

Proporção sêxtupla: um estudo comparativo de sua representação de acordo com o tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*

COMUNICAÇÃO

Nathália Domingos

USP – *nathaliadomingos@yahoo.com.br*

Resumo: Este artigo aborda a singularidade da representação das proporções entre os compositores do Reino Unido e do continente europeu descrita por Thomas Morley em seu tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Será analisada a representação da proporção sêxtupla a partir do último exemplo de canto figurado fornecido pelo autor no final da primeira parte de seu tratado. Apesar das diferentes representações, conclui-se que o resultado sonoro é idêntico.

Palavras-chave: Thomas Morley. Século XVI. Musicologia. Proporções em música. Tratado musical.

Sextuple proportion: a comparative study of its representation according to a *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*

Abstract: This paper discusses the uniqueness of proportions' representations between the United Kingdom and the European continent composers described by Thomas Morley in his treatise *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). The representation of sextuple proportion will be analyzed from the last pricksong example provided by the author at the end of the first part of his treatise. Despite the different representations, it is concluded that the sonorous result is identical.

Keywords: Thomas Morley. Sixteenth-century. Musicology. Proportions in music. Musical treatise.

1. Introdução

Este artigo apresenta um dos resultados finais da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade de São Paulo (USP), com apoio financeiro da FAPESP. O trabalho, finalizado em 2012, contempla a teoria musical dos séculos XVI e XVII e teve como objetivo principal disponibilizar uma tradução para a língua portuguesa da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley (1557 ou 1558 – 1602), uma fonte de grande relevância para o estudo da música do séc. XVI.

A obra de Morley se encaixa em uma série de tratados publicados que discursavam não apenas sobre a Teoria das Proporções (tópica fundamental da Música Especulativa), mas ainda sobre os elementos fundamentais para a prática musical.

O tratado é dedicado com “todo o amor e afeição” ao grande músico William Byrd. Para Smith (2003: p. 60), Morley citou Byrd como seu professor e dedicou sua obra ao compositor a fim de invocar seu nome e reputação contra as críticas que poderia receber, já

que não se trata apenas de um manual que ensina todos os elementos necessários para a composição e compreensão de partituras musicais, mas fornece também uma crítica da música elisabetana. Além disto, esta crítica estende-se ao ensino musical inglês quando Morley discorda e refuta as regras que lhe foram ensinadas quando criança a respeito dos modos e das proporções. Segundo o autor,

[...] não deixes que ninguém critique meu feito de ter mudado meu pensamento e apresentado as proporções de modo contrário das quais me foram ensinadas, pois garanto a eles que se alguém me apresentar razão mais forte contrariando estas que trouxe para minha defesa, não somente mudarei meu pensamento, mas reconhecerei minha dívida a esta pessoa, como aquela que me despertou de um estado de ignorância rumo ao caminho da verdade (MORLEY, 1597: p. 28)¹.

Sendo assim, julga-se pertinente a discussão das representações das proporções dentro do contexto musical elisabetano. Para este artigo, em especial, a representação da proporção sêxtupla segundo a prática inglesa e continental será debatida, uma vez que Morley oferece um exemplo de canto figurado que contém a representação das proporções adotada geralmente pelos compositores ingleses (primeira versão) e em seguida a mesma composição é registrada segundo os costumes de autores italianos e alemães (segunda versão).

2. Proporções

Em resumo, a proporção é a comparação de duas coisas de um gênero, como por exemplo, duas linhas, dois números etc.

A proporção pode ser de igualdade ou de desigualdade:

- Proporção de igualdade é aquela que compara duas quantidades iguais, como 2 para 2, 3 para 3 etc. e não serve para a música porque as canções que possuem o mesmo sinal em todas as vozes não apresentam diferenças.

- Proporção de desigualdade é a comparação de duas quantidades desiguais e pode ser de maior desigualdade ou de menor desigualdade: a) proporção de maior desigualdade é reconhecida quando o número maior é disposto acima e é comparado ao menor, que se localiza no denominador da fração: $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$; b) proporção de menor desigualdade é quando o número menor é disposto acima e é comparado ao maior: $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{6}$.

Em termos musicais, a proporção de maior desigualdade indica diminuição, ao passo que a proporção de menor desigualdade demonstra aumento. Além disto, a diminuição pode também ser indicada pelos sinais de mensuração cortados ou invertidos, como \circ ϕ \ominus ϕ etc.

