



El Maestro e El Cortesano. Intermedialidade na obra literária e musical de Luis de Milán

El Maestro and El Cortesano. Intermediality in the literary and musical work of Luis de Milán

El Maestro y El Cortesano. Intermedialidad en la obra literaria y musical de Luis de Milán

Gustavo Rocha CHRITARO¹

Resumen: Este trabajo centra sus esfuerzos en el análisis de la intermedialidad en la poética musical y literaria del vihuelista español Luis de Milán (1500-61). Utilizando como base sus dos publicaciones más conocidas, *El Maestro* (1535) y *El Cortesano* (1561), se llevó a cabo un estudio comparativo de las estrategias generativas de discursos contenidos en cada trabajo. Como apoyo al abordaje de fuentes primarias musicales, se utilizó el trabajo de Griffiths (1999 y 2005), y también transcripciones comentadas para guitarra producidas por Koonce (2008) y Chiesa (1974), mientras que el acercamiento a las fuentes literarias buscó apoyo en Hart (1972).

Resumo: Este trabalho concentrou seus esforços na análise da intermedialidade presente na poética musical e literária do vihuelista espanhol Luís de Milán (1500-1561). Usando por base suas duas publicações mais conhecidas, *El Maestro* (1535) e *El Cortesano* (1561), procedemos a um estudo comparativo das estratégias generativas dos discursos contidos em cada obra. Como suporte para a abordagem das fontes primárias musicais, fizemos uso dos trabalhos de Griffiths (1999 e 2005), além das transcrições comentadas

¹ Professor efetivo do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: gustavochritaro@gmail.com.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

para violão produzidas por Koonce (2008) e Chiesa (1974), ao passo que a abordagem das fontes literárias buscaram suporte em Hart (1972).

Abstract: This paper focus its efforts on the analysis of the intermediality in the musical and literary poetics of Spanish vihuelista Luis de Milán (1500-1561). Parting from his two best-known publications, *El Maestro* (1535) and *El Cortesano* (1561), we carried out a comparative study of generative discursive strategies contained in each work. As support for approaching the musical primary sources, we used the work of Griffiths (1999 and 2005), as well as some commented transcriptions for guitar produced by Koonce (2008) and Chiesa (1974), while the approach to literary sources sought support Hart (1972).

Keywords: Luis de Milán – Vihuela – El Maestro – El Cortesano.

Palabras-clave: Luis de Milán – Vihuela – El Maestro – El Cortesano.

ENVIADO: 27.11.2015

ACEITO: 15.12.2015

I. Milán e a Construção Dinâmica de uma Identidade

A pesquisa sobre a música para Vihuela tem um limite documental muito bem delimitado no ano de 1536, para aquém do qual os esforços demandados pela reconstrução do repertório e dos processos criativos e performáticos ligados a este instrumento passam a ser de ordem diversa, conforme constata Griffiths:

O período que antecede a publicação de *El Maestro* de Luis de Milán em 1536 pode ser facilmente referido como a pré-história da vihuela, um período em somos dependentes de relíquias arqueológicas para reconstruir o desenvolvimento e uso dela, um período em que temos pouca evidência concreta de sua música.²

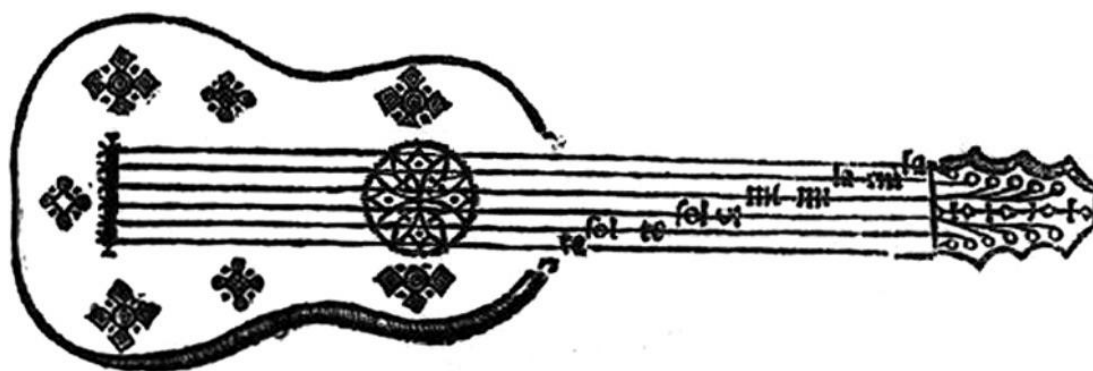
Esta publicação de Luis de Milán (1500-1561) se dedicava a divulgar especificamente a prática musical ligada à *Vihuela de Mano*, ou seja, aquela que deveria ser dedilhada, em vez de percutida por um plectro ou excitada por um arco. E, se até a última década do século XV o termo “Vihuela” designava

