

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA

LA INTERPRETACIÓ ACTUAL DE LA MÚSICA DEL RENAIXEMENT

PERMANÈNCIA
DE LES SEVES ESTRUCTURES QUALITATIVES

Discurs de recepció
de ROMÀ ESCALAS I LLIMONA
com a membre numerari de la
Secció Històrico-Arqueològica,
llegit el dia 20 de febrer de 2003

BARCELONA
2003

LA INTERPRETACIÓ ACTUAL
DE LA MÚSICA DEL RENAIXEMENT

PERMANÈNCIA
DE LES SEVES ESTRUCTURES QUALITATIVES

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA

LA INTERPRETACIÓ ACTUAL DE LA MÚSICA DEL RENAIXEMENT

PERMANÈNCIA
DE LES SEVES ESTRUCTURES QUALITATIVES

Discurs de recepció
de ROMÀ ESCALAS I LLIMONA
com a membre numerari de la
Secció Històrico-Arqueològica,
llegit el dia 20 de febrer de 2003

BARCELONA
2003

Escalas, Romà

La Interpretació actual de la música del Renaixement : permanència de les seves estructures qualitatives

Bibliografia

ISBN 84-7283-662-2

I. Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-arqueològica II. Títol

1. Notació musical — Història 2. Música — Teoria — S. XV

3. Música — Teoria — S. XVI

781.6"14/15"(042)

© Romà Escalas i Llimona

© 2003, Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: febrer de 2003

Tiratge: 450 exemplars

Text revisat lingüísticament per l'Oficina de Correcció i Assessorament Lingüístics de l'IEC

Compost per Víctor Igual, SL

Carrer de Còrsega, 237, baixos. 08036 Barcelona

Imprès a Altés, SL

Carrer de Cobalt, 160. 08907 L'Hospitalet de Llobregat

ISBN: 84-7283-662-2

Dipòsit Legal: B. 4047-2003

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

1. Anàlisi de la situació actual

Abans de començar voldria excusar les limitacions literàries del meu discurs, ja que com bé poden imaginar, m'expressaria més fàcilment amb sons musicals, els quals, si d'una banda són més independents de la paraula, no per això poden ser menys explícits i expressius. Tot i això, per a tractar el tema que he triat avui és indispensable el recolzament d'una explicació parlada. Per tant, en la meva exposició intentaré no fer com els músics que Giulio Caccini¹ ja criticava el 1601 «che non davano altro diletto fuori di quello che poteva d'armonia dare al udito solo», i procuraré «muovere l'intelletto cola intelligenza delle parole».

La meva intenció és reflexionar sobre una situació real, la interpretació actual d'un estil històric molt concret, la música del Renaixement, integrada pels diferents estils de composició que, de manera homogènia, es varen interrelacionar des dels principals països del continent europeu al llarg dels segles xv i xvi. He triat aquesta música ja que és de la qual em sento més a prop i de la qual tinc més experiència. Sempre m'ha atret com a instrumentista i ha estat un dels gèneres més treballats en la meva producció musical. Com a investigador he hagut de dedicar-hi moltes hores —*causa necessitatis*—, tant en el camp teòric com en el de la praxi interpretativa. Tot i això, voldria remarcar que la metodologia del meu procés s'acobllaria, de la mateixa manera, a l'anàlisi d'altres estils d'èpoques diferents, a fi d'extreure'n conclusions semblants.

La música del Renaixement la podem sentir actualment en els concerts i en els enregistraments. Les fonts principals conservades es troben a documents, manuscrits o impresos, amb notació musical de l'època, escrits ja amb la intenció expressa de poder ser interpretats en moments posteriors a la seva composició. Aquesta producció musical procedeix, doncs, d'un primer acte

1. Giulio CACCINI, «Pròleg», a *Le nuove musiche*, Florència, Marescotti, 1601.

de creació fixat en un document textual, el qual, mitjançant uns intèrprets musicals, arriba al públic receptor, que gaudirà de la seva audició. En aquest procés contemplem la intervenció indispensable de diferents especialistes, fins a donar forma a un producte musical capaç de ser assimilat pel públic.

No sempre la producció musical de les obres del passat ha gaudit de les possibilitats de l'entorn interpretatiu actual. Al segle XIX, malgrat la supervivència d'alguns instruments *antics*, en les versions de les obres del passat la majoria d'instruments eren substituïts per models posteriors, amb el consegüent abandonó dels estils d'execució anteriors. Simultàniament, però, naixia una nova sensibilitat envers l'autenticitat com a resultat del positivisme científic de la musicologia. Al Conservatori de Brusselles, el 1832, F. J. Fétis proposà fer revivre les músiques i les tècniques interpretatives del passat en els *Concerts Historiques*, on s'interpretaren per primera vegada obres amb instruments antics. Altres intèrprets i investigadors seguiren els mateixos camins: Arnold Dolmetsch, en la reconstrucció d'instruments i la interpretació; Sir Francis Galpin, en l'organologia; Alfred Deller, en el cant, i Wanda Landovska, en el clavicèmbal. Calgué esperar a la fi de la Segona Guerra Mundial perquè es consolidés aquest nou panorama, amb el suport d'institucions docents —la Schola Cantorum de Basilea i el Conservatori d'Amsterdam foren els primers. Però és a partir dels anys seixanta quan comencen a aparèixer els grans virtuoses i els primers grups professionals interessats per la música del Renaixement i es creen les escoles on es formaran els principals músics orientats cap a la interpretació històrica que hi ha actualment.

