

5. As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242

5.1. Introdução: a obra de António Carreira no âmbito do MM 242

A totalidade da produção instrumental que conhecemos de António Carreira encontra-se copiada no P-Cug MM 242. À excepção destas obras de tecla, das peças de polifonia vocal de dois manuscritos musicais da mesma instituição (P-Cug 44 e 53) e ainda da Biblioteca Municipal do Porto (P-Pm 40 e 76-79) todas as suas restantes composições mencionadas na *Primeira parte do index da livraria de musica do mvyto alto, e poderoso Rey Dom IOÃO iv. Nosso Senhor*¹ se perderam. Assim, o estudo da produção de tecla de Carreira circunscreve-se a esta fonte conimbricense, estando portanto relacionada com toda a problemática que ela encerra. Em termos de Musicologia, quem chamou a atenção para a importância da figura de António Carreira foi Santiago Kastner na primeira abordagem criteriosa feita às duas fontes gêmeas de Coimbra, nomeadamente os manuscritos musicais 48 e 242 (P-Cug MM 48 e 242).² Segundo salienta³, não conhecemos o que terá sido a música de órgão em Portugal anterior a Carreira e portanto o grau de influências múltiplas que este poderá ter sofrido. Sem dúvida, a ter em conta a riqueza e o carácter multifacetado do conteúdo destas duas fontes, conclui Kastner que se torna evidente que o compositor português tomou de antemão contacto com a música dos grandes mestres norte europeus. Segundo refere, Carreira soube conciliar a arte destes com a teoria de Fray Juan Bermudo e Fray Tomás de

¹ *Primeira parte do index da livraria de musica do mvyto alto e poderoso Rey Dom IOÃO o iv. Nosso Senhor. Por ordem de sua Mag. Por Paulo Craesbeck. Anno 1649.*

² M. S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra», *Anuário Musical V* (1950), pp. 76-96.

³ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI*. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes. Estudo (...). *Portugaliae Musica*, Vol. XIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. IX.

Sancta Maria e a arte de Antonio de Cabezón. O musicólogo⁴ sublinha ainda que, ao contrário de Cabezón, Carreira revela traços herdados de várias escolas europeias que, no essencial, escapam à tradição espanhola sobretudo representada pelo organista castelhano.⁵ A este propósito, foi seguramente decisiva a influência dos *ricercari* do *Libro primo...* de Jacques Buus na consolidação e absorção dos princípios formais de escrita, como precisamente se demonstra na presente tese.

Importa pois de momento problematizar a questão das atribuições *Ca* no início da nossa fonte, começando por relembrar os passos dados por Santiago Kastner nesse sentido. Como anteriormente descrevemos, as abreviaturas *Ca* ou *A.c.* geram logo à partida indeterminação, pois podem na prática ser aplicadas, tanto a António Carreira como a Antonio de Cabezón. Esta é aliás uma das questões mais aliciantes no que respeita à problemática das atribuições das peças que constam no MM 242. Mas, para Kastner, à exceção de um único caso, todas as abreviaturas *Ca.* se referem a António Carreira, como se deduz das suas palavras no âmbito da descrição do MM 242, nomeadamente aquando da discussão das autorias relativas a Antonio de Cabezón.

Antonio de Cabezón aparece no MM 242 apelidado de António Cabeçon o Cego ou simplesmente com a alcunha O Cego que lhe valeu a fama granjeada na Espanha e em Portugal. Uma vez aplicou-se-lhe também a sigla CA. Quando algumas composições carecem da indicação de que são de Cabezón, havendo um duplicado delas no Libro de Cifra Nueva de Luys Venegas de Henestrosa, a sua identificação não oferece dificuldades, mas quando isso não sucede, a atribuição a Cebezón tem que ser feita à base de análises estilísticas

⁴ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. IX-X.

⁵ *Ibid.*, pp. IX-X: «Qualquer confronto dos Tentos de Carreira com os de Cabezón revela que, apesar das numerosas analogias existentes entre ambos, os do Português contêm elementos provenientes doutras escolas europeias de tecla que pouca ou nenhuma repercussão acharam no país vizinho.»

*sumamente minuciosas e de confrontações frequentes com obras de índole parecida, rotuladas com o nome de Cabezón.*⁶

Para si, existe portanto um único caso em que a abreviatura *Ca.* se refere a Cabezón, concretamente a peça nº 13 que se encontra editada no *Libro de cifra nueva...* (ver Tabela 5.1.1.). Mas, das citadas palavras deste musicólogo também se subentende que a problemática das atribuições a Cabezón é um dos assuntos fulcrais do MM 242, carecendo pois muitas peças sem atribuição de análises «...estilísticas sumamente minuciosas e de confrontações frequentes com obras de índole parecida».⁷

Importa por agora apresentar os dados concretos patentes no manuscrito no que se refere à abreviatura *Ca.*. Assim, da análise da Tabela 5.1.1. constatamos a existência de dois tipos de abreviaturas supostamente associadas a um ou mais compositores cujas iniciais do respectivo nome serão A. C.

⁶ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, p. XVII.

⁷ *Ibid.*, p. XVII; no âmbito do estudo que fez sobre a música de tecla, Willi Apel, aquando do seu comentário a propósito da obra de António Carreira também apela à necessidade de uma análise estilística como fundamento para a distinção entre as peças de Carreira e de Cabezón – Cf. W. APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1972, pp. 195-196: «In several instances the ascriptions are ambiguous, for the composer is sometimes designated only as *Ca*, which may also apply to Cabezón and in one instance definitely does. The three Works published by Kastner (M.S. Kastner, *António Carreira "3 Fantasieën"*, Hilversum, Editorial Harmonia-Uitgave, 1952) are based on one subject each, and they differ from Cabezón's tientos in the lack of non-imitative sections. In this respect, they approach the stricter character of the Italian *ricercar*. These and other stylistic characteristics may decide whether the ambiguously designated tientos belong to Carreira or to Cabezón.»

Tabela 5.1.1. Localização das peças de António Carreira e com atribuição Ca/A.c no MM 242 (segundo Rees e segundo Kastner) ⁸.

| n ^{o*} | fólios | inscrição no ms. | título atribuído (Kastner) | Compositor (Rees) | Compositor (Kastner) |
|-----------------|---------|-------------------------------|---|---------------------------|---------------------------|
| 4 | 5v-6 | A. car. | <i>Tento a Quatro em Fá</i> | António Carreira | António Carreira |
| 5 | 6-7v | Ca. | <i>Primeiro Tento a Quatro em Sol</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 6 | 7v-8v | Ca. | <i>Segundo Tento a Quatro em Sol</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 7 | 8v | A. c. sobre cõ que la lavarej | <i>Tento a Quatro sobre o Vilancico «Con qué la lavaré»</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 8 | 9-9v | Carreira | <i>Primeira Fantasia a Quatro de 8^o Tom</i> | António Carreira | António Carreira |
| 9 | 9v-10 | <i>secunda pars da salve</i> | | <i>do cego (Cabezón?)</i> | <i>do cego (Cabezón?)</i> |
| 10 | 10-11v | Ca. | <i>Tento a Quatro em Ré</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 11 | 11v-12v | Ca | <i>Terceiro Tento a Quatro em Sol</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 12 | 12v-3 | Ca | <i>Tento a Quatro de 2^o Tom</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 13 | 13-13v | Ca. | <i>Tiento a quatro de primero tono</i> | António de Cabezón | António de Cabezón |
| 14 | 14-14v | Canção | <i>Canção a Quatro glosada</i> | | Carreira? |
| 15 | 15-6 | Ca. | <i>Tento a Quatro sobre um Tema de Canção</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 16 | 16-18 | | | | Carreira? |
| 23 | 28v-9 | | <i>Segunda Fantasia a Quatro de 8^o</i> | | Carreira? |

⁸ A numeração (*) e as atribuições de autoria (Rees) referem-se ao Inventário de Owen Rees: Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Outstanding Dissertations in Music from British Universities, New York e London, Garland Publishing, 1995, pp. 326-337; as atribuições de autoria (Kastner) e o título atribuído referem-se ao Inventário de Santiago Kastner: Cf. M. S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales n^os 48 y 242...», pp. 87-93.

| | | | | | |
|-----|---------|----------------------------|---|------------------|------------------|
| | | | <i>Tom</i> | | |
| 24 | 29-29v | <i>Ca.</i> | <i>Fantasia a Quatro em Lá-Ré</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 25 | 29v-30v | <i>Ca.</i> | <i>Quarto Tenta a Quatro em Sol</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 26 | 30v-31v | <i>Ca</i> | <i>Outro Tenta a Quatro de 8º Tom sobre um Tema de Canção</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 27 | 31v | <i>Ca.</i> | <i>Fantasia a Quatro em Ré</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 34 | 39v-40v | <i>Ca</i> | <i>Terceira Fantasia a Quatro de 8º Tom</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 35 | 40v | <i>Ca</i> | <i>Fantasia a Quatro de 1º Tom</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 117 | 111v | | <i>Fantasia a Quatro de 4º Tom</i> | | Carreira? |
| 118 | 112 | <i>A. carreira</i> | <i>Tenta com Cantus Firmus a Cinco</i> | António Carreira | António Carreira |
| 119 | 112v-3 | <i>Ave Maria</i> | <i>Ave Maria, a Quatro</i> | | Carreira? |
| 120 | 113-4 | <i>Sexti toni. A. car.</i> | <i>Sexti Toni, Fantasia a Quatro</i> | António Carreira | António Carreira |
| 121 | 114v-5 | | <i>Tenta a Quatro de 7º Tom</i> | | Carreira? |
| 140 | 131-4 | <i>Ca</i> | | atrib. Carreira | António Carreira |
| 141 | 135-6v | | | | Carreira? |
| 147 | 139v | <i>Quartus tonus. ca.</i> | <i>Quartus Tonus, Fantasia a Quatro</i> | atrib. Carreira | António Carreira |
| 148 | 140 | | | | Carreira? |
| 149 | 140-40v | | | | Carreira? |

Na maior parte dos casos surge a abreviatura em letra cursiva minúscula *Ca.*, que muitas vezes pode vir sem o ponto final, i.e., apenas *Ca* . Num único caso temos a abreviatura *A.c.*, nomeadamente na peça nº 7 («*A.c. sobre cõ que la lavarej*» - ver Tabela 5.1.1.). Importa também ter em conta que,

enquanto Kastner atribuiu a António Carreira todas as peças às quais se associam as abreviaturas *Ca.* nas suas várias formas de escrita, Rees apenas atribuiu a este compositor as obras cuja inscrição inicial não deixa dúvidas sobre a respectiva autoria, concretamente as n.ºs. 4, 8, 118 e 120 (ver Tabela 5.1.1.). Por seu lado, para além das obras com abreviatura *Ca.*, Kastner levantou também a hipótese, dadas as devidas razões de ordem estilística e de posicionamento no âmbito do seu inventário, de poder haver mais obras de Carreira para além dessas, nomeadamente, as n.ºs., 14, 16, 119, 121, 141, 148 e 149 do Inventário de Rees (ver Tabela 5.1.1.).

Uma outra questão circunda ainda estas atribuições. Referimo-nos à problemática da identidade do compositor de nome António Carreira. Num artigo de fundo de investigação documental que esboçou o balanço sobre a identidade de António Carreira, Rui Vieira Nery levantou diversas hipóteses de parentesco entre três compositores activos na segunda metade do século XVI (dois deles abrangendo também os inícios do século XVII) precisamente todos com o nome António Carreira.⁹ Quarenta anos após a formulação da questão «*Qual, havendo três*» da autoria de Manuel Joaquim¹⁰, Nery fez o balanço desse enigma, concluindo que, até ao hipotético surgimento de novas provas documentais, António Carreira, «O Velho», ir-se-á manter como o «principal Carreira», i.e., o reconhecido autor de música de tecla a que Kastner se referiu ao longo dos seus diversos estudos. Segundo o levantamento documental de Nery, são três os compositores que alimentam esta problemática, nomeadamente António Carreira, «O Velho», Frei António Carreira e António Carreira Mourão, «O Moço». Nas hipóteses genealógicas

⁹ Cf. R.V. NERY, «António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 405-30.

¹⁰ Cf. M. JOAQUIM, «Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu» *Viseu, Publicações da Junta da Província da Beira Alta* (1944) p. 13.

por si reveladas não restam dúvidas de que Frei António Carreira foi filho de António Carreira, «O Velho». Quanto a António Carreira Mourão, «O Moço», poderá ter sido, ou sobrinho, ou neto, de Carreira «O Velho». Não pretendemos na sequência da presente tese avançar com novos dados relativos a esta questão, até porque estes se encontram para lá do nosso objecto central de estudo que consiste no trabalho analítico de confronto das peças constantes nas fontes conimbricenses que abordamos. Assumimos assim a hipótese veiculada logo de início por Kastner e reproduzida pelos vários musicólogos que têm abordado a questão, entre os quais Nery e d'Alvarenga¹¹, e que é resultante dos argumentos de apreciação estilística da música reveladores de um tipo próprio de linguagem musical a que o musicólogo britânico associou o nome de António Carreira, neste caso, «O Velho».¹² Em boa verdade, para lá das apreciações de cariz estilístico que Kastner teceu a propósito desta autor de tecla ao longo dos vários estudos que realizou, nunca existiu propriamente um levantamento comparativo de análise musical das peças constantes no MM 242 que pudesse comprovar cientificamente as suas apreciações. Não ignorando que Kastner era detentor de uma intuição notável, um verdadeiro «faro» em matéria musicológica se assim quisermos, é óbvio que foi também ele próprio que deu a entender a

¹¹ J.P. d'ALVARENGA, «Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do *Livro de São Vicente*, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6», Diss. de Dout. (Universidade de Évora, 2005).

