

Mateus de Aranda: o *Tractado de câto llano* (1533) — Notas de leitura

Seminário de Licenciatura em Ciências Musicais
da FCSH / Universidade Nova de Lisboa,
dirigido por MANUEL PEDRO FERREIRA*

Prólogo

Embora seja reconhecida a importância do ensino musical na Sé de Évora como base para a criação, no século XVI, de uma linhagem ilustre de polifonistas,¹ pouca atenção se tem dado à doutrina perfilhada pelo seu primeiro mestre, o espanhol Mateus de Aranda.² O seu ensinamento é testemunhado por dois tratados impressos, o primeiro dedicado à monodia litúrgica, o segundo à prática polifónica. Dado que a polifonia tinha como horizonte uma particular vivência e entendimento do cantochão, que era o repertório mais acessível e permanente, é fundamental tê-lo em conta para se chegar a uma efectiva compreensão da música quinhentista.³ Graças às diligências de Mário de Sampayo Ribeiro e de José Augusto Alegria, ambos os tratados estão modernamente

* Participantes no seminário de investigação: Ana Delfina Carvalho, Ana Sofia Gato, António José Carvalho, António Moreira Teixeira, Bruna Ferreira Fonseca, Carlos Manuel Ferreira, Carlos Miguel Horta, Joana Moitas Beja, Jorge Oliveira Lopes, José Nelson Cordeniz, Luís Miguel Santos, Maria Margarida Rendeiro, Osvaldo Nunes Farinha, Ricardo Ramires Guerreiro, Rui Magno Pinto, Sara Lis Laureano e Vera Mónica Inácio.

¹ José Augusto ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1973.

² J. A. ALEGRIA, *op. cit.*, pp. 25-32; Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música* [portuguesa], Lisboa, Imprensa Nacional, 1991, pp. 33-34; Robert STEVENSON, «Aranda, Matheo de», *NGD*, vol. 1, pp. 836-37.

³ A consciência da persistente ligação entre cantochão e polifonia sacra resultou em estudos como os que se reúnem em Thomas Forrest KELLY (ed.), *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

disponíveis em facsímile,⁴ mas têm sido praticamente ignorados, quer pela musicologia portuguesa, quer pela espanhola.⁵

O recurso ao tratado de cantochão é dificultado não só pela ausência de uma transcrição moderna do seu texto, como, sobretudo, pela estranheza que o seu estilo e conteúdo causam num leitor contemporâneo. Apesar da utilidade das notícias biográfica e bibliográfica e das anotações com que o cónego Alegria enriqueceu o respectivo facsímile, a contextualização do tratado na tradição musical e na produção teórica do tempo está ainda largamente por fazer.

Assim sendo, decidimos propô-lo como objecto de um seminário de investigação no âmbito da Licenciatura em Ciências Musicais. Julgámos que era preferível dar aos alunos ferramentas de leitura dos caracteres góticos e das abreviaturas usadas no impresso — conhecimento reutilizável noutros contextos de investigação — a fornecer uma mera transcrição, tarefa largamente redundante e de limitado alcance pedagógico. Terminada a leitura colectiva do tratado, comentado a par e passo a fim de esclarecer os conceitos envolvidos, foram explorados, individualmente e em grupo, alguns dos seus aspectos. Este artigo apresenta os resultados do processo, de molde a encorajar novas leituras, indagações e aplicações do conhecimento assim obtido.

Bibliografia geral:

Mateus de ARANDA, *Tractado de câto llano (1533). Edição facsimilada com Introdução e Notas do Cónego Dr. José Augusto Alegria*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1962

Francisco José LEÓN TELLO, *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1962

Ana Serrano VELASCO, Maria Pilar SAUCO ESCUDERO, Juan D. MARTÍN SANZ & Celso ABAD AMOR, *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980

Robert STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, 1960

⁴ Mateus de ARANDA, *Tractado de câto llano (1533). Edição facsimilada com Introdução e Notas do Cónego Dr. José Augusto Alegria*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1962; *id.*, *Tractado de canto mensurable. Edição facsimilada com Introdução e Notas do Cónego José Augusto Alegria*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1978.

⁵ Embora a musicologia espanhola tenha dado alguma atenção aos tratadistas ibéricos, encontramos apenas uma referência, de passagem, a Mateus de Aranda na nota preliminar ao livro de Francisco José León TELLO, *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1962, pp. ix-x.

Bibliografia citada de forma abreviada:

AH: Guido Maria DREVES (ed.), *Analecta hymnica Medii Aevi*, vol. 17, Leipzig, 1894 (repr. New York, Johnson R. Corp., 1961)

CAO: René-Jean HESBERT, *Corpus antiphonarium officii*, vol. III: Invitatoria et antiphonae, Roma, Herder, 1968.

DMEH: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. Emilio CASARES RODICIO, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002

LU: *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano*, Tournai, Desclée & Co., 1939

NGD: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley SADIE, 2nd Edition, London, Macmillan, 2001

RISM: *Répertoire international des sources musicales*

O Contexto teórico

A teoria musical na Península Ibérica alimentou-se continuamente de tratados escritos e copiados além-Pirenéus, especialmente até meados do século XV, altura a partir da qual começa a haver uma produção regular de textos teóricos por parte de autores ibéricos, os quais cultivam e mantêm, entre os séculos XIV e XVII, laços especialmente fortes com Itália.⁶ Há ainda que ter em conta os livros importados que circulavam no seio das ordens religiosas implantadas em Portugal, como os franciscanos; em Coimbra, por exemplo, sobrevive uma cópia de um volume do antifonário preparado no norte de Itália por Franciscus de Brugis (Veneza, Lucantonio Giunta, 1503), que foi impresso com um tratado musical da autoria do mesmo franciscano.⁷

⁶ A este propósito veja-se, por exemplo, Christian MEYER, «Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du nord aux XIVe et XVe siècles: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883», in *Anuario musical*, 58 (2003), pp. 9-59.

⁷ Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MI-42. O tratado ocupa os fólios preliminares 2 a 5; começa, no fólio 2, com a rubrica «Hoc opusculum in quo duodecim sunt capitula una cum manu perfecta compilavit et apposuit ille frater [...]». Segue-se, ainda no fol. 5v, o índice do volume (que permite desde logo caracterizá-lo como franciscano), uma secção não paginada com os tons de invitatório e a parte santoral do antifonário, parcialmente mutilada, que tem paginação própria. Dado que ao livro faltam o fólio inicial, uma larga fatia do conteúdo musical (entre os fols. 129v e 276r do santoral) e a folha ou folhas finais, foi assinalado como um *Tractatus musice* anónimo (atribuído às primeiras décadas do século XVI) no *Inventário dos inéditos e impressos musicais (Subsídios para um Catálogo)*, Fascículo I, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1937 (p. 6 da secção de impressos musicais). A identificação correcta (embora com data aproximada) aparece em Maria Luísa LEMOS, *Impressos musicais da Biblioteca Geral de Coimbra*, Coimbra, Universidade, 1980, p. 21.

Uma contextualização adequada do tratado de Aranda exigiria, na verdade, um levantamento de quase toda a teoria musical europeia.⁸ No entanto, nenhum levantamento, por mais exaustivo que seja, se pode considerar historicamente completo. Muitos dos tratados musicais escritos, copiados e impressos nos séculos XV e XVI perderam-se, ainda que de alguns deles tenham circulado centenas de exemplares. Isto é particularmente verdade dos autores ibéricos. Até dos textos impressos conservados, por vezes só sobrevivem uma ou duas cópias de cada edição. Entre os tratados peninsulares de que temos conhecimento, manuscritos ou impressos antes de 1533, existem alguns anónimos, por vezes escritos em data incerta, mas que cronologicamente podem ser ordenados como segue:

ANÓNIMO de Barcelona e Silos, *Art del cant pla/Arte de canto llano* (séc. XIVex -1435). O tratado existe em duas versões, catalã e castelhana. Edições: Karl-Werner GÜMPEL, «Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie», in *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Erste Reihe: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 24. Band, ed. Johannes VINCKE, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968, pp. 257-336; Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, «Un manual de canto llano del siglo XV hasta hoy inedito», in *Tesoro sacro musical*, año 59, nº 635 (1976), pp. 79-85. Bibliografia adicional: Karl-Werner GÜMPEL, «Zwei unbeachtete Fragmente der altkatalanischen Art del cant pla», in *De Musica Hispana et aliis: Miscelánea en honor del Prof. José López-Caló*, ed. E. CASARES & C. VILLANUEVA, Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, pp. 111-44; B. R. García, «Un tratado de canto llano del siglo XV», *Glosas silenses*, 6 (1991), pp. 54-62.

ANÓNIMO de Sevilha ou de El Escorial, *Tratado de la música ou Ars cantus mensurabilis et inmensurabilis* (1480). Escrito em latim e castelhano. Apresentação e excertos in LEÓN TELLO, *op. cit.*, pp. 219-23, 414-20, 471-76. Edição em microfichas (não consultada): Alan D. HASTINGS (ed.), *Text and Concordances of the Tratado de la música MS.ç.III.23, Biblioteca del Escorial*, Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1989. Bibl.: GÜMPEL, «Gregorian Chant and *musica ficta*», *cit.*

⁸ Um panorama, naturalmente incompleto, dos escritos sobre música impressos a partir de 1474 é-nos fornecido pelo Índice cronológico dos *Écrits imprimés concernant la musique*, dir. François LESURE [RISM Bv2], pp. 1001 ss.

ANÓNIMO de Évora (1494), escrito em português; transcrito in Harvey L. SHARRER, «A Late Fifteenth-century Portuguese Plainchant Treatise» (neste número da *Revista Portuguesa de Musicologia*).

ANÓNIMO de Madrid, *Arte de canto llano* (impresso em data incerta, entre 1490 e 1520), escrito em castelhano. Mário de Sampayo Ribeiro observou a sua estreita relação com o tratado, mais desenvolvido, de Juan Martínez, e colocou a hipótese de este ter sido igualmente o seu autor; na sua perspectiva, o tratado anónimo seria uma primeira edição do seu texto; um fragmento também conservado em Madrid, uma outra edição do mesmo; e aquele que nos chegou sob o nome de Martínez, uma edição final, revista e aumentada. Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978; transcrição e comentário in M. ALONSO, *op. cit.* Bibl.: Higinio ANGLÉS & José SUBIRÁ, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. II, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1949, pp. 123-24; Mário de Sampayo RIBEIRO, *A «Arte de cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez*, separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. xxvi, Coimbra, 1963; Carlos ROMERO DE LECEIA, «Las más antiguas imprentas musicales hispanas (VI)», in M. ALONSO, *op. cit.*, pp. 183-225.

Há ainda um certo número de tratados cuja autoria é conhecida e cuja data de publicação foi solidamente estabelecida (com uma ou outra excepção); salvo indicação em contrário, foram escritos em castelhano e, excluindo o primeiro, tiveram edição tipográfica. Ei-los, por ordem cronológica de composição ou impressão da primeira edição:

Fernand ESTEVAN, *Reglas de Canto Plano* (Sevilha, 1410). Tratado manuscrito. Facsímile, comentário e transcrição: Maria Pilar ESCUDERO GARCÍA, *Fernand Estevan: Reglas de Canto Plano, è de Contrapunto, è de Canto de Organo*, Madrid, Alpuerto /Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1984. Bibl.: Karl-Werner GÜMPPEL, «Gregorian Chant and musica ficta: New Observations from Spanish Theory of the Early Renaissance», *Recerca Musicològica*, vol. 6-7 (1986-1987), pp. 5-27

Bartolomé RAMOS DE PAREJA, *Música práctica* (1482). Texto latino publicado em Itália. Edições: *Música práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*, traduzida do latim por José Luis MORALEJO, com estudo preliminar de Enrique SÁNCHEZ PEDROTE, Madrid, Editorial Alpuerto, 1977; *Música práctica de*

Bartolomé Ramos de Pareja. Facsímile, estudo preliminar, edição do texto latino e comentário por Clemente TERNI, com tradução para castelhano por Gaetano CHIAPPINI, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1983. Bibl.: Jesús MARTÍN GALÁN, «Ramos de Pareja, Bartolomé», *DMEH*, vol. 9, pp. 40-42; Jeffrey DEAN, «Ramis de Pareia, Bartolomeus», *NGD*, vol. 20, pp. 809-10.

Domingo MARCOS DURÁN, *Lux bella* (1492); *Comento sobre Lux bella* (1498). Há duas edições facsimiladas da edição original de *Lux bella* (Barcelona, 1951 e Madrid, 1976) e outra do *Comento* (Madrid, 1976), em separado, tendo o texto do *Comento* aparecido também em edição moderna (Cáceres, Diputación, 1998); um facsímile recente (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002) reúne os originais de ambas as obras. Uma versão revista de *Lux bella* foi reproduzida em Domingo MARCOS DURÁN, *Lux bella. Uma edição desconhecida* (Salamanca, 1509), edição facsimilada com prefácio, introdução e cotejo de Constança CAPDEVILLE, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1969. Bibl.: Maria José VEGA e Álvaro ZALDÍVAR, «Estudio introductorio», in Domingo Marcos Durán, *Comento sobre Lux bella* (1498), Cáceres, Diputación, 1998; Maria del Pilar BARRIOS MANZANO, «Domingo Marcos Durán: un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión», *Revista de musicología* 22 (1999), pp. 91-127; Jesús MARTÍN GALÁN, «Marcos Durán, Domingo», *DMEH*, vol. 7, pp. 157-59.

Guillermo de PODIO (ou DESPUIG), *Commentariorum musices* ou *Ars musicorum* (Valencia, 1495). Texto em latim. Exemplar consultado: Madrid, BN, Incunables 1947 (inclui diagramas e exemplos melódicos manuscritos). Outras cópias conservadas encontram-se referenciadas in RISM BvI¹, p. 264. Facsímile de exemplar sem ilustrações musicais publicado em Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976. Bibl.: Jesús MARTÍN GALÁN, «Podio [Puig], Guillermo de [Guglielmus de]», *DMEH*, vol. 8, pp. 866-67.

Cristóbal de ESCOBAR, *Introducción muy breve de canto llano* (1490-1500 ou c.1498). Facsímile: Madrid: Joyas Bibliográficas, Transcrição e comentário in Miguel ALONSO, *Cuatro tratados de principios de canto llano: los de Espinosa, Aguilar, Escobar y el Anónimo*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1983. Bibl.: Jesús MARTÍN GALÁN, «Escobar, Cristóbal de», *DMEH*, vol. 4, p. 718.

Bartolomé de MOLINA, *Arte de canto llano Lux videntis dicha* (1503). Facsímile: Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977. Bibl.: I. F. CUESTA, *op. cit.*; Jesús MARTÍN GALÁN, «Molina, Bartolomé de», *DMEH*, vol. 7, p. 642.

Diego del PUERTO, *Portus musice* (Salamanca, 1504). Texto em latim e castelhano. Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976. Bibl.: Juan José REY MARCOS, '*Portus musice*' de Diego de Puerto, Madrid, Joyas bibliográficas, 1978 (comentário e tradução para castelhano das secções em latim); Jesús MARTÍN GALÁN, «Puerto, Diego del», *DMEH*, vol. 8, p. 976.

Alonso SPAÑON, *Introduccion muy útil e breve de canto llano* (Sevilha, 1504/5). Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976. É o mesmo tratado que em H. ANGLÉS & J. SUBIRÁ, *op. cit.*, pp. 121-22, é datado de c. 1498. Bibl.: Ismael Fernández DE LA CUESTA, *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

Gonzalo MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, *Arte de câto llano* (1508). Facsímile (edição de 1511): Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976. Cópia consultada: Biblioteca Pública de Évora, Inc. 226, XVI/6371 (edição de 1543, baseada na de 1515). Bibl.: RISM BvI², p. 550; I. F. CUESTA, *op. cit.*; Paloma OTAOLA, «De la afinación pitagórica a la afinación justa en la teoría musical del siglo XVI: Bizcargui y Salinas», *Revista de Musicología*, vol. 15 (1992), pp. 723-42; José LÓPEZ-CALO, «Martínez de Bizcargui, Gonzalo», *DMEH*, vol. 7, pp. 275-79.