L'afecció en favor dels estils històrics, amb voluntat d'establir uns criteris amb noves propostes d'interpretació històrica «autèntica», s'ha anomenat *moviment de la música antiga* i es consolidà, com deia Enric Gispert,² com el fenomen més important del nostre temps en el camp de la interpretació musical. A finals de segle XX, i en el marc d'una nova postura revisionista, Richard Taruskin, en el seu magnífic assaig *Text and act*,³ analitza l'evolució d'aquest moviment amb una postura crítica, dura i realista:

The line we draw between our idea of the historical realities and our present-day performances is never determined solely by feasibility. There is always an element of choice and taste involved..., often hidden behind a smoke screen of musicological rationalization.⁴

2. Enric GISPERT, «La recerca d'una interpretació autèntica», *Revista Musical Catalana*, núm. 7 (maig 1985), p. 17 i 18.

3. Richard TARUSKIN, *Text and act: Essays on music and performance*, Nova York, Oxford University Press, 1995, p. 70.

4. «La línia que separa les nostres idees sobre la realitat històrica de les versions musicals actuals mai no es traça solament per motius factuais. Sempre resta influïda per un element de tria i gust personal..., sovint amagat darrere una cortina de fum de raonaments musicològics.»

En aquesta mateixa època, mentre musicòlegs i intèrprets mantenen una lluita territorial sobre els seus camps d'actuació i sobre les responsabilitats artístiques que se'n deriven, apareix una nova generació d'intèrprets musicòlegs, que decidiran finalment sobre les darreres qüestions d'interpretació (C. Wenzinger, N. Harnoncourt, F. Brüggen, S. Kuijken, N. Greenberg, E. Gispert, etc.) i formaran les generacions actuals d'intèrprets. Simultàniament, apareix un fenomen d'expansió comercial i d'acceptació d'aquesta música per part d'un públic consumidor, en principi «no il·lustrat». Aquesta situació sense precedents motiva una revisió dels plantejaments tradicionals de la musicologia.

Procuraré descriure la cadena de fets que enllacen la gènesi amb la recepció de l'obra musical del Renaixement, i limitaré la meua anàlisi —per raons de temps— en el marc del ritme i del *tempo*, és a dir, en els aspectes que relacionen el discurs musical amb el temps. Amb aquesta revisió aprofitaré per aprofundir en alguns conceptes, indispensables per a la nova generació de músics interessats en la interpretació pràctica del nostre patrimoni musical històric.

2. Lectura, transcripció i interpretació de la música antiga

L'objectiu primer dels intèrprets musicòlegs —entre els quals em situo— és obtenir un missatge sonor a partir d'un missatge escrit, situació oposada a la del compositor, que pretén fixar els sons mitjançant unes convencions culturals d'escriptura. Si en la lectura de la música antiga pretenem invertir aquest darrer procés d'una manera objectiva, haurem de *llegir* la música havent-nos dotat d'un bagatge tradicional i convencional semblant al dels músics de l'època i havent oblidat el solfeig actual. Cal considerar sempre que la lectura musical pressuposa un *temps real* de reacció, el qual exigeix una coordinació dels reflexos lectors i motors, i que cal entrenar-la des d'uns criteris concrets d'estil interpretatiu.

En el cas de la lectura d'obres relacionades amb el nostre entorn renaixentista més proper, ens caldrà documentar-nos i formar nous hàbits a partir del coneixement i domini dels sistemes de notació musical de l'època, recollits i descrits en els tractats teòrics que es van difondre en aquell període entre els nostres mestres de capella i compositors més influents, dels quals hem seleccionat els més significatius:

- *Ars musicorum*, de Guillem Despuig (*Guillermus de Podio*), València, 1495.
- *Libro de musica prtica*, de Francisco Tovar, Barcelona, 1510.
- *De musica libri septem*, de Francisco Salinas, Salamanca, 1577.
- *Arte de música*, de Francisco Montanos, Valladolid, 1592.

3. Antecedents. Procedència del sistema notacional renaixentista

L'origen del sistema gràfic del Renaixement ens portaria a l'evolució dels neumes medievals, els quals es basaven en el valor de dues notes principals, la *longa*, amb una durada de dues unitats de temps, i la breu, d'una unitat. Tant aquesta proporció com la pròpia unitat de temps eren mesures força imprecises, sovint determinades per criteris subjectius i locals. Tot i considerant aquestes variants locals, aquest sistema de notació, anomenat *modal*, estava sòlidament fonamentat en un criteri de la mesura del temps respecte a un *tactus* empíric i invariable, pres com a unitat de temps i relacionat tradicionalment amb la durada del pols humà. El 1350, Johannes Vetulus⁵ ens informa que aquest *tempus perfectum medium* equivaldria, segons el valor calculat en els darrers treballs d'Ephraim Segermann,⁶ a una pulsació del metrònom de $MM = 72$.