² GRIFFITHS, John. “Extremities: The vihuela in development and decline,” in ed. CANGUILHEM, Philippe et. al. *Luths et luthistes en Occident: Actes de colloque 13-15 Mai 1998* (Paris: Cité de la musique, 1999), p. 51.

qualquer instrumento cuja caixa acústica tivesse “forma de oito”, independentemente da técnica aplicada em sua execução, pode-se perceber que em 1536 a distinção – apoiada em fatores que extrapolam as características físicas do instrumento – já se encontrava funcionalmente estabelecida. *El Maestro* foi dedicada a Don João III, a quem Milán chama de *Invictissimus Rex Lusitanorum*³, e seu conteúdo iconográfico é tudo o que se espera de uma obra do Renascimento, fazendo-se presente temas e referências à cultura helênica, como na gravura que traz “o grande Orfeu, primeiro inventor por quem a vihuela aparece no mundo (...)”.

Além desta gravura, há uma outra, incluída com propósitos mais didáticos, na sessão que trata da afinação do instrumento. Em resumo, são as duas oportunidades que o leitor de *El Maestro* tinha para ter contato com a forma visual da *vihuela de mano* através deste manual.

Imagem 1



Detalhe de página em 12,2 x 9,8 cm, exibindo gravura de autor desconhecido, onde está representada uma *vihuela de mano*, cujas cordas estão marcadas pelas notas musicais que deverão soar quando suas cordas forem tocadas soltas, desde que o instrumento seja ajustado segundo a afinação indicada em *El Maestro*.

O ideal sonoro que encontramos na obra de Milán apresenta, no entanto, uma condição distinta de enquadramento, e se constitui em ponto de contato com um universo diverso daquele da estética de sua publicação. É certo que a música de Milán não se comporta como um exemplo ortodoxo do uso da polifonia da época, e Griffiths descreve da seguinte forma a inserção do valenciano no universo cultural seiscentista:

³ Invencível Rei dos Lusitanos.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Luis de Milán é agora entendido como um animador extravagante das damas da corte valenciana de Fernando de Aragão e Germaine de Foix, provavelmente um nobre, e um homem que aspirava ser um cortesão renascentista do tipo que Castiglione definiu com tanta lucidez. É muito provável que ele não tenha tido um treinamento musical formal em contraponto e polifonia vocal, e foi, ao contrário, um improvisador que descende de uma tradição musical oral e mais antiga de cantores instrumentistas. Entendê-lo como cantor de romances, como um contador de histórias musicais, torna muitos *insights* possíveis ao interpretarmos música dele: ao descobirmos a lógica narrativa de suas fantasias, e ao interpretarmos sua música hoje como se fôssemos nós os improvisadores originais.⁴

Desta forma, faz mais sentido pensar em Milán como participante, no contexto descrito por Knud, de práticas mais seculares do que eclesiásticas em um ambiente que ainda se encaminharia à ênfase futura da escrita polifônica, imitativa e modal, que estaria por ser consolidado por seguidores de Palestrina (1525-1591) na geração que seguiu à do vihuelista:

No início do século XVI a *frotolla* floresceu na Itália. Esta era uma composição polifônica em uma forma curta e concisa, com pouco ou nenhum uso da imitação. Fazia uso de acordes, era homofônica e simples de uma maneira geral. Foi usada quase que exclusivamente por compositores italianos, mas formas correspondentes podem ser observadas entre contemporâneos espanhóis⁵.