Francisco TOVAR, *Libro de música práctica* (1510) Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976 (não esteve acessível à consulta). Bibl.: Samuel RUBIO, *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978 (não esteve acessível à consulta); Jesús MARTÍN GALÁN, «Tovar, Francisco», *DMEH*, vol. 10, p. 433. Quadro sinóptico do conteúdo in ESCUDERO GARCÍA (1984), p. 39.

Juan de ESPINOSA, *Tractado de principios de musica practica y teorica sin dejar ninguna cosa atrás* (1520). Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978; *id.*, *Tratado breve de principios de canto llano* (sl data). Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1977; transcrição e comentário deste último tratado in M. ALONSO, *op. cit.* Bibl.: José M. LLORENS/ Tess KNIGHTON, «Espinosa, Juan de», *NGD*, vol. 8, pp. 322-23.

Gaspar de AGUILAR, *Arte de principios de canto llano* (1530). Facsímile: Madrid, Joyas Bibliográficas, 1977. Transcrição e comentário in M. ALONSO, *op. cit.*.

Juan MARTÍNEZ, *Arte de canto llano puesta y reducida nuevamente en su entera perfección* (1530). Bibliografia: RISM BvT², pp. 549-50; Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, vol. 1, Lisboa, Lambertini, 1900, pp. 102-4 [“Bernal”]; M. Sampayo RIBEIRO, *A «Arte de cantollano»*, *cit.*; Jesús MARTÍN GALÁN, «Martinez, Juan (II)», *DMEH*, vol. 7, p. 263. Houve tradução portuguesa deste tratado (João MARTINZ, *Arte de canto chão, posta e reduzida em sua enteira perfeição*), com várias edições publicadas, talvez a partir de 1550 ou, mais seguramente, da segunda metade do século XVI, conhecendo-se cópias datadas entre 1597 e 1625. As edições castelhanas de 1530 e 1532 desapareceram, só restando versões posteriores, acrescentadas por outrém. A primeira edição portuguesa conhecida, conservada em Coimbra, foi completada pelo lente de Música da sua Universidade entre 1553 e 1593, Afonso Perea de Bernal; consultámos duas edições, a que acabámos de referir (Biblioteca da Universidade, MI 254) e a de 1614, revista pelo então subchante da Sé de Coimbra, António Cordeiro (Lisboa, Biblioteca Nacional, Res. 180-P).

A teoria musical relativa ao cantochão sofreu, do século XIV em diante, uma transformação assinalável em dois domínios: solmização (de que se falará em detalhe mais adiante) e modos gregorianos. Para permanecer o método corrente de solfejo, a solmização viu-se obrigada a incorporar as notas teoricamente «fictícias» que, sobrevivendo só pontualmente no canto gregoriano, pululavam no canto polifónico. Como a solmização supunha a aplicação a segmentos da escala de uma estrutura hexacordal invariável, isto levou os teóricos a assumir a existência de graus adicionais que servissem de alicerce e contexto hexacordal aos cromatismos. Em resultado deste processo, a complexidade do sistema aumentou e as mudanças de hexacorde tornaram-se quase constantes. No último terço do século XV, Ramos de Pareja propôs um método de solfejo alternativo, baseado na oitava, mas a sua proposta não vingou; no tempo de Aranda a solmização era, ainda, universalmente aceite, mas numa forma muito mais desenvolvida e difícil de aplicar do que na Idade Média; não admira, por isso, a insistência do tratado na sua prática.

Enquanto, entre os séculos XI e XIII, a corrente dominante na teoria modal fazia depender a caracterização de cada modo de traços típicos empiricamente observáveis, a partir de então tornou-se corrente uma abordagem apriorística, baseada na combinação abstracta de quartas e quintas perfeitas, abordagem esta que permitia apelar à autoridade dos antigos e, simultaneamente, justificar a polifonia como extensão vertical da modalidade eclesiástica, contrariando os argumentos de quem via na polifonia mensural

uma ameaça à integridade do canto gregoriano. O sucesso desta posição teórica levou a que se reduzisse progressivamente o modo a uma escala; estando, por vezes, a construção desta escala em contradição com a mobilidade de certos graus ou com a estrutura modal das melodias, não só surgiram divergências de opinião quanto ao estatuto do si bemol, como se acentuou a disparidade entre a explicação teórica e a prática musical. Em Mateus de Aranda vemos, por um lado, a necessidade de afirmar uma opinião quanto ao si bemol, e, por outro, a necessidade de ignorar, no acto de composição monódica, a construção escalar teoricamente suposta.













É ainda importante ter em conta que, entre a publicação do tratado de Ramos de Pareja e a altura em que Aranda escreve, se afirmam duas correntes de opinião entre os teóricos da música: uma corrente inovadora, minoritária, iniciada por Ramos e posteriormente representada por Spataro (em Itália) e Martínez de Bizcarguí (em Espanha); e uma corrente conservadora, que polemizou contra as novas propostas através, sobretudo, de Gaffori (em Itália) e de Espinosa (em Espanha).⁹ O aspecto mais destacado nesta polémica é a caracterização dos meios-tons que eram teoricamente «cantáveis»; este tema, aparentemente abstruso, revela um problema mais vasto, o do abandono da afinação pitagórica a favor de uma afinação alternativa, realisticamente adaptada à prática musical do tempo; a tendência para o ajustamento prático da afinação colocava, não obstante, dificuldades na aplicação e na justificação teórica face à autoridade e à coerência do ensinamento pitagórico, pelo que não é de admirar que tenha suscitado resistências. Veremos seguidamente que Aranda não foi indiferente a esta polémica.






Neste trabalho, a numeração das páginas do *Tractado de câto llano* é a da sua edição facsimilada; o tratado aparece com paginação independente entre parêntesis, em pé de página, ao centro, enquanto a paginação normal do livro, que inclui também prefácio, notícia biográfica e notas, surge num dos cantos inferiores. Uma passagem do tratado será normalmente identificada apenas com recurso à paginação independente, por exemplo, p. (21). A paginação normal do livro será usada para referir o texto do cónego Alegria, a não ser que seja precedida de um número entre parêntesis — como, por exemplo, p. (42)/108.












⁹ Giovanni Spataro escreveu diversas obras em defesa do seu professor, entre as quais *Honesta defensio* (1491) e *Errori de Franchino Gaffurio da Lodi* (1521). Em Itália, depois de um primeiro ataque às teorias de Ramos de Pareja por parte de Nicolò Burzio, em 1487, tinha sido Franchino Gaffori (Gaffurius) a retomar a polémica com a *Apologia... adversus Joannem Sapatarium*.




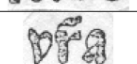

Modo de ler

a) Caracteres e abreviaturas

Grafia	Deve ler-se	Exemplo	Página/ Linha
	d	cardenal	Página (3), 4ª linha a partir de baixo
	r	Portugal	Página (4), 2ª linha
	s	Arçobispo	Página (3), 3ª linha a partir de baixo
	st	cõquista	Página (4), 4ª linha
	u ou v	cativos	Página (4), 5ª linha a partir de baixo
	v ou u	una	Página (5), 8ª linha a partir de baixo
	x	Lixboa	Página (4), 3ª linha a partir de baixo
	D	De las	Página (27), linha 6 a partir de baixo
	M	Maria	Página (5), 5ª linha a partir de baixo
	N	No	Página (32), 10ª linha a partir de baixo
	P	Porque	Página (26), 16ª linha a partir de baixo
	, / ; - Pausa		Página (4), 2ª linha


Abreviaturas	Deve ler-se	Exemplo	Página e linha
	Aqui		Página (65), 14ª linha a partir de baixo
	an	canto	Página (3), 1ª linha
	de		Página (3), 1ª linha
	del		Página (22), 3ª linha a partir de baixo
	en	pertençer	Página (4), 8ª linha

	ñ	Señor	Página (3), 4ª linha a partir de baixo
	on	conpellido	Página (5), 6ª linha
	par /per	para/ perfecta	Página (33), 8ª linha a partir de baixo / Página (32), 3ª linha
	prim/ prin	primera/ principio	Página (60), 1ª linha a partir de baixo / 9ª linha/
	pro	proceder	Página (25), 1ª linha a partir de baixo
	que/ qui	que/ quinta	Página (7), 8ª linha/ Página (60), 11ª linha a partir de baixo
	qua	quatro	Página (22), 12ª linha a partir de baixo
		qual	Página (5), 12ª linha/ Página (7), 4ª linha a partir de baixo
		qualquer	Página (32), 4ª linha
	<i>scilicet</i> (latim) = a saber,		Página (7), 6ª linha
	un/um	hun/ nenhuma	Página (4), 10ª linha/12ª linha

Casos particulares			
	<i>et/e/y</i>		Página (4), 2ª linha
	etc		Página (4), 6ª linha
	sanctos		Página (76), 12ª linha
	vuestra		Página (76), 11ª linha a partir de baixo
	Vuestra Alteza		Página (6), 3ª linha

Exemplo de união gráfica de palavras			
	no queden		Página (65), 7ª linha

b) Exemplo de leitura: página (65), linhas 1-22



Tres cosas deuemos tener: para en breue tiē
 po la musica alcançar a saber y entender.
 ¶ La primera aficion natural ala musica.
 ¶ La segūda volūdad de perseverar en ella.
 ¶ La tercera armonia grāde y alegre q̄ es el
 exercicio q̄ se deve tener: sin el q̄l ninguna cosa se puede
 alcançar: y porq̄ al fin nuestro trabajo no q̄de cōfuso: sera
 bien declarar algunas cosas: q̄ se hablā: y no se entiēdē.
 ¶ En la primera conclusion ponemos ser las letras
 siete diferentes y multiplicadas y cōpuestas en infenito
 y no veinte en rueda: como en algunas opiniones pares
 ce: lo q̄l no es en musica: porq̄ la rueda de veinte letras a
 vn q̄le den veinte bueltas siepre es numero y circulo de
 veinte letras: y no muestra terminos licitos de graue y
 agudo: de manera que la rueda ni la mano q̄ es cartilla d̄
 principiātes no es articulo de musica: porq̄ la substācia
 dello esta ē la voz humana ē subir o d̄scēdir d̄rechamēte
 por sus interuallos d̄ tonos y semitonos menozes en in
 finito: como se demuestra ē la cuerda de la p̄mera figura
 diatonica: q̄ aq̄ se cōtiene: q̄ sube d̄rechamēte hasta aca
 barse toda la cuerda: por d̄de muestra terminos de gra
 ue y agudo. ¶ y es de saber q̄ la tercera letra de las siete

Tres cosas devemos tener, para en breve tiem-^{/2}po la musica alcançar a saber y entender.^{/3}

La primera: aficion natural a la musica;^{/4}

La segunda: voluntad de perseverar en ella;^{/5}

La tercera: armonia grande y alegre que es el^{/6} exercicio que se deve tener, sin el qual ninguna cosa se puede^{/7} alcançar; y porque al fin nuestro trabajo no quede confuso, sera^{/8} bien declarar algunas cosas, que se hablan, y no se entienden.^{/9}

En la primera conclusion ponemos ser las letras,^{/10} siete, diferentes y multiplicadas y compuestas en infenito,^{/11} y no veinte en rueda, como en algunas opiniones pares-^{/12}ce; lo qual no es en musica, porque la rueda de veinte letras, a-^{/13}un que le den veinte bueltas, siempre es numero y circulo de^{/14} veinte letras, y no muestra terminos licitos de grave y^{/15} agudo, de manera que la rueda (ni la mano, que es cartilla de^{/16} principiātes) no es articulo de musica, porque la substancia^{/17} dello está en la voz humana, en subir o descender derechamente^{/18} por sus intervallos de tonos y semitonos menores en in-^{/19}finito, como se demuestra en la cuerda de la primera figura^{/20} diatonica, que aqui se contiene, que sube derechamente hasta aca-^{/21}barse toda la cuerda, por donde muestra terminos de gra-^{/22}ve y agudo.

c) Errata

Página	Linha	Onde se lê	Deve ler-se
(18)	11ª linha	cion	deducion
(28)	17ª linha	diatanico	diatonico
(32)	13ª linha	entendiedese	entendiese
(40)	5ª linha	gsolreut.alamire	gsolreut [a] alamire
(47)	5ª linha	dsolre.alamire	dsolre [a] alamire
	6ª linha	are.alamire	are [a] alamire
(55)	última linha	punto. 52	punto. 42
(56)	9ª linha	punto. 56	punto. 46
	15ª linha	punto. 65	punto. 55
	penúltima linha	punto. 73	punto. 63
(69)	11ª linha	verclar	verdad
(70)	antepenúltima linha	d apente	diapente
(71)	13ª linha	collosarse	collocarse
(76)	última linha	merescainos	merescamos

COMENTÁRIO

Privilegio. *Dom João per graça de Deos...* p. (4)/70

... ey por bem dar licença a Matheo de Arãda, mestre da capela da See desta cidade [Évora]...

Prologo. *Considerando munchas vezes...* p. (5)/71

... Acordé, mediante Jhesu y Maria — con aquella doctrina en musica speculativa que en Alcalá de Henares, del doctor Ciruelo, y en Italia de musica pratica recebi —, criar este presente tractado de canto llano...

A informação biográfica sobre o início da carreira musical de Mateus de Aranda é escassa. Um documento citado e reproduzido por José Augusto Alegria no facsímile (p. 20, e lâmina) dá-o como mestre de capela na Sé de Évora já em Abril de 1528; os únicos dados sobre a sua formação são o que ele próprio nos fornece no Prólogo. Alegria supõe que a sua formação inicial se fez em ambiente ibérico, que se teria cruzado na Universidade de Alcalá com o jovem André de Resende (que a frequentou por volta de 1515 e esteve

na corte portuguesa entre 1523 e 1527)¹⁰ e que teria posteriormente visitado Itália. Embora esta sequência não seja a única imaginável, é bastante plausível. O cargo de mestre de capela de uma catedral tão importante como, ao tempo, era a de Évora, só seria atribuído a alguém com larga experiência e boas recomendações, pelo que a passagem de Aranda pela Universidade de Alcalá, ocorrida provavelmente na sua juventude, deveria ter sucedido mais de uma década antes da sua nomeação para o cargo. O «doutor Ciruelo» mencionado por Aranda é Pedro Ciruelo, famoso humanista aragonês, que terá ensinado em Alcalá a partir da década de 1510; escreveu, entre outras obras, o *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium* (1516), cuja quarta parte, *Ad elucidationem theorice musice*, trata dos princípios da ciência harmónica greco-latina, baseando-se nos *Elementa musicalia* de Jacques Lefèvre d'Étaples, seu antigo mestre em Paris e respeitado comentador de Boécio.¹¹

[1ª Parte]

Conclusion primera de las siete letras del canto. *En musica pratica...* p. (7)/73

As sete letras G, a, b, c, d, e, f, ainda hoje usadas nos países não-latinos, correspondem às nossas notas, sol, lá, si, dó, ré, mi, fá. O assunto é desenvolvido na pág. (65).

Conclusion segunda de las propiedades y voces y signos y deduciones. *Para demostrar los sonidos de la boz humana...* *ibid.*

Antes de se generalizar o solfejo latino moderno, que tem como base as notas que preenchem a oitava diatónica, praticava-se a «solmização», que supõe uma dualidade entre a nota que se escrevia ou dizia («letra») e a nota que se cantava («voz»). Com as sete «letras» sucessivamente replicadas preenchem-se várias oitavas, enquanto as seis «vozes» (*ut, re, mi, fá, sol, lá*) formam uma sexta maior móvel com um meio-tom central entre *mi* e *fa*. No canto gregoriano, existe uma nota móvel, o si, que pode ser bemolizado (meio-tom acima do lá) ou ser cantado natural (meio-tom abaixo do dó).

¹⁰ Américo da Costa RAMALHO, «Resende (André de)», *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 16, Lisboa, Verbo, 1974, pp. 382-83.

¹¹ José LÓPEZ-CALO, «Ciruelo, Pedro», *NGD*, vol. 5, p. 868; Michael FEND, «Faber Stapulensis, Jacobus», *NGD*, vol. 8, p. 490.

A letra correspondente, o b, era representada respectivamente de forma redonda ou quadrada, mas dizia-se sempre «bê», o que deixava o cantor sem saber onde, em cada caso particular, devia colocar o meio-tom dentro da terceira menor entre lá e dó. A solmização resolve este problema. Como, dentro do hexacorde constituído pelas «vozes» (sílabas de solmização), a posição do meio-tom é fixa, a vocalização de uma qualquer «voz» permite saber automaticamente onde este último se encontra.

