

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

LUCIANA ELISA LOZADA TENÓRIO

**O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE VILLANCICOS DO CANCIONERO DE
UPSALA PARA VOZ E VIOLÃO**

GOIÂNIA

2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Luciana Elisa Lozada Tenório		
E-mail:	lucianalozada@msn.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:	O processo de transcrição de villancicos do cancionero de Upsala para voz e violão		
Palavras-chave:	Musicologia e Performance Musical – villancicos - entabulação – transcrição para violão		
Título em outra língua:	The process of transcription of villancicos from <i>cancionero de Upsala</i> for voice and guitar		
Palavras-chave em outra língua:	Musicology and Musical Performance – villancicos - intabulation – arrangement and transcription for guitar		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	27/03/2013		
Programa de Pós-Graduação:	PPG em Música		
Orientador (a):	Eduardo Meirinhos		
E-mail:	emeirinhos@gmail.com		
Co-orientador (a):*	Marília Álvares		
E-mail:	marilialvares@hotmail.com		

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


 Assinatura do (a) autor(a)

Data: 19/05/2013

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

LUCIANA ELISA LOZADA TENÓRIO

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE VILLANCICOS DO CANCIONERO DE
UPSALA PARA VOZ E VIOLÃO

Trabalho apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Música, ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

Co-orientadora: Prof. Dra. Marília Álvares

GOIÂNIA

2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

T312p Tenório, Luciana Elisa Lozada.
O processo de transcrição de villancicos do cancionero de Upsala para voz e violão [manuscrito] / Luciana Elisa Lozada Tenório. - 2013.
120 f.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos; Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Marília Álvares.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

Bibliografia.

Anexos.

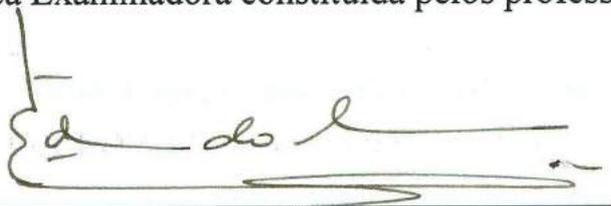
1. Musicologia. 2. Performance musical. 3. Villancico (Música). 4. Transcrição para violão. I. Título.

CDU: 78.088

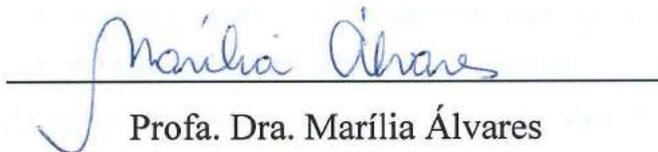
LUCIANA ELISA LOZADA TENÓRIO

**O Processo de Transcrição de Villancicos do Cancionero de
Upsala para Voz e Violão**

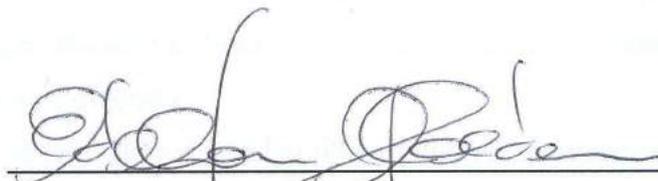
Trabalho final de curso defendido e aprovado em vinte e sete de março de dois mil e treze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
Orientador e Presidente da Banca



Profa. Dra. Marília Álvares
Co-orientadora



Prof. Dr. Edelson Gloeden
USP



Prof. Dr. Wolney Unes
EMAC/UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por esta oportunidade;

Ao professor Eduardo Meirinhos, pelo papel crucial não só no desenvolvimento deste trabalho como também em meu desenvolvimento como intérprete e como pessoa;

À professora Marília Álvares pela disposição em participar deste trabalho, por suas preciosas lições e sua determinante colaboração neste projeto;

Ao professor Luís Cláudio Ribas Ferreira, por me guiar em um dos momentos mais difíceis deste período;

Ao professor Orlando Fraga pela amizade e por todos os anos de orientação desde a graduação.

Aos professores Edelson Gloeden e Wolney Unes pelos apontamentos pertinentes e colaborações importantes.

A toda minha família, por me ensinar importantes valores, princípios e pelo carinho que sempre me dedicaram, pois sem isso não conseguiria realizar meus objetivos. Especialmente à minha mãe Isela Lozada pelo apoio, confiança e amor incondicional, além da significativa participação na qualificação e defesa deste projeto; ao meu pai Nelson Tenório pelo carinho e incentivo à realização deste trabalho, à minha irmã Juliana pela amizade, à minha avó Marina pela presença e zelo nos momentos mais importantes apesar da distância, à minha avó Geni, madrinha Marcelina e todas as tias e tios pelas gentilezas e cuidados;

Ao querido Aluísio Coelho, pelo imenso companheirismo, apoio e afeto;

Às amigas Hortênsia, Maria, Flávia e ao amigo Leonardo Kaminski pelas conversas e momentos de diversão;

À Renata e Carla pelo abrigo nos últimos dias em que estive em Goiânia.

Ao PPG em Música, a todos os professores e colegas de Mestrado da UFG, pessoas admiráveis que tive o privilégio de conhecer.

À equipe da GOVIO - Associação Goiana de Violão, pela oportunidade de trabalhar em prol da arte do violão em Goiânia.

À Capes pelo auxílio financeiro;

À Meg e à Sophie, pelo prazer de sua companhia.

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar e registrar critérios e procedimentos de transcrição de *villancicos* para uma voz e vihuela utilizados no século XVI, por meio da análise bibliográfica do quarto livro, intitulado “De tañer vihuela”, contido no tratado “Declaración de instrumentos musicales” (1555) de Juan Bermudo, além do estudo de artigos e dissertações, assim como da análise comparativa de dez entabulações de *villancicos* realizadas na época e suas respectivas fontes vocais. O objetivo principal desta pesquisa consiste na aplicação destes procedimentos na transcrição de oito *villancicos* do *Cancionero de Upsala* para uma voz e violão, consubstanciando a assertiva de que os conhecimentos adquiridos através da investigação musicológica atuam como esteio à performance musical da contemporaneidade. O trabalho consta de um estudo sobre a história e características do *villancico*; uma contextualização sobre o processo de entabulação para uma voz e instrumento de cordas dedilhadas na Itália, Inglaterra, Alemanha, França e Espanha; uma análise dos procedimentos utilizados na entabulação de *villancicos*, na Espanha, século XVI e finalmente uma exposição e justificativa dos procedimentos de transcrição aplicados em oito *villancicos* para uma voz e violão.

Palavras-chave: Musicologia e Performance Musical – villancicos - entabulação – transcrição para violão

ABSTRACT

This article is the result of the investigative work on the methods and criteria regarding XVI century single voice and *vihuela villancicos* transcripts. The data was obtained through the bibliographic research of articles, dissertations, Juan Bermudo's treatise on the subject (1555) and the comparative analysis of ten *villancicos* transcriptions dated from the XVI century. The main goal in this Project is to apply the studied procedures in transcribing eight *villancicos* from the *Cancionero de Upsala* for guitar and single-voice, confirming that the knowledge gained through the study of past methods and procedures are applicable to contemporary music performance. The core of the work consists of a study on the history and characteristics of the *villancico*; a contextualization on the Italian, French, German, English and Spanish transcribing methods for works regarding plucked string instruments and voice; a detailed analysis on Spanish transcription procedures of sixteenth century and the application of those methods on eight *villancicos* for voice and guitar.

Keywords: Musicology and Musical Performance – villancicos - intabulation – arrangement for guitar

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tablatura italiana.....	35
Figura 2: Tablatura francesa.....	38
Figura 3: Primeiro passo segundo Le Roy para a criação de uma entabulação.....	38
Figura 4: Entabulação da voz mais aguda da obra Quand Mon Mari	39
Figura 5: Estágio Final da entabulação de Le Roy.....	40
Figura 6: Tablatura alemã.....	41
Figura 7: Notação do canto em pauta acima da tablatura.....	46
Figura 8: Notação do canto por meio de pequenos pontos ou riscos na tablatura.....	46
Figura 9: Notação do canto por meio de números em vermelho.....	46
Figura 10: Primeira frase musical de cada voz do <i>villancico</i> “Si te vas a bañar Juanilla”....	50
Figura 11: Trecho extraído do <i>villancico</i> “Teresica Hermana”.....	51
Figura 12: Trecho do <i>villancico</i> “ Teresica Hermana”.....	62
Figura 13: Transcrição do <i>villancico</i> “Ay luna que reluzes”.....	65
Figura 14: Procedimentos utilizados na transcrição do <i>villancico</i> “Ay luna que reluzes”....	66
Figura 15: Transcrição do <i>villancico</i> “Ojos garços a la niña”.....	71
Figura 16: Transcrição do <i>villancico</i> “Ojos garços a la niña”.....	72
Figura 17: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Ojos garços a la niña”.....	73
Figura 18: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Ojos garços a la niña”.....	75
Figura 19: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Ojos garços a la niña”.....	76
Figura 20: Transcrição do <i>villancico</i> “Vesame e Abraçame”.....	78
Figura 21: Transcrição do <i>villancico</i> “Vesame e Abraçame”.....	79
Figura 22: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Vesame e Abraçame”.....	80
Figura 23: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Vesame e Abraçame”.....	81
Figura 24: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Vesame e Abraçame”.....	82
Figura 25: Transcrição do <i>villancico</i> “Si n’os huviera mirado”.....	85
Figura 26: Transcrição do <i>villancico</i> “Si n’os huviera mirado”.....	86
Figura 27: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Si n’os huviera mirado”.....	87
Figura 28: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Si n’os huviera mirado”.....	88
Figura 29: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Si n’os huviera mirado”.....	89
Figura 30: Transcrição do <i>villancico</i> “Soy Serranica”.....	91
Figura 31: Procedimento de transcrição do <i>villancico</i> “Soy Serranica”.....	92
Figura 32: Procedimento de transcrição do <i>villancico</i> “Soy Serranica”.....	94

Figura 33: Transcrição do <i>villancico</i> “Ay de mi”	98
Figura 34: Transcrição do <i>villancico</i> “Ay de mi”	99
Figura 35: Transcrição do <i>villancico</i> “Dime Robadora”	102
Figura 36: Transcrição do <i>villancico</i> “Dime Robadora”	103
Figura 37: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Dime Robadora”	104
Figura 38: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Dime Robadora”	105
Figura 39: Transcrição do <i>villancico</i> “Vi los barcos madre”	108
Figura 40: Transcrição do <i>villancico</i> “Vi los barcos madre”	109
Figura 41: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Vi los barcos madre”	110
Figura 42: Procedimentos de transcrição do <i>villancico</i> “Vi los barcos madre”	111

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Cantiga de Santa Maria. Fonte: POPE, 1944, p. 17	23
Exemplo 2: Cancão nº 61 do <i>Cancionero de Palacio</i> . Fonte: POPE, 1944, p.16	25
Exemplo 3: Peça nº 4 do <i>Cancionero de Palacio</i> . Fonte: POPE, 1944, p.19.....	27
Exemplo 4: Melodia de Martín Codax. Fonte: POPE, 1944, p.30	30
Exemplo 5: Trecho do <i>villancico</i> “Serrana donde dormistes”	54
Exemplo 6: Ficta notada na entabulação de Daza e omitida no <i>Cancionero de Upsala</i>	55
Exemplo 7: Trecho do <i>villancico</i> “Serrana donde dormistes”	55
Exemplo 8: Trecho do <i>villancico</i> “Serrana donde dormistes”	56
Exemplo 9: Trecho do <i>villancico</i> “Si te vas a bañar Juanilla (Juanica)”	57
Exemplo 10: Trecho do <i>villancico</i> “Si te vas a bañar Juanilla (Juanica)”	58
Exemplo 11: Trecho do <i>villancico</i> “Teresica Hermana”	59
Exemplo 12: Reduções Rítmicas: <i>villancico</i> “Ay de mi”	60
Exemplo 13: Redistribuição de texto: <i>villancico</i> “Serrana donde dormistes”	61
Exemplo 14: “Ojos garços a la niña”: Diferenças entre a notação referencial.....	69
Exemplo 15: “Ojos garços a la niña”: Diferenças entre a notação referencial.....	70
Exemplo 16: Excerto do <i>villancico</i> “Si n’os huviera mirado”	83
Exemplo 17: Excerto do <i>villancico</i> “Ay de mi”	95
Exemplo 18: Excerto do <i>villancico</i> “Ay de mi”	96
Exemplo 19: Excerto do <i>villancico</i> “Ay de mi”	97
Exemplo 20: Excertos do <i>villancico</i> “Dime robadora”	100
Exemplo 21: Excertos do <i>villancico</i> “Vi los barcos madre”	107

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Exemplo retirado de POPE, 1944, p. 17.....	24
Tabela 2: Nomenclaturas: formas literária e musical. Fonte: SOHNS, 1998, p. 31.....	25
Tabela 3: Esquemas métrico e melódico de uma peça do Cancionero de Palacio	26
Tabela 4: Peça nº 4 do Cancionero de Palacio. Fonte: POPE, 1944, p.19	28
Tabela 5: Símbolos da tablatura alemã.....	42
Tabela 6: Obras analisadas. Fonte: autora	48
Tabela 7: Indicações de Bermudo (1555, fol. XCVIII).....	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. O <i>VILLANCICO</i>	22
2. A ENTABULAÇÃO PARA INSTRUMENTOS DE CORDA DEDILHADA NA EUROPA DO SÉCULO XVI.....	32
2.1. Itália.....	33
2.2. França	37
2.3. Alemanha.....	41
2.4. Inglaterra.....	43
2.5. Espanha.....	45
3. PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO DE <i>VILLANCICOS</i> NO SÉCULO XVI	47
3.1. A entabulação segundo Juan Bermudo.....	49
3.2. Procedimentos utilizados na entabulação de <i>villancicos</i>	52
4. PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO DE <i>VILLANCICOS</i> PARA UMA VOZ E VIOLÃO.....	62
4.1. Ay luna que reluzes	63
4.2. Ojos garços a la niña.....	67
4.3. Vesame y abraçame	77
4.4. Si n'os huviera mirado.....	82
4.5. Soy serranica	90
4.6. Ay de mi	95
4.7. Dime robadora	100
4.8. Vi los barcos madre	106
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	114
ANEXOS	120

INTRODUÇÃO

Este trabalho originou-se pelo nosso interesse no estudo e performance de transcrições de música vocal europeia do século XVI para instrumentos solistas ou acompanhados de uma ou mais vozes cantadas. Dada nossa familiaridade com a língua espanhola estabelecemos o foco da pesquisa no estudo de *villancicos*, repertório representativo da Espanha nesse período. A transcrição de obras vocais para instrumentos dedilhados, como o alaúde e a *vihuela*, era prática comum no século XVI, assim como o era a performance em auto-acompanhamento de uma da vozes, que era cantada. Tendo em vista o resgate desta prática, tomamos por oportuno a continuação de transcrições semelhantes, agora para uma voz e violão.

Desta forma, o principal objetivo deste trabalho consiste na investigação sobre o processo de transcrição de oito *villancicos* polifônicos do *Cancionero de Upsala* (1556) para uma voz e violão, tendo-se por referência os processos de adaptação e transcrição para voz e *vihuela* de *vihuelistas* espanhóis do século XVI. Como referencial teórico usaremos os trabalhos de Bermudo (1555), Sohns (1998), Wolff (1998 e 2003), Gomes (2003), Griffiths (2003) e Souto (2010). A presente pesquisa assume um perfil qualitativo e sua metodologia compreendeu três etapas: Etapa 1 - Pesquisa bibliográfica: Nesta etapa foi reunido todo o tipo de fontes que contribuiram para realização do trabalho proposto; Etapa 2 - Análise de dez transcrições de *villancicos* do *Cancionero de Upsala*, realizadas por *vihuelistas* espanhóis do século XVI: Para a realização desta análise, as transcrições, originalmente notadas em tablatura, foram transcritas para notação referencial¹ e comparadas com suas respectivas versões vocais transcritas para notação referencial por Bal y Gay (1944) e Sohns (2002), ambos musicólogos que realizaram a transcrição integral do *Cancionero de Upsala* para notação atual. A utilização das transcrições de Sohns (2002) e Bal y Gay (1944) deve-se à impossibilidade de se trabalhar diretamente com a fonte primária, uma vez que esta se encontra na biblioteca da Universidade de Uppsala, na Suécia, sendo necessária a aquisição de cópia diretamente no estabelecimento citado; e Etapa 3 - Transcrição de oito *villancicos* do *Cancionero de Upsala* para uma voz e violão: Nesta etapa foram aplicados todos os conhecimentos teóricos reunidos nas duas etapas anteriores, assim como foi realizado um estudo sobre a melhor forma de aplicar esses conhecimentos nas transcrições para a nova formação. As peças transcritas foram escolhidas segundo as conclusões de Gomes (2003), que

¹ O termo *notação referencial* refere-se à notação musical utilizada atualmente.

sugere que as obras a três e quatro vozes são mais aptas para a transcrição para voz solista e instrumento de cordas dedilhadas. Tais peças compreendem os *villancicos* originais para três vozes: *Vesame y abraçame*, *Dime robadora*, *Si n'os huviera mirado* e *Ay de mi*; e os *villancicos* originais para quatro vozes *Ay luna que reluzes*, *Ojos garços a la niña*, *Vi los barcos madre* e *Soy serranica*. As fontes vocais utilizadas como base para a transcrição para canto e violão correspondem às transcrições para notação referencial de Bal y Gay (1944) e Sohns (2002), devido à dificuldade em se trabalhar com a fonte primária, como já foi exposto anteriormente.

Referente ao repertório escolhido para a realização do presente trabalho apresentam-se algumas informações. A música do *Cancionero de Upsala*, também conhecido como *Cancionero do Duque de Calabria*, deriva da corte de Valencia, na Espanha. O livro foi impresso em 1556, em Veneza e contém 70 obras, das quais 54 são *villancicos* para duas, três, quatro e cinco vozes e 16 são peças didáticas em diferentes modos eclesiásticos. A publicação foi tardia tendo sido as peças compostas anos anteriores à impressão do livro (BROWN, 1976). Durante o século XV e XVI a música polifônica franco-flamenga e italiana foi muito difundida na Espanha, porém, um estilo musical nacional surgiu no final do século XV, que se evidenciou principalmente na música escrita durante o reinado dos chamados Monarcas Católicos, Ferdinando de Aragón e Isabella de Castilla, a partir de 1469. O maior e mais característico repertório espanhol é composto por canções seculares, principalmente romances e *villancicos*, que aparecem em cinco cancioneros do final do século XV e início do século XVI e em uma antologia impressa posteriormente². O *villancico* pode apresentar semelhanças com a *frottola*³ uma vez que a melodia principal se encontra na voz aguda, o baixo provê um sólido suporte harmônico e as vozes intermediárias se apresentam como complementos da harmonia implícita pelo baixo. Alguns *villancicos*, entretanto, apresentam imitações e independência entre as linhas melódicas do contraponto, ou mesmo alternam estas duas

² Os cinco cancioneros correspondem ao *Cancionero Musical de Palacio*, *Cancionero de la Biblioteca Colombina*, *Cancionero Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, *Cancionero Musical de Segovia*, *Cancionero Musical de Barcelona* e a antologia impressa posteriormente corresponde ao *Cancionero de Upsala*. (BROWN, 1976, p. 238)

³ A *frottola* é um tipo específico de polifonia secular italiana do século XVI, também chamada de *barzelletta*. Geralmente composta para quatro vozes, sua música apresenta a tendência ao destaque da voz superior que canta a melodia principal, intimamente relacionada com a dicção do texto apresentando-se de forma silábica. A disposição das outras vozes é predominantemente homofônica caracterizando uma polifonia cordal na qual um forte suporte harmônico é provido pela linha do baixo. A música geralmente se divide em duas seções (A e B), cada uma composta de duas frases melódicas principais. A respeito de sua poesia, os temas explorados remetem a versos amorosos, enfatizando os lados humorístico e frívolo do assunto. Em geral, a forma poética é composta de uma *ripresa* (refrão) de quatro versos (apresentando os esquemas rítmicos *abba* ou *abab*) e uma *stanza* (estrofe) composta de seis a oito versos que se dividem em duas *mutazioni* (mudanças) e *una volta*, apresentando os esquemas rítmicos *cdcd* ou *cdcddea*. (HARRÁN, 2007-2012)

formas de disposição das vozes. Segundo Gomes (2003), este tipo de repertório apresenta ambiguidades entre o sistema modal e tonal de composição, pois reflete um período de transição entre estes sistemas. No século XVI era comum a prática de entabulações⁴ e a execução de composições originais para várias vozes, utilizando o canto em uma voz e um instrumento dedilhado, como o alaúde e a *vihuela*, para executar as outras vozes. Vários exemplos dessas práticas foram impressos em livros de tablatura nessa época, não só na Espanha, como também na Itália e Inglaterra (BERMUDO, 1555; BROWN, 1976; GRIFFITHS, 2003). Na Espanha, essas transcrições podem ser encontradas em sete livros de música notada em tablatura, que concentram a maior parte do repertório para *vihuela* desse período e fornecem instruções sobre a técnica, afinação e notação referente a esse instrumento (ARRIAGA, 2003; REESSE, 1959). Os sete livros citados compreendem os livros de Milán (1536), Narváez (1538), Mudarra (1546), Valderrábano (1547), Pisador (1552), Fuenllana (1554) e Daza (1576).

Na formação do violonista atual observamos a frequente prática do repertório anterior ao início do séc. XIX, século a partir do qual o violão usado tem seus moldes naquele desenvolvido por Antonio de Torres Jurado, na Espanha. (WOLFF, 2003 e TURNBULL; SPARKS, 2007). Neste repertório, o violonista recorre principalmente aos instrumentos de época de cordas dedilhadas, como o alaúde, a *vihuela*, a guitarra barroca e o violão romântico. A transcrição de peças vocais faz-se necessária aos grupos de música antiga contribuindo ainda para a ampliação do repertório de música do século XVI transcrita para violão. Acreditamos por oportuno esclarecer que o presente trabalho não pretende realizar uma reconstituição histórica estrita da prática da entabulação. Mas sim, buscar na Musicologia, técnicas e elementos que podem ser aplicados à área de performance musical na contemporaneidade, continuando a resgatar e reconstituir a prática histórica na época atual. A respeito do interesse pela música histórica, Harnoncourt (1988) alega que se trata de um fenômeno contemporâneo observado no universo da música ocidental em geral, e remete a

⁴ Os arranjos [ou transcrições] de obras vocais para instrumentos de teclado ou de cordas dedilhadas realizados durante o período renascentista eram chamados de entabulações. Na Itália o termo utilizado era *intabulazione*; na França, *reduicte en tablature*; Na Espanha, *música de cifras*; Na Inglaterra, *Intabulation* (GOMES, 2003, p. 4). Apesar da utilização do termo *intabulação* por Wolff (2003), emprego neste trabalho o termo *entabulação*, utilizado por Gomes (2003), baseada nas seguintes considerações morfológicas da língua portuguesa: o prefixo “**in**” tem sentido de negação, como por exemplo na palavra **in**coerência (falta de coerência); o prefixo “**en**” tem sentido expletivo, isto é, acrescenta algo ao significado nuclear da palavra, como na palavra **en**cadernação (ato de encadernar). Em virtude disso, acredito que o neologismo correto, em português, seria **entabulação** (“colocar em tablatura”), e não **intabulação** (que significaria “tirar da tablatura”, neste caso). Além disso, já existe o verbo “entabular”, que significa, entre outras coisas: preparar ou dispor alguma coisa. Assim, “entabular” poderia significar “dispor em tablatura”.

duas concepções de execução: uma que transporta a música histórica para o presente, guiando-se por conceitos de interpretação romântica, abdicando do resgate de considerações históricas coerentes com o repertório, também chamada de interpretação *moderna*; e outra chamada *autêntica*, que tenta vê-la com os olhos da época em que foi concebida, também denominada interpretação *histórica*⁵. A segunda concepção surgiu aproximadamente no início do século XX, e desde então se recorre frequentemente à musicologia histórica a fim de encontrar subsídios para uma execução aproximada ao ideal de interpretação da época em que a música foi concebida. Há uma distinção sustentada pela crítica especializada entre interpretação com instrumentos habituais ou modernos, e a interpretação com instrumentos antigos. Porém, Harnoncourt (1988, p.98) compartilha a ideia de que “uma interpretação com instrumentos antigos – da mesma forma que com os habituais - pode ser histórica, não, entretanto, em razão da escolha dos instrumentos e sim como decorrência da concepção do músico em questão”, entendendo-se disto que mesmo utilizando um instrumento moderno, como o violão, o intérprete que busca subsídios na musicologia pode realizar uma interpretação histórica. Acrescentamos ainda a opinião de Kerman sobre a performance histórica: “Um estilo de performance histórica não pode ser uma construção objetivamente arqueológica. É uma combinação única, difícil, do antigo e do novo, uma interferência da sensibilidade criativa contemporânea no passado.” (KERMAN, 1985, p. 282). A valorização de considerações históricas neste tipo de repertório pode ser observada em trabalhos de autores que tratam especificamente da interpretação na performance de música anterior a 1600, como Brown e Sadie (1989), Coelho (1997), e Kite-Powell (1994); estes apresentam estudos específicos sobre as características e técnica dos instrumentos utilizados na época, sobre a técnica do canto, além de concepções sobre ritmo, altura, temperamento, teoria e notação musicais bem como outros aspectos que influenciam a performance musical de alguma maneira. Apesar de não tratarem especificamente da prática de transcrição de música no século XVI, suas considerações a respeito da música ficta⁶ e das concepções de ritmo, altura e afinação na Europa desse período são elementos que acreditamos devam ser levados em consideração no estudo deste processo.