Aquesta primera notació adquirí a poc a poc major precisió, a mesura que les necessitats del contrapunt anaven exigint una sincronització més exacte de les diferents veus de la polifonia. Així, en el segle XIV s'escau l'evolució de la primitiva notació modal negra cap a una notació mesurada blanca (buida), en la qual tant la *longa* com la breu es poden dividir en dues o tres notes de valor inferior, segons els nous conceptes de divisió perfecta o imperfecta —la divisió de la *longa* s'anomena *mode* i la de la breu, *temps*. Les subdivisions dels valors inferiors de nova aparició, les semibreus i mínimes, segueixen criteris paral·lels. Aquesta notació la trobem ja representada en alguns manuscrits de l'Orfeó Català, de la Biblioteca de Catalunya i del Llibre Vermell de Montserrat. La interpretació rítmica d'aquesta nova notació apareix descrita i sistematitzada amb detall en el tractat de més important de l'època, l'*Ars nova* de Philippe de Vitry (1291-1351). La consistència i precisió de la notació dependrà d'ara endavant de la invariabilitat de la unitat de temps i la seva proporció respecte als signes escrits. Per aquest motiu, molts teòrics l'anomenen *notació proporcional*.

Ens és difícil d'imaginar com en una època tan endarrerida respecte a les tècniques de cronometria es pretén establir amb tanta precisió aquesta unitat. La situació ens la descriu J. R. Hale en el seu estudi sobre l'Europa del Renaixement:⁷

Els rellotges es posaven a l'hora amb el sol local, pocs tenien minutera i tots eren inexactes. En general el temps natural prevaleixia per damunt dels conceptes i realitzacions del temps mecànic.

5. Johannes VETULUS DE ANAGNIA, «Liber de musica», a *Coussemaker*, 1889, p. 129-177.

6. Ephraim Segermann, «A re-examination of the evidence on absolute tempo before 1700-I», *Early Music* (maig 1966), p. 227.

7. J. R. HALE, *Renaissance Europe*, Londres, 1971, p. 11.

Malgrat aquesta subjectivitat general, s'establí el pols d'una persona en estat de repòs com a unitat per a determinar la durada del temps. Aquest interval de temps (U) correspondria a una durada d'una pulsació de 55 a 65 batiments per minut. L'aplicació d'aquesta unitat a la mesura de les notes escrites i, recíprocament, la durada musical de la nota respecte a la unitat de temps, ens les demostren amb prodigalitat els principals teòrics del Renaixement. Aquesta proporció entre les notes i la pulsació o mesura de la unitat de temps, des d'Adam de Fulda⁸ (1490), és descrita a partir de les tres maneres d'aplicar al cant una *pulsació invariable* o *tactus*, equivalent a un cop senzill i regular de la mà:

— El *tactus alla minima* o *tactus minor*, anomenat també *proportio subdupla*, en el qual la mínima coincideix amb el cop o *tactus*, al qual s'atribueix la durada d'una unitat de temps. Ho expressem així: $M = 1U$ (unitat de temps).

— El *tactus alla semibreve* o *tactus maior*, en el qual la semibreu equival a un *tactus* ($S = 1U$).

— El *tactus alla breve* o *diminutio*, també anomenat *proportio dupla*, en el qual una breu equival a un *tactus* ($B = 1U$).

Per a determinar totes aquestes relacions es desenvolupà aviat una simbologia expressa, i a finals del segle xv, coincidint amb les relacions musicals més estretes entre la casa de Barcelona i el regne de Nàpols, l'obra del teòric i compositor Johannes Tinctoris (1445-1511), autor del *Liber de arte contrapuncti* i del *Proportionale musices*,⁹ influirà especialment en les tendències notacionals dels nostres mestres catalans i de tota la península, principalment de Ramis de Pareja,¹⁰ un dels primers d'emprar els nous símbols per a fixar la durada exacta dels sons, amb «señales o figuras y cifras», les quals representen la subdivisió perfecta o imperfecta dels valors de les notes (taula 1).

Les mateixes figures i xifres les trobem més endavant per a expressar la divisió de la semibreu, anomenada *prolació*. Ramis de Pareja, el 1482, recull aquestes equivalències, d'ús habitual en la música espanyola i italiana de la seva època, les quals, combinades amb les diferents proporcions respecte al *tactus*, abans esmentades, possibiliten una gran varietat de combinacions rítmiques.

Aquest teòric defineix el valor de la unitat de temps de la mateixa manera que Adam de Fulda:¹¹

Si pues, el cantor quiere cantar correctamente y conforme a medida, imitando el pulso mueva el pie o la mano o el dedo dando en algun lugar.

