

3. A música de tecla em Portugal de 1540 a 1620

3.1. A música instrumental no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e as fontes portuguesas de tecla

Durante a centúria quinhentista, a prática de música instrumental em Portugal centrou-se no culto divino, ora reforçando o repertório vocal polifónico dobrando-o, ora adquirindo progressivamente uma autonomia como segundo momento da própria liturgia. Existe uma série de referências escritas à participação de instrumentos musicais nos ofícios litúrgicos, com destaque para o órgão. Ernesto Gonçalves de Pinho no seu estudo sobre a actividade musical no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra¹ cita vários cronistas que se pronunciam sobre a prática instrumental. Um deles é o narrador da visita efectuada por D. João III em 1550 ao referido mosteiro que salienta a propósito dos quatro órgãos que eram tangidos simultaneamente aquando da entrada do Rei:

*O órgão grande, o realejo, outro instrumento real e o craviórgão...que todos faziam uma música e harmonia aprazível.*²

A conquista pelos instrumentos de uma gradual autonomia foi produto indirecto dos termos aprovados pelo Concílio de Trento. Ao assumir-se o sacerdote celebrante como um *Alter Christus* deixou imediatamente de haver uma necessidade de cumprir musicalmente em termos vocais todas as rubricas inscritas na liturgia. Por conseguinte, foi aparecendo uma série de versões instrumentais substitutas dessas mesmas rubricas, como sejam os *Kyrie* no caso da Missa e dos Salmos, Hinos e *Magnificat* no âmbito do Ofício. Os momentos longos da deslocação do clero durante as cerimónias eram

¹ E.G., PINHO, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

² Ibid. p.127 (nota 8): Augusto Mendes Simões de Castro, *Notas acerca da vinda e estada de el-Rei D. João 3º em Coimbra no ano de 1550 e do modo como foi recebido pela Universidade*, Separata do Boletim Bibliográfico da B.G.U.C., Vol. I, p. 17.

também acompanhados por música instrumental, como nos testemunham as diversas crónicas da altura, como esta que ora segue extraída do *Ordinário* de 1579:

...em fim da terça, dece o conuento aa Capella...E em se começando a tanger os orgãos, ou outro instrumento, saem da sacristia os que levam as cruces & acolytos & os cantores.../...& volto (o celebrante) ao povo estando todos de giolhos excepto o diacono & subdiacono (deixando de tanger o instrumento ou os orgãos) levanta o hymno Pange Lingua, & o Choro acaba o primeiro uerso: desi tange os orgãos ou instrumentos, cõ os qes o cõuento alternati diz os versos desse hym. & dos mais & pcede aa claustra per esta Ordem...Ficando os cantores em fim de todos...³

Para além dos dois manuscritos conimbricenses que são objecto da presente tese (P-Cug MM 48 & MM 242), existe outra fonte primordial para o estudo da música de tecla portuguesa quinhentista que é o tratado de Gonçalo de Baena, *Arte novamente inventada pera aprender a tanger...*⁴ Trata-se do mais antigo impresso de música de tecla da península ibérica até hoje conhecido. O único exemplar que conhecemos encontra-se em Madrid na *Biblioteca de Palacio* com a cota VIII-1816. Consiste em 65 *intavolature* para glosar de obras de compositores franceses e franco-flamengos das gerações de Ockeghem e Josquin e ibéricos do último quartel do século XV e primeira metade do século XVI. Para além de Ockeghem e Josquin, figuram ainda obras de Loyset Compère, Jakob Obrecht, Francisco de Peñalosa, Juan de Urrede, Pero de Escobar, Gascongne, António de Baena, Alexander Agricola, Gonçalo de Baena, Firminus Caron, João de Badajoz, Juan de Anchieta, Antoine de Févin, Cristóbal de Morales e Juan García de Basurto. A grande maioria das peças são rubricas de missas, sendo de mencionar neste domínio algumas obras

³ Cf. E.G., PINHO, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical...* - p. 139 (nota 51): *Ordinario dos Canonicos Regulares da Ordem do Bemaventurado nosso padre S. Augustinho, da Congregação de Sancta Cruz de Coimbra, Lisboa, 1579, 141r-141ver*

⁴ GONÇALO de BAENA, *Arte novamente inventada pera aprender a tanger, Lisboa, German Galharde, 1540.*

famosas como as missas *Hercules Dux Ferrariae* e *L'Homme armé* de Josquin. Oito rubricas, todas segmentos de andamentos de missas, são de António de Baena, filho de Gonçalo de Baena, enquanto que a composição polifónica sobre o hino *Ave maris stella* e um motete *Si dederò* são de sua própria autoria⁵. Figuram também motetets, uma única chanson *Helas qui pourra* de Firminus Caron, três contrapontos a duas vozes sobre cantochão e um canon a quatro partes atribuído a António de Baena, com que a obra termina.

No *Prologo da Arte de tanger...*, mais concretamente na dedicatória ao Rei, Baena refere a sua grande experiência musical que o levou a escrever a obra. Esta foi o resultado da necessidade que sentiu em instruir os músicos portugueses na prática e na teoria.⁶ Neste mesmo *Prologo* se incluem uma série de ensinamentos para se ler uma tablatura. Esta, que é inédita, apenas existindo nesta obra, é baseada num sistema de notação alfabética que também pretende simplificar a própria notação musical no sentido de torná-la mais acessível a um executante de tecla. As peças em tablatura mantêm a forma original do texto musical sendo os músicos aconselhados no *Prologo* à prática de glosa, embora na obra não surjam fórmulas de glosa, como acontecerá mais tarde com as obras teórico-práticas de Venegas de Henestrosa, Santa Maria e Diego Ortiz.⁷ Os intuitos didáticos são claros, sendo que, através da apresentação das obras a duas vozes na parte inicial até às quatro vozes no final, testemunhamos uma organização progressiva, do mais simples ao mais complicado. Na senda de uma assumida postura humanista, Baena fundamenta os seus propósitos citando a herança clássica.

⁵ Cf. T. KNIGHTON, «A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, Lisbon 1540): a preliminary report» in *Plainsong and Medieval music*, V (1996), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 92-93.

⁶ Cf. GONÇALO DE BAENA, *Arte novamente inventada...*, 1540, f. Iver: «De donde como yo considerasse ya llegado a sessenta años. Aviendo servido casi quarenta a vuestra real alteza de musico de camara. Disto lo mesmo que a todos es muy notorio y en estos vuestros muy famosos reynos y provincias de Portugal generalmente la musica ser estimada: sintida y concertada: tanto a la dulçura de su melodia quanto a la parte muy sutil de su theorica/aventajada mas que en otra parte del mundo.»

⁷ *Ibid.*, f. Viver: «Iten que todas las obras están escritas en este libro ni más ni menos de como fueron compuestas por sus autores: segun que ellos quisieron. tocando algunas falsas por razon del contrapunto. Y alli queda para cada uno dalle aquella gracia o glosa que entendera: y mejor le parecera.»

Esta é criticada e comentada.⁸ O culto da dissonância e o seu controlo no seio da linguagem do contraponto são evocados como a grande virtude. A sua ausência desfiguraria o discurso musical e torná-lo-ia «monstruoso». Baena testemunha aqui, claramente, uma abertura de espírito no sentido do desenvolvimento da linguagem musical, bem segundo as premissas da prática corrente dos grandes centros europeus. O contacto com a música «daqueles que nunca foram ensinados», os compositores de grande nomeada, é então a via para alcançar os seus propósitos didácticos. A ideia de sùmula, tão cara à postura da intelectualidade humanista, não escapa aos desejos de Baena. Essa postura acarreta consigo o sentido do reler e refazer corrigindo, isto é, reformulando o discurso para melhor conhecê-lo. O livro é o veículo indicado de intuito universalista, para a aprendizagem de uma arte, a da execução do instrumento de tecla.⁹

Nas inúmeras relações que podemos estabelecer entre a *Arte novamente inventada...* de Baena e os manuscritos 48 e 242, surge-nos de imediato a questão do repertório. Mau grado a relativa proximidade das datações de ambas as obras, os repertórios que incluem divergem em termos de periodização. O impresso de Baena foi publicado em Lisboa em 1540, enquanto que o MM 48 foi compilado entre as décadas de 50 e 60 desse século, tendo provavelmente sido terminado de copiar nos anos em torno de 1559 (ver Cap. 2., 2.1.1. P-Cug MM 48 – Datação, p. 9). Estamos pois perante dez a vinte anos de diferença. Quanto ao MM 242 a diferença temporal é ainda mais acentuada, já que este manuscrito data do terceiro quartel do século XVI (ver Cap. 2., 2.1.2. P-Cug MM 242 – Datação, p. 19). Efectivamente,

⁸ Cf. GONÇALO DE BAENA, *Arte novamente inventada...*, f. Iver: «...con quanto estudio se toca la gran sutileza o armonia de las species que la musica contiene verdaderamente. Cuyo próprio fundamento Aristotil no alcanço. Pitagoras ignoro. Alguno de los philosophos no escrivio. Cuya nobilissima materia tiene virtud: que puede recibir y dar infintos accidentes: sin los cuales toda specie pareciera mostruosa. Assi mismo que puedan ver y aprender obras de grandes componedores. Oqueguem, Alixandre, Jusquin, Peñalosa: y otros muchos: aquellos que nunca fueron enseñados...»