O sistema funciona do seguinte modo: o hexacorde é colocado a par de um segmento de escala que exiba a estrutura intervalar de tom/tom/meio-tom/tom/tom. O segmento mais grave começa um tom abaixo da letra a (nota representada pela letra grega *gamma*); este *gamma* cantar-se-á *ut*, a nota acima cantar-se-á *re*, o b cantar-se-á *mi*, e assim por diante. A letra b tem aqui uma entoação tensa (também designada por dura), por oposição à entoação lassa (ou mole) que dá origem ao si bemol. A este primeiro hexacorde «duro» ou «por b quadrado» (devido à natureza «dura» e representação «quadrada» do b) chama-se «primeira dedução», porque deduzimos, da nota mais grave, as restantes.

Voltamos a encontrar a mesma estrutura hexacordal a partir da letra c; esta deverá vocalizar-se *ut*, sendo o d superior cantado *re*, e assim por diante. A letra c já tinha recebido, na primeira dedução, a «voz» *fa*, pelo que o grau da escala correspondente ficará com um nome composto, *c-fa,ut*. Esta segunda dedução é a mais estável ou «natural», porque se evita a nota móvel; a «voz» *fa* fica a corresponder à letra f. Seguidamente, a estrutura tom/tom/meio-tom/tom/tom é reencontrada a partir da letra f, mas só se houver uma entoação «mole» do b, pelo que esta terceira dedução é dita «mole» ou «por b mol». A letra f já tinha recebido, na segunda dedução, a «voz» *fa*, pelo que o grau da escala correspondente ficará com um nome composto, *f-fa,ut*. A cada grau da escala, definido pela respectiva «letra» e pelas «vozes» que esta admite (sem que se excedam os limites da escala tradicional), chama-se signo. Enquanto as «letras» (notas) são replicáveis à oitava, os «signos» (graus) têm uma posição fixa no sistema diatónico. À natureza escalar («natura», «por b quadrado» ou «por b mol») de cada aplicação do hexacorde de solmização, chama-se propriedade.

Com estes elementos, é possível ler, à página (9), o quadro que apresenta as sete «deduções» primordiais, e perceber o fundamental da exposição de Aranda. Esta é um tanto confusa, recorrendo a conceitos que só serão satisfatoriamente explanados mais adiante, a saber, a oposição entre diatonismo e cromatismo [pp. (28)-(31)], e a distinção entre «vozes subientes» (*ut*, *re*, *mi*) e «vozes descendientes» (*fa*, *sol*, *la*) [pp. (10), (66)].

Conclusion tercera de las claves. *Es de saber que el câto como aora esta en uso...*
p. (10)/76

Fala-se aqui da notação do cantochão em pautas de cinco linhas («reglas»), usando-se apenas duas claves, de fá (ternária, porque formada de três elementos gráficos) e de dó (binária, porque liga dois elementos). A designação de uma clave como binária ou ternária encontra-se também em Gaspar de Aguilar; Juan Martínez diz apenas que a clave de fá é «senalada com tres pontos» (ou mesmo quatro), e a de dó, «com dous pontos». O tema das claves regressa na p. (67). Em contraste com Aranda, Molina e Aguilar nomeiam (cada um a seu modo) as diferentes figuras notacionais usadas nos livros de cantochão.¹²

Conclusion quarta de la voz que se ha de tomar en principio del canto.
Regla general es, que subiendo el canto... ibid.

Regra prática: escolher a «voz» inicial tendo em conta o âmbito melódico. As «vozes subientes», sendo as primeiras de uma dada «dedução», permitem subir mais dentro dela, enquanto as «descendientes», sendo as mais agudas do hexacorde, são mais confortáveis para preparar uma descida. A distinção entre «vozes subientes» (*ut, re, mi*) e «vozes descendientes» (*fa, sol, la*) já se encontra em Domingo Marcos Durán, em Alonso Spañon, em Diego del Puerto e em Juan Martínez, o qual afirma simplesmente: «estas seis vozes sam partidas em duas partes igoaes: As tres pera sobir, & as tres para decer: em esta maneira, ut re mi, pera sobir, fa sol la, pera decer». Spañon, na sua *Introduccion de canto llano*, propõe uma explicação terminológica que irá reaparecer, ampliada, na p. (66) deste tratado. Spañon diz que as seis vozes «dividense en dos partes, *scilicet*, ut, re, mi para subir, fa, sol, la, para descendir: segun que se nota de la formacion dellas, porque las tres se forman subiendo, *scilicet*, ut, re, mi, el ut en el pulmon, el re en el garguero, y el mi, en los labios, las otras tres por el contrario».

Conclusion quinta de las mutanças. *Pues claramente por las conclusiones hasta qui scriptas...* p.(11)/77

Se uma melodia abranger mais do que uma sexta maior, não tiver o meio-tom no seu centro ou se a posição deste for variável, é obrigatório mudar de

¹² Martínez não incluiu originalmente figuras musicais, para além das claves. Na edição de 1614, distinguem-se o ponto detido ou dobrado, o longo, e o breve; o ponto alfado [ligadura binária oblíqua], atado [ligadura binária quadrática] e a ponte de ligadura; semibreves; semibreve alfado [ligadura binária c.o.p., oblíqua] e semibreve ligado [ligadura binária c.o.p., quadrática].

«dedução» para que se possam cantar todas as suas notas. A «mutança» é a passagem de uma «dedução» a outra, quer porque, num movimento ascendente ou descendente por graus conjuntos, se esgotem as «vozes» da primeira dedução (mutança directa), quer porque os intervalos a formar a isso obriguem antes que as «vozes» se esgotem (mutança indirecta), quer ainda porque haja intervalos melódicos que imponham um salto entre «deduções» (mutança disjuntiva). Estas mutanças, chamadas «disjuntas», correspondem aos intervalos de «quarta mayor [trítano], o de quinta, o de sexta, o de septima, o de octava, o de mayor movimiento».¹³ O tema é desenvolvido nas pp. (68)-(69).

Conclusion sexta de unisonus, y de los intervalos, que hazen consonancias y disonancias, que el canto muestra por sus movimientos. Para rectamente cantar es nescesario... p. (14)/80

Note-se, na descrição dos intervalos, a redundância terminológica que espelha a dupla tradição, erudita e prática, em que Aranda se pretende inserir. Por exemplo, em «movimiento de tercera mayor de ditono», entenda-se: movimento intervalar de terceira maior (como dizem os práticos) ou *ditonus* (como dirão os eruditos). Não se diz quarta perfeita, mas quarta menor [ou] *diatessaron*, enquanto à nossa quarta aumentada, se chama quarta maior [ou] trítano. A quinta é dita *diapente*, e a oitava, *diapason*. A classificação dos intervalos em dissonâncias, consonâncias perfeitas ou consonâncias imperfeitas, aqui assumida sem comentário, é retomada nas pp. (69)-(70). Importante, na descrição dos intervalos, é o recurso ao conceito de «espécie» de intervalo, consoante a posição interior do meio-tom (ou meios-tonos); na p. (16), distinguem-se, por exemplo, as três espécies de quarta perfeita (1ª espécie com meio-tom em cima, 2ª com meio-tom central, 3ª com meio-tom na base) e as quatro espécies de quinta, de que se falará mais tarde: nas pp. (26)-(27), a propósito dos modos; de passagem, na p. (72).

Conclusion septima de ocho modos de cantar. Para conocimiento de aquellos terminos y orden... p. (21)/87

Dizer que modos ou entoações iniciais são «intensos» ou «remisos» significa que são «tensos» ou «lassos», ou seja, relativamente agudos ou

¹³ Compare-se com Martínez, que distingue sete disjuntas, mais uma composta: «Tritonus, Diapente, Essacor mayor, e Essacor menor; Etacor maior, e Etacor menor; Diapason, Tonus cum Diapason» (edições de 1550? e 1614).

relativamente graves (falando-se de modos, o par «intenso»/ «remiso» é uma variante da oposição entre «autêntico» e «plagal»; estas designações aparecem, de passagem, no tratado de Guillermo de Podio: liber IV, caps. vi-viii).

O autor expõe a sua visão, corrente desde o final da Idade Média, sobre a estrutura dos oito modos eclesiásticos (para uma paráfrase do texto, veja-se o Apêndice I): os «intensos» formariam uma oitava sobre a nota final com base numa quinta perfeita, enquanto os «remisos» partilhariam esta mesma quinta, mas formariam a respectiva oitava com a quarta perfeita inferior à final. Cada par de modos (autêntico e plagal partilhando uma das quatro notas finais convencionais) caracteriza-se por uma distribuição particular dos tons e meio-tons (conceito de «espécie»). A classificação das composições modais seguir-se-ia do grau de conformidade com este modelo abstracto (completude, dita «perfeição», das quintas e quartas que definem a estrutura modal; incompletude ou «imperfeição» das mesmas; excesso ou «demasia» do âmbito melódico).

Quando Aranda, a propósito das melodias modais, diz, ao passar da página (22) para a (23), que «sus finales se an de hallar en los officios y responsos y alleluias antes de los versos, y en las antiphonas antes de las sequencias por donde los psalmos se siguen», quer dizer que, nos intróitos e aleluias da Missa, assim como nos responsórios da Missa e do Ofício, a nota final se encontra imediatamente antes dos respectivos versículos, e que nas antifonas do Ofício, ela precede, na escrita dos livros litúrgicos, o *Seculorum Amen* que indica ao cantor a terminação salmódica apropriada em cada caso (tanto versículos como salmos correspondem, na prática, a secções interiores dos cânticos antifonais ou responsoriais).

Nas páginas (24)-(25), o quinto e sexto modos (*Tritus* autêntico e plagal) são associados ao género cromático por incorporarem um meio-tom derivado da partição do tom em dois meios-tons desiguais, do qual se canta só o «semitono menor» de lá a si bemol. Esta posição deriva de um entendimento muito estreito, pré-humanístico, de cromatismo, desenvolvido na p. (29), e que se encontra em muitos outros autores; a associação do bemol ao *Tritus* encontra paralelos no Anónimo de Madrid, Francisco Tovar e Juan de Espinosa, o qual, no seu *Tractado de principios*, escreve no cap. xxix: «todos los modos estan assentados en el genero diatonico, excepto estos dos [quinto y sexto] que estan en el cromático, lo qual se manifiesta en que usan de la propiedad de bemol que propriamente parece ser instituida para solos ellos». Pelo contrário, Marcos Durán e Martínez de Bizcargui discordam do uso sistemático do bemol no *Tritus*.¹⁴ A noção de intervalo cantável ou

¹⁴ Ma Pilar SAUCO ESCUDERO, in *Estudios sobre los teóricos españoles*, cit., pp. 103-4.

incantável depende inteiramente da conformidade abstracta de cada intervalo com a expectativa teórica do autor: será cantável o intervalo que corresponda, isolado ou em combinação, às proporções pitagóricas tradicionalmente admitidas (243:256 para o meio-tom, 8:9 para o tom, etc.). Neste como noutros aspectos, Mateus de Aranda é conservador, embora, como veremos mais adiante [pp. (30), (70)-(71)], a sua posição não seja inteiramente coerente.

Nas pp. (26)-(27), define-se a cláusula (cadência) como sendo, propriamente, cadência final (conclusão conjunta do texto e da música), e por analogia, cadência medial, no caso de haver uma pontuação musical do texto («noticia y manera de la letra reposar para passar adelante y concluir»).

Conclusion octava de tres generos de melodia, y orden y manera de divisiones. *Para mayor conocimiento en musica...* p. (28)/94

Neste apartado são apresentados os três géneros harmónicos da Antiguidade Clássica (diatónico, cromático e enarmónico), diferenciados pela posição das duas notas interiores, e consequente repartição dos intervalos, no seio de uma quarta perfeita. A exposição afasta-se, no entanto, do entendimento que os gregos tinham destes géneros harmónicos.

No que respeita ao género cromático, Aranda debruça-se, em primeiro lugar, sobre os intervalos mais pequenos, que obtém pela partição do tom em meio-tom menor (90 *cents*) e meio-tom maior (114 *cents*); em segundo lugar, descreve a terceira menor remanescente como sendo composta pela sucessão imediata de dois meios-tons menores e de um maior. O meio-tom maior e os intervalos que o contenham são considerados, por definição, incantáveis. Este entendimento do que seja cromatismo é a base da sua afirmação de que a qualidade de bemol é «calidad accidental chromatica», sendo a mobilidade do si fruto da partição do tom entre lá e si natural em meios-tons desiguais — o menor entre lá e si bemol, o maior entre si bemol e si natural. Mais adiante, às pp. (30)-(31), Aranda extrai outras consequências para a execução do cantochão, referindo a possibilidade inversa de partição cromática do tom (representada pelo sinal de sustenido): colocar-se o meio-tom menor sobre o maior.

Quanto ao género enarmónico, Aranda fala de dois microtons (*diesis*) obtidos pela partição desigual do meio-tom menor, embora na p. (43) os *dieses* sejam iguais, reflectindo uma possibilidade perfilhada por alguns autores antigos e prolongada numa prática de demonstração intervalar ao monocórdio corrente na Idade Média. Interessante é a observação na p. (30)

de que, apesar da sua natureza «incantável», estes microtons «solamente con el uso y armonia se demuestran algun tanto en la garganta en delicada melodia [...] mas no para que se dé entero conocimiento de intervallos cantables», ou seja: estes microtons podem de facto ocorrer no canto, mas como uma subtiliza interpretativa racionalmente não consciencializada pelo cantor.

Segue-se a descrição exaustiva das dez divisões cromáticas (alterações) do tom normalmente usadas no cantochão, com referência a uma décima-primeira alteração, e outras mais agudas. No quadro que a seguir se apresenta, apresentamos estas alterações cromáticas juntamente com os hexacordes de solmização correspondentes.

A descrição remete pontualmente para os exemplos incluídos na segunda parte do tratado; assim, na pp. (31)-(33), «el segundo modo que aqui se contiene» encontra-se na p. (50), e «el sexto modo que aqui se contiene», na p. (59). Na p. (34), mencionam-se os exemplos das pp. (52), (54); e assim por diante. A localização das alterações é dada pela menção do texto subjacente à passagem melódica em questão — como, por exemplo, no final da p. (32), «en [e]l segundo modo que aqui se contiene, antes que se concluya, donde dize *die*, y adonde dize *nunc*» — contrariamente ao que sucede na segunda parte do tratado, em que a sua localização é dada pelo número de ordem das notas envolvidas no respectivo hexacorde de solmização. Aliás, há três alterações referidas neste apartado (pp. 32, 34, 36) que não encontram correspondência nos exemplos, tal como foram impressos, e que requerem uma solmização diferente daquela adiante proposta:

Modo / página do exemplo	Número de ordem da nota	Alteração requerida	Página e linha do texto
1º Modo / (46)	20	Sol#	Página (36), 3ª linha a partir do fim
2º Modo / (50)	11	Dó#	Página (32), 5ª linha a partir do fim
3º Modo / (54)	79	Fá#	Página (34), 3ª linha a partir do fim

Na p. (35), a propósito da 4ª divisão do tom (fá sustenido) em passagens com a sequência de notas sol-fá-sol, refere-se a sua aplicação «en una antiphona de magnifica del septimo modo, de las primeras vespervas de la conversion de san pablo, en el fin, donde dize *ad te*, y en otra antiphona de magnifica del septimo modo de las segundas vespervas, en el fin, donde dize *apostolos*; y assi como en otra antiphona de magnifica del octavo modo de las

Diagrama de hexacordes de solmização («deduções»)



primeras vespas de san vicente, donde dize *devotione*, antes de concluyr, y en el fin donde dize *intulit*: que en lugar de cantar: sol, fa, sol, se ha de cantar: fa, mi, fa». As peças referidas são respectivamente *Prostratus est saevissimus* (CAO 4401), *Cum autem complacuit* (CAO 1984) e *Sacram hujus diei solemnitatem* (CAO 4677).¹⁵ As passagens em questão são aqui reproduzidas a partir do antifonário bracarense, Arquivo Distrital de Braga, ms. 949, que retém versões melódicas correntes no espaço ibérico desde c. 1100.

