

# NOTACIÓ FLEXIBLE DEL TEMPS. LES ENSALADES DE MATEU FLETXA EL VELL

*ROMÀ ESCALAS*

## 1. INTRODUCCIÓ

Amb aquest text volem oferir una actualització d'una ponència presentada fa uns anys al Curs de Música Antiga a Catalunya, ja que el seu contingut presenta unes propostes sempre vigents per a la interpretació de la música renaixentista de l'entorn de Mateu Fletxa el Vell (c. 1481-c. 1553). Compositor d'estil molt personal, arrelat a una escola que exercí una gran influència a tota la posterior música renaixentista de Catalunya, València i al seu àmbit polític i musical, especialment per als compositors relacionats amb la cort del Duc de Calàbria. De l'aplicació dels signes de proporció en la notació de les diferents versions de les ensalades d'aquest compositor en podem deduir unes tendències estètiques i notacionals íntimament relacionades amb l'expressió musical, les quals oferien interessants possibilitats de flexibilitat rítmica, amb un fort contrast amb altres estils musicals contemporanis, que habitualment s'escriuen d'acord amb criteris més estrictes de la teoria proporcional renaixentista.

La versió musical més accessible per a la interpretació de les ensalades de Mateu Fletxa el Vell, ha estat fins ara l'edició, transcripció i estudi a cura de Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, 1954). Si bé aquesta publicació ha gaudit del mèrit de fer possible la divulgació d'aquest repertori fonamental de la música catalana del segle XVI, ens trobem amb una versió a la qual, de cara a les exigències actuals, hi manquen aclariments interpretatius absolutament necessaris per a recuperar el veritable esperit musical i literari d'aquest repertori. Aquesta mancança és especialment notable pel que fa referència a les relacions entre la notació original i la versió transcrita, les reduccions de valors de les notes, els criteris d'elecció dels compassos moderns i llur equivalències amb els signes de mesura i proporció original, i la conseqüència immediata d'aquesta situació es tradueix en la impossibilitat d'esbrinar el temps correcte dels compassos principals a les diferents seccions de les ensalades i en conseqüència, el ventall de variants expressives que representen.

Les versions que fins ara s'han produït de les ensalades s'han realitzat basant-se més en criteris d'intuïció que no en dades objectives esbrinades a partir de la informació que ens trameten les fonts originals de les pròpies obres i la informació de l'època. El respecte a l'obra de Mateu Fletxa i les exigències de rigor i objectivitat interpretatives i artístiques ens obliguen a un estudi més detallat, crític de la lectura de la notació emprada per en Fletxa i els músics contemporanis conservada a les còpies i publicacions de la seva obra. Estudi que d'altra banda, contribuirà a conèixer i a interpretar millor els trets generals de la notació de l'expressivitat a moltes altres obres de compositors renaixentistes.

El tema central d'aquest estudi serà doncs l'anàlisi de la notació de la mesura i el temps a les ensalades de Mateu Fletxa i les seves conseqüències expressives, a partir de les fonts d'informació teòrica i pràctica de la notació musical de la seva època.

El resultat pràctic d'aquest estudi sorgeix de la correcta interpretació dels signes emprats en l'escriptura musical a arrel dels canvis que va sofrir la notació musical al llarg del segle XVI, motivats per les noves exigències expressives i rítmiques del discurs polifònic. Aquestes necessitats portaren a alguns compositors a adoptar, en àmbits locals, criteris de notació personals, fins i tot innovadors, i aquest és el cas de Mateu Fletxa el Vell. Aquests canvis introduïren nous procediments en l'expressió escrita dels ritmes i les seves combinacions de velocitat que aviat influïren en una major flexibilitat de la notació, en conflicte obert amb el rígid concepte del *tactus*, unitat regular de mesura del temps, herència de la teoria medieval.

Ens hem concentrat en l'estudi de les ensalades de Fletxa, considerant-les com a exemples clars d'aquest procés d'innovació inscrit en l'àmbit madrigalístic i semiprofà de l'època. Aquest procés es manifesta amb tanta força i expressió que podríem considerar-lo com a predecessor de l'alliberament rítmic que ens conduirà cap un nou concepte del compàs en els següents segles, al llarg del Barroc, fonament conceptual de la notació moderna, i encara vigent a la música actual.

## 2. DESCRIPCIÓ DE LES FONTS D'ESTUDI

### a) Tractats teòrics:

1. Bermudo, Fra Juan. *Arte Tripharia*. Juan de Leon, Osuna, 1550.
2. Bermudo, Fra Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna, 1555.
3. Montanos, Francisco de. *Arte de Música*. Valladolid, 1592.

### b) Els documents musicals de l'època a on es troben les diferents versions de les ensalades de Mateu Fletxa:

1. Manuscrit M 588/1 de la Biblioteca de Catalunya. El citarem amb les sigles M1. Consta de quatre quaderns de 32,3 × 22,8 cm. Encara que ha estat restaurat recentment, conserva zones de lectura difícil.

2. Manuscrit M 588/2 de la Biblioteca de Catalunya. El citarem amb les sigles M2. Format per tres quaderns de paper de 15,8 × 21,8 cm, enquadernats amb cobertes de pergamí d'un gradual del segle XV. Hi manca la veu del tenor.
3. Edició en paper de Jorge Negrino, a Praga del 1581. Es troba a la Biblioteca de Catalunya amb la signatura M 851. La citarem amb les sigles EP. Conté les ensalades publicades pel nebot del compositor, fra Mateu Fletxa.
4. Manuscrit núm. 607 de la Biblioteca de la Casa de Medinaceli a Madrid.
5. *Orphenica Lyræ*. Llibre de viola de mà de Miguel de Fuenllana, Sevilla, 1554.

D'entre totes aquestes fonts, n'hem seleccionat les tres primeres, on s'hi troben les ensalades *La Guerra* i *La Justa*, obres que ens serviran per a l'extracció de les dades de la nostra recerca. Aquestes dades es repeteixen de manera semblant a les altres ensalades. Les dues còpies manuscrites M1 i M2 són probablement anteriors a l'edició de Jorge Negrino i contemporànies de l'autor. Aquesta darrera font recull, segons el propi nebot de M. Fletxa, els criteris notacionals del compositor, tot i reflectint el compromís d'adaptació dels mateixos a les necessitats d'una edició de caire internacional.