⁹ Ibid., f. Iver: «...se ponga en un solo volumen quanto en dos o tres no puede estar (...) siendo vistas y examinadas en todos vuestros reynos y señorios pueden aprender por ella: no solo los vuestros: mas en todas las partes estrañas: teniendo en memoria la regla que se sigue sin aver necesidad de otros maestros.»

a *Arte novamente inventada...* inclui essencialmente obras do último quartel do século XV, encontrando-se em minoria as peças já da primeira metade do século XVI. Por seu lado, a ter em conta alguns dos impressos que sabemos terem sido utilizados para as cópias que constam no MM 48, deduzimos que a grande maioria das peças se enquadrará em meados do século XVI, muito em particular na década de 40 (ver Cap. 2., Tabela 2.1., p. 12). Quanto às peças que o MM 242 inclui, datam também de meados de quinhentos, tendo sido publicadas cerca de uma década mais tarde que as que constam no MM 48, isto é, sobretudo na década de 50, se tivermos em conta as datas de publicação dos impressos que sabemos terem sido utilizados nas cópias (ver Cap. 2., Tabela 2.1., p. 12). Quer em termos de compositores franco-flamengos, quer ibéricos, estamos perante gerações diferentes, havendo poucos que são comuns à *Arte novamente inventada...* e a ambos os manuscritos conimbricenses. Apenas Josquin e Morales são comuns aos conteúdos da publicação de Baena e ao MM 48.¹⁰

No que releva do enquadramento formal das peças que a publicação de Baena inclui e aquelas que formam o conteúdo dos manuscritos 48 e 242, existem diferenças notórias em termos comparativos. No caso da *Arte novamente inventada...* a grande maioria das peças são excertos de missas, por inerência o género mais relevante no domínio da música sacra. Esta obra teórica inclui apenas uma peça do universo secular, nomeadamente a *chanson Helas qui pourra* de Firminus Caron, sendo o restante composto por motetes e outros géneros sacros.¹¹ Por seu lado, o conteúdo dos manuscritos 48 e 242 é constituído, na sua grande maioria, por motetes, incluindo também *chansons*, madrigais e peças instrumentais, com destaque neste último domínio para o MM 242 com as recomposições dos *ricercari* de Buus e os tentos, fantasias e

¹⁰ A propósito da recepção da música de Josquin em Portugal, João Pedro d'Alvarenga problematizou a questão do repertório que o impresso de Baena inclui, sobretudo no que diz respeito à presença significativa de obras de compositores norte europeus. Pelos mesmos motivos, também aludiu aos manuscritos 48 & 242. – Cf. J.P. d'ALVARENGA, «Some notes on the Reception of Josquin and of Northern Idioms in Portuguese Music and Culture» in *Journal of the Alamire Foundation*, 2, 2010, pp. 69-89.

¹¹ Cf. T. KNIGHTON, «A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, Lisbon 1540)...», pp. 92-93.

outras peças instrumentais de Carreira, Cabezón e Dom Heliodoro de Paiva, entre outros compositores. Há assim um claro desenvolvimento formal direccionado para a futura autonomização da música instrumental nos manuscritos de Coimbra, quando comparados com a publicação de Baena. Efectivamente, esta última, embora destinada aos instrumentos de tecla, consta de apenas de *intavolature* para glosar, i.e., música vocal escrita numa notação específica para se tocar num instrumento de tecla, não incluindo ainda géneros de música instrumental, como o *ricercare*, o tento ou a fantasia, como sucede nos MM 48 e 242.

A notação empregue na *Arte novamente inventada...*, um sistema de tablatura inédito, conduz-nos à questão da notação instrumental na península ibérica durante a primeira metade do século XVI. Segundo Willi Apel¹², os compositores de tecla ibéricos anteriores a 1550 devem ter empregue um tipo de notação em partitura, similar à partitura de tecla italiana. Efectivamente, como posteriormente nos demonstrou Tess Knighton, o impresso de Baena avulta como a prova do uso de um tipo de tablatura de tecla baseado num sistema alfabético em uso na Península ibérica já antes de 1550.¹³ Todavia, este sistema de tablatura, inédito e contrastando com os diversos tipos de partitura de tecla, reveste-se de outras considerações, que podemos encontrar pronunciadas por Juan Bermudo na sua *Declaración de instrumentos musicales...* Referindo que um tangedor experiente de tecla deveria estar apto a ler notação mensural, bem como tablatura, aconselhava esta última como particularmente destinada aos principiantes. Assim, aqueles que ainda não conhecessem a notação mensural, deveriam tocar por tablatura, um sistema que, para além do mais, dado as suas características graficamente mais económicas teria óbvias facilidades editoriais:

La segunda servira, para que si alguno quisiere tener mucho canto de organo en poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes mas occupa el canto de

¹² Cf. W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge MA, Mediaeval Academy of America, 1953, p 47.

¹³ Cf. T. KNIGHTON, «A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte*

*organo puntado: que cifrado. Aprovechan mas las cifras para los principiantes. Si un maestro que enseña a tañer, tiene discipulos, que no saben cantar: por cifras les puede en señar.*¹⁴

No entanto, os propósitos didáticos da *Arte novamente inventada...* acabariam por redundar num sistema de tablatura limitado, já que nele não é possível notar figuras de menor valor rítmico que a mínima, se a figura de tempo for a breve.¹⁵ Na verdade, o estudo comparativo dos destinatários, quer da obra de Baena, quer dos manuscritos conimbricenses, remete-nos para níveis diferentes no que respeita à formação prévia destes, tanto teórica, como de prática instrumental. A *Arte novamente inventada...* destina-se essencialmente a principiantes, assumindo-se na verdade como um manual para tanger tecla. A sua própria organização formal, que tem início com uma série de peças fáceis a duas vozes e termina com um conjunto de obras de maior dificuldade a quatro vozes, é disso testemunho. Refira-se ainda que, segundo Bermudo, a tablatura ajudaria também os aprendizes que não soubessem ler música, i.e. não dominassem a notação mensural, a fazê-lo aprendendo a cantar por tablatura.¹⁶ Importa sublinhar ainda que a obra de Baena também não inclui nenhuma peça num estilo idiomático rebuscado, em jeito de fantasia, de grande elaboração formal e requerendo já uma mestria específica de execução instrumental.

Pelo contrário, os propósitos didáticos dos manuscritos 48 e 242 situam-se num patamar bem mais elevado, de acordo com os conceitos teórico-práticos veiculados por Bermudo. Seja para simplesmente apreender os princípios estilísticos da glosa ou estudar contraponto, o facto é que os tipos de peças que incluem não revelam propriamente propósitos didáticos

nouamente inuentada pera aprender a tanger, Lisbon 1540)..., pp. 84-85.

¹⁴ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, f. Lxxxiiiir.

¹⁵ Cf. T. KNIGHTON, «A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena' *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger, Lisbon 1540)..., p. 102.*

¹⁶ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. Lxxxiiiir.: « Si un maestro que enseña a tañer, tiene discipulos, que no saben cantar: por cifras les puede en señar. »

de acessibilidade técnica. A organização estrutural do conteúdo da ambos os manuscritos é até contrária à obra de Baena. Por exemplo, no MM 48 os copistas coligaram-no começando precisamente pelas peças de autores franco-flamengos a cinco vozes, portanto aquelas que seriam menos acessíveis aos tangedores tecnicamente menos dotados. Por outro lado, os *ricercari* de Buus, dado o respectivo enquadramento formal, prenunciam já o estilo de fantasia que requer uma grande preparação técnica por parte do executante.¹⁷ Por seu lado, também em termos de organização estrutural do respectivo conteúdo, o MM 242 não revela preocupações didácticas de ordem progressiva. Tenhamos em conta que, toda a sua parte inicial é preenchida com as recomposições dos *ricercari* de Buus e as peças instrumentais de Carreira e Cabezón, só depois se intercalando as obras vocais com outras peças instrumentais (ver Cap. 2., APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO - P-Cug MM 242). Apenas a apresentação da música em partitura revela uma preocupação em facilitar a leitura, se tivermos em conta a prática corrente na época em copiar polifonia em partes separadas ou editá-la em livros de partes. A questão do formato em partitura, já ventilada no Capítulo 2 a propósito da problemática inerente à função dos manuscritos (ver Cap. 2., 2.2. Função dos manuscritos, pp. 24-31) encontra também sustento teórico-prático na reflexão de Bermudo. Tanger música a partir de livros de partes separadas seria a norma de procedimento para os mais aptos e dotados, estando o uso da partitura intrinsecamente ligado ao estudo do contraponto e colocado de permeio entre e execução a partir de partes separadas e o uso da tablatura.¹⁸

¹⁷ Bermudo é bastante claro na sua concepção de fantasia como grau supremo de destreza técnica do executante - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. LXver: «El aviso que do a los tañedores de vihuela es bueno para los de organo. Digo, que no tañessen fantesia hasta que supiesen muchas obras: y despues sacarian fantesia»

