

A questão rítmico-métrica na interpretação do *Cancionero musical de Palacio**

MANUEL MORAIS

MAIS uma vez abordamos a questão, tão candente quanto polémica, da interpretação do ritmo e da métrica na música ibérica do Renascimento.¹ Neste artigo, a temática será circunscrita ao riquíssimo e variado repertório do *Cancionero musical de Palacio*.²

A questão da interpretação rítmico-métrica da música do Renascimento é assunto ainda muito pouco estudado. O ressurgimento da chamada «nova Música Antiga» não se limita apenas, tal como alguns musicólogos e intérpretes ainda advogam, à reconstituição das práticas históricas de execução vocal-instrumental com base nos tratados da época. A falta de uma tradição viva e directa afectou também os problemas da rítmica e da métrica, sendo igualmente necessário reconstituir e até intuir as suas práticas concretas, fundamentando-as nos conhecimentos históricos, musicológicos e estilísticos até agora disponíveis. Nalguns casos é necessário recorrer aos ensinamentos da música de tradição oral, tanto europeia como extra-europeia. Esta questão é crucial não só para a determinação da opção a tomar no leque actualmente disponível das técnicas editoriais, como também a sua reflexão e estudo contribuirão para

* Este texto foi lido no simpósio *El Cancionero musical de Palacio: cien años de la edición de Barbieri*, organizado por Juan José Rey Marcos e realizado entre 14 e 16 de Dezembro de 1990 no Salón Genova do Palacio Real de Madrid. Infelizmente, não se chegaram a publicar as respectivas actas.

¹ A primeira abordagem desta questão foi feita no âmbito do *III Encuentro de Música Antigua Iberica*, Zaragoza, 15-16 de Setembro de 1979, numa comunicação verbal intitulada «Aspectos da revivificação da Música Antiga Ibérica: a transcrição com interpretação métrica no Renascimento».

² España, Madrid, Palacio Real ms. 11-1335 (*olim* 2-1-5), daqui em diante referido com a sigla CMP.

um melhor e mais aprofundado conhecimento da problemática do ritmo na música europeia deste período.

A nosso conhecimento, na Península Ibérica, o primeiro trabalho digno de nota sobre esta matéria deve-se, sintomaticamente, ao etnomusicólogo Marius Schneider: «Studien zur Rhythmik im ‘Cancionero de Palacio’». ³ Se bem que Samuel Rubio e Miguel Querol abordem ligeiramente a questão nos seus tratados sobre notação mensural, ⁴ um estudo mais aprofundado do tema e ainda pleno de actualidade é-nos facultado por Juan José Rey Marcos no seu livro *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*. ⁵ Mais recentemente, Dionísio Preciado retoma a questão num artigo intitulado «Veteranía de algunos ritmos ‘Aksak’ en la música antigua española». ⁶ Apesar do interesse destes trabalhos, todos revelam falta de sistematização e aprofundamento na matéria tratada, não oferecendo soluções concludentes que permitam dar resposta cabal a questões práticas de execução deste repertório.

Pelo nosso lado, temos vindo a dissertar há já alguns anos sobre este tema, tanto em congressos de musicologia ⁷ como nos estudos introdutórios às edições modernas dos cancioneiros musicais portugueses do século XVI. ⁸ A nossa posição reflecte a síntese entre os conhecimentos musicológicos e a larga experiência de intérprete quase exclusivamente dedicado ao repertório renascentista.

Os primeiros estudos sobre a problemática do ritmo e da métrica na Música Antiga devem-se à moderna musicologia norte-americana, nomeadamente aos trabalhos de Curt Sachs, Willi Apel, Otto Gombosi, Daniel Hertz e Karl Kohn, entre outros. ⁹ De todos estes, foi Gombosi quem mais aprofundadamente tratou a questão, propondo as soluções mais

³ In *Miscelanea a Mons. H. Anglés*, II, Barcelona, 1961, pp. 833-841.

⁴ Samuel RUBIO, *La Polifonia clásica*, El Escorial, Madrid, 1956, pp. 138-140; Miguel QUEROL, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaria Nacional de la Música, 1975, pp. 71 e 115.

⁵ Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978, pp. 22-35.

⁶ *Anuario Musical*, XXXIX-XL, Barcelona, 1984-1985, pp. 189-215.

⁷ II *Encontro Nacional de Musicologia*, Lisboa, 13-14 de Janeiro de 1984: «O ritmo e a métrica nos cancioneiros ibéricos do Renascimento»; VI *Encontro de Música Ibérica*, Lisboa, 26-27 de Outubro de 1989: «A questão rítmica-métrica na música ibérica do Renascimento».

⁸ Manuel MORAIS, ed., *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*, Portugaliae Musica XLVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. XXVIII-XLVIII; M. MORAIS, ed., *Cancioneiro musical de Belém*, Lisboa, IN/CM, 1988, pp. 25-28.

⁹ Curt SACHS, *Rhythm and Tempo: a Study in Music History*, New York, Norton, 1953; Willi APEL, «Drei plus Drei plus Zwei = Vier plus Vier» *Acta Musicologica*, XXXII, Copenhagen, 1960, pp. 29-33; Otto GOMBOSI, ed., *Composizione di Meser Vincenzo Capirola: Lute-book (circa 1517)*,

interessantes tanto do ponto de vista musicológico como musical. Posteriormente, os seus métodos de transcrição foram seguidos por quase todos os musicólogos que se têm dedicado a este assunto.

ANTES de abordar a questão central deste artigo, gostaríamos de referir não só as particularidades da notação original do CMP, mas também o tipo de transcrição moderna praticado por Barbieri e por Anglés.¹⁰

A notação do CMP (compilado entre os finais do século XV e os princípios do século XVI) é, obviamente, a mensural branca, designada na Península Ibérica por *canto de organo* ou *canto d'órgão*.¹¹ Esta escrita proporcional acusa, a partir dos finais do século XV, uma progressiva simplificação,¹² facto que está bem patente no nosso códice e que se traduz nos seguintes fenómenos:

1) perda do verdadeiro significado e função dos símbolos de *proportio dupla, tripla e sesquialtera*;

2) emprego indistinto do *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, **C**, e do seu *diminutio simplex*, ou *proportio dupla*, **♯**, sendo este signo usado maioritariamente para notar a música (mais de 64% num total de 458 peças, seguido do **♯ 3** com 14%);

3) uso muito diversificado das proporções *tripla e sesquialtera*, escritas com símbolos ambíguos (por falta do denominador) que dificultam a sua justa interpretação;

Neuilly-sur-Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1955; O. GOMBOSI, «À la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano» in *La Musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1955, pp. 167-189; Daniel HEARTZ, ed., *Preludes, Chansons and Dances for Lute*, Neuilly-sur-Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1964; Karl KOHN, «The Renotation of Polyphonic Music» *The Musical Quarterly*, LXVII, New York, 1981, pp. 29-49. Para uma bibliografia completa v. MORAIS, *Vilancetes*, p. XLI, n. 7.