8. Adam de FULDA, «De musica», Vombach, 1490.

9. Johannes TINTORIS, *De inventione et usu musicae. Proportionale musices*, Nàpols, 1487.

10. Bartolomé RAMIS DE PAREJA, *De musica practica*, Bolonya, 1482.

11. Adam de FULDA, «De musica» (1490), a *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784.

TÀULA 1
*Ramis de Pareja: subdivisió perfecta o imperfecta del mode i temps
 en els valors de les notes*

<i>Senyals sols antics</i>	<i>Senyal i xifra</i>	<i>Divisió de la longa: mode</i>	<i>Divisió de la breu: temps</i>
○ ○	○ 3	Perfecta	Perfecta
○ C	○ 2	Perfecta	Imperfecta
C ○	C 3	Imperfecta	Perfecta
C C	C 2	Imperfecta	Imperfecta

A la mateixa època apareixen valors de subdivisió cada vegada més petits, de tal manera que a principis del segle XVI trobem descrites i establertes les sis figures de notes amb les seves subdivisions corresponents (taula 2).

Aquestes figures, combinades amb les lligadures, agregats de notes que representen valors discrets, procedents de tradicions notacionals medievals, configuren la paleta amb la qual els compositors podran escriure els ritmes més agosarats o el contrapunt més sobri posttridentí.

4. Ampliació del criteri proporcional

En realitat, el sistema de notació, com molts altres àmbits de l'art o ciència musicals, està fonamentat en criteris proporcionals, de la mateixa manera que ho estan les relacions de consonància entre sons simultanis de la polifonia. Aquestes proporcions, d'una banda, estableixen les proporcions entre les figures de les notes, però també poden establir relacions temporals entre diferents seccions d'una composició, establint-se uns canvis de caràcter en el desenvolupament de les obres que representen la llavor renaixentista del contrast entre els diferents moviments de l'estructura compositiva del Barroc.

Els teòrics més importants del segle XVI ens parlen de proporcions que, aplicades als senyals de temps, alteren la relació entre les durades de les notes

TAULA 2
Figures amb les seves subdivisions corresponents de finals del segle XV

<i>Figura</i>	<i>Nom</i>	<i>Abreviació</i>	<i>Divisió</i>	<i>Gènere</i>
☐	Màxima	Max	Mode major	Perfecte Imperfecte
◻	<i>Longa</i>	L	Mode menor	Perfecte Imperfecte
◻	Breu	B	Temps	Perfecte Imperfecte
◊	Semibreu	S	Prolació	Perfecta / Major Imperfecta / Menor
◊	Mínima	M		
♣	Semimínima	Sm		

respecte al compàs, les mateixes proporcions emprades des de Plató en l'estudi sobre les relacions entre les llargades de cordes vibrants i els intervals musicals produïts. Aquestes proporcions es divideixen en quatre gèneres principals, encara que en la notació musical s'usen els dos primers:

- Multiplex: 2/1 3/1 4/1... (dupla, tripla, quàdrupla...)
- Superparticulares: 3/2, 4/3, 5/4... (sesquialtera, sesquitercia...)
- Multiplex superparticulares: 5/3, 7/4, 9/5...
- Multiplex superpartiens: 5/2, 7/3...

El canvi de proporcions en el discurs musical es convertirà en un dels procediments habituals de la segona meitat del segle XVI per a indicar una interpretació musical amb una expressió diferent.

5. Del *tactus* al compàs

Fins ara, el concepte de *pulsació* o *tactus* per a mesurar els sons s'havia mantingut invariable, però mig segle més tard els nostres teòrics ens parlen d'una pràctica diferent dels cantors com a procediment totalment establert:

el *compàs*. El *compàs* consisteix en un moviment per a mesurar la durada de les notes en el qual es preveuen dues o tres parts en la caiguda i l'alça de la mà. La nova equivalència entre aquesta pulsació del *compàs* i la tradicional unitat de temps, a partir del segle XVI, enfrontà sovint els teòrics més tradicionals amb els músics pràctics de l'època, i encara ens dificulta en alguns casos esbrinar les equivalències rítmiques de les notes, fet que provoca la confusió i l'error en algunes transcripcions de musicòlegs actuals, incapaços de diferenciar dos conceptes íntimament relacionats però ben diferents, el *tactus* i el *compàs*.

Fra Juan Bermudo, el 1555, defineix el *compàs* en els termes següents:¹²

El compas mayor es nombrado de los autores entero y en España compas largo, el qual es medida hecha con movimiento tardio, quasi reciproco. El semibreve en todas las señales [...] vale un compas destos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete o medio compas. Este mide, en el tiempo de pormedio, el semibreve en un compas. El compas proporcionado es, que mide tres figuras contra una, como en la tripla proporcion, o contra dos como en la sesquialtera.

Cap a finals de segle, Francisco Montanos ens acaba d'aclarir el concepte de *compàs de proporció*:¹³

El compas en proporcion ternaria, yendo tres figuras en un compas, no se parte en dos partes yguales como en el comun binario, en dar y alçar, mas la primera figura es al dar el compas, y luego se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera.