¹⁸ O autor distingue três graus diferentes de destreza técnica na execução ao teclado, nomeadamente, as «tres maneras de poner canto de organo en el monachordio». O grau supremo a que o executante deve ambicionar consiste em tocar directamente pelas partes separadas, o que é mister bastante dificultoso, por conseguinte só dirigido aos mais capazes. - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, fl. Lxxxii ver: «Esta manera de poner es muy trabajosa, porque llevan mucha cuenta mirando todas las bozes: pero es gananciosa. Hazen con ella grã caudal de Musica.»; o grau mediano de aprendizagem de contraponto e básico de execução ao teclado refere-se ao que Bermudo chama «virgular el canto de organo», i.e., sobrepor as partes em forma de partitura. Esta maneira de «poner»

Em 1620, surgiu em Portugal uma nova edição de música para tecla, e também para harpa, desta vez sob os auspícios da casa editora de Pedro Craesbeeck, intitulada *Flores de Música para o Instrumento de Tecla e Harpa* e da autoria do Padre Manuel Rodrigues Coelho.¹⁹ A obra foi publicada em partitura italiana de órgão²⁰, encontrando-se, segundo Kastner, múltiplas influências transalpinas nos tentos do compositor elvense.²¹ Graças não só à sua importância no contexto das fontes impressas de música instrumental em Portugal, em particular de tecla, como também à data da sua publicação em 1620, as *Flores de Música...* estabelecerão, no âmbito da presente tese, o limite superior do espaço cronológico definido para o nosso universo. O seu conteúdo é, no essencial, formado por composições sacras. Temos assim 24 tentos nos oito tons, quatro glosados sobre a *chanson* de Lassus *Suzanne un jour*, quatro tentos sobre os hinos *Pange língua* e *Ave maris stella*, cinco versos sobre o hino *Ave maris stella*, 23 versos nos oito tons sobre *Magnificat* e *Nunc*

seria especialmente destinada aos que não sabem composição, que estão apenas a iniciar-se no ofício, não estando também dispostos a trabalhar muito. - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, fl. Lxxxii ver: «Si de composicion no sabe, y no esta exercitado en poner, sino que comienza, o no quiere trabaxar tanto: há primero de virgular el canto de organo...»; finalmente, o grau elementar, quer de estudo de contraponto, quer de execução ao teclado, consiste nas cifras (tablatura). Trata-se de um modo também destinado aos principiantes, mas que tem três virtudes, segundo distingue o autor. A primeira permite improvisar sobre um motete. A segunda assenta no facto de economizar papel, uma vez que a música em cifra (tablatura) requer muito menos espaço do que aquela em partitura. Por fim, permite a um mestre ensinar música aos seus discípulos, pois é mais fácil aprender a cantar por cifras. - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, fl. Lxxxiii r.: «Este arte de cifrar atres cosas firme. La primera, para que si algun buen tañedor quiere tañer un motete de improviso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrandolo primero: sin falta lo puede tañer. No sera pequeña alabança poner câto de organo en el monachordio de improviso: aunque sea por cifras. La segunda servira, para que si alguno quisiere tener mucho canto de organo en poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes mas ocupa el canto de organo puntado: que cifrado. Aprovechan mas las cifras para los principiantes. Si un maestro que enseña a tañer, tiene discipulos, que no saben cantar: por cifras les puede en señar.»

¹⁹ MANUEL RODRIGUES COELHO, *Flores de Musica pera o instrumento de Tecla, & harpa...*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, M.DC XX.

²⁰ Kastner refere-se aqui à partitura, geralmente em quatro pentagramas, habitualmente associada à música de tecla, em particular nos séculos XVI e XVII. - Cf. M.S.KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho - Flores de musica para o instrumento de tecla & harpa*, Vol. I, Portugaliae Musica I, Lisboa, FCG, 1959, 1961 (2.^a ed. rever 1976), p. X.

²¹ Embora Kastner advirta para o facto de não se ter estudado ainda as relações directas ou indirectas estabelecidas entre Rodrigues Coelho e representantes das diversas escolas italianas de órgão, intui existirem traços das técnicas veneziana e napolitana nos seus tentos. - Cf. M.S.KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho - Flores de musica...* Vol. I, ..., p. X.

dimittis para cantar ao órgão, 34 versos sobre cantochão e 35 versos sobre *Kyrie*.²² Em matéria de conteúdo e se tivermos em conta o tento e as versões para órgão de rubricas da liturgia, há uma semelhança evidente entre as *Flores de Música...* e as *Obras de Música...* de António de Cabezón, publicadas pelo seu filho Hernando de Cabezón muito antes em Madrid em 1578.²³ No cômputo geral, a obra de Rodrigues Coelho surge como uma primeira síntese do tento, rematando a primeira fase da sua história, que tinha tido início com os *vihuelistas* na primeira metade do século XVI. Revelando múltiplas influências, as várias obras que formam o conteúdo das *Flores de Música...* afirmam um estilo cosmopolita. Muito em particular no que se refere ao espaço ibérico, Rodrigues Coelho bebeu directamente na fonte de António de Cabezón, por via das *Obras de música...* Também o seu conhecimento da produção instrumental de António Carreira e de Dom Heliodoro de Paiva se reflecte na estrutura formal e estilística que conferiu a alguns dos seus tentos. Por conseguinte, é imediata a ponte que podemos estabelecer entre o MM 242 e a futura produção de Manuel Rodrigues Coelho no domínio do tento. Em concreto, com este compositor, assistimos ao prolongamento da estrutura monomotívica do tento como já acontecia nas fantasias de Carreira, girando todos os parâmetros estilísticos do discurso musical em torno de uma única unidade formal de base.²⁴ Finalmente, os tentos deste compositor representam, como que um compromisso entre a «antiga» estrutura imitativa do *ricercare*, ainda fixo à linguagem vocal sacra, com os novos géneros emergentes da *toccata* e da *canzona*, já de qualidades homofónicas num discurso pautado pela grandiosidade harmónica.²⁵

²² M.S.KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho - Flores de musica para o instrumento de tecla & harpa*, 2 vols., Portugaliæ Musica I, III, Lisboa, FCG, 1959, 1961 (2.^a ed. rever 1976); existe ainda uma versão em partitura para quatro instrumentos e versão para instrumento de tecla intitulada *24 tentos a quattro parti da «Flores de musica»* (4 vols., Musedita) editada por Alessandro Bares.

²³ ANTONIO DE CABEZÓN, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, Madrid, Francisco Sanchez, M.D.LXXVIII.

²⁴ Cf. M.S.KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho - Flores de musica...* Vol. I, ..., p. X; efectivamente, melhor será referir a transposição para o plano do tento da identidade monomotívica da fantasia, traço herdado de Carreira. Adiante na sequência da presente tese iremos, através do estudo analítico, confirmar a estrutura monomotívica das fantasias de António Carreira.

²⁵ Cf. M.S.KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho - Flores de musica...* Vol. I, ..., p. XI.

Existem ainda em Portugal ao longo do século XVII outras fontes de música de tecla que, mau grado, se colocarem para lá do universo cronológico que definimos no contexto da presente tese (1540-1620), merecem um menção sumária. Assim, após Rodrigues Coelho, floresce na região de Braga uma escola organística ao longo da centúria seiscentista, cujo testemunho nos é dado por uma colecção de peças de carácter imitativo que se encontram preservadas no manuscrito musical 41 da Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm Ms 41). A figura dominante deste universo foi o Mestre da Sé de Braga, Gaspar dos Reis, datando o manuscrito de meados do século XVII e incluindo 67 peças, entre tenções, fugas, concertos, cláusulas, lições e exercícios, muitas de autoria desconhecida e outras dos seguintes compositores: João da Costa, Fr. André [da Costa], Gaspar dos Reis e Matthieu Rosmarin.²⁶ Existe ainda um outro manuscrito de música de tecla que pertenceu à comunidade da Santa Cruz de Coimbra, embora oriundo do Mosteiro de S. Vicente de Fora de Lisboa, nomeadamente o manuscrito P-Cug MM 52, que data de 1638.²⁷ Na sua parte inicial inclui 19 concertados de Frei Teotónio da Cruz, sendo as restantes peças de autoria desconhecida. Em apêndice ao presente capítulo, incluímos um primeiro inventário deste manuscrito (ver APÊNDICE 3A – 3A.1. INVENTÁRIO - P-Cug MM 52).

Do norte de Portugal, chegaram-nos ainda outros três manuscritos compilados já nos finais do século XVII e século XVIII. O primeiro deles encontra-se no Porto e tem a cota P-Pm Ms 42, intitulando-se *Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos, e obras, e outras coriosidades, de varios autores*. Este manuscrito inclui 86 peças, sobretudo de autores espanhóis, existindo várias edições modernas parciais. Do Porto surge ainda um outro

²⁶ Foi transcrita uma selecção de obras deste manuscrito em edição moderna por Cremilde Rosado Fernandes. – C. R. FERNANDES, *João da Costa de Lisboa: Tenção - Portugaliæ Musica VII*, Lisboa, FCG, 1963 (2.^a ed. 1977).