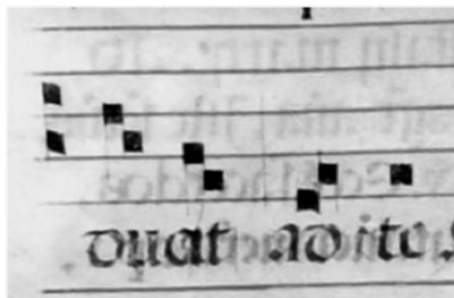


Fig. 1: P-Bd 949, *Prostratus est saevissimus* (detalhe).



Fig. 2: P-Bd 949, *Cum autem complacuit* (detalhe).

¹⁵ Sobre as fontes que transmitem estas antífonas, recorra-se na Internet a *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. Esta base de dados incorpora os textos completos de cada antífona segundo o CAO de Hesbert (no caso de a peça pesquisada aí aparecer).



Fig. 3: P-Bd 949, *Sacram hujus diei* (detalhe). A clave de dó na 4ª linha mantém-se até ao terceiro pentagrama; o último tem a clave na 3ª linha.

Na p. (36), Aranda diz que «esta quinta division la tiene el monochordio al contrario», ou seja, em vez de lá bemol, cantado e sinalizado como *fa*, no clavicórdio ocorre o sol sustenido, sinalizado como *mi*. A mesma observação aparece anteriormente em Espinosa e Aguilar; o facto é confirmável através de outros testemunhos.¹⁶

Na pág. (40), linha 14, onde lemos «[...] y en.bfa.onzena division semejante ala primera y sexta divisiones.sol: y en csolf.a.la: [...]», deve entender-se: «y en b-fa (onzena division semejante a la primera e sexta divisiones), sol; y en c-sol-fa, la».

Na p. (41), a terminar o capítulo, o autor afirma: «los siguientes cantos llanos [...] compuse para exemplos en cantado y tañido, y para demostración de los accentos en el canto». Esta passagem, cujo significado passou despercebido, implica que as seis melodias que se seguem são composições originais de Aranda, o que vem aumentar substancialmente a lista das suas obras identificadas, até agora restrita a um motete e dois fragmentos de um Credo, todos a quatro vozes.¹⁷ Não obstante, os textos usados são antigos; a sua escolha diz-nos muito sobre o ambiente litúrgico em que se movimentava Aranda. Os textos correspondem às primeiras oito de uma série de nove antífonas para as Vigílias nocturnas da Assunção da Virgem, rimadas e modalmente ordenadas, série essa que se encontra somente em fontes aquitanas e ibéricas, e é partilhada por muitas catedrais da Península: assinalou-se o seu uso nas sedes diocesanas de Braga, Burgos, Compostela, Huesca, Lérida, Palencia, Placencia, Salamanca, Segóvia, Sevilha, Tarazona, Toledo, Tudela, Urgel, Vic e Zamora.¹⁸ A fonte mais antiga é o códice Toledo 44.2; a origem da série é, com toda a probabilidade, a Aquitânia dos séculos X-XI. O cónego Alegria observou que o breviário de Évora de 1548 (reformulado pelo humanista André de Resende) só inclui três antífonas, com importantes variantes textuais relativamente às versões adoptadas no tratado;¹⁹ tivesse ele consultado o breviário de 1528, teria verificado que a

¹⁶ Cf. Louis JAMBOU, *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, vol. I, Oviedo, Universidad, 1988, pp. 99-104, 115-16; Nelly van Ree BERNARD, *Interpretation of 16th Century Iberian Music on the Clavichord*, Buren, Frits Knuf, 1989, pp. 12-13, 54-55.

¹⁷ José Augusto ALEGRIA, «Inéditos musicais de Mateus d'Aranda», in *Colóquio*, 15º ano, 2ª série, nº 12 (Abril de 1973), pp. 71-72; descrição dos manuscritos (Mús. Lit. Ms. 32 e Cód. CLI/1-9d.) in *id.*, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1977, pp. 191-92; transcrição musical in *id.*, *História da Escola de Música...*, cit., pp. 156-59.

¹⁸ AH, pp. 28-29; Pedro Romano ROCHA, *L'Office Divin au Moyen Âge dans l'Église de Braga: Originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Âge*, Paris, Fundação C. Gulbenkian, 1980, p. 259 e nota.

¹⁹ José A. ALEGRIA, «Notas à presente edição», in Mateus de ARANDA, *Tractado de câto llano*, cit., pp. 161-62.

série completa fazia parte do costume litúrgico eborense na altura em que Aranda escrevia.²⁰ No entanto, as variantes textuais entre o breviário de Évora de 1528 e o tratado de Aranda excluem que o primeiro tenha sido a fonte do segundo, como se pode verificar no quadro seguinte.

		E – Tc 44.2	P – Bd 949	Brev. 1528	Aranda	AH
1º Nocturno	1ª Ant.	angelica super	angelica super	super angelica	angelica super	angelica super
		hine	in	in	in	In
		munia	munia	munia	munia	munera
	2ª Ant.	terrasque perosas	terrasque perosa	terramque perosa	terrasque perosa	terramque perosa
		quia	quia	quia	quia	pia
	3ª Ant.	Filius ecce Dei	Filius ecce Dei	Filius Dei	Filius, ecce, Dei	Filius, ecce, Dei
		properans	properans	properans	properans	properat
		collocat	collocat	collocans	Collocat	Collocat
2º Nocturno	4ª Ant.	sida	sidera	sidera	sidera	sidera
		christi	christi	virgo	Christi	Christi
		celebremus	celebremus	veneremur	veneremur	veneremur
	5ª Ant.	sancta celos	sancta celos	sancta ad celos	sancta celos	sancta coelos
		gignere	gignere	gignere	Ginere	Gignere
		ipsum	ipsum	ipsum	Christum	ipsum
	6ª Ant.	celum	celum	celum	celum	coelis
		isum	deum	jesum	Jhesum	Jesum
3º Nocturno	7ª Ant.	Prefulget	prefulget	prefulgens	Prefulgens	Praefulget
	8ª Ant.	poli	poli	poli	poli	chori
		reginam	reginam	regina	reginam	reginam
		mariam	mariam	maria	Mariam	Mariam
	9ª Ant.	bodi(e) bec	bodie bec	bodie ac tanti	bodie bec	bodie tanti
		transcendere	transcendere	transcendens	-	transcendere
		christum qui	christum qui	christum vedere qui	-	quae ipsum
		virgo die	virgo deum	quem virgo deum	-	Virgo Deum
		virgo que mansit	virgo que mansit	virgoque permansit	-	virgo permansit

O facto de a série de antífonas original ter sido composta por ordem dos modos eclesiásticos (1º antífona em 1º modo, 2ª antífona em 2º modo, e assim por diante, até se esgotarem os oito modos) permitiria que ela servisse de exemplo didáctico ao tratadista, não fosse o caso de o gosto musical e o entendimento da natureza dos modos, ao tempo, ser profundamente diferente do gosto e da consciência teórica da época pós-carolíngia. Assim sendo, Aranda optou por refazer inteiramente as melodias, de maneira a ilustrar os princípios estéticos que defendia. Não podendo nós ter acesso à fonte ou fontes musicais com que Aranda se confrontou, a identidade melódica entre as antífonas tal como foram transcritas no códice Toledo 44.2 e no antifonário de Braga ADB 949, do primeiro quartel do século XVI,

²⁰ Sobre os testemunhos impressos do costume de Évora, veja-se Miguel de OLIVEIRA, «Livros litúrgicos de Évora», in *Lusitania sacra*, tomo VI (1962-1963), pp. 263-74, cit. in João Francisco MARQUES, «A palavra e o livro», *História religiosa de Portugal*, dir. Carlos Moreira AZEVEDO, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 428-429, 694.

permite-nos formar uma ideia suficientemente precisa da tradição melódica que lhe seria familiar. Aranda deu a alguns cânticos entoações mais óbvias do ponto de vista classificatório; sublinhou, modificando se necessário, a estrutura da escala; reduziu a extensão dos melismas; redistribuiu as notas pelas sílabas de forma a diminuir os contrastes na densidade articulatória, e acelerou o trânsito melódico entre registos; só excepcionalmente (como no início da terceira e quinta antífonas) reteve o contorno melódico original. Os exemplos aparecem no Apêndice II, novamente transcritos para maior facilidade de leitura. No Apêndice V, estas melodias são comparadas com as correspondentes antífonas medievais.

As melodias de Aranda representam um curioso compromisso entre tradição, conveniência didáctica e preferência pessoal, compromisso que por vezes, nos seus resultados práticos, contradiz a ordem ideal que se retira do seu ensinamento teórico; isto pode ser ilustrado pela escolha das entoações. A substituição da entoação original do 1º modo, modalmente pouco característica, por outra com um típico salto de quinta entre ré e lá, é facilmente compreensível num contexto de exemplificação didáctica. A entoação original da antífona de 2º modo também não é característica, apesar de se atingir a quarta inferior à final pouco depois do início da peça; a nova entoação de Aranda afirma o 2º modo de maneira muito mais óbvia, pois há mais de meia-centena de cânticos em *Protus plagal* com início semelhante.²¹ No caso do 3º modo, não se pode dizer que a entoação original, pouco comum, fosse inapropriada, pois afirma a cadeia de terceiras mi-sol-si, que está de acordo tanto com a mais antiga tradição aquitana, como com os pressupostos teóricos invocados por Aranda; o problema é que a sua memória musical não se reconhece nesta estrutura, preferindo-lhe uma estrutura mais moderna, que associa o 3º modo a pontos de apoio em lá e dó. No caso do 4º modo, a antífona tradicional tem um começo que, não sendo típico, se pode, com esforço, encontrar num punhado de outros cânticos; Aranda prefere-lhe uma entoação decalcada sobre o *incipit* de um conhecido *Agnus Dei* (LU, p. 18). Quanto ao 5º modo, Aranda parece ter ficado convencido pela entoação original, talvez por incorporar o típico harpejo fá-lá-dó e ser praticamente idêntica à de uma popular antífona para a festa do Corpo de Deus, *O sacrum convivium* (LU, p. 959). A melodia original de 6º modo começa, a partir do fá, de forma algo hesitante, tocando em sol e em lá, antes de subir e voltar a repousar em fá; Aranda prefere marcar desde o início a quarta inferior à final, iniciando a melodia em dó, ao arrepio da tradição gregoriana mas com

²¹ Cf. John R. BRYDEN & David G. HUGHES, *An Index of Gregorian Chant*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969.

presumível vantagem pedagógica; o mesmo sucede no exemplo de cantochão de 6º modo providenciado pelo compositor no *Tractado de canto mensurable* (também o exemplo de 2º modo retoma a entoação acolhida no *Tractado de câto llano*).²² As entoações dos 7º e 8º modos, especialmente estas últimas, não são típicas, nem nas peças originais nem nas de Aranda; em ambos os casos, pode suspeitar-se de uma vontade de aplicação de preceitos teóricos, à mistura com fidelidade à tradição. O *incipit* aquitano do 7º modo retém apropriadamente o duplo tenor tradicional, dó e ré, enquanto Aranda resolve a ambiguidade a favor do ré (quinta superior à final); no 8º modo, o compositor aquitano marca no início a quarta inferior ao sol final, enquanto Aranda preferiu evidenciar, contra os seus pressupostos teóricos mas tendo em conta a salmodia do 8º tom, a quarta superior.

Demonstratio diatonice melodie in bis diapason consonantia, que in quadrupla proportione consistit... p. (42)/108

Os quadros das pp. (42)-(43) exemplificam, gráfica e aritmeticamente, a partição intervalar correspondente aos três géneros harmónicos reconhecidos. O uso de uma «corda» vertical, tendo na base o A grave, para mostrar a disposição de intervalos dentro de segmentos de escala, encontra-se também no *Tractado de principios* de Juan de Espinosa.

Na página da esquerda, temos o género diatónico ao longo de duas oitavas (à esquerda, a escala de referência, que representa o diatonismo puro; à direita, as suas alterações acidentais, ou seja, o conjunto das divisões cromáticas aplicadas ao género diatónico desde o final da Idade Média). Na página da direita, temos os géneros cromático e enarmónico, segundo a antiga tradição greco-latina, abarcando uma única oitava. Estes diagramas foram certamente retirados de alguma fonte anterior, como se depreende do seu carácter erudito, do uso do latim nas legendas do primeiro quadro e do facto de não serem inteiramente coerentes com o ensinamento de Aranda (não incluem, no género diatónico, a nota grave *gamma-ut*, e supõem *dieses* enarmónicos iguais). Não nos foi possível identificar essa fonte.

No seu conteúdo, estes quadros representam a expansão e adaptação dos diagramas que se encontram no quarto livro do tratado *De institutione musica* de Boécio.²³ Aí são dados valores numéricos, de 2304 a 9216, correspondentes a cada nota da escala, do grave para o agudo. Na edição impressa que circulava no tempo de Aranda, os números que são recolhidos

²² M. ARANDA, *Tractado de canto mensurable*, cit., Conclusion quarta.

²³ Anicius M. S. BOETHIUS, *Fundamentals of Music. Translated, with Introduction and Notes, by Calvin M. Bower*, New Haven, Yale University Press, 1989, Book 4, vi-xii (pp. 131-46).

nos diagramas não ultrapassam o sete mil;²⁴ o leque numérico completo aparece, contudo, nas exposições do sistema boeciano incluídas em tratados de Jehan des Murs e de Franchino Gaffurio.²⁵ Os números que aparecem nos quadros de Aranda começam, no género cromático, o equivalente a um intervalo de quinta acima da escala apresentada por Boécio, e nos dois outros géneros, uma sexta maior acima: de 3888 ao seu dobro (a oitava superior), ou ao seu quádruplo (duas oitavas acima).

Na verdade, os números nas colunas interiores, correspondentes à divisão cromática do género diatónico e ao género cromático, são de magnitude muito superior aos das colunas exteriores, mas podem ser reduzidos à mesma escala, se forem divididos por 432. Assim, o si bemol grave equivale a 4096; o dó sustenido acima, a 4920,75; o mi bemol superior, a 5461,(3); e assim por diante. Para se evitar o uso de números irracionais, havia que apresentar as proporções representadas por estes valores sob a forma de números inteiros, o que implicou a transformação desses números através da multiplicação. Como a coluna dos números correspondentes às divisões cromáticas não é, a princípio, facilmente legível, dão-se aqui os valores da quarta mais grave (os valores da oitava superior são exactamente o dobro dos da oitava inferior): 1679616, 1769472, 1889568, 1990656, 2125764, 2239488.

Como pode ser facilmente verificado, as proporções entre os valores dados nestes quadros correspondem às tradicionais proporções pitagóricas de 1:2 para a oitava (1200 *cents*), 2:3 para a quinta (702 *cents*), 3:4 para a quarta (498 *cents*), 8:9 para o tom inteiro (204 *cents*) e 243:256 para o meio-tom menor (90 *cents*); este ocorre não só entre mi e fá, ou entre si natural e dó, mas também entre um grau bemolizado (por divisão cromática) e o grau diatónico imediatamente inferior, ou entre um grau sustenido (por divisão cromática) e o grau diatónico imediatamente superior.

[2ª Parte]

Manera de como el canto se a de enseñar y entender... p. (44)/110

Neste apartado, Aranda guia-nos sucessivamente através de oito melodias, uma em cada modo, assinalando a sua natureza modal e explicando, passo a

²⁴ Cf. *De Musica, liber quartus*, in *Arithmetica, Geometria et Musica Boetii*, Veneza, 1492 (foi consultado o exemplar de Jerónimo Gutierrez, capelão toledano amigo de Juan de Espinosa, hoje na Biblioteca Nacional em Madrid, Incunables 1947/12).

²⁵ Johannis de MURIS, *Musica <speculativa>*, ed. Susan FAST, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1994, p. 306; Franchino GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, edição facsimilada [Bibliotheca musica Bononiensis, Sez. II, nº7], Bologna, Forni Ed., 1972, fols. 13v, 29v, 33r.

passo, como em cada caso se aplicam as normas da solmização. Como a impressão dos exemplos no tratado nem sempre é clara, reeditamos mais adiante cada uma destas melodias, mantendo a notação original, com os locais assinalados por Aranda devidamente identificados; algumas destas melodias são também apresentadas em transcrição moderna, acompanhadas pela realização das respectivas instruções de solmização, podendo servir de modelo para exercícios de leitura da notação quadrada de tipo ibérico e aplicação da antiga forma de solfejo.

