

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

4.1. Introdução: abordagem crítica do estudo e análise dos *ricercari* do *Libro primo*

De entre os demais autores que se debruçaram sobre os *ricercari* de Buus (Wasiliewski, Riemann, Kinkeldey e Schlecht), importa destacar Gordon Sutherland¹, cujo estudo de 1945, mau grado as suas largas dezenas de anos, constitui ainda hoje a principal panorâmica sobre o assunto. Trata-se obviamente de um estudo datado, quer na sua forma de abordagem analítica e na terminologia que utiliza, quer num certo tipo de apreciações que faz em relação ao enquadramento dos *ricercari* de Buus no âmbito da música instrumental do seu tempo. Apesar dessas lacunas, se tivermos em conta os critérios da musicologia actual, a sua principal legitimidade provém do facto de nele figurar uma análise da totalidade das respectivas obras com o conseqüente enquadramento teórico. De uma forma global, estes *ricercari* são testemunho da libertação do discurso instrumental relativamente aos constrangimentos impostos pelo estilo vocal.² São também dos primeiros testemunhos do *ricercare* supostamente destinado ao órgão, tendo sido publicados antes de Buus os *ricercari* de ambos os Cavazzoni.³ Jacques Buus é ainda tido com um dos *oltremontani* que impregnou o *ricercare* italiano de características especificamente neerlandesas, sobretudo um tipo de discurso

¹ G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus» *Musical Quarterly*, XXXI, nº4, 1945, pp. 448-463.

² Ibid., p. 450.

³ MARCO ANTONIO CAVAZZONI, *Recerchari, motetti, canzoni ... Libro primo* (Veneza, 1523); GIROLAMO CAVAZZONI, *Intavolatura cioe recercari, canzoni, himni, magnificati ... Libri primo ed secondo* (Veneza, 1543).

contrapontístico em que prevalece a técnica imitativa.⁴ No contexto da totalidade da sua produção, há uma relação íntima entre a música vocal (ilustrada pela *chanson*) e o *ricercare*. Muitas das suas obras vocais partem de motivos dos seus *ricercari*, um facto que vai ao encontro das premissas de Bermudo relativamente à necessidade de se dominar primeiro a linguagem vocal dos grandes mestres e só depois se partir para a composição e respectiva execução instrumental.⁵ É pois oportuno no contexto da presente introdução passar à apresentação dos aspectos centrais que caracterizam a estrutura formal dos dez *ricercari* do *Libro primo*.

No que respeita à extensão individual dos registos de cada umas das quatro vozes que constituem a estrutura polifónica ela é invariavelmente maior do que aquela que é habitual no contexto do motete da mesma época. Neste género vocal sacro é raro superar-se o intervalo de 12^a, sendo que a extensão vulgar se cifra abaixo da 10^a. Nos *ricercari* de Buus, a média de extensão dos registos das quatro vozes é uma 13^a. Por exemplo, no *Ricercare ottavo* do *Libro primo* o registo do *Tenor* é uma 13^a, do *Altus* e do *Bassus* uma 14^a e do *Superius* duas oitavas. No tocante às qualidades estilísticas dos motivos e respectivo desenho melódico, Sutherland destaca as inflexões angulares que caracterizam a progressão melódica dos motivos e das frases musicais. Também a utilização de intervalos de grande extensão (5^a, 6^a e 8^a) é testemunha de um claro afastamento relativamente às qualidades de estilo do idioma vocal, atestando sim a sua natureza instrumental. A sua apreciação enfatiza ainda a consistência estrutural dos motivos em si, referindo que, ao

⁴ Cf. H. BROWN, «The Chanson Spirituelle, Jacques Buus, and Parody Technique» *Journal of the American Musicological Society*, XV, n^o2, 1962, pp. 145-173.

⁵ Bernadette Nelson destacou a influência das premissas dos teóricos ibéricos nos processos de composição na península em meados do século XVI. - Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions» in *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, ed. Eric Jas (Turnhout, 2005), p. 170; Howard Brown também sublinha essa ideia - Cf. H. BROWN, «The Chanson Spirituelle...», p. 160.

contrário do que sucede com as células motívicas próprias do género motete («subjects»), nestes *ricercari* eles assumem-se como entidades motívicas no verdadeiro sentido da palavra («true subjects - entities»)⁶. Essa maior sofisticação na invenção motívica constitui assim um dos fundamentos que concorrem para a autonomização da música instrumental. Dado o gigantismo formal dos *ricercari* de Buus do *Libro primo*, que ronda nalguns casos para mais de seis centenas de *tactus* à semibreve, o número de citações de um mesmo motivo excede muitas vezes a dezena, cifrando-se nalgumas dezenas. É o que sucede, por exemplo, com o *Ricercare quarto*, no qual a sua estrutura monomotívica dá origem a 73 citações reais, se exceptuarmos as citações falsas. A extensão da forma é pois contrastante com a do motete, esta muito mais concisa e sucinta no número de citações das suas células motívicas. Também se revela um desenvolvimento orgânico na relação entre os diversos motivos de um mesmo *ricercare*, já que neste, que se encontra liberto do texto, os motivos iniciais vão dando origem, ao longo da sua articulação contrapontística, a novos motivos que, por sua vez, inauguram os sucessivos segmentos estruturais. O material musical é deste modo explorado até à exaustão, revelando o compositor uma tendência racional no aproveitamento que dele faz.⁷

⁶ G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus» ..., p. 452; o termo «subject» é uma tradução directa do italiano «soggetto» utilizada por Zarlino em *Le istituzioni harmoniche* (1558) para definir um tema ou grupo de temas numa obra polifónica. - Cf. P. M. WALKER, «Subject» in Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27058>; o termo «Motif» define o mesmo conceito no referido contexto. - Cf. W. DRABKIN, «Motif» in Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19221>.

⁷ G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus» ..., p. 457: «It is not Buus who turned the *ricercare* into a counterpoint teacher's holiday, but those men who so often are said to have delivered it from Netherlandish scholasticism - Andrea Gabrieli, Hans Leo Hassler, and, above all, Frescobaldi»; ao destacar a criatividade da arte contrapontística de Buus, Sutherland refuta a ideia generalizada por anteriores estudiosos de que a sua arte era reveladora de um certo tipo de abordagem «escolástica» no exercício de contraponto. Vai mesmo mais longe ao referir que, contrariamente ao que havia sido veiculado, Buus foi um dos grandes responsáveis pela libertação do *ricercare* do «jugo» contrapontístico tradicional.

A fixação deste género instrumental segundo os padrões estilísticos do motete é uma qualidade evidente nos primeiros tempos de existência do *ricercare*. Na verdade, com Buus essa característica é bastante sintomática, em particular no *Libro primo*. Podendo ser considerados como uma espécie de motetes sem palavras de dimensões gigantescas, estes *ricercari* aproximam-se assim deste género vocal sacro, entre outros aspectos, também pela via da ocorrência e tratamento da dissonância.⁸ Trata-se, antes de mais, de uma forma de criar tensão no discurso musical, sendo o tratamento da dissonância no contexto da produção de Buus praticamente do mesmo tipo, tanto no motete como no *ricercare*, havendo assim sob este aspecto um equilíbrio entre os dois géneros. No que releva do gigantismo dimensional da forma destes *ricercari*, há que ter em atenção a fase de germinação do género, na qual as presentes obras se inserem e que é anterior à consolidação de uma dimensão tipo, mais curta.⁹ Pelo contrário, a extensão «gigantesca» dos *ricercari* de Buus cumpre assim os preceitos preliminares e experimentais de um género que estava a nascer e que portanto não se esgotaria facilmente.¹⁰ Era requerido um número elevado de *tactus* para experiências musicais, fossem estas decorrentes das relações entre células motívicas, da natureza da própria imitação ou das tensões modais provocadas pela dissonância.

⁸ G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus» ..., p. 457: «Except Cabezón, I know of no other composer before the later part of the century who uses dissonance as freely as this in polyphonic instrumental compositions.»; estamos aqui perante uma afirmação do autor a merecer uma análise crítica, sobretudo devido ao seu carácter desactualizado, pois obviamente não conforme ao presente estado de evolução da ciência da Musicologia. Seria bom que o autor conhecesse a fundo, através da análise, todo o universo musical a que se reporta, para poder fazer semelhante afirmação. Esta não passará portanto de uma mera hipótese a merecer uma posterior prova concludente.

⁹ Cf. A. NEWCOMBE, ed., *The Ricercars of the Bourdeney Codex: Giaches Brumel [?], Fabrizio Dentice, Anonymous*, Madison Wisconsin, A-R Editions, 1991; segundo este autor, a extensão dos *ricercari* ajuda-nos a datá-los, sendo que, com a maturação de sua forma entre 1550 e 1575, acabam por ter apenas cerca de 100 breves de duração por volta de finais da década de 70 desse século.

¹⁰ Cf. E. KENTON, «A Note on the Classification of 16th-Century Music», *The Musical Quarterly*, 38, n^o2, pp. 202-214: «One (driving force) was *experimentation* in structure, shown most dramatically in the works of Jacques Buus, Giovanni Gabrieli and Frescobaldi.»

Refira-se também que as edições originais dos *ricercari* de Buus incluem um número significativo de acidentes impressos, o que contrasta com o que sucedia com a maior parte das edições de então, nas quais não vinham notados. Importa sublinhar que, comparando estas obras com a produção de Andrea Gabrieli, cujos *ricercari* já representam uma fase de maturação do género, Buus evidencia ainda uma colagem ao idioma vocal, patente na linearidade das vozes (sobretudo no *Libro primo* - 1547) e no escasso recurso a figuras ornamentais profusas (*Intabolatura d'Organo* - 1549).