⁵ A título de maiores esclarecimentos, Fiaminghi (2010) relata em seu artigo estas duas vertentes de interpretação, tendo como foco a obra de J. S. Bach e discorrendo sobre as divergências entre Adorno (representante da interpretação moderna com emprego de instrumentos modernos) e Hindemith (representante da interpretação histórica com utilização de instrumentos de época).

⁶ O termo música ficta refere-se à alterações de notas que não eram notadas na partitura mas eram realizadas na prática musical do século XVI (BERGER,1989).

No que concerne à questão da transcrição para violão, Morais (2007) e Teixeira (2009) relatam um breve histórico sobre a prática. Estes autores evidenciam que representantes do cenário violonístico do século XIX, tais como Mauro Giuliani (1781-1829), Fernando Sor (1778-1839), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) e Napoleon Coste (1806-1883) se valeram de transcrições para a constituição do repertório violonístico em sua época, e, a partir do trabalho de Francisco Tárrega (1852-1909), iniciou-se a “era da transcrição” estendendo-se por todo o século XX com o auxílio de seus discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emílio Pujol (1886-1980). O pesquisador, professor e musicólogo Emílio Pujol foi pioneiro entre os violonistas a explorar o repertório renascentista, realizando os primeiros trabalhos de transcrição de tablaturas para notação referencial, contribuindo para a formação do repertório de violão. Entretanto, seu trabalho é criticado por Arriaga (2003) devido à interpretação literal e equivocada das indicações de afinação presentes nas tablaturas para *vihuela*, o que dificulta a leitura de muitas peças, tanto para *vihuelistas* e alaudistas, quanto para violonistas⁷. Pujol também não interfere nas divisões rítmicas estabelecidas originalmente na tablatura, como sugerem estudiosos como Grier (1992) e Wolff (1998). Segundo Morais (2007), depois de Llobet e Pujol, surge um movimento de intensa formação de um repertório original para o violão, junto a compositores de destaque, por ocasião do projeto de difusão e valorização do instrumento por parte do violonista Andrés Segóvia (1893-1987). Desta forma, a transcrição passa a ser vista não mais como uma necessidade para demonstrar as possibilidades musicais do instrumento e afirmar seu espaço nos ciclos de concerto, mas como um reforço do repertório que possibilita o aprimoramento das habilidades técnicas e cognitivas necessárias a um violonista pesquisador, tais como leitura, percepção, imaginação musical, planejamento interpretativo, trato com a escrita e prática do arranjo. Morais (2007) destaca que o desenvolvimento dessas habilidades é significativo para o estudante, pois auxilia o estudante a pensar a música de uma maneira diferente da do intérprete muito especializado, que lida com um texto musical pronto na maior parte do seu tempo de trabalho. As observações de Morais (2007) se relacionam com as observações de Griffiths (2003) a respeito do método de ensino de *vihuela* sugerido por Bermudo (1555), que busca o desenvolvimento simultâneo da técnica e do sentido estético-musical do instrumentista através da realização de transcrições de obras polifônicas vocais do século

⁷ Muitas vezes os *vihuelistas* indicam em seus livros a suposta afinação da *vihuela*, com palavras como “en la quinta en tercero traste está la clave de fefaut”, ou seja, a *vihuela* está afinada em la; ou “en la quarta en tercero traste está la clave de fefaut”, ou seja, a *vihuela* está afinada em mi, etc. Segundo Arriaga estas indicações representam alturas conceituais e não reais (ARRIAGA, 2003, p. 17 e 18).

XVI, tendo em vista, no entanto, que a aquisição da técnica e do conhecimento sobre contraponto, o estilo e estética de composição da época, neste contexto, servem como ferramentas para que o *vihuelista* possa criar suas próprias composições.

As pesquisas atuais sobre a transcrição de música do século XVI para violão incluem os trabalhos de Wolff (1998) e Souto (2010), que discutem a transcrição de peças originalmente para alaúde, *vihuela* ou guitarra, notadas em tablatura; para violão, em notação referencial. Wolff (1998) aborda os procedimentos e critérios necessários para realizar este tipo de transcrição, tais como: a compreensão da notação em tablatura italiana, francesa e alemã, a análise da textura polifônica, considerações a respeito da diferença entre as afinações⁸ do violão e dos instrumentos antigos e suas implicações na transcrição para o instrumento moderno, a conservação da digitação notada na tablatura original, a introdução de armadura de clave e a modificação do ritmo e barras de compasso. Souto (2010), por sua vez, discute sobre elementos que são omitidos e restaurados na passagem de um meio ao outro, tais como digitação, textura polifônica e técnicas específicas do instrumento antigo, buscando um tipo de transcrição que preserve os principais elementos da notação original. Este autor também defende a interpretação crítica do ponto de vista histórico-estilístico no instrumento moderno, amparada pela pesquisa musicológica. Estes dois trabalhos apresentam contribuições sobre a notação, idiomatismo e práticas técnicas dos instrumentos antigos, bem como sobre como estes elementos podem ser transportados para o violão. No que se refere à transcrição de polifonia vocal para instrumentos de cordas dedilhadas podemos citar os trabalhos de Bermudo (1555), Sohns (1998), Wolff (1998 e 2003), Gomes (2003) e Griffiths (2003). Bermudo (1555) detalha em seu tratado as qualidades que uma peça vocal necessita para ser passível de transcrição, discutindo aspectos como complexidade contrapontística, tessitura vocal, número e disposição das vozes de peças adequadas para a transcrição. Além disso, recomenda alguns procedimentos para a notação em tablatura, como a utilização do desenho do braço do instrumento para localizar a posição das notas, a elaboração de uma grade que contenha todas as vozes da peça e a consideração de sete afinações diferentes, isto com o intuito de diminuir as dificuldades técnicas de uma transcrição. Suas informações são extremamente relevantes para o estudo da prática de transcrição do repertório discutido neste trabalho, devido à sua proximidade cronológica e sua origem hispânica.

Sohns (1998) realiza um trabalho de comparação entre seis versões do *villancico* “Con que la lavaré”, levantando dados importantes à respeito das diferentes formas de

⁸ O termo “afinações” refere-se à relação intervalar entre as cordas ou ordens dos instrumentos.

transcrição ou arranjo de uma obra polifônica vocal. Griffiths (2003), por sua vez, utiliza um modelo de transcrição diferenciado para o intérprete de violão, alaúde ou *vihuela*. Suas transcrições para violão, *vihuela* e alaúde distinguem cada voz da polifonia, notando-as em pautas separadas, acompanhadas pelo respectivo texto de cada voz apresentado na versão vocal original, com a finalidade de proporcionar uma ferramenta de estudo ao intérprete, uma vez que este pode estudar as vozes separadamente, observar as imitações ocorrentes e as inflexões melódicas de cada voz que estão diretamente relacionadas com o texto.

Wolff (1998; 2003) analisou entabulações renascentistas por meio da comparação destas com as versões vocais originais e dessa forma, identificou procedimentos técnicos correntes entre os *vihuelistas* e alaudistas da época. Gomes (2003) buscou uma metodologia historicamente fundamentada para a transcrição de polifonia vocal do século XVI para instrumentos de cordas dedilhadas, incluindo o alaúde, a *vihuela* e o violão. A autora utilizou como referência os procedimentos de transcrição discutidos por Bermudo além da análise de duas transcrições de época, chegando a conclusões semelhantes às de Wolff, tendo em vista a identificação de procedimentos tais como omissão de uma voz menos importante em favor da simplificação técnica, redistribuição das vozes, eliminação de dobramentos de oitava, preenchimentos harmônicos e incorporação de ornamentos em notas longas. Suas conclusões foram aplicadas em transcrições de peças vocais de cancioneros portugueses para *vihuela*, alaúde e violão e também para estes instrumentos e canto. Gomes (2003) procurou ainda sintetizar critérios que pudessem ser utilizados para realizar transcrições, tanto para instrumentos antigos quanto para violão. Para isso, propõe que as diferenças entre estes instrumentos sejam amenizadas por meio da adaptação da afinação e utilização de capotasto⁹ no violão, tendo como padrão de referência as características da *vihuela*.

A partir do panorama estabelecido pelos trabalhos acima citados, o presente trabalho procura discutir as seguintes questões sobre o procedimento de transcrição de *villancicos* do século XVI para voz e violão: Quais foram os procedimentos utilizados na transcrição de *villancicos* publicados no *Cancionero de Upsala*, pelos *vihuelistas* do século XVI? Como pode se dar a adaptação deste repertório ao violão moderno? Como a pesquisa musicológica pode auxiliar este tipo de transcrição? É possível conciliar conhecimentos musicológicos ao idiomatismo do violão? Como forma de aplicar as considerações teóricas

⁹ Este termo descreve um acessório utilizado para diminuir o comprimento da corda de instrumentos com trastes, facilitando a transposição para registros mais agudos sem alterar a digitação de mão esquerda e o dedilhado de mão direita. (HARWOOD, Ian, 2007)

discutidas no trabalho de forma prática, realizamos a transcrição de oito *villancicos* do *Cancionero de Upsala*, originais para três e quatro vozes, para uma voz e violão.

Acrescentamos por oportuno que este trabalho pretende contribuir com conhecimentos decorrentes do estudo deste tipo específico de transcrição que inclui a voz e um instrumento dedilhado, investigando as especificidades da transcrição para a formação “voz e *vihuela*” e “voz e violão”. Uma vez que, mesmo havendo semelhanças entre os instrumentos antigos dedilhados e o instrumento moderno, há também diferenças que afetam diretamente o processo de transcrição de peças vocais; procuramos, então, encontrar um ponto de conciliação que permita o emprego de procedimentos históricos em um instrumento moderno. Acrescente-se que as transcrições resultantes contribuirão para a ampliação do repertório para violão e canto permitindo não só a prática de música de câmara, como também o resgate do auto-acompanhamento do canto com o instrumento, observando que de acordo com Griffiths e Arriaga (2003), esta era uma prática comum no século XVI nesse tipo repertório.

1. O VILLANCICO

A origem da palavra *villancico*, utilizada na Espanha, corresponde ao termo *Villanus* ou *Villano*, que em português pode ser traduzido por “vilão”, referindo-se ao servo feudal, ao camponês, ao homem comum de um vilarejo medieval. Especificamente em Portugal, este tipo de canção era chamada de *vilancete* ou *cantiga de vilão*. Em sua origem o *villancico* compreendia uma canção popular do povo das aldeias medievais da Península Ibérica, entretanto, foi cultivado no Renascimento por poetas e músicos da corte dessa região. Pertence literariamente à categoria dos gêneros de forma fixa, que são assim designados por apresentarem uma estrutura na qual cada um dos participantes tem uma função fixa, cujos antecedentes encontram-se nas formas corais desenvolvidas durante a baixa Idade Média na liturgia da Igreja Católica. (POPE, 1944, p. 15; SOHNS, 1998, p. 29; GOMES, 2003, p.50)

Ao descrever a forma do *villancico*, Pope (1944, p. 15) explica que este é composto de um refrão inicial, chamado de *estribillo*, seguido de uma ou mais estrofes, chamadas de *coplas*, as quais são formadas por duas partes: A primeira parte, a “*mudanza*”, apresenta uma melodia e rimas novas, ainda que outras vezes pode repetir literalmente ou utilizar de maneira livre a melodia do *estribillo*. A segunda parte, a “*vuelta*”, retoma a melodia e as rimas do *estribillo*, depois da qual se repete o *estribillo*.

O *estribillo* consta de dois, três ou quatro versos. Geralmente os versos são octosílabos, mas também podem conter quatro, cinco ou seis sílabas, ou uma combinação destas. A *copla* contém comumente quatro versos, a de menos versos é muito rara, e podem ocorrer *coplas* de cinco ou seis versos. Devido a estas características, há uma grande variedade de rimas e esquemas métricos.

O *villancico* em seu modelo mais primitivo consiste em um *estribillo* formado de um *distico paralelo*¹⁰ e uma estrofe de quatro versos, composta de um “*terceto monorrímo*”¹¹ e um verso, a “*vuelta*”, que retorna à rima do *estribillo*, resumindo sua forma poética em “AA BBBA”. No *estribillo* se encontra o cerne de toda a canção. Ao considerar a estrutura melódica destes *villancicos* Pope (1944) observa que o *estribillo* é constituído por duas frases e a estrofe, ou *copla*, é constituída por uma frase, que se repete para os dois primeiros versos do trístico ou terceto, enquanto o último verso do terceto e a “*vuelta*” se cantam sobre as duas frases melódicas do *estribillo*. Obtendo-se o esquema melódico: “ab ccab”. O exemplo 1 e a tabela 1 ilustram este modelo formal:

A - le - gri - a, a - le - gri - a, fa - ça - mos iá
 to - da vi - a. Mui grand' a - le - gri - a fa - zer de -
 ve - mos ca Deus quis mor - rer por nos et a mor - te ven - cer
 mor - en - do que nos ven - ci a.

Exemplo 1: Cantiga de Santa Maria. Fonte: POPE, 1944, p. 17

¹⁰ **Distico:** grupo de dois versos; parêla. Definição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010, p.729.

¹¹ **Terceto:** Estrofe de três versos (p. 2027); **Monorrímo:** Diz-se da composição poética cujos versos têm todos a mesma rima (p.1420). Definição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

Esquema métrico		Texto	Esquema melódico	
<i>Estribillo</i>	A	Alegría, alegría	a	<i>Estribillo</i>
	A	Façamos iá todauia	b	
<i>Copla</i>	B	Muy grand alegría fazer	c	<i>Mudanza</i>
	B	devemos; ca Deus quis morrer	c	
	B	Y por nós et a morte vencer	a	<i>Vuelta</i>
<i>Vuelta</i>	A	morrendo, que nos uencia.	b	
<i>Repetição do Estribillo</i>	A	Alegría, alegría	a	<i>Repetição do Estribillo</i>
	A	Façamos iá todauia	b	

Tabela 1: Exemplo retirado de POPE, 1944, p. 17

A forma poética exemplificada já é encontrada durante o século XI (a mesma época em que surge o movimento trovadoresco), na Andalúcia árabe, no Cancionero do poeta andaluz Aben Cuzman, recebendo o nome de *zéjel*. Não há sobrevivência da música do *zéjel*, porém, sabe-se que era executada sob o modo responsorial, alternando solista e coro. Sua música era frequentemente acompanhada de dança e os textos das canções eram escritos em uma mistura de árabe vulgar com o romance espanhol, contrastando com o idioma refinado da poesia trovadoresca e com a poesia árabe clássica, que apresentava um estilo rebuscado e uma linguagem artificial. O *zéjel* era uma canção simples e popular. (POPE, 1944, p. 27)

Diferenciando-se em parte da exposição de Pope (1944), Sohns (1998, p.30) afirma que há diferenças entre as nomenclaturas relacionadas à forma do *villancico* do ponto de vista literário e musical. A princípio denomina-se a peça inteira *villancico*, porém, do ponto de vista literário, *villancico* também equivale ao cantar inicial, ou seja, ao *estribillo*. As estrofes, neste caso, podem ser chamadas de *glosas*, *coplas*, *pie*, ou *vuelta* e podem ser divididas em *mudanza e vuelta*, da mesma forma que explica Pope (1944). Desde o ponto de vista musical o *villancico* consiste em *estribillo*, *vuelta* (denominação que consta nos livros de *vihuela* e que geralmente implica em uma repetição), e repetição do *estribillo* com o mesmo ou diferente texto. Portanto, em geral o *villancico* corresponde à forma musical A-B-B-A. Para elucidar sua afirmação, Sohns utiliza a seguinte peça apresentada como exemplo 2:

Exemplo 2: Canção nº61 do Cancionero de Palacio. Fonte: POPE, 1944, p. 16

A tabela 2 mostra as divisões da forma e suas respectivas nomenclaturas de acordo com considerações literárias e musicais, segundo a argumentação de Sohns (1998):

V I L L A N C I C O	Forma Literária	Texto	Forma Musical	V I L L A N C I C O
	<i>Villancico ou Estribillo</i>	Entra mayo y sale abril	<i>Estribillo</i>	
		Tan garridico le vi venir		
	<i>Mudanza</i>	Entra mayo con sus flores	<i>Vuelta</i>	
		Sale abril con sus amores		
	<i>Vuelta</i>	Y los dulces amadores	<i>Reexposição do estribillo</i>	
		Comienzan a bien servir		

Tabela 2: Nomenclaturas de acordo com as formas literária e musical. Fonte: SOHNS, 1998, p.31

Apesar das diferenças de nomenclatura entre Pope (1944) e Sohns (1998), os dois tratam, na prática, das mesmas estruturas formais, tanto literariamente como musicalmente.

No que se refere à execução prática, a estrutura do *villancico* na Idade Média indica a alternância entre solista e coro, muitas vezes com acompanhamento de dança (O coro dava voltas ao redor do solista enquanto este cantava). Este emprego alternante entre solista e coro explica o caráter da forma. No *villancico* medieval todo o grupo deveria cantar o *estribillo*; logo depois o solista cantava a estrofe e a *vuelta*, que retomava a melodia e rima do *estribillo*, convidando o coro a repetir o *estribillo* (POPE, 1944).

Exemplos do *villancico* mais primitivo podem ser encontrados nas *Cantigas de Santa Maria (Século XIII)* e no *Cancionero de Palacio (século XV)*. Do ponto de vista da

estrutura formal tanto métrica quanto melódica, Pope (1944) traça um perfil da relação entre o *estribillo* e a *vuelta*, utilizando como referência exemplos destas fontes citadas. Há um exemplo de *estribillo* que não apresenta rima entre o par de versos e pode ser observado no exemplo 2. Após este *estribillo* segue-se a estrofe composta de três versos monorrimos e um verso solto, a *vuelta*, que retorna à rima do *estribillo* formando, segundo a autora, o esquema métrico “AB CCCB”, representado na tabela 3. A autora observa que como regra, em qualquer época, quando os versos do *estribillo* não rimam, os versos da *vuelta* repetem a rima de seu segundo verso. Em relação à estrutura melódica, ocorre o mesmo esquema melódico tradicional: “ab ccab”, que se organiza em *estribillo*, a *mudanza* e a *vuelta*, como se nota na tabela 3:

Esquema métrico	Texto		Esquema melódico	
<i>Estribillo</i>	A	Entra mayo y sale abril	a	<i>Estribillo</i>
	B	Tan garridico le vi venir	b	
<i>Copla</i>	C	Entra mayo con sus flores	c	<i>Mudanza</i>
	C	Sale abril con sus amores	c	
	C	Y los dulces amadores	a	<i>Vuelta</i>
<i>Vuelta</i>	B	Comienzan a bien servir	b	

Tabela 3: Esquemas métrico e melódico da Canção nº 61 do Cancionero Palacio. Fonte: POPE, 1944, p.16

Pope (1944) alega que a melodia do *estribillo* geralmente tem importância primordial no desenvolvimento musical destas peças, enfatizando que as melodias da estrofe muitas vezes são um desenvolvimento da melodia do *estribillo*. Em referência ao aspecto literário, Sohns (1998) acrescenta que um brevíssimo *estribillo* definia não só o tema como também o caráter das estrofes *glosadoras*. As estrofes *glosadoras* subordinam-se a ele, explicando-o ou ampliando-o por meio de comentários sobre detalhes e sempre o repetem integralmente ou parcialmente.

Apesar da semelhança entre as estruturas métrica e melódica das Cantigas de Santa Maria e dos *villancicos* do Cancionero de Palácio, identificam-se diferenças quanto ao modo de execução prática: enquanto os manuscritos de Alfonso, o Sábio, indicam claramente a repetição do *estribillo* depois de cada estrofe, como demonstra a tabela 1, as canções contrapontísticas do Cancionero de Palácio eliminam estas repetições.

Há casos onde a “*vuelta*” não é empregada. Nestes casos encontra-se o *estribillo* e a *copla*, seguidos pela repetição do *estribillo*. Esta leve modificação, que estabelece a forma *refrão-estrofe-refrão*, é pouco frequente nas Cantigas de Santa Maria, porém, é muito comum

encontrar-se uma variante desta forma nas canções contrapontísticas posteriores, nas quais se eliminou a repetição literal do *estribillo*, ou seja, do refrão. Há muitos registros de composições do *Cancionero de Palacio* e de *Upsala* que apresentam apenas uma repetição parcial ou uma alusão ao *estribillo* na *vuelta*, como consta no exemplo 3 e tabela 4, nas quais é possível perceber uma alusão à rima do segundo verso do *estribillo* e a repetição de seu terceiro verso:

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the notes. The first system (measures 1-5) includes the lyrics: "E - ne - mi - ga - le - soy - ma - dre - A'a - quel / Dos - mi - va - ces - le - mal - di - go - por - id". The second system (measures 6-10) includes: "ca - ba - lle - ro - yo - mal - e - ne - mi - / cual - no - me - re - cio - mal - e - ne - mi -". The third system (measures 11-15) includes: "ga - le - soy. En - mi - con - tem - play - a -". The fourth system (measures 16-20) includes: "do - ra, co - mo'a Dios que - les - tes - ti - go". A "Fine" marking is placed above the first measure of the third system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 3: Peça nº 4 do Cancionero de Palacio. Fonte: POPE,1944, P. 19.

Esquema métrico		Texto	Esquema melódico	
<i>Estribillo</i>	A	Enemiga le soy madre	a	<i>Estribillo</i>
	B	a aquel caballero yo	b	
	C	Mal enemiga le soy	c	
<i>Copla</i>	D	En mi contempla y adora	a	<i>Mudanza</i>
	E	Como à Dios que l'es testigo	c	
	D	El me tiene por señora	a	
	E	Yo a el por enemigo	c	
	E	Dos mil veces le maldigo	a	<i>Vuelta</i>
<i>Vuelta</i>	B	Por lo cual no mereció	b	
	C	Mal enemiga le soy	c	

Tabela 4: Peça nº 4 do Cancionero de Palacio. Fonte: POPE,1944, p.19

Nos *villancicos* cortesãos, a forma mais empregada é aquela em que a *vuelta*, modelada com base no *estribillo*, termina com uma repetição parcial deste. Ou seja, o *estribillo* não é repetido de forma literal. Desta forma, o *villancico* contrapontístico perde seu caráter responsorial primitivo. A execução simultânea dos cantores formando um tecido de vozes, o emprego da imitação canônica e outros artifícios do contraponto criam um interesse musical finamente desenvolvido, que substitui as repetições alternadas da forma monódica. Desta forma, na versão contrapontística, o *villancico* apresenta o *estribillo* inicial – o qual confere o tema e o molde da peça – seguido de uma ou mais estrofes compostas de *mudanza* e *vuelta*, nas quais se desenvolvem a idéia e a forma do *estribillo*. (POPE, 1944, p. 35)

Em referência às origens musicais e poéticas do *villancico*, a hipótese de que as formas fixas da lírica medieval são derivadas do *zéjel*, cultivado pelos árabes da península europeia, defendida principalmente por Julián Ribera¹², foi refutada especialmente após

¹² Julián Ribera y Tarragó (1858-1934) foi um Arabista, professor “Universidad de Zaragoza” e da “Universidad de Madrid”. Pertenceu à “Real Academia Española” (1912) e à “Real Academia de la Historia” (1915). Seu interesse pela história de Al-Andalus (nome dado à Península Ibérica por seus conquistadores muçulmanos no século XIII) não se limitou aos aspectos políticos, uma vez que abarcou distintas facetas de sua história cultural. Estudou a história das instituições docentes, a bibliofilia, as instituições jurídicas, a filosofia, a linguagem do romance entre os árabes andaluzes, as origens da lírica, da épica e da música árabe e sua influência na lírica, épica e música espanholas. Entre suas obras relacionadas à música destacam-se *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid: Real Academia Española, 1922; *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid: Mayo de oro, 1985; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*. Madrid: Revista de archivos, 1923; e *De música y metricas gallegas*. Madrid: Hernando, 1925. (Fonte: Gran Enciclopedia Aragonesa, disponível em <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=10834> acesso em 18 março 2013)

estudos de Friedrich Gennrich¹³, Hans Spanke¹⁴ e Adolfo Salazar¹⁵, que defendem a ideia de que as formas fixas da lírica medieval se originaram da poesia românica ou latina primitiva. Entretanto, a música da península ibérica foi influenciada por características do ambiente árabe, tais como o estilo oriental do canto, os instrumentos orientais, suas formas de execução e até algumas melodias que foram incorporadas pela Espanha cristã. Este fato é corroborado tanto pelas iluminuras do códice das Cantigas de Santa Maria, que mostram músicos árabes tocando junto a músicos cristãos, quanto por citações a instrumentos, técnicas de execução, melodias e temas poéticos árabes em livros da época. (POPE, 1944, p.28).