¹² No seu estudo, Rui Vieira Nery debateu aprofundadamente esta questão sublinhando contudo a diferença entre o ponto de vista documental e a análise estilística - Cf. R.V. NERY, «António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço...», pp.418-19: «Repita-se que estas dúvidas são válidas apenas no plano da crítica documental. Os argumentos de natureza estilística levantados por Santiago Kastner, sobretudo no que se refere ao predomínio da forma monotemática nas obras indiscutivelmente de Carreira e na maioria das do misterioso "CA", por oposição à preferência demonstrada por Cabezón pela estrutura pluritemática, são perfeitamente legítimos; perante as limitações de informação documental objectiva de que dispomos a via da análise acaba realmente por constituir a única alternativa, sobretudo quando levada a cabo a partir de um conhecimento verdadeiramente ímpar da literatura europeia para tecla do século XVI, como é o deste Mestre incontestado da Musicologia ibérica (Kastner). Mas nem por isso seria correcto - ou sequer útil - escamotear as limitações e as contradições dos dados que neste caso nos fornece o estudo crítico da própria fonte e da restante documentação histórica subsistente.»

necessidade de se dar continuidade aos estudos dos dois manuscritos de Coimbra que focamos na presente tese.¹³

Assim, a propósito da investigação em torno da identidade dos vários compositores de nome António Carreira, João Pedro d'Alvarenga¹⁴ aprofundou-a, discutindo essencialmente a problemática entre Carreira «O Velho» e Frei António Carreira. Baseando-se na produção vocal sacra de ambos os compositores constante no *Livro de São Vicente* (P-Lf FSVL 1P/H-6), o musicólogo analisou e confrontou uma série de marcadores formais e estilísticos de diversas obras musicais com o objectivo de identificar traços de linguagem próprios a cada um dos compositores. D'Alvarenga procedeu assim à ilustração das qualidades de linguagem dos referidos Carreira, avançando com atribuições de autoria, ora a um, ora a outro. Porém, para lá das questões comparativas de foro estritamente musical, mantém-se a questão da identidade exacta de cada um destes músicos, uma vez que existe um rol de outros factores que aqui entram em conta, para além dos de critério analítico. No Apêndice IV ¹⁵ da sua tese, «*A dinastia dos Carreira: sinopse dos documentos e genealogia*», d'Alvarenga apresenta-nos o levantamento das alusões à dinastia Carreira nas diversas fontes manuscritas da época, dadas a partir das fontes impressas modernas da autoria dos principais estudiosos do assunto. Conclui-se que, até hoje, a problemática da identidade dos vários Carreira ainda não foi deslindada.¹⁶

¹³ Logo desde o primeiro levantamento que fez das duas fontes conimbricenses em causa Kastner foi peremptório a esse propósito - Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales n^{os} 48 y 242...» p. 94: «Desde luego parece haber proporcionado en nuestra descripción e inventario los puntos de partida esenciales para que otros investigadores puedan ir en busca de datos más precisos.»

¹⁴ J.P. d'ALVARENGA, «Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do *Livro de São Vicente...*,

¹⁵ Cf. J.P. d'ALVARENGA, «Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do *Livro de São Vicente...*, pp. 528-532.

¹⁶ Esse é aliás o ponto central da tese do referido artigo de Rui Vieira Nery que ainda hoje mantém a sua actualidade - Cf. R.V. NERY, «António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço..., pp.427-30.

5.2. Os tentos de António Carreira: os modelos formais

Partindo assim da concepção veiculada por Kastner na sua edição¹⁷ que, embora a merecer discussão, é aquela que diferencia o tipo de peças entre tento e fantasia,¹⁸ apenas um tento é com certeza absoluta da autoria de António Carreira, possuindo pois uma atribuição positiva. Trata-se da obra nº 4 do Inventário de Rees que Kastner intitulou *Tento a quatro em Fá* (ver Tabela 5.1.1.). No primeiro pentagrama do primeiro sistema do f.5v. surge a abreviatura *A. car.*, facto que não deixa margem para dúvidas estarmos em face de uma peça de Carreira. Importa pois agora discutir a relação desta obra com as demais peças que ocupam toda a parte inicial do MM 242 e que, segundo o Inventário de Rees¹⁹, se estendem até à peça nº 35. Esta delimitação que traçamos na peça que acabamos de referir (nº 35), prende-se com o facto de, desde o seu início até aí, todo o conteúdo do MM 242 consistir, no essencial, em obras instrumentais, incluindo, não só a totalidade das sete recomposições dos *ricercari* de Buus, como também a maior parte das peças com abreviatura *Ca.* que constam no MM 242. A partir daí seguem-se algumas dezenas de motetes, no essencial de polifonistas franceses e flamengos, o que divide certamente o manuscrito em termos de conteúdo. Se exceptuarmos as quatro obras para tanger de Bermudo, extraídas da *Declaración de instrumentos musicales...* e que possuem os nºs. 69 a 72 do Inventário de Rees, só voltamos a ter peças claramente instrumentais a partir da obra nº 87, esta de Dom Heliodoro de Paiva (*Dom heliodoro*) (ver n. 19). Assim, constata-se que a identidade inicial desta fonte conimbricense é retomada a partir daí. Trata-se de um rol extenso de peças instrumentais, algumas delas da autoria de

¹⁷ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp .VII-XXXIV.

¹⁸ No capítulo seguinte 6. *As recomposições dos ricercari de Jacques Buus e os tentos e fantasias de António Carreira* iremos discutir este assunto em profundidade.

¹⁹ Cf. *Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, 2A.2. INVENTÁRIO – P-Cug MM 242*, pp. 39-45.

António de Cabezón e previamente editadas no *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa. Existem também dezenas de breves composições relativamente às quais até à data não se conseguiu atribuir autoria, muitas delas, ora exercícios de glosa, ora supostamente exercícios para a aprendizagem da forma e da estrutura da linguagem instrumental. Duas das quatro atribuições positivas a Carreira encontram-se precisamente nesta parte do manuscrito, nomeadamente as peças n.ºs. 118 e 120 do citado inventário (ver n. 19). Kastner²⁰ intitulou-as de forma diferente, a primeira delas (n.º 118) enquanto tento (*Tento com Cantus Firmus a Cinco*), a segunda enquanto fantasia (*Sexti toni, Fantasia a Quatro*). Da análise do seu posicionamento no âmbito do inventário (ver n. 19), constatamos a sua proximidade em relação às peças que Kastner ponderou poderem ser de Cabezón.²¹ Efectivamente, estas obras de Carreira encontram-se copiadas após o termo da referida série de cópias de peças do organista castelhano. Aquando da discussão terminológica entre tento e fantasia iremos retomar esta segunda parte do manuscrito.²² Finalmente, existem ainda duas peças com abreviatura *Ca.* na parte final da nossa fonte, respectivamente as obras n.ºs 140 e 147, do referido inventário. De sublinhar que a peça n.º 140 é excessivamente longa tendo em vista a dimensão habitual de um tento, ocupando a sua cópia quatro fólios (ff. 131r-144r), um dado que nos estabelece a relação directa com o gigantismo formal dos *ricercari* de Buus.

Centremo-nos então no início do manuscrito que constitui o cerne de toda a problemática em torno das atribuições a Carreira e dos respectivos modelos formais que teve para as suas composições. Do estudo a que

²⁰ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...* pp. 78-82 e 87-93.

²¹ Para além das peças que têm concordância com o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa, Kastner ainda pôs a hipótese de mais 11 obras serem da autoria de Antonio de Cabezón, nomeadamente as n.ºs., 106-116 do Inventário de Rees (n.ºs. 105-115 do seu Inventário). - Cf. M. S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales n.ºs 48 y 242...», p. 90.

²² Cf. *Cap. 6. As recomposições dos ricercari de Jacques Buus e os tentos e fantasias de António Carreira.*

procedemos concluímos não ser de todo arbitrária a colocação precisa das peças entre si, pelo menos nesta parte inicial do manuscrito. Embora todas as cópias, houve decerto, por parte do copista, um critério selectivo na sequência da sua apresentação. Senão vejamos: as peças nºs 2 e 3 do referido inventário são da autoria de dois compositores europeus consagrados, respectivamente a nº2 atribuída a Giulio Segni e a nº 3 que é a primeira recomposição de um *ricercare* de Buus no âmbito do MM 242, nomeadamente o *Ricercare nono* (Ver Tabela 5.2.1.).

Tabela 5.2.1. Excerto rectificado do início do Inventário do P-Cug MM 242²³

| nº | Fólios | Incipit/Título | Compositor | Notas/Concordâncias |
|-----|---------|---------------------------------|---------------------------|---|
| 1* | 1-2v | | | |
| 2* | 2v-3 | | (Giulio Segni) | 1540 ₃ ; 154? ₆ ; 1557 ₂ |
| 3* | 3-5 | (<i>Ricercare nono</i>) | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 4* | 5v-6 | | A.(ntónio) car.(reira) | |
| 5* | 6-7v | | Ca.(rreira) | |
| 6* | 7v-8v | | Ca.(rreira) | |
| 7* | 8v | <i>sobre con que la lavarei</i> | A.(ntónio) c.(arreira) | |
| 8* | 9-9v | | Carreira | |
| 9 | 9v-10 | <i>secunda pars da salve</i> | do cego (Cabezón?) | |
| 10* | 10-11v | | Ca.(rreira) | |
| 11* | 11v-12v | | Ca.(rreira) | |
| 12* | 12v-3 | | Ca.(rreira) | |
| 13* | 13-13v | | Ca.(bezón) | 1557 ₂ |
| 14* | 14-14v | <i>Canção</i> | | |
| 15* | 15-6 | | Ca.(rreira) | |

²³ Este excerto refere-se ao Inventário realizado por Owen Rees e rectificado pelo presente autor - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 326-337; os asteriscos na numeração das peças referem-se às peças publicadas na Antologia de Kastner - M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*; nas colunas *Incipit/Título* e *Compositor* encontra-se entre parênteses o que não figura no manuscrito; na coluna *Notas/Concordâncias* utilizamos os parênteses rectos segundo o critério explicado por Rees, i.e., encontram-se entre parênteses rectos os manuscritos não incluídos no *Census*, apenas figurando o *Census siglum* para a respectiva biblioteca e conjunto de manuscritos referidos, como é o caso de [FlorBN Magl. 107] - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, p. xix.

| | | | | |
|-----|---------|----------------------------|----------------|--|
| 16 | 16-8 | <i>(Ricercare decimo)</i> | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 17 | 18v-20 | <i>(Ricercare primo)</i> | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 18 | 20-21v | <i>(Ricercare secondo)</i> | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 19 | 21v-23v | <i>(Ricercare quarto)</i> | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 20 | 23v-5 | <i>(Ricercare ottavo)</i> | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 21 | 25-26v | <i>(Ricercare sexto)</i> | (Jacques Buus) | [FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁ |
| 22 | 27-8 | | | |
| 23* | 28v-9 | | | |
| 24* | 29-29v | | Ca.(rreira) | |
| 25* | 29v-30v | | Ca.(rreira) | |
| 26* | 30v-31v | | Ca(rreira) | |
| 27* | 31v | | Ca.(rreira) | |
| 28 | 32-32v | Canção | Yepes | |
| 29 | 32v-3 | <i>Veni redentor.</i> | | |
| 30* | 33-4 | <i>Salve Regina</i> | (Cabezón) | 1557 ₂ |
| 31 | 34-6 | | | três versões glosadas da mesma peça |
| 32 | 36-38v | | | quatro versões glosadas da mesma peça; incompletas |
| 33 | 38v-39v | | | |
| 34* | 39v-40v | | Ca(rreira) | |
| 35* | 40v | | Ca(rreira) | |

No que se refere à obra de Segni, ela encontra-se embelezada com uma profusão de glosas²⁴, segundo nos diz Kastner no estudo das respectivas concordâncias. No que se relaciona com a recomposição do *Ricercare nono* de Buus, peça nº 3, bem como com as seis restantes recomposições dos *ricercari* do seu *Libro primo...* que constam no MM 242 (n.ºs. 16, 17, 18, 19, 20 e 21), houve aqui um lapso por parte de Kastner no que releva da atribuição da respectiva

²⁴ No seu comentário de resumo sobre as concordâncias e o carácter estilístico desta peça, Kastner salienta que a versão copiada no MM 242 está mais próxima da edição veneziana de 1540 (*Musica nova accomodata per cantar et sonar...*) do que daquela que consta no *Libro de cifra nueva...* de Venegas, sob o título *Otro de quarto tono* (ed. Anglès nº XLVI). Avança ainda com a hipótese do suposto António de Macedo, enquanto tangedor de tecla, ter transformado «a escrita original de Segni, carregada de resquícos vocais, numa escrita essencialmente “teclística”» - Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...* pp. XXXII-XXXIII.

autoria. No caso da obra nº 3, diz tratar-se de mais uma das peças do suposto António de Macedo, na sua opinião excessivamente longa para um tento quinhentista, com uma escrita ambígua, nem instrumental, nem vocal, podendo ser «*um traslado e arranjo para tecla de uma composição de polifonia vocal*». ²⁵ Como ficou demonstrado no capítulo anterior, estamos na realidade em presença de uma recomposição do referido *Ricercare nono*. ²⁶

A partir da obra nº 4 até à nº15 encontramos então em face da série de peças com abreviatura *Ca.*, uma das quais, pelas razões atrás expostas, sabemos ser da autoria de Antonio de Cabezón (nº 13) (ver Tabela 5.2.1.). Da obra nº 16 à nº 21 estamos perante as recomposições dos seis restantes *ricercari* de Buus do *Libro primo...*, que no manuscrito se apresentam de seguida em bloco. Finalmente, da obra nº 22 à nº 35 voltamos a ter uma série de peças com abreviatura *Ca.*, entre as quais figura um *Salve Regina* de Antonio de Cabezón, também patente na referida colectânea de Venegas de Henestrosa e que aqui goza de sete versões glosadas, que surgem logo de seguida (ver Tabela 5.2.1.).