Segundo Tettamanti (2010: p. 245), “cada uma destas duas categorias [de maior desigualdade e de menor desigualdade] se divide em cinco gêneros de proporções, cada qual indicando o tipo de relação existente entre o número maior e àquele menor”. Esses gêneros são: múltiplo (*Multiplex*); superparticular (*Superparticulare*); superpartiente (*Superpartiens*); múltiplo superparticular (*Multiplex superparticulare*) e múltiplo superpartiente (*Multiplex superpartiens*)².

Morley esclarece que as proporções em música são úteis para indicar a alteração dos valores das notas. Em seu tratado, relata a utilização de apenas cinco proporções: dupla, tripla, quádrupla, sesquiáltera e sesquiterça, pois segundo ele, a dificuldade de cantar as demais proporções fez com que, na prática, fossem deixadas de lado.

A explicação minuciosa de cada uma destas proporções extrapolaria o escopo deste artigo. No entanto, para uma melhor compreensão das questões referentes às proporções que serão discutidas posteriormente, julga-se necessário um breve panorama destas cinco proporções utilizadas na prática.

Em linhas gerais, a proporção dupla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) duas vezes: $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{6}$. Esta proporção faz com que duas figuras musicais de um mesmo tipo correspondam a apenas uma. Por exemplo: enquanto uma voz executa uma semibreve por *tactus*³, a outra deve necessariamente executar duas semibreves por *tactus* para caracterizar, então, a proporção dupla.

Seguindo este raciocínio, três figuras musicais de um mesmo tipo correspondem a apenas uma figura na proporção tripla ($\frac{3}{1}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{9}{3}$), enquanto na proporção quádrupla ($\frac{4}{1}$ $\frac{8}{2}$ $\frac{16}{4}$) quatro figuras de um mesmo tipo correspondem a apenas uma. A proporção sesquiáltera, por outro lado, é reconhecida quando o número superior contém o inferior uma vez e mais sua metade ($\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{6}$) e faz com que três figuras de um mesmo tipo sejam executadas no lugar de duas. A proporção sesquiterça é quando o número superior contém o inferior uma vez e mais sua terça parte ($\frac{4}{3}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{12}{9}$) permitindo, desta maneira, que quatro notas de um mesmo tipo sejam executadas no lugar de três.

Tettamanti (2010: p. 259) esclarece que “é importante observar que as proporções podem ser comparadas entre si, de acordo com relação existente entre as proporções que estão numa mesma voz, ou em vozes diferentes”. Isto significa que a alteração do sinal de mensuração ou de proporção em uma voz acarreta mudanças relacionadas à quantidade de figuras musicais que deverão ser executadas em comparação à uma diferente voz ou então dentro da mesma voz.

Deve-se ressaltar que tanto os números proporcionais ($\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ etc.) quanto os sinais de mensuração (C ϕ ϵ \circ ϕ etc.) podem ser conjugados simultaneamente numa mesma partitura alterando, assim, o valor das figuras musicais. Há ainda sinais que anulam o sinal corrente e servem para voltar a uma situação anterior.

A seguir, será analisada a representação da proporção sêxtupla abordada por Morley em seu último exemplo de canto figurado.

3. Representação da Sêxtupla segundo a prática inglesa e continental.

O último exemplo de canto figurado oferecido por Morley possui duas versões: a primeira delas contém a representação das proporções adotada pelos compositores ingleses, enquanto a segunda inclui a representação da mesma composição de acordo com os autores italianos ou alemães⁴. Este exemplo complexo, utilizado para fins didáticos, serve para ilustrar as proporções passíveis de serem executadas na prática ao mesmo tempo que destaca e discute as características próprias de cada uma destas representações.