A inscrição formal e estilística destas peças nos modelos vocais do motete está directamente relacionada com a ponte que os manuscritos 48 e 242 estabelecem entre os domínios vocal e instrumental.¹¹ Aliás, as qualidades instrumentais destas obras encontram-se bem patentes nos modelos formais que Sutherland apresenta no seu estudo.¹² Assim, segundo refere, os *ricercari* de Buus dividem-se em três categorias: o *ricercare* monomotívico (n.º 4 do *Libro primo*); o *ricercare* com um motivo central e diversos motivos subsidiários (n.ºs. 2 e 5 do *Libro primo* e n.ºs. 1, 2 e 8 do *Libro secondo*); o *ricercare* polimotívico. São obviamente também enfatizadas as relações estruturais de proporção e simetria no desenvolvimento motívico destas obras e a sua independência dos modelos textuais. De facto, ao não dependerem de uma lógica verbal, como sucede no motete provocando por vezes assimetrias e desproporções, estas composições instrumentais são um exemplo de clareza, balanço e simetria em matéria estrutural. Essa racionalidade no tratamento formal terá sido, sem dúvida, determinante na inclusão das respectivas obras no âmbito das duas fontes de Coimbra. Pelo tipo de estudo de que foram objecto por parte dos copistas/compositores de Santa Cruz, ponto que adiante trataremos, cabe aqui sublinhar a sua extrema lógica formal e orgânica, quase de carácter «escolar»,

¹¹ Ver *Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242.*

¹² G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus» ...

que estimulou os referidos músicos conimbricenses.

A influência que Jacques Buus exerceu nos seus sucessores é ainda hoje difícil de julgar. Decerto não teve a nomeada de um Adrian Willaert, nem tão pouco de Andrea Gabrieli. Mas notemos que foi organista em S. Marcos de Veneza, um cargo que lhe conferiu grande visibilidade. Nos inícios do século XVII, Pietro Cerone referiu-se a ele como um mestre do *ricercare* que qualquer estudante de composição deveria tomar como modelo, facto que atesta a sua importância teórico-prática e justifica em simultâneo o seu aproveitamento por parte dos frades crúzios. Mais do que tudo, Buus foi um dos arautos da proporcionalidade da estrutura formal e da respectiva lógica e coerência internas.

Embora Willi Apel assinale, tal como Sutherland, a importância de Buus no contexto do advento do *ricercare*¹³, as reservas quanto à linguagem deste compositor devem-se sobretudo, segundo Kastner¹⁴, às opiniões veiculadas numa das edições modernas de uma obra sua, nomeadamente o *Ricercare quarto* do *Libro primo*, precisamente um dos nossos objectos de estudo, que foi editado por Wasiliewski¹⁵ e Riemann¹⁶. Pela sua dimensão gigantesca (437 *tactus*) e ainda por ser monomotívico foi tido como excessivamente monótono. Todavia, as outras peças em partes separadas constantes nos dois impressos são mais variadas, dado sobretudo a versatilidade do seu discurso polimotívico. Mas, como afirma Apel, Buus não seria propriamente um autor de contraponto ilustrado, mas sim um músico prático, já que na sua linguagem se observa haver uma tendência a colocar os motivos nas vozes polares e não nas medianas, o que facilita a sua audição, mas ao mesmo tempo

¹³ W. APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1972.

¹⁴ Cf. M.S. KASTNER, *Jacques Buus «Ricercari 3º e 4º dell'Intavolatura d'Organo»*. Hilversum, Editorial Harmonia-Uitgave, 1957.

¹⁵ Cf. W.J. WASILIEWSKI, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert: Mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen*, Berlin, J. Guttentag, 1878, pp.122-5.

¹⁶ Cf. RIEMANN, Hugo, *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig, Breitkopf e Härtel, 1921, pp.70ff.

deixa em parte de explorar as possibilidades das regiões centrais do registo.¹⁷ Essa concepção de Buus enquanto músico prático também se enquadra na identidade das cópias destes *ricercari* no contexto das fontes de Coimbra que ora estudamos. É um dado inquestionável que os MM 48 e 242 possuem uma natureza prática notória que se situa muito para além do simples registo copiado. Estas serviriam antes de mais para o estudo da arte do contraponto, facto já anteriormente referido por Rees¹⁸.

Algumas características de estilo dos *ricercari* de Buus, para além daquelas anteriormente mencionadas por Sutherland e atrás referidas, são ainda as enunciadas por Beecher e Gillingham na sua edição moderna do *Libro primo*¹⁹. Estes editores reforçam de novo o paralelo existente entre a linguagem musical destas obras e o estilo motete. Sintetizando o prévio estudo de Sutherland, enumeram algumas características básicas, como sejam a suavidade na justaposição de cadências e a ausência de figurações instrumentais. Em matéria de imitação contrapontística, referem a tendência, quer para respostas reais, à 4^a ou à 5^a, quer para o desenvolvimento rítmico dos motivos. Alguns *ricercari* possuem segmentos de métrica ternária em estilo de dança, surgindo, por vezes, episódios contrastantes no discurso musical. Trata-se de uma edição para interpretação, cuja introdução se apresenta como um resumo breve do historial e das características de estilo das peças.²⁰

¹⁷ Cf. W. APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...*, p. 177.

¹⁸ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra...*, p. 342: «The similarity – in layout, appearance, and type of repertoire – between such sources (*Studienpartituren*) and MM 48 and MM 242 is striking, and raises the possibility (if Lowinsky's hypotheses are correct) that the Portuguese books may likewise have been compiled to facilitate study of the music which they contain.»

¹⁹ Cf. D. BEECHER e B. GILLINGHAM, eds., *Jacques Buus – Ricercari a quattro voci Libro primo 1547*, Vols. I e II, Ottawa, Dovehouse Editions, 1984.

²⁰ Cf. D. BEECHER e B. GILLINGHAM, eds., *Jacques Buus – Ricercari a quattro voci Libro primo ...*, «Introduction»: transcrita com os valores rítmicos reduzidos a metade, esta edição peca por não possuir notas críticas.

4.2. Os *ricercari* de Buus no MM 242

O aspecto primordial do nosso estudo recai sobre as cópias dos referidos *ricercari* de Buus no MM 242, realizadas a partir das cópias existentes no MM 48, e que no MM 242 são objecto de glosa, de substanciais cortes e de pequenos segmentos recompostos. Em primeiro lugar, importa referir que nem todos os *ricercari* do *Libro primo* se encontram recompostos no MM 242. Dos dez presentes no MM 48 e que constituem a totalidade do impresso original de Gardane, apenas sete constam na segunda fonte, nomeadamente os *ricercari* nos. I, II, IV, VI, VIII, IX e X. Parece não haver uma razão aparente que justifique apenas a cópia destes *ricercari*. De facto, quer do ponto de vista motivico, quer modal, não há propriamente diferenças entre os três *ricercari* n.ºs. III, V e VII que não são recompostos e os restantes sete que o são. Recordemos que, em matéria de estrutura formal, apenas o *Ricercare quarto* se diferencia dos outros, na medida em que é o único que é monomotívico. Quanto aos aspectos modais, todas as obras se enquadram de maneira clara no âmbito das relações melódicas e contrapontísticas dos respectivos modos, não havendo propriamente secções de grande tensão modal que sugiram a ultrapassagem dos cânones estilísticos habituais do estilo motete de meados de quinhentos. A única excepção, como salientado, é o *Ricercare settimo*, que não se encontra recomposto no MM 242 pela simples razão de que a cópia no MM 48 em formato de partitura pôs em relevo o erro editorial do impresso de Gardane, que resultou, em partitura, no desfasamento da sincronia rítmica entre as vozes.²¹

A localização no âmbito do MM 242 das cópias destes sete *ricercari* constitui outro dado de relevo. É necessário ter em conta que estas obras se encontram entre as 21 primeiras cópias do MM 242, fonte esta que, segundo o

²¹ Ver ANEXO I, I c) - Comentário crítico, 1.4. [Buus], *Recercar Septimo.*, pp. VIII-IX.

inventário de Rees²², inclui 266 peças. Estamos assim no início do manuscrito, cujo carácter e especificidade destas cópias e recomposições irá marcar a sua identidade até ao final. Na verdade, o MM 242 constitui-se como que uma espécie de «laboratório» de experiências musicais, sobretudo ao nível da aprendizagem de contraponto e da apreensão teórica das regras estilísticas de execução instrumental. Os referidos sete *ricercari* de Buus são disso testemunho.

Outro resultado importante da investigação tem que ver com a possibilidade de sabermos que fonte foi utilizada para realizar as cópias dos *ricercari* no MM 242. Como atrás mencionado, esta foi o MM 48 por alguns dados que pudemos apurar, nomeadamente uma especificidade na cópia do *Ricercare Ottavo*. Assim, no MM 242 no primeiro sistema do f. 23v nos primeiros compassos da peça, recompondo a música e preparando um corte de 10 compassos que irá ocorrer logo no compasso 9, o copista/compositor transfere o início da voz de *Tenor* para o *Altus* (ver APÊNDICE 4 C, Gravuras 4C.1. e 4C.2.). Trata-se portanto de uma peça, cujo processo de recomposição sucede logo no seu início com um segmento cortado já a partir do compasso 9 (ver Ex. 4.2.1 e 4.2.2).

²² Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 326-337.

Ex. 4.2.1. - *Ricercare ottavo*: MM 48, versão original, cc. 1-19 (início com segmento cortado assinalado entre barras)

Musical score for measures 1-7 of *Ricercare ottavo*. The score is in G minor, 3/4 time. The right hand plays a melodic line starting with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The left hand plays a bass line starting with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, and a half note D4. A vertical bar line is placed after measure 7.

Musical score for measures 8-14 of *Ricercare ottavo*. The right hand plays a melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The left hand plays a bass line with quarter notes G3, A3, B3, C4, and a half note D4. Dashed lines indicate the continuation of the melodic line from the right hand into the left hand in measure 10. A vertical bar line is placed after measure 14.

Musical score for measures 15-19 of *Ricercare ottavo*. The right hand plays a melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The left hand plays a bass line with quarter notes G3, A3, B3, C4, and a half note D4. A vertical bar line is placed after measure 19. Dashed lines indicate the continuation of the melodic line from the right hand into the left hand in measure 20.

Ex. 4.2.2. - *Ricercare ottavo*: MM 242, versão recomposta, cc. 1-9 (início com ponto de corte assinalado com barra)

Musical score for measures 1-5 of *Ricercare ottavo*. The right hand plays a melodic line starting with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The left hand plays a bass line starting with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, and a half note D4. A vertical bar line is placed after measure 5.

Musical score for measures 6-9 of *Ricercare ottavo*. The right hand plays a melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The left hand plays a bass line with quarter notes G3, A3, B3, C4, and a half note D4. A vertical bar line is placed after measure 9. Dashed lines indicate the continuation of the melodic line from the right hand into the left hand in measure 10.

Este dado vem reforçar a tese de que a presente cópia constante no MM 242 foi realizada a partir do MM 48 e não do impresso em partes separadas. No processo complexo de recomposição e estudo que realizava, seria muito mais natural, senão mesmo apenas possível, que o copista/compositor tivesse procedido a semelhante alteração a partir de uma partitura e não de partes separadas.²³ Tal como sucede com os restantes seis *ricercari* de Buus, também a versão do *Ricercare ottavo* constante no MM 242 consiste numa variante truncada, abreviada e com secções recompostas se a compararmos com a versão original, que é aquela que consta no MM 48. Só este dado nos prova que as versões presentes no MM 242 resultam de cópias feitas a partir do MM 48 que entretanto vão sendo cortadas e recompostas no sentido de abreviar a sua duração. Seria muito mais difícil para o copista/compositor ter feito esse trabalho a partir das partes separadas do impresso, uma vez que a visualização vertical do contraponto se tornaria então impossível. Convém ter em atenção que quem está a cortar a peça e a recompor secções o faz também com propósitos didácticos. Ora é muito mais natural que o faça a partir de uma partitura e não de partes separadas.²⁴

4.3. A glosa

Passemos então agora à caracterização das cópias dos *ricercari* constantes no MM 242. De forma diferenciada em cada uma das peças, elas são objecto de dois tipos de alterações relativamente às versões originais

²³ Owen Rees analisou em detalhe um processo semelhante de recomposição do *Ricercare terzo* que sucedeu no MM 48. Estando a presente obra contida entre os ff. 77r-79v dessa fonte é curioso verificar que foi no final desse último fólio que o copista/compositor procedeu à tentativa de recomposição do início da peça. Evidentemente, a julgar por semelhantes factos, fê-lo a partir da sua anterior cópia em formato de partitura. Tal dado vem reforçar a tese do MM 48 ter sido a fonte para as recomposições dos *ricercari* de Buus constantes no MM 242. - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 347-351.

²⁴ No ANEXO II, a análise dos processos de recomposição encontra-se sintetizada e sistematizada por recomposição. - ver ANEXO II, b) - Comentário crítico.

copiadas no MM 48. Convém desde logo referir que nenhuma das sete peças se mantém no MM 242 igual à versão que se encontra no MM 48, todas elas sofrendo alterações no sentido do seu encurtamento. Os dois tipos de alterações são, por um lado a glosa escrita, por outro os cortes e os pequenos segmentos recompostos.

No capítulo da glosa somos de imediato levados a confirmar a natureza instrumental do manuscrito. Todavia, como muito bem observou Rees no seu estudo, não existem aqui propósitos performativos da música, dado o desfazamento ocasional das partes em termos verticais que impossibilita obviamente a sua execução a partir do manuscrito.²⁵ Mas a glosa, que está escrita, que constitui só por si é um dado fundamental a merecer a nossa análise, não pretende cobrir toda a extensão do discurso musical, mas sim ocorre ocasionalmente enquanto instrução aos estudiosos de contraponto sobre a natureza estilística da suposta execução instrumental da música.²⁶ Do ponto de vista do estilo, a glosa escrita encontra-se conforme aos preceitos teórico-práticos enunciados pelos principais teóricos quinhentistas ibéricos. Começamos por Gonçalo de Baena, cuja *Arte de tanger* é bem explícita a este propósito.²⁷ Nas *intavolature* que inclui mantém a forma original do texto musical sendo os músicos aconselhados no *Prologo* à prática de glosa, embora

²⁵ No seu estudo Owen Rees problematizou bastante a questão dos objectivos a que se destinariam ambos os manuscritos, opondo-se à tese de Santiago Kastner segundo a qual é evidente a associação das duas fontes com os tangedores de tecla conimbricenses. Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, p. 343 e M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales n.ºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra», *Anuário Musical*, V, 1950, p. 86.

²⁶ Mau grado a impossibilidade da execução instrumental directa a partir destes manuscritos, não podemos ignorar que, na sua essência, a arte da glosa é testemunho da complementaridade entre composição/estudo e execução - Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions» in *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, ed. Eric Jas (Turnhout, 2005), p. 176: «This process of intabulation and ornamented adaptation would have continued to have existed as an essential part of the keyboard player's training schedule, influencing both his compositional and his improvisatory practices.»

²⁷ GONÇALO DE BAENA, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisboa, German Galharde, 1540.

na obra não surjam fórmulas de glosa, como acontecerá mais tarde com as obras teórico-práticas de Venegas de Henestrosa, Sancta Maria e Diego Ortiz.

*Item 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.*²⁸

Outro grande autor é Frei Juan Bermudo²⁹, cuja prática da glosa, se não é proibida, é pelo menos proposta em teoria com bastantes restrições, i.e., apenas se podem glosar obras antigas como forma de se lhes retirar o peso resultante da sua vetustez.

*El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso: y es, que al poner la Musica no heche glosas, sino de la manera que esta puntado: se ha de poner. Si la Musica de la ley vieja por su pesadumbre avia menester glosar: la de estos tiempos no tiene necesidad.*³⁰

O autor diz mesmo que o tangedor se deve abster de glosar muito, sobretudo nas obras contemporâneas que não necessitam de todo de ser glosadas. Quanto a glosar obras de autores do seu tempo, quais um Morales ou Figueroa, chega mesmo a referir que é uma ousadia de ignorante e medíocre querer emendar o que não é passível de ser emendado.

No se yo como puede escapar un tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante, y atrevido: si las glosa. Viene un Christobal de Morales, que es luz de España en la Musica, y un Bernardino de

²⁸ GONÇALO DE BAENA, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger ...*, f. VI v.

²⁹ FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555.

³⁰ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. Lxxxiv v.

*Figuerola, que es único en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano (porque un día supo poner las manos en el organo) se lo quiere enmendar.*³¹

Assim, será desejável que o tangedor toque limpo, sem glosa, até porque a música já é ela própria texto e glosa. Só glosará se for simultaneamente bom compositor e consiga glosar a sua própria música. Com isso, ao não violar a arte dos outros, irá demonstrar a sua grande mestria na arte de «*poner música en el monachordio*». Essa glosa deve todavia ser contida para não sobrecarregar o discurso musical.

Tendo em conta nestes sete *ricercari* a austeridade em termos de figurações melódico-rítmicas e o posicionamento predominante de glosa em pontos cadenciais, verificamos que há um grande respeito pelos preceitos enunciados por Bermudo. Na verdade, pelo que transparece em número de exemplos de glosa e a sua tipologia própria, estamos perante uma atitude de escrita que, com contenção, vai vencendo os ditames de uma tradição teórica conservadora. Sabemos todavia que, na prática aquando de uma interpretação musical, a execução de glosa era uma realidade, estando muito para lá do texto musical que lhe servia de suporte, fosse este impresso ou manuscrito.

Se confrontarmos os exemplos de glosa patentes nas versões recompostas do MM 242 com uma das principais colectâneas de repertório ibérico de meados do século XVI, nomeadamente o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa³², verificamos que o estilo está conforme aos diversos *glosados* aí presentes. Concretamente, os valores rítmicos rápidos (semínimas e colcheias) nos pontos cadenciais e na ligação melódica de valores rítmicos mais longos (semibreves) respeita os princípios de estilo das peças instrumentais patentes no *Libro de cifra nueva...*

³¹ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. Lxxxiii v.

³² LUY S VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva...*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.