Os musicólogos e filólogos modernos encontram modelos da forma típica musical e métrica das Cantigas de Santa Maria nos “conducti” latinos do século XII e princípios do século XIII. Segundo Pope (1944) encontram-se “conducti” em forma de rondeaux, dançados na França, no século XII. Assim como eram dançados os *villancicos* “a ball rodó” encontrados na coleção *El Llibre Vermell*, proveniente de um famoso monastério e igreja dedicados à virgem de Montserrat. Esses *villancicos* se desenvolveram sobre elementos antifonais e responsoriais da liturgia e apresentam traços pagãos na expressão popular religiosa. Seus textos estão escritos em latim e na língua vulgar falada na Catalunha. Pope esclarece que os manuscritos deste livro, que apresentam a indicação “a ball rodó”, tratam-se de *villancicos* dançados em roda. Ao que parece os peregrinos cantavam e dançavam estas canções na igreja, em ocasiões de festa.

¹³Friedrich Gennrich (1883-1967) foi um musicólogo, filólogo alemão e professor das universidades de Estrasburgo e Frankfurt. Seu interesse se centrou na poesia secular e na música monofônica da França e Alemanha da Idade Média, apresentando importantes considerações a respeito das formas poéticas, melódicas e rítmicas desse tipo de música. Os trabalhos deste autor utilizados como referência por POPE (1944) foram os seguintes: *Musikwissenschaft und romanische Philologie*. Halle, 1918; *Die altfranzösische Rotrouenge*. Halle, 1925; *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII., und dem ersten drittel des XIV. Jahrhunderts*, i (Dresden, 1921); ii (Göttingen, 1927). (Fonte: BENT/R, Ian D. Gennrich, Friedrich. Grove Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10870>> acesso em 18 março 2013)

¹⁴Hans Spanke (1884- 1944) foi um filólogo alemão que publicou vários estudos sobre a canção monofônica medieval, investigando principalmente as origens da poesia lírica medieval e de outros gêneros desse período. Os trabalhos deste autor utilizados como referência por POPE (1944) são: “*Studien zur Geschichte des altfranzösischen Lieder*” em *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*, vol. 156, pp 46-79 e 215-132; “*Das Lateinische Rondeau*” em *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIII, 1929, pp. 113-148; “*Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösische Lyrik*” em *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1927, pp. 73-117.

¹⁵ Adolfo Salazar (1890-1958) foi um escritor da área de música e compositor espanhol. Dentre seus diversos textos sobre música os que mais se relacionam com o assunto tratado no capítulo um deste trabalho são: *Poesía y música en las primeras formas de verificación rimada en lengua vulgar y sus antecedentes en lengua latina en la Edad Media*. México: Revista de Filosofía y Letras, n.8, 1942, pp. 287-349 reeditado em *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, 1961, pp. 59-126; e *La musica en el primitivo teatro español: anterior a Lope de Vega y Calderon*. Papel lido na reunião anual da American Musicological Society, Washington, D.C., no dia 30 de dezembro de 1938... Instituto Mexicano de Musicología y Folklore, 1940.

Por outro lado, a “canção paralelística” da Galícia, Espanha, baseada no tipo das prosas eclesiásticas, representa a evolução de uma forma litúrgica como canção secular, e também representa uma forma lírica primitiva muito cultivada nos *cancioneros* dos séculos XIII e XIV que se assimilou ao *villancico* no século XV. Este tipo de canção apresenta em sua forma mais simples um dístico rimado ou assonante¹⁶ seguido de um verso como *estribillo*, apresentando uma disposição paralelística das *coplas* com um *estribillo* interposto entre elas, como ilustra o exemplo 4 (POPE, 1944, p.33 e 34).

On - das do mar de vi - - - go

se vis-tes meu a-mi - - - go

E ay deus se ver-ra ce - - do

Ondas do mar levado
Se vistes meu amado.
E ay Deus se verria cedo.

Se vistes meu amigo,
o por que eu suspiro.
E ay Deus se verria cedo.

Se vistes meu amado,
Por que ei gran coidado.
E ay Deus se verria cedo.

Exemplo 4: Melodia de Martín Codax. Fonte: POPE, 1944, p. 30

O paralelismo das estrofes indica que a canção era interpretada por dois cantores ou grupo de cantores que atuavam alternadamente, respondendo um ao outro, e que todos se

¹⁶ **Assonante:** em que há assonância, assoante. (p. 227); **Assoantes:** Palavras que, tendo embora a mesma vogal da sílaba tônica, diferem pelas consoantes que se lhes seguem. (p. 226); **Assonância:** 1. Semelhança de sons. 2. Conformidade ou aproximação fonética entre as vogais tônicas de palavras diferentes. (p. 227). Definições do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

uniam para cantar o *estribillo*. De acordo com Pope (1944, p. 31), os temas poéticos das canções paralelísticas foram utilizados e desenvolvidos por poetas que escreveram *villancicos* e alguns exemplos de canções paralelísticas que foram assimiladas ao *villancico* podem ser encontradas no *Cancionero de Palacio* (números 6 e 245, por exemplo) e no *Cancionero de Upsala* (números 19 e 27). Pope (1944, p. 32), afirma que a matéria melódica destas canções é muito simples. A frase musical da estrofe pode ser uma repetição exata da frase do *estribillo* (integralmente ou parcialmente), ou se relaciona com a frase do *estribillo*. Essencialmente, estas canções parecem constar de duas frases musicais que se repetem, com ligeiras variações. Sua qualidade distintiva se deve a esta repetição, tanto melódica, quanto métrica e temática, o que lhe dá um caráter vago e estático. São consideradas poesia lírica, sugerem uma cena ou um estado de ânimo sem nenhum desenvolvimento dramático ou narrativo. (Pope, 1944)

O estudo dos temas poéticos do *villancico* nos Cancioneros do século XV e XVI, realizado por Pope (1944), demonstra a estreita relação em sua origem com temas populares. Ainda que estes cancioneros estejam cheios de versos relacionados ao sentimento amoroso, compostos em estilo cortesão e bastante artificioso da tardia escola dos trovadores espanhóis do século XV e colocados em música por refinados contrapontistas da época, quase sempre empregam o formato do *villancico*, e às vezes se recriam, especialmente no *estribillo*, utilizando reminiscências mais ou menos autênticas de *estribillos* tradicionais. A seguir faremos uma exposição sobre os temas poéticos de *villancicos* baseada inteiramente no estudo de Pope (1944):

Além da temática do amor, outro tema recorrente remete à figura da “*serrana*” e por isso, este tipo de *villancico* recebe o nome de *serranilla*. A *serranilla* descreve o encontro da *serrana*, uma pastora ou vaqueira, que abriga seu rebanho ou gado nas serras, com o cavaleiro ou caçador que perdeu seu caminho ao anoitecer. A *serrana* oferece ao viajante abrigo para passar a noite e a cena acaba em um episódio amoroso. As *serranillas* apresentam estilos diferentes. Muitas continuam a tradição da poesia de corte dos trovadores, semelhantes às pastorais provençais e francesas. Outras *serranillas* apresentam um caráter dramático, isto é teatral, na descrição do encontro com a *serrana* campestre. A *serrana* foi uma figura muito conhecida na poesia espanhola.

Há também os *villancicos* pastorais, no *Cancionero de Palacio*, onde são citados as figuras do pastor e da pastora. Referente à maior parte deles, trata-se de diálogos ou pequenas cenas dramáticas. A *pastorela* espanhola apresenta pequenas cenas que retratam os gozos da vida campestre ou um diálogo sobre as penas ou os prazeres amorosos entre dois pastores. Os *villancicos* com diálogo, como a *serranilla* e a *pastorela*, tendem a ser na

realidade pequenas cenas dramáticas, muitas vezes com indicações no texto de estarem acompanhadas por dança.

Em relação a temas natalinos, os *villancicos* contidos no *Cancionero de Upsala* são os primeiros a explorar o assunto. Em sua execução demonstram características oriundas do antigo *villancico* responsorial, entre solista e coro, acompanhado de dança, além de exemplificarem a forma de *zejél*, já mencionada.

Outro tema recorrente nos *villancicos*, é a “Cantiga d’amigo”, como é chamada pelos galegos. Trata-se da canção da donzela apaixonada que interpreta o lamento pelo amante ausente ou infiel, ou expressa liricamente o sentimento amoroso. É um tema próprio da poesia medieval galega, como se observa nas canções de Martín Codax. Há uma variante deste tema, chamada por Pope (1944) “o lamento da freira jovem”, que é enclausurada no convento contra a sua vontade. A versão espanhola deste tema trata frequentemente do protesto da jovem contra seu pai, que quer enviá-la ao convento. Outra variante da canção feminina é o tema da “malmaridada”, ou seja, a mulher que lamenta seu casamento infeliz. Sohns (1998) menciona outros assuntos menos frequentados como as festas de Maio, o dia de São João, casamentos, batizados, trabalhos, etc.

O *villancico* não deixou de ser cultivado com o declínio da arte contrapontística do século XVI. Continuou vivendo nos novos estilos da canção solista, acompanhada e na música para instrumentos, conservando-se nos livros para *vihuela* do século XVI. A forma essencialmente polifônica do *villancico* foi adaptada a novos estilos musicais que provocaram o desenvolvimento da música para instrumentos, como a *vihuela*, na Espanha.

2. A ENTABULAÇÃO PARA INSTRUMENTOS DE CORDA DEDILHADA NA EUROPA DO SÉCULO XVI

Devido à atuação de instrumentistas junto a cantores, dobrando as vozes, assim como o cultivo da música polifônica em versões que pudessem ser executadas em recinto privado, e por músicos amadores, a entabulação se tornou prática corrente no século XVI. Ela consistia na transcrição de música vocal, que na época era notada em pentagrama semelhante ao que é utilizado atualmente; para instrumentos como o cravo ou o alaúde, notando-se a transcrição em tablatura, um sistema de notação totalmente diferente do pentagrama, no qual é notada a mecânica necessária para produzir o som de uma nota em determinado instrumento, ao invés da notação da própria nota, como ocorre no pentagrama. A prática da entabulação é registrada em toda a Europa e apresenta semelhanças e também particularidades em cada país

específico. A seguir serão apresentadas as características da entabulação em cinco países do continente europeu, que melhor representam esta técnica.

2.1. Itália

Cantar com o acompanhamento de um alaúde era uma convenção bem estabelecida na Itália da renascença, sendo possível identificar-se duas tradições distintas de canções para alaúde nesse país (MANSON, 1997). Uma delas, transmitida oralmente, não possui registros de notação e concerne à poesia cantada como uma melodia improvisada e acompanhada de uma simples fórmula de acordes. A outra é caracterizada por transcrições de polifonia vocal. Durante o início do século XVI, com o desenvolvimento da música impressa, muitas *frottolas* foram transcritas para uma voz e alaúde, utilizando-se da tablatura como sistema de notação, prática conhecida como *intavolatura*. A *frottola* se mostrava ideal para esse tipo de arranjo devido a seu caráter predominantemente polifônico cordal¹⁷, ou seja, predominantemente homofônico, e à proeminência da melodia da voz mais aguda sobre as demais vozes. Estas características, assim como a forte direção harmônica incidental¹⁸, representam os primórdios da monodia acompanhada do período barroco. Em meados do século XVI, o madrigal, que apresenta mais independência entre as vozes do contraponto, também foi objeto de entabulações, na Itália. O auge de fontes de entabulações italianas para alaúde se encontra entre os anos de 1570 a 1600, período em que foram publicadas diversas coleções de música polifônica vocal tanto para uso por parte de cantores quanto alaudistas. Madrigais, *canzonettas*¹⁹, *villanellas*²⁰, motetos e árias foram transcritos para uma voz e

¹⁷ O termo “polifônico cordal” foi inserido neste contexto para esclarecer que, apesar de apresentar textura homofônica, a concepção deste tipo de música ainda orienta-se pelo estilo polifônico modal e não deve ser confundida com a concepção de música homofônica tonal.

¹⁸ Durante o século XVI a música era baseada teoricamente no sistema modal, porém, na prática ocorriam padrões harmônicos ocasionais, sem intenção direta ou consciente do compositor em utilizar o sistema tonal (GOMES, 2003).

¹⁹ A *canzonetta* é um tipo de peça vocal secular italiana do século XVI. Desenvolveu-se de uma fusão de características da *villanella a três vozes* e do madrigal. Peças para cinco e seis vozes de Giovanni Ferretti combinam os textos, melodias e formas estróficas de *villanellas* pré-existentes a texturas do madrigal. Alessandro Romano e Girolamo Conversi publicaram peças para cinco vozes de caráter semelhante, porém sem se basearem em *villanellas* pré-existentes. O termo *canzonetta* foi registrado pela primeira vez em um livro do compositor Orazio Vecchi. As canções a quatro vozes criadas e popularizadas por Vecchi são curtas e simples, mas apresentam maior refinamento que as *villanellas* a três vozes, comuns no final do século XVI. Seus textos são poemas estróficos que tratam de temas amorosos, humorísticos e sarcásticos, imitando o estilo Petrarquista de versos de madrigal. Suas características musicais incluem formas estróficas AABB ou ABCC, frases melódicas claramente separadas, texturas homofônicas ou levemente imitativas, ritmos vivazes, grandes tessituras e trocadilhos de palavras típicos de textos de madrigal. De 1580 até 1600 aproximadamente, a maioria

alaúde. Principalmente, aqueles formados por poesias acompanhadas majoritariamente em estilo polifônico cordal. Durante o final do século XVI é possível observar a transição da prática de transcrições literais da polifonia vocal, o que era comum à maior parte desse século, para a prática de um estilo homofônico composto livremente sobre a linha melódica do baixo, o que caracteriza o surgimento da monodia italiana e a origem do acompanhamento de baixo contínuo. O instrumento de cordas dedilhadas mais utilizado para a entabulação no século XVI, de acordo com as fontes impressas italianas, era o alaúde. A preferência por este instrumento na Itália é comprovada pelo fato de existirem inúmeras coleções para alaúde, enquanto há apenas uma coleção de música para cítara, que contém entabulações para voz e instrumento²¹(MANSON, 1997) e três livros direcionados à *viola da mano*²² (ARRIAGA, 2003). Manson (1997, p. 76) afirma que Galilei (1584), em seu tratado *Fronimo Dialogo*, sobre a prática da entabulação para alaúde solo, cita que algumas vantagens práticas do instrumento seriam a possibilidade de tocar uníssonos em diferentes cordas, a utilização do temperamento igual, sua portabilidade e sua facilidade de manutenção em relação a outros instrumentos, como o cravo, por exemplo, que necessita constantes ajustes em seu mecanismo mais complexo. As possibilidades de variações dinâmicas e timbrísticas seriam outras

das peças a três ou quatro vozes com estas características eram chamadas de *canzonettas*. (DEFORD, 2007-2012)

²⁰ *Villanella* é um termo genérico que se aplica a canções populares italianas originárias de Nápoles que se desenvolveram entre 1537 e 1650. Também chamada de *canzone villanesca alla napolitana*, até 1565, aproximadamente, designava canções para três ou quatro vozes em dialeto napolitano, imitando as tradições líricas populares. Seus temas remetem a um universo irônico e humorístico, satirizando o comportamento de homens e mulheres da sociedade italiana da época. A disseminação da *villanella* foi intensamente favorecida pela atividade teatral da época, tais como farsas e comédias rústicas representadas principalmente durante o carnaval napolitano, que legitimavam e divulgavam a espontaneidade do comportamento camponês nos círculos aristocráticos. Até 1560, os poemas deste tipo de canção se constituíam, geralmente, de quatro estrofes intercaladas por um refrão. Por volta de 1560, o refrão foi abolido e os poemas passaram a apresentar uma estrofe curta e simples, e passaram a ser chamados também de *canzonettas*. A música da *villanella* é caracterizada principalmente pela sonoridade aguda das vozes, assim como movimentos em terças e quintas paralelas, textura homofônica, declamação melódica silábica seguindo a acentuação poética, o truncamento de palavras simples e fragmentação de frases que são repetidas em seguida, resultando em uma “gagueira cômica”, ressaltando seu tom jocoso. (CARDAMONE, 2007-2012)

²¹ *Primo libro di tabolatura di cithhara* (Veneza, 1574), de Paolo Virchi.

²² A *vihuela*, como era chamada na Espanha, era conhecida como *viola* na Itália e em Portugal. Essas nomenclaturas eram utilizadas para designar diversos instrumentos de cordas com formato de oito, diferenciados pelo modo de execução, como por exemplo: *vihuela de pendola* ou *peñola* (tocada com um plectro), *vihuela* ou *viola de arco* (tangida por um arco) e *vihuela* ou *viola de mano* (dedilhada com os dedos) (ALCADE; POLTON, 2007-2012). Arriaga (2003, p. 16) cita três livros de *viola da mano* que seriam os mais conhecidos, na Itália: *Dialogo quarto di musica...per...viola a mano over Liuto* (Nápoles, 1559), de Bartholomeo Lieto Parmitano; e dois livros de Francesco da Milano: *Intavolatura de viola o vero Lauto... Libri primo e secondo* (Nápoles: Ioannes Sultzbach, 1536). Nota-se que a música e conteúdo destes livros foram dedicados tanto para *viola da mano* quanto para alaúde.

qualidades vantajosas, segundo Manson (1997, p. 76), o que se contrapõe à sua incapacidade de sustentação de notas longas.

Referente a acompanhamentos em tablatura, Manson (1997, p. 76) identifica duas categorias na Itália do final do século XVI: 1. Tablaturas com partes vocais separadas: que podem apresentar uma linha melódica cantada notada em pentagrama acima da tablatura ou mesmo todas as vozes da polifonia; e 2. Tablaturas sem partes vocais separadas, que incorporam a melodia cantada e o texto à sua notação. Esta segunda categoria consiste predominantemente em transcrições literais que permitem tanto o acompanhamento do canto quanto a realização de uma versão solo para alaúde. A maior parte das entabulações está notada em tablatura italiana. Neste sistema, as cordas ou ordens são representadas por linhas (da 6ª, a mais grave, à 1ª, a mais aguda, de cima para baixo); as casas são representadas por números, onde zero indica corda solta, “1” indica a primeira casa e assim consecutivamente; a notação rítmica é feita acima da tablatura através de diferentes figuras, como ilustra a figura 1:

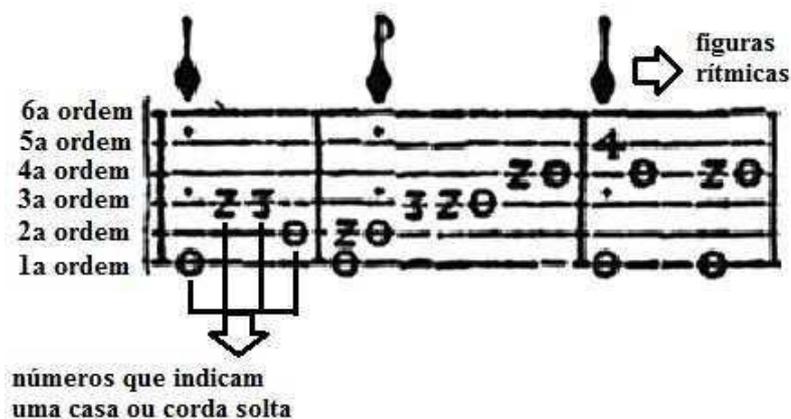


Figura 1: Tablatura italiana

Há também raras fontes de origem italiana notadas em tablatura francesa e tablatura napolitana. Mais detalhes sobre a tablatura francesa serão abordados no subcapítulo 2.2. deste trabalho, quanto à tablatura napolitana, de acordo com Arriaga (2003) e Fabris (1997) consiste em sistema semelhante à tablatura italiana, com a particularidade de que as cordas soltas são representadas pelo número “1”, o primeiro traste pelo número “2”, e assim sucessivamente (MANSON, 1997, p.86; ARRIAGA, 2003, p.16; FABRIS, 1997, p. 21). O sistema de afinação do alaúde adotava um sistema nominal de alturas de acordo com a tessitura da peça a ser transcrita, utilizando “afinações conceituais”, isto é, com alturas nominais imaginárias que não denominavam a altura real das notas, e eram escolhidas

conforme fosse conveniente para que possibilitassem maior utilização de cordas soltas e evitassem o avanço além do quinto traste da escala do instrumento.

Manson (1997, p. 97-105) identifica três estilos de entabulação na Itália:

1. “Entabulação estrita”: representa a maior parte da produção do século XVI e se trata de uma transcrição em grande parte fiel à polifonia vocal original, com algumas alterações tais como omissão e adição de uma nota, simplificação rítmica, inclusão de ornamentação e eventualmente omissão de vozes intermediárias;

2. “Entabulação livre”: representa um estilo de arranjo de polifonia vocal comum na Itália por volta do ano de 1580. As modificações realizadas na polifonia original variam de acordo com a fonte, mas podem ser listadas como: transposição de qualquer uma das vozes superiores para a oitava inferior; omissão de qualquer voz da polifonia, exceto a voz mais grave; Transposição de oitava em notas ou seções da linha melódica do baixo; simplificação rítmica, adição de cadências de suspensão, preenchimento harmônico e mesmo a elaboração de um novo contraponto. Em quase todos os casos as modificações tornam o arranjo mais idiomático para o alaúde;

3. “Composição livre sobre a linha do baixo”: A linha melódica do baixo serve como único guia da versão vocal original para a realização deste tipo de acompanhamento. As linhas melódicas superiores da polifonia são desconsideradas, e o arranjador compõe seu próprio acompanhamento a partir da linha do baixo, notando-o em tablatura. Este tipo de entabulação representa os primórdios da prática do “baixo contínuo”.

Alguns autores italianos se referem aos procedimentos para a entabulação de obras vocais em seus tratados. O primeiro deles, intitulado *Dialogo Quarto di Musica* (1559), do padre Bartolomeo Lieto, procura ensinar a arte da entabulação através de simples procedimentos, tais como:

- Escrever as seis linhas da tablatura que correspondem às cordas do alaúde e dividi-las em seções por meio de barras, que dividem o tempo em compassos;
- Consultar as sete tabelas apresentadas no livro que mostram a correlação entre as notas musicais e os signos da tablatura;
- Realizar a entabulação a partir da voz mais grave e realizar o mesmo processo com as outras vozes até a voz mais aguda. Esta recomendação é contrariada por uma sugestão posterior, na qual Lieto, para evitar confusões causadas por uníssonos nas várias vozes, recomenda a entabulação da voz superior em primeiro lugar, logo a entabulação do baixo, seguida das vozes intermediárias, que por vezes podem ser omitidas;

- Outra indicação de Lieto consiste em incentivar a inserção do maior número possível de uníssonos, na entabulação.

Scipione Cerreto, autor do tratado *Della prattica musica vocale et strumentale* (1601), também compartilha os mesmos procedimentos para a entabulação de Lieto.