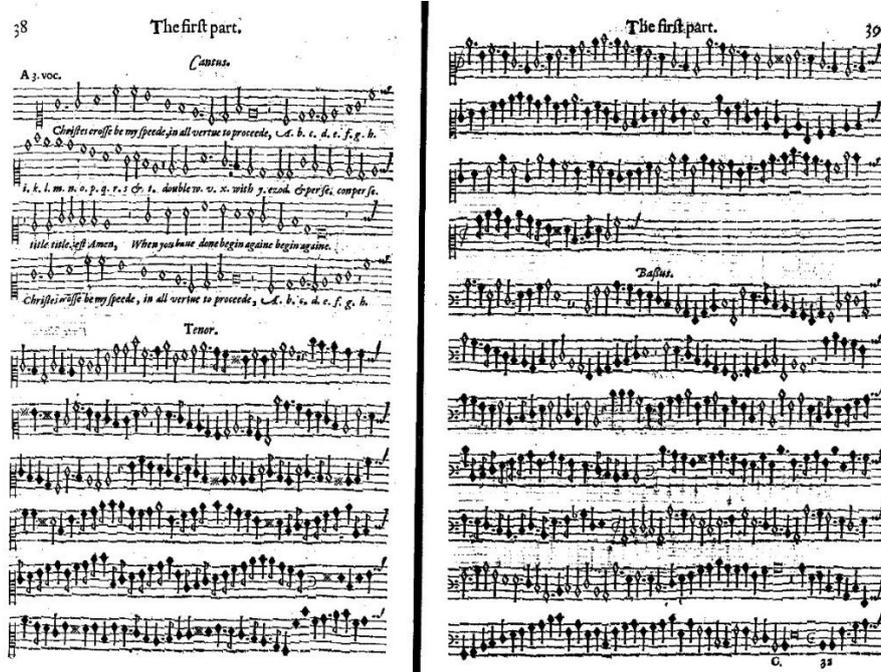
Trata-se, na verdade, de uma canção a três vozes: soprano, tenor e baixo. Tanto na primeira quanto na segunda versão, todas as partes iniciam com o mesmo sinal de mensuração, chamada por Morley de proporção ou sinal de igualdade ϕ (tempo *alla breve*), que indica uma breve por *tactus* ou o seu valor em outras figuras musicais.



The image shows three staves of musical notation for voices. The top staff is labeled 'Cantus.' and 'A 3. voc.'. It begins with a mensural sign ϕ and contains the text 'Christes croffe be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.'. The middle staff is labeled 'Tenor.' and 'A 3. voc.'. It begins with a mensural sign ϕ and contains the text 'Christes croffe.'. The bottom staff is labeled 'Bassus.' and 'A 3. voc.'. It begins with a mensural sign ϕ and contains the text 'Christes croffe.'. The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the 6/8 proportion.

Figura 1: Excerto do início das vozes do último exemplo de canto figurado apresentado por Thomas Morley em seu tratado – primeira versão.

A partitura original está disposta em seções pequenas de modo que todos os cantores possam cantar suas partes simultaneamente permitindo a mudança de página ao mesmo tempo.



The image displays two pages of a musical score, numbered 38 and 39. The title 'The first part.' is centered at the top of each page. The score is written for three vocal parts: Soprano (A 3. voc.), Tenor, and Bass. The Soprano part is in the treble clef, while the Tenor and Bass parts are in the bass clef. The lyrics are in Latin and English. The score is divided into measures, with a vertical line separating the two pages. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 2: Disposição da partitura (MORLEY, 1597 : p. 38-39).

A voz soprano, tanto na primeira versão como na segunda, mantém o sinal ϕ até o fim da canção, enquanto as demais vozes sofrem os efeitos das mudanças de proporções e, conseqüentemente, a alteração do valor temporal das figuras rítmicas. Deve-se ter em mente que o *tactus* é mantido de forma constante, pois só assim é possível conjugar diversas proporções métricas em uma mesma execução. Sendo assim, não há dificuldades no soprano, desde que se mantenha o *tactus* encaixando uma breve nele ou o seu valor em outras figuras.

No tenor e no baixo, no entanto, há várias mudanças de proporções. Abordaremos neste artigo a primeira delas, chamada pelos ingleses de sêxtupla (\odot).



Figura 3: Excerto da representação da sêxtupla inglesa na parte do tenor e do baixo – primeira versão.

Antes de esclarecermos porque os ingleses chamam esta proporção de sêxtupla, elucidaremos o significado do sinal de mensuração \ominus .

Em geral, os sinais invertidos indicam diminuição. Em seu estado normal, o sinal \circ indica que a semibreve se subdivide em três mínimas, devido à prolação maior que é reconhecida pela presença do ponto no semicírculo (Figura 4).

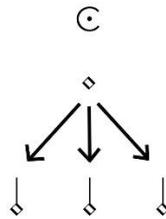


Figura 4: Divisão da semibreve na prolação maior.

Entretanto, o sinal invertido desta maneira \ominus faz com que esteja em diminuição. Isto reduz, portanto, o valor da nota pela metade. Sendo assim, são duas semibreves ou seis mínimas que devem ser encaixadas no lugar de uma semibreve configurando assim o que os ingleses denominam sêxtupla.