### 3. INTERPRETACIÓ MENSURAL DELS SIGNES DE PROPORCIÓ

Abans de procedir a l'estudi analític i treure conclusions a partir dels signes proporcionals emprats a les dues ensalades, ordenats a les taules que hem confeccionat, convindria revisar les opinions dels teòrics del Renaixement sobre la significació d'aquests símbols en relació a la subdivisió ternària o binària dels valors de les notes i en relació a les unitats d'expressió del temps absolut.

Amb aquest objectiu, hem contrastat les opinions de dos influents teòrics espanyols del segle XVI, Fra Juan Bermudo i Francisco Montanos, com a representants dels criteris de notació de la primera i segona meitat del segle XVI a les nostres escoles. El fet d'haver escollit aquests dos teòrics ens proporciona informació suficient, mercès a la seva visió oberta de les solucions dels problemes que la teoria musical tradicional els plantejava. Robert Stevenson, gran coneixedor de la música espanyola del Renaixement, fou el primer que ho va remarcar:<sup>1</sup>

In the mensural treatises, Spanish theorists showed themselves at home with the more intricate problems of the epoch, often propounding solutions which were original and even epoch-making.

1. Robert STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haia, M. Nijhof, 1960, p. 101.

(Als tractats de música mensural, els teòrics espanyols estaven familiaritzats amb els problemes més complicats de l'època, proposant sovint solucions originals, i fins i tot capdavanteres).

La gran actualitat i preparació dels teòrics espanyols, bons coneixedors de la producció musical d'altres compositors europeus, era un dels exponents responsable de l'alt nivell musical que assoliren al segle XVI. Robert Stevenson en féu també menció:<sup>2</sup>

In the same treatises [...] composers of international repute are familiarly mentioned.

(Als mateixos tractats [...] es mencionen habitualment els compositors d'anomenada internacional.)

En aquest sentit, tant J. Bermudo,<sup>3</sup> a la seva obra *Declaración de Instrumentos Musicales* i al *Arte Tripharia*, com F. Montanos,<sup>4</sup> amb l'*Arte de Musica*, foren teòrics preocupats i sensibilitzats per la millora de la notació musical, i bons coneixedors de la pràctica dels principals compositors del seu temps.

La subdivisió dels valors de les notes en meitats i terços, imperfecta o perfecta, segons l'època que es considerava, era la clau de volta de tota la notació mensural. Aquesta subdivisió s'expressava amb els signes de proporció o signes de temps, senyal que es situava al principi del pentagrama i a cada punt en què s'exigia un canvi de proporció o de temps. De la proporció de cada nota respecte la unitat de temps, mesurada amb el moviment de la mà anomenat *compàs*, en podem deduir la velocitat o 'temps' de la música escrita. Ambdós teòrics ens resumeixen en quadres (figs. 1 i 2) les seves explicacions teòriques amb les equivalències de les notes respecte al compàs. Per arribar a conclusions útils ens caldrà, doncs, esbrinar les equivalències entre compàs i unitat de temps.

Des de Ramos de Pareja, al 1482, els teòrics hispànics ens expliquen com es portava el compàs:<sup>5</sup> «Si pues, el cantor quiere cantar correctamente y conforme a medida [...] mueva el pie o la mano o el dedo dando en algun lugar.»

Juan Bermudo, bon coneixedor dels músics i dels principals teòrics del seu temps i especialment sensibilitzat envers els problemes de la interpretació pràctica, ens resumeix aquesta situació. Al seu tractat *Declaración de Instrumentos Musicales* del 1555, després de la taula d'equivalències de les figures respecte al compàs, ens ofereix una explicació detallada de la manera de portar el compàs en la música dels seus contemporanis:

2. *Ibid. loc. cit.*

3. Fr. Juan BERMUDO, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna, 1555.

4. Francisco DE MONTANOS, *Arte de Música*, Valladolid, 1592.

5. Bartolome RAMOS DE PAREJA, *Musica Practica*, Bolonia, 1482. Traducció castellana de J. L. Moralejo, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 106.

Para cantar estas señales ay tres compases, conviene a saber mayor, menor y de proporción. 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 proporción, o contra dos, como en la sesquialtera. Para quitar tota 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 composición.

A finals del segle XVI, Francisco de Montanos segueix descrivint de la mateixa manera la forma de dur el compàs,<sup>6</sup> amb cops rítmics mitjançant dos moviments de la mà per al compàs binari, *alçando y dando*, és a dir, un ascendent i l'altre descendent. Per al compàs ternari a tres *figuras al compàs*, anomenat *proporcionado o triple*, la primera figura es canta a baix i la segona i tercera en alçar.

De les anteriors explicacions en deduïm que el compàs es podia portar de tres maneres:

1. El compàs *mayor o largo*, batut en moviments lents.
2. El compàs *menor o compasete*, la meitat del major, per tant portat a doble velocitat.
3. El compàs *de proporción* per a les proporcions o subdivisions ternàries, la tripla —tres notes contra una— i la sesquialtera, tres notes contra dues.

A la pràctica, això representaria tres velocitats en el moviment de la mà, és a dir, tres pulsacions diferents que ens delimitarien tres unitats de temps diferents:

Per exemple, en el cas del compàs major (a i c), amb el moviment lent de la mà, si fixem la unitat de temps de la pulsació (U) en un segon, el compàs sencer duraria 2 segons i cada moviment de la mà equivaldria a una velocitat de 60 MM (metrònom Maëtzl).

En el compàs menor i la tripla (b i c), en el qual la pulsació = U/2 seg., cada pulsació seria de 120 MM.

6. F. DE MONTANOS, *ibid.*, f. 15.

Finalment, en el compàs de proporció (e), en el que tres cops equivaldrien a dos del major o del menor, les unitats de pulsació serien de  $2/3 U$  seg. i els moviments resultants de la mà amb una velocitat de 90 MM.

Si apliquéssim les proporcions darreres a un compàs menor, amb la unitat de temps reduïda a la meitat, la pulsació resultaria el doble, 180 MM, però no la considerem musicalment practicable.

