

O uso da música  
polifônica vocal  
renascentista no  
repertório do alaúde  
e da vihuela

Daniel Wolff

The use of  
Renaissance vocal  
polyphonic music  
in the vihuela and  
lute repertoire

## Resumo

O presente artigo enfoca os arranjos de obras polifônicas vocais para instrumentos de corda pulsada – alaúde e vihuela – realizados nos séculos 16 e 17. Denominados “intabulações”, tais arranjos eram baseados tanto em obras vocais religiosas como seculares. Após abordar as circunstâncias históricas do surgimento das intabulações, a discussão focaliza os métodos e técnicas utilizados pelos alaudistas e vihuelistas no processo de adaptação instrumental dos originais vocais. Procura-se também estabelecer o papel das intabulações no desenvolvimento de um estilo de escrita puramente instrumental – i.e., desvinculado da música vocal – bem como sua importância como registro da transição do sistema modal para o tonal.

Palavras-chave: vihuela, alaúde, Renascença, polifonia vocal

## Abstract

The present article studies sixteenth- and seventeenth-century arrangements of vocal polyphonic works for the lute and the vihuela. Known as “intabulations”, such arrangements were based on both sacred and secular vocal works. After discussing the historical background of intabulations, attention is given to the methods and techniques employed by lute and vihuela players in the arrangement process from the original vocals. The discussion also focuses on the role played by intabulations in the development of a purely instrumental writing style, as well as on its importance in documenting the transition from the modal to the harmonic systems.

Keywords: vihuela, lute, Renaissance, vocal polyphonic

## Introdução

**E**xemplos de recriação, do uso de materiais preexistentes como fonte para uma nova obra de arte, são freqüentes na história da música. Do uso do cantochão na Idade Média e Renascença ao neoclassicismo do século 20, compositores estiveram sempre dispostos a retrabalhar a música de épocas passadas à sua maneira.

No que concerne à música instrumental, exemplos de arranjos de obras polifônicas vocais para instrumentos de teclado aparecem já no começo do século 14. Já nos instrumentos de corda pulsada, devido à sua então limitada técnica de execução, arranjos semelhantes só apareceram dois séculos mais tarde. Porém, ao longo do século 16, e até os primeiros anos do século seguinte, ocorre uma extensa produção de arranjos de obras polifônicas vocais, tanto seculares como religiosas, para o alaúde e a vihuela.

Enquanto a vihuela era o instrumento preferido na Espanha, o alaúde predominava no resto da Europa. Apesar das diferenças na afinação e construção, a técnica de execução e a escrita instrumental do alaúde e da vihuela eram muito semelhantes. Portanto, poucas distinções serão feitas aqui entre ambos os instrumentos. Mais bem, o foco deste artigo recairá nos aspectos similares entre os dois no concernente aos arranjos de música vocal.

A popularidade do alaúde e da vihuela durante os períodos renascentista e barroco era compartilhada com outro instrumento similar: a guitarra. Havia dois tipos de guitarra, um com quatro e outro com cinco pares de cordas, chamados cursos. Os cursos eram afinados em uníssono ou em oitavas. O repertório e a técnica da guitarra, especialmente da de quatro cursos, eram mais simples que os do alaúde e da vihuela. A maioria das obras eram escritas no estilo *battente*, que consistia em acordes "batidos" (*rasgueados*) e era utilizado primordialmente no acompanhamento de canções simples. Mesmo as obras escritas no estilo *punteado* (pulsado, i.e. dedilhado, chamado na Itália de estilo *pizzicato*), mais elaborado que o estilo *battente*, possuíam uma textura bem menos contrapontística do que a encontrada no repertório alaudístico e vihuelístico. Tal situação levou ao surgimento de um preconceito contra a guitarra nos círculos musicais mais sérios, como atesta o relato a seguir, do diarista britânico Samuel Pepys, descrevendo seu encontro com o famoso guitarrista italiano Francesco Corbetta (c.1615-1681):

5 de agosto, 1667

Após terminado [meu encontro] com o Duque de York, e saindo pelo seu quarto de vestir, eu lá vi Signor Francisco afinando sua guitarra, e Monsieur de Puy, que o fez tocar para mim de maneira admirável – tão bem que perturbou-me o fato de que todo o seu esforço estava dedicado a um instrumento tão ruim. (Tyler, 1980, p. 45, tradução minha).<sup>1</sup>

Conseqüentemente, a guitarra possuía um repertório à parte, distinto daquele dos outros instrumentos de corda pulsada. As publicações de música para guitarra continham primordialmente obras originais para esse instrumento, enquanto arranjos de peças polifônicas vocais eram raros. Certamente, a natureza limitada do instrumento foi uma importante razão para esse fato, uma vez que as possibilidades de execução polifônica eram restritas, especialmente na guitarra de quatro cursos. Por conseguinte, a guitarra será excluída do presente artigo. A discussão focará então as origens das transcrições de obras vocais

para alaúde e vihuela, bem como os procedimentos técnicos utilizados no processo de transcrição. Exemplos de obras de Josquin des Prés, arranjadas por renomados alaudistas e vihuelistas, servirão para demonstrar na prática os tópicos discutidos.