¹⁰ Francisco ASENJO BARBIERI, ed., *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890; Higinio ANGLÉS, ed., *Cancionero musical de Palacio (siglos XV y XVI)*, Monumentos de la Música Española V, X: La Música en la Corte de los Reyes Católicos II, III, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 1, 1947, vol. 2, 1951.

¹¹ O vocábulo é usado tanto na acepção de música polifónica como na de notação mensural branca (cf., por exemplo, Fray Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, ed. facs. por Macario Santiago Kastner, Kassel, 1957). Outras designações: *canto mensurable* (Mateus de ARANDA, *Tractado de canto mensurable*, Lisboa, 1535, ed. facs. com intr. e notas de José Augusto Alegria, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978); *cantus figuratus* ou *organi cantus* (Bartolomé RAMOS DE PAREJA, *De Musica tractatus sive musica practica*, Bologna, 1482).

¹² Sobre esta questão v. MORAIS, *Vilancetes*, pp. XXVI-XXVII; Maire EGAN, «Problèmes d'interprétation rythmique dans les chansons de Claude Goudimel» in *La Chanson à la Renaissance: Actes du XX^e Colloque d'Études Humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours*, Tours, 1981; Richard RASTALL, *The Notation of Western Music*, London, Dent, 1954, pp. 97-105.

4) raro recurso à *alteratio*, sendo algumas vezes a sua interpretação facilitada pelo algarismo 2 escrito sobre a figura que é alterada;

5) falta de sistematização no emprego da *color* e dos pontos de divisão, perfeição e alteração;

6) progressiva difusão das relações binárias entre as figuras.

Além destas características, o nosso cancionero usa especialmente a *proportio quintupla* notada com os seguintes signos:¹³ $\mathfrak{z}5$ (n.ºs 59 e 197), $\mathfrak{c}z5$ (n.º 102), $\mathfrak{c}z5$ (n.º 151), $\mathfrak{O}z5$ (n.ºs 177 e 335), \mathfrak{z}^2 (n.º 426). Na realidade, estes símbolos expressam, quase sempre, uma verdadeira métrica quinária (no sentido actual do termo), organizando conscientemente regulares grupos rítmicos de 3+2.

Na primeira edição do CMP, Francisco Asenjo Barbieri limita-se, conforme era uso na sua época, a dispôr em partitura as partes notadas separadamente no códice, mantendo as claves e os valores de duração originais e introduzindo uma barragem regular de mensura de breve (perfeita ou imperfeita) e, mais raramente, de semibreve perfeita, ou seja, transformando cada *tactus* num compasso. Faz uso de ligaduras que atravessam as barras quando os valores de duração excedem os do compasso. Não explicita as *ligaturæ* do original nem a *color*. No caso das obras escritas com a *proportio quintupla*, rectifica o manuscrito acrescentando um ponto à semibreve imperfeita, tornando-a perfeita. Deste modo, deturpa completamente a irregularidade rítmica das canções. Mantêm as indicações originais de repetição mas não copia o *signum congruentiæ*. Faz já uso da *musica ficta*, colocando a solução proposta sobre a nota afectada. Toda esta prática é característica das primeiras transcrições oitocentistas de polifonia da Renascença, reflectindo plenamente os hábitos de escrita e a vivência da música nesta época.

Mais de cinquenta anos depois, Higinio Anglés reedita o CMP em dois volumes, dados à estampa em Barcelona em 1947 e 1951, respec-

¹³ Segundo Franchino GAFFURIO, *Practica musicæ*, Milano, 1496, e Diego del PUERTO, *Portus musicæ*, Salamanca, 1504, entre outros, a *proportio quintupla* cifrava-se a 5/1 (cf. APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 5th ed., Cambridge, Mass., The Mediaeval Academy of America, 1953, p. 160). No CMP este símbolo tem dado azo a duas leituras diferentes para o seu denominador: 1 e 2. Cremos que a segunda versão é a correcta, já que existe outra fonte (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 107^{ms}, f. 58) onde foi copiada uma destas canções (n.º 426 do CMP), lendo-se aí claramente 5/2. Cf. PRECIADO, «Veteranía...», p. 204, Clemente TERNI, ed., *Juan del Encina: l'opera musicale*, Firenze, 1974, p. 91, R. O. JONES e Carolyn R. LEE, eds., *Juan del Encina: poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, 1975, n.º 13, M. QUEROL, *Transcripción*, p. 70, ANGLÉS, *Cancionero musical de Palacio*, n.º 59, e BARBIERI, *Cancionero musical*, n.º 48.

tivamente. O tipo de transcrição praticado insere-se dentro dos moldes tradicionais: depois de copiar o *incipit* do original, substitui as claves antigas por equivalentes modernas, reduz os valores de duração quase sempre à metade e introduz uma barragem regular a tracejado, fazendo uso, mecanicamente, dos actuais signos de compasso. Maioritariamente, a barragem delimita o *tactus alla breve* (perfeita ou imperfeita). No caso da *proportio quintupla*, Anglés segue a lição de Barbieri, só rectificando o erro de transcrição nas obras inseridas no segundo volume. Serve-se abundantemente das ligaduras quando os valores de duração excedem o compasso. Indica com parêntesis recto as *ligaturæ* do original mas não explicita a *color*. Copia a *presa* e as indicações originais de repetição e usa com parcimónia a *semitonia subintelecta*. Se bem que empregue processos editoriais mais modernos, a transcrição de Anglés é perfeitamente convencional, revelando ainda uma inteira submissão à prática herdada do século XIX, já em franco desuso no seu tempo. Como nos diz Karl Kohn,

It is ironic that the recovery and transcription of polyphonic music from the fourteenth through the sixteenth centuries should have begun in the nineteenth century, at a time in Western music when the prevailing conceptions and relationships of pulse, meter, and rhythm had become vastly different. We cannot criticise musicians and scholars entrenched in a virtually unilateral world of equal-beat-oriented music (Bach to Brahms) for their limited vision of the music of Africa, the Far East, or even the folk music of the border regions of the Austro-Hungarian Empire. Nevertheless we must recognise that their mechanically accurate translations of an enormous body of music into modern time-signature notation unwittingly produced many monstrosities.¹⁴

Adiante teremos a oportunidade de provar que a imposição de um sistema de transcrição onde a música aparece espalhada por esquemas regulares a um repertório caracterizado por uma organização rítmica e métrica profundamente irregular tem ocultado, «se não mesmo deturpado significativamente a estrutura interna do original».¹⁵

Ainda que a notação mensural esteja na raiz da actual escrita musical, entre ambas existe um longo período de modificações diversas e mutações. Daí que seja erróneo considerar-se, *a priori*, que os antigos símbo-

¹⁴ KOHN, «The Renotation...», p. 29.