Per tant, podem considerar que de la pràctica teòrica estricta, al llarg del segle XVI, se'n derivaven tres velocitats de mesura del temps que depenien del criteri més o menys fix que s'atribuís a la unitat principal de mesura del temps musical. Mesura de la qual, a continuació, anirem veient les seves atribucions.

#### 4. EL CONCEPTE D'UNITAT DE TEMPS

La troballa més important dels teòrics musicals de l'antiguitat per a la correcta expressió dels ritmes en la precisa sincronització sonora que exigia la polifonia, va ésser el concepte d'unitat de mesura del temps musical. Ens és difícil d'imaginar com a una època tan llunyana respecte a les tècniques de cronometria, s'arribà a imaginar, teòricament, aquesta unitat. Aquest fet l'expliquem observant el moment històric i apreciant que en la música i altres ciències, el pensament teòric sovint s'avançava a les realitzacions tècniques i pràctiques, en una mena d'assaig general del que un parell de segles més tard s'imposaria com a mètode de raonament i procediment científic habitual.

La realitat de la situació ens la descriu J. R. Hale en el seu estudi sobre l'Europa del Renaixement:<sup>7</sup>

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

Per als teòrics hispànics, des de Ramos de Pareja, al 1482, el valor de la unitat de temps es defineix amb un intent de precisió:<sup>8</sup>

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.

Aquesta pulsació per mesurar la durada de la unitat de temps, correspon en numeració metronòmica aproximadament a una pulsació de 60/70 MM.

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

8. Bartolome RAMOS DE PAREJA, *Musica Practica*, Bolonia, 1482. Traducció castellana de J. L. Moralejo, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 106.

Segons Curt Sachs,<sup>9</sup> als voltants del 1550 la unitat motora del ritme seria el valor de la mínima (M), equivalent a la durada del pols o del pas moderat, l'equivalent a la velocitat de 60//80 MM. L'opinió de Willi Apel,<sup>10</sup> per altra banda, és que des de la segona meitat del segle XVI, la semibreu (S) seria de velocitat igual a 48 MM, i per tant la de la mínima (M) binària igual a 96 MM i la de la ternària a 144 MM, és a dir, aproximadament el doble. Considerant l'opinió dels dos especialistes molt respectable, malgrat les contradiccions, creiem necessari, si hem d'arribar a conclusions més precises, revisar el concepte de *compàs* dels tractats teòrics antics, íntimament relacionat amb el concepte d'unitat de temps i velocitat de les notes.

Des d'Adam de Fulda,<sup>11</sup> tots els teòrics reconeixien l'existència de tres maneres d'aplicar el compàs, el qual definia la unitat de temps U respecte al valor de les figures:

El *tactus alla minima* o *tactus minor*, anomenat també *proportio subdupla*, en el qual la mínima coincideix amb el cop o *tactus* emprat per a marcar el compàs, al què se li 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, és a dir,  $S = 1U$ .

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

El 1482 Ramos de Pareja<sup>12</sup> ja recull aquestes equivalències, d'ús habitual en la música espanyola de la seva època. Mig segle més tard, Bermudo i Montanos ens parlen d'una novetat, el compàs portat a doble velocitat. En aquesta mateixa època, amb una major varietat de informacions teòriques, sovint amb postures contradictòries, ens anuncien la necessitat d'un tactus més flexible i acomodatiu a les exigències expressives de cada obra.

Fra Juan Bermudo<sup>13</sup> ens defineix el compàs en els termes següents, ja descrits anteriorment:

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 (sacando la disminución y augmentación) 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.

9. Curt SACHS, *Rythm and Tempo*, New York, Norton, 1953, p. 202.

10. Willi APEL, *The Notation of Poliphonic Music*, *The Mediaeval Academy*, Cambridge, Massachusetts, 1953, p. 191.

11. Adam DE FULDA, *De música*, 1490, a '*Scriptores ecclesiastici de Musica*', 1784, vol. III.

12. Bartolome RAMOS DE PAREJA, *Musica Practica*, Bolonia, 1482. Traducció castellana de J. L. Moralejo, Alpuerto, Madrid, 1977, p. 107.

13. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, cap. 35.

És evident que aquestes equivalències són les mateixes que hem vist abans, i es corresponen amb les d'Adam de Fulda i altres teòrics renaixentistes en el concepte d'unitat de temps, és a dir el cop o moviment de la mà, equivalent als pols humà en el *tactus maior* d'aquest autor, així com al *compás mayor* de Bermudo i les seves corresponents proporcions, dupla i subdupla (doble i meitat). El que és indispensable per evitar confusions, és no confondre *tactus* amb compàs, ja que aquest primer representa cada un dels dos cops que integren el compàs major.

## 5. EQUIVALÈNCIA DELS VALORS DE LES NOTES RESPECTE AL COMPÀS

A partir de les equivalències més habituals dels valors de les notes respecte al compàs, simbolitzades per les figures del temps i de les dades facilitades per J. Bermudo el 1555 i per F. Montanos (1592) als seus texts i taules, esbrinarem la relació entre les notes i les unitats de temps, procés que ens portarà finalment a fixar les velocitats de les notes.

A tots els exemples i textos que segueixen, les subdivisions de les respectives figures les indicarem amb la inicial de la figura a l'esquerra de l'expressió d'igualtat i amb el valor de subdivisió a la posició corresponent a la dreta.<sup>14</sup> Exemple: BS = 32 significa breu ternària i semibreu binària.

### 5.1. Semicercle o cercle imperfecte, C

Segons Bermudo, «círculo imperfecto llamase al medio circulo que desta forma se scribe C»,<sup>15</sup> i expressa la subdivisió binària de les figures. MLBS = 2222. En aquest signe la semibreu equival a un compàs (S = 1 compàs).

F. de Montanos ens diu que aquest signe de compàs és el més freqüent: «El compas que mas se acostumbra es el que llamamos compasillo, que su tiempo es el imperfecto.»<sup>16</sup> En les mateixes equivalències de Bermudo, la semibreu equival a un compàs.

### 5.2. Semicercle partit, temps partit o *tiempo de pormedio*, C

Segons Bermudo<sup>17</sup> es tracta d'un compàs disminuït. La «disminución es cosa de proporción», i pot indicar-se de diferents maneres, per «canon, por numero o

14. He adoptat aquest criteri a fi de no emprar termes històrics que podien tenir diferents significats segons el lloc i l'època.

15. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 50.

16. F. de. MONTANOS, *ibid.*, f. 4v.

17. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 51v i f. 52.

por virgula». La vírgula és el guió vertical que parteix el semicercle, el cànon serien paraules i també es podria indicar amb un numeral de proporció. Tot i això, el més freqüent és el signe.

Les subdivisions de les notes són com amb el cercle imperfecte, però la breu equival a un compàs ( $B = 1$  compàs).

F. de Montanos afegeix que «el tiempo de pormedio o buelto imperfecto (tiene) disminución por una de quatro cosas, por virgula en el tiempo, o imperfecto buelto —amb la C girada— ...por numero delante del tiempo... o por canon ... ‘como decrecit in duplum’».

Aquest autor afegeix que en aquest signe alguns autors «el breve hacen perfecto por uso, no de rigor».<sup>18</sup> Considerant que, encara que a la pràctica la breu es considerava amb divisió binària, segons la teoria estricta hauria de ser ternària. És a dir, 1 breu = 3 semibreus.

### 5.3. Semicercle amb punt o *prolació perfecta*, © i ◎

Fr. J. Bermudo considera la prolació perfecta quan la semibreu es mesura amb tres mínimes. Es representa mitjançant un punt dins del cercle o del semicercle.

En aquests senyals la semibreu equival a tres mínimes, encara que les mínimes continuarien amb divisió binària:  $S = 3$  mínimes = 6 semimínimes, en comptes de 9 en cas de divisió ternària. Aquesta incongruència obeeix a que les semimínimes —de color negre— es consideren mínimes *imperfectonadas por mutacion de color*.<sup>19</sup>

Segons Montanos, l'equivalència de la semibreu és la mateixa: «prolación es un punto dentro de algun tiempo por el que el semibreve es perfecto.»

### 5.4. Semicercle amb el número tres, C3

Segons Bermudo, *dizese tiempo perfecto quando el breve es medida con tres semibreves, y la señal es un numero ternario ayuntado a un círculo o semicírculo*.<sup>20</sup>

L'equivalència doncs seria,  $MLBS = 2232$ , amb la breu perfecta ( $B = 3S$ ).

Montanos opina que el tres és un signe de proporció, no de subdivisió, quan ens comenta que «cuando ponen delante de algun tiempo un tres guarismo (3) llamanle proporcion, y no lo es sino numero ternario...significa que aquellas figuras que iban dos en un compas, haviendolo el tres, vayan tres».

18. F. de MONTANOS, *ibid.*, f. 8v.

19. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 8v.

20. *Op. cit.* lib. III, f. 55v.

D'altra banda, defineix «que el modo mayor imperfecto» és el **C3**, on la  $S = 3M$ . Al f. 16 ens diu que en aquest temps «el semibreve hazen perfecto por uso no por arte». És a dir, que aquest símbol afectaria més aviat a la divisió de la semibreu que no a la de la mínima, com diu Bermudo.

### 5.5. *Tiempo de pormedio amb número ternari, C3*

Bermudo diu que «si en una obra de canto de organo poneys el tiempo de pormedio...y sobre dicho tiempo un numero ternario, parece estar bien, que acompañando el tres de guarismo al dos del tiempo (diminucion) se causa la proporción sesquiàltera desta forma lo pusieron los antiguos».

És a dir que el **C3** equivaldria a  $C_2^3$  de *los antiguos*, amb la conseqüent divisió imperfecta de tots els valors  $MLBS = 2222$ .

En canvi, Montanos<sup>21</sup> opina que amb el **C3** «el breve hacen perfecto por uso no por arte». I resultaria que 'por arte' la  $B = 3M$ , encara que la trobem sovint equivalent a  $2M$ .

### 5.6. Cercle imperfecte amb proporció tres a dos o sesquiàltera, $C_2^3$

Al capítol «Como se porman los numeros en las proporciones», Bermudo ens diu que «la proporción dize quantas figuras o puntos entran en un compas: pero la señal manifiesta quales han de ser.»<sup>22</sup> De les explicacions del mateix capítol, en el qual ens defineix aquests signes, en deduïm que en la proporció sesquiàltera del **C**, la  $C_2^3$ , tres mínimes omplen el temps d'un compàs, en comptes de les dues del compàs sense la proporció.

El mateix autor, al tractat *Arte Tripharia*,<sup>23</sup> al capítol dedicat a les proporcions, ens ho ratifica: «La proporción que comunmente se usa es dicha sesquialtera [...] que es cantada de tres a dos.[...]. Si  $C_2^3$  se pone en tiempo entero cantan tres minimas en un compas (3 M = 1 compas).»

Montanos no fa referència directa a aquest signe, però a la definició de sesquiàltera, ens diu que «Yvan tres figuras al compas [...] si ay tiempo imperfecto seran tres mínimas».<sup>24</sup>

21. F. de MONTANOS, *op. cit.* f. 16r.

22. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 55v.

23. Fr. Juan BERMUDO, *Arte Tripharia*, Juan de Leon, Osuna, 1550, f. 21.

24. F. de MONTANOS, *ibid.*, f. 13v.

### 5.7. *Tiempo de pormedio amb proporció sesquialtera* $\mathbb{C}_2^3$

Segons Bermudo a *Declaración de Instrumentos Musicales*, «en un tiempo de pormedio entravan en un compas largo dos semibreves, puesta la proporción en este: tantos semibreves direis en un compas: quantos mandare el numero mayor de la proporción».<sup>25</sup> A *Arte Tripharia* ens dóna com a equivalència exacta: «Si [la sesquialtera] esta puesta en tiempo de pormedio [...] vantes semibreves al compas.»<sup>26</sup> ( $3S = C$ ).

Montanos, més tard opina «que la proporción sesquialtera para estar puntada con el tiempo que mas le convenga, ha de ser de pormedio...aquellas figuras que con solo el tiempo yvan dos en cada compas, puesto el numero vayan tres».<sup>27</sup>

### 5.8. Xifres proporcionals aïllades, el 3

Bermudo és l'únic tractadista que ens parla directament de l'ús de les xifres proporcionals sense senyals: «Ponen algunos el numero ternario sin tiempo... y assi guardan todos los accidentes en las figuras».<sup>28</sup>

A continuació donem les taules d'equivalències d'aquests autors (figs. 1 i 2), en les què es resumeixen aquestes relacions entre notes i compassos:

25. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 55v.