²⁷ Ernesto Gonçalves de Pinho mencionou-o no seu trabalho, admitindo a hipótese das peças de autoria desconhecida poderem ser de Frei Teotónio da Cruz, compositor relativamente ao qual, segundo refere, nada se sabe, a não ser que pertenceu à Congregação de Santa Cruz, presumindo Pinho que tenha também sido professo de S. Vicente, a ter em conta a proveniência do manuscrito. – Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 186, 231 & 247.

manuscrito com a cota P-Pm Ms 43, cujo título é *Livro de obras de órgão juntas pella coriosidade de P. P. Fr. Roque da Conceição* datado de 1695. Contém 67 peças de entre versos tentos/fantasia/obras e batalhas de Diogo de Alvarado, Pedro de Araújo, António Correia Braga, F. Diogo da Conceição, José Leite da Costa, [Frei João de Cristo], Agostinho da Cruz, Fr. Domingos de S. José e ainda uma série de compositores desconhecidos.²⁸

Finalmente, surge ainda o manuscrito 964 da Biblioteca Pública do Arquivo Distrital de Braga (P-BRp Ms 964) intitulado *Livro de obras de órgão* que é originário do Mosteiro de Santa Maria de Bouro e que consiste numa miscelânea de manuscritos compilados entre 1610/30 e 1720/50 e encadernados c.1750/60. O manuscrito inclui 307 peças, nomeadamente jogos de versos e entradas, seis tentos de meio-registo, 45 tentos/obras, seis fantasias, cinco batalhas e obras noutros géneros. As peças de autoria conhecida são dos seguintes compositores: Pedro de Araújo, [Manuel Rodrigues Coelho], Fr. Luís Coutinho, Fr. João de Cristo, [Francisco Correa de Araújo], [Pablo Bruna], Fr. Pedro de S. Lourenço; Frascati e Bernardo Pasquini.²⁹

3.2. Tiento, fantasia e *ricercare*

Tal como o substantivo *tiento/tiento* refere, estamos face a uma peça instrumental que possui um carácter de busca, de exploração do material musical e da sua apresentação de forma articulada. De origem ibérica, o *tiento*, que passaremos a designar, de ora em diante, por *tiento* na sua forma portuguesa, destinava-se durante o século XV a ser tocado por conjuntos instrumentais ou por instrumentos de tecla ou de corda dedilhada. A partir

²⁸ O manuscrito foi integralmente transcrito, estudado e publicado em edição moderna por Klaus Speer. - K. SPEER, *Fr. Roque da Conceição: Livro de obras de órgão (1695)* - Portugaliæ Musica XI, Lisboa, FCG, 1967.

²⁹ Algumas peças deste manuscrito foram transcritas, estudadas e publicadas em edição moderna por Gerhard Doderer. - G. DODERER, *Obras selectas para órgão: Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga* - Portugaliæ Musica XXV, Lisboa, FCG, 1974.

da segunda metade do século XVI passa gradualmente a destinar-se aos instrumentos de tecla. Louis Jambou³⁰ chamou a atenção no seu estudo para a problemática de se associar o tento a uma suposta versão ibérica do *ricercare*, da fantasia, da *toccata* ou da *canzona*. Efectivamente, este estudioso acentuou a originalidade formal e estilística do género ibérico que, mais do que pelo órgão, passou em primeiro lugar pela história da *vihuela* na primeira metade do século XVI. Os primeiros tentos que nos chegaram até hoje são os 13 que constam na obra *El Maestro* de Luys de Milán, publicada em Valência em 1535 e dedicada ao Rei D. João III.³¹ Em termos de estrutura musical e no quadro desta publicação, o tento implica uma série de recursos técnicos de execução e um tipo de seccionamento formal que vão ao encontro da ideia de «*tentar la vihuela*». Louis Jambou demonstrou também que o tento não difere de forma substancial da fantasia, no seio da produção de Milán.³² Como adiante veremos, o tento possui ainda um carácter de improvisação que o relaciona com o género *ricercare*, se quisermos estabelecer a ponte com a realidade europeia a norte dos Pirinéus. Mais tarde, quer Alonso Mudarra³³, quer Miguel de Fuenllana³⁴, compuseram, cada um nas respectivas obras, oito tentos sobre os oito modos eclesiásticos. São pequenas peças de textura

³⁰ L. JAMBOU, *Les origines du tiento*, Bordeaux, Éditions du CNRS, Centre régional de publication, 1982.

³¹ LUY DE MILÁN, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, MDXXXVER

³² Como refere Jambou na parte introdutória do Cap. 4 - «Le tiento de Milan» - para muitos musicólogos subsiste ainda uma ambiguidade entre os termos tento e fantasia no contexto da obra deste *vihuelista* - Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, pp. 133-134 : «Il nous apparaît que le cumul des traits différentiels des musicologues attachés à distinguer le *Tiento* de Milán de sa Fantasia sont assez près de la réalité *Tiento* chez cet auteur. Cependant chez les uns et les autres bien des ambiguïtés subsistent aussi bien dans les définitions techniques de ce *Tiento* que dans ses rapports avec la Fantasia : est-ce là naissance, à partir de la Fantasia, d'une nouvelle forme, ou n'est-ce là qu'une variante de la Fantasia répondant à un plan didactique soigneusement élaboré para l'auteur? Pour trancher nous n'hésitons pas à tremper dans l'analyse des textes liminaires de Milán »; assim, citando o próprio Milán em *El maestro...*, Jambou clarifica-nos sobre este assunto - Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, p. 137 : «Esta fantasia que se sigue es la misma arte de la pasada fantasía tentando la vihuela con redobles y consonancias : ya los he dicho de que manera y compas se han de tañer estas fantasias que más propiamente se pueden dezir tentos ...»

³³ ALONSO MUDARRA, *Tres libros de musica en cifras para vihuela...*, Sevilla, Juan de Leon, 1546.

³⁴ MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de música para vihuela intitulado Orfenica lira...*, Sevilla, 1554.

homofónica e de acentuado carácter didáctico que pretendem, através da execução musical, familiarizar o executante com os aspectos práticos da teoria associada aos oito modos.³⁵

Como o demonstrou Jambou no seu estudo, é directa a relação entre a teoria modal, por via de Bermudo³⁶ e Sancta Maria³⁷, e a composição do tento para *vihuela*. Nos *Tres Libros de musica en cifras...*, surgem oito tentos cada um sobre um dos oito modos eclesiásticos, colocados a preceder fantasias e glosas sobre segmentos de peças vocais, concretamente, rubricas de Missas, como sejam *Kyrie*, *Benedictus* e *Cum Sancto Spiritu*. Por conseguinte, há aqui assim o duplo aspecto didáctico, por um lado da composição sobre cada um dos modos, por outro da peça que preludia a fantasia subsequente e que portanto constitui uma espécie de introdução do modo aos ouvintes e um primeiro momento de demonstração da destreza do executante. No contexto da produção de Mudarra e Fuenllana, a duração do tento é bastante curta, havendo assim uma condensação das qualidades modais da obra, do talento do executante e do seu domínio da ciência de composição.

Ao aproximarmo-nos de meados do século XVI e através da publicação da obra teórico-prática de Bermudo³⁸ em 1555 e do *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa³⁹ em 1557, o tento passa a estar essencialmente ligado aos instrumentos de tecla, sendo que, no caso deste último autor, o termo se confunde com o de fantasia.⁴⁰ Importa ainda salientar, que nesta sua fase

³⁵ Reportando-se ao texto do próprio Fuenllana na sua obra teórico-prática (*Libro de música para vihuela intitulado Orfenica lira...f. 7r*), Jambou enumera sucessivamente as qualidades do tento, concretamente, ser instrumental, preludiar uma outra obra preparando a atmosfera modal (assim se distinguindo da fantasia), definir o modo, não possuir ornamentos escritos e revelar uma finalidade didáctica, sobretudo ao nível modal - Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tento...*, pp. 27-28; já Mudarra mantém o carácter introdutório do tento como peça de prelúdio, sempre em antecipação da fantasia e de igual modo com um carácter didáctico. - Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tento...*, p. 95.

³⁶ FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*

³⁷ FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

³⁸ FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*

³⁹ LUY S VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva...* Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.

⁴⁰ Efectivamente, em termos de estrutura estilística e formal, Venegas de Henestrosa não distingue entre tento e fantasia. Na sua recolha de obras, a distinção resulta unicamente do instrumento a que a peça se destina, i.e., as fantasias destinam-se à *vihuela*, enquanto que os

germinal o tento para tecla se encontra impregnado de características vocais, nomeadamente provindas do estilo motete. Na verdade, este género vocal sacro constitui, como que a rampa para o surgimento dos géneros instrumentais, não só o tento e a fantasia ibéricos, mas muito em particular, entre outros géneros, o *ricercare* se tivermos em consideração a generalidade do espaço musical europeu. As entradas fugadas e a imitação estrita constituem o cerne orgânico do desenrolar do discurso musical que é comum ao *ricercare*, tento e fantasia.⁴¹ De qualquer forma, ainda hoje são delicadas as tentativas de generalização das características do tento, na medida em que, não só os estilos próprios de cada compositor são muito marcados, como também o estudo analítico do universo do tento no seu todo ainda se encontra por fazer, facto que nos remete constantemente para o plano das hipóteses.⁴² O estudo da produção dos principais compositores neste género torna-se assim imprescindível, porque essencial à corroboração dessas mesmas hipóteses.