Dada esta colocação da obra de Milán, podemos encontrar, no que sobreviveu de sua produção, exemplares de um ideal artístico que transitava entre a herança das tradições medievais e as novas proposições do Renascimento. A condição bipartida de sua obra não é exclusividade deste artista, que, por seguir o ideal cortesão de Castiglione – de matriz aristotélica e platônica, defendendo, portanto, o cultivo da destreza física e intelectual em diversas atividades, dentre as quais a música, poesia, a corte às damas, montaria e duelo – não pode, da mesma forma, ver sua atividade reduzir-se ao legado musical. Faz-se oportuno, portanto, investigar a interface entre os elementos herdados da tradição medieval e aqueles que Milán cultivou em sua obra motivado pelo ideal cortesão renascentista de Castiglione.

⁴ GRIFFITHS, John. “The Two Renaissances of the Vihuela”, artigo online publicado por *Goldberg Magazine*, abril de 2005. *Internet*, <http://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2005/04/3106.php>.

⁵ KNUD, Jeppesen. *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. N.Y.: Dover Publications, Inc, p. 18 (tradução nossa, grifo dele).

icm

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 2



Frontispício de *El Maestro* (1536). Gravura de autor desconhecido, 12,2 x 9,8 cm. Orfeu doma os animais através dos sons de uma *vihuela de mano*. O texto completo em torno da imagem diz: “El grande Orpheo/ primero inventor Por quien la vihuela/ parece en el mundo Si el fue el primero / no fue sin segundo Pues dios es de todos / de todo hazedor.

Uma boa estratégia para alcançar os objetivos propostos é contrapor a *El Maestro* a publicação literária que Milán produziu no fim da vida, *El Cortesano* (1561). O título deixa transparecer a influência de Castiglione de forma óbvia, e o formato da publicação reforça amplamente este entendimento. Este



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

trabalho do valenciano incorpora uma multitude de textos sobre a conversação, a filosofia, e os costumes da corte valenciana do ano de 1535. O que nos interessa, contudo, é um exemplo de encenação contido na *Jornada 3* da publicação, que serve para ilustrar quais são os traços medievais que subsistiram na poética em questão.

Thomas Hart⁶ produziu um estudo literário que compara a escrita dramática de Milán à de Gil Vicente e Juan Fernández de Heredia. Neste trabalho, o autor problematizou o destaque que a obra de Vicente desfruta em função da presença de um aspecto acentuadamente dramático que conseguia criar. O argumento de Hart compara a produção de Milán e Heredia com um recorte da produção de Vicente que leva apenas em consideração as peças escritas para festivais das cortes de Portugal e Valencia. Estas peças foram compostas, não para serem encenadas no sentido mais comum, mas para fazerem parte das *Mascaradas*, bailes de máscara que eram realizados na corte, e onde o enredo envolvia os presentes e orientava a participação deles na performance.

As *Mascaradas* se formaram a partir dos *Intermezzi* italianos e das *Pageant* (cortejos/procições), que são uma forma de festividade medieval que deu origem ao carnaval (Mardi Grass) e a outras formas mais tardias de eventos onde o público tinha papel participante. As *Mascaradas*, como HART (pp.308-309) bem coloca, uniam uma narrativa de fácil compreensão com a execução cantada de *villancicos*⁷, e, frequentemente, eram entremeados de *torneos de pie*, ou seja, dança. Desta forma, o enredo não servia se dirigia para a construção de um clímax catártico, no sentido aristotélico, mas cumpria o papel de pretexto para orientar a ação coletiva. Este caráter anti-dramático é muito valorizado na argumentação de Hart:

(A *Mascarada*) tentava desde o começo romper com a barreira entre os espectadores e os atores, fazendo com que o público se tornasse com efeito parte do espetáculo. O fim, em direção ao qual a *Mascarada* se movia, era a

⁶ HART, Thomas. "The Early Court Theater of Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia". *In: MLN*, Vol. 87, no. 2, Hispanic Issue, 1972, p. 307-315.