¹⁵ Rui Vieira NERY, «Recensão de M. Morais, ed., *Vilancetes, cantigas e romances*» *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, II, Lisboa, 1988, p. 276.

los de mensura e de *tempus* signifiquem o mesmo ou sejam equivalentes directos das modernas indicações de compasso. De facto,

os signos originais – segundo as antigas regras mensuralistas – eram usados para indicar e estabelecer relações proporcionais de valores de tempo entre determinadas figuras e respectivas pausas ou, melhor dizendo, expressavam exclusivamente mensurações quantitativas.¹⁶

No seu significado convencional, os compassos modernos, pelo contrário, implicam uma pulsação métrica regular, uma acentuação que recai de forma sistemática sobre todos os chamados «tempos fortes».

Outro ponto que também necessita de ser clarificado e que frequentemente tem gerado mal-entendidos diz respeito à prática do *tactus* – cujo termo vernáculo era *compasso*, vocábulo que se presta muitas vezes a erróneas comparações com o seu homónimo moderno. A execução da polifonia nos séculos XV e XVI era regida por uma pulsação regular que, além de materializar o tempo musical, servia de motor e elemento sincronizador das várias partes intervenientes. O *tactus* ou *compasso* era, segundo Tomás de Santa Maria, a «medida de tempo» com que se mensurava o *canto d'órgão*, consistindo num batimento da mão ou do pé executado no sentido vertical. O intervalo de tempo compreendido entre os dois movimentos que o constituíam (baixar e alçar, *positio et elevatio*) determinava a sua duração. Os tratados da época fazem a distinção entre o *tactus æqualis* ou *simplex*, de dois movimentos isócronos, e o *tactus in-æqualis*, de dois movimentos heterócronos, onde a *positio* é duas vezes mais longa do que a *elevatio*. Mas esta batida regular – que era apenas a bitola da mensuração temporal, pulsação neutra – não engendra qualitativamente, por si só, os grupos rítmicos: vive completamente individualizada de toda a organização acentual, tanto rítmica como métrica.¹⁷ Esta posição contrária radicalmente a opinião de alguns musicólogos, que atribuem ênfase à *thesis*, tornando-a qualitativamente responsável pelo «tempo forte» do compasso moderno.¹⁸ Mas esta qualidade assim atribuí-

¹⁶ MORAIS, *Vilancetes*, p. XXIX.

¹⁷ Também na música de tradição oral, nomeadamente na das culturas extra-europeias (Pigmeus, Gbaya, Esquimós, etc.), ainda hoje é possível detectar a prática de uma batida regular isócrona, sobre a qual se vão organizando, autonomamente, complexas arquitecturas polirrítmicas (cf. Jean-Jacques NATTIEZ, «Rítmica/métrica» in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 3, Lisboa, IN/CM, 1984, pp. 303-306.

¹⁸ RUBIO, *La Polifonía clásica*, pp. 18-23; QUEROL, *Transcripción*, pp. 67-72; Edward LOWINSKY, «Early Scores in Manuscript» *Journal of the American Musicological Society*, XIII, 1960, pp. 126-173.

da à *positio* não é corroborada pelos ensinamentos dos teóricos quinhentistas: por exemplo Tomás de Santa Maria, quando refere a maneira de executar o *tactus*, diz que não se deve bater «[...] mas *rezio* el golpe baxo que el alto, ni el alto que el baxo».¹⁹

A grande divulgação que ainda hoje se concede ao sistema de transcrição convencional deve-se ao facto da sua imagem notacional reflectir plenamente os hábitos de escrita e os conceitos estilísticos herdados dos séculos XVIII e XIX mas que, apesar de tudo, se encontram ainda hoje vigentes, mesmo aplicados a repertórios anteriores. O primeiro obstáculo que se depara ao intérprete contemporâneo que pretenda executar qualquer obra de época anterior aos meados do século XVII é, paradoxalmente, o da sua própria formação musical. Efectivamente, na maioria dos conservatórios europeus, o ensino caracteriza-se pela completa ausência de noção dialéctica do processo histórico e é ministrado, quase exclusivamente, dentro dos cânones de estilo, estética e técnica de raiz oitocentista. Se um intérprete cuja formação musical tenha sido assim adquirida se vir, por exemplo, confrontado com a execução de uma obra polifónica do Renascimento transcrita em notação actual, mas nos moldes convencionais, dificilmente poderá deixar de responder com a prática tradicional às solicitações das modernas indicações de compasso e respectiva barragem regular, mesmo que seja previamente advertido de que não as deve tomar em conta. Essencialmente por esta razão, grande parte do repertório da Música Antiga tem sofrido – e continua a sofrer – distorções e adulterações penosas. Para as minimizar tem-se ultimamente recorrido à renotação da música dos séculos XIV ao XVI – período de esplendor da polifonia rítmica – dentro de processos editoriais inteiramente reformulados, que permitem apresentar cada composição numa imagem notacional clarificadora da sua estrutura rítmica, métrica e formal, que ao mesmo tempo revela as intenções do original, de acordo com a sua época.²⁰

Com a finalidade de clarificar a estrutura rítmico-métrica do repertório do CMP recorreremos assim à sua renotação. A imagem notacional daqui resultante revela também a forma e a sintaxe musical de cada canção, através das convenções gráficas actualmente em uso. A nossa transcrição baseia-se nos métodos advogados por Gombosi e por alguns dos seus mais destacados discípulos.

¹⁹ *Arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565, I, f. 8^v; v. MORAIS, *Vilancetes*, pp. XXVIII-XXXV.

²⁰ V. MORAIS, *op. cit.*, p. XL.

Na nossa renotação usamos duas reduções dos valores originais: uma a um quarto ($\diamond = \text{♪}$) e outra a um oitavo ($\equiv = \text{♪}$). Deste modo clarificamos a imagem notacional, revelando os ornatos genuínos e separando-os da linha melódica principal. A colcheia torna-se basicamente no denominador comum dos grupos rítmicos. Estes são delineados sem ambiguidade, ligando as caudas das colcheias (ou das semicolcheias) com as barras transversais. Quando necessário, ciframos métricas individualizadas para cada voz, delimitando-as com as tradicionais barras de compasso. As barras tracejadas ajudam a explicitar os apoios secundários, ou clarificam os agrupamentos que se formam a nível diferente daquele que é o básico na peça (sobretudo quando se faz uso de compassos mistos, ou com tempos heterócronos, que podem gerar interpretações equívocas ou erróneas).