Declaracion de algunas cosas que en este tractado se contienen... p. (64)/130

p. (65) Aranda critica a representação circular da escala, que se encontra na *Lux bella* de Marcos Durán e também no tratado de Diego del Puerto.

p. (66) Sobre o conceito de «vozes subientes», veja-se acima o nosso comentário à conclusion 4ª, bem como o texto de Carlos Miguel Horta que constitui o Apêndice VI. A comparação entre Gamma e C, por serem ambas terceiras letras do alfabeto (respectivamente grego ou latino), aparece já em Guillermo de Podio (*liber V*, cap. xiii).

pp. (70)-(71) Ao negar qualidade consonante aos intervalos de sexta, Aranda diz que «no son de genero de consonancia, *scilicet* ni de *multiplex* ni de *superparticulare*», recorrendo a terminologia erudita, que evitara usar no capítulo sexto. Proporção múltipla é aquela em que um dos termos da relação é múltiplo do outro, como, por exemplo, 1:2 (oitava) ou 1:4 (dupla oitava). Proporção superparticular é aquela em que um dos termos da relação difere do outro em uma unidade. Veja-se o seguinte exemplo, retirado de Petrus Ciruelus Darocensis, *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium* (1516), IV:

A	Superparticulares	3	4	5	6	7	8	9
B		2	3	4	5	6	7	8

Ao falar das consonâncias de *diatessaron* (quarta) e *diapente* (quinta), caracteriza-as como estando, respectivamente, em proporção sesquitércia (4:3) e sesquiáltera (3:2). Proporção sesquiáltera é aquela em que o termo de maior magnitude supera o outro em metade do seu valor; proporção sesquitércia, aquela em que o supera em um terço; sesquiquarta, um quarto; sesquiquinta, um quinto. Vejam-se os seguintes exemplos, retirados de *id.*, *ibid.*, II.ii:

Sesquialteri	3	6	9	12	15		Sesquiteritii	4	8	12	16	20	24
	2	4	6	8	10			3	6	9	12	15	18
Sesquiquarti	5	10	15	20		Sesquiquinti	6	12	18	24	30	36	
	4	8	12	16			5	10	15	20	25	30	

Aranda argumenta que, em comparação com as sextas, as terceiras têm maior suavidade, por serem «de genero de consonancias, *scilicet* de *superparticulare*». Ao afirmar que as terceiras correspondem a proporções superparticulares (ou seja, 4:5 para a terceira maior [justa] e 5:6 para a terceira menor [justa]), Aranda contradiz-se, pois, em primeiro lugar, é impossível construir terceiras justas (equivalentes a 386 e 316 *cents*) a partir dos intervalos diatónicos pitagóricos de tom e meio-tom (que implicam terceiras de 408 e 294 *cents*), e em segundo lugar, a afinação justa da terceira maior dó-mi, conjugada com a perfeição da quarta dó-fá (proporção 3:4, intervalo de 498 *cents*), leva a que o meio-tom resultante mi-fá (proporção 15:16, intervalo de 112 *cents*) seja praticamente idêntico ao meio-tom maior pitagórico, o que dá implicitamente razão a Ramos de Pareja e Martínez de Bizcargui, quando reclamam que, na prática do seu tempo (dominada pela polifonia), o meio-tom que se toca e canta é o meio-tom maior, e não o menor.²⁶

Na página (72), Aranda diz que não está bem chamar aos modos, «tonos» (tons), como ocorre, por exemplo, em Martínez,²⁷ já que isto cria confusão com o intervalo de segunda maior ou tom inteiro; e que não há necessidade de chamar aos modos, «maestros y discipulos, ni padres ni hijos, ni alegres y tristes». A designação dos modos autênticos e plagais como mestres e discípulos, respectivamente, estava vulgarizadíssima, como atesta o uso desses termos nos tratados do anónimo de Évora, Marcos Durán, Escobar, Molina, Diego del Puerto, Spañon, Bizcargui, Espinosa, Aguilar e Martínez.

Na página (73), Aranda critica os apontadores que colocam certos cânticos em registos inadequados, correspondentes a uma escolha errada da nota final. Distingue dois tipos de casos: as melodias de segundo modo transpostas uma quinta acima, com final lá, e as melodias de sexto modo que

²⁶ Cf. J. Javier GOLDARÁZ GAÍNZA, *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza, 1992.

²⁷ «Os modos que vulgarmente sam chamados tonos sam oyto» [...] «Temos seis maneiras de tonos, convem a saber tono perfeito, tono imperfeito, tono plusquamperfeito, tono mixto, tono commixto, tono irregular» (citado segundo a edição de 1550?; o mesmo conteúdo reaparece na edição de 1614). Os modos mistos são os que misturam plagal e autêntico com a mesma final, enquanto os commixtos misturam modos correspondentes a diferentes finais; entre os teóricos peninsulares de quinhentos, só Tovar e Martínez mencionam esta última possibilidade.

aparecem em oitavo modo. Dos primeiros casos, dá o exemplo do gradual *Haec dies*, que corresponde a uma família melódica usualmente escrita sobre lá, mas que, em muitas fontes ibéricas (com precedentes aquitanos) é apontada sobre ré, como Aranda defende.²⁸ Dos segundos casos, dá dois exemplos, um Aleluia da Cruz, e outro de Santa Maria.

Dos aleluias para as duas festas tradicionalmente dedicadas à Cruz (Invenção — comemoração da descoberta do lenho em que Cristo terá expirado — e Exaltação — ostentação pública da relíquia) que têm melodias próprias, três têm circulação em toda a Europa, outra é comum a fontes aquitanas e italianas, e duas mais encontram-se só em fontes aquitanas.²⁹ A matriz do cantochão ibérico é a tradição aquitana, pelo que é provável que Aranda conhecesse, no mínimo, três, e no máximo, todas estas seis melodias. Só duas delas, *Dicite in gentibus* e *Dulce lignum*, podem terminar em sol e são normalmente classificadas em 8º modo (LU, pp. 1455-56); ambas têm circulação universal. A última é por vezes classificada em 6º modo, tendo fá como final, pelo que é provável que corresponda ao aleluia que Aranda tinha em mente;³⁰ o cónego Alegria reproduz o seu início à p. 165.

Quanto ao aleluia da Virgem, o problema é mais complicado. As principais festas marianas na liturgia romana eram quatro, desde, pelo menos, finais do século VII: a Purificação, a 2 de Fevereiro (apresentação de Jesus no Templo, em que Maria surge como intermediária); a Anunciação, a 25 de Março (aparição do arcanjo Gabriel e assentimento de Maria para a Encarnação de Deus, nove meses antes do Natal); a Assunção, a 15 de Agosto (subida ao céu da Virgem, dividindo-se as opiniões, nesta época, quanto ao sucedido com o seu corpo); e a Natividade de Nossa Senhora, a 8 de Setembro. Como a Anunciação recaía na Quaresma, em que não se canta o aleluia, e uma mesma peça podia ocorrer em duas festividades, inicialmente dois ou três aleluias bastavam: *Adducentur regi*, *Adorabo ad templum* e *Specie tua*, podendo este último texto aparecer associado a várias melodias, uma das quais em 8º modo.³¹ O culto à Virgem Maria expandiu-se muito a partir da

²⁸ Willi APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington, Indiana University Press, 1958, pp. 357-62; *Paléographie musicale*, vol. 2, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1891 (reimpr. Bern, Herbert lang, 1974), pranchas 90-91 (Gradual de Arles).

²⁹ Melodias de aleluia presentes em várias regiões: *Dicite in gentibus*, *Dulce lignum* e *Nos autem gloriari*; só em fontes do sul: *Salva nos, Christe*; só em fontes aquitanas: *Adoramus te, Christe* e *Per signum sancte crucis*. Cf. facsímiles dos manuscritos de Gaillac e Saint-Yrieix, F-Pn 776 e F-Pn 903, e Karlheinz SCHLAGER, *Alleluia-Melodien I, bis 1100* [Monumenta Monodica Medii Aevi, Band VII], Kassel, Bärenreiter, 1968.

³⁰ K. SCHLAGER, *op. cit.*, pp. 117, 140-41, 631-32, 659.

³¹ René-Jean HESBERT, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, 1935, repr. Roma, Herder, 1985; K. SCHLAGER, *op. cit.*

segunda metade do século IX, o que teve reflexos tanto no repertório como no calendário litúrgico; estes variavam consoante as devoções locais, as fidelidades clericais e as determinações papais. Entre, aproximadamente, 800 e 1100, as quatro principais festas marianas do calendário romano suscitaram a multiplicação das melodias aleluiáticas, entre as quais se contam três classificáveis em 8º modo ou em *Tetrardus maniera* e presentes em manuscritos do sul de França (origem da tradição gregoriana ibérica): *Felix es sacra*, *Hodie Maria virgo* e *Nativitas tua*;³² o final da Idade Média viu a composição de muitas mais melodias, das quais Karlheinz Schlager editou 135, seis delas recolhidas ou identificadas em fontes ibéricas (incluindo *Virga Jesse floruit*).³³ No tempo de Aranda eram correntes três comemorações introduzidas na Península nos séculos XIII e XIV: as festas da Visitação, a 2 de Julho (visita de Maria à prima Isabel); da Imaculada Conceição, a 8 de Dezembro (geração de Maria isenta de pecado original, uma convicção que se tornou doutrina oficial só no século XIX); e da Senhora das Neves, a 5 de Agosto (que comemora a inauguração de uma igreja em Roma). Há também que ter em conta a sobrevivência em Espanha da antiga festa visigótica da Anunciação, que se celebrava (para evitar as restrições da Quaresma) a 18 de Dezembro, e a que se chamava *Festivitate beatissime Marie semper virginis* ou *Expectatio partus*.³⁴ Entre peças antigas e recentes, o moderno *Liber usualis* retém apenas doze aleluias marianos, dos quais dois em 8º modo, *Felix es sacra* e *Virga Jesse* (LU, pp. 1539, 1267). O cónego Alegria, cujas fontes musicais gregorianas se terão provavelmente limitado ao *Liber usualis*, transcreve na p. 165, sem identificar, o início do aleluia *Felix es sacra*, dado como exemplo da composição que Aranda colocaria em 6º modo, com final fá. Na verdade, nada parece indicar que esta melodia, tal como sucede com as de *Hodie Maria virgo* e *Nativitas tua*, suscitasse problemas de classificação modal.³⁵ Pelo contrário, na transmissão do aleluia *Virga Jesse* está documentada a diversidade de opiniões suposta pela observação de Aranda: Schlager diz-nos que cerca de 85% dos manuscritos o transcrevem sobre sol, 15% sobre dó, e 10% sobre fá (com si bemol).³⁶ Este é o único aleluia

³² James W. MCKINNON, «Alleluia, I», *NGD*, vol. 1, pp. 385-94; K. SCHLAGER, *op. cit.*

³³ Karlheinz SCHLAGER, *Alleluia-Melodien II, ab 1100* [Monumenta Monodica Medii Aevi, Band VIII], Kassel, Bärenreiter, 1987.

³⁴ Segundo um códice tardo-medieval (Madrid, BN, Mss. 1566), a festa da Expectação incluía, na Missa, os aleluias *Ecce virgo concipiet* e *Per te dei genitrix*, e, nas Vésperas, o aleluia *Ave Maria gratia plena*.

³⁵ Existe, sim, ambiguidade modal entre 6º e 8º modo na transmissão de uma outra melodia de aleluia associada ao mesmo texto, melodia essa que só se encontra em fontes da Europa central. Cf. K. SCHLAGER, *Alleluia-Melodien II*, cit., pp. 176, 639-41.

³⁶ *Id.*, *ibid.*, pp. 560-64, 822-30 [825].

mariano documentado na Península Ibérica a exhibir tal particularidade, pelo que é provável que seja aquele que Aranda quis referir.

p. (74) Tal como faz Aranda, autores como Guillerme de Podio, Francisco Tovar e Juan de Espinosa falam de divisões cromáticas do tom, e não de «conjuntas», no que se afastam do termo então mais corrente na Península Ibérica. Os dois últimos e Aranda opõem-se explicitamente a esta designação, que reflecte a ideia que num mesmo grau (móvel) coincidem duas possibilidades de entoação: uma natural ou objectiva, outra accidental ou fictícia (segundo Diego del Puerto, conjunta é a conjunção de uma propriedade fictícia com outra propriedade).

p. (76) Depois de fazer a defesa da possibilidade de se desarticular uma ligadura na aplicação da letra, se isso puder evidenciar a acentuação da palavra em questão, Aranda defende a tradição, o que só não é contraditório porque a tradição que ele defende é a que é legitimada pela autoridade teórica; parece pensar que, se no domínio das relações entre letra e música não há autoridade teórica a seguir, se deve tomar como guia não o mero hábito, mas uma geral exigência de racionalidade, que se supõe presente no acto de composição. No passo imediatamente seguinte, refere-se o tratadista Juan de Espinosa e, implicitamente, o seu opositor Gonzálo Martínez de Bizcárgui, de cujo tratado se conhece uma edição datada de 1527 (edição esta cuja existência já era suspeitada pelo cónego Alegria). A menção de um mestre de capela de Palencia, Martín de Ribaflecha, parece indicar a existência de um tratado da sua autoria, que se terá perdido.

Conclusões

O tratado de cantochão de Aranda não prima pela elegância expositiva nem pela originalidade intelectual. Também o tratamento erudito, a densidade informativa e a riqueza de considerações estéticas encontradas no tratado de Guilherme de Podio estão dele ausentes. É desnecessariamente prolixo nos detalhes, sendo pobre, e nem sempre coerente, na substância. Espelha em geral um ensino convencional, baseado tanto na repetida aplicação de fórmulas como na enumeração escolástica e no desdobramento redundante e fastidioso de conceitos a que se empresta uma autoridade indiscutível. A sua falta de lustro académico e o seu carácter pré-

humanístico são compreensíveis, dado o contexto prático, não universitário, que o viu nascer.

Quando comparado com outros tratados de índole prática do seu tempo o *Tractado de câto llano* surge a uma luz mais favorável, pois os músicos ibéricos seus contemporâneos raramente produziram melhor. Está, no seu conteúdo, muito próximo do *Tractado de principios* de Juan de Espinosa, se bem que este seja mais exaustivo. Insurge-se contra facilitismos de linguagem correntes no seu tempo («tom» por modo, «mestre/discípulo» por autêntico/plagal), tenta reestabelecer a ordem conceptual quando os hábitos terminológicos põem os princípios teóricos em risco («conjunta» supõe graus móveis, enquanto «divisão do tom» mantém a separação conceptual entre a escala diatónica e as suas alterações cromáticas) e insiste pontualmente em termos ou conhecimentos de carácter erudito («diatessaron» e termos afins, «intenso/remisso», distinção entre meios-tons menores e maiores, tabelas com valores numéricos correspondentes aos diferentes géneros harmónicos). Embora se trate de um tratado virado para o ensino prático, revela, em suma, alguma exigência intelectual. Para além das suas implicações no conhecimento das normas de execução do cantochão em vigor em Évora e Coimbra até, pelo menos, meados do século, um aspecto invulgar e precioso do tratado de Aranda é a inclusão de uma série de antífonas compostas pelo próprio autor, que exemplificam ao pormenor os princípios por ele seguidos no tratamento da monodia sacra e servem como base de um curso intensivo de solmização e aplicação de *musica ficta*.

Não obstante os méritos que se lhe possam ser reconhecidos, do tratado de Aranda não se conhecem reimpressões, enquanto o seu sucessor na cátedra de Música em Coimbra a partir de 1553, Afonso Perea, preferiu promover o texto, mais despretenso, de Juan Martínez, que incluía uma útil representação da mão guidoniana e as entoações habituais dos salmos, e teve múltiplas edições até quase um século depois da sua publicação original. O estudo destas edições, postas em confronto com o tratado de Aranda, poderá revelar-nos algo sobre as prioridades práticas dos cantores de cantochão no Portugal de quinhentos.

Apêndice I: Modelo de leitura – páginas (21) e (22)

Conclusão Sétima: os oito modos de cantar.