Sobre procedimentos práticos da entabulação, o tratado de Galilei intitulado *Fronimo. Dialogo...sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli instrumenti artificiali... E in particolare nel Liuto*. (1568), discorre a respeito da repetição de notas e acordes, particularmente em cadências, aconselhando sobre onde se deve ou não acrescentar diminuições, bem como a necessidade em se respeitar a textura do contraponto a ser entabulado e as formas de lidar com os uníssonos. Contudo, o tema central deste tratado consiste no ensino do contraponto para instrumentistas, para que estes realizem entabulações de forma mais consistente e coerente. (FABRIS, 1997, pp. 31-36)

2.2. França

Na França há registros de entabulação de música vocal secular como *chansons*, *air de cours* e música vocal sacra como motetes e missas. Entre os autores de livros que contém entabulações para alaúde se encontram Pierre Attaignant, Gabriel Bataille, Antoine Boesset e Etienne Moulinié. Para a notação das tablaturas se utiliza a chamada tablatura francesa, que consiste em um sistema de 5 linhas ou 6 espaços formados por elas, que representam as seis cordas do alaúde, preenchidos por letras do alfabeto, que por sua vez representam as casas em que a corda deve ser pressionada. As cordas são representadas da mais grave à mais aguda, de baixo para cima, sendo que a sexta corda (mais grave) se localiza no espaço ou linha acrescentada anterior à primeira linha inferior e as outras cordas se localizam nos espaços ou linhas seguintes. A corda solta é indicada pela letra “a”, As letras “b”, “c”, “d” indicam a primeira, segunda, terceira casas e assim por diante com as demais letras do alfabeto. As figuras rítmicas correspondentes a cada nota são dispostas acima da tablatura. Exemplos de tablatura francesa podem ser observados na figura 2:

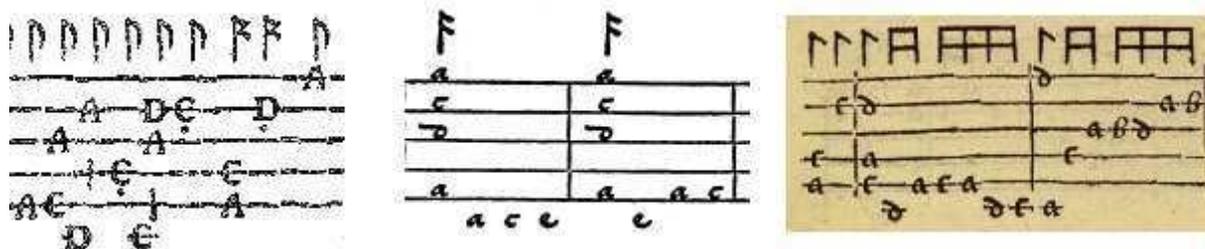


Figura 2: Tablatura francesa. Trechos extraídos de livros de Pierre Attaignant, Albert de Rippe e do livro *Des chansons reduictz en Tabulature de Lut à deux, trois, et quatre parties.... Livre premier*. Louvain, Pierre Phalèse, 1545

O único autor francês, citado por estudiosos como Gomes (2003, p.6) e Sequera (2010, p. 83), que se refere a procedimentos de entabulação, é Adrian Le Roy, em uma cópia traduzida para o inglês de seu livro: “A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute”²³. Sequera (2010, pp. 83-87) explica que o processo de entabulação sugerido por Le Roy se inicia pela criação de escalas baseadas na tessitura de cada voz a ser transcrita. As escalas são apresentadas tanto em notação em pauta quanto em tablatura. Este procedimento pode ser observado no primeiro exemplo do livro de Le Roy, apresentado na figura 3. Contudo, deve-se ressaltar que o exemplo contém um equívoco referente à escala do baixo, que apresenta a clave no lugar errado (clave de Fá na linha 4 ao invés da linha 3), assim como as alterações de armadura nas linhas erradas. (deveriam indicar a alteração *b* na nota Si):



Figura 3: Primeiro passo segundo Le Roy para a criação de uma entabulação da obra de Orlande de Lassus, *Quand mon Mari*. (SEQUERA, 2010, p. 84)

²³

Cópia do livro original de Adrian Le Roy, *Les Instructions Pour Le Luth*, 1557, traduzida por John Kingston e impressa por Jame Rowbothome, em Londres, 1574.

A criação destas escalas permite ao transcritor observar toda a tessitura da versão vocal original e assim escolher o tipo de alaúde, ou seja, a afinação mais adequada para a entabulação, uma vez que as alturas da afinação eram imaginárias e variavam de acordo com a conveniência para o instrumento, embora seguindo sempre um padrão de intervalos (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa, 4ª justa). Le Roy sugere que no caso da transcrição de *Quand Mon Mari* a segunda corda solta deve ser considerada como afinada em Sol, ou seja, o alaúde está afinado em Dó (nota da sexta corda solta). De acordo com as indicações de Le Roy, a escolha da afinação ocorre por meio da observação da nota mais grave da polifonia. No caso da peça de Lassus, a nota mais grave é um Sib que ocorre duas vezes durante a obra, porém esta nota é transposta uma oitava acima na entabulação, e desta forma, a nota mais grave, que dita a afinação do instrumento, é a nota Dó. O autor francês também afirma que em alguns casos, podem ser utilizadas afinações imaginárias do alaúde em Sol e Fá.

Após a criação das escalas, o transcritor é aconselhado a entabular cada voz separadamente, começando com a voz mais aguda, como mostra a figura 4:

The image displays a musical score for the voice part of 'Quand Mon Mari' by Orlande de Lassus. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line with a treble clef and a common time signature (C). Below each vocal line is a lute tablature line, which uses letters (A, B, C, D, E, F, G) to represent fret positions on the strings. The tablature is written in a style that is common in early printed music, with letters placed above or below the lines of the lute. The score shows the original notation and the corresponding lute tablature for the highest voice part.

Figura 4: Entabulação da voz mais aguda da obra *Quand Mon Mari*, de Orlande de Lassus. (SEQUERA, 2010, p. 85)

À entabulação da voz aguda segue-se a entabulação de cada uma das outras vozes até que a polifonia esteja completa. A figura 5 ilustra o estágio final da entabulação realizada por Le Roy (nesta figura observa-se que os erros apresentados na figura 3 estão corrigidos).

Figura 5: Estágio final da entabulação de Adrian Le Roy, da obra *Quand Mon Mari*, de Orlande de Lassus.

Ao comparar a metodologia de entabulação de Le Roy (1557) e do autor espanhol Bermudo (1555), que também discorre sobre procedimentos de entabulação, Sequera (2010, p. 86) conclui que ambos os métodos, apesar de utilizarem procedimentos diferentes, obtêm um mesmo resultado; apresentam assim, semelhanças quanto à busca de diferentes afinações nominais imaginárias do instrumento para que este se adapte à obra polifônica, de forma que não haja necessidade de transposição da obra original. Entretanto, uma vez que se trata de uma afinação imaginária, o resultado sonoro, muitas vezes pode soar diferente do original vocal, isto quer dizer que apesar de conceber a entabulação para uma afinação em Dó, por exemplo, a entabulação pode ser tocada em um alaúde afinado em Sol, o que acarreta automaticamente a transposição das alturas originais. No exemplo de Le Roy, também é possível perceber um exemplo da realização de pequenas alterações na obra original, como a transposição de oitava de uma nota em particular (na figura 5, pode-se observar claramente que na entabulação ocorre a transposição de oitava da nota Si, cantada pelo baixo). Este tipo de procedimento, dentre outros, são observados em entabulações de uma forma geral e serão estudados mais detalhadamente no capítulo 3, mantendo o foco em transcrições de *villancicos*, na Espanha.

2.3. Alemanha

De acordo com Gomes (2003) a prática da entabulação na Alemanha era conhecida como *Intabulierung*, e a tablatura utilizada neste país não utilizava o sistema de linhas como representação das cordas do alaúde, mas diferentes símbolos que indicavam tanto a corda como a casa exata de cada nota a ser tocada. A figura 6 exhibe um exemplo desse tipo de notação:

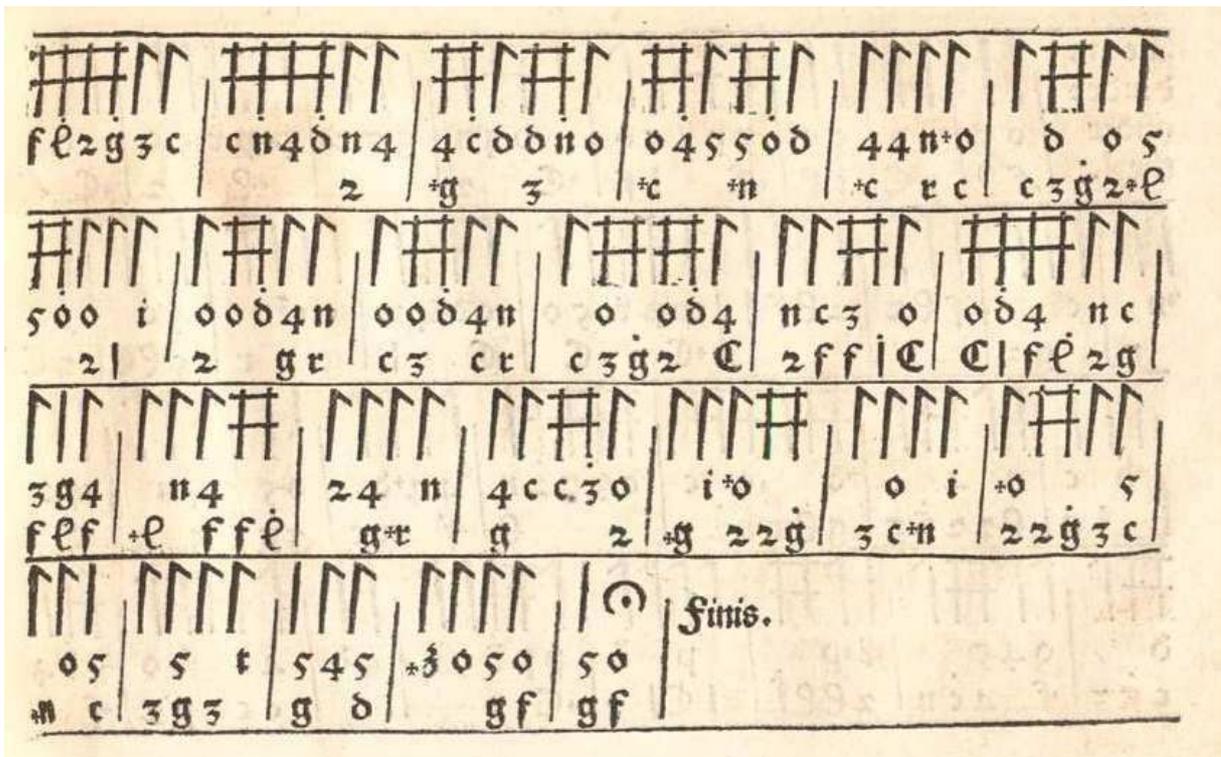


Figura 6: Tablatura Alemã. Trecho extraído do fac-símile de Hans Newsidler: *Ein Neugeordent Künstlich Lauten/buch, in zwen theyl getheylt...*, Nürnberg, Johan Petreio, 1536

Wolff (2003, pp.33 e 34) discorre acerca da tablatura alemã, afirmando que esta foi desenvolvida inicialmente para o alaúde de cinco ordens. As cordas soltas eram indicadas pelos números a partir de “1” até “5”, sendo que o número “1” representava a corda mais grave, ou seja, a quinta corda. Para representar o restante das notas este sistema utilizava as letras do alfabeto, nomeando cada nota localizada a partir da primeira casa da quinta corda à primeira casa da primeira corda, seguindo este mesmo padrão através de cada uma das casas seguintes. Desta forma, a letra “a” indicava a nota localizada na primeira casa da quinta corda. A letra “b” indicava a nota localizada na primeira casa da quarta corda, e assim por diante.

Porém, o alfabeto (considerando a adição das abreviações para “et” e “con”, logo após a letra “z”) era suficiente apenas para nomear as notas até a quinta casa do alaúde, por isso, a partir da sexta casa, a nomenclatura de acordo com alfabeto era iniciada novamente utilizando letras duplas ou letras simples com um traço logo acima. Com a adição da sexta ordem ao alaúde, várias soluções foram desenvolvidas para indicar suas notas, acrescentando novos símbolos ao sistema já existente. A sexta corda solta era indicada geralmente pelo número 1 interseptado por um traço (⊕). A tabela 5 consiste em uma representação das cordas e casas do alaúde e sua(s) nomenclatura(s) correspondente(s), foi baseada em uma tabela contida no trabalho de Wolff (2003, p. 34):

Sexta Corda (Alternativas de nomenclatura)					Demais Cordas				
⊕	⊕	A	⊕	⊕	1	2	3	4	5
\bar{a}	A	B	$\bar{2}$	A	a	b	c	d	e
\bar{f}	B	C	$\bar{3}$	F	f	g	h	i	k
\bar{l}	C	D	$\bar{4}$	L	l	m	n	o	p
\bar{q}	D	E	$\bar{5}$	Q	q	r	s	t	v
\bar{x}	E	F	$\bar{6}$	X	x	y	z	7	9
\bar{aa}	F	G	$\bar{7}$	\bar{A}	\bar{a}	\bar{b}	\bar{c}	\bar{d}	\bar{e}
\bar{ff}	G	H	$\bar{8}$	\bar{F}	\bar{f}	\bar{g}	\bar{h}	\bar{i}	\bar{k}
\bar{ll}	H	I	$\bar{9}$	\bar{L}	\bar{l}	\bar{m}	\bar{n}	\bar{o}	\bar{p}

Tabela 5: Símbolos da tablatura alemã. Na segunda linha da tabela são apresentados símbolos que indicam cordas soltas; as linhas tracejadas indicam os trastes que demarcam as casas da escala do alaúde, representando, de cima para baixo, a 1ª até a 8ª casa.

Devido a seu sistema de notação mais complexo, se comparado aos sistemas francês e italiano, não há muita bibliografia específica sobre a entabulação para instrumentos de cordas dedilhadas. A pesar disso, pode-se citar uma observação interessante de Ward (1952, p. 90) que analisa a diferença entre entabulações de “Cum Sancto Spiritu” da Missa

Beata Virgine de Josquin²⁴ entre instrumentistas espanhóis e alemães. Ward chega à conclusão de que as entabulações de autores espanhóis como Valderrábano (1547) e Pisador (1552) não apresentam alterações significativas na polifonia original. Por outro lado, as realizadas por autores alemães apresentam uma ornamentação consistente, como é possível observar nas entabulações para alaúde de Newsidler (Ein Newgeordnet Kiinstlich Lautenbuch [1536], f. Z iiij-Aa.) e Ockshenkun (Tabulaturbuch auff die Lautten [1538] f. 31').

2.4. Inglaterra

Grande parte do repertório anterior a 1580 é constituída de versões para tablatura de canções populares. Cantar acompanhando-se do alaúde foi uma prática que esteve em voga durante o reino de Elizabeth I. Além de compor para esta formação, os alaudistas adaptavam obras sacras, como antífonas, motetos e salmos; bem como obras seculares para a performance a uma voz e alaúde, dentre as quais as mais populares eram adaptações de poesia das antologias elizabethanas e a literatura da balada. Algumas dessas adaptações eram complicadas entabulações de canções para várias vozes ou para consort de violas. As peças mais simples consistiam em um acompanhamento para a voz por um padrão de acordes. A mais antiga destas antologias de canções para voz e alaúde é a intitulada *Songes and Sonnettes* (1557), que hoje é conhecida como a miscelânea de Tottel. Foi muito popular durante o reino de Elizabeth. (SPRING, 2001)

Segundo Spring (2001), ao citar algumas entabulações encontradas em um manuscrito (o catálogo dos bispos da Inglaterra, de Francis Godwin), afirma que estas consistem em simplificações mecânicas das vozes inferiores. O autor enfatiza que este tipo de achado confirma a prática de acompanhamento de uma voz pela redução de várias vozes para alaúde, décadas antes do surgimento das canções impressas para alaúde e voz.

Uma pequena parte da música entabulada foi concebida para alaúde solo. A maioria das entabulações consistia em acompanhamentos para a voz cantada, era notada em tablatura francesa e concebida para instrumentos afinados em Sol ou Lá²⁵. Normalmente a voz superior das entabulações manuscritas encontra-se ausente, provavelmente contidas em livros separados para o cantor, que foram perdidos. (SEQUERA, 2010; SPRING, 2001)

²⁴ Obras de Josquin de Prés são encontradas em entabulações provenientes de toda a Europa, principalmente da Espanha, onde são observadas principalmente entabulações de motetos, missas completas ou partes delas, nos livros de Pisador (1552), Narvaez (1538), Fuenllana (1554), Valderrábano (1547) e Mudarra (1546).

²⁵ Sequera (2010) explica que isso se deve a que estes instrumentos abrangiam a tessitura padrão de um coro que se estende, geralmente, em torno de Sol 2 a Sol 4.

Sequera (2010) estuda uma extensa coleção de manuscritos da era Elizabethana, com mais de 1350 peças, conhecida como a coleção de música de Edward Paston, um cavalheiro inglês católico, do século XVI. A coleção é composta de entabulações de peças sacras (missas e motetes) de compositores como Victoria, que eram utilizadas em “serviços religiosos católicos secretos”, como também inclui canções inglesas para alaúde, dentre as quais ganham destaque as canções do compositor William Byrd e transcrições de madrigais italianos aos quais foram adicionados novos textos em inglês. Paston tinha muitas conexões com a Espanha e sua coleção exhibe muitas semelhanças com os livros de tablatura espanhóis, tanto na notação em tablatura como nas indicações em espanhol que antecedem cada obra. Mesmo o estilo de entabulação, remete mais às estritas entabulações de obras vocais realizadas na Espanha do que às canções para alaúde de Dowland e outros representantes do alaúde na Inglaterra. Na época era comum que jovens ricos, relutantes ao protestantismo, fizessem viagens para cultivar e aprender diversas atividades. Paston viveu vários anos na Espanha, onde provavelmente foi instruído em música e na arte da entabulação. (SEQUERA, 2010, p. 72-74; BRETT, 2012)

Entre os estilos espanhol e inglês de entabulação para vihuela e alaúde, Sequera (2010, p. 68) cita algumas diferenças tais como: a utilização da tablatura italiana na Espanha e da tablatura francesa na Inglaterra e o fato de que as canções cultivadas na Espanha não incluíam outros instrumentos além da *vihuela*, tal como ocorre nas canções inglesas para alaúde que por vezes incluem a viola para realizar a linha do baixo, por exemplo.

Durante o período Elizabethano, um gênero muito bem demarcado foi a canção acompanhada por alaúde que mantinha um estreito laço com as canções para *consort*²⁶. Evidências da prática de entabulação das canções para *consort* podem ser encontradas em manuscritos desde 1550 aproximadamente. Entretanto este gênero de canção para alaúde e voz foi impresso pela primeira vez no livro de John Dowland: *The First Booke of Songes*, em 1597 e apresentava diversas alternativas de performance presentes em diferentes fontes, tanto em versão para voz solista ou várias vozes acompanhadas de um *consort* de violas ou alaúde, quanto para *consort* de violas solo ou alaúde solo (SEQUERA, 2010, p. 72-74; BRETT, 2012). De acordo com Spring (2001), a característica mais marcante de John Dowland foi transformar a música instrumental de dança em canções para voz e alaúde, característica bem

²⁶ O termo *consort*, muito utilizado na Inglaterra entre o final do século XVI e início do século XVIII referia-se a um pequeno grupo de instrumentistas e/ou cantores, assim como à sua música. Uma formação de *consort* comum no período Elizabethano incluía o violino, a flauta, a viola baixo, o alaúde, a cítola e a bandora. Esta formação era designada pela expressão *broken consort*, que indicava um *consort* de instrumentos mistos, diferenciando-se do *whole consort*, que designava grupos de instrumentos da mesma família, como *consorts* de violas ou violinos. (EDWARDS, 2007-2012; MONTAGU 2007-2012)

acentuada em *The First Booke of Songes*. Há fontes de versões anteriores para alaúde solo e arranjos para *consort* de pelo menos cinco das canções para voz e alaúde desse livro. Outra contribuição importante com a impressão do livro de Dowland foi o modelo de disposição da parte cantada juntamente com a tablatura para alaúde, dispostas uma abaixo da outra, de forma que era possível acompanhar as duas ao mesmo tempo, no mesmo livro.

2.5. Espanha

Considerando as entabulações para instrumentos dedilhados na Espanha, no século XVI, encontramos o repertório em tablatura para *vihuela*, que compreende os livros já citados na introdução deste trabalho, página 4. Analisando o conteúdo destes livros identificamos a entabulação de obras de compositores estrangeiros e nacionais, tais como missas, motetes, sonetos, canções, *romances*²⁷, *villancicos* e *villanescas*. Nas entabulações para canto e *vihuela*, as melodias escolhidas para serem cantadas se alternam entre as vozes soprano, contralto, tenor, barítono ou baixo. Bermudo (1555) cita este tipo de prática como um meio de aprendizagem para o aspirante à *vihuelista*, que desenvolve ao mesmo tempo os aspectos técnicos do instrumentista, assim como seu senso estético-musical. A tablatura utilizada neste repertório é a já citada tablatura italiana.

Há três maneiras de se notar a melodia cantada nos livros de *vihuela*: 1. utilizando a notação mensural antiga logo acima da tablatura (figura 7), 2. Indicando-a na própria tablatura por meio de um ponto ou risco ao lado direito do número correspondente à nota da melodia (figura 8) e 3. Destacando os números correspondentes às notas da melodia cantada com a cor vermelha. (figura 9)

²⁷ O *Romance* espanhol era semelhante à *balada*, gênero conhecido na maior parte da Europa. Ele compreende uma canção narrativa a respeito de uma situação retirada da literatura popular. O *romance* típico do século XVI apresenta estrofes de quatro versos octossílabos rimados completamente ou alternadamente e raramente apresenta um refrão. Sua música é caracterizada por melodias com poucos saltos, sem passagens imitativas ou refrãos. Os *Romances* eram originariamente interpretados por coro a três ou quatro vozes e posteriormente foram arranjados em versões para canto e *vihuela*, nas quais é comum a prática da extensa ornamentação tanto por parte do cantor quanto do instrumentista. (FRIEDMANN; SAGE, 2007-2013)

Luis Milán (1536) apresenta três grandes inovações no acompanhamento de seus *villancicos*, romances e sonetos para canto e *vihuela*, tais como o uso da notação do canto em vermelho (figura 9), a publicação de duas versões de algumas peças com diferentes graus de ornamentação no acompanhamento, e a realização de acompanhamento com acordes completos, como uma monodia acompanhada (ARRIAGA, 2003, p. 10). Entretanto, de acordo com Griffiths (2003, p. 7) as canções de seu livro, assim como as de Mudarra (1546) não se tratam de entabulações, mas sim de peças originalmente concebidas para canto e *vihuela*.

O único tratado espanhol que discorre sobre o processo de entabulação é o tratado de Juan Bermudo (1555), que será analisado no subcapítulo 3.1 deste trabalho, página 49.

3. PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO DE VILLANCICOS NO SÉCULO XVI

Para a realização do estudo dos procedimentos de transcrição de *villancicos* originalmente vocais para uma voz e *vihuela* realizamos uma pesquisa sobre referências a procedimentos de entabulação que se encontram no tratado “Declaración de instrumentos musicales”, de Juan Bermudo (1555). Além disso, analisamos dez entabulações realizadas por *vihuelistas* do século XVI. Para a realização da análise comparativa, as obras foram transcritas a partir da tablatura para notação referencial e logo foram comparadas às suas respectivas fontes vocais que estão contidas no *Cancionero de Upsala*. As fontes vocais utilizadas na análise comparativa correspondem às transcrições para notação referencial, realizadas pelos musicólogos Jesús Bal y Gay (1944) e Eduardo Sohns, devido à inacessibilidade às fontes primárias que se encontram exclusivamente na biblioteca da Universidade de Uppsala, na Suécia. Referente às entabulações que foram comparadas com as fontes vocais, ressaltamos que foram utilizadas as fontes primárias notadas em tablatura das peças analisadas.

A tabela 6 demonstra as obras que foram analisadas, os autores das entabulações das obras, bem como os respectivos livros onde podem ser encontradas suas tablaturas:

Villancicos do Cancionero de Upsala	Fonte da intabulação correspondente	Autor da intabulação
Como puedo yo bivar	<i>Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas.</i> Valladolid, 1547 (peça nº 44 do livro II)	Enriquez de Valderrábano
Si la noche haze escura	Libro de música de vihuela.... Salamanca, 1552 (peça nº 15 do livro II)	Diego Pisador
Con que la lavare ²⁸	Libro de música de vihuela.... Salamanca, 1552 (peça nº 16, livro II)	Diego Pisador
	<i>Los seys Libro del Delphin de música....</i> Valladolid, 1538 (peça nº 29, livro V)	Luis de Narvaez
	<i>Libro de Música para vihuela intitulado Orfénica Lira.</i> Sevilla, 1554. (peça nº 138, livro V)	Miguel de Fuenllana
	<i>Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas.</i> Valladolid, 1547 (peça nº 43, livro II)	Enriquez de Valderrábano
Si te vas a bañar Juanilla	Libro de música de vihuela.... Salamanca, 1552 (peça nº 28, livro II)	Diego Pisador
Tan mala noche me distes (Serrana donde dormistes)	Libro de música en cifras para vihuela intitulado "El Parnasso". Valladolid, 1576. (peça nº 56, livro III)	Estevan Daza
Teresica Hermana	<i>Libro de Música para vihuela intitulado Orfénica Lira.</i> Sevilla, 1554. (peça nº 140, livro V)	Miguel de Fuenllana
Que faran del pobre Juan	<i>Libro de Música para vihuela intitulado Orfénica Lira.</i> Sevilla, 1554. (peça nº 139, livro V)	Miguel de Fuenllana

Tabela 6: obras analisadas. Fonte: autora

²⁸ Esta obra também é encontrada no livro *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y cinco bozes*, de Juan Vásquez (1560) (SOHNS, 1998).