Os grupos rítmicos – binários ou ternários – são determinados pelo jogo entre o acento de duração (ou agógico) e o acento de altura no contorno melódico, já que a acentuação dinâmica e o «tempo forte» são conceitos desconhecidos dos antigos teóricos. A estes factores devemos também juntar a prosódia (acento retórico ou verbal), elemento determinante sobretudo nas canções que apresentam uma escrita silábica ou declamatória. A outro nível de articulação, devemos ter em conta a função das cláusulas no que respeita ao repouso e à pontuação do discurso musical, o ritmo harmónico, particularmente importante nas canções que apresentam uma escrita homofónica, bem como a acentuação de peso («weight accent»),²¹ resultante da textura polifónica.

A métrica é por nós usada para expressar e tornar visualmente perceptíveis os agrupamentos rítmicos – «metre is organised rhythm».²² Deste modo, delimitamos com as tradicionais barras de compasso, escritas a cheio ou a tracejado, os agrupamentos que formam unidades métricas. Delas nos servimos com vários fins: indicar os acentos ou apoios que tradicionalmente lhes são atribuídos; pontuar as cláusulas e os seus repousos, finais ou intermédios; balizar as zonas pré-cadenciais, assim como os agrupamentos rítmicos típicos do Renascimento (3+3+2; 3+3+2+2; etc.); servir unicamente de indicação visual, «point de repère», facilitando, de acordo com os hábitos actuais, a leitura deste repertório. A métrica é também por nós usada com funções semelhantes às da pontua-

²¹ P. CRESTON, *Principles of Rhythm*, New York, 1964; NATTIEZ, *op. cit.*, pp. 316-318.

²² Grosvenor COOPER e Leonard B. MEYER, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, 1960; Walter DÜRR e Walter GERSTENBERG, «Rhythm» in Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, vol. 15, p. 806; NATTIEZ, *op. cit.*, pp. 306-309.

ção ortográfica, servindo deste modo para clarificar a forma e a sintaxe desta música.²³

Para iniciarmos a explicação detalhada do nosso sistema de transcrição, escolhemos a secção A do vilancete «Niña erguíde los ojos» (CMP, f. 50^v, n.º 72; Fig. 1) de Francisco de Peñalosa (c.1470-1528), que consideramos exemplo típico da nova canção polifónica ibérica. De escrita preponderantemente vertical, as suas três vozes movimentam-se dentro dos cânones contrapontísticos do estilo panconsonante. No Ex. 1a copiamos uma transcrição de tipo convencional; no Ex. 1b a nossa renotação. Estes dois exemplos foram sobrepostos para que se possam comparar os critérios e procedimentos usados; escrevemo-los a dois pentagramas de modo a facilitar a sua leitura e análise.

As barras assinaladas por ② e ④ demarcam as cláusulas melódicas a ré e a lá. Estas duas fórmulas cadenciais são aqui usadas para pontuar musicalmente o *mote* e a *volta* do vilancete. As barras ① e ③ foram colocadas para delimitar as zonas pré-cadenciais, clarificando os seus grupos rítmicos.

Se analisarmos individualmente cada uma das vozes que constituem a unidade métrica automaticamente demarcada pelas barras ① e ②, verificamos que o conjunto das oito colcheias que formam este compasso se mostram organizadas da seguinte maneira: no Tenor e no Baixo é visível o agrupamento típico e favorito de 3+3+2; o Alto apresenta-se sob a forma de 3+2+3, variante também muito praticada nesta época.²⁴ A outra zona pré-cadencial mostra também este agrupamento nas suas duas variantes. Estes grupos rítmicos foram determinados pelo acento de duração e de altura e clarificados sem ambiguidades pelas barras horizontais que ligam as caudas das figuras de colcheia e de semicolcheia.

Só depois de o ritmo estar determinado é que colocámos silabicamente o texto sob a música, evitando assim os erros de prosódia ou,

²³ MORAIS, *Cancioneiro musical de Belém*, pp. 27-28.

²⁴ O agrupamento 3+3+2, aliás como outras figuras rítmicas, nomeadamente o 3+2+2, surge na *Ars Nova* como uma das grandes aquisições deste período, destronando radicalmente a regularidade dos arcaicos modos rítmicos. O único testemunho histórico que conhecemos deve-se ao tradista dos meados do século XV Theodorici de Campo que, claramente, nos refere que os músicos «antigos» organizavam irregularmente este grupo de oito mínimas em «tres et tres et due» (cf. SACHS, *Rhythm and Tempo*, pp. 247-248, e MORAIS, *Cancioneiro musical de Belém*, p. 26). O seu uso mantém-se indiscriminadamente por todo o século XV e XVI. No século XVII este agrupamento conserva-se ainda como uma unidade métrica, mas desloca a sua incidência da zona pré-cadencial para se espalhar, obstinadamente, ao longo de toda a composição. Este facto é bem visível na música ibérica para instrumentos de tecla desta época. Cf. SACHS, *op. cit.*, pp. 246-250; APEL, «Drei plus Drei...»; KOHN, «The Renotation...», p. 33; PRECIADO, «Veterania...»; MORAIS, *Vilancetes*, pp. XLIII-XLVIII; MORAIS, *Cancioneiro musical de Belém*, p. 26.

Fig. 1

penalosa

una ciguñ de melos ojos qam en amozab man. Dolas
ym q'oumetos pernosos en d'los d' fain / ran Gyno

at'egis d' d'no / l'as yaluzo / los' / Eno. / una ciguñ d' / que m'ga

una ciguñ de melos ojos / q'lam m'cas basca h'itos / los libras cast'itos / q'ome los al'as q'ali' var / qu'ell' d'elles m'ca, m'ca u'...

Ex. 1a

Ex. 1b

Ni - ña er - guí - de me los o - - -

The image shows a musical score with two systems. The first system is a piano introduction in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "-jos que a mi e-na-mo ra - - - - do m'an." The piano part features a 3/8 time signature for the first measure of the vocal line, followed by a 4/4 time signature for the rest of the system. The key signature remains one sharp.

como se dizia na época, os «barbarismos». A distribuição da letra no CMP não traz grandes dificuldades, em virtude da sua escrita ser muito pouco melismática. Mesmo assim, conflitos ou faltas de coincidência entre os acentos da palavra e os da música são mais frequentes do que se possa imaginar, sobretudo nas canções que obedecem a formas fixas (vilancetes e cantigas) ou naquelas em que novas estrofes são cantadas com a mesma música, como é o caso dos romances.²⁵

O vulgar compasso de 4/4 é aqui usado para expressar a métrica que delimita os ritmos divisivos de 4×2 ♩, enquanto que preferimos empregar o 8/8 para explicitar os ritmos aditivos de $3+3+2$ ♩, ou qualquer outra combinação variante possível.