Para conhecimento dos termos usados em música, assim como da sua ordem, existem oito modos de cantar, compostos de qualidade grave e aguda, sendo que quatro são *autênticos* («intensos») e quatro são *plagais* («remissos»). Os modos terminam «de dois em dois» [os quatro pares autêntico/plagal] num signo diferente, a chamada *finalis*: os modos I e II terminam em ré (*d* grave); os modos III e IV terminam em mi (*e* grave); os modos V e VI terminam em fá (*f* grave); os modos VII e VIII terminam em sol (*g* agudo). A cada par autêntico/plagal é comum uma quinta perfeita («diapente») superior à *finalis*. [Aos modos I e II a quinta ré-lá; aos modos III e IV a quinta mi-si; aos modos V e VI a quinta fá-dó; e aos modos VII e VIII a quinta sol-ré.] A diferença entre os modos autênticos e os modos plagais está no facto de que os autênticos formam ainda mais uma quarta perfeita («diatessaron») acima dessa quinta perfeita, atingindo uma oitava («diapason») de âmbito. Por seu turno, os modos plagais formam a sua oitava perfeita de âmbito acrescentando uma quarta perfeita inferior à quinta perfeita comum ao modo autêntico correspondente.

De acordo com a vontade dos autores que compõem as melodias, se a oitava de âmbito for atingida, estamos perante um *diapasão perfeito*. Se esse âmbito não for atingido, estamos perante um *diapasão imperfeito*. Neste último caso, a justificação será a ausência de algum intervalo na sua quarta perfeita ou na sua quinta perfeita.

Se dois modos formarem juntamente as suas quartas, trata-se de *mistura perfeita* («mixtion perfecta»). Caso contrário, se não as formarem, trata-se de *mistura imperfeita* («mixtion imperfecta»). Também é possível suceder que um forme a sua quarta e o outro não. Neste caso, estamos perante uma *mistura* («mixtion») entre perfeito e imperfeito, uma situação válida para qualquer canto. [Está aqui em causa o conceito de *maneria*.]

No caso de os modos autênticos subirem mais do que a sua quarta superior e de os modos plagais baixarem mais do que a sua quarta inferior [ultrapassando assim o âmbito original de oitava perfeita], trata-se de um *excesso* («demasia»).

Pela ordem da sua composição e dos seus «diapasões», os modos I (ré autêntico), III (mi autêntico), V (fá autêntico) e VII (sol autêntico) são designados como *intensos* porque têm um âmbito mais agudo em relação aos *remissos*. Os restantes quatro, os modos II (ré plagal), IV (mi plagal), VI (fá plagal) e VIII (sol plagal) são designados como *remissos* porque em relação aos *intensos* têm um âmbito mais grave. [No uso destas denominações parece haver uma influência da prática: *intenso* pressupõe uma “tensão” melódica superior característica de um registo mais agudo; *remisso* pressupõe uma “tensão” melódica inferior, própria de um registo mais grave. Trata-se, de facto, de uma terminologia que deriva dos conceitos de *intenso* e *relaxado* da teoria musical da Antiguidade Grega. Visto que Mateus de Aranda não era um humanista, estes termos aparecem aqui provavelmente por influência do tratado de Guilherme de Podio.]

A entoação dos modos autênticos deve ser «remissa» e a dos modos plagais deve ser «intensa», ou seja, nos modos autênticos a entoação deve dar-se na parte inferior do seu âmbito, enquanto que nos modos plagais esta deve dar-se no centro, o que faz com que o [início do] canto se dê sempre num registo médio.

A natureza e composição de todos os modos referidos depende de uma organização interna («espécies»; «species») dos seus tons e meios-tons menores («tonos y semitonos menores»), visto que os intervalos são todos semelhantes entre os modos. [Além disso, é devido a essa organização intervalar que os modos são agrupados em pares.]

Apêndice II: Transcrição diplomática dos exemplos musicais

Primus modus

Im-men - si re - gis ge - ni-trix et cunc-ta cre - an - tis E - vec - ta est ho - di-c

an-gc - li-ca su-per ag-mi-na cunc-ta, In ju - bi-lo vo - cis sol-va - mus mu-ni-a lau - dis.

Se - cu - lo - rum a - men.

Secundus modus

Hac pro - fec - to di - c per-pe - tu-a vir-go Ma - ri - a Cc - los as - cen - dit


ter - ras-que pe - ro - sa re - li - quit, Reg - nat nunc qui - a cum Chris - to,

le - ta - mi - ni, que - so. Se - cu - lo - rum a - men.

Nota - no ponto 53, em *Regnat*, apesar de o guião no original indicar *fá*, aparece impresso um *mi*; assumimos que o guião ficou deslocado, visto que tanto o manuscrito Toledo 44.2, como o Santoral de Braga (Arquivo Distrital de Braga, Ms. 949) concordam em indicar *mi-ré-mi* para esta passagem.

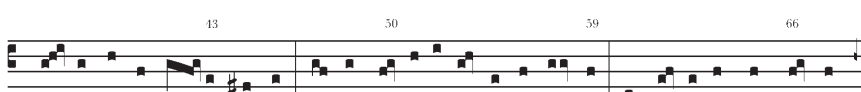
Tertius modus

3 13 19



Fi - li - us, ec - ce, De - i pro - pe - rans oc - cur - re - re ma - tri,

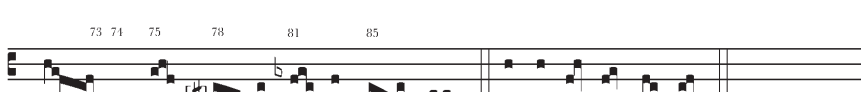
43 50 59 66



(1^a divisão)

Col - lo - cat in so - li - o su - per om - ni - a si - de - ra cel - so An - ge - li - cis - que cho - ris

73 74 75 78 81 85




(4^a divisão) (6^a divisão)

pre - fert su - per e - the - ra cunc - tis. Se - cu - lo - rum a - men.


Quartus modus

12 28



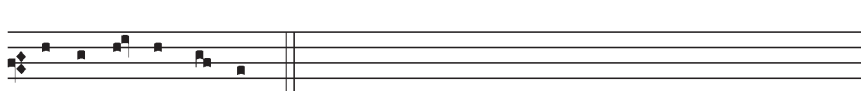
Sus - ci - pi - tur ma - ter Chris - ti re - gi - na - que mun - di An - ge - li - co - le - tan - te cho - ro

48 55 69 72 78



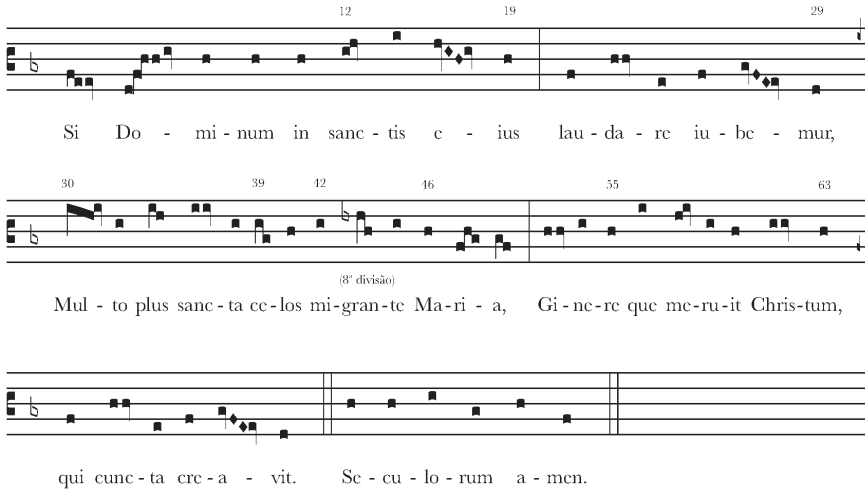
(1^a divisão)

ec - lo - que cho - rus - co, Un - de hui - us le - ti ve - ne - re - mur fes - ta di - c - i.



Se - cu - lo - rum a - men.

Quintus modus



12 19 29

Si Do - mi - num in sanc - tis c - ius lau - da - re iu - be - mur,

30 39 42 46 55 63

(3ª divisão)

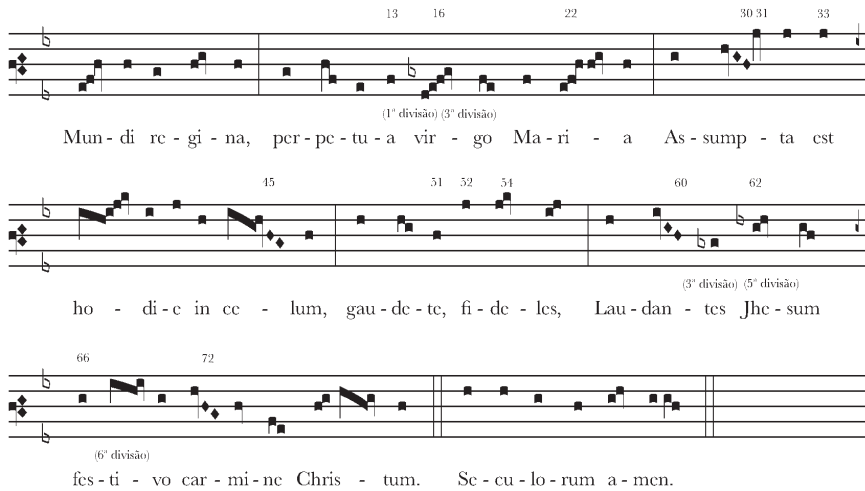
Mul - to plus sanc - ta ce - los mi - gran - te Ma - ri - a, Gi - ne - re que me - ru - it Chris - tum,

66 72

(6ª divisão)

qui cunc - ta cre - a - vit. Sc - cu - lo - rum a - men.

Sextus modus



13 16 22 30 31 33

(1ª divisão) (3ª divisão)

Mun - di re - gi - na, per - pe - tu - a vir - go Ma - ri - a As - sump - ta est

45 51 52 54 60 62

(3ª divisão) (5ª divisão)

ho - di - c in ce - lum, gau - de - te, fi - de - les, Lau - dan - tes Jhe - sum

66 72

(6ª divisão)

fes - ti - vo car - mi - ne Chris - tum. Sc - cu - lo - rum a - men.

Septimus modus

(9ª divisão)

Gau-de-at ce-cle - si-a mun-di per cli-ma-ta cunc - ta, Pre-ful-gens ho-di-e me-ri-tis

qui - a vir - go Ma - ri - a, Ma - ter sanc - ta De - i trans - cen - dit

72

cul - mi - na ce - li. Sc - cu - lo - rum a - men.

Nota - no original há dois erros: *pre climata*; *transcendit*.

Octavus modus

(6ª divisão)

Gau - dent, ce - cc, po - li, ci - ves su - per as - tra su - per - ni,

(6ª divisão)

Mun - di re - gi - nam se - cum sump - sis - se Ma - ri - am, Nos - que ho - di - e

(6ª divisão)

hec tan - ti ce - lc-bre - mus gau - di - a fes - ti. Sc - cu - lo - rum a - men.

Nota - no original há um erro: *sumpsisse*.

Apêndice III: Solmização do exemplo n.º 2

The musical score is written in bass clef and consists of 85 measures, grouped into nine lines of ten measures each. The notes are represented by stems with flags indicating pitch, and solfège syllables are written below the staff. The syllables are: sol, sol, fa, sol, fa, re, fa, sol, la, sol, fa (measures 1-10); sol, fa, ut, fa, fa, mi, re, fa, mi, re, fa (measures 11-20); sol, la, sol, fa, la, la, la, sol, re, fa, mi (measures 21-30); re, ut, re, mi, re, sol, fa, sol, fa, fa (measures 31-40); fa, re, fa, re, ut, sol, fa, sol, la, fa, re (measures 41-50); mi, fa, mi, fa, re, mi, fa, mi, (fa), re, sol (measures 51-60); re, fa, sol, fa, sol, re, fa, re, fa, sol (measures 61-70); sol, sol, la, fa, mi, re, mi, ut, fa, re (measures 71-80); fa, sol, la, sol, Se - cu - lo - rum a - men. (measures 81-85). Above the staff, pitch contours are marked with numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, indicating the degree of the scale. Labels such as 'd-solre', 'c-faut', 'a-lamire', 'g-solreut', 'e-lami', 'f-faut', 'Natura', and 'Bemol' are placed above specific notes or groups of notes. The word 'Bequadro' appears below the staff in measures 1, 20, 30, 60, and 75.

(*) Nota: Situação específica tratada na p. (32), em que o autor afirma que as notas sol-fa#-sol e re-ut#-re deverão cantar-se com os monossílabos fa-mi-fa.

Apêndice IV: Quadro comparativo de conceitos musicais segundo diversos tratadistas ibéricos (séc. XV e XVI)

	Mateus de Aranda <i>Tratado de Canto Llano</i> (1533)	Fernando Estevan <i>Reglas de Canto Llano, é de Contrapunto, é de Canto Organo</i> (1410)	Diego del Puerto <i>Portus Musicae</i> (1504)	B. Ramos de Pareja <i>Música Práctica</i> (1482)	Marcos Durán <i>Lux Bella</i> (1509)	Gonçalo M. de Biscanqui <i>Arto de Canto Llano, de Contrapunto y Canto de Organo, con Proporciones y Modos</i> (1543)
Letras	7, "(...) <i>puédense multiplicar y componer en infinito</i> (...)" pág. (7) ^{a)}	20 (8 graves, 7 agudas, 5 sobreagudas) ^{a)}	21 (8 graves, 7 agudas e 6 <i>supragudas</i>) ^{a)}	Sistema octocordal com base em C. (c, d, e, f, g, a, \flat , \sharp)	21: 8 graves, 7 agudas, 6 sobreagudas ^{a)}	20: 8 graves, 7 agudas e 5 sobreagudas "Estas repite letras se atiendan exclusive porque se pueden añadir quantas letras e bozes quisiere: así por arriba como por abaxo." Capítulo: "Del numero de los grados. C. III"
Propriedades	\flat quadrado; natura e \flat mol 6: ut; re; mi (<i>subiunto</i>); fá; sol; lá (<i>descendentes</i>)	<i>b</i> quadrado; natura e <i>bmol</i> 6: <i>bozes naturales</i> : ut; re; mi; fá; sol; lá	\flat ; natura <i>bmol</i> 6: ut; re; mi; fá; sol; lá	^{b)} Substituição das sílabas gaidonianas ut, re, mi, fá, sol, lá pelas sílabas <i>paol, lá, tur, per, no, rés, ts, tas</i> , correspondendo a c, d, e, f, g, a, \flat , e que modernamente correspondem aco, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó ^{a)}	\flat por g, natura por c, \flat por f 6: ut, re, mi (<i>subit</i>), fá, sol, lá (<i>descender</i>)	\flat natura e \flat 6: <i>vozes naturales</i> : ut, re, mi, fá, sol, lá
Vozes	7, com princípio em G, C e F ^{b)}	7, com princípio em G, C e F (graves, agudas e sobreagudas)	7, com princípio em G, C e F (graves, agudas e <i>supragudas</i>)	2: \sharp fá (grave) dó (agudo)	9 ^{b)}	7 <i>grados</i> ^{a)} por G, C e F
Claves	2 (uma ternária, clave de fá e outra binária, clave de dó)	2 (Fá e Dó, também chamadas de <i>bmol</i> e natura, respectivamente)	2 (Fá e Dó, também chamadas de <i>bmol</i> e natura, respectivamente)	3: uma que sobe, uma que desce e outra outra que abarca de uma nota a outra	2: fá e dó	—
Mudanças	3 (directas, indirectas e dijunivas) "(...) y <i>mudança es mudanca de un intervalo de una propiedad y deducion otro intervalo de otra propiedad: como por lo natural e accidental pariese</i> (...)" pág. (11)	2 "Mudança es <i>mudanca el nome de una propiedad en otra. Así como de bquadrado em natura, e de natura em bmol.</i> " pág. 151 (26 r), Capítulo: "Regla que fabla de las mudanças"	2 "Mudança es <i>aiuntamiento de dos vozes ygrades diversas en propiedad</i> (...). Capítulo "De mutatiōibus" (citação apresentada foi retrada da paráfrase castelhana)	3: uma que sobe, uma que desce e outra outra que abarca de uma nota a outra	"Mudança es <i>mudamiento de dos vozes iguales en signo e voz diversas en propiedad e deducion como descender</i> " pág. (2) Capítulo: "Ca. II del modo de mudar e combinar las voces"	"Mudança es <i>ayuntamiento e departimiento de dos bozes ygrades e diversas propiedades en un lugar por salir y en otro por descender.</i> " Capítulo: "De mutacionibus c. VI"