⁷ O *villancico* é um tipo de balada musicada na forma de canção rústica ou popular. Enquanto o Romance se encarregava de cantar temas históricos, heróicos e até bíblicos, o *villancico* falava de amor e temas populares. Sua estrutura é composta por várias *coplas* em duas seções, organizadas na forma ABBA, onde o B é chamado de *mudanza* e os A's finais, *vuella* (cf. KOONCE, 2008: 27).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

destruição de todo o senso de teatro e a inclusão de toda a corte na mímese(...). O método mais comum de efetivar esta transformação era fazer a produção culminar, dramaticamente e literariamente, na festa e na dança entre os mascarados e os membros da audiência.⁸

Dois aspectos, portanto, podemos depreender da obra literária de Milán: o primeiro é a não-narratividade, no sentido de que os elementos não estão ligados uns aos outros a partir de uma relação *ad hoc, ergo propter hoc*⁹; o segundo é a presença de uma intermedialidade inerente, já aludida anteriormente por Griffith (cf. p. 4, acima), em que elementos de um tipo de mídia migram para outro suporte.

II. A Ausência de Narratividade no Teatro e na Música

Na *Jornada Terceira* do *Cortesano*, de Milán (1561, pp. 156-181), tudo é pretexto para canto, para a dança, dentre outras demonstrações de virtudes cavaleirescas. O jogo lúdico propõe a fantasia da chegada de oito cavaleiros da Ordem de São João de Jerusalém, que retornavam da ilha de Malta. O navio que os trazia afundou devido a uma tempestade, e eles procuram pelas galés que traziam oito damas, pelas quais declaram-se apaixonados. Gillot e Joan de Sevilla, dois emissários da corte são enviados para descobrir onde elas estão, e voltam com a notícia de que as damas foram feitas prisioneiras de oito turcos.¹⁰

Os cavaleiros entram em combate com os turcos (provavelmente encenado através de uma dança formal), resgatam as damas, e comemoram seu feito cantando *villancicos*. Os turcos são libertados em honra da presença do monarca (ou de algum nobre importante) e a audiência é convidada a se juntar ao elenco para uma dança, o aguardado e anteriormente aludido *torneo de pie*.

Desde o início do espetáculo, não há dúvida de que os cavaleiros serão vitoriosos contra os turcos, não havendo intenção dramática no relato produzido pela representação, mas apenas uma atitude lúdica e comemorativa.

⁸ ORGEL, Stephen. *The Jonsonian Masque*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965, pp.6-7. Apud Hart, *ibidem*, p. 309.

⁹ “Depois daquilo, portanto, por causa daquilo”, cf. CARDOSO, 1997, p. 10.

¹⁰ Malta havia sido dada em 1530 à Ordem de São João por Carlos V como uma compensação pela perda, em 1522, de Rodes para os turcos liderados por Suleiman I, sultão do Império Otomano.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Estes elementos, articulados como estão, aproximam o espetáculo de Milán das contradanças cortesãs chamadas de *mouriscas*, as quais, segundo HART (*ibid.*, p. 309), tiveram início como combates encenados entre cristãos e mouros, constituindo-se como drama dançado que era apresentado no entreato de espetáculos teatrais da Itália do século XV.

Os mascarados têm sua participação organizada em torno de um Capitão, o qual integra o grupo dos cavaleiros, que produz o movimento diegético comandando a entrada e o revezamento entre seus colegas, as damas e os inimigos, em ações que: 1) são coletivas, posto que após proposta, não há conflito de interesses em atendê-las, e o grupo a realiza como uma só instância; 2) sequenciais, ou seja, executadas individualmente pelo capitão e encenadas repetidamente mais sete vezes por cada um de seus companheiros, cada um realizando-a com uma fala própria.

Como a representação se não acontece por meio de ações individuais, há uma sensação de movimento diegético, causada pela transferência da execução dela entre os participantes, sem que ocorra a introdução de novos fatos ou a ligação causal entre um elemento e outro. Por exemplo, uma dramatização do naufrágio não está incluída na representação, mas, após uma alusão do Capitão ao fato de terem tido o navio afundado, os demais cavaleiros declamam versos sobre não quererem se afogar. O detalhe é que, como identifica HART (*ibid.*, p. 311-313), o verbo afogar-se, no vernáculo da época, era *negar*, e servia tanto para indicar a ação de afogar-se no mar, quanto para indicar a rejeição amorosa. Desta forma, os versos declamados exploram este duplo sentido, enfatizando a temática da conquista das oito damas a partir do deslocamento semântico, sem, contudo, produzir nenhuma cadeia narrativa em direção a conflitos, resoluções ou clímaxes.