3.1. A entabulação segundo Juan Bermudo

No capítulo quatro do tratado de Juan Bermudo (1555), intitulado: “De tañer vihuela”, o autor sugere um método de aprendizagem para tocar a *vihuela* a partir da prática de transcrições de polifonia vocal para o instrumento, ou seja, prática de entabulações. Segundo o método de Bermudo (1555), esta prática implicaria tanto o desenvolvimento técnico do instrumentista quanto, ao mesmo tempo, a sua familiarização e conhecimento do estilo e sonoridade polifônicos, para que assim ele próprio criasse suas peças com bom gosto, uma vez que a polifonia vocal era tida como ideal de composição musical por este autor. A respeito dos procedimentos de entabulação, Bermudo (1555, fol. XCIX) discorre sobre as qualidades que em sua opinião seriam convenientes em uma peça vocal para que esta seja transcrita. Estas são também citadas nos trabalhos de Gomes (2003, p. 112) e Griffiths (2003, p. IX): 1. Independência e bom acabamento das vozes, de forma que cada uma possa ser cantada separadamente de forma fácil; 2. Presença de dissonâncias bem colocadas e distribuídas de acordo com a prática de contraponto do século XVI; 3. Tessitura pequena e proximidade entre as vozes do contraponto, principalmente quando soam juntas, formando acordes. Como exemplo destas premissas, podemos observar o *villancico* “Si te vas a bañar Juanica”, de Pisador (1552, fo. XIV e fo. XV) que se corresponde com a versão a quatro vozes “Si te vas a bañar Juanilla”, publicada no *Cancionero de Upsala* (1556). Apesar da publicação tardia da versão vocal, é possível estabelecer-se vários pontos em comum entre as duas versões, o que sugere que Pisador tenha tido contato com uma versão similar à da fonte vocal disponível. A obra está concebida para quatro vozes, das quais três são transcritas para *vihuela* por Pisador, conservando a primeira voz (soprano) no canto; dessa forma, a tessitura das vozes transcritas para o instrumento é restrita, estendendo-se do Dó 3 ao Lá 4. A figura 10 demonstra a primeira frase de cada uma das vozes da polifonia, cujas vozes estão dispostas uma abaixo da outra apenas com a finalidade de comparação, uma vez que na polifonia original a entrada das vozes não ocorre simultaneamente.²⁹ Na figura 10 observamos a utilização do recurso de imitação entre as vozes como também a independência de cada uma ao formar melodias que avançam em graus conjuntos e poucos saltos:

²⁹ Para observar as entradas originais do *villancico* “Si te vas a bañar Juanilla” ver: exemplo 9, página 57.

Figura 10: Primeira frase musical de cada voz do villancico “Si te vas a bañar Juanilla”, de autor desconhecido, encontrado no Cancionero de Upsala (1556), de acordo com as transcrições de Sohns (2002, pp. 18-20) e Bal y Gay (1944, pp. 70-72)

A figura 11 exemplifica o emprego de dissonâncias em uma pequena parte extraída do *villancico* “Teresica Hermana”, do *Cancionero de Upsala* (1556), como a suspensão ou retardo de um intervalo de 11^a, formado pela nota Ré da voz mais grave e a nota Sol da segunda voz; e a nota de passagem realizada pela terceira voz (intervalo de 7^a menor formado pelas notas Ré da voz mais grave, e Dó da terceira voz):

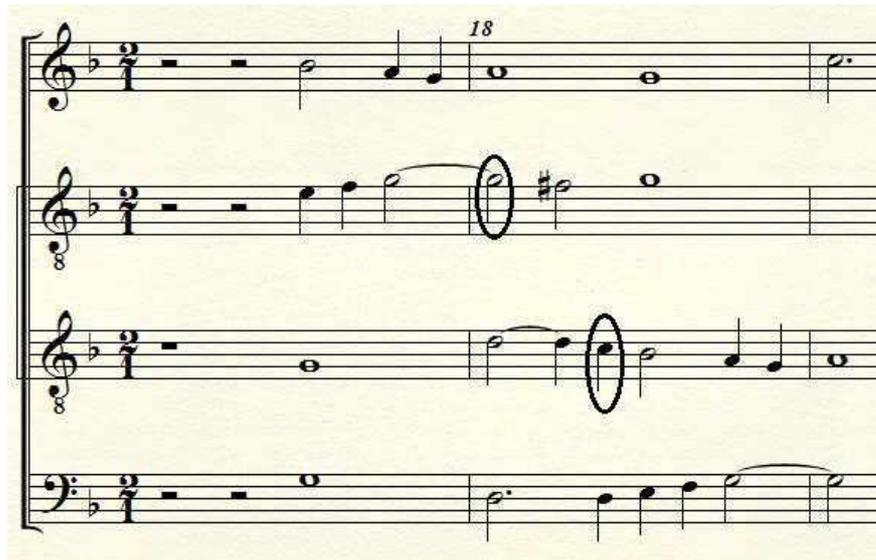


Figura 11: Trecho extraído do villancico “Teresica Hermana”, de autor anônimo, encontrado no Cancionero de Upsala, de acordo com as transcrições de Sohns (2002, pp. 34-37) e Bal y Gay (1944, pp. 91-96).

De acordo com as recomendações de Bermudo (1555, fol. XCVIII), assim que se tem em mãos uma obra com as qualidades propícias para realizar a transcrição, o instrumentista deverá observar primeiramente a nota mais grave da polifonia e utiliza-la como referência, isto para determinar a afinação do instrumento a partir da sexta corda. Sendo assim, o *vihuelista* pode imaginar sete afinações principais a partir da sexta corda em Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi ou Fá³⁰ e assim organizar a digitação das entabulações de acordo com a afinação escolhida. Arriaga (2003, pp. 17-19), explica que para os *vihuelistas* dessa época era mais importante a relação intervalar para a afinação do instrumento do que propriamente a altura real das notas e que a prática das “afinações conceituais”,³¹ descrita por Bermudo (1555), permitia encontrar soluções de digitação convenientes. Isto nos leva à outra proposta presente no tratado espanhol, referente à digitação de mão esquerda. De acordo com a visão de Bermudo, o *vihuelista* não deve ultrapassar a quinta casa do braço do instrumento, estendendo-se no máximo até a sétima casa quando for extremamente necessário. Além disso, o intérprete deve utilizar o maior número de cordas soltas possíveis. Para atingir estes

³⁰ A afinação da vihuela é regida pela seguinte relação intervalar a partir da sexta ordem: 4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa, 4ª justa. (O’DETTE, 1994, p. 141 e 147).

³¹ O termo “afinação conceitual” se refere ao fato de que as alturas utilizadas para a afinação da *vihuela* eram imaginárias ou conceituais, uma vez que não buscavam retratar as alturas reais resultantes do instrumento, mas sim fornecer a possibilidade de uma digitação confortável (isto é, com utilização máxima de cordas soltas, e sem avançar muitas casas na escala do instrumento) na transcrição de uma peça vocal, sem que houvesse a necessidade de transcrever a peça a uma altura conveniente para o instrumento. Dessa forma o instrumento era quem se adequava à música, a altura da música não era modificada para adequar-se ao instrumento.

propósitos, o autor sugere algumas digitações de mão esquerda, tomando-se por base a nota mais grave da polifonia e sua tessitura. A tabela 7 abaixo, criada por Gomes (2003, p. 100) contém as referidas recomendações de Bermudo:

Tessitura da polifonia	Vihuela - (localização da nota mais grave da polifonia)
12 notas (1 oitava + 1 quarta)	5ª ordem - 3º ou 4º traste
13 notas (1 oitava + 1 quinta)	5ª ordem - 1º ou 2º traste
14 notas (1 oitava + 1 sexta)	5ª ordem solta
15 notas (1 oitava + 1 sétima)	6ª ordem – 3º ou 4º traste
16 notas (2 oitavas)	6ª ordem – 2º ou 3º traste
17 notas (2 oitavas + 1 segunda)	6ª ordem – 1º ou 2º traste
18 notas (2 oitavas + 1 terça)	6ª ordem solta

Tabela 7: Indicações de Bermudo (1555, fol. XCVIII) a respeito da localização da nota mais grave da polifonia na vihuela, de acordo com a tessitura da obra vocal. Extraída da dissertação de Gomes (2003, p. 100).

Outra questão destacada por Bermudo é a realização, sempre que possível, de uníssonos entre duas vozes em duas cordas, sendo uma delas solta:

[...] si algunos puntos unisuenam en dos boces; los quales estan en un signo. Ordenad (si posible fuere) que vengã ambos en vazio: porque el uno poniendolo en la cuerda que viene en vazio, el otro se porna en la inferior en el traste que haze unisonus con la cuerda superior. Sera quinto, o quarto traste: Segun que ya esta declarado. Si no pudieren venir en vazio las dichas bozes, y el tañedor no pudiere alcançar cinco trastes (donde son menester) para formar las ambas: pongase en un lugar, como en el organo se haze. (BERMUDO, fol. XCIX)³²

3.2 Procedimentos utilizados na entabulação de *villancicos*

De acordo com as análises comparativas entre as entabulações de *villancicos* e suas fontes vocais, bem como dados dos trabalhos de Gomes (2003, pp. 170-171), Wolff (2003, pp. 126-131) e Griffiths (2003, pp. XI-XIII) foram identificados alguns procedimentos comuns na prática deste tipo de transcrição, que se mostra diferente de uma transcrição

³² [...] se algumas notas resultam em uníssonos a duas vozes; as quais apresentam a mesma “figura rítmica”. Providencie (se for possível) que se toquem ambas em cordas soltas: pois se uma nota é tocada em corda solta, a outra será tocada na corda inferior no traste que faz uníssonos com a corda superior. Será o quinto, ou quarto traste: como já foi dito. Se não puderem ser tocadas em cordas soltas as vozes citadas e o instrumentista não puder alcançar cinco trastes (que são necessários) para tocar ambas vozes: coloque-se as notas em um mesmo local, como se faz no órgão. (BERMUDO, fol. XCIX. Tradução da autora).

estritamente fiel ao texto original, podendo ser classificada como uma espécie de arranjo³³ musical. Os procedimentos utilizados podem ser resumidos a:

1) *Adaptação de alturas da versão vocal*: Na transcrição e análise comparativa das tablaturas e suas respectivas versões vocais ocorre algumas vezes a transposição de todas as vozes para outras alturas, devido ao sistema de “afinação conceitual” mencionado por Bermudo (1555) e já citado neste texto. Gomes (2003, p. 184) identifica os tons mais adequados para os instrumentos afinados em Sol, como a *vihuela* e o alaúde, que possibilitam maior utilização de cordas soltas, sendo os tons maiores: Dó, Mib, Fá, Sol e Sib e os menores: Dó, Ré, Fá e Sol. Se considerarmos a relação intervalar da afinação do alaúde e da *vihuela* aplicada à afinação do violão em Mi, os tons mais adequados para esse instrumento serão os tons maiores: Lá, Dó, Ré, Mi, Sol e os tons menores: Lá, Si, Ré, Mi. Podem ocorrer transposições de oitava adaptando a tessitura vocal para a tessitura instrumental.

2) *Repetição de notas na transcrição de uma nota de longa duração*: Isto ocorre de maneira que uma figura de breve é transcrita como duas semibreves; uma figura de semibreve é transcrita como duas mínimas. Wolff (2003, p. 28) argumenta que o alaúde e a *vihuela* (em geral, os instrumentos de cordas dedilhadas) não tem habilidade de sustentação de uma nota logo após que esta é tocada. Portanto, uma das soluções possíveis para se obter o efeito de notas sustentadas seria a repetição de notas longas ou ligadas.

3) *Preenchimento harmônico com a terça/quinta da fundamental do acorde gerado ou com o dobramento da fundamental*: De acordo com Gomes (2003, p. 170), este procedimento ocorre em trechos predominantemente homofônicos. A nota acrescentada reforça a sonoridade e sustentação das notas, sem comprometer a condução das vozes. Observa-se este procedimento no exemplo 5, em que Esteban Daza sintetizou um trecho que corresponde à finalização de uma frase, em um único acorde, acrescentando todavia, a terça da fundamental do acorde gerado:

³³ O termo “arranjo” foi utilizado com a finalidade de distinção de uma transcrição estritamente fiel ao texto musical original, uma vez que o autor da nova versão interfere nele, introduzindo ou suprimindo elementos. Contudo, o teor do termo *arranjo*, no contexto deste trabalho, não compreende o significado adquirido a partir do século XX, quando tornou-se prática comum a apropriação de obras pré-existentes, de forma que a nova versão apresente um caráter amplamente diferente do original. (BOYD, 2007-2012)

The image displays two musical examples. The upper example, titled "Cancionero de Upsala", shows a four-staff vocal score in G major (one sharp) and 7/8 time. The first staff is marked with a '2' and a '7' above the first measure. The lower example, titled "entabulación de Esteban Daza", shows a single staff of lute tablature in G major and 7/8 time, marked with a '4' and a '7' above the first measure. The tablature uses letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g' to represent fret positions on the strings.

Exemplo 5: Trecho do villancico “Serrana donde dormistes”. Para facilitar a comparação, a versão vocal foi transposta para a mesma altura obtida na transcrição da tablatura para violão.

4) *Utilização de fictas*: principalmente em finalizações de frase e cadências, ressaltando a sensível (7^a) do acorde que conclui a ideia musical. Esta característica destaca a oscilação entre um sistema modal predominante e uma estrutura harmônica ainda não estabelecida, característica da música deste período segundo Gomes (2003, p. 170). É interessante que o intérprete, uma vez que pretenda realizar a transcrição de música vocal do século XVI, leve em consideração alguns critérios para a utilização de fictas. As fontes originais não apresentam em sua notação todas as alterações que devem ser inseridas na música, e sucedem casos em que as transcrições para notação referencial atual se mostram contraditórias. Berger (1989, p. 107) afirma que nas partituras vocais havia uma tendência a não serem notadas as alterações que evitam trítomos melódicos e aquelas que proporcionam a inflexão de progressões cadenciais, entretanto, há indícios consistentes de que estas alterações eram realizadas na prática. O exemplo 6 mostra um caso de omissão de ficta na fonte vocal e sua notação na transcrição para vihuela e canto.

Cancionero de Upsala

transcrição de Daza

Exemplo 6: Ficta notada na entabulação de Daza e omitida no Cancionero de Upsala. Villancico: Serrana donde dormistis. A versão de Daza foi transposta para a altura da versão vocal para fins de comparação.

5) *Omissão de nota de uma voz*: Ocorre quando a nota está oitavada em outra voz; em finalizações de frase, quando a nota tem função de preenchimento harmônico, ou mesmo quando a nota foi tocada anteriormente e será repetida. Este tipo de prática ocorre com mais frequência entre as vozes intermediárias.

6) *Substituição de uma nota*: Geralmente pelo dobramento da fundamental ou quinta do acorde gerado.

7) *Ornamentações*: a) Notas de passagem, como a circulada no exemplo 7:

Cancionero de Upsala

transcrição de Esteban Daza

Exemplo 7: Trecho do *Villancico* Serrana donde dormistis. A entabulação realizada por Daza (1576) foi transposta para a altura da versão original a quatro vezes do Cancionero de Upsala para fins de comparação.

b) Bordaduras, como o exemplo que se vê em destaque no exemplo 8:

Cancionero de Upsala



Se - rra - na don - de dor - mis - tes

entabulação de Esteban Daza



Exemplo 8: trecho do Villancico: Serrana donde dormistes. A entabulação realizada por Daza (1576) foi transposta para a altura da versão original a quatro vozes do Cancionero de Upsala para fins de comparação.

c)Elaborações melódicas sobre uma nota longa;

e)Elaborações melódicas e polifônicas com a função de relacionar partes: O exemplo 9 apresenta uma elaboração criada por Pisador (1552) para relacionar a seção A e a seção B. Em sua elaboração, ele cria um contraponto utilizando o tema principal destacado na fonte vocal, que se vê em evidência em sua transcrição por meio de notas inseridas em círculos, representando a melodia de uma voz, e notas inseridas em retângulos, representando a imitação de outra voz:

Cancionero de
Upsala (1556)

Seção B

The image shows a musical score for the Cancionero de Upsala (1556). It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The other three staves are instrumental accompaniment. The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Seção B', is highlighted with a yellow background and contains four measures of music. In each of these four measures, a specific melodic phrase is circled in black. This circled phrase is then repeated in the same melodic contour but at different pitch levels in the three instrumental staves, creating a polyphonic texture. The second section of the score continues with more complex polyphonic elaborations.

Pisador (1552)

Seção B

The image shows a musical score for Pisador (1552). It consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is an instrumental accompaniment. The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Seção B', is highlighted with a yellow background and contains four measures of music. In each of these four measures, a specific melodic phrase is circled in black. This circled phrase is then repeated in the same melodic contour but at different pitch levels in the instrumental staff, creating a polyphonic texture. The second section of the score continues with more complex polyphonic elaborations.

Elaboração polifônica para relacionar partes

Exemplo 9: Trecho do villancico “Si te vas a bañar Juanilla (Juanica)”. A transcrição de Pisador (1552) foi transposta para a mesma altura da versão vocal.

f) Criações melódicas e polifônicas para a conclusão de frases (cadências). O exemplo 10 ilustra este procedimento:

The image displays two musical scores side-by-side. The left score, titled 'Cancionero de Upsala (1556)', shows a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line consists of a single note 'do' on a staff with a 7/8 time signature. The lute accompaniment also consists of a single note 'do' on a staff with a 7/8 time signature. The right score, titled 'transcrição de Pisador (1552)', shows a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line consists of a single note 'do' on a staff with a 7/8 time signature. The lute accompaniment consists of a single note 'do' on a staff with a 7/8 time signature. A box highlights the lute accompaniment in the right score, with the text 'elaboração polifônica para realizar a cadência' below it.

Exemplo 10: Trecho do villancico “Si te vas a bañar Juanilla (Juanica)”. A transcrição de Pisador (1552) foi transposta para a mesma altura da versão vocal.

8) *Modificações rítmicas*: Há alterações rítmicas que procuram simplificar o contraponto da versão vocal quando este apresenta notas repetidas devido à exigência do texto, como também uma modificação rítmica pode apresentar-se como um recurso de ornamentação. Isto pode ser visto na transcrição de Fuenllana (1554), no exemplo 11:

Cancionero de Upsala (Bal y Gay, 1944)	transcrição de Fuenllana (1554)
	

Exemplo 11: trecho do villancico Teresica Hermana. A transcrição de Fuenllana (1554) foi transposta para a mesma altura da versão vocal.

À parte destas modificações, o transcritor deve tomar decisões quanto à organização rítmica da obra. Entre os *vihuelistas* do século XVI, esta organização era por vezes arranjada e tocada *a compasete*. Gomes (2003, p. 87) explica que no século XVI usavam-se os termos *tactus maior* e *tactus menor*, que indicavam duas formas de conduzir o tempo na música, uma vez que o *tactus maior* conduzia o tempo baseado na figura de maior duração e o *tactus menor* baseava-se na subdivisão desta figura. O *compasete* seria equivalente ao *tactus menor*. Desta forma, as transcrições instrumentais apresentavam ocasionalmente seus valores rítmicos reduzidos em uma proporção de 2:1 em relação aos valores rítmicos de suas fontes vocais originais.

Em edições atuais observamos a subdivisão das figuras presentes nas fontes originais e a divisão da música em compassos. Esta divisão não era comum na música vocal do século XVI. Na notação em tablatura, ocorre a organização das figuras em compassos, porém, sem a intenção de induzir à hierarquia de tempos fortes e fracos, consolidada mais tarde, no período do Classicismo. Grier (1996) acredita que as decisões a respeito da organização rítmica são muito variáveis e dependem do estilo da peça, do tipo de notação original e do gosto pessoal do editor, entretanto, as modificações neste sentido devem ser feitas levando-se em conta a concepção de ritmo a que o intérprete moderno está habituado, portanto a subdivisão e a incorporação de compassos são tidas como alternativas plausíveis.

O exemplo 12 mostra a redução dos valores rítmicos originais e a adoção do sistema de compassos, como uma tentativa de adaptar a notação antiga para o intérprete contemporâneo.

Cancionero de Upsala (1556) Fonte: SOHNS, 2002

Ay no'ay de mi sue - - - qu'en lo tie rra'a - ge cien - na qu'en su fi - cien - te

Transcrição para Canto e Violão Fonte: Autora

Ay No'ay de mi, sue - qu'en lo

Valores rítmicos reduzidos na proporção de 1:2

Exemplo 12: Reduções Rítmicas na transcrição do villancico "Ay de mi" (Cancionero de Upsala [1556], SOHNS, 2002, pp. 56-57).

9) *Redisposição do texto*: Em algumas entabulações foi observada a readaptação do texto da fonte vocal na versão para canto e *vihuela*. O texto é um elemento importante nas composições vocais desse período, Griffiths (2003, p. X) e Sohns (2002, p. 62-66) fazem comentários a respeito da importância da relação entre música e texto nos *villancicos* do século XVI enfatizando que música e texto são unidos de forma a ressaltar o significado das palavras. Na passagem de um meio exclusivamente vocal, onde todas as vozes cantam o texto, para um meio instrumental e uma voz solista, muitas vezes é necessária a reorganização do texto em relação à melodia cantada, de forma a garantir a transmissão de seu sentido, uma vez que as outras vozes não poderão utilizar o recurso da palavra. O exemplo 13 apresenta um caso deste tipo, mostrando que Daza altera a disposição do texto original da voz soprano em sua transcrição, com a finalidade de preservar seu significado:

Cancionero de Upsala (1556)

Fonte: SOHNS, 2002

Tan ma-la no-che me dis - - - tes tan

Tan ma - la no-che me dis - - - tes tan ma - la

Se-rra-na don-de dor - mis - tes tan ma - la no - che me dis - tes tan

Tan ma - la no-che me dis - tes tan ma

Transcrição de Daza (1576)

Se - rra - na don - de dor-mis - - - tes

Exemplo 13: Redistribuição de texto na transcrição do *villancico* "Serrana donde dormistes" (Cancionero de Upsala [1556], SOHNS, 2002, pp. 22-23)

10) *Utilização de duas cordas para realizar uníssonos em duas vozes*: Tal qual recomenda Bermudo, sempre que possível os uníssonos entre duas vozes são realizados em duas cordas, como demonstra o exemplo da figura 12:



Figura 12: Trecho do villancico “Teresica Hermana”. À esquerda a figura apresenta a entabulação de Fuenllana (1554) e à direita a transcrição para violão do mesmo trecho, preservando a indicação de uníssonos em duas cordas.

4. PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO DE *VILLANCICOS* PARA UMA VOZ E VIOLÃO

Manson (1997, p. 72), em seu estudo sobre o acompanhamento na música italiana do século XVI, afirma que os intérpretes da atualidade, além de tocarem canções italianas pré-existentes, frequentemente deparam-se com a necessidade de tocar suas próprias versões. Segundo este autor, para realizar um acompanhamento convincente, o alaudista precisa considerar diversos elementos, tais como a estrutura poética do texto, as intenções do compositor, o contexto performático original, os estilos vocais e os tipos de voz da canção para alaúde, se o estilo global da música é apropriado para realizar o acompanhamento ao alaúde, e o que a notação original pode revelar sobre a performance. Estes mesmos princípios podem ser considerados em transcrições de *villancicos* para voz e violão.

Na tentativa de atender a estas considerações e de realizar uma releitura da prática da época, seguem-se oito transcrições de *villancicos* para voz e violão que serão apresentadas de forma integral no decorrer deste capítulo, ao invés de estarem contidas juntamente com os anexos deste trabalho, para facilitar a consulta do leitor. Esclarecemos que as fontes vocais utilizadas como base para as transcrições para uma voz e violão correspondem às transcrições para notação referencial de *villancicos* do *Cancionero de Upsala*, realizadas pelos musicólogos Jesús Bal y Gay (1944) e Eduardo Sohns (2002) devido à inacessibilidade às fontes primárias, que se encontram unicamente na biblioteca da Universidade de Uppsala, na Suécia. Em trechos específicos de determinadas transcrições foi

necessário reorganizar a condução das vozes do contraponto original por meio da direção das hastes das figuras, a fim de evitar o cruzamento entre vozes, que ocorre no contraponto original. Este procedimento foi aplicado com o intuito de facilitar a leitura do instrumentista por meio da representação de um contorno claro da melodia de cada voz, com exceção de sua aplicação em trechos imitativos, em que o cruzamento se mostra essencial para a compreensão da estrutura contrapontística.

4.1. Ay Luna que Reluzes

Ao observar o texto deste *villancico* identificamos o tema tradicional e pastoril, a forma poética utilizada é o *zéjel*, ou *villancico* com *copla* e *estribillo*. Sua rima assonante estabelece a forma aa-bbb-aa. (SOHNS, 2002,p. 27)

Musicalmente, a obra obedece a forma tradicional do *villancico*, ou seja, A-B-B-A e é concebida para quatro vozes em textura predominantemente homofônica.

Observam-se diferenças rítmicas e na repetição do texto a partir do compasso 15 (seção B) entre as transcrições para notação moderna de Bal y Gay (1944, p.61) e Sohns (2002, p. 11)

Seguindo o exemplo de Fuenllana, na transcrição de *Si te vas a bañar Juanilla*, e também uma das sugestões de Sohns (2002, p. 79) para a interpretação do repertório do *Cancionero de Upsala*, realizamos a transcrição das três vozes para violão deixando a voz superior inalterada e reservada ao canto. A tessitura da polifonia original, considerando-se as 3 vozes inferiores, se estende do Ré 2 ao Dó 4.

Logo nos primeiros compassos da transcrição literal das alturas da polifonia para violão, afinado em Mi, sob a relação intervalar 4^a, 4^a, 4^a, 3^a, 4^a observamos dificuldades técnicas como saltos e aberturas. Na transcrição para a oitava inferior da altura original é necessário a realização de scordatura na sexta corda, afinando-a em Ré. Desta forma, a questão técnica é parcialmente resolvida, porém a tessitura abrange a região mais grave do instrumento, e por esta razão, o som perde em nitidez e a distância entre a melodia cantada e as outras vozes fica muito grande.