## Circunstâncias históricas

Os arranjos de obras vocais para instrumentos de teclado ou de cordas dedilhadas realizados durante o período renascentista eram chamados de intabulações. As intabulações, escritas no sistema de notação de tablatura, provavelmente destinavam-se inicialmente ao dobramento instrumental das partes vocais na *performance*. O fato de que cada parte (voz) das obras originais era escrita em livros separados (*part books*), em vez de em uma partitura única contendo todas as vozes, demonstra a praticidade de reduzir todas as vozes a uma única pauta de tablatura. De fato, este pode muito bem ter sido o propósito das primeiras intabulações.

O primeiro exemplo conhecido de intabulação aparece no Manuscrito Robertsbridge, de c.1320. Nele, encontram-se dois motetos do *Roman de Fauvel* arranjados para teclado, escritos em uma combinação de partitura e letras. Quanto a intabulações para alaúde, o primeiro exemplo data somente de 1507, no *Intabulatura de Lauto: Libro Primo*, de Francesco Spinacino, publicado por Petrucci. Esse é não apenas o primeiro exemplo de intabulação para alaúde, como também o primeiro livro de música para alaúde a ser impresso. Petrucci posteriormente publicou dois outros livros para alaúde com obras de Spinacino, além de um quarto livro com obras do alaudista milanês Joan Ambrosio Dalza, em 1508. O fato de que as intabulações para alaúde surgiram quase 200 anos após aquelas para teclado decorre de mudanças na construção e técnica de execução do alaúde ocorridas no século 15, as quais expandiram as possibilidades polifônicas do instrumento. Incluem-se aqui o abandono da palheta em favor da execução com os dedos da mão direita, bem como a adição de uma sexta corda, que expandiu o âmbito do instrumento no registro grave.

Contudo, a impossibilidade de sustentação de notas longas no alaúde ainda representava um obstáculo para a transcrição de obras vocais. A solução en-

contrada para tal problema foi o uso de ornamentação, substituindo as notas longas da obra original por outras de menor duração, uma prática também empregada nas intabulações para instrumentos de teclado. As texturas resultantes levaram ao desenvolvimento de um estilo de composição próprio da música instrumental, diferente do já estabelecido estilo vocal (voltaremos a tratar desse aspecto mais adiante). O Exemplo 1, extraído do *The New Oxford History of Music* (Hughes; Abraham, 1960), ilustra o uso da ornamentação em intabulações através da comparação do início do arranjo de Spinacino para o Christie da *Missa Si Dederò*, de Obrecht, com a versão original.

#### Exemplo 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Original' and the bottom staff is labeled 'Transcrição para Alaúde'. Both staves are in treble clef and show a sequence of notes. The original version features several long, sustained notes, while the transcribed version replaces these with shorter, more rhythmic notes, illustrating the use of ornamentation to adapt the piece for a lute.

Tratemos agora da vihuela. Sobrevivem apenas sete livros dedicados exclusivamente à música para vihuela, todos publicados no curto espaço de tempo de 40 anos (adicionalmente, existem coleções de obras para diversos instrumentos contendo poucas peças para vihuela). Em ordem cronológica de publicação, os sete livros são:

- 1) *El Maestro*, de Luis Milán (Valencia, 1536);
- 2) *Los Seys Libros del Delphin de Música*, de Luys de Narváez (Valladolid, 1538);
- 3) *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela*, de Alonso Mudarra (Sevilha, 1546);
- 4) *Silva de Sirenas*, de Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547);
- 5) *Libro de Música de Vihuela*, de Diego Pisador (Salamanca, 1552);
- 6) *Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana (Sevilha, 1554);
- 7) *El Parnasso*, de Esteban Daza (Valladolid, 1576).

Todos foram publicados na Espanha, onde, como já foi dito, a vihuela gozava de maior preferência que o alaúde. Exceto pelo livro de Milán, todos incluem

intabulações de obras vocais além de composições originais para vihuela.

O repertório preferido para intabulações, tanto no alaúde como na vihuela, incluía a maioria dos gêneros vocais em voga, tais como missas, motetos, canções e madrigais. Um grande número de compositores tiveram suas obras adaptadas em intabulações, mas percebe-se uma predileção pela escola franco-flamenga, como explica Zayas:

A linguagem musical da França já tinha se tornado conhecida universalmente na Idade Média, mas nunca tanto como quando surgiu a famosa escola Franco-Flamenga: os compositores franceses estavam na vanguarda com gênios universais como Josquin des Prés e Clément Janequin. Os músicos espanhóis conheciam bem o estilo de escrita destes polifonistas [franceses], já durante o século 15 – portanto muito antes dos Hapsburgs dispersarem a capela real dos Reis Católicos para substituí-la pelos músicos flamengos de Carlos I. (Zayas, 1973, p.11, tradução minha).<sup>2</sup>

Entretanto, os vihuelistas e alaudistas não se restringiram apenas a estes dois compositores. Obras de autores de destaque, como Gombert, Obrecht, Willaert, Sermisy e Arcadelt, para citar apenas alguns, serviram como base para a grande quantidade de intabulações produzidas durante os períodos renascentista e barroco.