Intervalos	13 espécies de intervalos dentro da 8ª	$5^b \left\{ \begin{array}{l} 2 \text{ acordes} \\ 2 \text{ discordantes} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{Diatesaron (4ª)} \\ \text{Epiacut (7ª)} \end{array} \right\}$ ou $8 \left\{ \begin{array}{l} \text{Tono, ditono, tritono,} \\ \text{diatesaron, diapente, exacut,} \\ \text{epiacut, diapason} \end{array} \right\}$	13 <i>disjuntas</i> dentro da 8ª ^{b)}	Consonantes: unísono, terceira, quinta, sexta, oitava Dissonantes: segunda, quarta, sétima e suas inversões. ^{c)}	3 espécies dentro da oitava 5 <i>disjuntas</i> : tritono, diapente, exacut, etacor e diapason <i>outras ej e se pueden bien hacer: así como de nueve e de diez e de mas etc a un que no se nombran como las cinco primeras (...)</i> Capítulo "De tono e semitono.etc.CA. XXIII"
Modos	8 <i>Modos de Cantar</i> : 4 <i>intensos</i> (I, III, V e VII) e 4 <i>remissos</i> (II, IV, VI e VIII) ^{c)}	8: 4 <i>maestros</i> (I, III, V e VII) e 4 <i>discipulos</i> (II, IV, VI e VIII) ^{c)}	8: 4 <i>maestros</i> 4 <i>discipulos</i>	8: 4 <i>maestros</i> 4 <i>discipulos</i>	8 <i>tonos</i> : 4 <i>maestros</i> 4 <i>discipulos</i>
Géneros	Diatónico, cromático e enarmónico	—	—	Diatónico, cromático, diatónico	Diatónico, cromático, diatónico
Adições ao sistema hexacordal	11 <i>divisões</i> de tom ^{d)}	10 <i>conjuntas</i> ou deduções ^{d)}	10 <i>conjuntas</i> (5 para bequadro e 5 para bemol) ^{d)}	10: 5 <i>conjuntas</i> ^{d)} de bemol, 5 <i>conjuntas</i> de bequadro	12 <i>conjuntas</i> ^{d)} : 6 de \flat e 6 de \sharp 5 <i>divisões</i> ^{b)}
Observações	a) Como considera a existência de 2 graus a partir das agudas (bemol e bequadro), poderá dizer-se que não são 7, mas sim 8 letras duplicadas a partir de <i>gsolreut</i> (agudas), já que demonstra graficamente 7 graves, 8 agudas e 8 sobreagudas b) Demonstra 7 deduções entre as graves, agudas e sobreagudas, mas tal como as letras podem expandir-se. c) <i>Intensos</i> = autênticos <i>Remissos</i> = plagais Entenda-se por <i>divisão</i> alteração de carácter accidental	a) Considera que <i>b</i> é um grau único e móvel que se adapta às necessidades (ex.: para evitar o tritono transforma-se em bemol). b) Os cinco intervalos são denominados <i>disjuntas</i> , porque <i>non pueden venir, nin juntaro las beças q' seera mantanja, nin abstar de un punto a otro</i> (pág. 127 (20r), Capítulo: "Regla que fable de las cinco disjuntas". Segundo Maria Pilar Escudero, trata-se de uma classificação estranha e original, visto que prescinde dos intervalos de 2ª e 3ª. c) <i>Maestros</i> = autênticos <i>Discipulos</i> = plagais d) Entenda-se por <i>conjunta</i> , segundo Estevan, notas <i>ajuntadas</i> ao sistema, que não podem ser chamadas de deduções, porque só se juntaram depois destas	a) Considera que <i>b</i> é um grau único e móvel que se adapta às necessidades. b) Refere-se aos intervalos como <i>disjuntas</i> . c) Entenda-se por <i>conjunta</i> alteração de carácter accidental	a) accidental considera que <i>b</i> é um grau único e móvel que se adapta às necessidades. b) 8ª e 9ª não estão completas na representação gráfica c) alteração de carácter	a) <i>grados</i> = deduções b) alteração de carácter accidental, com replicação à 8ª

Apêndice V: Comparação das antífonas marianas presentes no *Tratado de Canto Llano* de Mateus de Aranda com as fontes Toledo 44.2 e Braga AD 949

1. As fontes Toledo 44.2 e Braga, Arquivo Distrital, ms. 949 possuem semelhante identidade melódica. O manuscrito de Braga apresenta por extenso a maioria dos fenómenos de quilisma e liquescência presentes na fonte Toledo 44.2. Existem diferenças substanciais entre estas duas fontes, nas Vésperas da Assunção da Virgem Maria, na segunda antífona do primeiro Nocturno, em “quia cum”; terceira antífona do mesmo Nocturno, em “angelicisque”; primeira antífona do segundo Nocturno, em “leti celebremus”; primeira antífona do terceiro Nocturno, em “hodie”. Na antífona de *Magnificat* das Segundas Vésperas da Conversão de São Paulo “Cum autem complacuit” observa-se discrepância em “adquievi carni et sanguini”; na antífona das Primeiras Vésperas de São Vicente há dissemelhança em “qua” e “vincentius”.

2. O exemplo mais notório de citação entre antífonas ocorre com a linha melódica correspondente às sílabas “Si” e “Do” de “Si Dominum” da antífona de 5º modo, reutilizada parcialmente em “mundi” e na sílaba “re” de “reginam” da antífona de 8º modo.

3. A base utilizada para a comparação com as antífonas compostas por Mateus de Aranda é o manuscrito Toledo 44.2, sendo indicadas entre parênteses as notas do manuscrito de Braga. O exemplo de 5º modo representa ambos os manuscritos; as notas si e mi entre parênteses ocorrem só no de Toledo.

Antífona de 2º Modo

E - Tc 44.2/
P - Bd 949

quit re - gnat nunc qui - a cum

Antífona de 4º Modo

ta di - - - e - i

Mateus de Aranda

gnat nunc qui - a cum di - e - - - i

Antífona de 5º Modo

E - Tc 44.2/
P - Bd 949

qui cunc - ta cre-a - vit

Antífona de 6º Modo

Jhe - sum Chris - tum

Mateus de Aranda

qui cunc - ta cre-a - vit Jhe - sum fest Chris - tum

Antífona de 5º Modo

E - Tc 44.2/
P - Bd 949

Si Do-mi-num in Sanc - tis ei - us lau da - re iu-be-mur

Mateus de Aranda

Si Do Sanc - tis ei - - - us

Comparação das antífonas marianas.

Apêndice VI: Definição dos Conceitos de «Subientes» e «Descendientes» no *Tractado de Cãto Llano* de Mateus de Aranda

1 – Introdução

Este texto debruça-se apenas sobre a explicação dos conceitos de «subientes» e «descendientes», aplicados aos graus dos hexacordes da técnica guidoniana de solmização, apresentados na página 8, e explicados na página 66.

A páginas 8 do seu tratado, no seguimento da *Conclusion segunda de las proprieda /des y voces y signos y deduciones* iniciada na página 7, surge a seguinte passagem:

y es un nas /cimiento de voces, con las quales se demuestran ser los / intervallos de genero natural o accidental. y la primera / voz de su nacimiento es ut, y las que della se siguen re, mi, / fa, sol, la, son seys voces, ut, re, mi subientes, fa, sol, la des /cendientes.

Mais tarde, na página 66, Aranda explica a atribuição desses conceitos aos respectivos graus, explanando a sua justificação:

y dezimos en las seys voces, ut, re, mi, / subientes porque el ut se asigna en el pulmon, y el re / en la garganta, y el mi en los labios. y las otras voces / fa, sol, la, no tienen adelante donde se asignar, si no buel-/ven al contrario, asignandose el fa en el paladar, y el sol / en la garganta, y el la en el pulmon, por lo qual les dezi-/mos descendientes.

A justificação/explicação apresentada corresponde, grosso modo, a uma descrição da articulação dos sons da fala. Mais concretamente, tal associação deve-se à sensação de um percurso correspondente ao descrito pelos pontos de articulação¹ dos sons da fala, aproximando-se das actuais categorias classificativas presentes nos sistemas de fonética, mas sem nenhum grau de justificação experimental científico, e que pelo seu carácter empirista deve ser abordado sob um ponto de vista mais próximo da fonética articulatória — carácter este, vigente nas descrições mais antigas das estruturas sonoras das línguas.²

¹ Note-se a referência a «un nas /cimiento de voces», remetendo para a localização a nível fisiológico da formação sonora, apontando, na página 66, para qual a possível localização, de acordo com a especificidade de cada um dos sons.

² Cf. Maria Helena MATEUS, *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp. 27, 45, 147.

Visto este ser um tratado de canto (e portanto de âmbito musical), a interpretação apontaria, à partida, exclusivamente para os sons sonantes - nos quais o controlo da altura (frequência) seria possível — e acima de tudo para as vogais. No entanto:

1 - Sons vozeados não são apenas as vogais (ex.: todos os sons com vibração das cordas vocais — sobre este ultimo ponto haverá referência mais adiante).

2 - O sistema de solmização, baseado em hexacordes, baseia-se na pronúncia de sílabas e não de vogais isoladas.

Tentar-se-á então, no decurso deste texto, demonstrar que a aplicação dos conceitos «subientes» e «descendientes» corresponde à sensação da existência de um percurso anatómico ao longo do aparelho de produção da voz, associado à pronúncia das sílabas correspondentes aos graus dos hexacordes do sistema de solmização, e que tal facto simultaneamente resulta e é resultado de uma descrição *naïf* — de carácter empirista, decorrente da constatação directa dos estímulos sensoriais provocados pela pronúncia de tais sílabas — dos mecanismos articulatorios da voz e da fala. É também objectivo deste trabalho levantar a questão da possibilidade da existência de uma intenção didáctica subjacente à formulação do mesmo, tentando averiguar a possibilidade da aplicação do mesmo ao ensino do canto.

2 - Fonética: noções

Chegando a este ponto, convém introduzir algumas noções básicas de fonética, mas apenas aquelas sobre as quais a elaboração deste texto se baseia.³

Na voz, todos os sons são provocados pela formação de constrictões. Basicamente, uma constrictão consiste na variação do espaço proporcionado para a passagem de ar por um determinado canal, variação essa que depende da modelação da configuração desse canal, levada a cabo pelos elementos constituintes do mesmo, podendo estes ser apenas a parede que o delimita (no caso de ser flexível, e possuir algum mecanismo que provoque a sua adução ou abdução) ou quaisquer outros apêndices que se encontrem no seu interior. Assim, entenda-se por vozeamento a produção sonora resultante de uma constrictão gerada ao nível da glote; o processo pelo qual se dá a produção sonora ao nível das cordas vocais não é mais que a adução das mesmas, ou seja, um estreitamento do espaço proporcionado para a passagem de ar pelo canal onde se encontram as cordas vocais.

³ Para informação mais detalhada, consultar as obras referenciadas na bibliografia.

No caso da voz humana, são designados por articuladores «as estruturas anatómicas da cavidade bucal utilizadas na produção dos sons da língua (...)».⁴ De acordo com a classificação tradicional dos sons,⁵ as consoantes são classificadas de acordo com «o modo de passagem do ar pelo tracto vocal (o modo de articulação) e a região do tracto vocal em que se situa a maior constrição imposta pelos articuladores no canal bucal (o ponto de articulação)».⁶ Embora a descrição de Aranda enfatize o local ao qual ele atribui a formação sonora, e remeta para uma classificação de acordo com o ponto de articulação, para uma melhor compreensão do que se propõe será utilizada maioritariamente, a classificação de acordo com o modo de articulação.⁷

Relativamente ao modo de articulação, agrupam-se as consoantes nas classes das oclusivas, fricativas, laterais, vibrantes e africadas. Destas, a última não tem qualquer relevância no contexto de Aranda. Será oportuno observar que a divisão supracitada se baseia exclusivamente na acção dos articuladores, e que o mesmo tipo de acção pode, por vezes, dar origem a mais que uma consoante, dependendo da existência ou ausência de vozeamento e de variações no ponto de articulação.

OCCLUSIVAS são consoantes produzidas por um fecho completo dos articuladores, que impede a passagem de ar. Devido à acção do véu palatino dividem-se em orais e nasais. No caso das nasais, o véu palatino encontra-se descido, e embora os sons sejam produzidos, também, com o afastamento dos articuladores, as consoantes criadas têm de ser sempre vozeadas. Este é o caso dos sons escritos em português com as grafias 'm', 'n' e 'nh'. Destes, relevante é o 'm', presente na sílaba 'mi', produzido a partir do fecho dos lábios.

FRICATIVAS é o termo da classificação que se refere às consoantes geradas a partir de uma obstrução parcial formada pelos articuladores, que resulta na produção de ruído. Estas, podem ser vozeadas, ou não, e a mesma acção por parte dos articuladores dá sempre origem a dois tipos de consoantes. Agrupando-as em pares de vozeadas/não vozeadas obtém-se 'v/f', 'z/s' e 'j/ch', sendo que cada par apresenta a mesma configuração, no ponto de obstrução, por parte dos articuladores. Destas têm relevância as consoantes 'f' e 's',

⁴ MATEUS, *op. cit.*, p. 46.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ Na tabela que a seguir se apresenta, serão apresentadas, de forma resumida, as equivalências entre os dois métodos de classificação.

presentes nas sílabas fá e sol, respectivamente. A consoante 'f' é produzida através da articulação resultante da aproximação do lábio inferior aos incisivos superiores, e a consoante 's' através da aproximação da coroa da língua à região dento-alveolar.

LATERAIS é o conceito que designa as consoantes nas quais o som resulta de uma «obstrução do fluxo de ar pela língua junto de um ponto da cavidade bucal (alvéolos ou palato) mantendo-se um canal para a saída do ar entre os lados da língua e o palato», e estas «(...) em português são sempre vozeadas».⁸ Existem (em português) três tipos de consoantes laterais. Duas correspondem às grafias 'l' e 'lh', sendo a articulação da primeira o resultado da obstrução formada pela aproximação da ponta da língua à região dento-alveolar, e a da segunda resultado da obstrução formada pela aproximação da lâmina ou do dorso da língua ao palato. A terceira consoante, embora também representada pela grafia 'l', é o caso particular do 'l' velarizado. Ao contrário do que tem sido descrito até agora, esta consoante não consiste numa articulação apenas, mas numa sequência, em que ao início se forma (como no 'l') uma obstrução entre a ponta da língua e a região dento-alveolar, seguida de «uma articulação secundária criada pela elevação do dorso da língua em direcção ao véu palatino».⁹ A sua particularidade reside no facto de ocorrer no final de uma sílaba e é este som que surge na sílaba sol.

VIBRANTES é a designação atribuída às consoantes em que um órgão articulador, móvel, vibra, ou embate repetidamente noutro articulador. É o caso das consoantes (em português) com as grafias 'r' e 'rr' (embora em início de palavra a grafia 'r' assuma o mesmo som que a grafia 'rr'). O primeiro som é o resultado do embate, uma única vez, do ápice da língua na região dento-alveolar, sendo por isso designada por «vibrante alveolar».¹⁰ Relativamente à segunda grafia o caso não é tão linear. Embora seja apenas uma, corresponde a dois tipos de sonoridades. A primeira delas corresponde ao movimento do 'r', mas em muito maior número e efectuado repetidamente a um ritmo bastante rápido, sendo portanto designado por “vibrante alveolar múltipla.”¹¹ A segunda sonoridade é o resultado da vibração da região pós-dorsal, da língua, embatendo junto do véu palatino, pelo que a sua designação passa a “vibrante velar múltipla.”¹² Embora não exista nenhuma indicação que permita

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 49.

¹² *Ibid.*, p. 49.

afirmar qual a natureza do *r* característico da pronúncia correspondente ao contexto deste tratado (alveolar ou velar), a indicação referida aponta para a referência ao uso da consoante velar múltipla *r* como sendo aquela a que se recorre na formação da sílaba *ré*, relatada por Aranda.