En el cas del *compàs major*, és prou evident que la relació entre les notes i la unitat de mesura tradicional, equivalent al pols humà, manté les mateixes proporcions descrites per Adam de Fulda. Però en el *compàs menor* i en la proporció tripla i sesquialtera, la unitat de mesura o moviment de la mà varia en cada cas amb un moviment de la mà més ràpid.

Així, la semibreu equivaldria a una unitat de temps tradicional en el *compàs major*, mitja en el menor i un terç o dos terços en la proporció tripla i sesquialtera, i en cantar-la es modificava la velocitat de la pulsació. El concepte de *pulsació inamovible* s'ha transformat, s'ha adaptat a un nou concepte de pulsació de durada variable, el *compàs*, el qual s'imposarà a pesar de la mesura regular antiga, preferida i aconsellada dels «doctes».

12. Fra Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales. Libro tercero*, Osuna, 1555.

13. Francisco MONTANOS, *Arte de música*, Valladolid, 1592.

6. Relació entre *ritme, compàs, accentuació i durada* de les notes

En un assaig únic i heroic, Francisco Salinas¹⁴ ens presenta un estudi teòric de la pràctica rítmica del seu temps enfocat des de la mètrica poètica llatina, considerada la base de la composició culta, és a dir, amb text llatí. Podem imaginar les dificultats que aquest plantejament portava, ja que el llatí havia perdut la major part de la seva accentuació i pronunciació clàssiques, mentre el fraseig musical restava notablement influït pel text en romanç, ja des de finals del segle XV. Tot i això, la seva exposició ens orienta i dirigeix cap a una major riquesa i flexibilitat rítmiques, amb total independència d'una accentuació reiterativa, condicionada pel nostre sentit modern del compàs simètric i recurrent.

Salinas ens indica que per a posar música al text «se debe guardar [...] la cantidad de las sílabas y el acento de las palabras». Tant si es tracta de text en llatí com en romanç l'analitza amb els mateixos criteris mètrics: «podemos comparar los pies de los versos latinos a las canciones vulgares».

Per a mesurar la durada de les síl·labes utilitza el *peu* (*pie*), el qual està compost de tres parts o de dues en el *peu mínim*, mesurades amb el moviment ascendent i descendent de la mà, *alzar y dar* o *arsi i tesi* (taula 3).

TAULA 3
Descripció dels peus corresponents al fraseig i rítmica musicals

<i>Peu</i>	<i>Equivalència en notes</i>	<i>Exemple</i>	<i>Observacions</i>
Pirriqui	B B	<i>aqua</i>	«Comienza en el dar y acaba en el alzar. Es el ritmo de la danza el villano.»
Iambe	B L	<i>aquas</i>	
Troqueu	B L	<i>malva</i>	
<i>Corio</i>	B B B	<i>facere</i>	Proporció tripla

Aquests peus es combinen i donen lloc a d'altres de quatre temps, de cinc i fins a vuit temps, anomenats *espondeu*, *dàctil*, *anapest* i *amfibrac*.

L'aplicació dels peus a la durada de les notes ens diu que antigament es feia correspondre la síl·laba curta a la breu (□), equivalent a un temps, i la

14. FRANCISCO SALINAS, *De musica libri septem*, Salamanca, 1577.

llarga, a la *longa* (◻), equivalent a dos temps. Però per als compositors contemporanis, «los modernos», la síl·laba llarga s'ha d'escriure amb la semibreu (◻) i la curta, amb la mínima (◻), aclariment que ens indica que la velocitat de les notes dels antics es considerava quatre o sis vegades més ràpida.

Amb menys poesia però amb una major precisió, altres teòrics de l'època ens faciliten les equivalències respecte a la subdivisió de les notes i respecte al compàs o mesura del temps. Combinant la informació d'ambdues fonts d'informació podem extreure'n criteris fidels per a la transcripció i interpretació de les obres dels compositors de l'època, en un marc de proximitat amb l'entorn cronològic i geogràfic corresponent a les fonts teòriques consultades.

Oferim una taula comparativa (taula 4) amb els criteris de subdivisió de les notes i els símbols que els defineixen, en la qual la subdivisió de la màxima o mode major serà la lletra *M* i el de la *longa*, la *m*. Les lletres *P* i *I* indiquen divisió ternària o binària, és a dir, perfecció o imperfecció.

TAULA 4
Comparació dels criteris de subdivisió de les notes al segle XVI

<i>Mode (Max) (L)</i>	<i>Temps (B)</i>	<i>Prolació (S)</i>	<i>Subdivisió</i>	<i>G. Despuig 1495</i>	<i>F. Tovar 1510</i>	<i>F. Montanos 1592</i>
M /P			3L, 2B, 2S	⊙ ⊙		○ 3
M/I				⊙ ⊙		⊙ 3
m/PI	P	P	2L, 3B, 3S	○ ⊙		
m/I	P	P	2L, 3S, 3M	⊙ ○	⊙	⊙
	P	I	(3L) 3S, 2M		○	○
	I	P	3S, 3M		⊙	⊙
	I	I	2S, 2M		⊙	⊙
	«Tiempo diminutivo o dupla»		2S, 2M		⊙	«⊙, por número o canon»

La correspondència de les figures de les notes amb la mesura del temps la trobem en altres taules d'equivalències (taula 5), les quals ens donen la durada real de les notes respecte al compàs.