Como exposto até aqui, intabulações de obras polifônicas vocais foram feitas em grande escala, primeiro para instrumentos de teclado e subseqüentemente para instrumentos de corda pulsada. Vimos também que, devido à natureza peculiar da execução instrumental, alguns ajustes eram necessários na transferência de uma obra vocal para o meio instrumental. Vamos agora examinar em maior detalhe em que consistia esse processo de adaptação, bem como destacar a importância dessas intabulações para os instrumentistas e pesquisadores atuais.

## **A importância das intabulações**

Como mencionado acima, as intabulações eram escritas em tablatura. O sistema de tablatura consistia de quatro a seis linhas paralelas (dependendo do instrumento), similar ao pentagrama moderno, sobre as quais eram agregadas letras ou números para indicar o posicionamento dos dedos da mão esquerda.<sup>3</sup> Contudo, diferentemente da notação em partitura, na tablatura cada linha

representa uma corda específica do instrumento. Por exemplo, a linha superior pode representar a corda mais aguda, a linha abaixo desta a segunda corda e assim sucessivamente (em alguns países encontramos um ordenamento inverso, isto é, a linha superior representava a corda mais grave). Também de acordo com o país em questão, letras ou números indicavam os trastes nos quais o executante deveria colocar seus dedos. Assim, a corda solta era representada por um zero ou pela letra "a", o primeiro traste pelo número 1 ou pela letra "b", etc. O ritmo era indicado por hastes colocadas acima da tablatura.

Comparada com a partitura moderna, a tablatura oferece tanto vantagens quanto desvantagens. Primeiramente, é preciso entender que a tablatura é um sistema de notação de ação: ela mostra ao executante o que fazer (i.e. onde colocar os dedos) para alcançar o resultado musical desejado, mas ela não mostra a música propriamente dita. A partitura, ao contrário, é um sistema de notação de resultado: ela mostra o resultado musical, mas cabe ao executante a tarefa de descobrir o que fazer fisicamente com o seu instrumento para chegar a esse resultado. Como em instrumentos de corda pulsada uma mesma nota pode ser executada em diferentes cordas, a tablatura tem a vantagem de indicar com precisão a corda na qual cada nota deve ser tocada, porém ela carece de um mecanismo para indicar a condução de vozes e a duração exata de cada nota. A tablatura meramente indica o intervalo de tempo entre uma nota e a nota seguinte, sem levar em conta a qual das vozes da trama contrapontística elas pertencem. Por essa razão, ao transferir uma intabulação de tablatura para partitura, é de suma importância estudar a obra vocal original na qual foi baseada a intabulação, a fim de evitar possíveis equívocos quanto à condução de vozes e duração das notas.

Contudo, a tablatura tem a vantagem de indicar com precisão os acidentes (sustenidos e bemóis). É sabido que durante a Idade Média e Renascença os acidentes eram freqüentemente omitidos nas edições de música vocal. Assumia-se que o cantor proporcionaria os acidentes necessários de acordo com as regras da *musica ficta*. As intabulações de obras vocais servem portanto como preciosos tratados de prática de *performance*, ao mesmo tempo documentando a transição do sistema modal para o tonal. Segundo Trend:

O valor da tablatura reside no fato de que ela era a forma mais acurada de notação musical existente no século 16. A música vocal daquela época, tanto a secular como a sagrada, era escrita em partes separadas; cada voz, e às vezes cada cantor, possuía

um *part book* separado, ou então (como no caso dos imensos livros corais colocados sobre uma estante giratória – o *facisto*/das catedrais espanholas) precisava manter os olhos fixos em um determinado canto da página. A música em tablatura, ao contrário, é impressa em grade; todas as partes podem ser lidas juntas.

Adicionalmente, na música vocal do século 16, os acidentes eram geralmente deixados à discrição dos cantores, que os proviam de acordo com certas convenções, bem conhecidas dos músicos em um determinado período, porém mudando ao longo dos anos. Na música impressa em tablatura há raramente qualquer dúvida sobre um acidente; a nota produzida ao colocar um dedo no lugar indicado é a nota correta; um sustenido ou um bemol não são indicados por símbolos específicos, mas por um número diferente, uma vez que [a nota] seria tocada em um traste diferente e com um dedo diferente do que se fosse uma nota natural [i.e. sem acidente].

Percebe-se então que a música preservada em tablatura para alaúde é (ou deveria ser) um registro mais acurado da intenção do compositor, e de como suas composições soavam, do que os *part-books* de música vocal. Os vihuelistas que se seguiram a Luis Milán transcreveram um [grande] número de madrigais e composições sacras para o seu instrumento; e através dessas transcrições pode-se ver quais notas sofriram "alteração cromática" e onde ocorriam os sustenidos e bemóis, mesmo se a condução das partes individuais não pode ser facilmente determinada.