26. Fr. Juan BERMUDO, *Arte Tripharia*, Juan de Leon, Osuna, 1550, f. 21.

27. F. de MONTANOS, *ibid.*, f. 15v.

28. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 56v.



A la taula de J. Bermudo (fig. 1) els valors de notes inferiors a la unitat de temps s'expressen amb el número de notes que integren un temps sencer. A la taula d'aquest autor la unitat de temps equival a un compàs, segons ens especifica ell mateix.<sup>29</sup> A la de Montanos no hi figuren els valors de les subdivisions més petites, a partir de les semimínimes (Sm), fet que interpretem com a suposició de divisió binària per a tots aquests valors.

Una altra diferència remarcable la trobem en els conceptes simbolitzats pels signes **C** i **C3**. El primer a la taula de Bermudo expressa la prolatió perfecta, és a dir, la subdivisió ternària de la semibreu (semibreu = 3 mínimes). Podem comprovar com els números que segueixen a l'expressió d'aquesta equivalència, al mateix tercer rengle, volen dir que la divisió a partir de la mínima (M) és sempre binària, tanmateix aquest punt no ha d'influir en les nostres darreres conclusions.

En canvi, a F. de Montanos (fig. 2), el signe **C**, tot i expressant la mateixa subdivisió de la semibreu (S = 3 M), pren com a unitat de temps la mínima (M) en comptes de la semibreu (S). A més a més, Bermudo usa el signe **C3** com a indicatiu de la subdivisió perfecta de la breu (B = 3S), és a dir, el que es deia *tempus perfectus*, a diferència de Montanos que l'usa com a signe de la *prolatio perfecta*, o divisió ternària de la semibreu (S = 3M). Tot i això, en aquest signe tots dos fan la semibreu (S) equivalent a la unitat de temps. És interessant el comentari d'aquest autor sobre les diferents interpretacions dels signes entre els teòrics i els músics pràctics, *por uso o por arte*.

Cap dels dos autors inclou la sesquialtera a les taules, indicada amb símbols i les xifres **32**, fet que ens fa pensar que encara que ho citen com a recurs dels *antiquos*, cap compositor de la seva època en va fer ús.

Totes aquestes equivalències corresponen a durades absolutes de cada figura de nota en cada signe de temps. Aquests conceptes de precisió en la mesura són característics del pensament teòric del segle XVI, i els plantejaments que se'n derivaven bastien els pilars sobre els que es relacionaven les arts i les ciències exactes.

## II. ANÀLISI DELS SIGNES EMPRATS EN LA NOTACIÓ DEL TEMPS A DUES ENSALADES

Les dues ensalades seleccionades, *La Justa* i *La Guerra*, les podem situar com a composicions de l'època de maduresa de Mateu Fletxa per la seva extensió, forma i grau d'elaboració simbòlica del text. Aquestes composicions es caracteritzen per una gran varietat expressiva, indicada amb successius canvis de proporció al llarg d'una constant renovació temàtica en la qual els nous texts literaris, encadenats un a continuació de l'altre, van acompanyats de canvis d'expressió musical marcats mitjançant la notació i els signes de mesura.

29. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 51v.

Aquests canvis de signe proporcional i text corresponent els podem observar a totes les veus de l'edició de Praga de *La Guerra* i *La Justa*. Per a il·lustrar-los és suficient amb seleccionar la veu del baix, ja que totes les altres veus evolucionen verticalment de forma paral·lela (taula 2 i 3). Als diferents llocs d'aparició d'aquests signes de mesura, se'ls ha assignat un número ordinal d'identificació (NOr). A l'exemple de *La Guerra* hi corresponen des del 7 al 24 i a *La Justa* del 25 al 48, de l'1 al 6 corresponen a l'ensalada *El Fuego*, que no analitzem en aquest treball.

En aquesta segona part del treball, analitzarem els signes de proporció que trobem a les ensalades de Fletxa i discutirem la seva relació amb l'expressió teòrica del temps i els corrents que la pràctica musical anaven imposant entre els músics.

TAULA 1  
*Símbols proporcionals*

<i>Símbol antic</i>	<i>Terme actual</i>
C	semicercle
C3	semicercle amb tres
C	semicercle amb proporció tres a dos
C	semicercle amb punt
Ⓒ	semicercle barrat
Ⓒ3	semicercle barrat amb tres
C̄	semicercle barrat amb tres dos*
$\frac{3}{2}$	tres
$\frac{3}{2}$	proporció de tres a dos*

\* Malgrat la semblança d'aquest guarisme ( $\frac{3}{2}$ ) a una forma abreujada de la fracció 3/2, que d'altra banda sabem que es va usar a l'antiguitat per a la proporció sesquiàltera, és probable que en l'època de M. Fletxa representés també una variant gràfica ornamentada del 3 i, per tant, les expressions proporcionals que porten aquest signe podrien tenir un doble significat: l'expressió de la proporció tripla (1/3), o de la sesquiàltera (3/2).

D'entre aquests signes, els trobats a les versions revisades de *La Guerra* i *La Justa*, segons els documents M 588/1, M 588/2 i EP, serien (taula 2):

TAULA 2  
*Signes dels M 588/1, M 588/2, i edició de Praga*

<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
C	C	C
C3		C3
	C <sub>2</sub>	C?
		⊕
⊕3		⊕3
3		

Un dels fenòmens que més ens sobten, com ja hem comentat, és la varietat de canvis de proporció que apareixen a les ensalades seleccionades en l'edició de Praga, tant en l'aspecte qualitatiu com quantitatiu. A continuació exposem (taules 3 i 4) els llocs en què apareixen aquests canvis, amb la guia del text corresponent, per a fer-nos una idea d'aquesta diversitat:

TAULA 3  
*La Guerra (edició de Praga)*

<i>NOr.</i>	<i>f.</i>	<i>text</i>	<i>signe</i>	<i>valors mínims</i>
7	9v	pues la guerra	C	M
8	10	por mal que le venga	⊕3	M
9	10	pregonese con presteza	⊕	S
11	10v	el contrario es fanfarron	C	M
12	10v	ordenese el esquadron		S i M negres
13	11	mientras digo una cancion	⊕3	B i S negres
14	11	pues nascistes rey del cielo	⊕3	B i S blanques i negres
15	11	a solo eso he venido	⊕3	B i S blanques i negres
16	11v	viva viva viva	C	Sm amb punt i corxeres
17	11v	o que tiene tan gran peso	⊕3	S i M
18	12	bon bon peti pata bon	⊕	M blanques i negres
19	12	ba sus a entrar	⊕3	S i M
20	12	viva viva viva	⊕	Sm amb punt i corxeres
21	12	los enemigos ya huyen	C3	M
22	12	Santiago	C	Sm
23	12v	victoria victoria	⊕	S negra i M
24	12v	victoria victoria	⊕	S negra i M

TAULA 4  
La Justa (*edició de Praga*)

<i>NOr.</i>	<i>f.</i>	<i>text</i>	<i>signe</i>	<i>valors mínims</i>
25	16	oid oid	(binari)	S i M
26	16v	para ti la quiero	Ⓒ	S i M
27	16v	pues toquen los atabales	C	M i Sm
28	16v	llame el tiple con primor	Ⓒ3	S i M
29	16v	responda la contra	C	M i Sm
30	17	una sylla es la cimera	Ⓒ	M i Sm
31	17	que otro viene	C	M
32	17v	de prophetas	Ⓒ3	S i M
33	17v	fan fan fan	Ⓒ	Cor. i Sm
34	17v	si con tantos servidores	Ⓒ3	S i M
35	17v	con que os finireis de risa	C	M i Sm
36	18	que tocan alarma	Ⓒ3	S i M
37	18	dale la lança	Ⓒ3	Sm i M
38	18	elo va elo va	C	Cor. i Sm
39	18v	que no son amores	Ⓒ3	S i M
40	18v	aparte todos a Lucifer	C	Sm i M
41	18v	mala noche aveis de haver	Ⓒ3	M i S
42	18v	haganle todos el buz	C	M i Sm
43	19	den les las lanças	Ⓒ3	S i M
44	19	y a Luzbel	Ⓒ	S i M
45	19v	que trae fardel	Ⓒ3	M
46	19v	scantemosle un pedaço	Ⓒ	S i M
47	19v	buenas Pascual	Ⓒ3	S i M
48	19v	laudate dominum	Ⓒ	S i M

Si comparem els signes de proporció trobats a un mateix lloc de les diferents versions d'aquestes dues obres (manuscrits BC M 588/1 i BC M 588/2) amb els de l'edició de Praga de les ensalades *La Justa* i *La Guerra*, obtindrem (taules 5 i 6):

TAULA 5  
*Signes de proporció emprats a La Guerra*

<i>NOr.</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
17	C	C	C
18	$C_2^3 = \mathbb{C}3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
19	C	C	$\mathbb{C}$
10	$C_2^3 = \mathbb{C}3$	$32 = 3$	$\mathbb{C}$
11	C	C	C
12	$32 = 3$	-	-
13	$\mathbb{C}_2^3 = \mathbb{C}3$	$C_2^3 = C3$	$\mathbb{C}3$
14	-	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
15	-	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
16	C	C	C
17	C3	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
18	C	C	$\mathbb{C}$
19	C3	$32 = 3$	$\mathbb{C}3$
20	C	C	$\mathbb{C}$
21	C3	$32 = 3$	C3
22	C	C	C
23	C3	$32 = 3$	$\mathbb{C}$
24	C	C	$\mathbb{C}$

TAULA 6  
*Signes de proporció emprats a La Justa*

<i>NOr.</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
25	C	C	-
26	C3	$C_2^3 = C3$	⊕3
27	C	C	C
28	C3	$C_2^3 = C3$	⊕3
29	C	C	C
30	C	-	⊕
31	C	C	C
32 = 3	C3	$C_2^3 = C3$	C3
33	C - 3	C	C/
34	C3	$C_2^3 = C3$	⊕3
35	C	C	C
36	C3	32 = 3	⊕3
37	C3	-	⊕3
38	C	C	C
39	C - C3	$C_2^3 = 3$	C3 - ⊕3
40	C	C	C
41	C3	$C_2^3 = C3$	⊕3
42	C	C	C
43	C3	32 = 3	⊕3
44	C	C	C?
45	C3	32 = 3	⊕3
46	C	C	⊕
47	C3	32 = 3	⊕3
48	C	C	⊕

## 6. FREQUÈNCIA D'APARICIÓ DELS SIGNES

Les freqüències d'aparició dels signes a *La Guerra* queden expressades en les taules 7a i 7b:

TAULA 7a  
*Freqüència d'aparició dels signes*

<i>signe</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
C	22	21	11
C3	15	0	3
C <sub>2</sub> <sup>3</sup>	1	6	0
C <sub>2</sub> <sup>?</sup>	0	0	1
C/	0	0	10
⊕3	0	0	16
⊕ <sub>2</sub> <sup>3</sup>	2	0	0
3 <sup>?</sup>	1	0	0
32	1	13	0

Si unifiquem els signes  $C_2^3 = C3$ ,  $\oplus_2^3 = \oplus^3$  i  $32 = 3$ , el nombre de canvis de signe seria:

TAULA 7b  
*Freqüència d'aparició dels signes*

<i>Signe</i>	<i>BC M 588/1</i>	<i>BC M 588/2</i>	<i>Praga (1581)</i>
C	22	21	11
C3	16	6	3
C <sup>?</sup>	0	0	1
⊕	0	0	10
⊕3	2	0	16
3	2	13	0

Amb uns quaranta canvis de proporció, de binària a ternària, a la primera ensalada ens podem fer ja una idea d'aquesta varietat, única en els estils polifònics de la seva època. La discussió sobre aquest extraordinari procediment de notació el deixem per al capítol final, després d'una interpretació dels signes de temps d'aquestes obres.

## 7. LA INTERPRETACIÓ DELS SIGNES DE TEMPS DE LES ENSALADES DE FLETXA

Al manuscrit M 588/1, amb regularitat i consistència, els ritmes binaris es troben quasi sempre escrits en compàs imperfecte C, els ternaris els trobem amb l'expressió C3 o amb mutació de color. Hi trobem en menor proporció els signes de la sesquialtera  $C_2^3$  i  $C_2^?$  que creiem equivalents al C3.

