

## 7. Conclusão

Os manuscritos musicais 48 e 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra são um dos grandes testemunhos do que foi a música instrumental em Portugal na segunda metade do século XVI. Para além deste facto, constituem ainda uma imagem de síntese dos principais géneros musicais do repertório polifónico europeu da altura. O seu alcance documental é, por conseguinte, da maior relevância, sobretudo no respeitante ao estudo musicológico da realidade musical portuguesa durante este período. No que se refere ao seu conteúdo, deparamo-nos com uma multiplicidade de cópias de obras presentes em alguns dos principais impressos norte europeus e italianos. Tal facto atesta, por um lado a variada circulação de repertório entre nós, por outro o conhecimento significativamente actualizado que, pelo menos, alguns frades crúzios tinham do que de mais relevante se estava a publicar nos grandes centros europeus de edição musical, por volta dos primeiro e segundo quartéis de quinhentos.

Mas é sobretudo no capítulo da música de tecla que estes manuscritos, maior interesse e curiosidade têm despertado junto dos musicólogos, facto aliás comprovado pelos levantamentos inventariais realizados por Santiago Kastner e Owen Rees. A ilustração que oferecem da música de tecla, muito para além de se cingir apenas a uma função «arquivística» de repertório, constitui-se como que uma aplicação dos modelos teórico-práticos vigentes no corpus teórico ibérico da altura, sobretudo apoiados na reflexão de Fray Juan Bermudo, Fray Thomas de Sancta Maria, Luys Venegas de Henestrosa e nos modelos de glosa de Diego Ortiz. Numa panorâmica global, o repertório de música de tecla ilustrado é germinal, dadas as características experimentais de muitas peças presentes nos manuscritos, que correspondem ao seu arranque formal e estilístico a partir dos modelos vocais polifónicos, sobretudo do motete. Mas o alcance não se esgota na fase preliminar de germinação do tento e da fantasia para tecla. Percorrendo o MM 242 do início ao fim, assistimos à consolidação formal e estilística de ambos os géneros, no que é o

primeiro capítulo da sua história em Portugal, sobretudo dada pela produção de António Carreira e de Dom Heliodoro de Paiva.

Para além de se constituírem, pois, como que uma espécie de arquivo de repertório polifónico vocal, estes manuscritos, sobretudo o 242, descrevem minuciosamente os processos didácticos envolvidos no acto de cópia, nomeadamente quer as diversas tentativas de exercícios de contraponto a partir dos modelos formais das peças previamente copiadas, quer o corte de segmentos formais e a conseqüente recomposição de algumas dessas obras, como é o caso dos *ricercari* de Jacques Buus. No cômputo geral, os copistas que realizaram as cópias de ambos os manuscritos não são detentores de um conhecimento aprofundado da arte do contraponto. Antes sim, estão a aprender, nalguns casos numa fase ainda preliminar, noutros pondo já em prática os conhecimentos previamente adquiridos. O facto é que, no que respeita ao suporte em partitura, que é aliás a característica que individualiza estes manuscritos no seio do acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, existem, em muitas cópias, erros que provocam dessincronizações entre as diversas vozes ao nível vertical e que são reveladores das limitações dos copistas no que respeita à utilização dessa mesma partitura. No seu processo de aprendizagem, os copistas vão assinalando esses erros de cópia e arrançando soluções para os rectificar, não se preocupando todavia com a sincronia vertical inerente a uma partitura. Duas razões se extraem desta constatação. Em primeiro lugar, a impossibilidade da execução musical ao teclado, dada a extrema dificuldade resultante de uma leitura de vozes desfasadas na partitura. Em segundo lugar, os propósitos circunscritos ao estudo do contraponto que a primeira razão implica.