No seu todo, este conjunto de peças sublinha de forma clara a identidade muito própria desta fonte conimbricense, caracterização aliás extensiva também ao manuscrito «gémeo», o MM 48. Referimo-nos ao contexto de estudo nas suas diversas vertentes, a começar pela recomposição de obras de mestres ilustres, como é o caso sobretudo de Jacques Buus. Como se demonstrou no capítulo anterior, o grau de complexidade e portanto de modificação dos seus *ricercari* revela uma intensificação à medida que as cópias das respectivas obras vão sendo colocadas no manuscrito. Ora, assim como existe então uma lógica interna na colocação destas recomposições no seio do manuscrito, também existe, segundo a mesma directriz, uma lógica

²⁵ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*p. XXXII.

²⁶ Cf. *Cap. 4. Análise comparativa dos ricercari de Jacques Buus no MM 48 e das suas recomposições no MM 242.*

nas cópias das peças com abreviatura *Ca.*, sobretudo no confronto entre umas e outras e, por sua vez, das mesmas com os *ricercari* de Buus. Ou seja, a atitude de estudo mantém-se também nas peças com abreviatura *Ca.*, embora aqui de uma forma compilatória, já que a intenção de as copiar passou também pelas relações formais e estilísticas entre si. Na verdade, como iremos demonstrar com exemplos concretos de análise, há similitudes óbvias entre as peças com abreviatura *Ca.* que sugerem muito claramente um desejo específico na lógica da sua colocação neste início do MM 242 entre as recomposições dos *ricercari* do compositor flamengo. Paralelamente, importa também salientar que, neste conjunto das primeiras 35 peças do manuscrito, existem algumas cuja autoria se mantém desconhecida, embora estas estejam em minoria. Falamos nomeadamente das peças n.ºs. 1, 14 (*Canção*), 22, 23, 29 (*Veni redentor.*) e 33 (ver Tabela 5.2.1.).²⁷

5.3 Análise comparativa das obras atribuídas a António Carreira, «O Velho»

Como atrás referimos, a obra n.º4 constitui o único *tento* (*Tento a quattro em Fá* a ter em conta a terminologia formal de Kastner) que sabemos ser indiscutivelmente de António Carreira (ver Tabela 5.3.1.). Do ponto de vista analítico, é pois oportuno confrontarmos esta peça com outras obras que o musicólogo intitulou também *tento* e que atribuiu a Carreira. Só a comparação analítica nos seus vários parâmetros poderá ajudar-nos a legitimar a formulação de hipóteses quanto à real autoria de algumas peças atribuídas ao compositor português nesta parte inicial do MM 242.

²⁷ No Inventário que realizou, Kastner atribuiu contudo autoria às obras, n.º1, supostamente de António de Macedo, e n.ºs. 14 e 23 hipoteticamente também de António Carreira. Quanto às peças n.ºs 32 e 33 do Inventário de Rees, Kastner menciona apenas uma peça, contida entre os ff. 36r-39v e que consiste em três versões glosadas incompletas da mesma canção de autoria desconhecida - Cf. M. S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales n.ºs 48 y 242...», pp. 87-88.

Tabela 5.3.1. Localização das peças de António Carreira e a si atribuídas no P-Cug MM 242²⁸

| n ^{o*} | fólios | inscrição no ms. | Compositor ^{***} |
|-----------------|---------|--------------------------------------|---------------------------|
| 4 | 5v-6 | <i>A. car.</i> | António Carreira |
| 5 | 6-7v | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 6 | 7v-8v | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 7 | 8v | <i>A. c. sobre cõ que la lavarej</i> | atrib. Carreira |
| 8 | 9-9v | <i>Carreira</i> | António Carreira |
| 9 | 9v-10 | <i>secunda pars da salve</i> | <i>do cego (Cabezón?)</i> |
| 10 | 10-11v | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 11 | 11v-12v | <i>Ca</i> | atrib. Carreira |
| 12 | 12v-3 | <i>Ca</i> | atrib. Carreira |
| 13 | 13-13v | <i>Ca.</i> | António de Cabezón |
| 15 | 15-6 | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 24 | 29-29v | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 25 | 29v-30v | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 26 | 30v-31v | <i>Ca</i> | atrib. Carreira |
| 27 | 31v | <i>Ca.</i> | atrib. Carreira |
| 34 | 39v-40v | <i>Ca</i> | atrib. Carreira |
| 35 | 40v | <i>Ca</i> | atrib. Carreira |
| 118 | 112 | <i>A. carreira</i> | António Carreira |
| 120 | 113-4 | <i>Sexti toni. A. car.</i> | António Carreira |
| 140 | 131-4 | <i>Ca</i> | atrib. Carreira |
| 147 | 139v | <i>Quartus tonus. ca.</i> | atrib. Carreira |

Do estudo que realizámos, existe toda uma série de analogias entre algumas obras da parte inicial do manuscrito que lançam novos dados para a discussão da problemática das atribuições.²⁹ Desde logo, importa ter em conta

²⁸ A numeração (*) e as atribuições de autoria (**) referem-se ao Inventário de Owen Rees: Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 326-337.

²⁹ Até hoje não foi realizado um estudo objectivo das qualidades formais e estilísticas resultantes das premissas levantadas pela análise musical directa a partir da partitura que pusesse em confronto, entre si, a totalidade das obras atribuídas a António Carreira no MM 242. Os comentários de Kastner sobre as obras de Carreira e a ela atribuídas basearam-se no essencial na sua grande intuição formal e estilística na qualificação da linguagem musical do compositor. A este propósito, as opiniões por si veiculadas foram sempre as de alguém que, ao correr da pena, ia analisando a música, todavia sem ter por princípio o confronto directo com a partitura ou com esquemas e quadros analíticos realizados a partir desta. Aliás é o próprio Kastner a remeter o leitor para os trabalhos de análise musical esquemática de outros autores, nomeadamente Almonte Howell e Willi Apel - Cf. KASTNER, M. S., «Origenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla», *Anuário Musical*, XXVIII, (1976), p. 26:«Antes de dar comienzo a mis comentarios acerca de los Tientos u obras de los distintos autores, quiero advertir a mis lectores que no es mi intención incluir en este trabajo muchos análisis estructurales de Tientos. Análisis excelentes, acompañados incluso de diagramas gráficos, hallará el lector en los trabajos de algunos musicólogos muy especializados en esas

que a existência das recomposições dos *ricercari* de Buus, um dado novo por nós identificado e portanto estudado pela primeira vez, vem obviamente lançar uma série de questões novas que, pela via da comparação formal e estilística, se irão relacionar de forma directa com a problemática das atribuições de autoria, muito em particular, as relativas às peças com a abreviatura *Ca.*. Distinguimos assim dois grupos de peças que, pela sua identidade estilística, constituem um universo exemplificativo, cujas características serão com certeza extensíveis a muitas outras obras copiadas neste manuscrito. Em primeiro lugar, as obras que se colocam imediatamente em torno da peça nº 4, nomeadamente as peças nºs. 3 e 5. Em segundo lugar, as obras nºs. 10, 11 e 13 (ver Tabela 5.2.1.).

O primeiro grupo (nºs 3, 4 e 5) possui, como veremos, uma importância particularmente significativa. Repare-se que a obra nº 3 é a primeira recomposição de um *ricercare* de Buus no âmbito do MM 242, existindo afinidades entre si e as duas peças seguintes, nºs. 4 e 5. Ora, tendo a peça nº 4 uma atribuição positiva a António Carreira, será lógico estabelecer a possível relação entre a obra do compositor português e a de Jacques Buus. Por outro lado, as semelhanças mantêm-se também na obra nº5, o que vem reforçar ainda mais a hipótese dessa relação (ver Tabela 5.2.1.).

Por sua vez, a escolha das peças do segundo grupo (nºs. 10, 11 e 13) justifica-se dado duas delas terem sido atribuídas a Carreira por Kastner (nºs. 10 e 11) e a nº 13 ser a única em todo o manuscrito com a abreviatura *Ca.* que sabemos ser da autoria de António de Cabezón, uma vez que, como atrás foi referido, se encontra publicada no *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa (*XXXIV – Tiento VIII 1. António*).³⁰ Por outro lado, não nos

tareas.»

³⁰ Cf. H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, Vol. II, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1984, pp. 35-37.

podemos alhear também do facto da peça n^o 9 ser supostamente a segunda parte de uma obra de Cabezón, «do cego» segundo reza a inscrição no f.9v. A este propósito, há que ter portanto em atenção a problemática da colocação das cópias no âmbito do MM 242. Assim, há três peças, todas atribuídas a Carreira, entre a peça n^o 9 (hipoteticamente de Cabezón) e a n^o 13 (indiscutivelmente de Cabezón) (ver Tabela 5.3.1.)³¹. E o que se verifica é que estas obras não são todas estilisticamente análogas. Muito pelo contrário. Na verdade, a peça n^o 10 possui características de estilo bem mais próximas da n^o 13 do que das restantes obras dos dois grupos que seleccionámos para a nossa análise.

Um dos elementos fundamentais da comparação entre as peças n^{os} 3, 4 e 5 são as parecenças inequívocas no que respeita à configuração melódico-rítmica da cabeça dos respectivos motivos A. Estes incluem sempre o intervalo de 5^a P, em dois casos descendente e enquanto primeiro intervalo dos respectivos motivos A (ver Ex. 5.3.1., 5.3.2 e 5.3.3).

Ex. 5.3.1.– Jacques Buus, *Ricercare nono* (versão recomposta), MM 242, f.3r (Rees n^o 3): *Superius* cc. 1-3 (Motivo A)



³¹ Aquando do seu primeiro estudo de fundo sobre o género tento e referindo-se às obras de «Antonio» patentes no *Libro de cifra nueva...*, Kastner advertiu para as divergências existentes entre os musicólogos no respeitante às peças nas quais figura o nome de «Antonio». – Cf. M.S. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Editorial Ática Lda., 1941, p. 159: «...sobre los Tientos del llamado «Antonio», que bajo este nombre se encuentran en el libro de cifra de Venegas de Henestrosa y que ciertos musicólogos se niegan adjudicar a la autoría de nuestro ciego organista, Antonio de Cabezón.»; mais tarde, este musicólogo viria a assumir as atribuições de autoria a Antonio de Cabezón das respectivas peças da obra de Venegas. – Cf. M.S. KASTNER, «Orígenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla»..., pp. 41-46.

Ex. 5.3.2.- António Carreira, [*Tento a Quatro em Fá*], MM 242, f.5v (Rees nº4): *Superius* cc. 1-5 (Motivo A)



Ex. 5.3.3.- atrib. António Carreira, [*Primeiro Tento a Quatro em Sol*], MM 242, f.6r (Rees nº 5): *Tenor* cc. 1-4 (Motivo A)



Do ponto de vista dos seus contornos estilísticos atente-se no movimento abrupto descendente/ascendente proporcionado pelos intervalos de 4ªP. e 5ªP. Se quisermos traduzir esse contorno em termos gráficos obtemos a imagem de um «V». Repara-se que, no caso da peça nº 3 temos a sequência inicial 5ªP. descendente/4ªP. ascendente (ver Ex. 5.3.1). No tocante à obra nº 4 a sequência são dois intervalos de 3ª (3ªm e 3ªM) descendentes e depois uma 5ªP. ascendente. Aqui, a sequência de terceiras $c''/a'/f'$ esconde na realidade a 5ªP. descendente c''/f' (ver Ex. 5.3.2). No caso da peça nº 5, voltamos a ter, tal como sucede na nº 3, a sequência 5ªP. descendente/4ªP. ascendente, sendo este último intervalo a resultante da terceira e segunda conjuntas $g/b\cong/c'$ (ver Ex. 5.3.3).