Al M 588/2 ens trobem amb una versió rítmica encara més simplificada, tan sols apareix el temps imperfecte C, i la sesquiàltera amb  $C_2^3 = C3$ , o simplement la xifra  $32 = 3$ .

En canvi, a l'edició de Praga, observem la coexistència del compàs C amb el temps partit  $\mathbb{C}$ . Podríem pensar que és absurd escriure el mateix tipus de ritme binari amb dues formes de compàs diferents, sobretot si tenim en compte que sovint els trobem un a continuació de l'altre, cosa que elimina la suposició de que fossin signes equivalents usats indistintament per a expressar els mateixos ritmes. Una explicació possible seria la intenció de donar certa variació o flexibilitat al tactus o compàs.

Segons la teoria, el temps partit  $\mathbb{C}$ , representava una proporció dupla, com encara remarcava Montanos. Això vol dir que, si portem el compàs a la mateixa velocitat de pulsació que al *compasillo* C, hauríem de cantar una semibreu S a cada cop, sense cap modificació del *tempo* absolut. Però a la realitat pràctica de l'execució musical, ja des de Luys de Narvaez, en 1538, s'aplicava a les figures del temps partit certa flexibilitat en la regularitat de la pulsació del compàs: «[En] estos dos círculos, f i  $\mathbb{C}$ , que se llaman tiempos...el primero denota que [el compàs] se ha de llevar algo apriessa...el segundo se llevara muy a espacio.»<sup>30</sup>

Un altre *vihuelista*, Alonso de Mudarra, recolza aquesta irregularitat: «Para saber a que compas se an de tañer estas cifras se ponen tres tiempos diferentes y son estos f, C,  $\mathbb{C}$ , ... por el primero a deyr el compas apriessa. Y por el segundo ni muy apriessa ni muy a espacio Por el tercero a de yr despacio.»<sup>31</sup>

No hi ha cap dubte, doncs, de l'ús del signe  $\mathbb{C}$  com a indicació d'una unitat de temps diferent a l'expressada per C i no en proporció mitja, com al compàs menor, possiblement amb una pulsació derivada del costum i la inèrcia que generaven a la pràctica els canvis al compàs de proporció, la qual se situaria entre la unitat principal en C i el compàs partit a doble velocitat. Segurament, coincidint amb la pulsació a  $2/3$  equivalent a 90 MM.

Aquesta darrera possibilitat s'aproxima als temps proposats per Willi Apel, qui arriba a aquesta conclusió per un camí diferent, i el considera com a *tactus prior*. Encara que suposa que van coexistir dues formes principals de tactus, 60 i 40 MM, amb els seus equivalents ràpids de 120 i 80 MM.

A continuació, resumim les possibilitats d'equivalències per a cada signe, en el context dels usats a les ensalades de Mateu Fletxa.

### 7.1. Compàs imperfecte

Signe: C. Representa el compàs o tactus principal. El *compàs mayor* es durà a dos cops que corresponen a la durada d'una mínima.

30. Luys de NARVAEZ, «Delphin de Musica», Valladolid, 1538, Ch. JACOBS, *Tempo Notation i Renaissance Spain*, New York, 1964, p. 19.

31. Alonso DE MUDARRA, *Tres Libros de Musica en Cifra*, Sevilla, 1546.

## 7.2. Temps partit

Signe:  $\mathbb{C}$ . Només el trobem al manuscrit M 588/1 i a l'edició de Praga. Compàs de dos cops, en semibreus.

## 7.3. Prolació perfecta

Signe :  $\mathbb{C}$ . Es porta amb tres cops de proporció. A cada cop, una mínima.

## 7.4. Proporció menor

Signe : C3. Si portem la semibreu, equivalent a un compàs, com a proporció derivada del C, ens expressarà una proporció sesquiàltera, ja que sempre hi trobem la semibreu perfecta. Això farà que el compàs es porti a tres temps amb un cop a cada mínima. Aquesta velocitat de la mínima concorda amb la solució que dona Hernando de Cabezón al prefaci de l'edició de les obres del seu oncle Antonio de Cabezón.<sup>32</sup>

Una possibilitat anacrònica fóra també que el C 3 indiqués la proporció triple, com al M 588/1: B = 1 Compàs = 3 S. B = 60 MM.

## 7.5. La proporció major

Signe  $\mathbb{C}3$ . Com a proporció triple, derivada del *tiempo de pormedio*, tindriem que la B = 1 compàs = 3 S. En l'edició de Praga, aquest signe té un sentit clar de sesquiàltera en temps partit, equivalent al què explicarem més endavant.

## 7.6. Temps comú amb proporció sesquiàltera

Signe: C3. Aquest signe el trobem solament al M 588/1. La S = compàs = 3 M. Això significa que, quan passem del signe del compàs major a la seva proporció sesquiàltera, la velocitat de les mínimes s'incrementa en un 50 %, restant la semibreu amb la mateixa durada.

32. Antonio de CABEZÓN, *Obras de Música*, a: Ch. JACOBS, *Ibid.*, p. 38.

### 7.9. Les xifres de proporció

Tant al M 588/1 com al M 588/2 hi trobem les xifres de proporció aïllades, sense altre signe que les precedeixi. Són símbols que representen les proporcions triple, de 3 a 1, o la sesquiàltera, de 3 a 2. Les variacions de velocitat de les notes escrites després de cada símbol estaran en proporció al tactus principal. En el sentit teòric, la relació seria estrictament proporcional, sense afectar la subdivisió de les notes inferiors a la breu, com ens aclareix Bermudo:

*Ponen algunos el numero ternario sin tiempo... y assi guardan todos los accidentes de las figuras.*<sup>33</sup>

Això vol dir que, a partir de l'aparició del número 3, tres semibreus tindran la mateixa durada que una semibreu abans de la xifra.

En canvi en el C3, signe en el qual  $B = 3S = 1$  compàs, la semibreu tan sols augmentarà la velocitat en un 50 %, la meitat que en el cas anterior. El signe no afectaria a la velocitat d'execució de la semibreu. De la mateixa manera, en el cas de la sesquiàltera (32 o 3), tindríem que, si les tres mínimes en el 32 valen el mateix que els dues en el C, la velocitat de la mínima resultaria igual a 180 MM.