Ao interpretarmos os grupos rítmicos das zonas pré-cadenciais a $3+3+2$ eliminámos as acentuações a contratempo e as ligaduras que atravessam as barras de compasso, abundantes nas transcrições convencionais, como pode ser verificado no Ex. 1a. Deste modo, coloca-se a questão do conceito de *síncopa* que, segundo a nossa interpretação, deve ser entendido, neste período, como um modo de,

²⁵ MORAIS, *Vilancetes*, pp. XLV-XLVI.

implicitamente, introduzir grupos ternários num contexto preponderantemente binário.²⁶

Como pode ser facilmente constatado no Ex. 1*b*, o signo C com que é encabeçada a notação original não tem qualquer equivalência com a métrica real do vilancete, servindo tão só para determinar a mensuração binária das figuras de *canto d'órgão* e também para indicar o tipo de *tactus* com que se devia bater a canção (que, neste caso, será o *aqualis* à semibreve). Quanto ao ritmo efectivo desta peça, se bem que o seu contexto básico seja binário – e dessa forma a sua organização seja coincidente com a batida isócrona preconizada pelo sinal de *tempus* – esta regularidade é desfeita nas zonas pré-cadenciais pelo aparecimento de um mosaico de grupos ternários e binários em interacção e conflito. Esta rica textura rítmica é obscurecida pela absurda transcrição do tipo tradicional, que distorce a polirritmia típica do estilo polifónico renascentista.

Um outro agrupamento também muito característico deste período, particularmente visível na zona pré-cadencial, é o 3+3+2+2 (10/8). Variantes desta figuração rítmica podem ser encontradas no Ex. 2: «jÑar, ñarete» (CMP, ff. 234^v-235, n.º 342; Fig. 2), de autor anónimo. O Tiple mostra-se a 3+2+2+3, a voz intermédia a 3+2+3+2, enquanto que o Baixo apresenta a combinação 2+3+3+2. As barras pontuam as cláusulas a dó e a sol, balizando automaticamente o agrupamento referido, que se impõe como unidade métrica.

Em uso já no século XIV,²⁷ mas com menor representação no CMP, pelo menos na zona pré-cadencial, encontramos também o agrupamento de 3+2+2 (7/8). Para ilustrar esta sequência rítmica escolhemos uma das poucas peças do nosso códice notada com o *tempus perfectum diminutum*. Trata-se do vilancete homofónico de autor anónimo «Calléis, mi señora» (CMP, f. 130^v, n.º 221; Fig. 3). O Ex. 3 mostra-o renotado, sendo este agrupamento visível nas duas últimas zonas pré-cadenciais das secções A e B, nas variantes de 2+2+3 (Tiple) e 2+3+2 (Tenor e Baixo).

²⁶ Sobre a questão da síncopa na música deste período v. APEL, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd rev. ed., Cambridge, Mass., University Press, 1969, pp. 827-828, APEL, *The Notation of Polyphonic Music*, pp. 395-402, SACHS, *Rhythm and Tempo*, p. 250, LOWINSKY, «Early Scores...», pp. 159 e ss., e KOHN, «The Renotation...», pp. 37, 43 e 45.

²⁷ Cf. KOHN, *op. cit.*, p. 33.

Fig. 2

nar narete giro giro be te Cuxo ere s og
Dunc ago ri cono

gonas co qe pitus las psonas
tentonus miefranc e se so sonete giro giro be te

D nar narete Cuxo ereb
Dunc ago giro giro be

D ont nar narete giro Cuxo ere
Dunc giro giro

3/8 10/8 3/8

Nar, ña - re - te, gi - rón, gi - ron-be - tel

Ex. 2

Fig. 3

Calleis miserōza y nō dignis atal q̄no serā **Edad**
 Dolor y tristura de tal nō dādad
 Naq̄r no debiera latal fūbera tu tu
 Pūes glozia p̄mora tūmpoco ledura
Qui. Calleis miserōza
 Dolor
 Naq̄r no
 pūes glozia
Cont. Calleis miserōza, . b̄nhuega, . Naq̄r
 Dolor pūes glo
 no debiera
 p̄mora

A nossa renotação clarifica a riquíssima textura rítmica e métrica desta canção, que numa transcrição convencional é completamente obscurecida pela barragem regular, mecanicamente introduzida pela interpretação errónea do signo de mensura do original. Por outro lado, a nossa transcrição vem repor uma perfeita coincidência entre os acentos da palavra e os musicais, elementos que se apresentam em conflito tanto na versão de Barbieri como na de Anglés. O uso, quase sistemático, de ligaduras a contratempo induz uma falsa leitura das síncopas,

Fig. 4

Handwritten musical score for "El bar 1." featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "No pueden dormir mis ojos, No pueden dormir mis ojos, No pueden dormir mis ojos." The score includes a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Ex. 4a

Printed musical score for "Ex. 4a" in 6/8 time, one flat key signature. It consists of two systems of vocal and piano parts. The lyrics are: "1. No pueden dormir mis ojos, No pueden dormir." The score includes a key signature of one flat and a 6/8 time signature.

Fig. 5

281.

Ad libitum

Quor. *Muchis te tuigo*
Egru cordo

Cont. *Muchis te tuigo*
Egru cordo

Cont. *Muchis te tuigo*
Egru cordo

Cont. *Muchis te tuigo*
Egru cordo

Sabete
Sed po

Sabete
Sed po

Sabete
Sed po

Sabete
Sed po

2. Sá - be - te que Bar - to - li - lla, la hi - ja

de Ma - ri - min - - - - - go,

Ex. 4b

Outro caso de alternância quase constante entre um 6/8 e um 3/4 pode ser visto numa das poucas *frottole* copiadas no nosso códice: «L'amor, dona, che io te porto» (CMP, f. 59, n.º 91), sem indicação de autor. Nesta peça, a alternância rítmica-métrica, contraditória (de acordo com os cânones de uma leitura tradicional) com o símbolo de mensura original, C , não é explicitada pela *color*. A interpretação que propomos no Ex. 5 baseia-se sobretudo na escansão do texto, em virtude de esta gerar fórmulas rítmicas na língua italiana. Estes modelos, induzidos dos ritmos declamatórios, apresentam-se, nesta canção, associados à dança do tipo da galharda.²⁸ Tivemos também em conta que o compositor, nesta época, só considerava importantes as acentuações retóricas do texto e do acento de duração na música, inserindo-se nos parâmetros característicos da estética renascentista.²⁹ Neste período, o conceito rítmico-métrico era baseado na antiga arte de versificação greco-latina, sucessão ordenada de sílabas longas e breves, que se organizavam em grupos ou pés. Assim, cada padrão rítmico recebia a designação de *troqueu* (♩♩), *iambo* (♩♩), *dáctilo* (♩♩♩), etc. Em Espanha, esta doutrina foi largamente explanada pelo teórico Francisco Salinas na sua monumental obra *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), dedicando-lhe nada menos que três livros. Grande parte dos exemplos que Salinas usa para justificar a sua teoria rítmica são colhidos na música popular espanhola do seu tempo.³⁰

Ex. 5

L'a - mor, do - na, che io te por - to vo - len -
-ta vo - ri - a sco - pri - te, él mio a

²⁸ Cf. Gustave REESE, *Music in the Renaissance*, London, Dent, 1954, pp. 156-165; HEARTZ, *Preludes, Chansons and Dances*, pp. XXVIII-XXIX; Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, New Jersey, 1949, vol. 1, pp. 80 e 268-269, vol. 3, pp. XII e 5.