Neste ponto, a questão dos modelos formais é portanto determinante na relação estilística que podemos estabelecer entre estas três peças. Não há dúvida que as semelhanças de conteúdo intervalar e contorno melódico e rítmico são evidentes nestes casos. Queremos todavia sublinhar que não se trata aqui de motivos que são utilizados para outras composições, nas suas formas transformadas ou parafraseadas. Não parece haver identidade a esse nível, até porque se assim fosse seria natural também termos pequenos segmentos de imitação decalcados da composição de referência, o que não acontece. Aliás, como é sabido, o reaproveitamento de materiais musicais pré-

existentes através de diversas técnicas, entre as quais a paráfrase e a paródia, é uma prática comum no âmbito da polifonia quinhentista. No tocante à relação de identidade, o que se reflecte nestas três peças assenta numa base diferente. Referimo-nos à atitude de estudo e análise por parte de quem colige as cópias no seio do manuscrito. Tendo sido estas obras copiadas, a sua colocação de seguida revela traços de identidade entre si que nos permitem levantar hipóteses quanto às hipotéticas relações de composição existentes entre as três, em matéria de modelos formais. Se tomarmos então a peça nº 3 como referência, nomeadamente a recomposição do *Ricercare nono* de Buus, referência essa óbvia, dada a importância das obras deste compositor flamengo no âmbito das duas fontes conimbricenses que ora estudamos, podemos então propor uma hipótese. Repare-se que o facto do *Tento a quatro em Fá* ser de António Carreira permite-nos deduzir a hipótese deste ter conhecido o *Ricercare nono* de Buus, podendo ter-se servido do respectivo motivo inicial como modelo formal para o motivo de abertura da sua composição.³²

A tipologia dos esquemas imitativos é outro dos pontos essenciais na comparação destas obras. Da nossa análise verifica-se que todas elas revelam imitação estrita e que portanto o desenvolvimento do discurso musical em termos de contraponto não imitativo constitui a excepção. No conjunto de peças que seleccionámos, existem apenas duas que possuem breves segmentos em contraponto não imitativo (n.ºs. 10 e 13)³³, sendo estes segmentos todavia

³² A este propósito, Kastner viria a aflorar este mesmo ponto em conjunto com os italianos Rodio e Valente. - Cf. M.S. KASTNER, «Orígenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla»..., p. 53: «Abstrayendo de las relaciones musicales continuas habidas entre Venecia, Nápoles y Portugal, resulta muy interesante verificar cómo Buus, Carreira, Rodio y Valente echaron mano a recursos idénticos para zarandear a sus temas nacidos so forma algo parada y estática. En la Península, Carreira fue le primer gran maestro de la figuración temática;»

³³ Nos seus comentários sobre o género tento, Willi Apel chamou a atenção para as estruturas contrapontísticas não imitativas como qualidades específicas do tento ibérico, particularmente evidentes na obra cabezoninana. - Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1972, p. 188:« Non-imitative sections are frequently inserted. Possibly this indicates a connection with the early, non-imitative

precedidos e seguidos de um discurso em imitação constante. Nesse sentido, conclui-se portanto haver uma influência decisiva dos modelos formais de imitação estrita decalcados da polifonia vocal franco-flamenga. A análise do tipo de imitação patente nestas obras é ainda revelador de características de escrita de contraponto que nos ajudam a estabelecer analogias e/ou diferenças entre si. Para tal socorremo-nos dos modelos analíticos empregues por João Pedro d'Alvarenga nos seus estudos de polifonia portuguesa, nomeadamente a propósito dos motetes de Fr. Manuel Cardoso.³⁴ O próprio autor baseia-se no princípio de segmentação designado motivicidade por Joshua Rifkin num ensaio de 1997³⁵. Na sequência dos conceitos aí veiculados, d'Alvarenga sintetiza o princípio de imitação simétrica/assimétrica por si empregue na análise dos motetes de Cardoso.³⁶ Esse marcador formal será também aqui utilizado na análise comparativa dos modelos de imitação.

Assim, tomemos como exemplo de novo o *Tento a quatro em Fá* de Carreira. O esquema imitativo do início do seu segmento II é revelador de um tipo de imitação que qualificaremos de simétrica. De facto, entre os compassos 49 e 56, o respectivo motivo B (ver APÊNDICE 5, Ex. 5A.2.) é projectado, em intervalos regulares e compostos, sempre à distância de uma semibreve,

ricercar type, which is still recognizable in Italy in the works of Girolamo Cavazzoni, but disappears completely in Andrea Gabrieli's. In the tiento the free-contrapuntual texture continued in use throughout the 16th century and occupied an even greater role in the 17th.»

³⁴ J.P. d'ALVARENGA, «Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina, a propósito dos motetes de Fr. Manuel Cardoso (com uma análise da *Non mortui e Sitivit anima mea*) in *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri – Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002, pp. 105-152.

³⁵ J. RIFKIN, «Miracles, motivicity and Mannerism: Adrian Willaert's *Videns Dominus flentes sorores Lazari* and some aspects of motet composition in the 1520s» in *Hearing the Motet – Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. Dolores Pesce, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 243-259.

³⁶ J.P. d'ALVARENGA, «Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina...», p. 115: «Ultrapassada esta excepção, dou um exemplo: um dado padrão intervalar conjugado com um determinado padrão rítmico é sucessivamente projectado em diferentes vozes, à oitava e depois à quinta ou à quarta, periodicamente, à distância de uma breve. O resultado é uma textura imitativa simétrica convencional. Se a projecção for a diferentes intervalos consonantes imperfeitos (terceira e sexta) ou dissonantes (segunda e sétima), ou se se produzir a lapsos de tempo desiguais e não periódicos, o resultado continua a ser uma textura imitativa, mas assimétrica.»

sucessivamente à 4ªP. desc. (*Altus-Bassus*, 4ªP+8ªP.), 5ªP. asc. (*Bassus-Tenor*), 4ªP. asc. (*Tenor-Superius*, 4ªP+8ªP.), 4ªP. desc. (*Superius-Altus*) e 4ªP. desc. (*Altus-Tenor*), sendo o primeiro e terceiro intervalos compostos (ver Ex. 5.3.4).

Ex. 5.3.4.- António Carreira, [*Tento a Quatro em Fá*], MM 242, f.5v (Rees nº 4): cc. 49-56 (motivo B - esquema simétrico de imitação)

The musical score for Ex. 5.3.4 shows two staves. The upper staff is labeled 'Motivo B'. The lower staff contains a sequence of notes that imitate the upper staff. Interval annotations include 4ªP. + 8ªP., 5ªP., and 4ªP. desc. and asc.

O mesmo tipo de imitação sucede na peça nº5 que Kastner atribuiu a Carreira e intitulou *Primeiro Tento a Quatro em Sol*.³⁷ Também se encontra um esquema imitativo simétrico num ponto semelhante, quando comparado com o *Tento a Quatro em Fá*, i.e., no final do segmento I e início do II. Aqui, entre os compassos 37 e 44, o respectivo motivo B é projectado, à distância de uma breve, sucessivamente à 5ª P. desc. e 8ªP. asc. (ver Ex. 5.3.5).

Ex. 5.3.5.- atrib. António Carreira, [*Primeiro Tento a Quatro em Sol*], MM 242, f.6v (Rees nº 5): cc. 37-44 (motivo B - esquema simétrico de imitação; semelhanças estilísticas com [*Tento a Quatro em Fá*])

The musical score for Ex. 5.3.5 shows two staves. The lower staff is labeled 'Motivo B'. The upper staff contains a sequence of notes that imitate the lower staff. Interval annotations include 5ªP. desc. and 8ªP. asc.

Podemos encontrar simetria na imitação também no *Ricercare nono* de Buus, embora nesta peça, nos pontos onde acontece, possua uma distância

³⁷ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*p. 5.

maior entre as sucessivas entradas de imitação. Por conseguinte, na parte inicial do terceiro segmento da referida peça, estamos face a um trecho cuja imitação é quase simétrica, não fora a abreviação no valor de uma mínima da primeira nota do motivo do *Bassus* na terceira entrada imitativa (ver Ex. 5.3.6, c. 178). Assim, entre os compassos 174 e 184, o motivo C do *Ricercare nono* é sucessivamente projectado à 5ªP. desc. e 4ªP. desc., à distância de uma breve. A última entrada imitativa dista três semibreves e é projectada à 4ªP. asc., sendo este último intervalo composto (ver Ex. 5.3.6).

Ex. 5.3.6.- Jacques Buus, *Ricercare nono* (versão recomposta), MM 242, f.4r (Rees nº3): cc. 174-184 (motivo C -esquema simétrico de imitação)

Podemos então salientar que existem semelhanças ao nível dos esquemas de imitação entre estas três peças, embora nos casos daquelas cuja autoria é de Carreira (nº4) ou a si atribuída (nº5) essas analogias estejam para lá da mera imitação simétrica. Na verdade, como já de seguida veremos, existem muitas outras similitudes entre estas duas peças, que têm também que ver com as qualidades estilísticas da escrita de contraponto. Todavia, mesmo na análise que fizemos do esquema de imitação verificamos que, nas peças nºs. 4 e 5, a simetria acontece praticamente no mesmo local, ou seja, no início dos

segmentos II e que resulta em ambos os casos da projecção dos respectivos motivos B (ver Ex. 5.3.4 e 5.3.5.).

Entre as peças nº 4 e nº 5, respectivamente o *Tento a Quatro em Fá* e o *Primeiro Tento a Quatro em Sol*, existem ainda outras semelhanças. Assim, também é notória a proximidade melódica e rítmica entre alguns motivos destas duas obras. Na verdade, o motivo C do *Tento a Quatro em Fá* é, em termos de contorno melódico e rítmico, do mesmo tipo do motivo B do *Primeiro Tento a Quatro em Sol* (ver APÊNDICE 5, Ex. 5A.3. e 5B.2). Se tivermos também em conta que, nestas respectivas passagens do discurso musical de cada uma das peças, não só há simetria imitativa, como também uma significativa similitude estilística na escrita musical, então podemos levantar a hipótese de ambas as peças poderem ser do mesmo autor, nomeadamente de António Carreira (ver Ex. 5.3.5. e 5.3.7 e APÊNDICE 5, Ex. 5A.3. e 5B.10).

Ex. 5.3.7.- António Carreira, [*Tento a Quatro em Fá*], MM 242, f.5v (Rees nº4): cc. 74-80 (motivo C - esquema simétrico de imitação; semelhanças estilísticas com o motivo H do [*Primeiro Tento a Quatro em Sol*]; *stretto*).

Um outro elemento importante a ter em conta no trabalho de análise comparativa entre estas peças é a utilização de *stretti* na articulação imitativa. Relembramos o destaque que lhe deu Willi Apel nos seus estudos sobre a música de tecla deste período. Na sequência da análise que fez de alguns *ricercari* de Buus, o musicólogo sublinhou a importância do *stretto* na obra deste compositor. De facto, a propósito do *Recercar secondo* do *Libro secondo* (1549), Apel estabeleceu a ponte entre este padrão imitativo e o

desenvolvimento motivico vindouro no âmbito da música de tecla seiscentista.³⁸ Refere também que, no caso dos *ricercari* de Girolamo Cavazzoni, o *stretto* surge mesmo como o único artifício de contraponto imitativo³⁹, com isso reforçando o seu papel central no contexto do desenvolvimento formal do *ricercare* italiano. Quando Apel no mesmo estudo se reporta aos *tientos* de António de Cabezón, um dos aspectos referidos como sendo central na caracterização estilística do trabalho imitativo das respectivas obras é o *stretto*.⁴⁰ Na comparação entre o *Tento a Quatro em Fá* e o *Primeiro Tento a Quatro em Sol* encontramos precisamente a utilização deste artifício de imitação (ver Ex. 5.3.7. e 5.3.8. e APÊNDICE 5, Ex. 5A.3. e 5B.10).

Ex. 5.3.8.- atrib. António Carreira, [*Primeiro Tento a Quatro em Sol*], MM 242, f.7v (Rees nº5): cc. 248-252 (motivo H - semelhanças estilísticas com o motivo C do [*Tento a Quatro em Fá*]; *stretto*).

248

Motivo H

Aos níveis imitativo e estilístico, as semelhanças entre o *Tento a Quatro em Fá* e o *Primeiro Tento a Quatro em Sol* são assim suficientemente fortes para podermos mais uma vez reforçar a hipótese da mesma autoria. Na verdade, para além do que foi exposto, também a configuração imitativa dos *stretti* exemplificados em 5.3.7. e 5.3.8. é do mesmo tipo com um discurso musical cujo percurso é caracterizado pelo movimento inicial descendente dos

³⁸ Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...*, p. 176: «Occasionally there are things that are unusual in the organ style of the period (not to speak of the vocal style), e.g., the deft *stretto* of a concise motif in measures 92-98 from the *Recercar secondo* (...) which produces an effect similar to that of motivic work in the 17th century.»

³⁹ Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...*, p. 189.

⁴⁰ *Ibid*, pp. 188-194.

respectivos motivos em imitação (ver Ex. 5.3.7. e 5.3.8.).

Outro marcador importante na análise comparativa que realizámos, consiste no tipo específico de articulação de intervalos musicais em determinadas passagens do discurso polifónico. Essa textura contrapontística, na qual se ouvem as dissonâncias provocadas pelos choques de intervalos de segunda, resultantes da utilização de notas de retardo, surge como um traço comum no *Ricercare nono* e no *Tento a Quatro em Fá* (ver Ex. 5.3.9. e 5.3.10.).

Ex. 5.3.9.- Jacques Buus, *Ricercare nono* (versão recomposta), MM 242, f.3v (Rees nº 3): cc. 49-57 (passagem com dissonâncias de segunda assinaladas com um asterisco)

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins at measure 49. The upper staff contains a melodic line with several notes, and the lower staff contains a bass line. Two asterisks (*) are placed above the upper staff in the second and fourth measures of this system, indicating dissonances of a second. The second system begins at measure 54. It follows a similar structure with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. An asterisk (*) is placed above the upper staff in the third measure of this system, also indicating a dissonance of a second. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ex.5.3.10.- António Carreira, [*Tento a Quatro em Fá*], MM 242, f.5v (Rees nº4): cc. 56-66 (passagem com dissonâncias de segunda assinaladas com um asterisco)

The image displays two systems of musical notation for a keyboard instrument. The first system, starting at measure 56, consists of five measures. Asterisks are placed above the first, second, third, and fifth measures, indicating dissonant intervals. The second system, starting at measure 62, also consists of five measures, with asterisks above the first and third measures. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (F major/D minor), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

A expressão musical daí resultante relembra o estilo próprio da polifonia vocal, reforçando portanto a proximidade entre os géneros instrumentais que abordamos (*ricercare* e *tento*) e o estilo motete.⁴¹ A utilização das dissonâncias de segunda é um factor importante na criação de tensão no âmbito do discurso musical. Se Jacques Buus usa esse recurso ao longo do *Ricercare nono*, nalgumas passagens de forma sequenciada como se pode constatar no Ex. 5.3.9., no caso de António Carreira existe uma verdadeira ênfase dessas dissonâncias, a ter em conta o breve excerto patente no Ex. 5.3.10.. A sequência de dissonâncias de segunda possui neste último caso um impacto bastante forte, como quem, apaixonado pelas doçuras que provocam, as utiliza de forma massiva.