Esses fatos são de grande importância na história da música. Durante o século 16 houve uma transição gradual dos modos antigos para as modernas [escalas] maior e menor. A transformação das velhas tonalidades na tonalidade mais sólida dos séculos seguintes foi em grande parte determinada pela música escrita para alaúde, cuja qualidade melódica começou a fazer do acorde um elemento essencial da construção musical. (Trend, 1925, p.38-40, tradução minha).<sup>4</sup>

É interessante ressaltar que, enquanto a prática de suprir acidentes não indicados pelo compositor ocorria especialmente em pontos cadencias tais como finais de frases, ou então servia para evitar intervalos dissonantes como o trítono, em várias intabulações encontramos exemplos de acidentes agregados em passagens nas quais estes não seriam realmente necessários. Tais casos podem ser decorrentes do gosto particular do arranjador, ou talvez representem diferenças na prática de *performance* entre a época e localização geográfica do compositor e do arranjador. O exemplo abaixo, extraído da Gloria da *Missa Faisant Regretz*, de Josquin, transcrito por Mudarra, servirá como ilustração.<sup>5</sup>

## Exemplo 2

Original

## Transcrição para Vihuela

\* Mudarra omitiu um tempo neste compasso.

A adição de acidentes, no entanto, não estava diretamente envolvida no processo da elaboração do arranjo. Mesmo que tal procedimento implicasse um juízo crítico da parte do arranjador, acidentes não eram agregados com o propósito de adaptar a obra original para as características dos instrumentos de corda pulsada. Tampouco eram eles incluídos com a intenção de demonstrar as práticas de *performance* correntes (apesar de servirem aos estudiosos modernos para esse propósito). Podemos, até certo ponto, atribuir a adição de acidentes às particularidades do sistema de notação da tablatura, no qual as notas são tratadas da mesma forma, independentemente de serem ou não alteradas por um sustenido ou um bemol. Por outro lado, o processo da elaboração do arranjo envolvia técnicas muito mais complexas, às vezes resultando em alterações estruturais da obra original, como veremos a seguir.

## O processo de transcrição

Os procedimentos técnicos envolvidos no arranjo de obras vocais para vihuela e alaúde eram em grande parte padronizados, independentemente do arranjador e seu país de origem. Um aspecto que todo arranjador precisava considerar era a impossibilidade de executar todas as melodias da trama contrapontística original, especialmente em obras para quatro ou mais vozes. De acordo com Brown:

A técnica da intabulação manteve-se essencialmente inalterada ao longo do século [16]. Em um arranjo ideal, segundo Adrian le Roy e Vincenzo Gaillie, que descrevem o

processo em tratados de execução do alaúde, o executante mantém [no arranjo] tanto da música vocal quanto seu instrumento permite, apesar de que na prática os arranjadores às vezes omitiam uma voz ou readaptavam a escrita polifônica. (Brown, 1976, p.261, tradução minha).<sup>6</sup>

Freqüentemente a simples omissão de uma voz de menor importância possibilitava a execução de uma passagem impraticável, apesar de que alguns casos demandavam mudanças mais substanciais, e as partes vocais precisavam ser redistribuídas para permitir sua execução no alaúde ou vihuela. Contudo, a voz a ser omitida poderia ter ocasionalmente algumas notas indispensáveis para a estrutura vertical de um acorde; em tais casos, duas vozes poderiam ser combinadas em uma nova melodia, contendo as notas mais importantes de cada uma das vozes originais, resultando em uma nova estrutura polifônica. O Exemplo 3 contém outro trecho da transcrição de Mudarra da Gloria da *Missa Faisant Regretz*, de Josquin. Observe como Mudarra combinou as duas vozes internas em uma nova melodia, usando uma nota de cada voz alternadamente, eliminando assim os dobramentos de oitava e reduzindo a passagem a uma textura de três vozes.

### Exemplo 3

**Original**



**Transcrição para Vihuela**



Além da inabilidade de manejar diversas melodias simultâneas confortavelmente, outro problema encarado pelos intabuladores eram as notas de longa duração, como explica Trend:

Luis Milán e os primeiros alaudistas pensavam inteiramente em termos de contraponto, e não em termos de harmonia. Eles encaravam a música como formada por uma quantidade de vozes movendo-se horizontalmente; eles não pensavam nela verticalmente, como uma sucessão de acordes. Violas e instrumentos de sopro podiam ocupar o lugar das vozes (como de fato o faziam freqüentemente) e fazer música da mesma maneira; eles podiam tocar todas as notas cantadas pelas vozes, e sustentá-las pela mesma duração. Os primeiros órgãos podiam fazer a mesma coisa; mas os virginais e o cravo, devido à sua inabilidade de sustentar uma nota após ela ter sido tocada, mais bem sugeriam do que copiavam o efeito de vozes cantando em conjunto. Esse foi um dos começos do estilo instrumental em música distinto do estilo vocal, e nessa diferenciação o alaúde, a vihuela e a guitarra foram pioneiros. Eles nem podiam tocar todas as notas cantadas pelas vozes, muito menos sustentá-las, e, portanto, quando uma composição para vozes era transferida para o alaúde, ela não era reproduzida, mas somente sugerida. (Trend, 1925, p.31-32, tradução minha).<sup>7</sup>