Bermudo (1555) sugere que a nota mais grave do *villancico* seja tocada na sexta corda solta (afinada em Mi no violão). Ao invés de utilizar a sexta corda como referência, utilizamos a quinta corda solta (Lá) a fim de encontrar um tom mais próximo ao original e que ao mesmo tempo, fosse mais idiomático no instrumento. Dessa forma, a polifonia soa uma quarta abaixo do tom original.

A vantagem de tocar as alturas transpostas consiste no fato de que a digitação resulta mais confortável e idiomática no instrumento, atendendo às indicações de Bermudo no que se refere à máxima utilização de cordas soltas e ao limite de avanço até o quinto traste da escala do instrumento. A utilização do capotasto pode ser vista como alternativa de aproximação à altura original da fonte vocal.

A figura 13 apresenta a transcrição para canto e violão, realizada por esta autora, destacando trechos que foram alterados em relação à polifonia original, de acordo com os procedimentos identificados em entabulações do século XVI, citados no capítulo 4:

Ay luna que reluzes

Anônimo

Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

Canto

Ay lu - na que re - lu - zes to - da la no - che m'a -
 por do va - ya y ven - ga to - da la no - che m'a -

Violão

6

lum - bres to - da la no - che m'a - lum - bres
 lum - bres to - da la no - che m'a - lum - bres

11

to - da la no - che m'a - lum - bres
 to - da la no - che m'a - lum - bres

11

na - tan be - lla
 bres - me'a la sie - rra

16

na - tan be - lla
 bres - me'a la sie - rra

Fine

Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Figura 13: Transcrição do villancico “Ay Luna que Reluzes” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944, pp. 61 e 62; SOHNS, 2002, pp.10 e 11).

Na figura 14 pode ser observada a redução das vozes da polifonia original assim como os procedimentos e modificações realizados na transcrição para uma voz e violão de

cada trecho em destaque. As alturas e organização rítmica dos trechos originais foram igualadas às alturas e organização rítmica utilizadas na transcrição para fins de comparação:

RO = Redução da versão original TCV = Transcrição para canto e violão	Procedimentos utilizados
	<ul style="list-style-type: none"> -Repetição de nota (Lá) -Ornamentação: nota de passagem (Dó)
	<ul style="list-style-type: none"> -Ornamentação: nota de passagem (Dó) bordadura (Lá)
	<ul style="list-style-type: none"> -Modificação Rítmica -Preenchimento de acorde (Mi)
	<ul style="list-style-type: none"> -Omissão do texto da 1ª voz -Incorporação da melodia cantada como melodia instrumental -Ornamentação: Bordadura (Ré/1º compasso) -Omissão de notas repetidas ou oitavas (Sol e Ré/2º compasso; Mi/3º compasso) -Modificação rítmica

Figura 14: Procedimentos utilizados na transcrição de trechos do villancico “Ay Luna que Reluzes” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944, pp. 61 e 62; SOHNS, 2002, pp.10 e 11).

A repetição de nota que ocorre no quadro 1 da figura 14 é uma maneira de garantir que a duração da nota da fonte original seja respeitada na transcrição, uma vez que o violão possui limitações quanto à sustentação de notas, como aponta Wolff (2003) e também atua reforçando a sonoridade do acorde gerado.

Ornamentações simples por meio de notas de passagem e bordaduras (quadros 1, 2 e 3 da figura 14) são elementos recorrentes nas entabulações espanholas analisadas e foram inseridas de forma a não comprometer a estrutura original do contraponto, assim como ocorria nas entabulações estritas do século XVI.

Modificações rítmicas (quadros 3 e 4 da figura 14) foram realizadas com base em práticas improvisatórias típicas dos instrumentos dedilhados da Europa renascentista, neste caso, o arpejo de acordes. O que pode ser observado em acompanhamentos de *vihuelistas* e *alaudistas*, tais como, Luys de Narváez, John Dowland, Pierre Attaingnat e Adrian Le Roy.

A omissão do texto da primeira voz cantada e a incorporação de sua melodia à parte instrumental (quadro 4 da figura 14) se deve à adaptação do trecho para as possibilidades da nova formação. Na versão para vozes de Bal y Gay (1944), a voz soprano canta a frase “Ay luna tan bella” à qual as outras três vozes respondem, repetindo a frase em contraponto. Na versão de Sohns (2002) o autor sugere a repetição melódica da frase já citada, pela voz soprano junto ao contraponto das três vozes (De acordo com Sohns o documento original possui signos que indicam a repetição da frase pela soprano). Desta forma, para que o efeito de “resposta” ou mesmo de “eco” seja preservado, optou-se por repetir a frase cantada no instrumento.

A omissão de notas repetidas ou oitavadas (quadro 4 da figura 14), prática registrada nas entabulações analisadas neste trabalho, foi realizada neste contexto para não comprometer sonoramente a melodia da voz soprano que está sendo repetida pelo instrumento.

4.2. Ojos garços a la niña

O tema tratado neste *villancico* é o desamor, um tema tradicional e popular. A forma poética utilizada em seu texto é o *villancico* com *copla* sem elementos do *estribillo*. A rima é mista³⁴, seguindo a forma aa-bbcbba-a (estrofe de quatro versos “bbcb”, conhecida

³⁴ A rima mista compreende tanto rimas consoantes como assonantes. A *rima consoante* se refere àquela em que as terminações das palavras apresentam consoantes e vogais iguais. Ex: madrugada-despertada, dezenas-apanas; exemplo em espanhol: muerto-despierto. A *rima assonante* apresenta rima entre palavras de consoantes

como *quadra persa* ou *oriental*). Sua forma musical obedece ao tradicional A-B-B-A do *villancico* e é concebida para quatro vozes, das quais três vozes serão transcritas para o violão, conservando-se a linha da voz soprano como canto, desta forma, a tessitura transcrita abrange as notas de Lá 2 a Sol 4.

Tomando como referência as transcrições para notação referencial de Bal y Gay (1944, p. 56-58) e Sohns (2002, p. 6 e 7), observamos algumas diferenças que interferem na versão final da transcrição da peça, como por exemplo:

a) A divisão dos compassos: a divisão da seção A em 4/2 escolhida por Sohns sugere uma marcação rítmica mais leve, ou seja, sugerindo poucas acentuações de tempos fortes em relação à divisão em 4/4 utilizada por Bal y Gay;

b) A diferença na distribuição do texto na 1ª voz: Nos compassos 10 a 12 (SOHNS, 2002, p. 6) / 20 a 24 (BAL Y GAY, 1944, p. 56) e compassos 16 a 19 (SOHNS, 2002, p.7) / 32 a 38 (BAL Y GAY, 1944, p. 57), assim como diferenças na distribuição do texto da repetição da seção B, compassos 20 a 30 (SOHNS, 2002, p. 7) / 39 a 49 (BAL Y GAY, 1944, pp. 57 e 58)³⁵;

c) A realização da ficta Sol # na terceira voz do compasso 15 (SOHNS, 2002, p. 7) e a realização de Sol natural no mesmo trecho, no compasso 29 (BAL Y GAY, 1944, p. 56), como também ocorre na primeira voz, nos compassos 11 e 18 (SOHNS, 2002, pp. 6 e 7) e 22 e 36 (BAL Y GAY, 1944, pp. 56 e 57)³⁶;

d) A repetição dos compassos 16 a 19 na transcrição de Sohns (2002, p. 7) que não ocorre na transcrição de Bal y Gay (1944, p. 57).

Estas diferenças entre as duas transcrições para notação referencial podem ser observadas nos exemplos 14 e 15:

diferentes mas com vogais e acentuação tônica semelhantes. Ex: concha-monja; exemplo em espanhol: bella-sierra. (SOHNS, 2002; Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010)

³⁵ As diferenças de disposição do texto entre os editores modernos ocorrem devido à imprecisão da disposição do texto em relação às notas, nas fontes do século XVI, devido aos recursos limitados de impressão. (GRIER, 1996)

³⁶ As *fictas* raramente eram notadas nas fontes vocais do século XVI, no entanto, eram realizadas na prática musical da época. A notação das *fictas* não se fazia necessária, pois se tratava de uma convenção corrente extremamente conhecida pelos cantores desse período. (BERGER, 1989)

Transcrição de
Sohns (2002):

quien se los e - na - mo - ra - ri - a

Transcrição de
Bal y Gay (1944):

quién se los e - na - mo - ra - ri - a

Transcrição de
Sohns (2002):

quien se los e - na - mo - ra - ri - a

Transcrição de
Bal y Gay (1944):

quién se los e - na - mo - ra - ri - a!

Exemplo 14: Ojos garços a la niña: diferenças entre a transcrição para notação referencial de Sohn (2002) e Bal y Gay (1944).

Transcrição:
Sohns (2002)

20

y so - lo la vis - ta de -
- - llos la vis - - - ta de - - - llos me
a - ro - ba - do los sen - ti - dos

Transcrição:
Bal y Gay
(1944)

39

y so - lo la vis ta de -
- - llos me ha ro ba do los
sen - ti - dos - - - los - sen - ti - dos

Exemplo 15: Ojos garços a la niña: diferenças entre a transcrição para notação referencial de Sohn's (2002) e Bal y Gay (1944).

A transcrição literal das alturas da versão original para o violão resulta em uma digitação idiomática. Na transcrição para uma voz e violão, o ritmo segue a divisão de compassos sugerida na transcrição de Sohn's, porém, as figuras foram reduzidas pela metade do valor original, como era realizado nas transcrições para tablatura do século XVI e como é sugerido por Grier (1996) e Wolff (1998) na transcrição deste tipo de música para notação moderna. A respeito da disposição do texto e *fictas* também foi adotada a versão vocal de Sohn's (2002) por se mostrar mais coerente que a versão de Bal y Gay (1944). As figuras 15 e

16 apresentam a transcrição realizada por esta autora, destacando trechos que foram alterados por procedimentos comuns no século XVI.

Ojos garços a la niña

Anônimo
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

The image shows a musical score for the villancico "Ojos garços a la niña". It consists of a vocal line (Canto) and a guitar accompaniment (Violão) in 4/4 time. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a guitar line. The lyrics are written below the vocal line. The guitar accompaniment includes fingerings (1, 2, 3) and a capo (1) indicated by a bracket.

Canto

Violão

5
O - jos gar - ços a la ni - ña a la - ni - -
Y los ha - ze tan es - qui - vos tan es - qui - - -

9
ña quien se los e - na - mo - ra - ri - a
vos que ro - ban el a - le - gri - - a

13
quien se los e - na - mo - ra - ri - a quien

Figura 15: Transcrição do villancico “Ojos garços a la niña” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944; SOHNS, 2002).

17 se - los - e - na - mo - ra - ri - - a Son tan
y

17

21 lin - dos y tan bi - - vos y tan bi -
so - lo la vis - ta de - - llos la vis -

21

25 - - - vos que'a to - - dos
- ta de - - llos me a ro - bado

25

28 tie - nen ca - - ti - vos.
los sen - - - ti - dos.

28

4

5

6

7

8

9

10

Fine

Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Figura 16: Transcrição do villancico “Ojos garços a la niña” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944; SOHNS, 2002).

As figuras 17, 18 e 19 apresentam os trechos ora destacados e os comparam com a respectiva versão original reduzida, de forma a esclarecer cada procedimento utilizado na transcrição para canto e violão: (Os trechos das figuras 17, 18 e 19 apresentam redução rítmica na proporção de 1: 2 em relação aos valores rítmicos originais para facilitar a comparação entre os excertos analisados).

RO = Redução da versão original
TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO

- Redução do valor rítmico da nota Sol

TCV

RO

- Redução do valor rítmico das notas Sol e Ré

TCV

RO

-Reorganização das vozes;
-Preenchimento de acordes: 1º acorde com a terça e quinta da fundamental do acorde gerado (Dó e Mi); 2º acorde com o dobramento da fundamental do acorde gerado (Dó)

TCV

RO

-Substituição de nota por sua oitava inferior (Sol)
-Ornamentação: Bordadura inferior (Fá)
-Omissão de ligadura (notas Sol e Ré)

TCV

Figura 17: Procedimentos utilizados na transcrição de trechos do villancico “Ojos garços a la niña” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944; SOHNS, 2002).

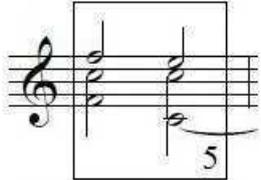
As reduções dos valores rítmicos por meio da omissão de ligadura entre notas, apontadas nos quadros 1, 2 e 4 da figura 17, foram realizadas para suprir a limitação do violão no que se refere à sustentação dos sons.

No quadro três podemos observar o cruzamento entre as vozes na estrutura original do contraponto, portanto, para facilitar a leitura do instrumentista, as vozes foram reorganizadas a fim de evitar cruzamento. Os preenchimentos de acordes mostrados no quadro 3 da figura 17, foram realizados para reforçar a sonoridade de trechos em que as vozes soam homofonicamente, este procedimento foi identificado na análise de entabulações de *villancicos* deste trabalho, assim como na análise de entabulações realizada por Gomes (2003), que por sua vez utiliza o mesmo procedimento em suas próprias transcrições de música vocal.

A substituição de nota apresentada no quadro 4 ocorre com a finalidade de tornar a passagem mais idiomática no instrumento, uma vez que privilegia a utilização de corda solta e, apesar de alterar a condução original da voz em questão, a passagem não perde seu caráter principal uma vez que a modificação ocorre em um trecho predominantemente homofônico onde não há desenvolvimento de motivos melódicos significativos para o contexto contrapontístico. No mesmo quadro 4 foi incorporada uma bordadura como ornamentação simples, o que não altera severamente a estrutura principal do contraponto e era uma prática recorrente neste tipo de repertório, como foi observado no subcapítulo 3.2.

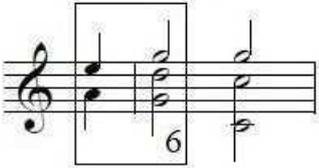
RO = Redução da versão original
 TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO 

TCV 

-Ornamentação: Bordadura superior (Ré)

RO 

TCV 

-Ornamentação: Nota de passagem (Fá)

RO 

TCV 

-Preenchimento de acorde gerado com o dobramento de sua fundamental (Lá) e sua quinta (Mi)

Figura 18: Procedimentos utilizados na transcrição de trechos do villancico “Ojos garços a la niña” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944; SOHNS, 2002).

Nos quadros 5 e 6 da figura 18, novamente, são incorporadas ornamentações simples por meio de nota de passagem e bordadura que não alteram severamente a estrutura principal do contraponto.

O preenchimento de acordes no quadro 7 da figura 18, foi realizado para reforçar a sonoridade do trecho.

RO = Redução da versão original

TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO

-Omissão de nota (Si)

TCV

RO

-Reorganização das vozes;
-Ornamentação:
Bordadura superior (Si),
bordadura inferior (Sol #)

TCV

RO

-Modificação rítmica e
inserção de nota (Si)
-Ornamentação:
Escala descendente

TCV

Figura 19: Procedimentos utilizados na transcrição de trechos do villancico “Ojos garços a la niña” (Cancionero de Upsala [1556]: BAL Y GAY, 1944; SOHNS, 2002).

No quadro 8 observa-se uma simplificação na estrutura do contraponto por meio da omissão de uma nota dissonante, pela impossibilidade de realizar a resolução da dissonância em cordas diferentes representando vozes distintas e para evidenciar a ornamentação realizada na mesma estrutura posteriormente, observada no quadro 9.

O quadro 10 da figura 17 mostra ornamentações por meio do acréscimo de uma nota e uma escala descendente introduzida para ligar um acorde a outro, prática que pode ser observada principalmente em entabulações e obras de Luys de Narváez.

4.3. *Vesame y abraçame*

O texto desta peça remete ao tema da “mal maridada”, isto é, a mulher mal casada, um tema tradicional e popular na Espanha desse período. A forma poética estabelecida pelo texto é a de um *villancico* com *copla* e *estribillo*, sob a rima consoante abcb-defeg-cb. (SOHNS, 2002, p. 94). A música foi concebida para três vozes e obedece ao modelo A-B-B-A. Todas as vozes foram transcritas para o violão, que dobra a voz soprano a ser cantada. Esta foi uma opção baseada na teoria defendida por Arriaga (2003) sobre *villancicos* para *vihuela* e canto que apresentam a melodia cantada notada na própria tablatura. De acordo com Arriaga (2003), estes eram interpretados com a “boz puntada”, nas palavras de Pisador (1552), isto é, com a melodia do canto dobrada pelo instrumento. Além disso, a altura das vozes na transcrição consta de uma segunda maior acima da versão original, isto para favorecer a execução técnica do instrumento, proporcionando cordas soltas, poucos saltos e pouco avanço na escala do instrumento. Sobre a questão rítmica é importante ressaltar que os valores rítmicos originais foram reduzidos na proporção de 1:2, ou seja, cada figura rítmica da transcrição representa a metade da respectiva figura rítmica presente na versão vocal original. Abaixo as figuras 20 e 21 apresentam a transcrição realizada por esta autora, os quadros numerados indicam trechos que foram alterados de acordo com procedimentos comuns no século XVI:

Vesame y abraçame

Anônimo
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

The musical score is presented in two systems, each with a Violão (guitar) staff on top and a Canto (voice) staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and are written below the Canto staff. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 13, 21, and 28 indicated at the beginning of their respective systems. The lyrics are: "Ve - sa - me — y'a - bra - ça - me ma - ri - do ma - ri - do mi - o y da - ros en la ma - ña - na ca - mi - son lim - pio y da - ros en la ma - ña - na ca - mi - son lim - - pio. Yo nun - ca — vi'hom - bre bi - vo es - tar tan muer - to ni'ha -". The Violão staff contains chords and melodic lines, with some measures containing boxed-in figures labeled 1, 2, and 3. The Canto staff contains the vocal melody with lyrics aligned below it.

Violão

Canto

Ve - sa - me — y'a - bra - ça - me ma - ri -

do ma - ri - do mi - o y da - ros en la ma -

ña - na ca - mi - son lim - pio y da - ros en

la ma - ña - na ca - mi - son lim - - pio. Yo

nun - ca — vi'hom - bre bi - vo es - tar tan muer - to ni'ha -

Figura 20: Villancico "Vesame y Abraçame" (Cancionero de Upsala, [1555] Bal y Gay, 1944, p. 37-38; Sohns, 2002, p. 46-48). Transcrição da autora para Canto e Violão.

The image displays a musical score for a villancico. It consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line. The guitar accompaniment includes figured bass notation (numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9) and dynamic markings like 'Fine'.

35 zer el a - dor - mi - do'es - tan-do des - pier - to

42 An - dad ma - ri - do'a - ler - to y te - ned y te -

48 ned bri - o y da-ros en la ma - ña - na ca-mi -

56 son lim - pio y da-ros en la ma - ña - na

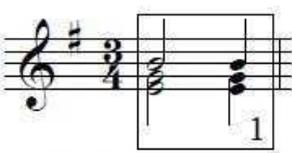
64 ca - mi - son lim - - - - pio. Fine

Figura 21: Villancico "Vesame y Abraçame" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, p. 37-38; SOHNS, 2002, p. 46-48). Transcrição da autora para Canto e Violão.

As figuras 22, 23 e 24 mostram os quadros em destaque nas figuras 20 e 21, descrevendo os procedimentos utilizados na transcrição de cada um deles. Para facilitar a comparação, os trechos originais foram transpostos e reduzidos ritmicamente da mesma forma que os trechos transcritos.

RO = Redução da versão original
TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO 

TCV 

-Ornamentação: bordadura (Dó) e nota de passagem (Lá)

RO 

TCV 

-Ornamentação: bordadura (Sol#) e nota de passagem (Lá)
-Preenchimento de acorde: quinta da fundamental do acorde gerado (Mi)

RO 

TCV 

-Ornamentação: elaboração melódica

Figura 22: Procedimentos utilizados na transcrição do villancico "Vesame y Abraçame"(Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, p. 37-38; SOHNS, 2002, p. 46-48).

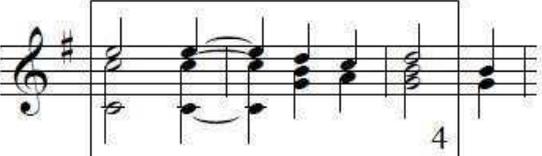
As ornamentações tais como notas de passagem, bordaduras e elaborações melódicas presentes em todos os quadros da figura 22 foram incluídas na transcrição tendo-se em vista um procedimento observado nas entabulações do século XVI que foram analisadas, o que de acordo com Wolff (2003) ocorre como uma forma de contornar a inabilidade de sustentação de notas longas no violão.

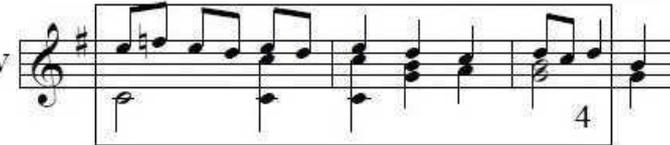
O preenchimento de acorde que ocorre no quadro 2 da figura 22 foi um procedimento observado nas entabulações analisadas e de acordo com Gomes (2003) reforça a sonoridade do acorde.

RO = Redução da versão original

TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO 

TCV 

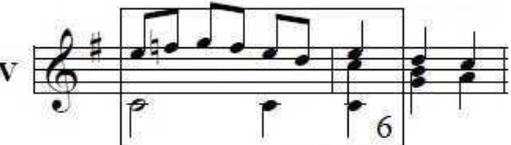
- Ornamentação: bordaduras (Fá, Ré e Dó)
- Modificação Rítmica: Omissão de ligadura (notas Dó e Mi)

RO 

TCV 

- Ornamentação: elaboração melódica

RO 

TCV 

- Ornamentação: elaboração melódica
- Omissão de nota (Dó)
- Modificação rítmica: omissão de ligadura (Dó e Mi)

Figura 23: Procedimentos utilizados na transcrição do villancico "Vesame y Abraçame"(Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, p. 37-38; SOHNS, 2002, p. 46-48

As ornamentações tais como notas de passagem, bordaduras e elaborações melódicas presentes em todos os quadros da figura 23, assim como as modificações rítmicas que ocorrem nos quadros 4 e 6 da mesma figura, foram incluídas na transcrição para tornar as passagens mais idiomáticas para o instrumento uma vez que a sustentação de notas mais longas não é eficaz. Tais procedimentos foram observados nas entabulações do século XVI que foram analisadas, e são corroborados pelos estudos de Wolff (2003) e Gomes (2003).

RO = Redução da versão original

TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

	Ornamentação: notas de passagem (Dó)
	Ornamentação: bordadura superior (Dó) e bordadura inferior (Lá)
	Ornamentação: elaboração melódica

Figura 24: Procedimentos utilizados na transcrição do villancico "Vesame y Abraçame"(Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, p. 37-38; SOHNS, 2002, p. 46-48

Em todos os quadros da figura 24 foram acrescentadas ornamentações, tais como notas de passagem, bordaduras e elaborações melódicas já justificadas anteriormente nas explicações sobre as figuras 22 e 23.

4.4. *Si n'os huviera mirado*

O tema tratado pelo texto é o “penar de amor”, sua forma poética é a de *villancico* com *copla* e *estribillo*, apresentando a rima consoante abb-cdcdd-bb. (SOHNS,2002, p. 90).

Apesar de não constar no *Cancionero de Upsala*, acredita-se que a autoria da música deste *villancico* é de Cristóbal de Morales (MOLL, 1953 *apud* SOHNS, 2002). Sua forma musical é a tradicional A-B-B-A, e a textura musical a três vozes é essencialmente contrapontística, uma vez que as vozes apresentam grande independência melódica. Devido à dificuldade em conservar todas as linhas melódicas originais na transcrição para o instrumento, foram transcritas apenas duas vozes para o violão conservando-se a melodia da voz superior como canto. Esta obra foi concebida originalmente para vozes masculinas, o que se nota pela clave de Sol da voz superior indicando que as notas devem ser cantadas uma oitava abaixo, entretanto, a peça pode ser cantada por uma voz feminina realizando a melodia uma oitava acima do que está notado.

Foi encontrada uma diferença entre a transcrição para notação referencial de Sohns (2002) e de Bal y Gay (1944). Na transcrição de Bal y Gay (1944) a nota Sol é alterada pelo sinal de sustenido, enquanto na versão de Sohns (2002) a mesma nota não apresenta nenhuma alteração. O exemplo 16 ilustra o compasso 35, onde ocorre esta diferença:

The image displays two systems of musical notation for a three-voice setting. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef, 8va), a guitar line (treble clef, 8va), and a bass line (bass clef). The first system begins at measure 31. The second system begins at measure 35. In the second system, the bottom staff (bass line) has a circled note on the G line with a sharp sign (#), indicating a difference from the original manuscript.

Exemplo 16: Excerto do *villancico* "Si n'os huviera mirado" (*Cancionero de Upsala*, [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 25-27; SOHNS, 2002, pp. 30-32).