No que respeita portanto à questão da glosa, o MM 242 apresenta traços de uma grande especificidade. Importa desde já sublinhar, que, como atrás foi referido, a glosa surge escrita, um facto que nos remete de imediato para uma concepção funcional do manuscrito assente no estudo do contraponto e não na execução instrumental.³³ Na verdade, estamos perante uma instrução escrita que permitiria ao copista/compositor exercitar-se nos segredos da composição musical. Por outro lado, essas instruções permitem-nos ter hoje uma ideia do que seriam os processos estilísticos de execução instrumental. Todavia, no contexto destes *ricercari* de Buus, a ocorrência de exemplos de glosa escritos é francamente diminuta, se tivermos em conta a extensão gigantesca das obras. Poderíamos sem grande margem de erro interpretar esta postura contida por parte do copista/compositor como o lento desabrochar de uma actividade de estudo em estrita observância das premissas enunciadas pelos teóricos. A este propósito, a ocorrência de glosa no conjunto dos sete *ricercari* copiados no MM 242 é reveladora de alguns traços próprios. Assim, na sua relação com o posicionamento das cópias no âmbito do manuscrito, i.e., se existe uma variação de ocorrência de glosa escrita entre as peças que foram copiadas primeiro e as que o foram depois, verificamos não existirem diferenças. Por conseguinte, a ocorrência de glosa e o seu tipo não variam no sentido da sua intensificação à medida que as peças vão sendo copiadas. Há pois uma contenção muito marcada na escrita de glosa por parte do copista/compositor que se mantém nas sete peças. A pertinência de levantarmos esta questão prende-se com o facto de, como adiante estudaremos, no processo de recomposição haver pelo contrário uma intensificação de cortes e de segmentos recompostos à medida que os *ricercari* vão sendo copiados.

³³ Bernadette Nelson e Owen Rees aprofundaram bastante esta questão. Depreende-se pois que a glosa escrita faria parte do processo de estudo dos frades crúzios. - Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal...», pp. 175-185 e O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 342-360.

Na análise que fizemos dos diversos tipos estilísticos de glosa escritos na globalidade das peças em questão, destaca-se um primeiro tipo, o mais comum (ver Ex. 4.3.1). Trata-se de uma figuração rítmica em valores mais rápidos (semínimas) que é uma variação sobre uma progressão melódica por graus conjuntos.

Ex. 4.3.1. - *Ricercare ottavo*: sist. sup.: MM 48, versão original, c. 57; sist. inf.: MM 242, versão recomposta, c. 47 (glosa - variação por graus conjuntos)

The image shows two systems of musical notation for a lute tablature. The first system is labeled '57' and the second '47'. Both systems show a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic line. The melodic line consists of quarter notes and eighth notes, and the rhythmic line consists of quarter notes and eighth notes.

Este tipo estilístico de glosa é, de longe, o mais comum, ocorrendo em praticamente todas as cópias. Se confrontarmos esta figuração de glosa com os exemplos enunciados em forma de tabela por Sancta Maria na sua *Arte de tañer fantasia...*, observamos ser esta uma figuração baseada num dos exemplos elementares de «*tañer glosa*» (ver Ex. 4.3.2).

Ex. 4.3.2. - Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, Cap. XXII *De las glosas para glosar las obras - Para subir segunda*, f. 58v..

The image shows a single system of musical notation for a lute tablature. It features a bass clef staff with a melodic line and a rhythmic line. The melodic line consists of quarter notes and eighth notes, and the rhythmic line consists of quarter notes and eighth notes.

Efectivamente, no confronto dos exemplos 4.3.1. e 4.3.2., observa-se que a figuração utilizada pelo copista/compositor é igual em valores ritmicamente dobrados ao primeiro tempo do exemplo proposto por Sancta Maria. É claro que, pelo seu carácter melódico-rítmico elementar, encontramos de forma

recorrente esta mesma figuração, quer nos *glosados* e outras obras do *Libro de cifra nueva...*, quer no estilo de escrita das peças patentes nas *Obras de música...* de Antonio de Cabezón. Outro tipo de glosa recorrente que surge nestas cópias é a progressão melódica ascendente para unir duas notas à distância de intervalos de 4ª P. ou de 5ª P. (ver Ex. 4.3.3).

Ex. 4.3.3. - *Ricercare ottavo*: sist. sup.: MM 48, versão original, cc. 607-8; sist. inf.: MM 242, versão recomposta, cc. 360-1 (glosa - 5ª P em progressão melódica ascendente)

O tipo de glosa descrito no exemplo 4.3.3 é também proposto por Sancta Maria na sua obra. Este tipo constituiria a fórmula natural para se glosar intervalos musicais de grande extensão (ver Ex. 4.3.4).

Ex. 4.3.4. - Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, Cap. XXII *De las glosas para glosar las obras - Para subir quinta*, f. 59v..

Acontece por vezes nas cópias dos *ricercari*, embora em muito menor número, exemplos de glosa de maior extensão, com dois, três ou até mais compassos de extensão. Estamos sempre perante a exceção à regra que todavia nos demonstra o quão consciente estaria o copista/compositor

relativamente às fórmulas alargadas de glosa como princípio essencial de uma execução instrumental (ver Ex. 4.3.5).

Ex. 4.3.5. – *Ricercare decimo*: sist. sup.: MM 48, versão original, cc. 112-4; sist. inf.: MM 242, versão recomposta, cc. 105-6 (glosa)

The image displays two systems of musical notation for a piece in 8/8 time. The first system, labeled '112', shows a treble staff with chords and a bass staff with a simple melodic line. The second system, labeled '105', shows a treble staff with chords and a bass staff with a more complex, rhythmic melodic line.

Muitas dos exemplos de glosa nestas recomposições se encontram obviamente colocados em cláusulas (cadências), encontrando-se mais uma vez estilisticamente de acordo com os exemplos propostos e descritos por Sancta Maria na sua *Arte de tañer fantasia...*, i.e., respeitando as regras da consonância e dissonâncias por si enunciadas.

*Para fundamento destas Clausulas, se ha de notar por regla general, que todas las Clausulas se hazen con una o dos Dissonancias, pero cõ tal condicion, que trás la Dissonancia, luego se da Consonancia, la qual Consonancia salva la Dissonancia. La razon desto es, porque en la Musica no se permite, ni es licito dar dos Dissonancias una tras otra, sino que necessariamente (como dicho es) tras la Dissonancia, luego se ha de dar Consonancia, y asi las dissonancias en las Clausulas van inxeridas entre las Consonancias.*³⁴

³⁴ Cf. FRAY TOMÁS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, f. 62v.

Os diversos tipos estilísticos de glosas em cláusulas propostos pelo autor encontram-se assim bem de acordo com as várias glosas em cadências que vamos encontrando ao longo destas cópias (ver Ex. 4.3.6 e 4.3.7).

Ex. 4.3.6. – Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, Cap. XXIII *De las Clausulas*, f. 62v..



Ex. 4.3.7. – *Ricercare nono*: sist. sup.: MM 48, cc. 37-9; sist. inf.: MM 242, cc. 37-9 (glosa em cadência)

Two systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled '37' at the beginning. The top staff of each system contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bottom staff contains a bass line with fewer notes, often using rests. A dashed line connects a note in the top staff of the second system to a note in the bottom staff of the second system, indicating a cross-system relationship. The notation is in a key with one flat and common time.

Finalmente, importa referir a questão da *proportio sesquialtera*. Sempre que ela ocorre nas cópias dos *ricercari* constantes no MM 48 é substituída no MM 242 por figurações rítmicas conformes à divisão *imperfecta* do tempo. Entre outros exemplos, é o que acontece no *Ricerca nono* (ver Ex. 4.3.8).

Ex. 4.3.8. – *Ricercare nono*: sist. sup.: MM 48, c. 207; sist. inf.: MM 242, c. 207 (substituição rítmica da *proportio sesquialtera*)

Semelhante atitude por parte do copista/compositor em anular a *proportio sesquialtera* nas recomposições prende-se, antes de mais, com a sua extrema obediência às premissas inscritas no *corpus* teórico. De facto, as palavras de Bermudo a este respeito são bem elucidativas sobre esta questão teórico-prática.

Si este doctor [Ornitoparco] viera lo que en España enesta proporcion algunos hazen: mas gravemente reprehendiera. Ponen algunos el numero ternario sin tie[m]po; ya que lo pongan, es imperfecto: y assi guardan todos los accide[n]tes en las figuras: como si la proporcion tuviesse virtud de causar los. El officio de la proporcion solamente es: poner mas, o menos puntos en el compas que el tiempo pedia. Esto mesmo sintio Francisco Tovar en la Musica que escrivio. Mejor que todos ellos lo dize el doctissimo Franchino. No consiento, no apruevo la corruptela de muchos cantores, que con solamente el numero ternario de la proporcion sesquialtera haze[n] tiempo perfecto en los puntos por el imperfecto, y la prolacion perfecta por la imperfecta: lo qual es absurdissima cosa. Siendo pues tiempo imperfecto, inventan perfection y alteracion: por tener la

proporción sesquilateral. ³⁵

A postura do copista/compositor a este respeito estará assim de acordo com um processo de assimilação rigoroso e «ortodoxo» das regras fundamentais do contraponto, tal como enunciadas pela tradição teórica. No fundo, há aqui um paralelo com a glosa escrita que, quer em termos de ocorrência, quer na sua feição estilística, também surge através de uma postura contida e, como atrás referido, de acordo com as premissas teóricas.