Tabela: modo de articulação/ponto de articulação

Símbolo	Grafia	Modo de articulação	Ponto de articulação
[t]	t	oclusiva oral	dental
[r]	r	vibrante	alveolar
[r̃]	rr	vibrante (múltipla)	alveolar
[R]	rr'	vibrante (múltipla)	velar
[m]	m	oclusiva nasal	labial
[f]	f	fricativa (não vozeada)	labiodental
[s]	s	fricativa (não vozeada)	dental
[l]	l	lateral	alveolar
[l̃]	l'	lateral (velarizada*)	alveolar

* o símbolo corresponde à grafia do alfabeto fonético, utilizado para o português padrão

** a velarização corresponde a uma articulação secundária; para o ponto de articulação considera-se a articulação inicial

3 - Intersecção: cientismo fonético e empirismo arandino

A descrição de Aranda não faz qualquer referência a cordas vocais, ou a qualquer outro mecanismo semelhante. Independentemente da existência das mesmas lhe ser conhecida ou não, é notório que a sua descrição assenta essencialmente na existência de bloqueio, ou não, do caudal de ar ao nível supra-laríngeo¹³ — na cavidade orofaríngea¹⁴ — sem qualquer referência ao uso da língua. Dos sons referidos, naqueles em que a língua tem um papel fulcral, a explicação remete para um processo de formação sonora sem referência à língua como elemento interveniente, colocando nas situações onde mais desta se esperaria encontrar referência, alusões que quando muito remetem para a possibilidade de intervenção de outros elementos. A possibilidade de estar a referir-se a um processo relacionado, exclusivamente, com a formação das vogais está de todo posta de parte. A articulação das vogais depende essencialmente da posição da língua, e como se pode verificar,

¹¹ *Ibid.*, pp. 45, 46.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 45.

da intervenção da mesma não existem sequer vestígios. No entanto, poder-se-á argumentar que, sendo-lhe a intervenção da língua desconhecida, procuraria justificação noutros mecanismos, até porque a observação directa da intervenção da língua na articulação dos sons não é evidente, e «até à época moderna, a reflexão sobre questões de natureza fonética se apoiou fundamentalmente em impressões auditivas e impressões cinestésicas, associadas à observação directa de algumas manobras articulatorias».¹⁵ No entanto, a formação de consoantes é de duração muito mais reduzida, e assenta sobretudo em «manobras articulatorias» interiores ao aparelho de produção sonora, enquanto as vogais, para além da posição da língua, dependem do formato criado pela cavidade bucal, estando por isso dotadas de maior facilidade de observação directa — exemplo do mesmo são as chamadas vogais arredondadas 'ô', 'ó' e 'u' — não apenas do ponto de vista da deformação facial visível, mas acima de tudo porque em termos de impressão sensorial a definição das mesmas é mais «aparente». Mais ainda, deve notar-se que à única sílaba que começa por vogal, *ut*, Aranda atribui o local da sua formação aos pulmões. Por outro lado, a referência a um processo exclusivamente derivado da formação de consoantes, por muito que permita uma maior aproximação entre a sua descrição e uma justificação com base em teorias mais recentes, é insuficiente, e não cria a possibilidade de estabelecer uma associação directa e coerente em todos os casos. Note-se mais uma vez o caso da sílaba *ut*, que não começa por consoante, e repare-se agora no caso da sílaba *lá* que, embora começando por consoante, é classificada como tendo o mesmo local, para a sua formação, que *ut*. Aparte de qualquer tipo de especulação, o que ressalta estar a ser levado em conta na formação da sua descrição é a distinção entre a existência ou ausência de obstrução no caudal de ar. A referência à obstrução só é observada ao nível supra-laríngeo, e o elemento sonoro a considerar é a sílaba — neste caso qualquer uma retirada das do conjunto do sistema hexacordal. Desta forma, é necessário tentar perceber o que é que de cada uma das sílabas está a ser descrito, e não qual dos elementos, de cada qual, está em questão.

Para o caso daquelas a considerar ter qualidade de «subientes» são indicadas as sílabas *ut*, *ré* e *mi*. Ao *ut* é atribuída a formação no «pulmon»; ao *ré*, na garganta; e ao *mi* nos lábios. No caso do *ut*, a sílaba inicia-se por vogal. Nas vogais a única constrição infligida dá-se ao nível da glote, e não é criada qualquer constrição ao nível supra-laríngeo. A sensação apreendida ao pronunciar uma vogal é a de que algo é activado, mas que o ar continua a passar

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

livremente, sem transposição de qualquer obstáculo, desde os pulmões até sair pela boca. Sendo que a consoante 't' se encontra no final, embora sendo oclusiva,¹⁶ efectua uma obstrução de finalização e não de interrupção inicial, ou intermédia. Portanto, a consoante tem a função de interrupção do contínuo sonoro que constitui a sílaba, com vista ao seu término. Visto na sílaba ré a consoante estar em posição inicial, a grafia 'r', assume o valor da grafia 'rr'. Uma vez que o ré é atribuído à garganta, infere-se que das sonoridades 'rr', a referida neste caso é a da *vibrante velar múltipla*,¹⁷ resultante da articulação produzida pela acção efectuada entre a região pós-dorsal da língua e o véu palatino. No que diz respeito ao 'é', aplica-se a situação comum às vogais, tal como referido para ut. Desta forma, pode entender-se o porquê da atribuição do lugar de formação da sílaba ré, pois a consoante 'r' está em posição inicial, sendo a esta atribuída, portanto, a propriedade característica da génese sonora. Passando à sílaba mi, constata-se, uma vez mais, a existência de uma consoante em posição inicial. De acordo com o modo de articulação 'm' é uma oclusiva nasal, mas relativamente ao ponto de articulação é labial; é uma consoante caracterizada por uma obstrução total da passagem de ar, levada a cabo pela articulação produzida pelos lábios, que adquire a formação da sua sonoridade do afastamento desses articuladores, à qual está associada uma vocalização. Mantém-se mais uma vez, a observação relativa às vogais, e também nesta sílaba é aplicada a propriedade característica da génese sonora à consoante situada em posição inicial. Verifica-se, portanto, o porquê da associação estabelecida entre o som de cada uma das sílabas e o local da formação sonora destas, em termos da obstrução do caudal de ar egressivo.

Passando àquelas que Aranda entende possuírem o carácter próprio das «descendentes», é enunciado o fá como tendo o seu local de formação no «paladar», o sol na garganta, e o lá no «pulmon». Visto que a «ascensão» ou «descensão» depende da ordem das sílabas, a sua proposta está directamente ligada à proposta sequencial dos hexacordes, de Guido, em sentido único, por forma a garantir a simetria da sua formulação, mesmo em caso de inversão. Relativamente ao lá, é indicado o local correspondente à sua formação como no «pulmon». Para a vogal, mantém-se a consideração, comum a todas elas. O problema reside na existência de uma consoante — logo, uma constricção — em posição inicial. É necessário, portanto, tentar perceber

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49. Embora não se possa ter a certeza relativamente à pronúncia característica da fala neste contexto, a indicação remete para esta sonoridade, e não para a da *vibrante alveolar múltipla*.

qual a particularidade deste caso. A consoante 'l', é uma consoante lateral de acordo com o modo de articulação, e alveolar em termos do seu ponto de articulação. Ou seja, com uma articulação realizada pela acção entre a ponta da língua e a região dento-alveolar. Tal como referido por Maria Mateus¹⁸ existe nas consoantes laterais uma «proximidade fonética» com os «sons não consonânticos», ou seja, com vogais e semivogais. Tendo em conta a sílaba como elemento mínimo, e a indissociabilidade dos seus componentes, pode constatar-se a fusão das sensações, advindas da consoante e da vogal, relativamente à propriedade característica da génese sonora, percebidas, portanto, como idênticas, de onde se infere ser o mesmo, o local ao qual atribuir a formação de ambas. A existência de uma «tradição fonética latina»,¹⁹ aponta para o contexto académico no qual Aranda se insere, e remete para a especial atenção dada a este tipo de sonoridades consoantes, inclusivamente a um nível especificamente musical, como em situações demonstradas por certas particularidades, nomeadamente a do uso de liquescências na notação.

No caso do sol, a sílaba é ligeiramente maior em termos de duração. A consoante 's', colocada em posição inicial, é o resultado de da aproximação da coroa da língua à região dento-alveolar.²⁰ A consoante 'l', corresponde ao 'l' velarizado.²¹ A vogal encontra-se em posição intermédia. Tem sido afirmado que ao som inicial é atribuída a propriedade característica da génese sonora. Deve notar-se que o mesmo é tido em conta em função de um contínuo sonoro. Como exposto relativamente à sílaba lá, as laterais e as vogais tendem a fundir-se na sua sensação. Mais atrás, foi evidenciado o facto da real acção da língua na produção e articulação sonora lhe ser desconhecida ou desprezada. Desta forma, ao analisar a formação da consoante 's', verifica-se que a língua tem na sua formação um papel crucial, mas que a atribuição de um local a esta sílaba não corresponde ao ponto de articulação da consoante inicial. Atendendo à especificidade do som 'l', por ser velarizado, e corresponder a um som dotado de «proximidade fonética» para com as vogais, surge uma classificação que assenta essencialmente na articulação da sílaba tendo em conta o desfecho da sua sonoridade — como no caso do ut — pois a consoante 's', embora no início, é uma consoante fricativa,²² que apresenta uma obstrução apenas parcial. Logo, sendo o 'l' formado por uma

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, pp. 48, 49.

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² *Ibid.*, p. 49.

articulação secundária da língua, que leva à efectuação de um movimento que progride para uma zona posterior da cavidade bucal, num som fundido com o que o precede, e que dessa fusão adquire o seu carácter único, considera-se que esse som único tem a localização, própria da formação da sua sonoridade, na garganta, pelo facto de ser a zona do véu palatino aquela que é enfatizada nesta situação, através da referência à garganta.

Por fim, a sílaba fá, é aquela que exige uma mais especial atenção à interpretação do texto. A consoante 'f' tem o ponto de articulação definido como lábiodental,²³ e será a este ponto de articulação que Aranda se refere. A questão reside na interpretação de «paladar». Embora sendo o 'f' uma fricativa,²⁴ e corresponda apenas a uma obstrução parcial do caudal egressivo, encontra-se em posição inicial, numa sílaba cujo contínuo sonoro não possui qualquer outro ponto de articulação, em termos de consoantes, e que portanto volta a adquirir a propriedade característica da génese sonora. Não se trata de uma incoerência derivada de critérios arbitrários, mas sim de uma inconsistência sistemática própria de uma ciência pouco desenvolvida, e levada a cabo por um não especialista. Por se efectuar uma abordagem baseada em considerações fonéticas, a tentação de erroneamente fazer uma leitura de «paladar»=«palato», deve-se, quase exclusivamente, ao vício imposto pelo uso de determinados termos característicos da área na qual se leva a cabo o estudo. «Paladar», neste caso, não se refere a palato, mas é antes uma alusão à degustação, e a gestos característicos da mesma. O seu uso é devedor de uma tentativa de coerência sistemática, na qual o autor, por ter já atribuído aos lábios a formação de um tipo de sonoridade, tem necessidade de encontrar um outro termo que designe uma zona bastante próxima e afim. Mesmo nas classificações da fonética moderna, a distinção entre «ápice» e «ponta da língua» não é completamente esclarecedora. Para exemplificar esta zona que será o «paladar», a imagem que melhor o possa sugerir será a de certos preceitos das provas de vinho profissionais. Tal como na afirmação de que para provar um vinho devem apenas molhar-se «os lábios», tendo esta subjacente a ideia de uma degustação subtil, mas na qual não intervêm apenas os lábios, também a designação «paladar» é uma tentativa de sugestão da sensação pela imagem, que remete para a subjectividade e procura apenas ser o mais adequada possível. Pode-se concluir que Aranda se procura referir à articulação lábiodental, mas que a mesma seria uma formulação para a qual não possuiria, então, conhecimento suficiente.

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

Por forma a poder-se explicar, finalmente, a concepção de «subientes» e «descendientes», deve ter-se em mente a ideia de percurso (mais uma vez, a sugestão pela imagem), entendido como uma sucessão de pontos, dos quais os mais afastados representam os extremos da trajectória, encontrando-se os outros entre esses extremos, tendo em comum entre si o suporte contínuo no qual encontram a sua localização. Recapitulando, os primeiros três, têm como local para a sua formação sonora: o ut nos pulmões, o ré na garganta, e o mi nos lábios. Tendo em conta a altura relativa a que se encontram os locais assinalados para os três pontos, pela ordem em que são descritos, seria possível traçar um trajecto ascendente. Da mesma forma, é indicado para os restantes três: o fá no paladar (lábios), o sol na garganta, e o lá nos pulmões. Sendo esta apenas uma inversão do acima descrito, confirma-se a possibilidade de um traçado descendente. Daqui, o facto referido inicialmente da sensação da possibilidade de existência de um percurso, derivado da enunciação das sílabas, e descrito pelos locais correspondentes à génese sonora de cada uma.

4 – Possível justificação didáctica

Outra das questões que este texto se propunha levantar era a da possibilidade de haver um método didáctico para o ensino do canto, na prática do cantochão, subjacente à passagem que tem vindo a ser analisada ao longo deste trabalho. Procurámos assim recolher a opinião de Maria Repas Gonçalves, cantora e professora de canto.

Segundo ela, a passagem de Aranda remete para o «imaginário da articulação da voz», o que por si só poderá ajudar a compreender o seu carácter algo enigmático, pois o imaginário é acima de tudo subjectivo e logo, as associações necessárias podem não fazer parte de um entendimento baseado naquilo que será uma generalização objectiva e convencional.

Um dos aspectos centrais na explanação da descrição de Aranda, efectuada na secção anterior, foi a questão de considerar o elemento mínimo, sonoro, como a sílaba, com a inerente característica tímbrica. Visto o âmbito deste tratado ser o cantochão, o texto é componente indissociável e o objectivo cimeiro no género é a prática conjunta de canto que soe a «uma voz», o que implica uma harmonização tímbrica. Enfatizado por Maria Repas Gonçalves, durante a entrevista cedida, foi o facto de a fusão das vozes ser fundamental, especialmente num género como o cantochão. Outro dos pontos sublinhados, justificando a importância do imaginário no ensino do canto, é a da necessidade, no ensino, de conseguir efectuar uma «sugestão de

sensação» pelo «fornecer [de] uma imagem da génese sonora». Daqui se infere que um dos grandes desafios de um professor — e no fundo a característica que define a sua qualidade enquanto pedagogo — seja a capacidade de adequar o seu imaginário pessoal a um nível que abranja o maior número, na maior variedade possível de alunos. No fundo, a capacidade de descobrir no seu imaginário o necessário para que o aluno se identifique com o sugerido, pelo grau de identificação subjectiva que este último consiga apreender da visão subjectiva fornecida pelo primeiro. No entanto, no Renascimento, o ensino colectivo do canto dificilmente permitia tal disponibilidade; tornava-se então necessário encontrar soluções através de um imaginário colectivo, pré-formatado. A centralidade da sílaba encontra a sua explicação no modelo formal dos hexacordes, pois, enquanto método de formação, foi criado por forma a encontrar uma resposta bastante eficaz e o mais abrangente possível dentro do âmbito a que se propunha. Os hexacordes da solmização assentam, na sua formulação, na pronúncia de sílabas; sílabas estas que existem como um elemento que se opõe à sua desagregação: não faria sentido pronunciar “u” em lugar de ut, ou “a” em lugar de fá ou lá, pelo menos ao longo de toda a teoria exposta neste tratado.

No que respeita à passagem de Aranda, é apenas possível constatar que se trata de uma tentativa de «fornecer uma imagem da génese sonora» para a «sugestão da sensação», decorrente do imaginário da articulação da voz para o ensino do canto, neste caso da prática conjunta do cantochão, ligado à interpretação do uso das sílabas dos hexacordes da solmização, tal como proposto por Guido d’Arezzo, reforçando o aspecto, ainda hoje extremamente presente, da importância do imaginário no ensino do canto.

Bibliografia

Mateus de ARANDA, *Tractado de Canto Llano (1533). Edição Facsimilada com introdução e Notas do Cónego Dr. José Augusto Alegria*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1962

Maria Helena MATEUS, *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990

Maria Raquel MARTINS, *Ouvir Falar. Introdução à Fonética do Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988