Na transcrição para canto e violão foi utilizada a versão de Bal y Gay (1944), isto é, incluindo a alteração na nota Sol, devido ao contexto melódico e polifônico do trecho. Ao analisar o contraponto do exemplo 16 observamos que no compasso 34 ocorre uma cadência entre as vozes superiores, logo a voz do baixo inicia uma nova frase com a nota Lá que é ornamentada pela nota Sol e retorna a nota original, que neste momento coincide com o início de novas frases melódicas nas vozes superiores. O acréscimo do sustenido à nota Sol neste contexto mostra-se coerente, pois estabelece uma relação melódica de direção e atração para a nota Lá, sem mencionar que o evento coincide com o início de novas frases nas vozes superiores o que torna o efeito de atração mais significativo por enfatizar o início de um novo ciclo de motivos e frases musicais.

Referente à disposição do texto, ocorrem pequenas diferenças entre as transcrições de Bal y Gay (1944) e Sohns (2002). Portanto, a disposição realizada na transcrição resulta em uma mescla entre as versões dos dois autores, prezando a conservação da acentuação natural do texto.

Na transcrição, as figuras rítmicas da versão vocal original foram reduzidas na proporção de 1:2. As figuras 25 e 26 apresentam a transcrição do *villancico* “Si nos huviera mirado”, destacando trechos específicos por meio de quadros numerados, onde foram aplicados procedimentos de transcrição utilizados no século XVI:

Si n'os huviera mirado

Cristóbal de Morales
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

Canto

Si n'os hu - vie - ra mi - ra - do mi - ra -
Que vie - ra'a-quel que n'os vie - ra n'os vie -

Violão

do no pe - na - ra no pe - na - ra
ra qual que - da - ra qual que - da - ra

no pe - na - ra
qual que - da - ra?

pe - ro tan - po - co'os mi - ra - ra pe - ro tan - po - co'os mi - ra - ra pe - ro tan -

Figura 25: Villancico "Si n'os huviera mirado" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 25-27; SOHNS, 2002, pp. 30-32). Transcrição da autora, para canto e violão.

The image displays a musical score for a villancico. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The lyrics are written below the vocal line. The score includes measure numbers (23, 29, 33, 37) and specific performance instructions like 'Fine' and 'D.C. al Fine'. The guitar part includes figured bass notation (6, 7, 8, 9) and a capo position (6).

23 *Fine*
 po - co pe - ro tan - po - co os mi - ra - ra

23 *Fine*
 Ve - ros har - to mal a si - do
 no que - da - ra tan per - di - do

33
 har-to mal a si - do mas no ve - - - ros
 tan per - di - do pe - ro mu - - - cho

37 *D.C. al Fine*
 pe - or fue - - - - - ra
 mas per - die - - - - - ra *D.C. al Fine*

Figura 26: Villancico "Si n'os huviera mirado" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 25-27; SOHNS, 2002, pp. 30-32). Transcrição da autora, para canto e violão.

As figuras 27, 28 e 29 mostram os quadros numerados das figuras 25 e 26, realizando uma comparação entre a fonte vocal original e a versão para canto e violão a fim de evidenciar os procedimentos utilizados no processo de transcrição da obra. Para facilitar esta comparação a divisão rítmica da versão original foi reduzida na proporção de 1:2, assim como ocorre na versão transcrita.

RO = Redução da versão original

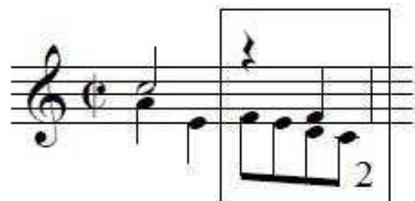
TCV = Transcrição para canto e violão

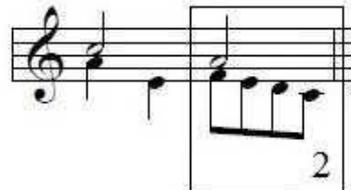
Procedimentos utilizados

RO 

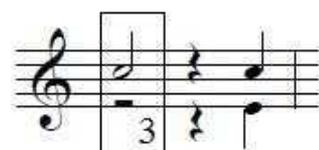
TCV 

-Omissão de nota (Lá)

RO 

TCV 

-Alteração rítmica
-Substituição de nota (Fá por Lá)

RO 

TCV 

-Preenchimento de acorde:
dobramento da fundamental (Dó) e
quinta da fundamental do acorde
gerado (Sol)

Figura 27: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do *villancico* "Si n'os huviera mirado"(Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 25-27; SOHNS, 2002, pp. 30-32).

A Omissão de nota que ocorre no quadro 1 da figura 27 visa a clareza da linha melódica principal, uma vez que o violão não pode se valer da realização de uníssonos em cordas diferentes, neste caso específico, para representar o movimento de duas vozes distintas.

A alteração rítmica e substituição de nota que ocorrem no quadro 2 da figura 27 foram aplicadas para facilitar o trecho tecnicamente sem comprometer severamente a estrutura do contraponto.

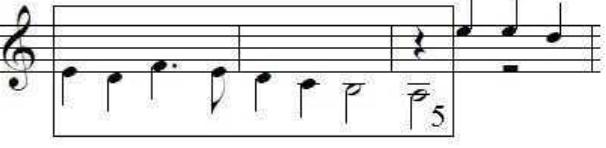
O preenchimento de acorde no quadro 3 da figura 27 visa o reforço da sonoridade do acorde, utilizando um recurso característico dos instrumentos de cordas dedilhadas, isto é, a possibilidade de tocar várias notas ao mesmo tempo.

RO = Redução da versão original

TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO		-Elaboração melódica no baixo
TCV		

RO		-Elaboração melódica na voz superior
TCV		

RO		-Preenchimento de acorde: quinta da fundamental do acorde gerado (Mi)
TCV		

Figura 28: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do villancico "Si n'os huviera mirado"(Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 25-27; SOHNS, 2002, pp. 30-32).

O preenchimento de acordes no quadro 6 da figura 28 visa o reforço da sonoridade do acorde.

As elaborações melódicas presentes nos quadros 4 e 5 da figura 28 exploram a capacidade dos instrumentos de cordas dedilhadas de tocar várias notas ou vozes ao mesmo tempo. A realização deste procedimento completa o contraponto e reforça a sonoridade em momentos em que o violão realizaria apenas uma linha melódica. Este tipo de procedimento foi observado em entabulações de *villancicos* do século XVI.

RO = Redução da versão original
TCV = Transcrição para canto e violão **Procedimentos utilizados**

<p>RO</p> 	<p>-Alteração rítmica (nota Lá)</p>
<p>TCV</p> 	

<p>RO</p> 	<p>-Inserção de nota (Mi)</p>
<p>TCV</p> 	

<p>RO</p> 	<p>-Elaboração melódica na voz superior -Modificação rítmica (nota Fá) -Preenchimento de acorde: quinta da fundamental do acorde gerado (Si)</p>
<p>TCV</p> 	

Figura 29: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do villancico "Si n'os huviera mirado"(Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 25-27; SOHNS, 2002, pp. 30-32).

Na figura 29, quadro 7, a modificação rítmica observada visa garantir a sustentação do som da nota Lá.

A inserção de nota observada no quadro 8 da figura 29 foi realizada para reforçar a sonoridade do trecho.

A elaboração melódica, modificação rítmica e preenchimento de acorde, realizados no quadro 9 da figura 29 adaptam e aproximam o trecho concebido para vozes à prática instrumental, tornando-o mais idiomático.

4.5. *Soy Serranica*

Este *villancico* explora a figura da “Serrana” como seu tema poético, que como já foi citado no capítulo 1 refere-se à pastora, na Espanha. Seu texto está disposto em forma de *villancico* com *copla* e *estribillo* e apresenta rima consonante seguindo o padrão abb-cdcd-db-b (SOHNS, 2002, p. 104). A música foi concebida para quatro vozes e obedece ao padrão formal A-B-B-A. Por apresentar um caráter predominantemente homofônico além de uma tessitura que favorece a transcrição para o violão, as três vozes inferiores foram transcritas para o instrumento sem alteração em sua altura original e a voz superior que se destaca melodicamente entre as demais foi reservada para o canto.

As transcrições de Bal y Gay (1944) e Sohns (2002) apresentam diferenças na repetição de seções da obra. Sohns (2002) indica uma repetição entre os compassos 6 e 11 que não é indicada por Bal y Gay (1944). A repetição sugerida por Sohns (2002) pode ser uma alternativa interessante para a performance vocal, entretanto, na transcrição para uma voz e violão seguimos o modelo de Bal y Gay a fim de evitar que tal repetição cause um efeito monótono durante a performance. A versão para canto e violão apresenta os valores rítmicos reduzidos na proporção de 1:2, em relação aos valores rítmicos originais. A figura 30 apresenta a nova versão da peça “Soy Serranica”:

Soy serranica

Anônimo
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

The musical score is presented in two systems. The first system includes the vocal line (Canto) and the guitar accompaniment (Violão). The vocal line begins with the lyrics: "Soy se - rra - ni - ca y ven - go d'es - tre - ma - du - ra en fri - o que - mo y que - mo - me sin me - su - ra". The guitar accompaniment features a 3/8 time signature and includes three numbered boxes (1, 2, 3) highlighting specific chord and melodic patterns. The second system continues the vocal line with lyrics: "si me va - le - ra ven - tu - ra ven - tu - - -". The guitar accompaniment includes boxes 4, 5, 6, and 7, with a "Fine" marking above the vocal line. The third system concludes the piece with lyrics: "ra Soy las - ti - ma - da en soy de - sa - ma - da tris -". The guitar accompaniment includes box 8, with a "D.C. al Fine" marking above the vocal line.

Figura 30: Villancico "Soy Serranica" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 68-69; SOHNS, 2002, pp. 16-17). Transcrição da autora, para canto e violão.

Os quadros destacados na figura 30 são mostrados em detalhe nas figuras 31 e 32 com a finalidade de explicitar os procedimentos utilizados na transcrição e as modificações

realizadas em relação à obra original, a organização rítmica dos trechos da versão original foi reduzida pela metade para fins de comparação:

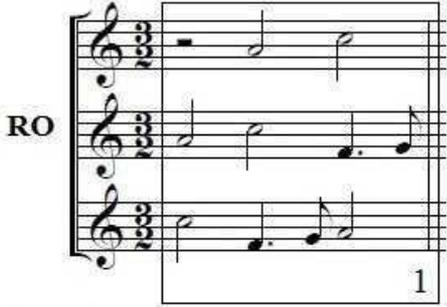
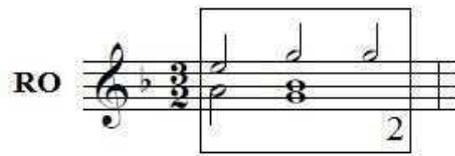
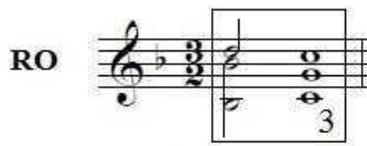
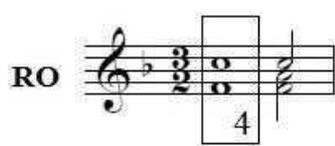
RO = Redução da versão original	TCV = Transcrição pra canto e violão	Procedimentos utilizados
		<ul style="list-style-type: none"> -Reorganização das vozes - Ornamentação: elaboração melódica
		<ul style="list-style-type: none"> -Ornamentação: elaboração melódica
		<ul style="list-style-type: none"> -Ornamentação: elaboração melódica
		<ul style="list-style-type: none"> -Preenchimento de acorde: terça do acorde gerado (Lá) e dobramento da fundamental (Fá)

Figura 31: Procedimentos utilizados na transcrição para Canto e Violão do *villancico* "Soy Serranica" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 68-69; SOHNS, 2002, pp. 16-17).

As ornamentações em forma de elaborações melódicas, notas de passagem e bordaduras presentes nos quadros 1, 2 e 3, da figura 31, foram elaboradas para relacionar partes e acordes por meio de elementos instrumentais característicos e idiomáticos tais como escalas. Do mesmo modo, o preenchimento de acorde que ocorre no quadro 4, da figura 31, representa um elemento idiomático do instrumento que contribui para o reforço da sonoridade do acorde.

Na figura 32, todos os quadros destacados apresentam a aplicação de ornamentações em forma de elaborações melódicas, notas de passagem e bordaduras que foram elaboradas com a finalidade de relacionar partes e acordes da versão original.

O preenchimento de acordes que ocorre nos quadros 5, 6 e 8, da figura 32, tem a função de encorpar a sonoridade dos acordes, explorando recursos técnicos do instrumento.

Todos os procedimentos citados acima foram observados na análise de entabulações de *villancicos* do século XVI, bem como também são citadas em análises semelhantes de Gomes (2003) e Wolff (2003). Nos quadros 1 e 7 das figuras 31 e 32 respectivamente, apresentam uma reorganização das vozes do contraponto original por meio da disposição das hastes na versão transcrita, isto com a finalidade de evitar cruzamento entre as vozes e facilitar a leitura do trecho.

RO = Redução da versão original

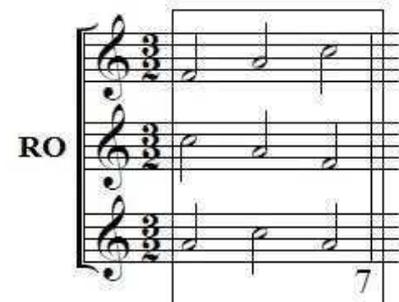
TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

- Ornamentação: bordaduras inferiores (Sol e Si); bordadura superior (Ré)
- Preenchimento de acorde: dobramento da fundamental (Fá)



- Ornamentação: elaborações melódicas
- Preenchimento de acorde: terça do acorde gerado (Fá)



- Reorganização das vozes
- Ornamentação: elaboração melódica



- Ornamentação: elaboração melódica
- Preenchimento de acorde: terça da fundamental (Lá)

Figura 32: Procedimentos utilizados na transcrição para Canto e Violão do villancico "Soy Serranica" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 68-69; SOHNS, 2002, pp. 16-17).

4.6. *Ay de mi*

Sua poesia explora o tema do “amor” e se apresenta na forma de *villancico* com *copla* e *estribillo* com rimas consoantes e versos organizados sob a forma abb-cddccb-b (SOHNS, 2002, pp. 95 e 96). Assim como nas outras peças já apresentadas, sua música adota a forma A-B-B-A e se caracteriza pela independência melódica das três vozes que a compõem. As figuras rítmicas da versão para violão e canto estão reduzidas na proporção de 1:2 em relação à versão vocal original. Esta foi a única alteração realizada em relação à obra original, a altura original e o contraponto foram mantidos integralmente, sem alterações. As duas vozes inferiores transcritas para o violão se adequaram perfeitamente à técnica do instrumento e acreditamos que o aspecto contrapontístico possui tal elaboração, que não encontramos a necessidade de acrescentar ornamentações ou modificar alguma passagem em prol da nova formação. Realizamos algumas escolhas a respeito da utilização de *fictas*, uma vez que as edições da fonte vocal divergem entre si nesse aspecto.

No compasso quatro, por exemplo, a transcrição para notação referencial de Bal y Gay (1944) apresenta a nota Dó sustenido, e a versão de Sohns (2002) apresenta a nota Dó natural na voz intermediária. O exemplo 17 indica o local onde ocorre a divergência entre as fontes e apresenta o contexto polifônico em que ela se insere:

The image shows a musical score for a four-measure phrase. It consists of six staves. The first staff has a measure rest followed by four notes. The second staff has a melodic line with a circled note in the fourth measure, labeled '# ou (b)'. The third staff has a bass line. The fourth, fifth, and sixth staves are empty.

Exemplo 17: Excerto do *villancico* "Ay de mi" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 45-46; SOHNS, 2002, pp. 56-57).

Optamos por manter o Dó natural na transcrição, pois sua alteração se mostra incoerente com o contexto do contraponto, considerando que a alteração não tem a função de evitar trítonos, e tanto a melodia da voz intermediária quanto as melodias das outras vozes não caminham para uma cadência, o que poderia dar sentido à alteração, a exemplo do que ocorre no compasso seguinte, onde se observa a *ficta* Dó sustenido na voz do baixo.

No compasso 20, a transcrição de Sohns (2002) apresenta a alteração sustenido na nota Dó, o que não consta na transcrição de Bal y Gay (1944). O exemplo 18 indica o local onde ocorre a divergência entre as fontes e apresenta o contexto polifônico em que ela se insere:

The image shows a musical score for Example 18, consisting of six staves. The first staff is marked with the number '18' and the second with '20'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. A circled note in the second staff is labeled '# ou (b)', indicating a divergence between sources. The score shows a polyphonic texture with various melodic lines.

Exemplo 18: Excerto do *villancico* "Ay de mi" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 45-46; SOHNS, 2002, pp. 56-57).

A *ficta* Dó sustenido não é indispensável, pois o contexto não representa casos de trítono ou cadência eminente. Por essa razão foi adotada a nota Dó natural neste trecho específico da transcrição para voz e violão.

Além das divergências que foram observadas, a transcrição de Bal y Gay (1944) apresenta uma ligadura entre duas notas mínimas Sol da voz inferior, no compasso 11, enquanto a transcrição de Sohns (2002) não apresenta ligadura entre estas notas. Neste caso foi adotada a edição de Sohns (2002) por se mostrar mais adequada para um instrumento que apresenta pouca sustentação de notas.

As edições de Sohns (2002) e Bal y Gay (1944) também apresentam diferenças quanto a disposição do texto na seção B do *villancico*, iniciada no compasso 23. O exemplo 19 apresenta a edição da melodia da voz superior dos dois autores com seus respectivos textos. Na transcrição para canto e violão foi adotada a disposição sugerida por Sohns (2002), pois ela apresenta mais afinidade com a acentuação natural das palavras do texto.

SOHNS (2002)

23

Y no por es - tar au - sen - te de mi tie - rra'es el pe - sar
Mas por no po - der es - tar don - d'es - ta mi bien pre - sen - te

BAL Y GAY (1944)

23

Y no por es - tar au sen te de mi tie rra'es el pe - sar
Mas por no po - der es - tar don - d'es - ta mi bien pre - sen - te

Exemplo 19: Excerto do *villancico* "Ay de mi" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 45-46; SOHNS, 2002, pp. 56-57).

As figuras 33 e 34 apresentam a transcrição para canto e violão da peça "Ay de Mi":

Ay de mi

Anônimo
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

The image shows a musical score for the villancico "Ay de mi". It consists of four systems of music, each with a vocal line (Canto) and a guitar accompaniment line (Violão). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:

Canto: Ay No'ay de mi - - - qu'en
No'ay con - sue - - - lo

System 2:

Canto: tie - rra'a - ge - na qu'en tie - rra'a ge -
su - fi - cien - te su - fi - cien - - -

System 3:

Canto: - - na me ve - o sin
- - te a mal - que tal

System 4:

Canto: a - le - gri - a quan - - - do me ve -
bien des - vi - a

Figura 33: *Villancico* "Ay de mi" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 45-46; SOHNS, 2002, pp. 56-57). Transcrição da autora, para canto e violão.

16 re'en la mi - a quan - do me ve - re'en la

16 mi - - - - - a Y no por es - mas por no po -

20 tar au - sen - te de mi tie - mi bien pre - der es - tar don - d'es - ta mi bien pre -

24 rra'es el pe - - sar sen - - - - - te.

Fine

Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Figura 34: Villancico "Ay de mi" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 45-46; SOHNS, 2002, pp. 56-57). Transcrição da autora, para canto e violão.

4.7. Dime Robadora

O tema de seu texto poético refere-se a “morrer de amor”, a forma poética corresponde ao *villancico* com *copla* e *estribillo* cuja rima consoante se organiza na forma abab-cdcd-ab (SOHNS, 2002, p. 95). No Cancionero de Upsala constam duas versões musicais desta peça, uma para duas vozes e outra para três vozes. Na transcrição para canto e violão foi escolhido o *villancico* “Dime Robadora” a três vozes, uma vez que as obras polifônicas a três ou a quatro vozes, de acordo com Gomes (2003), são as mais apropriadas para este fim. A música desta obra se apresenta sob a forma A-B-B-A, alternado trechos homofônicos e polifônicos. Há pequenas diferenças na disposição do texto entre as versões de Bal y Gay (1944) e Sohns (2002). Estas diferenças podem ser observadas no exemplo 20:

SOHNS
(2002)

que mue-ra que mue - - ra por ti.

BAL Y GAY
(1944)

que mue - ra que mue - ra por ti.

SOHNS
(2002)

tu siem - pre tu siem-pre'ol - vi - dan - do.

BAL Y GAY
(1944)

tu siem-pre tu siem - pre - tu siem - pre'ol - vi - dan - do.

Exemplo 20: Excertos do *villancico* "Dime Robadora" (Cancionero de Upsala [1555], BAL Y GAY, 1944, pp. 41-42; SOHNS, 2002, pp. 52-53).

Para a versão cantada e tocada no violão, escolhemos a disposição do texto realizada por Sohns (2002) por acreditar que ela resulta em uma melhor combinação entre música e texto. A respeito do ritmo e alturas, a transcrição para canto e violão apresenta seus valores reduzidos a uma proporção de 1:2, isto em relação aos valores rítmicos da fonte vocal e apresenta-se transposto a uma quarta acima do tom original. As figuras 35 e 36 apresentam a transcrição para canto e violão do *villancico* “Dime robadora” sinalizada por quadros numerados que indicam trechos onde foram aplicados procedimentos comuns em transcrições do século XVI:

Dime robadora

Anônimo
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

Canto

Di - me ro - ba - do - ra que
yo soy quien t'a - do - ra y

Violão

1

5

te me - re - ci que ga - nas
tu con - tra - mi

5

2

8

a - go - ra que ga - nas a - go - ra que

8

3

11

Fine

mue - ra que mue - - ra por ti.

11

4

5

Fine

Figura 35: Villancico "Dime Robadora" (Cancionero de Upsala [1555], BAL Y GAY, 1944, pp. 41-42; SOHNS, 2002, pp.52-53). Transcrição da autora, para canto e violão.

15

Yo siem - - - pre sir - vien -
 yo siem - - - pre mu - rien -

18

do tu siem - pre tu siem - pre'ol -
 do tu siem - pre tu siem - pre

21

vi - dan - - - - - do
 ma - tan - - - - - do

D.C. al Fine

6

7

8

Detailed description: The image shows a musical score for a villancico. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The first system starts at measure 15. The second system starts at measure 18. The third system starts at measure 21 and ends with a double bar line and repeat dots, with the instruction 'D.C. al Fine'. The lyrics are written below the vocal line. There are some annotations in the guitar part, including a box around a sixteenth-note figure in measure 21 and a circled '8' in measure 22. The number '6' appears in the guitar part of the first two systems.

Figura 36: Villancico "Dime Robadora" (Cancionero de Upsala [1555], BAL Y GAY, 1944, pp. 41-42; SOHNS, 2002, pp.52-53). Transcrição da autora, para canto e violão.

As figuras 37 e 38 apresentam os trechos sinalizados nas figuras 35 e 36 comparando-os com os trechos originais da fonte vocal e esclarecendo os procedimentos utilizados na transcrição. Os trechos da versão original foram adaptados à altura e esquema rítmico adotados na transcrição para facilitar a comparação.

RO = Redução da versão original
TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO



TCV



-Alteração rítmica na voz inferior

RO



TCV



-Elaboração contrapontística

RO

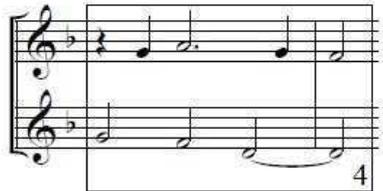


TCV



-Ornamentação: cambiata (1º compasso)
-Preenchimento de acordes: quinta da fundamental (Dó) e quinta da fundamental do acorde gerado (Lá)

RO



TCV



-Inserção de nota (Si)
-Preenchimento de acorde: quinta da fundamental (Dó); quinta da fundamental do acorde gerado (Lá)
-Ornamentação: nota de passagem (Mi)

Figura 37: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do *villancico* "Dime Robadora" (Cancionero de Upsala [1555], BAL Y GAY, 1944, pp. 41-42; SOHNS, 2002, pp. 52-53).

RO = Redução da versão original
TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

	<p>-Preenchimento de acordes: 1º compasso => quinta da fundamental (Lá); fundamental (Dó) e terça da fundamental (Sol); dobramento da fundamental (Ré); 2º e 3º compassos => dobramento da fundamental (Dó); quinta do acorde gerado (Dó) e dobramento da fundamental (Fá)</p>
	<p>-Modificação rítmica (Fá e Lá-1º compasso) -Inserção de notas (Sol -1º compasso; Fá e Lá - 2º compasso)</p>
	<p>-Ornamentação: Escala descendente -Modificação Rítmica: Omissão de ligadura</p>
	<p>-Ornamentação: notas de passagem (Ré e Mi) -Preenchimento de acorde: dobramento da fundamental (Fá); terça do acorde gerado (Lá)</p>

Figura 38: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do villancico "Dime Robadora" (Cancionero de Upsala [1555], BAL Y GAY, 1944, pp. 41-42; SOHNS, 2002, pp. 52-53).