Mais uma vez dada a relação directa entre estas duas obras no que se refere ao tratamento das dissonâncias de segunda no âmbito da textura do

⁴¹ Todos os estudiosos que têm abordado a música instrumental quinhentista iniciam as suas exposições lembrando o papel primordial tido pelos géneros vocais sacros, em particular o motete, no despontar dos géneros instrumentais. Kastner desenvolveu esse assunto na parte inicial do estudo de fundo que realizou a propósito do *tento* para tecla - Cf. KASTNER, M. S., «Orígenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla»..., pp. 11-22.

discurso musical, podemos levantar a hipótese da adopção do respectivo modelo contrapontístico por parte de Carreira.

Como conclusão relativa à análise comparativa das três obras em questão, destacamos a enorme afinidade existente entre elas. Importa desde logo sublinhar que estamos face a obras cuja textura polifónica resulta do contraponto imitativo, uma técnica vulgar no âmbito do *ricercare* italiano quinhentista.⁴² Neste caso, essa imitação reveste-se em determinados pontos do discurso polifónico de características de simetria, como ficou demonstrado na análise. Há portanto aqui uma identidade de modelos formais que se traduz também nas semelhanças de configuração melódico-rítmica entre os motivos de abertura das três peças, i.e., os respectivos motivos A. Também o tratamento modal ao nível da utilização de dissonâncias de segunda enquanto factor de tensão do discurso musical é comum pelo menos a duas das peças, nomeadamente o *Ricercare nono* e o *Tento a Quatro em Fá*. Dadas estas conclusões, podemos então destacar a relação directa ao nível dos modelos formais entre a linguagem de António Carreira e os *ricercari* do *Libro primo* de Buus. Como referimos no início deste capítulo, a criteriosa ordenação das peças na primeira parte do MM 242 teve decerto em conta, por parte do copista, as semelhanças estilísticas entre elas. Lançamos aqui a hipótese de que o copista, na ordenação que fez, inteirado das circunstâncias específicas de composição das peças em causa de António Carreira, as ordenou em confronto directo com as obras que, supostamente, serviram como seu modelo formal, no caso em questão o *Ricercare nono* de Buus. Assim, após a cópia desta obra, foram de imediato copiados dois tentos de Carreira que testemunham a herança directa dos modelos formais do compositor flamengo. À margem do

⁴² Willi Apel referiu a importância do estudo do contraponto imitativo no contexto da génese do *ricercare*, sendo o suporte deste estudo a própria música de órgão. – Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...* pp. 166-167.

confronto entre o *Ricercare nono* e as peças n.ºs. 4 e 5, existe também entre estas duas últimas, como atrás analisámos, similitudes de tal forma significativas que podemos referir, sem grande margem de erro, serem ambas de António Carreira. Portanto, no caso da peça n.º 5 a abreviatura no seu início *Ca.* (MM 242, f.6r) refere-se quase com certeza a este compositor.

Importa agora passar à análise comparativa das peças que integram o segundo grupo que criámos (n.ºs. 10, 11 e 13) e que é também paradigmático no âmbito do estudo da questão das autorias na primeira parte do MM 242. Em primeiro lugar, foquemos a dimensão comparativa das peças e a respectiva segmentação. O *Tento a Quatro em Ré* (n.º10) é a mais longa das três e também aquela cujo número de segmentos é maior, i.e., possui quatro segmentos, enquanto que o *Terceiro Tento a Quatro em Sol* (n.º 11) e o *Tiento a quatro de primero tono* (n.º 13) possuem apenas três segmentos cada (ver APÊNDICE 5, 5E, 5F e 5H). A comparação do número total de compassos das três obras tem como resultante o facto dos três segmentos iniciais do *Tento a Quatro em Ré* somarem 197 compassos, cifra esta que é proporcionalmente semelhante aos 205 compassos totais do *Terceiro Tento a Quatro em Sol*. Podemos portanto considerar que o IV e último segmento do *Tento a Quatro em Ré* surge como um acrescento adicional aos três segmentos previsíveis que encontramos no seccionamento formal do género tento nesta primeira parte do MM 242. De facto, na análise comparativa da segmentação das diversas peças constantes no APÊNDICE 5 verificamos que em oito tentos, metade é dividida em três segmentos, respectivamente as obras n.ºs. 6, 11, 12 e 13, as outras revelando praticamente uma segmentação específica para cada caso individualmente (ver APÊNDICE 5). Cabe aqui relembrar o facto de Kastner ter referido por várias vezes o vulgar esquema tripartido da segmentação dos

tentos no âmbito da produção de António de Cabezón.⁴³ Há pois aqui uma relação directa entre a divisão estrutural dos quatro tentos em três segmentos no universo que destacámos do MM 242 (n.ºs. 6, 11, 12 e 13) e a estrutura formal do tento cabezoniano (ver APÊNDICE 5).

No que respeita aos motivos destas três obras e contrariamente ao que sucede com as peças anteriormente analisadas (n.ºs. 3, 4 e 5) há diferenças entre eles ao nível do seu desenvolvimento musical ao longo do discurso, embora as parecenças dos respectivos contornos melódico-rítmicos se mantenham. Há que notar que o *Tento a Quatro em Ré* possui uma melodia inicial, que intitulámos motivo A, que é utilizada em todos os segmentos da obra (ver APÊNDICE 5, Ex. 5E.1.) e cuja identidade melódica e a sua homorritmia relembram a utilização de *cantus firmi* enquanto base para uma nova composição. O próprio Kastner adverte para o facto desta obra poder ter tido supostamente origem numa composição de polifonia vocal.⁴⁴ Na verdade, estamos face a uma melodia que é uma fórmula de entoação comum de certas melodias classificadas no 1.º modo (ou no 9.º, consoante se use o sistema octonário ou o duodenário), como, por exemplo, a antífona *Ave Maria*, ou o intróito *Gaudeamus omnes in Domino*.⁴⁵ O facto é que o tratamento temático do motivo A ao longo do discurso musical do *Tento a Quatro em Ré* testemunha uma série de técnicas de desenvolvimento do material musical que encontram

⁴³ A propósito da peça n.º3 da sua *Antologia de Organistas do Século XVI...*Kastner relaciona directamente a sua estrutura tripartida com a prática recorrente em Cabezón em matéria de segmentação formal. - Cf. M. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla»..., p. 55; noutro estudo o mesmo autor chama a atenção para a base estrutural tripartida do tento na fase de germinação do género em Cabezón, como exemplificado pelas obras constantes no *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa. - Cf. M.S. KASTNER, *António und Hernando de Cabezón. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten*, Tutzing über München, Schneider, 1977, p. 106: «Alle drei Tientos weisen für den Kenner dieser Kompositions-form ein präcabezoinisches Stadium auf. Die für Antonio so typische Dreiheitlichkeit, als kleinste Vielheit auf der die Tientostruktur basiert, ist im Keim vorhanden, aber noch nicht vollends ausgebildet.»

⁴⁴ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*p. XXVII.

⁴⁵ Ver *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis duplicibus cum cantu gregoriano*, Tournai, Desclée e Co., 1957. p. 1675 e p. 1679.

paralelo no contexto da evolução do estilo motete ao longo do século XVI. Referimo-nos, por exemplo, ao emprego de diminuições, aumentações e paráfrases no tratamento musical dos motivos pré-existentes.⁴⁶ Os dois exemplos seguintes revelam o desenvolvimento motivico no decurso da obra em questão, pondo em confronto a cabeça do motivo A nos compassos iniciais da obra e a sua modificação através da aumentação e subsequente modificação melódico-rítmica no final do quarto e último segmento da obra (ver Ex. 5.3.11. e 5.3.12.).

Ex. 5.3.11. - *Ca.*, [*Tento a Quatro em Ré*], MM 242, f.10r (Rees nº10): cc. 1-6 (motivo A no *Altus*)

The image shows a musical score for the Altus part of 'Tento a Quatro em Ré'. It consists of a single staff in treble clef with a common time signature (C). The music begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The first measure is marked with a '1' above it. The label 'Motivo A' is placed below the first measure.

Ex. 5.3.12. - *Ca.*, [*Tento a Quatro em Ré*], MM 242, f.11r (Rees nº 10): cc. 255-263 (motivo A modificado no *Superius*)

The image shows a musical score for the Superius part of 'Tento a Quatro em Ré'. It consists of a single staff in treble clef with a common time signature (C). The music begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The first measure is marked with a '255' above it. The label 'Motivo A modificado' is placed below the first measure.

No *Terceiro Tento a Quatro em Sol* e no *Tiento a quatro de primero tono* não existe um desenvolvimento motivico equivalente, dado os vários motivos

⁴⁶ A propósito da análise que fez da obra de António de Cabezón, quer dos tentos constantes no *Libro de cifra nueva...* quer dos que surgem nas *Obras de Música...*, Kastner sublinhou de forma enfática a herança vocal na produção de tecla deste compositor também no que respeita ao tratamento musical dos motivos, nomeadamente a utilização das técnicas de diminuição, aumentação, inversão, paráfrase e seccionamento. - Cf. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla»..., pp. 39-62.

destas duas obras não ultrapassarem os limites de cada segmento estrutural (ver APÊNDICE 5 - 5E, 5F e 5H). Há portanto uma diferença básica a este respeito entre a peça nº 10 e as nºs. 11 e 13.

Outro aspecto fundamental na presente análise comparativa resulta do tipo de imitação que cada uma destas obras revela. Todas se baseiam no desenvolvimento do discurso musical através de texturas em contraponto imitativo. Porém, no seio das várias texturas contrapontísticas existem diferenças substanciais entre as três peças, ora porque existem duos intercalados no discurso musical e imitação em pares («Paired imitation») ora porque existem pequenas secções em contraponto livre, ora porque a imitação revela assimetria. Os duos constituem marcadores fundamentais em termos de modelo formal, uma vez que testemunham a herança do contraste de texturas dada pela diferença do número de vozes no discurso musical, própria à polifonia vocal sacra franco-flamenga⁴⁷, sobretudo de Josquin. A este propósito, a peça de António de Cabezón é bem paradigmática da sua fixação ainda ao estilo vocal sacro. De facto, o *Tiento a cuatro de primero tono* possui três breves segmentos em duo, dois deles colocados no início de um novo segmento estrutural da peça (ver Ex. 5.3.13.).

⁴⁷ Nos seus comentários sobre os tentos de Cabezón, Apel sublinhou esta característica formal do género, lembrando que, ao invés do que é comum no tento deste compositor, os duos nunca entraram propriamente na construção formal do *ricercare* italiano. - Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...* pp. 189; por seu lado Kastner, no seu estudo «Orígenes y evolución...», à medida que vai analisando diversas obras, também foca a questão da presença de duos no contexto do tento, fazendo a ponte com a tradição herdada de Escola de Josquin. - Cf. M. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla»..., pp. 32 ff.; a propósito da análise de três obras incluídas no *Libro de cifra nueva...*, Kastner viria de novo a salientar a mesma característica no seio da produção de Cabezón. - Cf. M.S. KASTNER, *António und Hernando de Cabezón. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten...*, p. 106: «In den Anonymen XL, XLI, XLII aus Venegas-Anglès tritt noch kein paarweises Dialogieren der Stimmen mit anschließender akkordlicher Zusammenfassung auf, wie es nachher so häufig bei Cabezón, Tomás de Sancta Maria und Francisco de Soto zu finden ist und was auf Josquins Vorbild zurückgeführt werden kann.»

Ex. 5.3.13. - António de Cabezón, [*Tiento a quatro de primero tono*], MM 242, f.13v (Rees nº 13): cc. 100-106 (duo nas duas vozes superiores no início do segmento IV)

O mesmo tipo de processo imitativo acontece no início do segmento II do *Tiento a Quatro em Ré* (ver Ex. 5.3.14.).

Ex. 5.3.14. - Ca., [*Tiento a Quatro em Ré*], MM 242, f.10v (Rees nº 10): cc. 86-93 (duo nas duas vozes inferiores no início do segmento II).

Importa salientar que esta obra possui cinco duos, encontrando-se os últimos três conjugados numa única secção de dois pares em imitação (ver Ex. 5.3.15.).

Ex. 5.3.15. - *Ca.*, [*Tiento a Quatro em Ré*], MM 242, f.11r (Rees nº 10): cc. 202-218 (duos e imitação em pares - «Paired imitation» - no segmento IV).

202

208

214

A presença de pares de duos em diálogo caracteriza também o segmento I do *Tiento a cuatro de primero tono*, surgindo como testemunho relevante da influência das texturas imitativas vocais franco-flamengas no contexto da obra de Cabezón ⁴⁸ (ver Ex. 5.3.16.).