²⁹ DÜRR e GERSTENBERG, *op. cit.*, p. 815.

³⁰ Cf. SALINAS, *Siete libros sobre la música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, pp. 409-768; Francisco José LEON TELLO, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Instituto Español de Musicología, 1962, pp. 633-642; PRECIADO, «Veteranía...», pp. 196-202.

Ao processo de compôr dos frotolistas italianos não é alheia a nossa canção polifônica do Renascimento. Aliás, se escandirmos a poesia acima usada por Escobar, encontramos padrões rítmicos muito semelhantes aos desses compositores:

Ex. 6

Uma análise aprofundada da canção polifônica ibérica mostra uma grande interligação com os modelos e técnicas usados em Itália no mesmo período. Em traços gerais, poderíamos resumir as suas características nos seguintes pontos: escrita de textura essencialmente vertical; frases curtas e simples que se moldam aos versos, num estilo silábico e declamatório; preponderância da voz superior sobre as outras partes; uso de melodias pré-existentes, de origem culta ou popular, muitas vezes tomadas da música de dança, ou construídas sobre progressões melódico-harmônicas (folia, romanesca, etc.). À singeleza da escrita melódica e contrapontística contrapõe-se uma grande complexidade rítmica e métrica.³¹

A métrica quinária com que no CMP se notam sete das suas canções tem sido largamente estudada por musicólogos como Schneider, Rey Marcos e Preciado. Quanto a nós, a questão não está totalmente esgotada, já que um estudo mais aprofundado nos revela algumas divergências com as opiniões destes investigadores. Como afirmámos antes, tanto Barbieri como Anglés transcrevem erroneamente algumas destas peças, particularmente no que diz respeito aos seus valores duracionais, acrescentando pontos de aumento às breves imperfeitas e violando assim o original. Além disto, Anglés usa, arbitrariamente, nas cinco canções inseridas no vol. I da sua edição, compassos de tempos isócronos de 12/8, 3/4 e 6/8, reflectindo nas suas transcrições a cedência a uma regularidade e a uma quadratura tipicamente oitocentistas, que em nada se ajustam a este

³¹ Cf. Samuel RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*, Cuenca, 1979; MORAIS, *Vilancetes*, pp. XXI-XXII.

repertório. Sabemos por Miguel Querol que Anglés tentou encontrar uma solução para a transcrição desta mensura junto da comunidade científica internacional, mas que os seus esforços resultaram infrutíferos.³² Desconhecemos a quem terá pedido ajuda, mas seguramente não foi a Willi Apel, que aborda a questão nas suas obras dadas à estampa no início dos anos 40. Posteriormente, a posição de Anglés foi radicalmente modificada, ao transcrever as duas canções contidas no vol. II já com os compassos de 5/4 e 5/8.

Se na maioria destas canções (cinco das sete: n.ºs 102, 151, 177, 197 e 435) o símbolo de mensura com que foram notadas encontra um equivalente directo nos modernos compassos de 5/8 ou 10/8, esta similitude não nos deve influenciar, já que uma análise mais profunda revela que a verdadeira métrica de duas delas (n.ºs 59 e 335) não se coaduna com esta regularidade quinária. Na realidade, o que estes símbolos de *proportio quintupla* expressam é uma sucessão regular de ritmos ternários e binários, 3+2 (só raramente modificados em 2+3). Se em alguns casos este grupo pode gerar um padrão métrico quinário (no sentido moderno do termo), noutros a regularidade das acentuações não se adapta à textura da música, obrigando-nos a usar uma métrica irregular.

No vilancete de Diego Fernández «De ser mal casada» (CMP, f. 119, n.º 197; Fig. 6), renotado no Ex. 7, está bem patente a equivalência do signo original a uma métrica quinária regular, expressa pelo moderno compasso de 5/8. As suas seis frases regulares e simétricas de 10 ♪ ajustam-se perfeitamente à acentuação do metro *crético*. Esta canção está construída sobre o baixo da folia³³ e foi escrita toda em notação negra, possivelmente com função simbólica, já que o desejo da morte se encontra expresso no poema.

Outro caso de 5/8 regular pode também ser visto no vilancete de Juan de Anchieta «Dos añades, madre» (CMP, f. 107, n.º 177; Fig. 7), renotado no Ex. 8. A melodia desta canção deve ter sido muito popular durante os séculos XVI e XVII, se atendermos aos vários testemunhos literários existentes;³⁴ de qualquer modo, Salinas não a regista nos *De musica libri septem*.

³² QUEROL, *Transcripción*, pp. 70-71.

³³ Cf. Richard HUDSON, «The Folia Melodies» *Acta Musicologica*, XLV, Copenhagen, 1973, p. 100, n.º 7.

³⁴ Cf. José ROMEU FIGUERAS, ed., *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Monumentos de la Música Española XIV-1, XIV-2: La Música en la Corte de los Reyes Católicos 4A, 4B, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, pp. 333-334.

Fig. 7

177

f. moderata *cbu*

*Los años madre que por aquí
Alcipo de flores y vida
mal pensá muy. ¿Los años madre de los?*

f. moderato

A nossa renotação de «Los años, madre» difere radicalmente da versão de Anglés. Na sua transcrição, este usa arbitrariamente o compasso de 3/4, modifica o valor da pausa inicial e obscurece os ritmos ternários fazendo-os «cavalgar» sobre a barra de compasso, à maneira de uma falsa síncopa. Na *Opera omnia* de Anchieta, edição de Samuel Rubio, encontramos o mesmo vilancete transcrito por Rey Marcos.³⁵ Também não con-

³⁵ Samuel RUBIO, ed., *Juan de Anchieta: Opera omnia*, San Sebastián, 1980, pp. 49-50 e 156.

1. Dos á - ña - des, ma - dre, que
4. Al cam - po de flo - res y -

van por a - - qui, mal pe - nar a mi.
van a dor - - mir.

2.3. Dos á - na - des, ma - dre, del cuer - po gen - til]

Fine

D.C. al Fine

cordamos com esta versão, em virtude do transcritor partir de um pressuposto quanto a nós errado: considera a pausa inicial binária, resultando desta leitura a aplicação do metro *palimbachus* (2+2+1), o que o obrigou a usar na transcrição uma constante sincopação dos valores ternários. Na verdade, esta peça está escrita no metro *crético* (2+1+2), como aliás todas as outras que foram notadas com a *proportio quintupla*: a pausa inicial de

breve perfeita (por conseguinte ternária), ou as de semibreve e mínima, junto com a figura de breve, ou equivalente, formam este pé rítmico.