TAULA 5
Correspondència de les figures amb la mesura del temps
segons Montanos i Tovar

<i>F. Montanos, 1592</i>	<i>Max</i>	<i>L</i>	<i>B</i>	<i>S</i>	<i>M</i>	<i>F. Tovar, 1510</i> <i>Figura = 1 compàs</i>
○ 3	6	2	1	$\frac{1}{3}$		
○ 2	12	6	2	1	$\frac{1}{2}$	
○	12	6	3	1	$\frac{1}{2}$	2 mínimes
⊕	24	12	6	3	1	Mínima (componedores) 3 per compàs «por uso»
⊙ 3	12	4	2	1	$\frac{1}{3}$	
⊕ 3	8	4	2	1	$\frac{1}{3}$	
⊙ 2	36	18	6	3	1	
⊙	36	18	9	3	1	Mínima
∅	6	3	$1\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$		
¢	4	2	1	$\frac{1}{2}$		4 mínimes
⊃	4	2	1	$\frac{1}{2}$		
C	8	4	2	1	$\frac{1}{2}$	2 mínimes
C 2	4	2	1	$\frac{1}{2}$		
¢ 3	4	2	1	$\frac{1}{3}$		
C 3	8	4	2	1	$\frac{1}{3}$	

Fra Juan Bermudo, al seu tractat *Declaración de instrumentos musicales* del 1555,¹⁵ ens proposa unes equivalències precises de les figures respecte al compàs¹⁶ (taula 6).

TAULA 6

Equivalència de les figures respecte al compàs segons Fra Juan Bermudo a la Declaración de instrumentos musicales del 1555

0	27	9	3	1	3	4	8	16
03	27	9	3	1	2	4	8	16
0	12	6	3	1	3	4	8	16
02	12	6	2	1	3	4	8	16
02	12	6	2	1	2	4	8	16
0	12	6	3	1	2	4	8	16
03	12	6	3	1	3	4	8	16
03	12	6	3	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	3	4	8	16
C2	8	4	2	1	3	4	8	16
C2	8	4	2	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	2	4	8	16
fig	—	—	—	—	—	—	—	—

0	6	3	2	1	4	8	16	32
0	6	3	2	1	6	8	16	32
02	6	3	1	1	4	8	16	32
0	4	2	1	1	6	8	16	32
C	4	2	1	1	4	8	16	32
C2	4	2	1	1	4	8	16	32
fig	—	—	—	—	—	—	—	—

El mateix autor, Fra Juan Bermudo, ens ofereix una explicació de la manera de portar el compàs en la música dels seus contemporanis:¹⁷

Para cantar estas señales ay tres compases, conviene a saber mayor, menor y de proporcion. El compas mayores nombrado de los authores entero, y en España compas largo; el qual es medida hecha con movimiento tardio y quasi reciproco. El semibreve en todas las señales (sacando la diminucion y augmentacion) valen un compas destos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete, o medio compas. Este mide en el tiempo de por medio el semibreve en un compas. El compas proporcionado es, que mide tres figuras contra una, como en la tripla proporcion, o

15. Fra Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales. Libro tercero*, cap. xxxv, Osuna, 1555.

16. Recordem que el compàs és una mesura equivalent al moviment de dues o tres pulsacions.

17. Fra Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales. Libro tercero*, Osuna, 1555.

contra dos, como en la sesquialtera. Para quitar toda dificultad de compas, se note la regla siguiente. Si todas las bozes tuvieran una señal: indiferentemente se puede cantar el tal canto con cualquiera de los sobredichos compases. El que por esta regla quisiere cantar la minima en un compas, quitará la dificultad del canto que tuviere muchas corcheas, y el que cantare dos breves en el compas largo, evitará la pesadumbre de algunos cantos. El dicho aviso es para principiantes, los sabios no lo han menester, ni aun lo deven usar, sino guarden el compas del componedor, porque se guarde decoro y hemosura de tal composicion.

A partir de la informació subministrada per aquests tractats teòrics podem abordar, sense errors, la lectura rítmica de la música renaixentista dels nostres compositors i dels hispànics en general.

7. Propostes i conclusions finals

La principal preocupació dels transcriptors de la música del Renaixement arrelats al positivisme germànic, heretat per la majoria de les escoles anglosaxones, va ser adaptar el ritme i el *tempo* a les figures de notes i als compassos moderns. En aquest procés aritmètic, fins i tot els principals estudiosos de la musicologia del segle xx no sempre es posen d'acord sobre les conclusions fonamentals.

