

Música no início do século XV

Normas gerais

A música do início do séc. XV procura uma maior clareza em relação à do século anterior, tanto em termos de consonância, como em termos de textura e de contraponto rítmico.

1. Forma

1.1. Vozes

A textura preferida deste período é a de 3 vozes: Cantus, Contratenor, Tenor ou Cantus I, Cantus II, Tenor.

- a) O Cantus (ou Superius) é a voz superior: costuma ser um pouco mais movimentada do que as outras vozes; forma sempre um duo coerente com o Tenor situando-se à distância média de uma 8ª;
- b) O Tenor é a voz que orienta o aspeto vertical ou harmónico; costuma ser menos movimentado do que o Cantus com quem forma um duo coerente;
- c) O Contratenor funciona como complemento (harmónico e rítmico) do Tenor. Esta função torna-se mais importante do que considerações melódicas e resulta em frequentes intervalos grandes (às vezes 7ª ou 9ª) e muitos ritmos sincopados ou interrompidos por pausas. O Contratenor também costuma criar continuidade por cima das cláusulas formadas entre o Cantus e o Tenor. O Contratenor ocupa o mesmo registo do Tenor e canta ora por cima ora por baixo deste. O Contratenor parece muitas vezes ser uma voz instrumental.

1.2. Textura

- a) A textura principal é a de polifonia livre. As vozes formam um contraponto rítmico e melódico-harmónico, tendo cada uma a sua função diferente e individual. Não há nenhum uso sistemático de imitação, embora se encontre de vez em quando o que reflete a crescente semelhança entre as vozes que se verifica ao longo deste século;

- b) Existe, também, o *fauxbourdon* – uma textura mais homofónica. O Cantus forma, como sempre, um contraponto com o Tenor de modo a criar consonâncias de 3^a e 6^a, e de 5^a e 8^a enquanto o Cantus vem duplicado à 4^a inferior. A 3^a voz assim formada parece ser resultado de uma subdivisão do Cantus mais do que um Contratenor. Esta técnica é utilizada ou em peças inteiras (por exemplo, Hinos) ou para secções curtas de formas maiores (por exemplo, Motetes).

1.3. Técnicas de estruturação

- a) Paráfrase (Hino, Missa) – A técnica de paráfrase ornamenta uma melodia gregoriana, realizando-a num contexto rítmico e acrescentando-lhe notas ornamentais. Normalmente, esta paráfrase realiza-se no Superius ao qual se acrescenta um Tenor e um Contratenor. Nos finais de frase, procura-se mais movimento (mais ornamentos) e um retardo na cláusula;
- b) Cantus Firmus (Missa) – Qualquer melodia preexistente (canto gregoriano, melodia popular, tenor de Chanson) pode ser utilizada para formar um C.F. que será colocado no Tenor;
- c) Isorritmia (Moteto) – Esta técnica, já um pouco arcaica, encontra-se em obras às quais o compositor quis dar um ar de dignidade. Trata-se do uso de parte de uma melodia gregoriana (color) à qual se aplica regularmente uma figuração rítmica preestabelecida (talea) de maneira a criar um Cantus Firmus (colocado no Tenor) que determina toda a forma da peça. Normalmente, as repetições da talea são gradativamente mais rápidas. As repetições do C.F. são intercaladas por duos entre as outras vozes (Bicinium) ou por secções em *fauxbourdon*;
- d) Mote (Missa) – Um desenho inicial característico volta a aparecer ao princípio de cada andamento da missa, dando um efeito de unidade global à obra;
- e) Durchkomponiert (Chanson, Moteto-Cantilena) – A invenção musical é livre, não obedecendo a nenhum esquema imposto de estruturação. O interesse melódico centra-se cada vez mais no Cantus (voz superior).