4.4. Os cortes e as recomposições

A primeira constatação que importa salientar relativamente aos cortes e curtos segmentos recompostos de que as cópias dos *ricercari* de Buus no MM 242 são alvo prende-se com a intensificação por parte do copista/compositor das alterações à respectiva versão constante no MM 48, à medida que as peças vão sendo copiadas (ver Tabela 4.4.2. e APÊNDICE 4A). Este é um processo cujas características divergem das referentes à escrita de glosa que, como acabámos de estudar, revela homogeneidade nas sete cópias patentes no MM 242, independentemente do local nessa fonte onde se encontram colocadas. Por exemplo, enquanto que o *Ricercare nono* é a primeira obra do compositor flamengo a ser copiada no MM 242, não tendo um único corte mas sim uma breve inserção no seu final (ver APÊNDICE 4A, VI - *Ricercare nono*), o *Ricercare ottavo*, que é o penúltimo *ricercare* a ser copiado nesta fonte é objecto de múltiplos cortes e segmentos recompostos (ver APÊNDICE 4A, V- *Ricercare ottavo*). A tabela seguinte ajuda-nos a visualizar o local no contexto do manuscrito onde cada uma destas obras se encontra (ver Tabela 4.4.1.).

³⁵ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. Lvi r.

Tabela 4.4.1. – Local das cópias no MM 242

<i>ricercare</i>	n ^o *	fólios
<i>Nono</i>	3	ff. 3r-5r
<i>Decimo</i>	16	ff. 16r-18r
<i>Primo</i>	17	ff. 18v-20r
<i>Secondo</i>	18	ff. 20r-21v
<i>Quarto</i>	19	ff. 21v-23v
<i>Ottavo</i>	20	ff. 23v-25r
<i>Sexto</i>	21	ff. 25r-26v

* n^o - refere-se ao número no Inventário de Rees³⁶

Verificamos deste modo haver uma aprendizagem progressiva em termos de estudo de contraponto por parte do copista/compositor, que resulta numa maior ousadia nas alterações e nos cortes a que procede à medida que copia as respectivas obras de Buus. A análise e o estudo comparativo dos dados constantes no APÊNDICE 4A nas Tabelas 4.4.1. e 4.4.2. constituem testemunhos elucidativos sobre os objectivos primordiais do copista/compositor quanto à natureza dos cortes e das pequenas recomposições a que procede. Se exceptuarmos a escrita de glosa, existem assim dois tipos de alterações a que o copista/compositor procedeu. Em primeiro lugar, temos a questão dos cortes, prática relativamente à qual, à excepção do *ricercare nono*, todos os restantes *ricercari* são objecto (ver Tabela 4.4.2.). Da análise de todos os *Quadros comparativos da segmentação entre as versões constantes no MM 48 e MM 242*, observa-se que os cortes são executados de modo distinto em cada *ricercare*, sobretudo no que respeita à dimensão desses mesmos cortes. Repare-se nos dois únicos cortes breves do *Ricercare*

³⁶ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 326-327.

decimo que é a primeira peça a sofrer cortes (ver APÊNDICE 4A, VII- *Ricercare decimo*), o primeiro deles de apenas sete compassos, nomeadamente do compasso 81 ao 88 de versão copiada no MM 48, o segundo de 26 compassos, i.e., entre os compassos 227 e 253 dessa mesma versão. Se, pelo contrário, analisarmos a este propósito o caso do *Ricercare sexto*, última peça a ser copiada (ver Tabela 4.4.1.), observamos que dos 11 cortes distintos que sofre, todos de dimensões muito variáveis entre si, existem pelo menos alguns de dimensões bastante significativas, como sucede, por exemplo, com o seu décimo e penúltimo corte. Este possui 105 compassos de extensão, concretamente dos compassos 463 ao 568 da versão inscrita no MM 48 (ver APÊNDICE 4A, IV - *Ricercare sexto*). A simples consulta da Tabela 4.4.2 revela claramente o incremento do número de cortes das peças à medida que estas vão sendo copiadas e o número crescente de compassos cortados (ver Tabela 4.4.2.).

Tabela 4.4.2. - Cortes e compassos compostos

<i>Ricercare</i>	nº cc. MM 48	nº cc. MM 242	nº cortes	total de cc. cortados	total de cc. compostos
<i>Nono</i>	381	387	0	0	6
<i>Decimo</i>	497	463	2	50	16
<i>Primo</i>	454	348	1	115	9
<i>Secondo</i>	517	380	5	143	6
<i>Quarto</i>	437	334	4	111	8
<i>Ottavo</i>	639	392	12	258	11
<i>Sexto</i>	645	339	11	314	8

Importa também destacar a própria ordenação dos *ricercari* no âmbito do MM 242. Esta não respeita a lógica numérica de 1 a 10, o que poderia ser

expectável. A razão para tal ser tem, antes de mais, que ver com a dimensão individual de cada uma destas peças. Repare-se que, de uma forma geral, o copista/compositor começa por copiar os *ricercari* menos extensos, deixando para o fim os de dimensões maiores (ver Tabela 4.4.2.). Entre o *Ricercare nono*, 381 cc., e os *Ricercari ottavo* e *sesto*, respectivamente 639 e 645 cc., há pois uma diferença de dimensão evidente. Assim, em matéria de dimensionamento, a forma como o processo se desenrola é prova de um tipo de estudo que, a par e passo, vai ganhando os seus contornos específicos. Atentemos ao facto que a primeira peça a ser copiada, o *Ricercare nono*, não é reduzida, mas sim alargada com um acrescento final de seis compassos. Seguidamente, o *Ricercare decimo* foi alvo de dois cortes que somam um total de 50 compassos cortados, os quais juntamente com os 16 compassos acrescentados reduzem a dimensão da peça de 497 para 463 compassos de extensão (ver Tabela 4.4.2.). Não há aqui todavia ainda uma vontade expressa em se obter uma dimensão uniforme, balizada num número específico de compassos. Essa consciência da dimensão formal reduzida após os cortes só irá verificar-se daí em diante, i.e., a partir das cópias do *Ricercare primo* até ao último, o *Ricercare sexto*. Se olharmos para a coluna do número total de compassos das versões presentes no MM 242, observamos que existe uma dimensão relativamente uniformizada entre os cinco últimos *ricercari*, os quais possuem entre si uma média de 359 compassos de extensão (ver Tabela 4.4.2.). Ora, tal facto indica-nos que a partir da terceira cópia que realiza, o copista/compositor já apreendeu uma dimensão mais ou menos estabilizada de cerca de 350 compassos, a qual irá ter como princípio dimensional nos cortes das peças seguintes. Trata-se portanto de um processo de aprendizagem que se vai manifestando de forma gradual.

Temos também que ter em atenção que o número de cortes e o conseqüente número de compassos cortados são mais elevados nas cópias das peças de maior dimensão, como sejam, por exemplo, os *Ricercari ottavo* e *sesto* (ver Tabela 4.4.2.). Aí, em plena fase avançada de cópia e recomposição, o

copista/compositor procede a um método intrincado de cortes e acrescentos de segmentos recompostos os quais, como adiante veremos, serão invariavelmente decorrentes da segmentação estrutural original das peças na sua versão original que consta no MM 48.

Finalmente, temos também que ter em conta o reduzido número de compassos compostos no conjunto destas sete cópias, quando comparado com o número bastante alargado de compassos cortados. A natureza destes curtos trechos compostos é muito precisa, i.e., trata-se de breves segmentos que funcionam enquanto pontes de união entre secções cortadas, estas últimas muitas vezes de natureza estilística diferente. Por exemplo, no *Ricercare sexto*, o décimo e penúltimo corte com 103 compassos de extensão, corta o final do segmento V, todo o segmento VI e a maior parte do segmento VII da versão original, justapondo portanto secções de natureza estilística diferente (ver APÊNDICE 4A, IV - *Ricercare sexto*).

Se inserirmos estes acrescentos de compassos originalmente compostos pelo copista/compositor no quadro do seu processo de aprendizagem, verificamos, de forma clara, estar perante pequenas tentativas de ir acrescentando material novo a uma peça já existente, mas de uma forma bastante contida, a ter em conta a dimensão bastante reduzida destas pontes, na maior parte dos casos apenas com três ou quatro compassos de extensão.³⁷ No seu conjunto, a análise dos quadros comparativos da segmentação (ver APÊNDICE 4A) é ainda reveladora de um outro dado de importância fundamental para o nosso estudo. Se quisermos levantar hipóteses quanto aos objectivos destes cortes e recomposições deparamo-nos com dois motivos

³⁷ Jessie Ann Owens, baseada nas palavras de Bermudo, sublinha a importância do formato em partitura como aquele aconselhado para os iniciados na composição. Tal dado vem reforçar a nossa tese da contenção do copista/compositor nos breves excertos que acrescenta. São pequenas tentativas de composição no seu formato mais adequado. – Cf. J.A. OWENS, *Composers at work - The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 62-63.

distintos, todavia ligados entre si. Referimo-nos ao compromisso existente por parte do copista/compositor entre, por um lado, abreviar a dimensão gigantesca das peças, por outro, servindo-se dessa mesma razão, compor breves segmentos que unem estilisticamente secções muitas vezes de características distintas. Mais uma vez, se exceptuarmos o *Ricercare nono* que não possui cortes, em todas as restantes peças se observa que os breves segmentos recompostos se encontram estrategicamente colocados no contexto desses cortes. Na prática verificamos então que, sempre que há um segmento recomposto, este se coloca precisamente no local de corte, surgindo como um espécie de costura de junção entre duas partes distintas (ver APÊNDICE 4A).