O uso de comandos, ao agrupar as ações em intervenções coletivas distribuídas a cada tipo de participante, revela uma estratégia retórica de representação semelhante à encontrada na obra de autores medievais, que se serviram de ferramentas retóricas latinas como *punctum*, *figurae* e *copula*. O *punctum* pode ser entendido como a organização da encenação em seções, as quais são determinadas de acordo com seus participantes (cf. Van Deusen, 2011, *passim*): na primeira seção temos apenas o grupo de cavaleiros; na segunda, cavaleiros, damas e turcos; na terceira, cavaleiros e damas; e na quarta, cavaleiros, damas, turcos e público.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Figurae são os elementos que compõem um *punctum* e permitem sua individualização (*ibid.*, p.13-14): a caracterização dos participantes descritos acima é um componente de *figurae*, os recursos estéticos são elementos figurativos – o trocadilho citado com o verbo *negar* – assim como os elementos performáticos – o canto em uma seção, a dança em outra. *Copula* são as relações entre um *punctum* e outro, podendo ser estas causais, contrastantes, ou de muitos outros tipos – a mistura entre ruptura e derivação, especialmente em relação aos efeitos de causa, são o que davam condições à *virtus motora*, a sensação de que havia um desdobramento da encenação no tempo. Esta propagação no tempo não acontecia entre as ações dos integrantes de um mesmo grupo, visto que estas eram repetidas por variação. Por estarem, portanto, contidos na mesma fração de um tempo diegético dilatado e estático, os oito participantes de cada grupo participam da mesma *figura*.

III. Aspectos Intermediais na Elaboração Musical de Milán

Visto que Luis de Milán desenvolvia suas atividades artísticas no âmbito de modalidades diversas, como a poesia, o canto, o teatro, e a música (que o tornou célebre), o aspecto intermedial de sua produção, além de constituir um fenômeno esperado, é característica aparente e facilmente observável em diversos exemplos de sua produção. Nas obras de poesia musicada, como é o caso dos *romances*, *villancicos*, e demais adaptações de material literário para o suporte musical, o caráter intermedial é elemento constitutivo da expressão resultante, sem o qual ela não poderia dar-se.

Uma relação não tão óbvia entre as mídias pode ser observada entre a Pavana V de *El Maestro*, a qual Milán declara não ser dele a autoria da melodia, mas apenas do arranjo, e CHIESA (1974) esclarece se tratar de uma transcrição instrumental para a canção *La Francheschina*, em estilo italiano. O fato de que a Pavana em geral revela-se uma modalidade musical em que o contraste de texturas entre seções é menos acentuado que nas Fantasias pode ser explicado, portanto, pelo uso de modalidades musicais que unem canto ao acompanhamento musical como modelo para sua construção.

Este canal de comércio simbólico-musical entre a Espanha e a Itália é o próprio aludido anteriormente acerca da origem da *frotolla*, e os traços dela são muito próximos dos das seis peças presentes em *El Maestro* que foram

batizadas de Pavanas por Milán. A respeito desta vinculação, o compositor deixou o seguinte apontamento:

Estas seis fantasias que se seguem, como acima disse, se parecem em seu estilo e compostura com as mesmas pavanais que se tocam na Itália; e como em tudo se remetem a elas, chamamo-las também de pavanais; as quatro primeiras são inventadas por mim; das duas que depois se seguem, a melodia (sonada) delas foi feita na Itália, e a composição sobre a melodia é minha. Devem ser tocadas com o andamento um tanto acelerado, e precisam ser repetidas duas ou três vezes (Milán, 1536, p. 76, tradução nossa).

Imagem 3



Compassos 31 a 38 da Pavana 1 (ou Fantasia 23) de *El Maestro*, em notação de tablatura colhida do original.