Como já afirmámos, duas das canções escritas com este raro signo de mensura não se adaptam à acentuação quinária. Um primeiro caso pode ser analisado no *cosaute* musicado por Pedro de Escobar «Las mis penas, madre» (CMP, f. 43, n.º 59). Escrito também sobre o baixo da folia (sem recorrer ao III grau), este vilancete é constituído por três frases irregulares de 12 ♪, 8 ♪ e 15 ♪ que se moldam perfeitamente à métrica do poema. A transcrição proposta no Ex. 9 clarifica esta estrutura assimétrica através de uma barragem irregular imposta pela prosódia, pelo ritmo harmónico e pelas cadências. A barragem a tracejado explicita os apoios secundários do 10/8, que neste caso deve ser lido como 2x5/8. A nossa interpretação métrica não desvirtua a justaposição dos regulares 3+2 expressos pelo signo de mensura, nem tão pouco os modifica em tempos isócronos de um compasso de 12/8, como quer a versão de Anglés.

Como corolário da dissemelhança entre os signos de mensura e as modernas indicações de compasso, apresentamos o vilancete amoroso de Anchieta «Con amores mi madre» (CMP, f. 231, n.º 335), uma das mais complexas canções notadas com a *proportio quintupla*. Ainda que seja constituída por três frases regulares de 15 ♪, a sua escrita contra-

Ex. 9

1. Las mis pe-nas, ma - dre, d'a - mo-res son.

2. Sa - lid, mi se - ño - - - ra,

D.C. al Fine

Ex. 10

1. Con a - mo - - - - res mi ma -
 4. qu'el a - mor me con - so - la -

- dre, [con a - mo - - res mi ma - - -
 - va [qu'el a - mor me con-so - la - - -

- dre] con a - mo - res m'a dor - mi.
 - va] con mas bien que me - - - re - çı.

pontística obriga-nos a fazer uso de uma métrica muito irregular e, nalgumas passagens, até de barragens diferenciadas em cada voz (Ex. 10).

O Soprano e o Baixo movem-se quase constantemente por décias paralelas, sendo a sua métrica bastante coincidente, salvo excepções pontuais. O Alto e o Tenor apresentam-se muito individualizados, tanto do ponto de vista rítmico como no plano métrico. A secção B (que não se encontra aqui exemplificada) é de escrita mais vertical e por essa razão a métrica é igual em todas as vozes. Para lermos os compassos cifrados, sobretudo nas vozes intermédias, não devemos ter ideias pré-concebidas, geralmente baseadas em conceitos oitocentistas: os 9/8 podem uma vez apresentar-se num 3x3 ♩ regular, ou organizar-se internamente em 2+2+2+3 ♩; os 10/8 podem interpretar-se, devido aos seus regulares apoios secundários, como 2x5/8, se bem que outro caso mostre internamente o agrupamento nosso conhecido de 3+3+2+2 ♩; finalmente o 12/8 é uma amálgama de 5/8+7/8. Tanto Anglés como Rey Marcos,³⁶ induzidos pelo signo de mensura, transcrevem esta peça usando uma barragem regular de 5/4 e reduzem os valores de duração à metade, não clarificando as subtilezas rítmicas e métricas que a nossa renotação põe a claro.

UM grande número de obras do CMP, notadas no original com a *proportio tripla*, mostra uma métrica regular de 12/8, que internamente se pode organizar numa combinação de 6/8+3/4, na figuração rítmica de 3+3+2+2+2, ou em qualquer outra das suas variantes. Encontramos um exemplo interessante desta particularidade rítmico-métrica no singelo *cosaute* em galaico-português «Miño amor, dexistes: ¡Ay!» (CMP, f. 44, n.º 61; Fig. 8), de autor anónimo (Ex. 11). Noutros casos (n.ºs 179, 255, 271, 309, 312, etc.), a esta regularidade métrica contrapõe-se internamente uma grande irregularidade rítmica. Nas suas três ou quatro vozes, as 12 colcheias que constituem cada unidade métrica combinam-se nas formas mais variadas, tendo como base o padrão rítmico 3+3+2+2+2.

O ritmo, na música renascentista, organiza-se de forma arquitectónica, em níveis ou planos diferenciados. Nas peças de escrita muito elaborada é possível detectar três níveis diferentes, ainda que o mais vulgar seja encontrarmos só dois. No CMP conseguimos encontrar na mesma obra dois níveis: um básico ou primário, que tem como fundamento orga-

³⁶ Cf. RUBIO, *op. cit.*, pp. 48 e 152-153.

61.

Mimã amor de xistes ay veno do como vos (mimã amor de xistes ay veno do como vos) mimã amor de xistes ay veno do como vos

gaydo Mimã amor de xistes ay veno do como vos

Mimã amor de xistes ay veno do como vos

Mimã amor de xistes ay veno do como vos

Fig. 8

1. Mi- ã a - mor, de- xis- tes: "¡Ay!" Ve - ã a ver có- mo vos vay.

Ex. 11

nizativo (na nossa renotação) a figura de colcheia, outro que tanto pode ter como base a semicolcheia como a semínima. Estes dois casos de organização do ritmo podem ser analisados em Juan del Encina, tanto no vilancete «Paugen mis ojos, pues vieron» (CMP, f. 189^v, n.º 277; Fig. 9), como na secção A da cantiga «Mortal tristura me dieron» (CMP, ff. 33^v-34, n.º 44; Fig. 10), Ex. 12a e 12b, respectivamente.

Neste último exemplo, a métrica e o ritmo atingem graus de complexidade até agora não encontrados: barragens de compasso individualizadas para cada voz; grupos binários e ternários em simultâneo, em interacção ou em conflito com as outras partes; gradativos repousos cadenciais, só atingindo o auge na cláusula final; linhas melódicas

Fig. 9

277. *Andantino.*

Dague mjs ojas pueo viro aqenmas qasi qsteron. Die
 Qujer dilerta anbuon ipreidie con . . que
 ro bna tal belidid de grab doluntid. Inoz. Dague mjs ojas
 Qujer dilertid. Lot. Dague Qujer
 viro qde grab viro qde grab
 p anbuon miqueret
 ceupdr detal pdr
 qles co forado ser
 mastristes qnuca fuero
 pmastristes sera sibue
 qsimozas laa anbuon
 por qde mpar se qude
 aqen nuca anu aqti.

independentes escritas num estilo melismático; contraponto muito elaborado. Os dois níveis de organização do ritmo tanto podem ter como unidade de tempo a colcheia (Tiple e Baixo) como a semínima (Contra I e Tenor, indicado pelo compasso 3/2).