A alteração rítmica mostrada no quadro 1 da figura 37 foi uma opção realizada para facilitar a execução técnica no instrumento. Entretanto ela não interfere na estrutura das vozes do contraponto. Já a modificação rítmica que ocorre no quadro 6 (figura 38) foi realizada para preencher a duração das notas longas notadas na versão original.

A elaboração contrapontística que pode ser observada no quadro 2 da figura 37 foi realizada por meio da ornamentação simples da linha melódica original e o acréscimo de uma nova linha melódica que a acompanha simultaneamente. Este procedimento foi realizado com a finalidade de ornamentar e reforçar sonoramente o trecho.

A inserção de nota presente no quadro 4 da figura 37 tem a função de reforçar a sonoridade instrumental, enquanto a inserção de notas que ocorre no segundo compasso do quadro 6 (figura 38) tem a função de relacionar partes.

O Preenchimento de acordes observado nos quadros 3, 4, 5 e 8 das figuras 37 e 38 tem a função de reforçar a sonoridade dos acordes por meio de recursos técnicos do instrumento.

As ornamentações presentes nos quadros 3, 4, 7 e 8 das figuras 37 e 38 tem a função de enfatizar o direcionamento das vozes e de preencher a duração de notas notadas na versão vocal.

4.8. *Vi los Barcos Madre*

O texto poético deste *villancico* refere-se a um “cenário cotidiano de um vilarejo tradicional”, apresenta-se em forma de *villancico* com *copla* e *estribillo*, sua rima é assonante e está organizada sob a forma aa-bcdc-aa (SOHNS, 2002, p.103). A forma musical deste *villancico* é a tradicional A-B-B-A o caráter de seu contraponto é essencialmente polifônico. A transcrição para canto e violão apresenta seus valores rítmicos reduzidos na proporção de 1:2 em relação aos valores rítmicos da fonte vocal, e a nova versão está transposta uma quarta abaixo do tom original.

Há diferenças na disposição do texto entre as versões de Bal y Gay (1944) e Sohns (2002). Estas diferenças podem ser observadas no exemplo 21:

SOHNS
(2002)

Vi los bar-cos ma-dre vi los bar-cos ma - - dre
sus ca - mi - sas ma-dre sus ca - mi - sas ma - - dre

BAL Y GAY
(1944)

Vi los bar-cos ma - dre vi - los bar-cos ma - dre
sus ca - mi - sas ma - dre sus ca - mi - sas ma - dre

SOHNS
(2002)

non de'a ques - ta vi - lla de'a-ques - ta vi - lla
la - van sus ca - mi - sas sus ca - mi - sas

BAL Y GAY
(1944)

non de'a ques - ta vi - lla non de'a - ques-ta vi - lla
la - van sus ca - mi - sas la - van sus ca - mi - sas

Exemplo 21: Excertos do villancico "Vi los barcos madre" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 63-64; SOHNS, 2002, pp. 12-13).

Na transcrição para canto e violão foi adotada a distribuição do texto sugerida por Sohns (2002), pois acreditamos que estabeleça a melhor relação de colaboração entre música e texto. No primeiro excerto (compassos 2 a 7), por exemplo, observamos que na versão de Sohns (2002) a palavra “madre” está disposta em uma região melódica que ressalta a acentuação natural desta palavra em sua primeira sílaba, enquanto na versão de Bal y Gay (1944) a mesma palavra está disposta de forma que acentuação melódica privilegia sua segunda sílaba, desconsiderando sua acentuação natural. Nos excertos que abrangem os compassos 23 a 28, observamos que na versão de Sohns as palavras “aquesta” e “villa” foram dispostas de forma que a acentuação natural de suas sílabas tônicas é destacada pela melodia favorecendo a compreensão do sentido do texto. Por sua vez, na versão de Bal y Gay observamos que a disposição destas mesmas palavras privilegia o destaque de outras sílabas que não suas tônicas, fator que obscurece a acentuação natural das palavras e consequentemente o sentido do texto.

As figuras 39 e 40 apresentam a transcrição para canto e violão do *villancico* “Vi los barcos Madre”. Nas figuras observam-se alguns quadros numerados que indicam trechos em que foram aplicados procedimentos de transcrição comuns no século XVI:

Vi los barcos madre

Anônimo
Cancionero de Upsala (1556)

Transcrição para canto e violão: Luciana Lozada

The musical score is presented in two systems, each with a vocal line (Canto) and a guitar line (Violão). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:

- Canto:** Vi los bar - cos ma - dre vi los
Sus ca - mi - sas ma - dre sus ca -
- Violão:** Accompaniment for the first system.

System 2:

- Canto:** bar - cos ma - - - - dre
mi - sas ma - - - - dre
- Violão:** Accompaniment for the second system, including a boxed section labeled '1'.

System 3:

- Canto:** vi - los y no me va - - - -
- Violão:** Accompaniment for the third system, including a boxed section labeled '2'.

System 4:

- Canto:** len vi - los y no me va - len vi - los
- Violão:** Accompaniment for the fourth system, including a boxed section labeled '2'.

Figura 39: *Villancico* "Vi los barcos madre" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 63-64; SOHNS, 2002, pp. 12-13). Transcrição da autora, para canto e violão.

The image displays a musical score for a villancico, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef with a 6/8 time signature). The lyrics are written below the vocal line. Performance markings such as 'Fine', 'D.C. al Fine', and measure numbers (15, 19, 23, 26) are present. The lute line includes figured bass notation and some rhythmic markings like '3', '4', and '5'.

System 1 (Measures 15-18):
 Vocal: y no me va - - - - len. Ma - dre
 Lute: [Figured bass with a triplet of eighth notes marked '3']
 Marking: *Fine*

System 2 (Measures 19-22):
 Vocal: tres mo - çue - - - - - las
 Lute: [Figured bass with a triplet of eighth notes marked '4']
 Marking: *Fine*

System 3 (Measures 23-25):
 Vocal: non de'a ques - - - ta vi - - - lla
 Lute: [Figured bass]
 Marking: *Fine*

System 4 (Measures 26-29):
 Vocal: de'a-ques - - - ta vi - - - lla
 Lute: [Figured bass with a triplet of eighth notes marked '6']
 Marking: *D.C. al Fine*

Figura 40: Villancico "Vi los barcos madre" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 63-64; SOHNS, 2002, pp. 12-13). Transcrição da autora, para canto e violão.

Nas figuras 41 e 42 é possível observar a comparação de trechos da transcrição e de sua fonte original em que foram aplicados procedimentos de transcrição utilizados no século XVI. A organização rítmica dos trechos da versão original foi reduzida na proporção de 1:2 e as alturas foram transpostas para facilitar esta comparação:

RO = Redução da versão original
 TCV = Transcrição para canto e violão

Procedimentos utilizados

RO		<ul style="list-style-type: none"> -Omissão de nota da voz superior (Sol) -Modificação Rítmica nas vozes superiores -Reorganização das vozes superiores -Ornamentação: nota de passagem (Fá)
TCV		

RO		<ul style="list-style-type: none"> -Modificação rítmica da voz inferior -Inserção das notas Dó e Mi, formando um acorde
TCV		

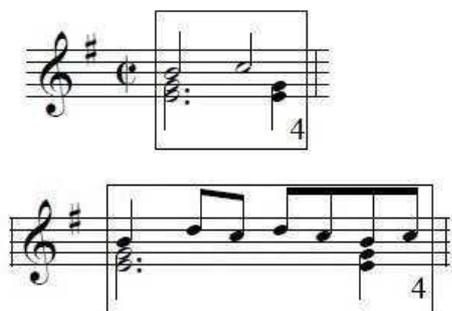
RO		<p>Ornamentação: elaboração melódica</p>
TCV		

Figura 41: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do *villancico* "Vi los barcos madre" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 63-64; SOHNS, 2002, pp. 12-13).

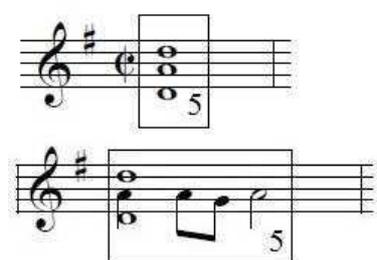
RO = Redução da versão original

TCV = Transcrição para canto e violão

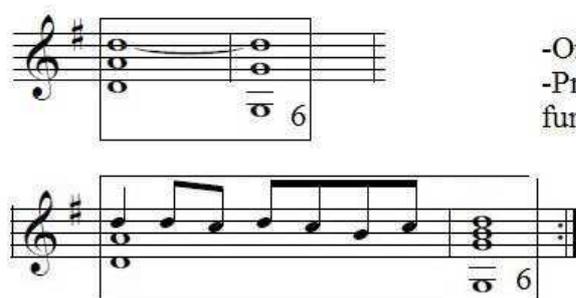
Procedimentos utilizados



-Ornamentação:
"escapada" (Ré); bordadura (Ré)
-Preenchimento de acorde:
quinta da fundamental (Si)



-Modificação rítmica na voz intermediária
-Ornamentação: bordadura (Sol)



-Ornamentação: elaboração melódica
-Preenchimento de acorde:terça da
fundamental do acorde gerado (Si)

Figura 42: Procedimentos utilizados na transcrição para canto e violão do villancico "Vi los barcos madre" (Cancionero de Upsala [1556], BAL Y GAY, 1944, pp. 63-64; SOHNS, 2002, pp. 12-13).

A omissão de nota, modificação rítmica, reorganização das vozes e ornamentação observada no quadro 1 da figura 41 foram realizadas para simplificar o trecho tecnicamente e preservar ao máximo a condução das vozes do contraponto.

A modificação rítmica presente no quadro 2 (figura 41) foi realizada de forma a realçar e acompanhar o ritmo da melodia cantada.

Os preenchimentos de acordes dos quadros 2 e 4 (figuras 41 e 42) reforçam a sonoridade instrumental, enquanto as ornamentações dos quadros 3, 4, 5 e 6 (figuras 41 e 42) tem a função de preencher a duração de notas longas da versão vocal original, devido à pouca capacidade de sustentação de notas por parte dos instrumentos de cordas dedilhadas (WOLFF, 2003) estabelecendo ainda, uma relação entre acordes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho observamos que a entabulação para canto e instrumentos de cordas dedilhadas foi uma prática que ocorreu em toda a Europa no século XVI, apresentando elementos semelhantes e também particularidades de acordo com cada país. Na Espanha tais particularidades podem ser assim observadas: 1. No instrumento: ao considerar o uso da *vihuela* em detrimento do alaúde que era utilizado na maior parte da Europa ; 2. Na notação: referindo-se ao uso da tablatura italiana com o canto notado na própria tablatura, destacado em vermelho ou por pequenos pontos, ou em pentagrama acima da tablatura; 3. No repertório: principalmente no que concerne à música profana, composto majoritariamente de formas típicas espanholas como o *villancico* e o *romance*. Reconhecendo o *villancico* como uma forma musical representativa da Espanha do século XVI, nos empenhamos em conhecer suas origens e suas principais características. Desta forma, observamos que o *villancico* tem sua origem nos cantos corais responsoriais da Idade Média e, no século XVI, após várias modificações em sua forma e prática, culminou em uma forma poética baseada em um refrão, chamado de *estribillo*; seguido de versos que compõe uma ou mais estrofes chamadas de *coplas*, finalizadas por uma alusão ao *estribillo*. Sua música concebida para várias vozes se caracteriza pela forma A-B-B-A, esclarecendo que a seção A abrange o texto do *estribillo* e de sua alusão e a seção B abrange o texto das *coplas*. Sua textura abrange tanto a polifonia quanto a homofonia, e sua estrutura reflete um período de transição entre a música modal e tonal.

Por meio do estudo do tratado de Bermudo (1555), dos trabalhos de Gomes (2003) e Griffiths (2003) e principalmente através da análise comparativa entre entabulações do século XVI e suas fontes vocais, vimos que a transcrição de *villancicos* para canto e *vihuela* demanda critérios para a seleção de obras passíveis de serem transcritas, tais como observação do número e tessitura das vozes, concluindo que as obras para três e quatro vozes são mais adequadas para a transcrição desde que sua extensão não ultrapasse duas oitavas e uma quinta justa, ou pelo menos possa ser acomodada dentro dessa tessitura por meio da transposição de vozes para sua oitava inferior ou superior; ou ainda pela supressão de uma das vozes. Além desses critérios, o processo de transcrição envolve procedimentos específicos que visam à adaptação da música vocal para o meio instrumental, tais como: transposição de alturas, repetição de notas, preenchimento harmônico, utilização de fictas, omissão de notas, substituição de notas, ornamentações, modificações rítmicas e redistribuição do texto. Todos os critérios e procedimentos relacionados à transcrição para canto e *vihuela* no século XVI foram

levados em consideração e aplicados na transcrição de oito *villancicos* do *Cancionero de Upsala* para uma voz e violão. Apesar de apresentar diferenças de tamanho, afinação e sonoridade em relação à *vihuela*, concluímos que o violão pode valer-se dos mesmos critérios e procedimentos de transcrição relacionados ao instrumento antigo, ressaltando que as técnicas de transcrição utilizadas na época não só permitem o seu emprego atualmente, como o fazem desejável, haja vista que reforçam substancialmente a caracterização historicamente informada da música vocal do século XVI. Acreditamos que mesmo na releitura em instrumentos contemporâneos, estas técnicas são ferramenta indispensável ao processo de transcrição desta música.

Ressaltamos que os procedimentos utilizados na entabulação de *villancicos*, ora apontados, podem servir como importante ferramenta promotora do aperfeiçoamento técnico do instrumentista, pois este se desenvolve junto ao conhecimento mais aprofundado do estilo musical da época, como já afirmado por Bermudo (1555). Acrescentamos por oportuno que a formação “canto e violão” se revela uma alternativa, tanto para realizar música de câmara, quanto para resgatar a performance do auto-acompanhamento, prática frequente no século XVI, e que o violão mostra-se ideal para o acompanhamento de vozes favorecidas pelos registros graves e médios, devido a sua tessitura.

Para finalizar estas considerações, esperamos que este trabalho contribua para o desenvolvimento musical do intérprete moderno e seja uma referência útil para auxiliar aqueles que se interessem pela performance de música do século XVI.

REFERÊNCIAS

_____. **Cancionero de Upsala (1556)**. Transcrição musical em notação moderna: Jesús Bal y Gay. El Colegio de Mexico, 1944.

_____. **Villancicos de diversos autores (Cancionero de Upsala)** – Vol. 2 e 3. Transcrição musical em notação moderna: Eduardo Sohns. Buenos Aires: Eduardo Sohns, 2002.

ALCADE, Antonio C.; POULTON, Diana. **Vihuela**. Grove Music Online, 2007-2011. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/29360>> acesso em 20 de maio de 2011.

APEL, Willi. Early Spanish Music for Lute and Keyboard Instruments. **The Musical Quarterly**, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1934), pp. 289-301. Oxford University Press. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/738650>> acesso em: 31 agosto 2011.

ARRIAGA, Gerardo. **Libros de Música para Vihuela - 1536-1576**. CD-Rom 001. Espanha: Ópera tres e Musica Prima, 2003

BAL, J. Fuenllana and the Transcription of Spanish Lute-Music. **Acta Musicologica**, Vol. 11, Fasc. 1/2 (Jan. - Jun., 1939), pp. 16-27. International Musicological Society. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/932118>> acesso em: 30 agosto 2011 .

BRETT, Philip. Consort song. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. Oxford: 2012. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/063252007>> acesso em: 16 agosto 2012.

BERGER, Karol. Musica Ficta. In: BROWN, Howard M.; SADIE, Stanley. **Performance Practice – Music before 1600**. London: Macmillan, 1989. pp. 107-125

BERMUDO, Juan. **Declaración de Instrumentos Musicales**. Espanha, 1555.

BORGES, Rafael G. **O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss**. Dissertação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BOYD, Malcolm. **Arrangement**. Grove Music Online, 2007-2011. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01332>> Acesso em: 20 junho 2011.

BROWN, Howard M. **Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations**. Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 100 (1973 - 1974), pp. 49-83. Taylor & Francis. Disponível em< <http://www.jstor.org/stable/766176>> acesso em: 31 agosto 2011 .

_____. **Embellishing sixteenth-century music**. London: Oxford University Press, 1976. p. 1 (Early Music Series: 1)

_____. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

BROWN, Howard M.; SADIE, Stanley. **Performance Practice – Music before 1600**. London: Macmillan, 1989.

BROWN, Howard M. **Bossinensis, Willaert and Verdelot: Pitch and the Conventions of Transcribing Music for Lute and Voice in Italy in the Early Sixteenth Century**. *Revue de Musicologie*, T. 75, No. 1 (1989), pp. 25-46. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/92896>> acesso: 31 agosto 2011

CARDAMONE, Donna G. **Villanella**. Grove Music Online, Oxford University, 2007-2012. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/29379>> Acesso em: 26 novembro 2012.

COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997

DAZA, Esteban. **Libro de música en cifras para vihuela intitulado "El Parnasso"**. Valladolid, 1576.

DEFORD, Ruth I. **Canzonetta**. Grove Music Online, Oxford University, 2007-2012. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/04808>> Acesso em: 26 novembro 2012.

EDWARDS, Warwick. **Consort**. Grove Music Online, Oxford University, 2007-2012. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/06322>> Acesso em: 28 novembro 2012

ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo “On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, 1995-1996.

ELLINGSON, Ter. **Transcription**. Grove Music Online, 2007-2011. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/28268>> Acesso em: 20 de junho de 2011.

FABRIS, Dinko. Lute tablature instructions in Italy: A survey of the regole from 1507 to 1759. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. Adorno X Hindemith: Dois Parâmetros divergentes sobre a Interpretação da Música Barroca e Autenticidade. **Anais do XX congresso da Anppom**, 2010. p. 982 – 986.

FREIS, Wolfgang. Perfecting the Perfect Instrument: Fray Juan Bermudo on the Tuning and Temperament of the "vihuela de mano". **Early Music**, Vol. 23, No. 3, Iberian Discoveries III (Aug., 1995), pp. 421-435. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3138119>> Acesso em: 31 agosto 2011.

FRIEDMANN, Susana ;SAGE, Jack. **Romance: Spain**. Grove Music Online, Oxford University, 2007-2013. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23725>> Acesso em 05 fevereiro 2013

FUENLLANA, Miguel de. **Libro de Música para vihuela intitulado Orfénica Lira**. Sevilla, 1554.

FUNCK, César S. **O Processo de transcrição da Suíte 20 de Johann Jacob Froberger para violão solo**. Dissertação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GOMES, Rosimary P. **Cancioneiros Portugueses do Século XVI: Discussão e Metodologia da Transcrição de Música Vocal para Instrumentos de Cordas Dedilhadas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2003.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method and Practice**. Cambridge University Press, 1996.

GRIFFITHS, J. **Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada**. Siglos de Oro 22, 2003. Disponível em <http://www.vihuelagriffiths.com/JohnGriffiths/Publications_files/GRIFFITHS%202003%20milan%20mudarra%20esp.pdf>; acessado em 22 de maio de 2011.

_____. **Tañer vihuela según Juan Bermudo**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003. Disponível em <http://www.vihuelagriffiths.com/JohnGriffiths/Publications_files/GRIFFITHS%202003%20bermudo%20int-E.pdf>; acessado em 20 de maio de 2011.

_____. **The lute and the polyphonist**. Studi Musicali 31, 2002, 71-90. Disponível em: <http://www.vihuelagriffiths.com/JohnGriffiths/Publications_files/GRIFFITHS%202002%20lute%20polyphonist.pdf> acesso em: 4 setembro 2011.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Trad: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HARRÁN, Don. **Frottola**. Grove Music Online: Oxford University Press, 2007-2012. disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10313>> acesso em: 24 novembro 2012

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins fontes, 1987.

KITE-POWELL, Jeffery T. **A Performer's Guide to Renaissance Music**. New York: Schirmer Books, 1994.

KNIGHTON, Tess. Cancioneros and Vihuelas. **Early Music**, Vol. 24, No. 4 (Nov., 1996), pp. 711-713. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3128073>> acesso em: 31 agosto 2011.

- _____. The “a capela “ Heresy in Spain : An Inquisition into the performance of the “cancionero” Repertory. **Early Music**, Vol. 20, No. 4, Iberian discoveries I (Nov. 1992), pp. 560, 564, 566, 574, 576, 581. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3128023>> acesso em:16 agosto 2011.
- MANSON, Kevin. Per cantare e sonare: Accompanying Italian lute song of the late sixteenth century. in: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997
- MILAN, Luys. **Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro**.Valencia, 1536.
- MOLL, Jaime. *Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero Español de Upsala*. Anuario Musical, CSIS-Instituto Español de Musicología, 1953 *apud* SOHNS, E. **Villancicos de diversos autores (Cancionero de Upsala): Comentarios y Textos – Vol. 1**. Buenos Aires: Eduardo Sohns, 2002.
- MONTAGU, Jeremy. **Consort**. The Oxford Companion to Music, 2007-2012. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e1583>> Acesso em: 28 novembro 2012.
- MORAIS, Luciano César: **Sérgio Abreu: Herança Histórica, Poética e Contribuição Musical Através de Suas Transcrições para Violão**. Dissertação (Mestrado em Música). USP, 2007.
- MUDARRA, Alfonso. **Tres Libros de música en cifras para vihuela**. Sevilla, 1546.
- NARVAEZ, Luis de. **Los seys Libro del Delphin de música....**Valladolid, 1538.
- PISADOR, Diego. **Libro de música de vihuela....** Salamanca, 1552
- PIVOVAR, Philip. Ornamentating Vihuela Music. **Guitar and Lute Magazine**. Nº 18. Honolulu, Hawaii: Galliard, 1981.
- POPE, Isabel. El Villancico Polifonico. In: **Cancionero de Upsala (1556)**. Transcrição musical em notação moderna: Jesús Bal y Gay. El Colegio de Mexico, 1944. pp. 15-43.
- POPE, Isabel. Spanish Secular Vocal Music of The Sixteenth Century. **Renaissance News**, Vol. 2, No. 1 (Spring, 1949), pp. 1-5. The University of Chicago Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2857475>> acesso em: 31 agosto 2011.
- POPE, Isabel; LAIRD, Paul R. **Villancico**. *Grove Music Online, 2007-2011*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/29375>> acesso em 20 de maio de 2011.
- PUJOL, Emilio. **Transcripción y Estudio de Los Seys libros Del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538), de Luys de Narvaéz**. Barcelona, 1971.
- REESE, Gustave. **Music in the Renaissance**. Revised edition. New York: W. W. Norton and Company, 1959

REGINA, Roberto de. **Cancionero de Uppsala**. Gravação em áudio. CD 0400-96 0401-96. Curitiba, 1996.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation. **Early Music**, Vol. 23, No 3, Iberian Discoveries III (Aug. , 1995), pp. 461-471. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3138122>> acesso em 16 agosto 2011.

SALAZAR, Adolfo. **La musica en la sociedad europea: I. Desde los primeros tiempos cristianos**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

SEQUERA, Hector. **House Music for Recusants in Elizabethan England: Performance Practice in the Music collection of Edward Paston (1550-1630)**. Tese (Doutorado em Música) – University of Birmingham, Department of Music, 2010.

SOHNS, Eduardo. **Con que la lavaré – Seis versiones de un villancico en cancioneros españoles del siglo XVI**. Buenos Aires: Eduardo Sohns, 1998.

_____. **Villancicos de diversos autores (Cancionero de Upsala): Comentarios y Textos** – Vol. 1. Buenos Aires: Eduardo Sohns, 2002.

SOUTO, Luciano H. A. **Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2010.

SPRING, Mathew. **The lute in britain: A story of the instrument and its music**. New York: Oxford, 2001.

TEIXEIRA, Marcelo. **O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

TONAZZI, Bruno. **Liuto, Chitarra e instrumenti Similari nelle loro intavolature. Com cenni sulle loro letterature**. Milano, 1971.

TURNBULL, Harvey; SPARKS, Paul. **The Modern Classical Guitar**. Grove online 2007 – 2011. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43006>>; acessado em 23 de maio de 2011.

VALDERRÁBANO, Enriquez de. **Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas**. Valladolid, 1547.

VIDELA, Mario A. **Ejemplos de ornamentacion Del Renacimiento**. Buenos Aires: Ricordi, 1976.

WARD, John. The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 5, No. 2 (Summer, 1952), pp. 88-98. University of California Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/830181>> acesso em: 31 agosto 2011 .

WOLFF, Daniel. O uso da Música Polifônica Vocal Renascentista no Repertório do Alaúde e da Vihuela. *Artigo publicado na **Em Pauta** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 14, n. 22, Porto Alegre, 2003.*

WOLFF, Daniel: **Transcribing for Guitar: A Comprehensive Method.** Tese de Doutorado. Manhattan School of Music, 1998. p. 117-135

ANEXOS

- Fontes vocais dos *villancicos* transcritos para uma voz e violão, segundo as edições de Jesús Bal y Gay (1944) e Eduardo Sohns (2002).