Foi principalmente dos dados resultantes da nossa análise das recomposições dos *ricercari* de Buus constantes no início do MM 242, que pudemos discernir o nível de conhecimento das regras de contraponto por parte do copista, ilustrado essencialmente pelas breves pontes de união entre segmentos cortados. A conjuntura de estudo do próprio manuscrito, a que se associa um saber ainda frágil das regras de contraponto, constituem dados

que concorrem para o facto de podermos admitir a hipótese de ter sido o próprio copista a compor esses breves trechos de união. Na realidade, estamos perante alguém que se encontra a dar alguns passos «tímidos» no acto criador, aplicando, em excertos de extensão reduzida, os conhecimentos adquiridos através do estudo das peças previamente copiadas. Na maior parte dos casos, estamos perante pequenas pontes de um, dois ou três compassos de extensão, que, em termos gráficos, não apresentam rasuras nem hesitações, pelo que admitimos a hipótese dos respectivos trechos compostos poderem ter sido previamente realizados noutra suporte. Atestando as falhas de conhecimento das regras de contraponto é frequente encontrarem-se, por exemplo entre outros erros, a presença de quintas paralelas nessas pontes de união.

Para além destas pequenas pontes compostas, importa ressaltar a atitude de estudo por parte do copista, como se extrai da análise que realizámos. Apesar das limitações mencionadas na aplicação prática das regras de contraponto, há contudo uma meticulosidade no seu processo de estudo, quer no que respeita aos detalhes formais aos níveis tanto macro como micro estrutural, quer no que se refere ao registo escrito de exemplos de glosa. Estes dois factos testemunham assim um olhar de estudo, simultaneamente atento e crítico do texto musical pré existente. Por outro lado, temos que ter em atenção que a escolha das peças que foram copiadas em ambos os manuscritos é demonstrativa de uma série de opções criteriosas, entre as quais se insere certamente a didáctica. Tenha-se em conta que se encontram copiadas obras de grandes polifonistas europeus da altura, entre os quais se contam Thomas Crecquillon, Nicolas Gombert ou Cristóbal de Morales, para apenas citar os mais relevantes neste contexto. Trata-se de uma aplicação directa dos propósitos teórico-práticos de Bermudo, segundo os quais o aprendiz deveria tomar contacto directo com a música dos grandes mestres, antes de passar ao acto de composição. Só assim se poderia compor obras consistentes do ponto de vista formal e estilístico. Acrescente-se também que, do ponto de vista formal, a escolha revela um desejo de cobrir os

principais géneros de polifonia vocal, muito em particular o motete. Embora em menor número de peças, também a música vocal profana se encontra representada através de *chansons* e madrigais. Todo este rol de peças de polifonia vocal serve como base para o exercício de recomposição musical, tendo em vista a sua aplicação prática nos instrumentos de tecla. Em termos de conteúdo, o elo de ligação entre a polifonia vocal e a música instrumental é, antes de mais, representado pela cópia no MM 48 dos dez *ricercari* de Buus do seu *Libro primo* e a posterior recomposição de sete deles no início do MM 242. Repare-se que a extensão gigantesca destes *ricercari* oferece a quem os estuda, não só um número bastante alargado de soluções de escrita de contraponto, como também a possibilidade de tomar contacto com as regras de segmentação formal e de tratamento modal e motivico do ponto de vista macro estrutural. Assim sendo, a recomposição de que são alvo, essencialmente produto dos múltiplos segmentos cortados, é reveladora de um desejo de abreviação da extensão da forma, aproximando as versões resultantes dos padrões bastante mais curtos que caracterizam a extensão média de um motete.

No extremo da cadeia de relações entre géneros musicais de ambos os manuscritos, situa-se a música de tecla ibérica, representada pelo tento e pela fantasia. Repara-se que, logo à partida, o posicionamento das peças nestes géneros no âmbito do inventário do MM 242 revela aspectos didácticos progressivos no processo de estudo por parte do copista. O facto de uma parte significativa dos tentos se encontrar colocada no seu início, intercalada com as recomposições dos *ricercari* de Buus, é testemunho da relação muito próxima entre os dois géneros, italiano e ibérico. O que o copista nos está a querer transmitir através desse facto, é a de que há influências decisivas exercidas por estes *ricercari* na consolidação formal e estilística do tento português para tecla, como sobretudo exemplificado pela produção de António Carreira. Os aspectos que relevam da aplicação prática dos conhecimentos gradualmente adquiridos ao longo das cópias do MM 48 tem, neste início do MM 242, o seu arranque decisivo em termos de «campo de