Uma possível solução para sugerir o efeito de notas sustentadas era repetir notas longas ou ligadas, tornando-as audíveis novamente. Contudo, esse procedimento resultaria em uma sucessão monótona de notas repetidas. Portanto, fez-se uso de outro recurso: a adição de ornamentação. De fato, já vimos, no Exemplo 1, que alaudistas como Spinacino e Dalza agregavam ornamentos às suas intabulações já na primeira década do século 16.

· Geralmente consistindo de figurações típicas como trinos, escalas curtas e grupetos, a quantidade de ornamentação variava de um autor para outro, e às vezes mesmo em diferentes arranjos feitos pelo mesmo autor. "Repetidos sempre que possível, esses clichês de ornamentação formavam uma superestrutura, por assim dizer, sobre a peça vocal, uma rede de motivos completamente independente da concepção original." (Brown, 1976, p.262, tradução minha). Freqüentemente, o resultado era um movimento constante de colcheias e semicolcheias, obscurecendo os contornos da obra original sob uma série de fragmentos escalares. Mas "os grandes virtuosos do século [16], como Valentin Bakfark e Francesco da Milano, foram além de músicos de menor porte ao transformar a composição original em uma peça instrumental idiomática e virtuosística, através de uma profusão de escalas, trinos e grupetos variados constantemente." (Brown, 1976, p.262-263, tradução minha). Tal é o caso do alaudista francês Adrian le Roy, cuja transcrição da canção *Je n'ay Point Plus d'Affection*, de Sermisi, incluímos a seguir. Observe como le Roy, mesmo ornamentando fortemente a *chanson* de Sermisi, consegue manter os contornos melódicos originais claramente audíveis.

## Exemplo 4

Chanson Original



Transcrição para Alaúde



No entanto, o recurso da ornamentação não era sempre utilizado de forma tão maciça como no exemplo acima. O arranjo de Fuenllana para o Pleni da *Missa Hercules Dux Ferrariae*, de Josquin, por exemplo, não faz uso algum de ornamentação. Ao contrário, a versão para vihuela é completamente fiel ao original, com exceção de algumas notas repetidas e a transposição para uma tonalidade mais apropriada às características daquele instrumento.

É portanto importante ter em mente que a arte da ornamentação, apesar de utilizada aqui com o objetivo de adaptar uma obra para um meio distinto daquele para o qual ela foi composta, implicava até certo ponto em um aspecto composicional, em vez de ser meramente uma ferramenta do processo de transcrição. Ou seja, uma vez que o arranjador percebia a necessidade da ornamentação para substituir as notas longas da obra original, a idéia de que ele supriria ornamentação de sua própria autoria abria diversas possibilidades para exercitar suas habilidades composicionais, com a partitura original servindo como uma base sobre a qual ele poderia desenvolver livremente suas idéias. Para ilustrar diversos enfoques possíveis de ornamentação, o Exemplo 5, extraído da edição de Chiesa da obra para alaúde de Francesco da Milano (Milano, 1971, v. 2, p.ix), compara três intabulações para alaúde do *Pater Noster*, de Josquin, realizadas por diferentes arranjadores.

## Exemplo 5

Musical score for Exemplo 5, featuring four voices: JOSQUIN DES PRÉS, FRANCESCO DA MILANO, SIMON GINTZLER, and PIETRO TEGHI. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal parts with various ornaments and melodic lines. The second system shows the instrumental parts, including a lute-like part with a treble clef and a bass part with a bass clef, both featuring complex rhythmic patterns and ornaments.

Podemos portanto afirmar que o estilo de ornamentação estava diretamente relacionado com as composições originais do arranjador. Por exemplo, nas fantasias para vihuela de Luys de Narváez encontramos raramente seções homofônicas ou passagens escalares. Seu estilo era puramente contrapon-tístico, e isso é refletido em suas intabulações. Um pequeno trecho do seu arranjo da canção *Mille Regretz*, de Josquin, aparece no Exemplo 6.

## Exemplo 6

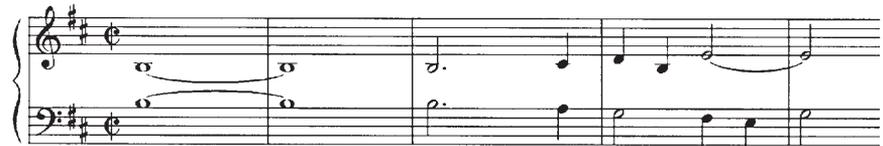
Musical score for Exemplo 6, comparing the original chanson with a transcription for vihuela. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system, labeled "Chanson Original", shows the original melody and accompaniment. The second system, labeled "Transcrição para Vihuela", shows the same piece adapted for the vihuela, featuring a more complex and ornamented melodic line in the treble clef and a simpler accompaniment in the bass clef.