## 8. CONCLUSIONS FINALS

Com que la preocupació per la mesura i expressió del temps, i en conseqüència, la determinació de la unitat de mesura són el nucli dels plantejaments rítmics dels tractats teoricomusicals del Renaixement i de la correcta lectura del temps per als intèrprets actuals, hem optat per exposar, a continuació, les equivalències dels valors de les notes de l'època respecte tres unitats de temps rítmic, derivades de les diferents maneres de dur la pulsació del compàs, corresponents a les unitats de temps U discutides anteriorment:

$U = 1$  seg. (MM 60). Derivada del *tactus maior* (vegeu la taula 8).

$U = 1/2$  seg. (MM 120). Derivada del *tactus minor* (vegeu la taula 9).

$U = 2/3$  seg. (MM 90). Derivada del compàs de proporció i la deformació pràctica descrita per els autors espanyols en l'aplicació del temps partit C (vegeu la taula 10).

Si tenim en compte que dur el compàs amb pulsacions més ràpides de 120 MM és gairebé impracticable, podem deduir que només serien vàlides les possibilitats inferiors que resulten dels càlculs exposats a les taules 8, 9 i 10:

33. Fr. Juan BERMUDO, *op. cit.*, lib. III, f. 56.

TAULA 8  
De la unitat de temps  $U = 1$  seg.

<i>Signe</i>	<i>Nota</i>	<i>Equ/comp</i>	<i>Equ/pulsació</i>	<i>Durada seg.</i>	<i>MM</i>
C	Breu	2	4	4	15
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/2	1	1	60
C̄	Breu	1	2	2	30
	Semibreu	1/2	1	1	60
	Mínima	1/4	1/2	0,5	120
C?	Breu	2	4	4	15
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/3	2/3	0,67	90
C3 (= C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	3	6	6	10
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/2	1	1	60
C3 (= C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	2	4	4	15
	Semibreu	1	2	2	30
	Mínima	1/3	2/3	0,67	90
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	1	2	2	30
	Semibreu	1/2	1	1	60
	Mínima	1/6	1/3	0,33	180
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	1	2	2	30
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	90
	Mínima	1/6	1/3	0,33	180
3 (32) (Respecte a C)	Breu	2	4	4,00	15
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	90
	Mínima	1/6	1/3	0,33	180

TAULA 9  
De la unitat de temps  $U = 1/2$  seg.

<i>Signe</i>	<i>Nota</i>	<i>Equ/comp</i>	<i>Equ/pulsació</i>	<i>Durada seg.</i>	<i>MM</i>
C	Breu	2	4	4	30
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/2	1	1	120
C̄	Breu	1	2	2	60
	Semibreu	1/2	1	1	120
	Mínima	1/4	1/2	0,5	240
C?	Breu	2	4	4	30
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/3	2/3	0,67	180
C3 (=C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	3	6	6	20
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/2	1	1	120
C3 (=C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	2	4	4	30
	Semibreu	1	2	2	60
	Mínima	1/3	2/3	0,67	180
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	1	2	2	60
	Semibreu	1/2	1	1	120
	Mínima	1/6	1/3	0,33	360
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	1	2	2	60
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	180
	Mínima	1/6	1/3	0,33	360
3 (32) (Respecte a C)	Breu	2	4	4,00	30
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	180
	Mínima	1/6	1/3	0,33	360

TAULA 10  
De la unitat de temps  $U = 1/2$  seg.

<i>Signe</i>	<i>Nota</i>	<i>Equ/comp</i>	<i>Equ/pulsació</i>	<i>Durada seg.</i>	<i>MM</i>
C	Breu	2	4	4	23
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/2	1	1	90
C̄	Breu	1	2	2	45
	Semibreu	1/2	1	1	90
	Mínima	1/4	1/2	0,5	180
C?	Breu	2	4	4	23
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/3	2/3	0,67	135
C3 (= C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	3	6	6	15
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/2	1	1	90
C3 (= C <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	2	4	4	23
	Semibreu	1	2	2	45
	Mínima	1/3	2/3	0,67	135
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Bermudo Montanos <i>por arte</i>	Breu	1	2	2	45
	Semibreu	1/2	1	1	90
	Mínima	1/6	1/3	0,33	270
C̄3 (C̄ <sub>2</sub> <sup>3</sup> ) Montanos <i>por uso</i>	Breu	1	2	2	45
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	135
	Mínima	1/6	1/3	0,33	270
3 (32) (Respecte a C)	Breu	2	4	4,00	23
	Semibreu	1/3	2/3	0,67	135
	Mínima	1/6	1/3	0,33	270

Per finalitzar, no podem oblidar el sentit que la teoria proporcional va adquirir al llarg del Renaixement, com a recurs per a expressar els canvis de temps i d'expressió de les obres, precursor d'una unitat de temps molt més lliure que s'establiria a partir del Barroc. Alonso de Mudarra coincideix amb aquesta apreciació de varietat dels diferents temps per a donar l'expressió adequada al text en comentar-nos que «esta diferencia de tiempos... los antiguos los usaron y segun mi parecer fue para conformar la musica o el movimiento della con el sentido de la letra».<sup>34</sup>

Per tots aquests motius, encara que hem arribat a unes equivalències metròniques precises, la seva aplicació rigorosa seria òbviament antimusical, tot i això ens poden servir de guia i aclarir molta foscor que fins ara existia sobre molts d'aquests temes. D'altra banda, constatem una vegada més la intenció de Mateu Fletxa el Vell d'introduir una varietat en l'expressió del temps en una mateixa obra, ben allunyada dels criteris dels seus contemporanis, fins i tot molt més agosarada que els canvis de moviment emprats pels compositors italians de la primera meitat del segle XVII en les seves *canzonas*, o 'quilt-canzone' com la defineix M. Bukofzer.<sup>35</sup> La flexibilitat de les nostres ensalades ens introdueix a uns conceptes de ritmes quasi declamats, amb recursos agògics propers al *rubato* i al temps lliure, tot suggerint-nos una varietat seqüencial, difícil d'entendre sense una intenció o rerafons dramàtic i representatiu, com una mena d'òperes en miniatura.

34. Alonso DE MUDARRA, *ibid.*, p. 24.

35. Manfred F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, Londres, 1948, p. 50.