Para além da glosa escrita, dos cortes e dos segmentos recompostos, existe ainda uma outra razão geral por parte do copista/compositor nas alterações a que procede. Na verdade, da nossa análise se extrai também o seu grande respeito pela lógica interna da estrutura formal das peças. Este dado é também de igual forma revelado pelos quadros comparativos da segmentação. Neles verificamos que os cortes e em consequência os segmentos recompostos se encontram invariavelmente, ou no início ou no fim das várias secções dos *ricercari*, ou, pelo menos, próximos desses mesmos locais no contexto do discurso musical (ver APÊNDICE 4A). Estamos portanto perante a atitude de quem estuda apreendendo de modo gradual a estrutura formal das peças. Esta constatação é tanto mais importante quanto a forma estrutural do *ricercare* é uma realidade muito nova para os frades crúzios no derradeiro quartel de quinhentos. Existe assim um estudo óbvio que é resultado da necessidade de apreender a estrutura formal básica e as respectivas regras que este género encerra, manifestamente mais abstractas dada a ausência de texto, quando em comparação com o motete e a *chanson*. De facto, o motete pela existência de um texto, pela sua muito menor dimensão e também por uma divisão formal quase sempre assente em duas partes não implicaria, em princípio, um estudo de análise formal tão exaustivo e intrincado como aquele que é revelado nestas

tipo de situações, desde cadências regulares que se tornam em cadências interrompidas ou cadência alteradas que deixam de o ser, surgindo como meras articulações cadenciais. É também muito frequente a situação na qual o copista/compositor procura adiante no contexto do discurso musical um mesmo grau de resolução do ponto cadencial, de forma a manter a mesma função de cadência na sua versão cortada. Tal acontece no *Ricercare sexto* entre os compassos 236 e 237 da cópia do MM 242, conforme surge no exemplo seguinte (ver Ex. 4.4.2.).

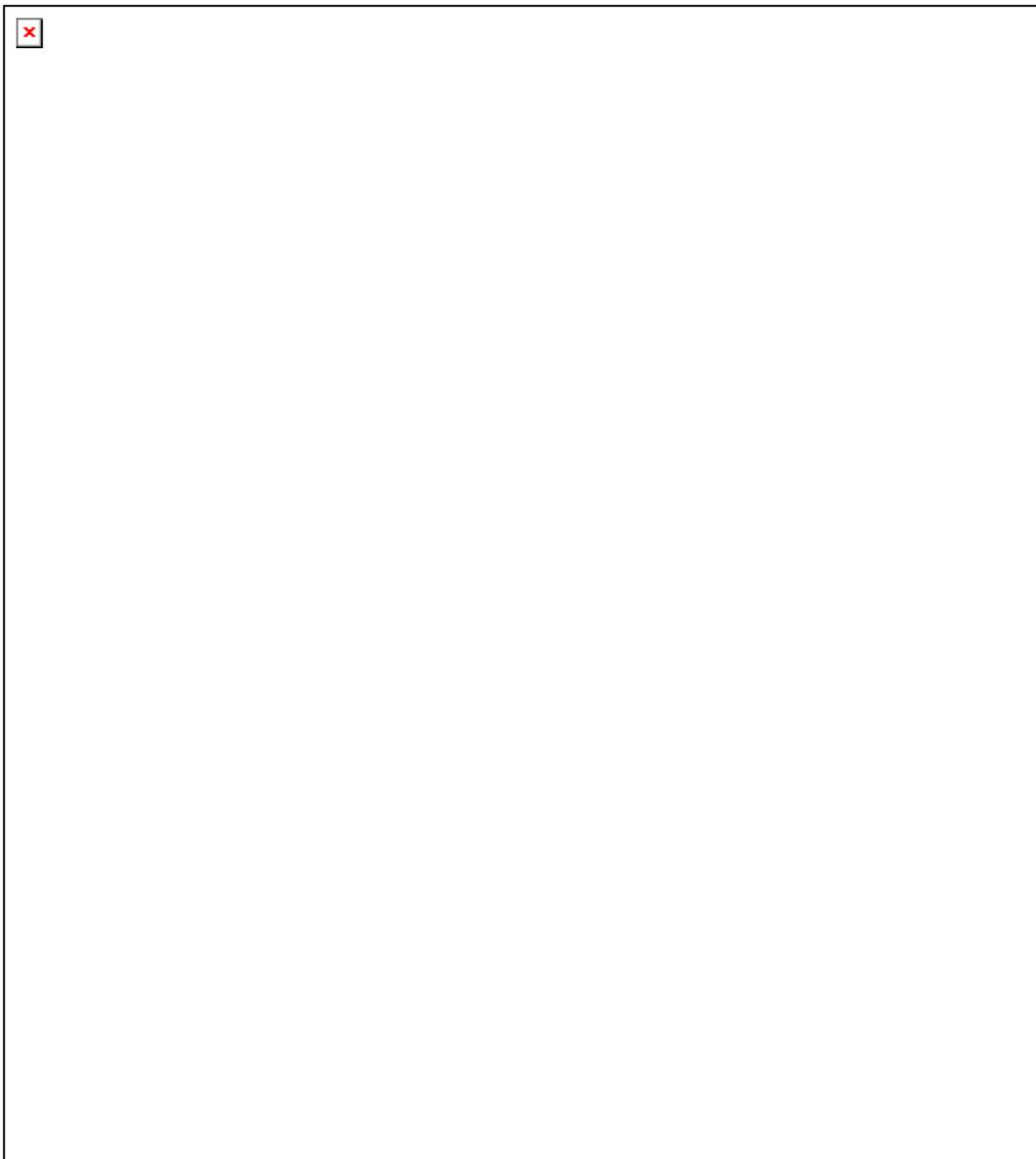
Ex. 4.4.2. - *Ricercare sexto*, MM 242: versão recomposta, cc. 236-237 (corte em articulação cadencial)

MM 48: c. 315 MM 48: 345
MM 242: c. 236 MM 242: 237

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in common time. The first measure (236) contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second measure (237) continues the melodic line and bass line. A vertical bar line is placed between the two measures. A dashed line connects the end of the melodic line in measure 236 to the beginning of the melodic line in measure 237, indicating a cut in articulation. The text above the score indicates the corresponding measures in MM 48 and MM 242.

Existe também o caso da inserção de uma cadência na versão cortada, onde anteriormente, na versão original não existia. Tal caso sucede logo no início do *Ricercare ottavo*, aquando do seu primeiro corte. Repare-se que entre os compassos 8 e 9 de versão original do MM 48 não existe cadência. Porém, na versão cortada do MM 242 nos respectivos compassos 8 e 9 existe uma cadência interrompida a F. (ver Ex. 4.4.3. e 4.4.4.).

Ex. 4.4.3. - *Ricercare ottavo*, MM 48: versão original, cc. 10-18 (segmento cortado)



Ex. 4.4.4. – *Ricercare ottavo*, MM 242: versão recomposta, cc. 8-9 (articulação cadencial em ponto de corte)

Outro aspecto referente à natureza dos cortes efectuados resulta da vontade do copista/compositor em manter a homogeneidade estilística em termos de densidade do discurso polifónico. Nesse sentido, evita o contraste entre segmentos densos a quatro vezes com aqueles mais rarefeitos a apenas duas vezes, os duetos. Note-se que a presença de segmentos contrastantes em dueto na polifonia vocal sacra é um elemento fundamental que a caracteriza, sendo estes normalmente associados à linguagem de Josquin.³⁸ Todavia, a ter em conta o peso teórico de Bermudo, como sucede no caso ibérico, o contraste de densidade deve ser evitado de modo a não quebrar a densidade homogénea do discurso polifónico. Como se encontra ilustrado no exemplo seguinte, é clara a vontade do copista/compositor em cortar um breve segmento em dueto entre os compassos 220 e 227 da versão original do *Ricercare ottavo* (ver Ex. 4.4.5).

³⁸ A propósito das peças de tecla constantes nas *Obras de música de Cabezón...*, Willi Apel refere que o compositor castelhano utiliza os duetos à maneira de Josquin, uma característica de estilo que nunca entrou na construção formal do *ricercare* italiano. - Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...*, p.189: «On the other hand, we find certain techniques that never entered into the strictly systematic construction of the Italian *ricercar*. One of these is the use of extended duet sections (...) in a Josquin-like maner.»