experiências musicais», a ter em conta as recomposições dos *ricercari* e a respectiva relação com os tentos de Carreira. Daí para a frente no contexto do inventário do MM 242, iremos ter mais composições de Carreira, de Cabezón, de Dom Heliodoro de Paiva e muitas outras de autoria ainda não determinada, muitas delas segundo os modelos do tento e da fantasia, intercaladas com motetes, *chansons* e alguns poucos madrigais de Orlando di Lasso.

No que respeita à questão das autorias e tendo em conta os dados da análise comparativa entre as quatro peças que sabemos ser de António Carreira e as que a ele são hipoteticamente atribuídas, observamos que há notórias características herdadas da estrutura formal e estilística dos *ricercari* de Buus. Efectivamente, são disso testemunho, quer o tipo de imitação serrada, muitas vezes com simetria nas diversas entradas imitativas, quer a ausência de duos e também a estrutura formal monomotívica da fantasia, neste último caso sendo directa a relação com o *Ricercare quarto*. Já no que respeita aos tentos de António de Cabezón, há claras diferenças para com a música de Carreira, sobretudo pelo facto de existirem segmentos em contraponto livre e também vozes emparelhadas em diálogo. Na realidade, na presente tese procedemos apenas ao levantamento preliminar no que diz respeito à problemática das autorias, através da sugestão da não atribuição a António Carreira da autoria da peça nº 10 do Inventário do MM 242.<sup>1</sup> Pelas razões expostas ao longo do nosso estudo, pomos a hipótese de o seu autor ser sim António de Cabezón. Mas, também importante seguramente é o facto do mesmo tipo de problemática se aplicar a toda uma outra série de peças de autoria ainda não atribuída constantes no MM 242 que necessitam de uma análise comparativa pormenorizada, por forma a sugerir hipotéticas atribuições a António Carreira, António de Cabezón, Dom Heliodoro de Paiva ou ainda outros compositores, entre os quais podemos sugerir a inclusão do próprio copista. A esse respeito, o conjunto de peças contido entre as peças

---

<sup>1</sup> Ver *Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO – P-Cug MM 242*, pp. 39-45.

n<sup>o</sup>s., 104 e 113 do Inventário merecem desde logo a nossa atenção.<sup>2</sup> Tal se deve a estarem situadas após a cópia de uma série de obras de António de Cabezón que têm concordância com o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa e antecederem as cópias do segundo grupo de peças de Carreira. Continuando a percorrer os fólhos seguintes do manuscrito, há diversos conjuntos de peças a despertar a nossa curiosidade, nomeadamente, entre outros casos, as várias peças contidas entre os ff. 118v-119v, cuja feição estilística muito nos dirá certamente sobre a consolidação da forma musical e a natureza do estilo glosado. Finalmente, o manuscrito termina com um extenso conjunto de obras de autoria não atribuída que, pelas mesmas razões, serão merecedoras, desde já, do nosso olhar analítico.<sup>3</sup>

A razão de incluirmos no rol dos possíveis compositores também o copista do MM 242 constitui o prolongamento natural da hipótese lançada relativamente às recomposições dos *ricercari* de Buus. Na verdade, se assumirmos que foi o próprio copista a recompô-los, podemos então admitir que, mais adiante no contexto do manuscrito, possam surgir outras peças compostas por si. Efectivamente, a presunção da sua autoria das recomposições é reforçada ainda pela relação de colocação dessas mesmas recomposições no início do MM 242. Repare-se que foi logo após ter copiado as primeiras peças de Carreira e de Cabezón que o copista procedeu à cópia das recomposições. Nesse sentido, ao acto de estudo realizado aquando das cópias das obras destes dois compositores ibéricos, suceder-se-ia a hipotética aplicação dos conhecimentos adquiridos nas recomposições dos *ricercari*.