⁴⁸A propósito do *Tiento XVIII* de Cabezón no *Libro de cifra nueva...*, Almonte Howell destacou a herança franco-flamenga da imitação emparelhada como traço característico da linguagem deste compositor: Cf. A. Howell, «Cabezón: An Essay in Structural Analysis», *The Musical Quarterly*, Vol. 50, No. 1. (Jan., 1964), p. 25: «Such alternating paired imitations, resulting in echo effects, are Hallmarks of the Josquin style, and among the more obvious demonstrations of Cabezón's stylistic debt to the Franco-Flemish Master.»

Ex. 5.3.16. - Ant3nio de Cabez3n, [*Tiento a cuatro de primero tono*], MM 242, f.13r (Rees n^o 13): cc. 14-26 (pares de duos em di3logo no segmento I).

The image displays two systems of musical notation for a keyboard piece. The first system, starting at measure 14, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system, starting at measure 21, continues the same texture. The notation includes various note values, rests, and accidentals, demonstrating the non-imitative counterpoint discussed in the text.

A exist3ncia de segmentos de contraponto n3o imitativo constitui outro marcador importante na an3lise comparativa. Na caracteriza3o formal da produ3o de tecla de Ant3nio de Cabez3n, Willi Apel chamou a aten3o para o facto deste utilizar quase sempre nos seus tentos segmentos mais ou menos longos em contraponto n3o imitativo.⁴⁹ A pe3a que estamos a analisar n3o foge 3 regra. De facto, o *Tiento a cuatro de primero tono* inclui um n3mero significativo de excertos em contraponto n3o imitativo (ver Ex. 5.3.17.).

⁴⁹ Cf. W. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700...* p. 188: «Almost all of Cabez3n's tientos contain a number of rather long sections that must be called non-imitative. They do not exclude the possibility of occasional use of imitation, but it is done only by way of suggestion as motifs enter and disappear, change or yield to others, and lead to new developments and events. It is because of this totally free treatment of the contrapuntual-imitative texture that these sections are among the most interesting creations of the 16th century in this field.»; Kastner foi ainda mais longe ao associar a desagrega3o do estilo imitativo horizontal e a consequente tend3ncia para a monodia como a prefigura3o no contexto da produ3o cabezoniana do linguagem harmonica vindoura: Cf. M.S. KASTNER, *Ant3nio und Hernando de Cabez3n. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten...*, p. 368: «Die Tendenz zu Monodie und Homophonie hat zweifelsohne auf Cabez3n eingewirkt. In seinen Tientos, Diferencias, mitunter auch in einigen Glosados, ist die Losl3sung von der strengen Polyphonie bzw. vom horizontalen Imitationsstil sehr bemerkbar (...) Die akkordbegleitete Monodie f3rderte gleichfalls das Streben zu den neuartigen Dur und Molltonarten und die allm3hliche Tr3bung und Aufgabe der reinen Kirchent3ne.»

Ex. 5.3.17. - António de Cabezón, [*Tiento a cuatro de primero tono*], MM 242, f.13r (Rees nº 13): cc. 28-41 (excerto em contraponto não imitativo no segmento I).

The image displays two systems of musical notation for a keyboard instrument. The first system begins at measure 28 and the second at measure 35. Both systems are in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation is for a keyboard instrument, with a grand staff (treble and bass clefs). The music consists of a single melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, primarily using block chords and simple rhythmic patterns.

Encontramos também no final do seu quarto e último segmento um *stretto* com cinco citações do motivo D ao qual se segue uma breve coda que é o derradeiro trecho da peça em contraponto não imitativo, mais ainda uma última citação do motivo E nos compassos finais que, apesar de tudo, não entra propriamente em imitação. (ver Ex. 5.3.18.). Trata-se de um dos testemunhos da tal imitação ocasional («occasional use of imitation») à qual Apel se refere (ver nota 49).

Ex. 5.3.18. - António de Cabezón, [*Tiento a cuatro de primero tono*], MM 242, f.3v (Rees nº 13): cc. 130-152 (*stretto* final com o motivo D e breve trecho de contraponto não imitativo no final da obra).

The image displays three systems of musical notation for a piece by António de Cabezón. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, connected by a brace. The first system, starting at measure 130, shows a melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass. A bracket labeled 'Motivo D' is placed under the bass line of measures 130-132. The second system, starting at measure 138, continues the melodic and harmonic development. The third system, starting at measure 146, concludes the piece with a final cadence, indicated by a double bar line and repeat dots.

Do ponto de vista contrapontístico existem semelhanças entre o final da obra que acabamos de exemplificar e o *Tiento a Quatro em Ré*. Aqui também há uma coda em contraponto não imitativo até à cadência final, na qual consta apenas uma única citação da cabeça do motivo A (ver Ex. 5.3.19.).

Ex. 5.3.19. - Ca., [*Tento a Quatro em Ré*], MM 242, ff.11r11v (Rees nº 10): cc. 263-277 (coda em contraponto não imitativo no final da obra)

The image displays two systems of musical notation for a piece in 8/8 time. The first system, starting at measure 263, shows a treble and bass staff with various rhythmic patterns and rests. The second system, starting at measure 271, continues the piece, featuring a key signature change to one sharp (F#) and ending with a double bar line and repeat signs.

Pelo contrário, o *Terceiro Tento a Quatro em Sol* não possui um único duo, sendo os seus três segmentos reveladores de uma textura imitativa constante e cada vez mais cerrada à medida que a peça se aproxima do final. Aí há uma intensificação da imitação em *stretto* que relembra o tipo de textura contrapontística habitual na parte final da estrutura formal do género *ricercare*, sendo significativas, a esse título, as semelhanças com as peças de Carreira previamente analisadas, concretamente as peças nºs. 4 e 5 (ver Ex. 5.3.20.).

Ex. 5.3.20. - Ca, [Terceiro Tento a Quatro em Sol], MM 242, f.12v (Rees nº 11): cc. 189-205 (*stretto* final com o motivo G)

Como se depreende do exemplo seguinte, o último *stretto* no final do *Tento a Quatro em Fá* possui algumas semelhanças com o *Terceiro Tento a Quatro em Sol*, aos níveis imitativo e motivico (ver Ex. 5.3.20. e 5.3.21.). Repare-se também que, em termos de contorno intervalar, a identidade formal do motivo G do *Terceiro Tento a Quatro em Sol*, a partir do qual acontece o último *stretto* da peça, tem semelhanças com o motivo D do *Tento a Quatro em Fá*, também ele utilizado em *stretto* no derradeiro momento de imitação da obra (ver APÊNDICE 5, Ex. 5A.4. e 5F.8.). Na verdade, se analisarmos ambos os motivos verificamos que o motivo G (5F.8.) possui um movimento intervalar ascendente (4^aP.↑) e descendente (3^am.↓) ao qual se segue uma progressão melódica ascendente. No caso da cabeça do motivo D (5A.4.), o seu contorno melódico é o inverso do motivo G, dado estarmos face a um movimento

intervalar descendente (5ªP.↓) e ascendente (4ªP.↑).

Ex. 5.3.21. - António Carreira, [*Tento a Quatro em Fá*], MM 242, f.6r (Rees nº 4): cc. 116-130 (*stretto* final com o motivo D)

Finalmente, importa referir que, tal como sucede com o *Tento a Quatro em Fá*, também o *Terceiro Tento a Quatro em Sol* revela uma textura imitativa estrita, embora possua poucas entradas simétricas. Não há duos. Existem todavia divergências nestas duas peças no que respeita ao seu dimensionamento e divisão estrutural. Assim, o *Terceiro Tento a Quatro em Sol* possui mais de um terço da dimensão do *Tento a Quatro em Fá*, dado que tem 205 compassos de extensão, enquanto que este último apenas possui 130 compassos (ver APÊNDICE 5, 5A e 5F). Mas, apesar desta diferença em termos de dimensão e segmentação, a questão das analogias em termos de modelos formais, aos níveis motivico e imitativo, encontra-se aqui bem presente. Por conseguinte, chamamos a atenção para a analogia entre o motivo C do *Primeiro Tento a Quatro em Sol* e o motivo E do *Terceiro Tento a Quatro em Sol* (ver APÊNDICE 5, Ex. 5B.3. e 5F.5.).

Por tudo o que ficou exposto na análise, podemos então agora proceder ao levantamento dos aspectos fundamentais que relevam da relação entre

todas estas peças no que diz respeito aos modelos formais. De início importa referir que, dado o carácter de estudo que o MM 242 possui, sabemos que a ordenação meticulosa das peças copiadas vem destacar as relações próximas existentes entre as obras em causa. No tocante aos processos de imitação contrapontística, verificamos que todas as peças analisadas revelaram discursos imitativos, com algumas entradas em imitação simétrica em todas as peças (ver Tabela 5.3.2.).

Tabela 5.3.2. Extensão, segmentação, imitação, motivos e duos⁵⁰ (* S: sim; N:

| nº | ext. (cc.) | nº seg. | secções imit. n/sim. | secções imit. sim. | mesmo mot. em mais de um seg. | secções ctrp. n/imit. | Duos |
|----|------------|---------|----------------------|--------------------|-------------------------------|-----------------------|------|
| 3 | 387 | 4 | S** | S | N* | N | N |
| 4 | 130 | 4 | S | S | N | N | N |
| 5 | 274 | 6 | S | S | S | N | N |
| 10 | 277 | 4 | S | S | S | S | S |
| 11 | 205 | 3 | S | S | N | N | N |
| 13 | 152 | 3 | S | S | N | S | S |

não)

Nas peças nºs 3, 4, 11 e 13 cada segmento utiliza motivos próprios no trabalho imitativo, sendo que a utilização de um ou mais motivos novos representa geralmente a passagem para o segmento formal seguinte (ver Cap. 4, APÊNDICE 4B, 6B e APÊNDICE 5, 5A, 5F e 5H). Apenas as obras nºs. 5 e 10 revelam um tipo diferente na utilização do material musical, já que, em ambas, o motivo inicial A se repete em mais de um segmento. Se esse facto se cinge, no caso da peça nº 5 a novas citações imitativas do motivo A (A1) apenas no seu segmento IV, no tocante à obra nº 10 trata-se de um reflexo da própria lógica da imitação, uma vez que o motivo A é empregue na totalidade dos seus quatro segmentos (ver APÊNDICE 5, 5B e 5E). No caso da peça nº 10,

⁵⁰ Os números das peças referem-se ao Inventário de Rees. – Ver *Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A. 2. INVENTÁRIO – P-Cug MM 242, pp. 39-45.*

estamos portanto em face de um tipo de trabalho do material musical que tem mais que ver com uma lógica de desenvolvimento orgânico e não tanto, como sucede nas restantes peças, com um discurso que não desenvolve propriamente os motivos, mas sim os utiliza à vez, à medida que o discurso se processa.⁵¹ O motivo A vai sofrendo então modificações melódico-rítmicas de vária ordem, através de um tipo de desenvolvimento de qualidades portanto «orgânicas». Na comparação com os sete *ricercari* de Buus que se encontram recompostos no MM 242, apenas um deles utiliza o mesmo motivo em todos os seus segmentos. Trata-se do *Ricercare quarto* cuja especificidade formal resulta do facto de ser a única obra monomotívica do *Libro primo* (ver Cap. 4, APÊNDICE 4 B, 3B). Nesse sentido, há pois um paralelo ao nível do modelo formal entre o *Tiento a Quatro em Ré* (nº 10) e este *ricercare* de Buus, tanto mais que a extensão do primeiro (277 cc.) é invulgarmente grande no contexto do género *tiento*. Podemos assim conjecturar facilmente sobre a hipotética influência exercida pelo gigantismo dimensional dos *ricercari* de Buus sobre estes tentos copiados no manuscrito conimbricense.⁵²

De notar também que o esquema imitativo das peças revela em todas elas, embora com diferentes graus de intensidade, um acentuado formalismo,

⁵¹ A presente constatação relaciona-se directamente com a opinião expressa por Kastner a propósito da análise do *tiento* de Cabezón presente no MM 242 que seleccionámos para o nosso universo comparativo, nomeadamente o [*Tiento a cuatro de primero tono*] (Rees nº 13) . - Cf. M.S. KASTNER, «Orígenes y evolución del *tiento* para instrumentos de tecla»..., p. 44: «Dicha composición, que comprende 152 compases, es una maravilla en lo atañadero a la estructuración lógica en que nada falta y tampoco nada sobra. Las secciones sucesivas nacen orgánicamente de las precedentes, de suerte que casi pasan inadvertidas las constantes, pero tan suaves, metamorfosis motívicas.»