Ex. 4.4.5. – *Ricercare ottavo*, MM 48: versão original, cc. 220-227 (segmento em duo cortado)

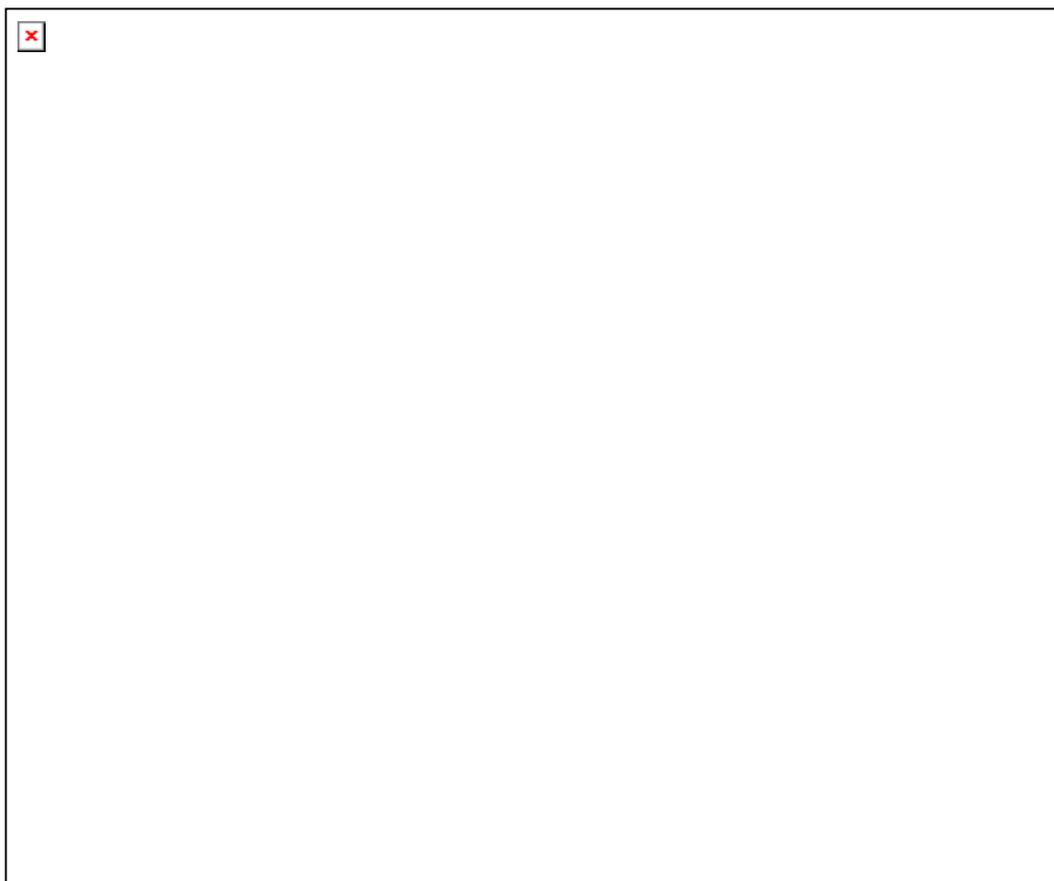
216

223

4.5. A natureza dos segmentos compostos

Como anteriormente referido, servindo enquanto breves pontes de união entre duas secções previamente cortadas, os segmentos compostos merecem desde já o nosso olhar analítico, pois neles reside a possibilidade de formulação de novas hipóteses quanto à actividade criativa do copista/compositor. Importa para já destacar a sua natureza de execução instrumental, um dado inquestionável, patente logo no único segmento composto do *Ricercare decimo* (ver Ex. 4.5.1.).

Ex. 4.5.1. – *Ricercare decimo*, MM 242: versão recomposta, cc. 65-80 (segmento composto)



Repare-se na articulação rítmica figurativa em semínimas que contrasta com um discurso musical que progride de modo uniforme sob a unidade de tempo assente na mínima. O *tactus* à semibreve com um movimento rítmico regulado à mínima constitui aliás um traço comum aos 10 *ricercari* do *Libro primo...* de Buus. Se tivermos em conta a questão estilística, reparamos que este segmento é uma ponte de características notoriamente instrumentais, resultado de alguém que, ao compô-lo, o toca, deixando implícita uma articulação rítmica em estilo glosado. Tal tipo de articulação rítmica em semínimas encontramos também nos tentos patentes, quer nas *Obras de música...* de Cabezón, quer no *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa. Podemos também afirmar que, tal como notou Rees relativamente à generalidade dos processos de composição dos copistas/compositores nos

MM 48 e 242, o domínio da escrita de contraponto demonstrado pelo copista/compositor nestes segmentos é revelador de alguns erros.³⁹ Por exemplo, nos dois primeiros tempos do compasso 31 da versão recomposta do *Ricercare sexto* existe um movimento em quintas paralelas entre o *Superius* e o *Altus*. Este erro de contraponto na pequena ponte recomposta de apenas três compassos (cc. 30-32) é tanto mais significativo, quanto as duas vozes graves pausam no compasso 31, o que resulta numa audição muito evidente das quintas paralelas (ver Ex. 4.5.2.).

Ex. 4.5.2. – *Ricercare sexto*, MM 242: versão recomposta, cc. 30-32 (quintas paralelas)



Outras das características fundamentais da atitude de composição do copista/compositor prende-se com a sua postura de estudo em face das peças de Buus. Nesse sentido, ele não só insere material original, como também recompõe e repete alguns compassos que assim vão sendo portanto reutilizados. Tal situação acontece por exemplo no único acrescento na parte final do *Ricercare nono* (ver Ex. 4.5.3.).

³⁹ Owen Rees analisou detalhadamente os processos de estudo e recomposição dos copistas dos MM 48 e 242 sublinhando a respectiva postura, quer de estudo do contraponto das obras copiadas, quer das falhas de escrita dos próprios copistas. - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 342-360.

Ex. 4.5.3.- *Ricercare nono*: MM 242: versão recomposta, cc. 369-376 (composição, recomposição e repetição)

Musical score for measures 369-376 of *Ricercare nono*. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 369-372) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A vertical bar line is placed after measure 372. The second system (measures 373-376) shows the continuation of the piece, with a repeat sign at the beginning of measure 373, indicating a repetition of the material from measures 372-377.

Musical score for measures 374-377 of *Ricercare nono*. This system continues the piece from measure 373. It shows the melodic and bass lines for measures 374, 375, 376, and 377. The notation includes various rhythmic values and rests, with a repeat sign at the beginning of measure 374.

Repare-se que o subsegmento compreendido entre os compassos 375-7 da inserção que se encontra contida entre os compassos 372-377 é uma versão repetida com um compasso recomposto (c. 375) dos três compassos imediatamente anteriores ao ponto de corte, nomeadamente os compassos 369-71 (ver Ex. 4.5.3.). É evidente que a recomposição de compassos surge aqui como um processo comum que acontece no conjunto das sete cópias e que se revela nas inúmeras costuras de junção unindo segmentos cortados. Ainda a este propósito, o único segmento recomposto do *Ricercare secondo* revela este mesmo tipo de atitude de estudo da composição de contraponto. Os seis compassos que o constituem são na realidade uma recomposição dos respectivos compassos de Buus. Se confrontarmos os exemplos 4.5.4. e 4.5.5., observamos que os dois primeiros compassos (cc. 313-4) e os quatro últimos compassos (cc. 317-20) do segmento cortado da versão constante no MM 48 (ver Ex. 4.5.5.) são a base de partida para os seis compassos recompostos da versão patente no MM 242 (ver Ex. 4.5.4.). Na verdade, apenas foram cortados os compassos 315-6 da versão original de Buus.

Ex. 4.5.4.- *Ricercare secondo*: MM 242, versão recomposta, cc. 220-225 (recomposição de segmento)

220

Ex. 4.5.5.- *Ricercare secondo*: MM 48, versão original, cc. 313-321 (segmento que foi recomposto)

313

Convém também realçar que na recomposição deste segmento no MM 242, a partir do compasso 222, o *Tenor* da versão original do MM 48 passa a ser o *Altus* na versão recomposta no MM 242 (ver Ex. 4.5.4. e 4.5.5.).

O mesmo tipo de procedimento acontece no *Ricercare quarto*, no qual o seu primeiro segmento recomposto de quatro compassos é testemunho de uma atitude de estudo no reaproveitamento de material musical com o objectivo de reestruturar a peça em termos formais. Assim, os dois primeiros compassos do corte da versão original do MM 48 são mantidos mas recompostos. Sucede o mesmo com o último compasso desse mesmo segmento cortado que é refeito na versão recomposta de forma a servir como costura de junção entre as duas secções diferentes da peça (ver Ex. 4.5.6. e 4.5.7.).

Ex. 4.5.6. – *Ricercare quarto*, MM 242: versão recomposta, cc. 130-133 (segmento recomposto)

Ex. 4.5.7. – *Ricercare quarto*, MM 48: versão original, cc. 143-144, c. 186 (excerto de segmento cortado: compassos reaproveitados)

Outra característica essencial destes segmentos recompostos resulta de um tipo de escrita em contraponto livre, portanto sem uma estrutura imitativa. Em muitos casos, esse facto contrasta com um tipo de discurso musical em escrita imitativa, segundo o modelo do motete. Não nos esqueçamos que os *ricercari* de Buus do *Libro primo...* são como que uma espécie de motetes gigantescos sem palavras, formalmente muitos deles ainda fixos numa estrutura imitativa mais própria do idioma vocal.⁴⁰ O único segmento composto do *Ricercare primo* é testemunho desse facto. Nos nove compassos que o constituem há uma progressão do discurso de qualidades tendencialmente homofónicas com uma única citação breve da cabeça do motivo C, no *Superius*, compassos 243-4 (ver Ex. 4.5.8.).

⁴⁰ Na fase de advento do *ricercare*, Gordon Sutherland não deixa de sublinhar a fixação da sua estrutura nos cânones formais do motete. - Cf. G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus» ..., p. 448.