Així, segons Curt Sachs, la unitat motora del ritme cap al 1550 seria el valor de la mínima (M), equivalent al pols (60/80 MM). L'opinió de Willi Apel, en la mateixa època, és que la semibreu (S) és igual a 48 MM, i d'aquí en resultaria que la mínima binària (M) seria igual a 96 MM. Com podem veure els dos resultats no coincideixen.

Davant d'aquesta situació, hem d'adoptar una postura crítica sobre les solucions globals, i considerem necessària una nova recerca de les causes d'interpretació del ritme, més fonda i documentada, acompanyada d'estudis dels criteris expressius i psicològics que condicionen les convencions dels signes notacionals a cada lloc i època. En la transcripció és aconsellable apropar-nos cap a la simbologia moderna més propera al facsímil, tot evitant la reducció de valors i la transcripció a compassos moderns, que emmascaren el sentit dels signes proporcionals. L'objectiu primer de la transcripció és la difusió d'un material útil i ben documentat dirigit als intèrprets musicòlegs, especialistes en aquests repertoris. S'han de rebutjar definitivament els criteris d'edicions facilitades, orientades cap als músics *analfabets*.

A continuació s'exposen alguns exemples d'interpretació en els quals l'expressió rítmica i el *tempo* es deriven de la notació.

1. *Cantus del Sanctus*. Missa atribuïda a J. Anxeta (1462-1523). Biblioteca de Catalunya. Ms. 454



El cercle amb un punt central és, segons Despuig, el mode perfecte amb temps perfecte, és a dir, que les *longues* i breus tenen subdivisió ternària; en canvi, segons Tovar i Montanos, aquesta subdivisió afectaria breus i semibreus, amb una pulsació de mínima = 1 compàs. Aquesta interpretació seria equivocada, ja que la llargada de les primeres semibreus seria excessiva i el punt de prolongació de les semibreus no tindria sentit. Només adquireix una lògica interpretativa si la semibreu és binària i equival a un compàs, que es portaria en dues pulsacions corresponents a les mínimes, proporció descrita per Bermudo. Això ens indica que alguns compositors de principis del segle XVI encara utilitzen criteris de notació de la segona meitat del segle XV.

En els exemples que segueixen es mantindrà la pulsació respecte a la semibreu, però les proporcions dels valors superiors són diferents.

2. *Contrabassus del Sanctus*. Missa atribuïda a J. Anxeta (1462-1523). Biblioteca de Catalunya. Ms. 454



Mode perfecte amb temps imperfecte. *Longa* ternària, breu i semibreu binàries. La semibreu = 1 compàs, la breu = 2 compassos.

3. Missa atribuïda a J. Anxeta (1462-1523). Biblioteca de Catalunya. Ms. 454



Temps partit imperfecte amb prolació imperfecta. La breu = 1 compàs. Pulsació a la semibreu. Doble velocitat.

4. *La negrina*. Mateu Fletxa. Biblioteca de Catalunya. Ms. 882/1



Senyals diversos. Indiquen proporcions tripla, dupla i sesquialtera. Canvi d'expressió amb el *tempo*.

Hem arribat fins a aquest punt tot seguint un exemple de com traçar una línia de millor comunicació entre el compositor antic i l'interpret actual. El primer deixa a les mans del segon una obra escrita amb unes convencions notacionals determinades, les quals seran aplicades per a una producció sonora i en la qual intervindrà un nou creador, el *luthier*, el constructor dels instruments. Amb tot això el cicle de la producció musical no es tancarà fins que el públic receptor no assimili l'obra.

En aquest procés, el que més ha canviat al llarg de la història és l'actitud i situació del públic en la seva experiència estètica i social envers la producció musical. Un dels primers musicòlegs conscient de la importància d'aquesta darrera etapa del procés va ser Jean-Jacques Nattiez¹⁸ en fonamentar el seu mètode de recerca en una estratègia que inclou els tres nivells de producció de l'obra musical: el de composició, el d'interpretació i el de percepció.¹⁹ Des d'aquí proposa la variabilitat del significat de l'obra musical, el qual dependrà, segons ell, més de les circumstàncies que la fan possible que de les intencions del compositor. Encara que aquest plantejament analític s'apropa a les meves propostes anteriors, hi manca un quart nivell, el tímbric o de creació del so, el qual depèn del *luthier* o del cantant. Atenent-nos al plantejament de Nattiez, l'experiència estètica del procés musical dependria únicament de la relació entre l'interpret i el públic.

Però si considerem que tot acte de creació sorgeix d'una experiència estètica, no podem descartar tan alegrement l'etapa compositiva i, si conside-

18. Jean-Jacques NATTIEZ, *Music and discourse: Towards a semiology of music*, 1990.

19. Traducció dels termes al català, segons Antoni Pizà, en la comunicació «Noves tendències de la musicologia nord-americana», *II Trobada de Documentalistes Musicals*, Lluçmajor, 1991.

rem l'encadenament de les diferents parts del procés com a actes de creació parcial que s'integren en un procés creatiu general, aquest mantindrà la seva coherència gràcies a uns principis o elements qualitatius que es transmeten en els diferents passos —elements inalterables d'estructura interna sense els quals l'obra perdria tot significat i impuls creatiu que es recull en una etapa i es transmet a l'altra. Una de les principals estructures qualitatives de la música del Renaixement són les proporcions entre les parts, fonament de la creació musical d'aquesta època aplicat als intervals, ritmes i text, en tot tipus o circumstància d'estil considerat (música religiosa, de cambra, dansa, escènica, etc.).