1.4. Cláusulas

A base de qualquer cláusula é o atingimento (entre Cantus e Tenor) por grau conjunto de uma consonância perfeita (5ª ou 8ª) a partir de uma consonância imperfeita (3ª ou 6ª), havendo uma das vozes de movimentar-se por meio-tom. A esta base acrescenta-se uma terceira voz (contratenor) de maneira a formar a sequência $\frac{6}{3} \rightarrow \frac{8}{5}$

Esta base a três vozes realiza-se de várias formas especialmente características da época:

- a) A cláusula de dupla sensível – Além da sensível do Cantus, realiza-se também uma sensível no Contratenor. Esta é uma característica do século anterior embora agora já não se realize a meia-cláusula;
- b) A cláusula do salto de 8ª – O Contratenor pode também saltar uma 8ª estando por baixo do Tenor no penúltimo acorde e por cima no último. Esta forma é especialmente típica dos compositores burgonheses;
- c) A cláusula da 3ª inferior – A voz superior é frequentemente ornamentada com uma escapada (de Landini) antes da nota cadencial. Existe também uma variante em que a escapada é precedida por uma antecipação. Estes ornamentos podem ser aplicados a qualquer uma das formas acima (a ou b).

2. Ritmo

Os compassos utilizados são os seguintes, sendo que o mais comum é o ternário simples:

9 8	- transcrição de		Tempo perfeito com prolação maior
3 4	- transcrição de		Tempo perfeito com prolação menor
6 8	- transcrição de		Tempo imperfeito com prolação maior
2 4	- transcrição de		Tempo imperfeito com prolação menor

Há vários processos que permitem também a criação de hemíolas e a alteração de compasso, aumentando, assim, a riqueza rítmica da linguagem. Encontra-se com

frequência efeitos de polirritmia em que o ritmo de cada voz é particular e 'normal' em vez de ser considerado como sincopado em relação a um compasso generalizado.

Obs.: Nas subdivisões a 3, os ritmos   ou   são considerados como igualmente normais.

Podemos resumir as possibilidades assim:

- a) Os seguintes desenhos rítmicos são normais:



Qualquer uma das semínimas pode ser substituída por duas colcheias e qualquer umas das mínimas pode ser substituída pelo ritmo .

- b) A Hemíola também pode ser formada;
c) O compasso também pode ser subdividido em duas partes, cada uma das quais será preenchida por um dos seguintes desenhos:



Aqui, as colcheias poderão eventualmente ser substituídas por duas semicolcheias, e as semínimas pelo desenho .

Obs.: Podem ser realizadas em forma de pausa quaisquer das seguintes figuras:



As pausas são utilizadas, principalmente, por duas razões:

- quando não há nenhuma nota que convém colocar (ver 3);
- antes do começo de uma nova frase.

3. Estrutura Melódico-Harmónica

3.1. Normas melódicas

- a) Intervalos melódicos: 2ª, 3ª, 4ªP, 5ªP. No Contratenor encontram-se também outros intervalos mais disjuntos: 6ª, 7ª, 8ªP e até 9ªM;
- b) Há uma tendência em usar desenhos de arpejo o que acaba por produzir momentos de imitação ao serem realizados sobre uma nota longa.

3.2. Normas harmônicas

- a) Consonâncias perfeitas (8^aP, uníssono, 5^aP); consonâncias imperfeitas (3^a e 6^a);
- b) Dissonâncias: nota de passagem, ornato, escapada, antecipação e retardo;
- c) Por vezes encontra-se momentos de dissonância resultando da sobreposição de estruturas rítmicas diferentes ($\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$) cujas consonâncias deixam de coincidir durante uma colcheia;
- d) Quando não há nenhuma nota que convém melódica ou harmonicamente, opta-se por uma pausa. Estas pausas muitas vezes acompanham mudanças bastante bruscas de harmonia produzindo efeitos de falsa relação.

3.3. Normas melódico-harmônicas

- a) Não se permite a formação de duas consonâncias perfeitas do mesmo tipo seguidas. Na prática, 5^a paralelas formadas por dissonâncias (ver 3.2b) são relativamente frequentes. Encontram-se também, embora mais raramente, as 5^a resultantes da inversão das vozes superiores dum desenho cadencial.