Observe como a ornamentação de Narváez segue um estilo imitativo, correspondendo às imitações da canção original. Conseqüentemente, a ornamentação passa de uma voz para outra, resultando em uma textura mais equilibrada e variada. A personalidade musical de Narváez também é aparente pela riqueza do tratamento harmônico. No penúltimo compasso, a voz tenor contém as notas fá sustenido-sol-fá sustenido-sol em semínimas, todas consonantes com a melodia do baixo. Narváez transforma o último sol do tenor em uma dissonância, ao atrasar em um tempo a nota sol do baixo. Alterações como essa não decorriam de uma necessidade de adaptação instrumental, mas sim constituíam contribuições criativas do arranjador.

Voltando ao tema da ornamentação, um enfoque inverso era ocasionalmente empregado por Francesco da Milano. Em seu arranjo de *Fort se Lament*, de Josquin (Exemplo 7), vemos nos primeiros três compassos os procedimentos habituais de ornamentação e notas repetidas. Mas no quarto compasso da Milano faz o oposto, ao desornamentar a versão original, apesar de que a passagem seria facilmente executável no alaúde sem quaisquer alterações.

#### Exemplo 7

Chanson Original



Transcrição para Alaúde



É interessante ressaltar que em um gênero vocal, a missa paródia, encontramos procedimentos técnicos similares aos utilizados nas intabulações. Assim como nestas, a redistribuição da condução de vozes e a adição de ornamentação eram recursos comuns nas missas paródias. Mas, aqui, as mudanças feitas na obra original procediam do desejo do compositor de variar (ou mesmo incrementar) uma obra preexistente, enquanto que nas intabulações elas serviam ao propósito prático de contornar limitações instrumentais. Uma exceção a esse caso eram as *glosas*.

Um termo freqüentemente utilizado por músicos espanhóis do século 16, *glosas* referia-se a variações sobre um hino ou tema religioso. Missas de autores franco-flamengos freqüentemente serviam como base para *glosas* de compositores como Mudarra, Valderrábano e Venegas de Henestrosa. *O Tratado de Glosas*, de Diego Ortiz, publicado em 1553, lista diversos padrões de ornamentação para uso na escrita de *glosas*. Não é surpresa que esses mesmos padrões são também encontrados em intabulações instrumentais da época. Outro tipo de variação muito utilizado pelos vihuelistas eram as *diferencias*, uma forma similar às *glosas*, porém baseada em uma melodia ou seqüência de acordes secular, como *Conde Claros* e *Guárdame las Vacas*. A distinção entre os dois termos, no entanto, não era extremamente precisa, pois Narváez chama de *diferencias* suas variações sobre o hino *O Gloriosa Domina*.

Finalmente, um último aspecto referente à contribuição das intabulações para o surgimento de um estilo puramente instrumental merece menção. Já vimos que as missas paródias utilizavam procedimentos comuns aos das intabulações. Contudo, a missa paródia nem sempre era uma mera adaptação da peça na qual ela era baseada. Ao contrário, com freqüência apenas os temas e motivos da composição original eram preservados, e sobre estes era criada uma obra polifônica totalmente nova. Similarmente, algumas intabulações para vihuela, especialmente as de Mudarra e Fuenllana, contrastavam radicalmente com os originais vocais, dos quais eram preservados apenas os compassos iniciais. O restante da intabulação era desenvolvido em estilo de fantasia, novamente baseado nos temas e motivos extraídos da obra original. Fuenllana foi mais adiante ao seguir algumas de suas intabulações com fantasias originais baseadas nos mesmos motivos, às quais ele se referia como fantasia *que la remeda* (que a imita) ou *que se sigue* (que se segue).

## Conclusão

Como vimos na discussão acima, a arte da intabulação resultou em um vasto repertório de peças para alaúde e vihuela, cuja importância para o estudo da prática de *performance* pode ser comparada a tratados contemporâneos sobre o assunto. Igualmente importantes como uma valiosa fonte para pesquisas his-

tóricas, as intabulações documentaram a transição do sistema modal para o tonal, ao mesmo tempo que impulsionaram o surgimento do estilo instrumental.

Executantes de hoje em dia, seja seu instrumento o alaúde, a vihuela ou mesmo o violão moderno, se beneficiarão certamente deste precioso legado, uma grande parte do qual continua inexplorada. O autor espera que o presente estudo instigue o leitor a realizar pesquisas subseqüentes sobre o assunto, trazendo à atenção dos executantes e pesquisadores da atualidade este atraente repertório.