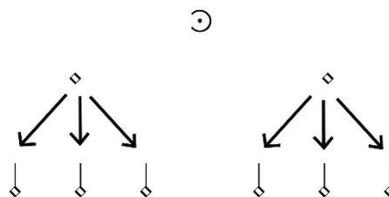


Figura 5: Sêxtupla inglesa.

Deve-se levar em consideração no exemplo de Morley que o soprano está em diminuição com o sinal \ominus ; logo são duas semibreves por *tactus* inteiro. No entanto, os

ingleses costumavam notar de preto as passagens proporcionais. Logo, para cada semibreve do soprano são encaixadas, então, seis mínimas pretas do tenor e do baixo. Morley não explica com detalhes o porquê dos ingleses enegrecerem suas notas, apenas se limita a dizer que “é mais por costume que por razão”. Na figura a seguir, a seta para baixo indica o movimento do cair da mão (*battere/down*), enquanto a seta para cima ilustra o movimento de levantar a mão (*levare/up*) durante o *tactus*.

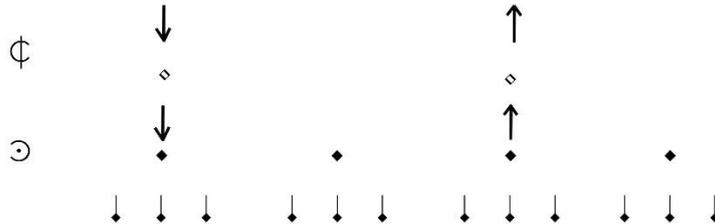


Figura 6: Resumo comparativo entre imperfeito de menor diminuído (soprano) e sêxtupla inglesa (tenor e baixo) – primeira versão.

Em suma, a adoção do termo sêxtupla se deve pelo fato dos ingleses executarem seis mínimas pretas enquanto executam uma semibreve. Esta denominação, no entanto, é errônea. Segundo Morley, trata-se, na verdade, da tripla autêntica escrita em notas pretas, isto é, estas seis Mínimas pretas valem três semibreves pretas ou imperfeitas⁵ da seguinte maneira:

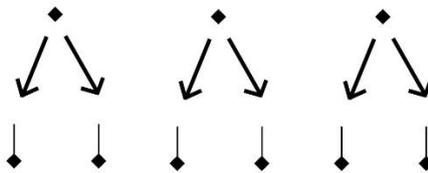


Figura 7: Tripla autêntica escrita em notas pretas.

Portanto, três semibreves imperfeitas do tenor e do baixo são encaixadas em uma semibreve imperfeita do soprano⁶ caracterizando a tripla autêntica em notas pretas. Para distinguir as duas formas (inglesa e continental), Morley adiciona o adjetivo “autêntico” ao se referir aquela proporção descrita pelos teóricos e praticada no continente europeu.

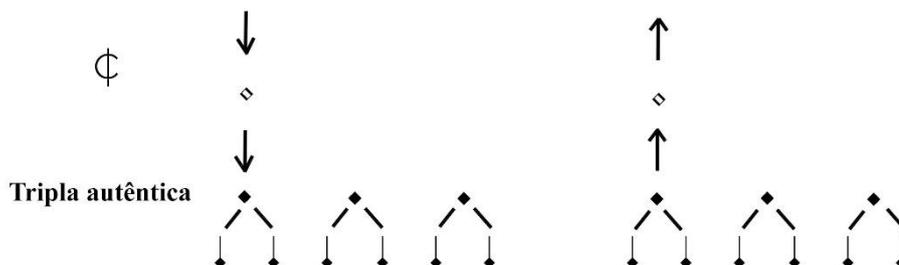


Figura 8: Resumo comparativo entre imperfeito de menor diminuído (soprano) e tripla autêntica escrita em notas pretas (tenor e baixo) – primeira versão.

Na segunda versão, contudo, Morley representa a sêxtupla autêntica através dos números proporcionais $\frac{6}{1}$, de acordo com as proporções descritas pelos teóricos e praticadas no continente europeu.

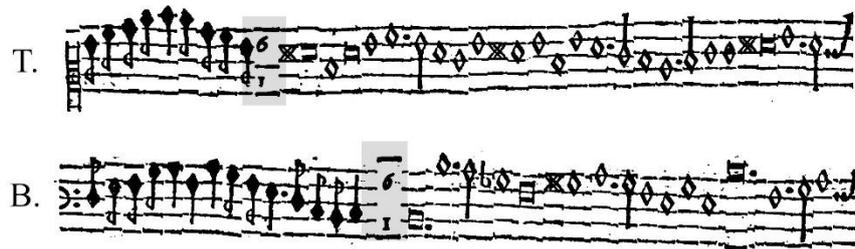


Figura 9: Representação da sêxtupla autêntica na parte do tenor e do baixo – segunda versão.