Em meados do século XVI o principal autor de tentos foi o compositor e organista cego Antonio de Cabezón, cuja produção se encontra em dois impressos, respectivamente, o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henetrosa e as *Obras de música para tecla, arpa y vihuela...* colectânea publicada pelo seu filho Hernando de Cabezón.⁴³ Pensamos que, pelos factos sugeridos por

tentos são para tecla. – Cf. LUY S VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva...*

⁴¹ A propósito da relação entre *ricercare* e tento, Kastner refere a passagem gradual de um tipo de *ricercare* livre e com carácter de prelúdio («*Ricercare libre e preludesco*») para um *ricercare* em estilo fugado, inicialmente muito próximo da polifonia vocal. Na verdade, podemos ver aqui a transição da primeira fase do tento dos *vihuelistas*, equiparável ao *ricercare* livre e com carácter de prelúdio, para a segunda fase do tento para tecla, em estilo fugado e muitas vezes em imitação estrita, retomando as características vocais do estilo motete. – Cf. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tento para instrumentos de tecla» in *Anuário Musical*, XVIII, Barcelona, 1976, pp. 17-18.

⁴² No seu estudo sobre as origens do género, Kastner advertiu os estudiosos para a problemática das generalizações, dado o carácter formal e estilístico multifacetado do tento – Cf. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tento para instrumentos de tecla»..., p. 24: «En virtud de ello es preciso renunciar a descripciones generalizadoras para en su lugar estudiar aisladamente los procedimientos técnicos de cada compositor de Tientos. Y siendo el Tiento algo móvil, más bien un género musical fluctuante que una forma fija, sus constantes son resbaladizas y aborrecen la sistematización efectuada con cerebralismo seco.»

⁴³ H. ANGLÉS, ed., *Antonio de Cabezón - Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid, Francisco Sanchez, M.D.LXXXVIII), Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1966.

Kastner⁴⁴ e também fruto da nossa investigação (ver Cap. 5), possa haver mais obras suas que, entretanto, se perderam. A totalidade da produção que conhecemos de Antonio de Cabezón divide-se em vários grupos. Em primeiro lugar, destacam-se as obras que cumprem funções litúrgicas, nomeadamente os hinos, versos de *kyries*, versões de salmos, *magnificats* e fabordões. Em segundo lugar, encontram-se os géneros livres como o tento. Em terceiro, as *intavolature* glosadas de *chansons* e motetes. Finalmente, as séries de variações.

No capítulo do tento, Cabezón foi o grande responsável na centúria quinhentista pelo seu desenvolvimento estilístico e formal. Através da sua produção, o género adquire um sentido e coerência formais que até então não possuía. No que se refere aos materiais musicais pré-existentes, o tento cabezoniano aliou-se à liturgia estando musicalmente impregnado por ela, sobretudo ao nível das fórmulas de cantochão. Por sua vez, as *intavolature* são tanto de obras sacras (motetes) como profanas (*chansons*), indo ao encontro dos preceitos de Bermudo no que respeita à prática de «*poner en el monachordio*» música dos grandes mestres franco-flamengos. No campo da variação instrumental, a sua produção constitui-se como um momento alto que ajudou definitivamente a consolidar o conjunto dos esquemas formais que lhe presidem. São testemunho desse facto as danças em fórmulas repetitivas no baixo servindo as séries de *diferencias*, bem como a arte da glosa instrumental.

Dada a participação activa do órgão nas celebrações litúrgicas na península nesta altura, o tento de Cabezón reveste-se assim de uma série de traços que o ligam intimamente à liturgia. De facto, os seus motivos, ou são retirados da salmodia, ou revelam um carácter salmódico. Por outro lado, todo o tipo de recursos de composição associados ao motete são utilizados por Cabezón da mesma forma, i.e., o emprego do *contrafactum* através da utilização de materiais musicais pré-existentes, como se estivéssemos em face

⁴⁴ No Cap. 5. As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242 abordamos a questão das atribuições a António Carreira e a António de Cabezón e apresentamos também as teses de Kastner e Apel a propósito da possível existência de outras obras de Cabezón para além das constantes nos impressos que conhecemos.

de uma composição sacra. Segundo afirma Apel⁴⁵, os tentos de Cabezón presentes no *Libro de cifra nueva...* escritos em valores rítmicos longos revelam uma noção pausada do tempo musical, tal como a que caracteriza o motete na primeira metade de quinhentos. O tipo de ornamentos rápidos e passagens em estilo *toccata*, que encontramos nos *ricercari* de Marco Antonio Cavazzoni, são características extrínsecas a estes tentos. Nas suas peças, o organista castelhano utiliza geralmente três ou quatro motivos, o primeiro dos quais é objecto de maior desenvolvimento musical. Os restantes motivos possuem a feição e o tratamento musical habitual dos motivos dos motetes dos grandes mestres franco-flamengos. O tento possui ainda numerosos segmentos não imitativos que nos recordam os primeiros *ricercari* da história, concretamente os de Girolamo Cavazzoni e Jacques Buus. Para o presente estudo interessam em particular os *ricercari* incluídos no *Libro primo...* de Jacques Buus que se encontram copiados na íntegra no MM 48 e em versões recompostas no MM 242, os quais serão objecto de uma análise aprofundada nos capítulos seguintes. De notar que, como refere Apel⁴⁶, um dos aspectos mais interessantes e originais do tento reside precisamente nesse recurso a segmentos em contraponto livre, portanto não imitativo, que se vão intensificando na sua estrutura formal à medida que nos aproximamos do final do século XVI. A maior parte dos tentos de Cabezón possui segmentos extensos em contraponto livre, testemunhando também a utilização de alguns recursos típicos. O primeiro deles resulta da presença de pares de vozes em articulação discursiva, uma característica que nos remete para as texturas *bicinium* da polifonia de Josquin e de alguns dos seus contemporâneos. O segundo consiste no recurso a segmentos repetitivos, em jeito de *ostinato*.

Os 12 tentos de Cabezón patentes nas *Obras de música...* podem dividir-se em dois grupos distintos. O primeiro engloba as seis peças primeiramente compostas que se enquadram bem no rol de características atrás enunciadas para os tentos presentes no *Libro de cifra nueva....* Os restantes seis tentos já

⁴⁵ Cf. W. APEL: *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1972, p. 188.

⁴⁶ Cf. W. APEL: *The History of Keyboard Music to 1700*, pp. 188-89.

revelam outros traços formais e estilísticos, como sejam, por exemplo, os segmentos mais animados ritmicamente com a utilização de figuras rítmicas de menor duração. No respeitante ao emprego de materiais pré-existentes, tanto temos *chansons* de autores franco-flamengos como cantochões. No primeiro caso citemos o *Tiento IV* sobre a *chanson* «*Qui la dirá*» de Crecquillon, no segundo, o *Tiento XII* sobre «*Cum sancto spiritu*» da *Missa de Beata Virgine* de Josquin.⁴⁷ Os tentos que sabemos serem indiscutivelmente de Cabezón e que se encontram no MM 242 surgem também no *Libro de cifra nueva...*, pelo que respeitam portanto à primeira fase do compositor. Por conseguinte, não só a datação dos dois manuscritos de Coimbra, como também o facto de surgirem cópias no MM 242 de obras constantes no impresso de Venegas de Henestrosa, nos sugerem que os manuscritos se inserem na primeira fase formal do tento ibérico. São ainda testemunho desse facto as cópias no MM 242 de obras de Soto, Bermudo, Carreira e D. Heliodoro de Paiva, entre outras peças de autoria desconhecida.

Para além de Antonio de Cabezón, importa também mencionar Fray Juan Bermudo, cuja *Declaración de instrumentos musicales...* contém quatro composições que poderão ser consideradas tentos.⁴⁸ São peças em quatro segmentos de 50 a 60 *tactus* na sua totalidade, na qual cada um tem início com um ponto de imitação. Os dois primeiros segmentos prosseguem em contraponto livre com secções pontuais de imitação. O terceiro segmento utiliza mais os processos de imitação, enquanto que o quarto mistura pontos

⁴⁷ Cf. H. ANGLÉS, ed., *Antonio de Cabezón - Obras de música para tecla, arpa y vihuela...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid, Francisco Sanchez, M.D.LXXVIII)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1966, Vol. II, pp. 84-86 & Vol. III, pp. 24-26; Kastner aborda individualmente cada um dos tentos constantes em ambos os impressos onde constam obras de Cabezón, estabelecendo as diferenças entre o tento da sua primeira fase (*Libro de cifra nueva...*) e a fase já de maturação e consolidação formal e estilística (*Obras de música...*) - S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla»..., pp. 39-52.