⁵² Não mencionando em concreto o nome de Jacques Buus, Kastner ao analisar o *Tiento del Sexto tono* presente nas *Obras de música...* de Cabezón (*LXVIII - Tiento XI Sexto tono* - ed. Anglès) começa por sublinhar a sua extensão monumental invulgar (265 cc.) numa estrutura formal tripartida. Adianta ainda que, não só o carácter virtuoso da sua coda, bem como a sua unidade formal, prenunciam as futuras *toccate* e *canzone*. De qualquer forma, é de ter em atenção que, no âmbito do seu comentário analítico, a coda virtuosa do *Tiento XI* é comparada à *Ricercata Prima* do *Libro primo di ricercate* (Nápoli, 1575) de Rocco Rodio e portanto ao género *ricercare*. Tal facto coloca a respectiva obra de Cabezón no âmbito do *ricercare* italiano e, em consequência, numa relação indirecta com Buus, pela via da relação *tiento/ricercare*. - Cf. M. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del *tiento* para instrumentos de tecla»..., p. 51.

resultante das várias entradas simétricas. O princípio de simetria imitativa, atrás explicado, é particularmente evidente nas peças atribuídas a Carreira e na única delas que é de sua autoria. É claro que nestas obras, dado a imitação ser muito cerrada, não havendo segmentos em contraponto livre ou duos, as entradas em imitação simétrica são proporcionalmente em maior número. Tal é sobretudo notório nas peças nºs 4, 5 e 11, e obviamente também na nº 3, o *Ricercare nono* de Buus (ver Tabela 5.3.2.). No que se reporta à imitação, há ainda outras semelhanças entre estas peças que vêm reforçar as suas analogias estilísticas. Na verdade, como demonstrámos através da nossa análise, as peças nºs. 4, 11 e também a nº5 terminam com *stretti* finais (ver Ex. 5.3.20. e 5.3.21.). Tal não acontece nas obras nºs., 10 e 13, nas quais breves segmentos em contraponto livre precedem a cadência final (ver Ex. 5.3.18. e 5.3.19.).

Outro marcador fundamental na análise a que procedemos foi a existência de duos ou não. Verificamos que apenas duas obras possuem duos, nomeadamente as nºs., 10 e 13 (ver Tabela 5.3.2.). Do ponto de vista estilístico, essa característica é determinante para o estudo dos modelos formais. Na verdade, a presença de duos no âmbito da textura polifónica remete-nos, como atrás foi dito, para a herança vocal franco-flamenga, i.e., os denominados *biciniae*, particularmente presentes na produção de Josquin. As obras nºs., 10 e 13 revelam assim uma influência muito forte das estruturas formais dos modelos vocais sacros. À excepção da peça nº13, a nº 10 é pois a única de atribuição *Ca.* que possui duos. De resto, em matéria de textura imitativa, é de destacar ainda a imitação emparelhada («Paired imitation») na peça nº 10 (ver Ex. 5.3.15).

Importa agora salientar a existência de breves passagens do discurso musical em contraponto não imitativo, já que, mais uma vez, este é um marcador importante na comparação que estabelecemos. Recorde-se que para Kastner e Apel a existência recorrente de passagens em contraponto não imitativo surge, em termos formais, como um dos aspectos mais originais da

música de tecla de António de Cabezón.⁵³ Já na fase inicial da sua produção isso acontece, como nos é dado ver pela peça nº 13 (ver Ex. 5.3.18. e 5.3.17.). Mais uma vez, a obra nº 10 revela grandes analogias com esta peça de Cabezón. Também ela possui uma breve coda em contraponto não imitativo (ver Ex. 5.3.19.).

Finalmente, a nível modal, no que se refere ao tratamento da dissonância, é de notar o modelo de Buus ilustrado pelo *Ricercare nono*. Como demonstrámos na nossa análise, há um paralelo a este nível entre o *Tento a Quatro em Fá* de Carreira e o referido *ricercare* de Buus (ver Ex. 5.3.9. e 5.3.10.).

Sintetizemos então o rol de questões afloradas na análise musical ao longo do presente capítulo. Em primeiro lugar, refira-se a colocação estratégica da versão ligeiramente modificada do *Ricercare nono* de Buus na parte inicial do MM 242. Ficou demonstrado que existem paralelos evidentes entre esta composição e as duas peças imediatamente seguintes, concretamente as peças nºs., 4 e 5. À margem da fixação das obras instrumentais do *Libro primo* de Buus ainda segundo os modelos vocais, o mesmo acontecendo com grande parte dos tentos presentes no MM 242, podemos contudo estabelecer parentescos estilísticos, no caso concreto entre o *Ricercare nono* e os, *Tento a Quatro em Fá* (nº 4) e *Primeiro Tento a Quatro em Sol* (nº 5). As três obras apontam no sentido da existência de um mesmo modelo formal. Senão vejamos: em todas elas o discurso musical resulta da imitação estrita, com algumas entradas revelando simetria imitativa. Não existem duos, nem breves passagens em contraponto não imitativo. A sequência de dissonâncias de segunda encontra-se em Buus e também em Carreira. No essencial, não existe o desenvolvimento de um mesmo motivo ao longo dos vários segmentos formais destas peças (excepção feita a dois casos pontuais: peças nºs., 3 e 5), cada segmento possuindo pois os seus motivos específicos.

⁵³ Ver n. 49.

Se tivermos então em conta que, na fase inicial da sua existência durante o século XVI, o género *ricercare* se caracterizou essencialmente pelos elementos que enunciámos a propósito do *Libro primo* de Buus, os quais se resumem na absorção dos modelos vocais aliados a uma imitação cerrada numa forma plurisegmentada essencialmente longa em termos de extensão, então essas características também se manifestam no *Tento a Quatro em Fá* (nº 4) e no *Primeiro Tento a Quatro em Sol* (nº 5), embora com algumas diferenças, a principal delas sendo a respectiva extensão bastante mais curta, sobretudo no *Tento a Quatro em Fá*. Ao nível do modelo formal há assim uma relação directa entre o *Ricercare nono* e estas duas obras. Por conseguinte, este facto leva-nos a pôr a hipótese da existência de uma influência efectiva das respectivas obras de Jacques Buus no acto de composição destes tentos de António Carreira. Tal efectivamente não pode ser comprovado dado, entre outros factores, a inexistência dos respectivos manuscritos originais destas obras de Carreira que porventura poderiam ser esclarecedores sobre os respectivos processos de composição e a inexistência também de edições impressas destas mesmas obras que poderiam resolver muitas das questões de autoria. Mas o facto é que também não nos podemos manter alheios às evidências que documentámos. Assim sendo, é pois muito forte a probabilidade de António Carreira ter conhecido directamente os *ricercari* do *Libro primo* de Buus e ter sido sensível aos respectivos princípios estilísticos aquando da composição dos seus tentos para tecla.

Evidentemente, no que releva da atribuição de autoria às peças com abreviatura *Ca.*, como atrás estudámos, apenas duas delas sabemos serem, respectivamente de António Carreira (nº4) e Antonio de Cabezón (nº 13). Todavia, neste primeiro grupo escolhido para a análise, constituído pelas peças nºs. 3 (*Ricercare nono*) e nºs., 4 e 5 (*Tento a Quatro em Fá* e *Primeiro Tento a Quatro em Sol*), as analogias entre estas duas últimas são tão relevantes que podemos avançar com a hipótese da peça nº 5 ser, quase com toda a

probabilidade, da autoria de Carreira, aliás como Kastner o afirmou.⁵⁴ Para além das analogias ao nível formal que enunciámos, existem ainda outras que estão para além das que focámos, nomeadamente a imitação simétrica, a imitação emparelhada ou o tratamento das dissonâncias. Falamos de semelhanças estilísticas que têm que ver também com parecenças entre motivos e a articulação destes no seio da textura imitativa, como ilustrados nos Exemplos 5.3.5. e 5.3.7.. Estamos então em face, muito provavelmente, do mesmo compositor, i.e., António Carreira. É claro que este tipo de análise comparativa seria também extensível a todas as outras peças com abreviatura *Ca.* no MM 242, podendo então desvendar-se muitas interrogações de autoria que até hoje persistem. Para já, no caso que focámos, há a confirmação da autoria de António Carreira no caso do *Primeiro Tiento a Quatro em Sol* (nº 5), um facto que vai ao encontro da tese de Kastner sobre as atribuições *Ca.* no âmbito do MM 242. Esta parte do princípio de que, à excepção do *Tiento a quatro de primero tono* (nº 13) que é efectivamente de António de Cabezón, a maior parte das peças com a abreviatura *Ca.* serão, em princípio, da autoria de António Carreira, a julgar pela análise estilística que Kastner realizou e que teve como resultado a formalização de algumas características de linguagem inerentes ao compositor português, sobretudo a sua tendência para o monotematismo patente em muitas peças. A análise formal e estilística a que procedemos, conduziu-nos, pelo menos, a uma rectificação em termos de autoria, nomeadamente o *Tiento a Quatro em Ré* (nº 10) que, pelo que ficou exposto, não deve ser atribuído a Carreira.

Precisamente, as comparações entre o *Tiento a Quatro em Ré* (nº. 10) e o *Tiento a quatro de primero tono* (nº 13) vão ao encontro da nossa hipótese sobre as interrogações de autoria a propósito das peças com a abreviatura *Ca.*. Na verdade, pelos dados resultantes da análise, verificamos que as similitudes entre o *Tiento a quatro de primero tono* de Cabezón e o *Tiento a Quatro em Ré* são

⁵⁴ Cf. M.S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. XXIV-XXV.

demasiado fortes. Se pensarmos que estilisticamente as restantes obras que analisámos são, pelo que ficou exposto na análise, muito próximas em termos formais, então as obras n.ºs. 10 e 13 destoam do conjunto, na medida em que, para além de todas as outras pequenas diferenças de estilo, possuem duas e breves secções em contraponto não imitativo. Por conseguinte, estamos aqui perante uma diferença de linguagem entre estas duas obras e as restantes que analisámos. Dada esta constatação, podemos então pôr a hipótese de, na verdade, a peça n.º 10 não ser da autoria de António Carreira, ao contrário do que Kastner afirmou.⁵⁵ Por exclusão de partes e uma vez que esta obra possui a abreviatura *Ca.* no seu início seria lógico que a atribuíssemos a Antonio de Cabezón. Semelhante atribuição iria ao encontro do facto de sabermos existirem mais obras de tecla da autoria deste compositor castelhano, para além das que foram publicadas no *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa e nas *Obras de música...* publicadas pelo seu filho Hernando de Cabezón.⁵⁶ Seria pois uma das tais peças de tecla de Cabezón até hoje desconhecidas. Outros factores existem ainda a reforçar esta tese, nomeadamente o carácter estilístico do seu motivo A e o tipo de trabalho imitativo de que é alvo ao longo do discurso musical, em concreto o facto de ser desenvolvido em todos os segmentos da estrutura formal da peça (ver APÊNDICE 5, 5E). A cabeça do seu motivo A é aliás uma fórmula de entoação vulgarmente utilizada no âmbito da polifonia vocal sacra quinhentista (ver APÊNDICE 5, Ex. 5E.1.).⁵⁷ Isto leva-nos a concluir sobre a possibilidade do enquadramento litúrgico do *Tento a Quatro em Ré*, um facto que vai ao encontro da identidade própria da produção de tecla de António de

⁵⁵ Cf. M.S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. XXVII.

⁵⁶ Kastner levantou precisamente a hipótese de algumas delas terem sido copiadas no MM 242. - Cf. M.S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. XXXIII: «Outras obras, porém, que não têm título nem indicação de nome de autor e que não possuem duplicado no livro de Venegas, devem pertencer também a Cabezón.»

⁵⁷ Ver p. 30 e n. 45.

Cabezón.⁵⁸ Mas há ainda mais um factor que se poderá relacionar com o estilo formal da linguagem deste compositor, neste caso, apesar de tudo, enquanto excepção à regra no âmbito da sua produção de tecla. Falamos da dimensão anormalmente extensa do *Tento a Quatro em Ré* que possui 277 compassos. É óbvio que este gigantismo formal nos faria pensar de imediato nos *ricercari* do *Libro primo* de Buus. E não é de excluir que possa ser estabelecida uma relação entre estas peças de Buus e o referido tento, admitindo a hipótese da sua autoria ser de Cabezón.⁵⁹ Tal facto levar-nos-ia a estabelecer a ponte entre a produção instrumental de Buus e do compositor castelhano, um assunto que se encontra para lá do presente estudo, mas que, sem dúvida, merece ser

⁵⁸ Kastner no seu primeiro estudo de fundo sobre o género tento ressaltou precisamente essa possibilidade. - Cf. M.S. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa...*, p. 151: «Hablando todavía de temas, no olvidemos que para los Tientos, los organistas hispánicos se sirvieron también de temas litúrgicos, lo que nuevamente coloca el tiento en el ámbito de las cosas de orden espiritual.»; mais à frente no contexto da mesma obra e a propósito da produção de António de Cabezón, o musicólogo confirma o enquadramento litúrgico de alguns dos seus tentos. - Cf. M.S. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa...*, p. 158: «Sin duda alguna, el propio Cabezón procedió según la destinación litúrgica de cada Tiento, es de suponer que los Tientos reservados al ofertorio y a la elevación sean los de carácter más contemplativo, mientras los más complejos, los destinaría a ser tocados al principio y al fin del oficio. También habrá influido la categoría de la festividad religiosa.»