Segundo os resultados da nossa investigação, estamos também em condições de poder reforçar a distinção formal e estilística entre tento e fantasia, conceito inicialmente formulado por Kastner relativamente às obras de tecla constantes no MM 242. Mau grado, mais tarde, o próprio ter revogado essa opinião, dada a especificidade terminológica no tocante a estes dois termos no contexto das fontes ibéricas da altura, sobretudo no *Libro de*

---

<sup>2</sup> Ver Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO – P-Cug MM 242, pp. 39-45.

<sup>3</sup> Ibid.

*cifra nueva...*, no qual a sua identidade é semelhante, podemos pelo contrário distingui-los neste manuscrito de Coimbra. Ao adoptarmos a distinção entre tento e fantasia, já patente na *Antologia de organistas*<sup>4</sup>, verificamos que, dadas as diferenças de natureza formal, motívica e estilística, ela faz todo o sentido no contexto do MM 242. Este constitui-se assim como uma das fontes ibéricas a concorrer para o estudo da distinção formal entre tento e fantasia. Analisados os processos didácticos numa perspectiva global, desde inícios do inventário do MM 48 até aos finais do inventário do MM 242, observamos que, a partir das recomposições dos *ricercari*, especificamente em toda a parte inicial do MM 242 e nas zonas adiante onde se encontram copiadas peças instrumentais, há, pelo número significativo de obras, uma ilustração formal do tento e da fantasia. Por conseguinte, lançamos a hipótese do resultado, em termos de estrutura formal e estilística, do estudo realizado através do processo de cortes feitos nos *ricercari* poder relacionar-se, tanto com a estrutura tendencialmente num único segmento e motivo da fantasia, como com a estrutura em múltiplos segmentos e motivos do tento. Efectivamente, pelos dados da análise musical efectuada, observamos que as versões recompostas e abreviadas dos *ricercari* se aproximam mais dos tentos e das fantasias do que as versões originais de Buus que constam no MM 48, muito em particular no que respeita ao dimensionamento, segmentação e feição estilística.

Outro dos domínios fundamentais dos processos de estudo que os manuscritos revelam é a glosa e o papel que teve na consolidação formal do tento e da fantasia, em particular desta última. As figurações musicais em estilo glosado constituem a própria natureza da fantasia. No contexto do MM 242, podemos admitir assim que o estilo glosado representa o grau último a que ascende a música de tecla, não só pelo seu afastamento estilístico em relação ao estilo vocal do motete, como também por funcionar enquanto

---

<sup>4</sup> M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI*. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes. Estudo (...). *Portugaliae Musica*, Vol. XIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

reforço da sua identidade instrumental. É ainda merecedor do nosso acordo o conceito de Kastner, segundo o qual as peças instrumentais de ambos os manuscritos teriam como destinatários os instrumentos de tecla, essencialmente o órgão. Da nossa análise, conclui-se não existirem muitos cruzamentos de vozes nas figurações musicais das fantasias tendo estas figurações, muitas vezes, um carácter angular com intervalos musicais superiores à 4ª P. e conjugados em sentidos contrários, o que pode revelar uma adaptabilidade particularmente direccionada para o teclado. Por outro lado, nalguns casos, o âmbito alargado do registo total abrangido pelas quatro vozes, sobretudo no sentido grave, revela a quase certa utilização de um teclado de oitava curta, facto que nos remete para o órgão ibérico.

Finalmente, a propriedade do MM 242 poderá, em determinada altura já no século XVII, ter sido de uma figura de apelido «Macedo», a ter em conta a assinatura no cabeçalho do f.1r. A cumprir funções, essas poderão ter sido nessa altura as de arquivo de material de estudo. E ainda hoje assim é relativamente a este manuscrito a ao que se lhe encontra associado, o MM 48, que não cessam de estimular curiosidade de várias gerações de estudiosos e musicólogos, desde os tempos de Mário de Sampaio Ribeiro, Manuel Joaquim e Santiago Kastner. Longe de se esgotar no mero contributo ao alargamento do conhecimento que temos dos MM 48 e 242, espera-se que a presente tese possa vir a servir como ponto de partida para futuros estudos sobre este tema.