⁴⁸ Na verdade, as peças de Bermudo que se inserem no âmbito do tento e que foram publicadas na sua *Declaración de instrumentos musicales...*são aí denominadas *cantus*, nomeadamente, *Cantus del modo primero con resabios de quarto*, *Cantus del modo quarto*, *Cantus del modo sexto verdadero* e *Cantus del modo octavo*. Efectivamente, em termos de títulos, apenas se distinguem pelo modo a que se encontram associadas. - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, ff. cxiv v - cxviii r. Cf. W. APEL: *The History of Keyboard Music to 1700...*, p. 194.

de imitação com secções de contraponto livre. Bermudo explora a totalidade do registo do teclado de C a a´´. A mão esquerda chega a usar intervalos de décima que, todavia, são permitidos graças à oitava curta na parte esquerda do teclado.

Por seu lado, o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa inclui, para além das peças de Cabezón, «*tientos de otros tañedores*», entre os quais Pedro Vila (1517-83) e Francisco de Soto (1534-1619). Estes compositores exibem uma escrita mais próxima do estilo renascentista, marcando portanto a diferença relativamente a Cabezón. Infelizmente, o *Libro de tientos* de Vila perdeu-se, o que não nos permite estudar e apreciar a sua produção. A Biblioteca de D. João IV, destruída na sequência do terramoto de 1755, possuía uma cópia da referida obra. Os dois tentos de Soto constantes no *Libro de cifra nueva...* revelam esta tendência para inícios imitativos com subsequentes secções homofónicas ao estilo das *chansons*. Quanto a Francisco Fernandez Palero, a colectânea de Venegas de Henestrosa dele preserva 14 peças, a maior parte das quais são *intavolature* de obras vocais. De resto apenas existem dois hinos para tecla e três tentos.

Durante o século XVI, a figura de proa no âmbito da produção musical de tecla portuguesa foi António Carreira (c. 1530-c. 1594), sendo a única fonte da sua produção instrumental, precisamente o MM 242, a ter em conta as fontes documentais que nos chegaram até hoje. A problemática das peças aí constantes a si atribuídas constitui a questão musicológica central no estudo deste manuscrito.⁴⁹ Possuidor de uma formação musical segura, tendo tido como principal professor Bartolomeo Tro sylho mestre da capela de D. João III, Carreira viria a ascender à categoria de Cantor da Capela Real e mais tarde também à de organista. Granjeando fama, quer como compositor, quer como executante, foi-lhe atribuído o cargo de Mestre da Capela Real durante o reinado de D. Sebastião. Mantendo esse cargo também durante o governo do Cardeal D. Henrique e depois com Filipe II de Espanha, Carreira viria a

⁴⁹ O capítulo 5 da presente tese é dedicado a este assunto. – Cf. *Cap.5. As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242.*

dirigir a reforma da Capela Real no período do monarca espanhol. Esse facto foi lembrado por Pedro Thalesio que deixou na sua *Arte de Cantochão...* uma elogiosa referência ao compositor, cuja fama, nesse tempo ainda não se tinha apagado:

...e segundo observou (entre outras cousas que excellentemente acentuou e reformou) António Carreira, Mestre dignissimo que foy da Capella Real de Sua Magestade em Lisboa, cuja opinião, como melhor e mais segura, ou d'ordinario seguindo na Instrucção do Presbytero, Diacono, Subdiacono, Moços de Coro, e na mayor parte dos Canto chãos que aqui se acharão appontados, que sam os que me parecerão mais necessarios pera o ornato, e perfeição desta Arte presente, e pera o exercicio, e comodidade de todo Sacerdote e Ministro Ecclesiastico, e tudo conforme se usa geralmente no Officio Romano.⁵⁰

O seu grande mérito reside no facto de ter enriquecido a música de tecla ibérica com um modelo monomotívico de tento, desenvolvido a partir das condições naturais inerentes aos instrumentos de tecla. Nesse sentido, preparou o terreno para os futuros tentos monomotívicos de Manuel Rodrigues Coelho e Francisco Correia de Araújo. O conhecimento profundo dos géneros instrumentais europeus do seu tempo fez dele um dos grandes responsáveis pela consolidação formal e estilística do tento. Carreira foi pois também tributário, entre outras figuras, de Marco António Cavazzoni, Jacques Buus ou Rocco Rodio no que releva dos aspectos formais e estilísticos do *ricercare*.⁵¹

A maior parte dos estudiosos que se reportaram ao tento desde

⁵⁰ PEDRO THALESIO, *Arte de Canto Chão com huma breve Instrucção, pera os Sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso romano...*, Coimbra, Diogo Gomez de Loureyro, 1618.

⁵¹ Nos capítulos seguintes da presente tese, iremos abordar, quer os aspectos formais e estilísticos das obras de tecla de Carreira, resultantes da análise musical, quer a questão das influências exercidas pelos *ricercari* do *Libro primo* de Jacques Buus na sua produção de tecla. – Cf. Cap. 5. *As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242 & Cap. 6. As recomposições dos ricercari de Jacques Buus e os tentos e fantasias de António Carreira.*

meados do século XIX até à segunda metade do século XX privilegiou a sua analogia com o *ricercare*. Segundo Louis Jambou, foi a partir deste género instrumental italiano que o tento despontou.⁵² Em termos teóricos, a associação do tento ao *ricercare* fez-se em inícios do século XVII, através da obra de Pietro Cerone. Em *El Melopeo y maestro...*, este teórico italiano de língua castelhana refere os princípios técnicos de composição e práticos de execução a ter em conta aquando da composição indistinta de tentos ou *ricercari*.⁵³ Cerone destacou ainda a execução do tento em órgão, num tempo obviamente (inícios do século XVII) no qual este género encontrava nos instrumentos de tecla o seu meio privilegiado de tradução sonora. Neste ponto, salienta alguns autores de *ricercari*, entre os quais se inclui Jacques Buus, facto que possui particular relevância no âmbito do presente estudo:

*Entre todas las observaciones, quando se compone, en particular conviene tener cuenta de hazerlo de manera que se pueda tañer con instrumentos de tecla, sin perder punto dello, y sin descomodidad de las manos: que faltando esto, valdra poco; pues el Organista no se podra servir del. Que el Tiento no se haze para outro fin sino para tañerle: y assi hallanse muchos dellos que son muy singulares para tañer y nada y muy poco valen para cantar; aunque esten llenos de nuevas invenciones y de mil lindezas extraordinarias. En quanto a las clausulas se sirven de los mesmos de los Motetes y Missas segun fuere el Tono. Finalmente digo, se hazen sin palabras porque (como dicho es) no sirven si no para tañer. Quien dessea ver Tientos o Ricercarios bien ordenados vea los de Aníbal de Padua, los de Iaque Bus, de Ioseph Alcanij, de Claudio Merulo, y los de Lucazco Luzasqui.*⁵⁴

⁵² Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, pp. 15-16.

⁵³ Cf. P. CERONE, *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*, Napoli: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, Liver XII, c. 17: «La manera de componer los Ricercarios o Tientos» - esta alusão principia por enunciar as regras técnicas de composição referentes aos géneros em causa.

⁵⁴ Cf. P. CERONE, *El melopeo y maestro...*, Liver XII, c. 17.

Segundo Cerone, o *tento* e *ricercare* seriam caracterizados por células motivicas longas, organicismo formal, tendência monomotívica em estilo imitativo e utilização das técnicas de alargamento e diminuição das células motivicas. Ambos os géneros se destinariam ao meio instrumental, sobretudo os instrumentos de tecla.

3.3. Os enunciados teórico-práticos

Como é sabido, a prática da glosa encontra-se generalizada na execução instrumental por volta de meados do século XVI. Nos capítulos seguintes do presente estudo, muito em particular no *Cap. 4. Análise comparativa dos ricercari de Jacques Buus no MM 48 e das suas recomposições no MM 242*, iremos abordar este assunto no referente à música de tecla em associação com as obras de Buus, Cabezón e Carreira incluídas no MM 242.

Convém então, por agora, salientar a problemática dos termos *glosa* e *redoble* entre os *vihuelistas* e teóricos ibéricos quinhentistas. No seu estudo⁵⁵, Jambou problematizou precisamente estes termos com base directa nas fontes. Apresentando diferenças de concepção entre os vários autores, muitas vezes referindo-se concretamente a conceitos diferentes, importa pois mencionar algumas dessas concepções. Relembre-se que o *redoble* é sumariamente uma forma de glosa que consiste em acrescentar uma inflexão melódica de meio-tom ou tom entre dois graus conjuntos.⁵⁶ Mas a glosa assume também pontualmente sentidos diferentes que estão para além do simples ornamento. O caso de Mudarra é a esse título sintomático, como nos transmite Jambou apoiado na análise que fez das obras deste *vihuelista*, no confronto com a respectiva reflexão teórica. A *compostura glosada* de Mudarra consistiria sim numa peça resultante do acrescento de trechos musicais ao texto original de

⁵⁵ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, pp. 98-106.