⁵⁹ Kastner admite a hipótese de ambos os compositores se terem encontrado. - Cf. M.S. KASTNER, *Antonio und Hernando de Cabezón. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten...*, p. 210: «Zwischen dem Castreño und Jacques Buus gehen auch Fäden hin und her. Wer weiss, wie und wo deren Wege sich einmal kreuzten. Allenfalls traf Cabezón in den Niederlanden manche ihm bereits bekannten und auch ihm bislang unbekanntem oder nur dem Namen und Werken nach geläufigen Komponisten und Ausführende. Derlei Begegnungen müssen für den Geist und die Arbeiter aller Beteiligten sehr erspriesslich gewesen sein.»; a propósito da *Intabolatura d'Organo di Recercari* (1549) de Buus, Kastner sublinha o conhecimento que os organistas ibéricos da segunda metade de quinhentos e primeiras décadas de seiscentos tiveram do nome de Jacques Buus e também de Girolamo Cavazzoni (*Intavolature* - 1543). Remete todavia para segundo plano a influência no plano formal exercida por ambos, após obviamente reconhecer o quanto as suas obras eram tocadas na península. A ter em conta o trabalho desenvolvido na presente tese, o mesmo não se passa no respeitante aos *ricercari* do *Libro primo* de Buus e na respectiva influência formal e estilística que muito provavelmente tiveram na génese do tento para tecla. - Cf. M.S. KASTNER, *Antonio und Hernando de Cabezón. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten...*, p. 197: «Jedoch sollte man auch annehmen dürfen, dass eine Anzahl spanischer, italienischer, flämischer portugiesischer Meister gewohnt war, Musik solcher Art (*ricercari* de Buus e Cavazzoni) zu improvisieren, ohne sich darum zu kümmern, ihr endgültige Form zu verleihen und sie schriftlich niederzulegen.»

desde já considerado no âmbito da prossecução dos estudos sobre as obras destes dois autores. Mesmo assim os 277 compassos do *Tento a Quatro em Ré* ficam aquém dos 377 compassos de extensão média do conjunto das sete recomposições dos *ricercari* de Buus no MM 242 (ver Cap. 4, Tabela 4.4.2.).

Todavia, no estudo comparativo a que procedemos, um outro dado deve entrar na nossa apreciação do dimensionamento dos tentos de Cabezón. Em concreto, referimo-nos ao facto de nas *Obras de música...* surgirem dois tentos de Antonio com dimensões muito alargadas, nomeadamente os *Tientos* n.ºs. VI (262 cc.) e XI (265 cc.), sendo, apesar de tudo, a extensão média dos tentos incluídos nesta publicação de 144 compassos. Daí, estas obras constituírem a excepção à regra, a que atrás nos reportámos. Pode haver assim uma relação entre a dimensão extensa do *Tento a Quatro em Ré* e estes dois tentos de Cabezón.

Recordando a nossa assumpção da hipótese da autoria do *Tento a Quatro em Ré* ser deste compositor castelhano, o carácter excepcional da sua dimensão alargada ainda fica mais reforçado se tivermos em conta o conjunto das obras que se encontram copiadas no MM 242 e cuja autoria é, sem dúvida, de António de Cabezón. De facto, estas, que encontram concordância com umas das fontes cabezonianas, nomeadamente o *Libro de cifra nueva...*, testemunham um número total bem menor de compassos de extensão, quando comparadas com o *Tento a Quatro em Ré*. A extensão média dos tentos de António de Cabezón constantes na publicação de Venegas de Henestrosa é de 122 compassos, facto este que contrasta com os 277 compassos do *Tento a Quatro em Ré*. Mas, segundo Kastner admite, o MM 242 inclui peças de Cabezón que não encontram concordância com nenhuma das fontes conhecidas deste autor, nomeadamente o *Libro de cifra nueva...* e as *Obras de música...*⁶⁰ Assim, admitindo a hipótese de haver mais obras de António de Cabezón no MM 242, para além daquelas que constam na publicação de

⁶⁰ Ver n. 56.

Venegas, como o fez Kastner, então também esse facto concorreria para a hipótese do *Tento a Quatro em Ré* poder ser da autoria do organista castelhano, tanto mais que os seus 277 compassos de extensão vão ao encontro dos dois tentos muito extensos que se encontram nas *Obras de música...*, concretamente os *Tientos* n.ºs. VI e XI, atrás mencionados. Assim, como resultante directa deste raciocínio, poder-se-ia também estabelecer a ponte entre as *Obras de música...* de Cabezón e o MM 242. Mais uma vez, esse é um assunto que está para lá do objecto central do presente estudo, embora mereça para já a atenção futura dos estudiosos. Tenha-se em conta que, desde logo, há muitos questionamentos a fazer-se em matéria de datações, pois as *Obras e música...* só viram luz do dia em Madrid em 1578 enquanto que, segundo Rees, o MM 242 pode ter sido copiado no terceiro quartel de quinhentos, o que é um período cronologicamente anterior à data de 1578. Mesmo tendo em conta essa problemática e admitindo de novo o facto da autoria do *Tento a Quatro em Ré* poder ser de Cabezón, o que não há dúvida é que a sua extensão alargada não é extrínseca à prática composicional deste, pelo menos enquanto excepção à regra, já que os referidos *Tientos* n.ºs. VI e XI das *Obras de música...* também são «irregularmente» extensos.

APÊNDICE 5

Tabelas de segmentação, dimensionamento, motivos e articulações cadenciais

5A - António Carreira, [*Tento a quatro em Fá*], MM 242, ff. 5v-6r (Rees n^o4)

Tipo tonal: \cong -g2-F

| <i>Segmento</i> | <i>Compasso final de segmento</i> | <i>Dimensão de segmento (cc.)</i> | <i>Motivo</i> | <i>Articulações cadenciais</i> | <i>Cadência final de segmento</i> |
|-----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| I | 50 | 50 | A | C (c', c'') F (f') | F |
| II | 75 | 26 | B | F (f, f') | F |
| III | 109 | 35 | C | C (c'') F (f') | C |
| IV | 130 | 22 | D | F (F, f') | F |

Ex. 5A.1. - *Tento a quatro em Fá*, motivo A



Ex. 5A.2. - *Tento a quatro em Fá*, motivo B



Ex. 5A.3. - *Tento a quatro em Fá*, motivo C



Ex. 5A.4. - *Tento a quatro em Fá*, motivo D



5B - atrib. António Carreira, [*Primeiro tento a quatro em Sol*], MM 242, ff. 6r-7v
 (Rees nº 5)

Tipo tonal: \cong -g2-G

| <i>Segmento</i> | <i>Compasso final de segmento</i> | <i>Dimensão de segmento (cc.)</i> | <i>Motivo</i> | <i>Articulações cadenciais</i> | <i>Cadência final de segmento</i> |
|-----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|---------------|---------------------------------|-----------------------------------|
| I | 38 | 38 | A | D (d') G (g, g') | G |
| II | 74 | 37 | B | C (c') G (g, g') | G |
| III | 135 | 62 | C, D | C (c') D (d', d'') G (g') | G |
| IV | 158 | 24 | B1, A1 | C (c') D (d, d') G (g') | D |
| V | 216 | 59 | E, F | D (d') G (g, g') | G |
| VI | 274 | 59 | G, H | D (d'') G (G, g, g') | G |

Ex. 5B.1. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo A



Ex. 5B.2. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo B



Ex. 5B.3. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo C



Ex. 5B.4. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo D



Ex. 5B.5. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo B1



Ex. 5B.6. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo A1



Ex. 5B.7. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo E



Ex. 5B.8. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo F



Ex. 5B.9. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo G



Ex. 5B.10. - *Primeiro tento a quatro em Sol*, motivo H



5C - atrib. António Carreira, [*Segundo tento a quatro em Sol*], MM 242, ff. 7v-8v
(Rees nº 6)

Tipo tonal: \cong -g2-G

| Segmento | Compasso final de segmento | Dimensão de segmento (cc.) | Motivo | Articulações cadenciais | Cadência final de segmento |
|----------|----------------------------|----------------------------|---------|----------------------------------|----------------------------|
| I | 31 | 31 | A, B | D (d' , d'') G (g') | G |
| II | 69 | 39 | B, C, D | D (d'') G (g') | D |
| III | 115 | 47 | E, F | D (d'') G (g') | G |

Ex. 5C.1. – *Segundo tento a quatro em Sol*, motivo A



Ex. 5C.2. – *Segundo tento a quatro em Sol*, motivo B



Ex. 5C.3. – *Segundo tento a quatro em Sol*, motivo C



Ex. 5C.4. – *Segundo tento a quatro em Sol*, motivo D



Ex. 5C.5. – *Segundo tento a quatro em Sol*, motivo E



Ex. 5C.6. – *Segundo tento a quatro em Sol*, motivo F



5D - António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, ff. 9r-9v (Rees n° 8)

Tipo tonal: \exists -g2-G

| <i>Segmento</i> | <i>Compasso final</i> | <i>Motivo</i> | <i>Articulações cadenciais</i> | <i>Cadência final</i> |
|-----------------|-----------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------|
| I | 106 | A | C (C, c', c'') G (G, g, g') | G |

Ex. 5D.1. – *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*, motivo A



5E - atrib. António Carreira, [*Tento a quatro em Ré*], MM 242, ff. 10r-11v (Rees nº 10)

| Segmento | Compasso final de segmento | Dimensão de segmento (cc.) | Motivo | Articulações cadenciais | Cadência final de segmento |
|----------|----------------------------|----------------------------|--------|-------------------------|----------------------------|
| I | 86 | 86 | A | D (d', d'') | A |
| II | 171 | 86 | A, B | C (c') | D |
| III | 197 | 27 | A, C | D (d') | D |
| IV | 277 | 81 | A, D | C (c'') | D |

Tipo tonal: \exists -g2-D

Ex. 5E.1. - *Tento a quatro em Ré*, motivo A



Ex. 5E.2. - *Tento a quatro em Ré*, motivo B



Ex. 5E.3. - *Tento a quatro em Ré*, motivo C



Ex. 5E.4. - *Tento a quatro em Ré*, motivo D



5F - atrib. António Carreira, [*Terceiro tento a quatro em Sol*], MM 242, ff. 11v-12v (Rees n° 11)

| Segmento | Compasso final de segmento | Dimensão de segmento (cc.) | Motivo | Articulações cadenciais | Cadência final de segmento |
|----------|----------------------------|----------------------------|-------------|----------------------------|----------------------------|
| I | 62 | 62 | A, B | D (d´) G (g, g´) | D |
| II | 114 | 53 | C, D | D (d´, d´´) G (g´, g´´) | D |
| III | 205 | 92 | E, E1, F, G | D (d´) G (g´) | G |

Tipo tonal: \exists -g2-G

Ex. 5F.1. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo A



Ex. 5F.2. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo B



Ex. 5F.3. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo C



Ex. 5F.4. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo D



Ex. 5F.5. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo E



Ex. 5F.6. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo E1



Ex. 5F.7. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo F



Ex. 5F.8. - *Terceiro tento a quatro em Sol*, motivo G



5G - atrib. António Carreira, [*Tento a quatro de segundo tom*], MM 242, ff. 12v-13r (Rees n° 12)

| <i>Segmento</i> | <i>Compasso final de segmento</i> | <i>Dimensão de segmento (cc.)</i> | <i>Motivo</i> | <i>Articulações cadenciais</i> | <i>Cadência final de segmento</i> |
|-----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| I | 57 | 57 | A, A1 | D (d') F (f') G (g, g') | G |
| II | 94 | 38 | A1, B | D (d') G (g') | G |
| III | 121 | 28 | C | D (d') G (g') | G |

Tipo tonal: \cong -c1-G

Ex. 5G.1. - *Tento a quatro de segundo tom*, motivo A



Ex. 5G.2. - *Tento a quatro de segundo tom*, motivo A1



Ex. 5G.3. - *Tento a quatro de segundo tom*, motivo B



Ex. 5G.4. - *Tento a quatro de segundo tom*, motivo C



5H - Antonio de Cabezón, [*Tiento a cuatro de primero tono*], MM 242, ff. 13r-13v
(Rees nº 13)

Tipo tonal: \cong -c1-G

| <i>Segmento</i> | <i>Compasso final de segmento</i> | <i>Dimensão de segmento (cc.)</i> | <i>Motivo</i> | <i>Articulações cadenciais</i> | <i>Cadência final de segmento</i> |
|-----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| I | 41 | 41 | A, A1 | D (d') G (g, g') | G |
| II | 85 | 45 | B | D (d', d'') G (g, g') | G |
| III | 152 | 68 | C, D | D (d') G (g, g') | G |

Ex. 5H.1. - *Tiento a cuatro de primero tono*, motivo A



Ex. 5H.2. - *Tiento a cuatro de primero tono*, motivo A1



Ex. 5H.3. - *Tiento a cuatro de primero tono*, motivo B



Ex. 5H.4. - *Tiento a cuatro de primero tono*, motivo C



Ex. 5H.5. - *Tiento a cuatro de primero tono*, motivo D



51 - António Carreira, *Con que la lavarei la flor de la mi cara*, [Tento com cantus firmus *firmus em Ré*], MM 242, f. 112r (Rees nº 118)

| Segmento | Compasso final de segmento | Dimensão de segmento (cc.) | Motivo | Articulações cadenciais | Cadência final de segmento |
|----------|----------------------------|----------------------------|-------------|-------------------------|----------------------------|
| I | 24 | 24 | 1ª vez C.F. | D(d', d'') G (g) | D |
| II | 55 | 32 | 2ª vez C.F. | D(d, d'') G (G, g) | D |

Tipo tonal: \cong -c1-D

Ex. 51.1. - *Tento com cantus firmus em Ré*, cantus firmus *Con que la lavarei la flor de la mi cara*



5J - António Carreira, *Sexti toni* [*Fantasia a quatro em Fá*], MM 242, ff. 113r-114r (Rees n° 120)

| <i>Segmento</i> | <i>Compasso final</i> | <i>Motivo</i> | <i>Articulações cadenciais</i> | <i>Cadência final</i> |
|-----------------|-----------------------|---------------|--------------------------------|-----------------------|
| I | 175 | A | C (c´) F (f, f', f'') | F |

Tipo tonal: \cong -g2-F

Ex. 5J.1. - *Sexti toni* - *Fantasia a quatro em Fá*, motivo A