Neste caso, temos a correta representação da proporção sêxtupla, ou seja, seis semibreves são executadas no lugar de uma semibreve:



Figura 10: Resumo comparativo entre imperfeito de menor diminuído (soprano) e sêxtupla autêntica (tenor e baixo) – segunda versão.

4. Considerações finais

Apesar do estudo comparativo de apenas uma dentre as diversas mudanças de proporções indicadas por Morley em seu último exemplo de canto figurado segundo o costume inglês e continental, pode-se tecer algumas importantes considerações.

A discussão emanada por Morley em torno do ensino musical inglês ao discordar e refutar as regras que lhe foram ensinadas quando criança a respeito dos modos e das proporções ilustra as peculiaridades existentes entre a prática musical inglesa e aquela praticada no continente europeu.

Há também uma disparidade entre a teoria e a prática: em proporção, por exemplo, os elementos comparados devem ser de um mesmo tipo, entretanto os ingleses não seguem esta regra. É comum os ingleses designarem tripla aquela proporção que encaixa três mínimas para uma semibreve, o que representa, na verdade, de acordo com os teóricos, uma proporção sesquiáltera ($\frac{3}{2}$) no qual são colocadas três mínimas no lugar de duas mínimas. Para caracterizar uma proporção tripla, deve-se encaixar três figuras musicais de um tipo no lugar de uma figura musical do mesmo tipo. Morley esclarece que a sêxtupla (seis mínimas

para uma semibreve) nada mais é que a proporção tripla porque, ao agrupar os valores das figuras, obtém-se três semibreves executadas no lugar de uma semibreve. É perceptível o mau uso da nomenclatura das proporções pelos ingleses.

Há ainda outro ponto relevante que deve ser mencionado: os ingleses costumavam enegrecer as figuras musicais durante as passagens proporcionais. Sendo assim, a Sêxtupla, por exemplo, era representada com seis mínimas pretas. Como mencionado, Morley não explica com detalhes o porquê deste fato, apenas se limita a dizer que é mais por costume que por razão.

Por fim, constata-se que o resultado sonoro é idêntico, a diferença reside na maneira da representação destas proporções. Entretanto, para a correta execução, é imprescindível o conhecimento destas particularidades e o entendimento dos sinais de mensuração e das proporções em música.

Agradecimentos

Esta pesquisa foi realizada com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2010/13617-8).

Referências:

- DOMINGOS, N. *Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) de Thomas Morley*. São Paulo, 2012. 353f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- HARMAN, R. A. (Editor). *Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. New York: W. W. Norton and Company, 1973.
- MORLEY, T. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597. Disponível em: <http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- SMITH, J. L. *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*. New York: Oxford, 2003.
- TETTAMANTI, G. da R. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. Campinas, 2010. 295f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

¹ [...] let no man cauil at my doing in that I haue chaunged my opinion and set downe the proportions otherwise then I was taught them, For I assure them that if any man will giue mee stronger reason to the coutrary, than those which I haue brought for my defence, I will not onely change this opinion, but acknowledge my selfe debt bound to him, as he that hath brought me out of an error to the way of trueth (MORLEY, 1597: p. 28).



² A respeito da proporção de desigualdade e seus gêneros, ver: TETTAMANTI, G. *SILVESTRO GANASSI: OBRA INTITULADA FONTEGARA* - Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI, 2010, p. 244-250.

³ Trata-se do movimento sucessivo da mão (ou do pé) para baixo e para cima, indicando a pulsação de forma contínua e igual no qual as figuras musicais devem ser encaixadas.

⁴ A respeito da descrição e do estudo completo de todas as mudanças de proporções indicadas por Morley segundo o costume inglês e continental, ver: DOMINGOS, N. *Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) de Thomas Morley*, 2012, p. 169-182.

⁵ A subdivisão das figuras podia ser perfeita (em três partes) ou imperfeitas (em duas partes). A imperfeição por cor se dá quando notas perfeitas são coloridas com preto e tornam-se imperfeitas, ou seja, perdem a terça parte de seu valor.

⁶ Neste exemplo, a parte do soprano apresenta o sinal de mensuração ϕ que significa que a semibreve se subdivide em duas mínimas. Por isso é denominada semibreve imperfeita.