Entre les proporcions temporals, les proporcions rítmiques són prioritàries, i ens les transmeten amb precisió els recursos de notació de l'època. És, doncs, indispensable l'objectivitat en la interpretació de la notació per a no transgredir aquestes relacions proporcionals establertes entre les veus i els ritmes de la polifonia. Del resultat de la lectura rítmica correcta, el públic en detecta un significat concret, fins i tot de manera subconscient, de la mateixa manera que també percep les consonàncies i dissonàncies entre intervals, resultat de proporcions harmòniques entre llurs freqüències. El cicle creatiu de l'obra d'art musical es completa quan el públic escolta l'obra amb la capacitat de comprendre aquests elements qualitatius, que li confereixen un mèrit especial i la diferencien d'un fenomen purament casual o comercial. És en aquest punt que la formació, conscient o no del públic, intervé positivament com a element creatiu per a donar vida a la interpretació.

La formació cultural del públic, és a dir, la seva educació musical, contribueix actualment a la recuperació i el gaudi del repertori antic, de la mateixa manera que hom se sent atret per una arquitectura romànica o una obra d'art de pintura flamenca del segle xv. L'anàlisi purament comercial de l'afecció per les obres d'art dels antics no ens dona una explicació suficient del fenomen; és necessari afegir-hi la complicitat i actitud cultural del públic receptor.

Malgrat que aquesta reflexió pot semblar una mica empírica, pretén obrir un nou punt d'observació sobre el fenomen artístic que estem considerant: mai no s'havia escoltat de manera habitual tanta música d'èpoques tan llunyanes. Pensant en la millora i expansió d'aquesta activitat musical i del seu manteniment, convé que el públic receptor pugui assimilar l'obra amb més intensitat i consciència —objectiu principal de la seva experiència estètica. En conseqüència, cal incrementar la seva actitud activa i creativa, induint-lo a participar amb l'interpret, de la mateixa manera que cal fomentar la col·laboració de l'interpret en la recerca. Cal que l'actitud de creativitat, emoció i objectivitat es mantingui i es transfereixi a tots els nivells de la producció musical històrica, especialment al de la recerca i de la recepció.

Bibliografia

- ANGLÈS, Higini. «La notación musical española de la segunda mitad del siglo xv». *Anuario Musical* [Barcelona], vol. II (1947).
- APEL, Willi. *The notation of polyphonic music*. Cambridge (Massachusetts): The Mediaeval Academy of America, 1953.
- BERMUDO, Fra Juan. *Declaración de instrumentos musicales. Libro tercero*. Osuna: 1555.
- CARPENTER, Hoyle. «Tempo and tactus in the age of Cabezón». *Anuario Musical* [Barcelona], vol. XXI (1966).
- CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro*. Nàpols: 1613.
- ESCALAS, Romà. «Notació flexible del temps. Les ensalades de Mateu Fletxa el Vell». *Revista Catalana de Musicologia* [Barcelona], núm. 1 (2001).
- FULDA, Adam de. «De musica» (1490). A: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 1784.
- MACHABEY, Armand. *La notation musicale*. París: Presses Universitaires de France (PUF), 1952.
- MONTANOS, Francisco. *Arte de música*. Valladolid, 1592.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: Towards a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PUERTO, Diego de. *Portus Musice*. Salamanca: c. 1500. [Traducció de Juan José Rey Marcos, Madrid: 1978]
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel. *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975.
- RAMIS DE PAREJA, Bartolomé. *De musica practica*. Bolonya: 1482. [Traducció castellana de José Luis Moralejo, Madrid: Alpuerto, 1977]
- RUBIO, Samuel. *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1956. (Biblioteca la Ciudad de Dios).
- SACHS, Curt. *Rhythm and tempo*. Nova York: Norton, 1953.
- SALINAS, Francisco. *De musica libri septem*. Salamanca: 1577.
- SEGERMANN, Ephraim. «A re-examination of the evidence on absolute tempo before 1700-I». *Early Music* (maig 1966).
- STEVENSON, Robert. *Spanish music in the age of Columbus*. La Haia: Martinus Nijhoff, 1960.
- TARUSKIN, Richard. *Text and act: Essays on music and performance*. Nova York: Oxford University Press, 1995.
- TINCTORIS, Johannes. *De inventione et usu musicae. Proportionale musices*. Nàpols: 1487.
- TOVAR, Francisco. *Libro de musica practica*. Barcelona: 1510. [Edició facsímil a Madrid: Joyas Bibliogràfiques, 1976]
- VETULUS DE ANAGNIA, Johannes. «Liber de musica». A: *Coussemaker*, 1889.