---

## Referências

- BROWN, Howard Mayer. *Music in the Renaissance*. Englewood, NJ: Prentice Hall, 1976. (History of Music Series, ed. H. Wiley Hitchcock).
- HUGHES, Dom Anselm; ABRAHAM, Gerald (Ed.) *The New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press, 1968.
- MILANO, Francesco da. *Opere Complete per Liuto*. Ed. Ruggero Chiesa. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971. Obra em 2 v.
- MUDARRA, Alonso. *Tres Libros de Musica en Cifra Para Vihuela (Sevilla, 1546)*. Ed. Graciano Tarragó. Madrid: Unión Musical Española, [s.d.].
- NARVÁEZ, Luys de. *Los seys libros del Delphin de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*. Ed. Graciano Tarragó. Madrid: Unión Musical Española, 1981.
- ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas Sobre Clausulas y Otros Generos de Punto en la Música de Violones (Roma, 1553)*. Tradução para o alemão de May Schneider. Kassel: Barenreiter-Verlag, 1936.
- TREND, John Brande. *Luis Milan and the Vihuelists*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1925.
- TYLER, James. *The Early Guitar: A History and Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1980. (Early Music Series, v. 4).
- ZAYAS, Rodrigo de. The Music of the Vihuelists and its Interpretation. *Guitar Review*, 38, p. 10-22, Summer 1973.

---

## Notas

1 After done with the Duke of York, and coming out through his dressing room, I there spied Signor Francisco tuning his guitar, and Monsieur the Puy, with him who did make him play to me which he did most admirably – so well that I was mightily troubled that all that pains should have been taken upon so bad an instrument.

2 The musical language of France had already become universally known during the Middle Ages, but never as much as when the famous Franco-Flemish school appeared:

the purely French composers were in the forefront with such universal geniuses as Josquin des Prés and Clément Janequin. The Spanish musicians were very conscious of the style these polyphonists wrote in, already during the fifteenth century—therefore long before the Hapsburgs came and dispersed the royal chapel of the Catholic Kings to replace it with the Flemish musicians of Charles I.

3 Um sistema semelhante ainda persiste nos dias de hoje em publicações de peças populares e/ou jazzísticas para violão e guitarra elétrica.

4 The interesting value of lute tablature lies in the fact that in the sixteenth-century it was the most accurate form of musical notation in existence. The vocal music of the time, both secular and sacred, was written in separate parts; each voice, and sometimes each singer, had either a separate part-book to sing from, or else (as in the case of the immense choir-books which stood in a revolving lectern—the *facistol* of Spanish cathedrals) had to keep his eyes fixed on a particular corner of the page. The music in tablature, on the contrary, is printed in score; all the parts may be read together.

Again, in sixteenth-century vocal music, the accidentals were generally left to the discretion of the singers, who supplied them according to certain conventions, well known to every musician at a particular time, but changing as the years went by. In music printed in tablature there is seldom any question about an accidental; the note that would be produced by putting down the finger in the place indicated is the right note; whether it is a flat or a sharp is not shown by any special sign, but by [a] different number, since it would be played on a different fret and with a different finger from the natural note.

It will be seen, then, that music preserved in lute tablature is (or should be) a more accurate record of what the composer intended, and how his compositions sounded, than is to be found in the part-books of vocal music. The *vihuelistas* who followed Luis Milán transcribed a number of madrigals and church compositions for their instrument; and from these transcriptions can be seen which notes underwent "chromatic alteration" and where the sharps and flats went, even if the actual run of the individual parts is not always easy to determine.

These facts are of great importance in musical history. During the sixteenth century there was a gradual transition from the ancient modes to the modern major and minor [scales]. The transformation of the older tonalities towards the firmer tonality of succeeding centuries was largely determined by the music written for the lute, the melodic quality of which began to make the chord an essential element of musical construction.

5 No intuito de facilitar a comparação entre a intabulação e o original vocal, neste e em alguns dos próximos exemplos a versão vocal foi reduzida a dois pentagramas e transposta para a tonalidade da transcrição. As intabulações foram transcritas para a notação do violão moderno.

6 The technique of intabulation remained essentially the same throughout the [sixteenth] century. In an ideal arrangement, according to Adrian le Roy and Vincenzo Galilei, who both describe the process in treatises on lute playing, the performer takes over as much of the vocal music as the technique of his instrument allows, although in practice the arrangers sometimes omitted one voice or rearranged the part writing.

tóricas, as intabulações documentaram a transição do sistema modal para o tonal, ao mesmo tempo que impulsionaram o surgimento do estilo instrumental.

Executantes de hoje em dia, seja seu instrumento o alaúde, a vihuela ou mesmo o violão moderno, se beneficiarão certamente deste precioso legado, uma grande parte do qual continua inexplorada. O autor espera que o presente estudo instigue o leitor a realizar pesquisas subseqüentes sobre o assunto, trazendo à atenção dos executantes e pesquisadores da atualidade este atraente repertório.