⁵⁶ Cf. J. BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. lx ver: «Ay dos maneras de redobles en el arte de tañer el monachordio: unos son de tono, y otros de semitonos. Mucho haze el caso saber si aveys deredoblar en tono, o en semitono.»

grandes autores, como por exemplo, Josquin ou Févin. Conceptualmente, consistiria assim num tropo polifónico, não sendo portanto apenas um embelezamento linear pontual de determinada passagem melódico-rítmica.⁵⁷

No referente ao termo *tiento*, Fuenllana destaca a pureza do género que deverá estar livre de floreios (*floreos*) e evidenciar a estrutura modal da música. Neste aspecto, há assim uma coordenação de ideias entre Fuenllana e Bermudo, embora o primeiro se reporte muito concretamente ao *tiento*. Dele entendemos tratar-se, como que de um «jogo» de consonâncias e da sua resolução cadencial.⁵⁸ Já segundo o estudo e edição crítica da obra de Mudarra levado a cabo por Emílio Pujol, o *tiento* relaciona-se com o *fabordão*, o *versilho* e o *ricercare*, aos níveis da sua dimensão e estrutura formal.⁵⁹ Em termos globais, a análise de Jambou a partir dos enunciados teóricos dos *vihuelistas* conclui estarmos em face de um género instrumental que privilegia antes de mais a observância das regras teóricas da modalidade.

No referente ao âmbito abrangido, os *tientos* para *vihuela* de Mudarra e Fuenllana mantêm-se ainda bastante fixos ao plano da polifonia vocal sacra. Cada voz abrange assim o registo da oitava modal, gravitando o modo em torno da *finalis*, da quinta (*diapente*) e da quarta (*diatessaron*). Há pois aqui,

⁵⁷ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, p. 102: « El segundo libro trata los ocho tonos o modos tiene (...) composturas glosadas; Libro segundo (...) en el qual ay muchas fantasias y algunas composturas glosadas. La simple analyse de ces composturas glosadas ne laisse subsister aucun doute: la glose ici s'éloigne de la définition de valeurs courtes, diminuées, s'intercalant entre deux intervalles ou consonances. Respectueux de ce qui est à autrui et de ce qui lui est propre, Mudarra indique soigneusement ce qui est glosa, donc de lui-même, et ce qui appartient au compositeur de l'extrait de Messe (Josquin, Févin) qu'il transcrit pour vihuela. Ses gloses sont des passages polyphoniques, précédant, suivant ces oeuvres ou s'y intercalant. Elle n'a pas ici une définition «linéaire» qu'elle a partout ailleurs, mais un développement «vertical» qui s'adapte à l'esprit de l'oeuvre. Les deux formes ont une racine commune le trope. Elles diffèrent en ce que l'une - glose des organistes et de Fuenllana et redoble des vihuelistes - de par son déroulement et sa poussée mélismatique s'attaquera, du moins jusqu'à la première moitié du XVIIe siècle, à l'assise polyphonique et que l'autre - glose de Mudarra essentiellement - ne touche nullement à celle-ci mais, au contraire, lui confère une plus grande autorité.»

⁵⁸ M. FUENLLANA, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra...*, f. 7r: «La compostura de los tientos es de consonancias y no mas: porque como dicho tengo, mi intencion es, que se reconozcan los terminos del tono, usando de las clausulas que en el ay.»

⁵⁹ Cf. E. PUJOL (ed.), Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela...*C.S.I.C., 1949, p. 20 & pp. 70-73: «...mientras en Mudarra es [el Tiento] una pieza de breve dimensión, como los Fabordones y Versillos, con libertad de Ricercare monotemático...».

⁵⁸ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, pp. 112-113.

segundo nota Jambou⁶⁰, uma enorme dependência relativamente aos recursos habituais da modalidade que caracteriza a polifonia vocal sacra. Só a exploração dos recursos técnicos de execução de cada tipo de instrumento individualmente irá permitir que se libertem, de forma gradual, das qualidades vocais da polifonia. Essa exploração dos recursos técnicos assenta num primeiro momento precisamente na arte da glosa.

Em matérias de cláusulas, dada a sua importância na estruturação e pontuação do discurso musical, quer Fuenllana, quer Mudarra, vão ao encontro, embora de modo diverso, dos futuros preceitos teóricos enunciados por Bermudo e Sancta Maria. O facto destes dois *vihuelistas* abrangerem cada um deles praticamente todos os tipos de cláusulas nos oito modos eclesiásticos é disso testemunho. Este facto é tanto mais evidente, quanto a brevidade da duração dos tentos de Mudarra e Fuenllana implica ocorrências cadenciais densas e bastante concentradas nos vários modos. No caso de Fuenllana, como demonstrou Jambou⁶¹, há praticamente em cada um dos seus tentos cláusulas sobre todos os graus do respectivo modo, sendo Mudarra mais contido, limitando-se aos seus graus principais. Há assim um carácter didáctico na definição do modo, uma vez que este decorre das cláusulas, do âmbito abrangido e da própria estrutura formal. Repare-se contudo que, à medida que o tento evolui com o seu conseqüente alargamento de duração, a ocorrência de cláusulas aumenta bastante, concorrendo para o esbatimento da suposta «pureza» do modo original. Efectivamente, a tendência da estrutura modal do tento assenta na premissa de que numa forma de maiores dimensões ocorrerão inevitavelmente cláusulas num maior número de graus do modo. Como sabemos, a recorrência a intervalos dissonantes constitui um ingrediente essencial da própria natureza musical da cláusula. Basta pensarmos no movimento cadencial I-VII-I numa voz e II-I noutra voz com os subseqüentes intervalos

⁶¹ O estudo de Jambou é, a este título, bastante elucidativo, apresentando-nos o musicólogo uma série de quadros analíticos sobre as cláusulas na produção de tentos destes dois *vihuelistas*. - Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, pp. 114-120.

de segunda e sétima. Ora, uma periodicidade muito acentuada na ocorrência de cláusulas numa forma mais alargada em termos dimensionais irá quebrar inevitavelmente a clareza modal original, contribuindo para o seu enfraquecimento.

Em 1536, na sua obra *El maestro*⁶², Luys de Milán tinha já destacado os aspectos didáticos do tento, surgindo este como um momento de execução musical, numa perspectiva de desenvolvimento técnico assente no conceito de *redoble-glosa*. Segundo notou Jambou, em *El maestro*, esta arte da ornamentação aplica-se a uma espécie de exercício chamado tento, como que, preparatório à emergência da Fantasia instrumental.⁶³

Através do surgimento posterior do tento para tecla, é definitivamente consolidada a dimensão demonstrativa do modo, alargando-se a sua forma em termos dimensionais através do adensamento da articulação imitativa e desenvolvendo-se a arte da glosa como princípio estruturante de execução musical. A exposição teórica de Juan Bermudo⁶⁴ irá ser determinante como suporte para a emergência do tento, contemplando já os instrumentos de tecla. Todavia, como o demonstrou Jambou no seu estudo⁶⁵, o termo *tiento* parece ser para o teórico espanhol apenas uma questão terminológica e não tanto a referência plenamente consolidada a um género instrumental que explora as virtudes do modo, como acontece nos casos de Mudarra e Fuenllana. Reforça esta ideia o facto de Bermudo inserir o que pode ser considerado um tento na sua *Declaración*.... Este encontra-se situado no final do *Libro quarto*, tendo o autor feito antes referência ao termo *tiento* na explicação da forma de tanger nos, quinto e sexto modos.⁶⁶ Segundo afirmou

⁶² É motivo de orgulho para os portugueses o pendor poético das palavras de Milán a propósito da música entre nós. – Cf. LUY DE MILÁN, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*..., f. XXII: «La mar donde he echado este libro es propiamente el reyno de Portugal donde es la mar de la música: pues en el tanto la estiman: y también la entienden.»

⁶³ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento*..., p. 145: «Mais chez Milán (1536) le *Tiento* se limite à un exercice, à une étude exclusivement technique et interprétative qui assouplit, aère et délée, sans s'en dissocier, la forme, naissante en Espagne, de la Fantasia.»

⁶⁴ J. BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*...

⁶⁵ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento*..., pp. 149-150.

⁶⁶ Cf. J. BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...Libro quarto*, Ca. xxiii, ff. lxxii v-lxxiii r: «Algunos modos he compuesto sexto sin b mol general, y son de sonora composición para tañer y cantar, y uno dellos es un tiento y lo hallareys con otras cosas

Jambou⁶⁷, trata-se da primeira obra para órgão neste género surgida na literatura musical ibérica.