Imagem 4



Compassos 31 a 38 da Pavana 1 (ou Fantasia 23) de *El Maestro*, em notação moderna, transliteração nossa.

Separamos os compassos de 31 a 38, expostos acima, para exemplificar a simplicidade da textura musical das pavanais. O trecho escolhido é o que apresenta maior variedade textural na Pavana 1 de Milán. Proporcionalmente, a textura desta peça é dominada pela disposição que podemos observar no compasso 35, onde um conjunto de vozes sustenta um acorde, sobre o qual uma linha melódica na voz mais aguda descreve uma melodia em graus conjuntos ou pequenos saltos.

A segunda estrutura mais frequente é a dos compassos de 31 a 34, onde o ritmo das consonâncias sustentadas é o mesmo da melodia no soprano.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Trechos de maior variedade polifônica, como nos compassos 37 e 38, apresentam movimentação em vozes internas ou dobramentos por terças, que são uma forma de polifonia muito tímida, se comparada àquela que ocorre nas demais fantasias. A relação com o modelo da melodia acompanhada em peças vocais, sobretudo no aludido estilo italiano seiscentista, permite entender que o objetivo desta disposição estrutural é destacar uma voz principal que se opõe a um fundo estático durante toda a execução, tornando a pavana para vihuela uma espécie de canção sem letra – uma peça instrumental em estilo *cantabile*, com o perdão do anacronismo.

No caso das Fantasias propriamente ditas e dos Tentos, a relação intermedial se torna mais difícil de perscrutar, e é para estas obras que dirigiremos nossa atenção, buscando apontar uma ligação entre a poética generativa delas e os recursos levantados na produção literária anteriormente estudada. O tratamento polifônico é mais sofisticado nestas modalidades de composição, e ambas são organizadas em torno do revezamento entre *consonâncias*, que são trechos polifônicos homorrítmicos com valores mais lentos e *redobles*, que são trechos de escala com valores rítmicos mais curtos e, portanto, mais rápidos.

A demarcação das seções é estabelecida por Milán através da recorrência a uma ideia musical particular, ou a um conjunto de sucessão de ideias que é repetido de forma levemente variada – na maioria das vezes, a variação se limita apenas à transposição das alturas. Os intervalos e os valores rítmicos, quando repetidos, garantem a percepção de que a estrutura musical está sendo reiterada, e, para ilustrar as possibilidades de articulação formal da obra, selecionamos os exemplos a seguir, extraídos de Tentos II:

icm

Imagem 5



Compassos 60 a 69 de Tentos II de *El Maestro*, em notação de tablatura colhida do original.

Imagem 6



Compassos 60 a 69 de Tentos II de *El Maestro*, em notação moderna, transliteração nossa.

A frase de dez compassos acima institui uma ordem de procedimentos, cada um possuindo caracteres específicos. A frase que se segue a esta – exibida logo abaixo – faz uso da variação já aludida e da recorrência da estrutura, para demarcar os dois trechos como espaço dotado de unidade dentro do discurso.

rcm

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 7



Compassos 71 a 79 de Tentos II de *El Maestro*, em notação de tablatura, colhidos do original.

Imagem 8



Compassos 70 a 79 de *El Maestro*, em notação moderna, transliteração nossa.

O trecho, portanto, estabelece-se como episódio bem recortado, fazendo jus ao conceito de *punctum*, através de caracteres individualizados, que se apoiam na *figura* como princípio, e reforçam seu sentido de unidade a partir da *ordo* que se torna visível a partir da relação entre os dois trechos, ou seja, a *copula*.

A *virtus motora*, por sua vez, é estabelecida a partir de outro resultado de interpretação da *copula*, a saber, quando ela resulta em contraste em vez de identidade. Comparemos as frases acima com o trecho a seguir:

Imagem 9



Compassos 114 a 117 de Tientos II de *El Maestro*, em notação de tablatura, colhidos do original.

Imagem 10



Compassos 114 a 117 de *El Maestro*, em notação moderna, transliteração nossa.