As complexidades métrico-rítmicas que analisámos nesta canção são resultantes da técnica usada na sua composição, neste caso específico ainda subsidiária do estilo franco-flamengo. Juan del Encina construiu esta obra a partir do Tenor, cuja melodia foi tomada do *incipit* de

1. Pa-guen mis o-jos, pues vie-ron a quien más que a
4. mi que-rer i li-ber-tad ca-ti-va-ron

si qui-sie-ron. 2. Vie-ron u-na tal bel-dad,
i pren-die-ron. 3. que de gra-do j vo-lun-tad

Fine *D.C. al Fine*

um *Kyrie* espanhol.³⁷ Sobre esta voz contrapôs as outras partes num estilo já pouco usado pela nova canção polifônica ibérica. De qualquer maneira, a textura musical daqui resultante, que reflete um certo conservadorismo, coaduna-se perfeitamente com o carácter triste e melancólico do poema.³⁸ Se compararmos a renotação desta cantiga com as várias transcrições existentes,³⁹ verificamos que o ritmo e a métrica, bem como os diferentes níveis de organização rítmica, ficam completamente obscurecidos e deturpados tanto pela bargagem regular – ditada pelo único símbolo de compasso – como pelas enganosas ligaduras.

³⁷ Cf. Robert STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, pp. 268-269.

³⁸ Cf. JONES e LEE, *op. cit.*, pp. 42-43.

³⁹ BARBIERI, *Cancionero musical*, n.º 34; ANGLÉS, *Cancionero musical de Palacio*, n.º 44; JONES e LEE, *op. cit.*, n.º 2.

Fig. 10

44. *J. Allégro*

ortal tristura medieron segü conales do

lores m'beur arand'etil doncella veas

amores (myss'ospiras iaudado ydesco deffruiras
metenen' t'ira fornado q'meda auf'edeyros

ortal tristura medieron

myss'ospiras
metenen

ortal tristura medieron

myss'ospiras iaudado
metenen



A complexidade rítmico-métrica da música polifónica da Renascença tinha já sido observada por Curt Sachs nos princípios dos anos 50, quando afirmava:

In vocal polyphony, 'norms' and 'regularly recurrent accents on the first beats' were almost non-existent, and hence any 'abnormal' syncopation as well. The truth is that Renaissance polyphony, very far from our normalcy and recurrent accents, relies on an unrestrained polyrhythmic writing, on a continual, almost erratic change from binary to ternary groupings, with or against the other parts, with or against the time signature. Often, it appears only in the cadences, but oftener throughout a piece.⁴⁰

Como Karl Kohn, cremos que só uma posição mais tolerante da parte de músicos e de investigadores perante a renotação deste riquíssimo e importante repertório pode revelar «the manifold subtleties different from but not unlike the rhythmic complexities practised in our times». ⁴¹ A tarefa de recriação da Música Antiga não é exclusiva do intérprete. O musicólogo ou o editor podem também ter um papel importante e, nalguns casos, até determinante na revivificação deste repertório. Por isso, não se devem refugiar na solução cómoda da bar-

⁴⁰ SACHS, *Rhythm and Tempo*, p. 250.

⁴¹ KOHN, «The Renotation...», p. 30.

Ex. 12b

1.[4] Mor - tal tris - tu - ra me die -

- ron, se - - -

- gun con ta - - les do - lo - res

mi be - vir cir - cun - de - de - runt, don - ze -

- lla, vues - - - - tros a - mo - - res.

Fine

ragem regular, que ignora a questão rítmico-métrica, nem remeter-se à ambiguidade da transcrição com *Mensurstrich*, que a evita.

Mas a renotação não pode, por si só, ser considerada o único meio para chegar à «verdadeira» reconstituição do ritmo e da métrica na música do Renascimento. O princípio de complementaridade das notações – facsimile do original e transcrição em notação moderna – deve estar sempre presente no universo dos intérpretes e dos musicólogos que se dedicam à Música Antiga, porque, como acertadamente nos diz Nikolaus Harnoncourt,

[...] à aucune époque notre notation ne possède cette unicité dont rêvent tant de compositeurs et de musiciens.

[...] la compréhension de la notation repose sur une *convention* non écrite, un accord entre compositeurs et interprètes, qui constitue la clef de leur relation réciproque.⁴²

Se para o cantor ou tangedor da Renascença estas convenções não escritas da notação mensural eram contextualmente óbvias, infelizmente para nós, intérpretes e investigadores do século XX, devido a ter-se perdido a tradição viva desta música, é muito difícil reconstituí-las. Assim,

notre but doit en revanche être de découvrir ce que *signifie* la notation.⁴³

É com esta finalidade que temos transcrito e analisado uma grande parte do *corpus* da nova canção polifónica ibérica do Renascimento, designadamente o CMP, a mais importante colecção deste período, e todos os cancioneiros portugueses quinhentistas conhecidos.

Convém não esquecer que a Península Ibérica, nos finais do século XV, foi o ponto de encontro de diferentes culturas e de novas experiências resultantes dos Descobrimentos: influência negróide, americana e afro-brasileira, todas se misturaram mais tarde com a tradição europeia – onde a hegemonia franco-flamenga é particularmente preponderante, cedendo o passo, por volta de 1500, à italiana – e com o que herdámos das antigas culturas judaico-cristã e árabe. Neste cadinho cultural, a música ibérica renascentista é, em muitos aspectos, diferente da que se praticava nos outros países da Europa. Vejam-se um vilancete de Encina ou de Anchieta a 5/8, uma ensalada de Flecha, uma chacona de Juan Arañés, um vilancico «negro» dos compositores portugueses seiscentistas ou um tono humano de Hidalgo ou de José Marín (só para referir a música profana) e encontraremos sempre toda a riqueza polirrítmica e polimétrica que caracteriza fundamentalmente a nossa música de antanho.

Nesta pequena amostragem das nossas renotações do CMP tentámos abordar os pontos que consideramos mais significativos da questão rítmico-métrica na sua música. Mesmo assim, não clarificámos mais do que uma pequeníssima parcela deste importante marco

⁴² Nikolaus HARNONCOURT, *Le dialogue musical*, Paris, 1985, p. 44.

⁴³ HARNONCOURT, *op. cit.*, p. 45.

da música secular do tempo dos Reis Católicos. Não queríamos terminar sem deixar sublinhado que não somos detentores da verdade pura sobre tão complexo e polémico problema. No entanto, no ponto em que actualmente se encontram a investigação musicológica e a *praxis* de execução, cremos que esta é a melhor solução para interpretar este repertório. A crítica que normalmente é feita ao nosso sistema de renotação, argumentando dificuldades de leitura, é insustentável, porquanto

não só esta complexidade gráfica é plenamente compensada por uma visão mais clara da estrutura métrica da obra (o que qualquer intérprete consciente reconhecerá como uma vantagem nítida), como não há [nas renotações] nada que um músico profissional não tenha obrigação de ser capaz de executar, pelo menos numa segunda leitura.⁴⁴

⁴⁴ NERY, *op. cit.*, p. 277.