Importa lembrar que, tal como foi referido no capítulo anterior⁶⁸, na relação das obras para órgão presentes na *Declaración...* com as que foram copiadas no MM 242, apenas constam no manuscrito as quatro peças que o autor define como *cantus*. Assim, temos o *Cantus del modo primero com resabios de quarto* (ff. cxiii v - cxv r), *Cantus del modo quarto* (ff. cxv v - cxvi r), *Cantus del modo sexto verdadero* (ff. cxvi v - cxvii r) e o *Cantus del modo octavo* (ff. cxvii v - cxviii r). As restantes cinco peças para órgão que Bermudo inclui são hinos que não foram copiados no MM 242. Ora, importa desde já sublinhar que, ao não copiar estes hinos, o copista teve a intenção clara de copiar as únicas peças de Bermudo que não são sobre salmodia sacra. Da sua parte, pode inferir-se então haver, neste caso concreto, uma vontade em dar relevo às peças deste compositor que não utilizaram melodias pré-existentes. Nesse sentido, em termos de processo composicional, os *cantus* copiados vão ao encontro de muitas obras instrumentais constantes nos MM 48 e 242, nomeadamente, os dez *ricercari* de Buus e as suas recomposições, as obras de Carreira, parte das de Cabezón, de Segni e de Dom Heliodoro de Paiva. Convém salientar, que o *Cantus del modo sexto verdadero* tinha sido anteriormente denominado no corpo de texto como *tiento*, havendo uma razão que justifica tal facto. Na verdade, como muito bem demonstrou Jambou⁶⁹, o *Cantus del modo sexto verdadero* dá continuidade à concepção do tento modal de Mudarra e Fuenllana, adicionando-lhe o estilo imitativo como elemento motor da respectiva arquitectura formal e consequente seccionamento. O termo *tiento* deriva assim do facto de Bermudo ter provado nesta peça, ou seja «tentado, experimentado», a «pureza» do VI modo (*modo sexto verdadero*).⁷⁰ Nesse sentido há portanto uma concepção de tento como

compuestas para tañer en fin deste quarto libro.»

⁶⁷ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, p. 150.

⁶⁸ Cf. 2. *Os manuscritos P-Cug MM 48 & MM 242*.

⁶⁹ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, p. 151-159.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 154: «La démonstration - Tiento - du «vrai» sixième mode est entière, la bémolisation du Si étant rejetée sauf pour éviter un plus grand dam dissonant. Le Tiento

campo de ensaios para a exploração das virtudes da modalidade, exactamente na senda dos referidos *vihuelistas*. Através da sua postura conservadora, Bermudo sublinha assim a «pureza da modalidade original», ao invés de Fuenllana que explora as qualidades do modo, apontando numa direcção futura.

Mas é sobretudo na aliança entre os aspectos modais e a estrutura do desenvolvimento motivico que o tento para tecla se afirma. Nesse processo, são utilizados todo o tipo de recursos, como sejam o aumento dos valores rítmicos, a sua diminuição, a fragmentação dos motivos e a sua inversão. No que se refere aos instrumentos musicais, se tivermos em conta o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa, as *Obras de música...* de António de Cabezón e as *Flores de música...* de Manuel Rodrigues Coelho, constatamos que os tentos se destinam, para além da *vihuela* e da harpa, aos instrumentos de tecla na sua generalidade. Para além do órgão, estes últimos envolveriam também o clavicórdio e o cravo, instrumentos não usados nos ofícios litúrgicos. Segundo Jambou⁷¹, não existe nenhum dado concreto que nos alie directamente o tento para tecla com a liturgia. Porém, há uma prática instituída de união pela via da liturgia entre a polifonia vocal sacra e a execução organística. Esse testemunho dá-nos Venegas de Henestrosa no seu *Libro de Cifra nueva...*, a propósito das três *Entradas* que constam no f. 73v:

*Sera muy provechoso tañer muchas entradas de coro de muy buenos autores, y finales para que no parezcan tan mal la no buena fantasia: en medio es buen aviso no tañer fantasia hasta saber muchas obras de coro, de adonde sale la buena fantasia. Estan estas tres entradas.*⁷²

Na prática estas *entradas* deveriam então preludiar o coro ou anteceder uma peça instrumental de maior impacto e dimensão, como seja

éprouve ici aussi la dimension réelle – celle de Bermudo – du mode. La juxtaposition du terme au mode VI, le plus controversé, est déjà lui-même révélateur de sa signification.»

⁷¹ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, p. 160.

⁷² Cf. H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V con la transcripción del “Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela”...*, p. 197.

concretamente a *fantasia*, segundo se depreende das palavras de Venegas de Henestrosa. Sabemos também da prática comum de *intavolare* motetes para órgão, facto aliás plenamente demonstrado nos manuscritos 48 e 242. O tento organístico encontrar-se-ia assim de permeio entre a *entrada* e o motete. Deste último género adoptaria a estrutura imitativa, enquanto que da *entrada* daria continuidade à sua função na liturgia, afirmando-se como o conseqüente momento instrumental da mesma. Por conseguinte, o tento organístico estaria também impregnado, aos níveis modal e motivico, de uma série de elementos oriundos da salmodia sacra, para além dos procedentes do universo musical profano.

Finalmente, na *Arte de tañer Fantasia...*⁷³ Francisco de Sancta Maria reforça a concepção teórica e prática do contraponto no que releva de música instrumental. Para si *tañer fantasia* é, antes de mais, uma questão de domínio das regras de contraponto aos níveis, quer da articulação imitativa dos motivos e seu desenvolvimento, quer das cláusulas que pontuam o discurso polifónico. Como notou Jambou⁷⁴, a questão da exposição imitativa sobrepõe-se aqui à explanação dos modos como originalmente associada ao tento. A fantasia seria portanto muito mais um momento musical demonstrativo de perícia e criatividade na escrita de contraponto e não tanto uma revelação prática da modalidade patente nos oito tons eclesiásticos.

⁷³ FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

⁷⁴ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento...*, p. 173.

APÊNDICE 3A

3A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 52

Notas – No f.1r, pautado sem música, encontra-se escrito: *Este livro he da Comunidade deste Mostro de S Vicente de fora. Nenhum religioso o dê, nem empreste p^a fora. Em virtude d^{ta} obediência, e sob penna de excomunhão mayor ipso facto incurrenda. O Prior de S. V^{te};* os itálicos respeitam a forma ortográfica que consta no manuscrito.

Número	Fólio	Incipit/título	Vozes	Compositor	Notas
1	1v-2r	1 ^o modo Concertado a 3 fr. ^o Theotonio da Cruz	3	Frei Teotónio da Cruz	No canto superior direito do f. 2r surge escrito 23 demarço de 638.
2	2v-3r	1 ^o modo, Concertado a3. sobre o mesmo Canto[ilegível] atrazado.	3	Frei Teotónio da Cruz	No cabeçalho do f. 3r surge escrito fr. Theotonio da Cruz e no canto superior direito 29 demarço
3	3v-4r	1 ^o modo, Concertado a.3. fr, Theotonio da Cruz	3	Frei Teotónio da Cruz	
4	4v-5r	1 ^o modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto[ilegível] atrazado.	3	Frei Teotónio da Cruz	No cabeçalho do f. 5r surge escrito Theotonio da Cruz
5	5v-6r	1 ^o modo, Concertado a 3 fr, Theotonio da	3	Frei Teotónio da Cruz	

		<i>Cruz</i>			
6	6v-7r	1º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto[ilegível] em fuga deunisonus	3	Frei Teotónio da Cruz	No cabeçalho do f. 7r surge escrito <i>Theotónio da Cruz</i>
7	7v-8r	2º modo, Concertado a.3. fr. <i>Theotónio da Cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
8	8v-9r	2º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto	3	Frei Teotónio da Cruz	
9	9v- 10r	2º modo, Concertado a 3 fr. <i>Theotónio da Cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
10	10v- 11r	2º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto[ilegível] atrazado fr. <i>Th.º da cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
11	11v- 12r	2º modo, Concertado a 3. com fuga de 2. fr. <i>Theotónio da cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
12	12v- 13r	3º modo, Concertado a 3. fr. <i>Theotónio da cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
13	13v- 14r	3º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto[ilegível] atrazado.	3	Frei Teotónio da Cruz	No cabeçalho do f. 14r surge escrito fr. <i>Theotónio da Cruz</i>
14	14v- 15r	3º modo, Concertado a 3. fr. <i>Theotónio da Cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
15	15v-	3º modo,	3	Frei Teotónio da	No

	16r	<i>Concertado a 3. sobre o mesmo Canto atrás 3 atrazado.</i>		Cruz	cabeçalho do f. 16r surge escrito <i>fr. Theotonio da Cruz</i>
16	16v-17r	<i>3º modo, Concertado A 3. Em fuga de 3ª</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
17	17v-18r	<i>4º Tom Concertado a 3. fr. Theotonio da cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
18	18v-19r	<i>4º Tom Concertado A. 3. sobre o mesmo Canto atrás 3 atrazado.</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	No cabeçalho do f. 19r surge escrito <i>fr. Theotonio da Cruz</i>
19	19v-20r	<i>4º Tom Concertado A 3. fr. Theotonio da Cruz</i>	3	Frei Teotónio da Cruz	
20	21v-22v	<i>Verso Inexcito[us] para Tiple ou Tenor</i>	4		
21	22v-23r	<i>Inexcito[us] Pª Contralto.</i>	4		
22	23v-25r	<i>Inexcito[us] Pª Contralto.</i>	4		
23	25v-28r	<i>4º Tom pª Tiple ou Tenor</i>	4		
24	28v-32v		4		No final do terceiro sistema do f. 32v surge escrito <i>Este livro he do Mosteiro de S. VER^{te} de fora Lx.^a</i>
25	33r-35v		4		
26	36r-40r		4		

27	40v- 45v		4		No final do f. 45v surge escrito <i>Este livro he do Mosteiro de S. VER^{te} de fora de Lisboa</i>
----	-------------	--	---	--	--