O trecho acima exibe uma outra técnica de estabelecimento de uma unidade interna, a partir da antifonia entre as vozes (popularmente conhecida como “pergunta e resposta). Este caráter demarca uma *figura* diversa da dos outros dois trechos anteriores, estabelecendo um novo território no discurso musical. A alternância entre contraste e unidade de caracteres, na forma como tentamos ilustrar com os exemplos acima, é o mecanismo que dá condição ao compositor de dotar sua expressão de uma *virtus motora*.

Conclusão

É certo que a grande contribuição dos vihuelistas é lembrada especificamente naquilo que ela significou para o florescimento da música instrumental. A real medida da riqueza de seu pensamento musical, contudo, torna-se apenas



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

apreensível quando consideramos sua produção à luz do contexto cultural em que estes agentes e suas atuações se tornaram visíveis, sobretudo por meio do advento do tipo impresso. Dentre todos os vihuelistas, achamos por bem dar destaque, através deste trabalho, a Luis de Milán e sua obra, visto que a publicação dela abriu pontos de contato com tradições pouco documentadas, populares, seculares e cujas raízes remontam a um passado de acesso ainda mais difícil. O aspecto intermedial desta produção era, até o momento, pouco explorado em publicações dirigidas a este corpus, e podemos resumir os resultados como se segue.

Conforme os exemplos empregados nos permitiram afirmar, e segundo conjectura elaborada por Griffiths (2005), fica demonstrada ligação entre as estratégias de composição musical e a técnica retórico-textual adotada por Milán para fundamentar os procedimentos generativos de sua poética em geral.

Foi possível identificar três formas de articulação da intermedialidade dentro da produção estudada, cada qual em um nível de interpenetração entre as linguagens constituintes. Partimos da intermedialidade essencial do *villancico*, passamos pela modelagem da fantasia através da pavana, e chegamos ao nível abstrato de agenciamento de procedimentos intermediais, onde vimos nos tentos a aplicação de estratégias textuais.

Apontados estes elementos, fica caracterizada pertinência suficiente para a abertura de investigações mais amplas que envolvam os recursos específicos da análise da intermedialidade e dos níveis de comércio estabelecido com base em diferentes suportes, as quais envolvam outros autores relevantes do período que nos legaram corpus bibliográficos nas mais diversas modalidades.

Fontes

- MILÁN, Luis. *El Cortesano*. Libro de Motes, de Damas y Caballeros. Madrid: 1561. Edição digital por Bayer Staatsbibliothek, colección de libros españoles raros y curiosos.
- _____. *EL Maestro*. Libro de música de vihuela de mano. Valencia: 1536. *Internet*, [http://imslp.org/wiki/Libro_de_Música_de_Vihuela_de_mano_\(Milán,_Luis\)](http://imslp.org/wiki/Libro_de_Música_de_Vihuela_de_mano_(Milán,_Luis)).
- _____. *El Maestro*. Composizioni per sola vihuela. CHIESA, Ruggero (tradução e notação moderna para violão). Miláno: Edizioni Suvini Zerboni, 1974. 2 vols.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*
La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas
A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas
The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

KOONCE, Frank. *Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*. Luis Milán Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Miguél de Fuenllana, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, and Esteban Daza. Music Transcribed and adapted for modern guitar, with facsimiles of the original tablatures. Chicago: Mel Bay, 2008.

Bibliografia

- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: Papyrus, 1997.
- DEUSEN, Nancy van. *The Cultural Context of Medieval Music*. Santa Barbara, California, EUA: Praeger, 2011.
- GRIFFITHS, John. "Extremities: The vihuela in development and decline," in ed. CANGUILHEM, Philippe, et. al.. *Luths et luthistes en Occident: Actes de colloque 13-15 Mai 1998* (Paris: Cité de la musique, 1999).
- _____. "The Two Renaissances of the Vihuela", artigo online publicado por *Goldberg Magazine*, abril de 2005. *Internet*, <http://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2005/04/3106.php>.
- HART, Thomas. "The Early Court Theater of Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia". In: *MLN*, Vol. 87, no. 2, Hispanic Issue, 1972, p. 307-315.
- KNUD, Jeppesen. *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. N. Y.: Dover Publications, Inc.
- ORGEL, Stephen. *The Jonsonian Masque*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.