---

## Referências

- BROWN, Howard Mayer. *Music in the Renaissance*. Englewood, NJ: Prentice Hall, 1976. (History of Music Series, ed. H. Wiley Hitchcock).
- HUGHES, Dom Anselm; ABRAHAM, Gerald (Ed.) *The New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press, 1968.
- MILANO, Francesco da. *Opere Complete per Liuto*. Ed. Ruggero Chiesa. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971. Obra em 2 v.
- MUDARRA, Alonso. *Tres Libros de Musica en Cifra Para Vihuela (Sevilla, 1546)*. Ed. Graciano Tarragó. Madrid: Unión Musical Española, [s.d.].
- NARVÁEZ, Luys de. *Los seys libros del Delphin de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*. Ed. Graciano Tarragó. Madrid: Unión Musical Española, 1981.
- ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas Sobre Clausulas y Otros Generos de Punto en la Música de Violones (Roma, 1553)*. Tradução para o alemão de May Schneider. Kassel: Barenreiter-Verlag, 1936.
- TREND, John Brande. *Luis Milan and the Vihuelists*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1925.
- TYLER, James. *The Early Guitar: A History and Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1980. (Early Music Series, v. 4).
- ZAYAS, Rodrigo de. The Music of the Vihuelists and its Interpretation. *Guitar Review*, 38, p. 10-22, Summer 1973.

---

## Notas

1 After done with the Duke of York, and coming out through his dressing room, I there spied Signor Francisco tuning his guitar, and Monsieur the Puy, with him who did make him play to me which he did most admirably – so well that I was mightily troubled that all that pains should have been taken upon so bad an instrument.

2 The musical language of France had already become universally known during the Middle Ages, but never as much as when the famous Franco-Flemish school appeared:

the purely French composers were in the forefront with such universal geniuses as Josquin des Prés and Clément Janequin. The Spanish musicians were very conscious of the style these polyphonists wrote in, already during the fifteenth century—therefore long before the Hapsburgs came and dispersed the royal chapel of the Catholic Kings to replace it with the Flemish musicians of Charles I.

3 Um sistema semelhante ainda persiste nos dias de hoje em publicações de peças populares e/ou jazzísticas para violão e guitarra elétrica.

4 The interesting value of lute tablature lies in the fact that in the sixteenth-century it was the most accurate form of musical notation in existence. The vocal music of the time, both secular and sacred, was written in separate parts; each voice, and sometimes each singer, had either a separate part-book to sing from, or else (as in the case of the immense choir-books which stood in a revolving lectern—the *facistol* of Spanish cathedrals) had to keep his eyes fixed on a particular corner of the page. The music in tablature, on the contrary, is printed in score; all the parts may be read together.

Again, in sixteenth-century vocal music, the accidentals were generally left to the discretion of the singers, who supplied them according to certain conventions, well known to every musician at a particular time, but changing as the years went by. In music printed in tablature there is seldom any question about an accidental; the note that would be produced by putting down the finger in the place indicated is the right note; whether it is a flat or a sharp is not shown by any special sign, but by [a] different number, since it would be played on a different fret and with a different finger from the natural note.

It will be seen, then, that music preserved in lute tablature is (or should be) a more accurate record of what the composer intended, and how his compositions sounded, than is to be found in the part-books of vocal music. The *vihuelistas* who followed Luis Milán transcribed a number of madrigals and church compositions for their instrument; and from these transcriptions can be seen which notes underwent "chromatic alteration" and where the sharps and flats went, even if the actual run of the individual parts is not always easy to determine.

These facts are of great importance in musical history. During the sixteenth century there was a gradual transition from the ancient modes to the modern major and minor [scales]. The transformation of the older tonalities towards the firmer tonality of succeeding centuries was largely determined by the music written for the lute, the melodic quality of which began to make the chord an essential element of musical construction.

5 No intuito de facilitar a comparação entre a intabulação e o original vocal, neste e em alguns dos próximos exemplos a versão vocal foi reduzida a dois pentagramas e transposta para a tonalidade da transcrição. As intabulações foram transcritas para a notação do violão moderno.

6 The technique of intabulation remained essentially the same throughout the [sixteenth] century. In an ideal arrangement, according to Adrian le Roy and Vincenzo Galilei, who both describe the process in treatises on lute playing, the performer takes over as much of the vocal music as the technique of his instrument allows, although in practice the arrangers sometimes omitted one voice or rearranged the part writing.

7 Luis Milán and the earlier lutenists thought entirely in terms of counterpoint, and not in terms of harmony. They regarded music as made by a number of voices moving horizontally; they did not think of it vertically as a succession of chords. Viols and wind-instruments could take the place of voices (as indeed they frequently did) and make music in the same way; they could play all the notes sung by the voices, and hold them for as long as the voices themselves. The early organs could do the same thing; but the virginals and clavichord, through their inability to sustain a note after it had been struck, were suggesting rather than copying the effect of voices singing together.

This was one of the beginnings of the instrumental style in music as distinct from [the] vocal style, and in this differentiation the lute, the vihuela and the guitar led the way. They could not even play all the notes sung by voices, much less sustain them, and thus, when a composition for voices was transferred to the lute, it was not reproduced, but only suggested.