Ex. 4.5.8.- *Ricercare primo*: segmento composto em contraponto livre

239

cabeça do motivo C

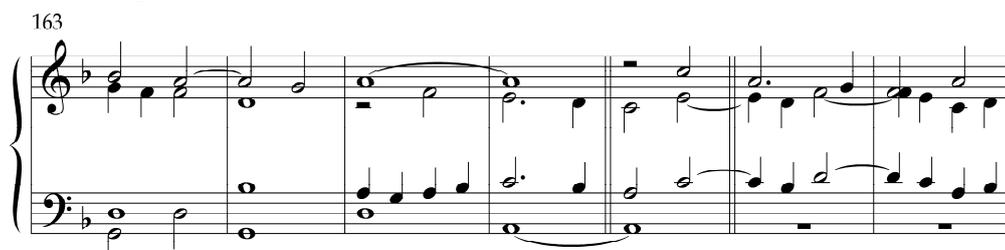


Este pequeno segmento em contraponto livre é tanto mais contrastante quanto se encontra inserido entre duas secções em estrutura imitativa (Cf. ANEXO II - 2.3 [Buus, *Ricercare primo*], pp. 30-41).

Outro recurso típico revelado pelo copista/compositor nas recomposições prende-se com a natureza das costuras de junção entre segmentos previamente cortados que, em muitos casos, requerem a composição de um único compasso de junção. É o que acontece no *Ricercare ottavo* ilustrado no exemplo seguinte, no qual o compasso 167 composto pelo copista/compositor funciona enquanto elo de ligação (ver Ex. 4.5.9).

Ex. 4.5.9. - *Ricercare ottavo*, MM 242: versão recomposta, cc. 163-169 (inserção de um compasso de junção no ponto de corte)

163



APÊNDICE 4A

Quadros comparativos da segmentação entre as versões constantes no MM 48 e MM 242

Legenda

1. numeração: nos quadros, a numeração em cima indica a numeração de compassos da versão constante no MM 48 e a numeração em *itálico* em baixo indica a numeração de compassos da versão constante no MM 242; a numeração romana indica os segmentos da peça.

2. cores:



- versão original constante no MM 48

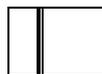


- segmentos cortados na versão constante no MM 242



- segmentos recompostos na versão constante no MM 242

3. barras verticais:



- barra de divisão de segmentos



- barra dupla final

I - Ricercare primo

I - 1

cc.



cc.

I - 1

II - 153



II - 153

III - 256

237



237

255

III - 243

IV - 343

361



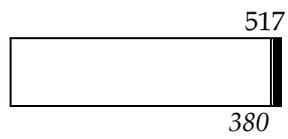
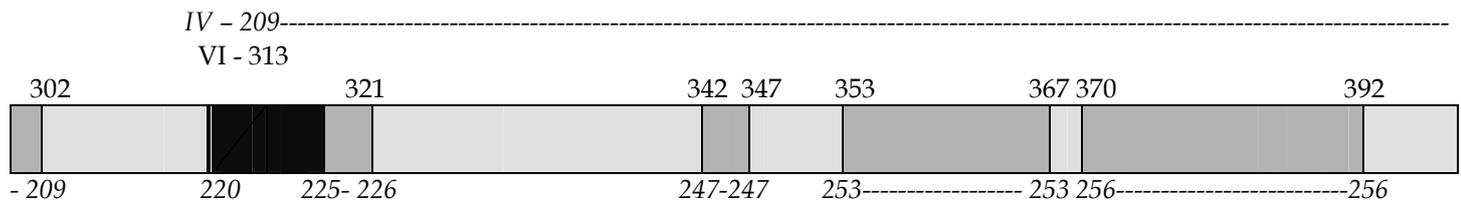
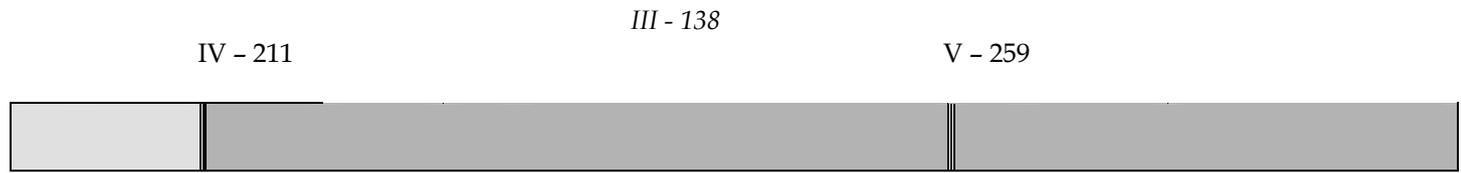
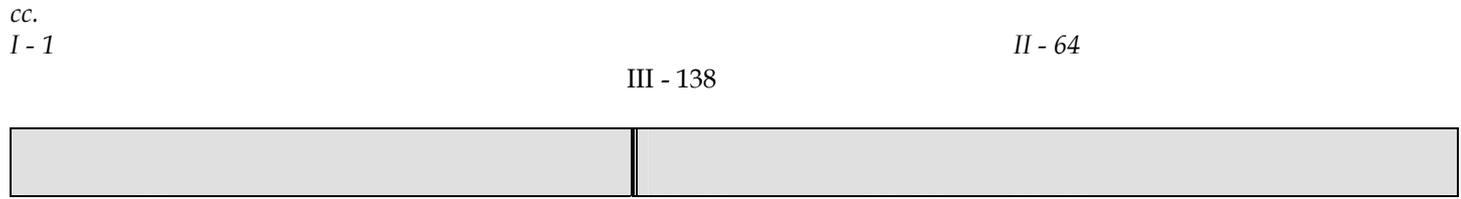
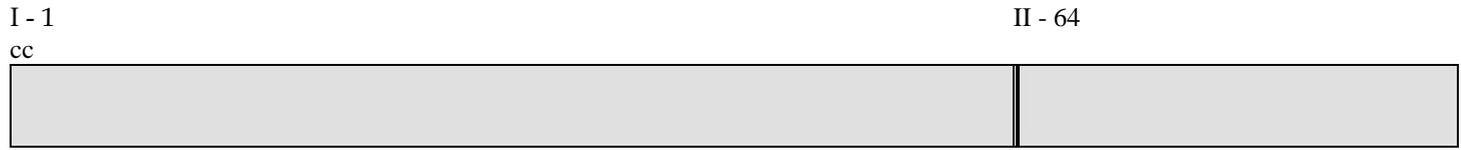
255

454



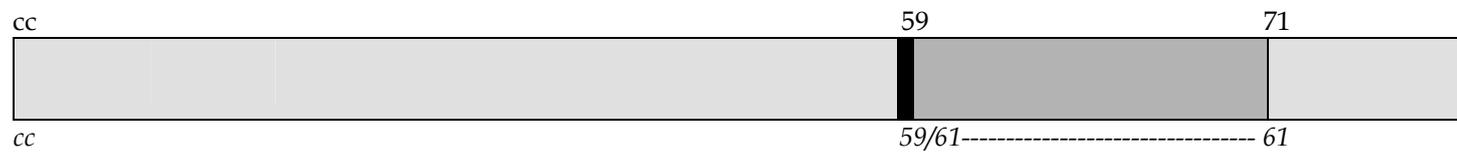
348

II - Ricercare secondo

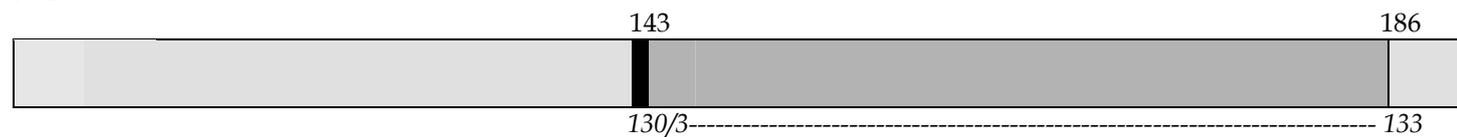


III - Ricercare quarto

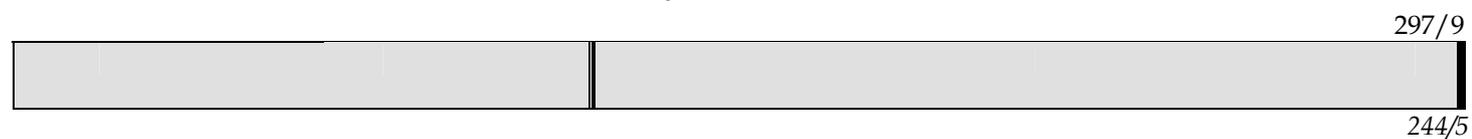
I - 1



cc
I - 1

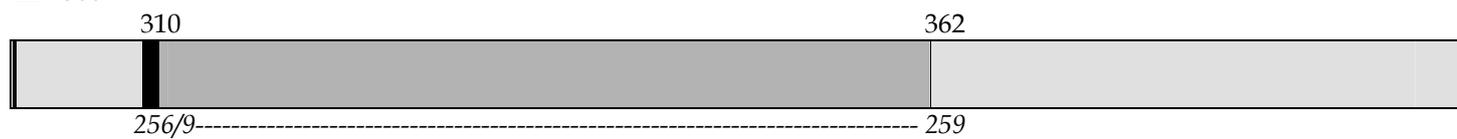


II - 240

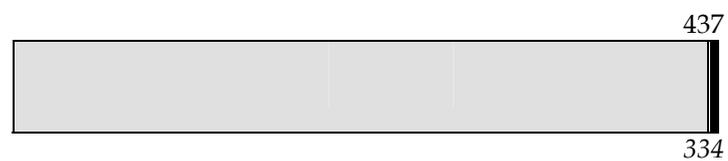


II - 186

III - 300

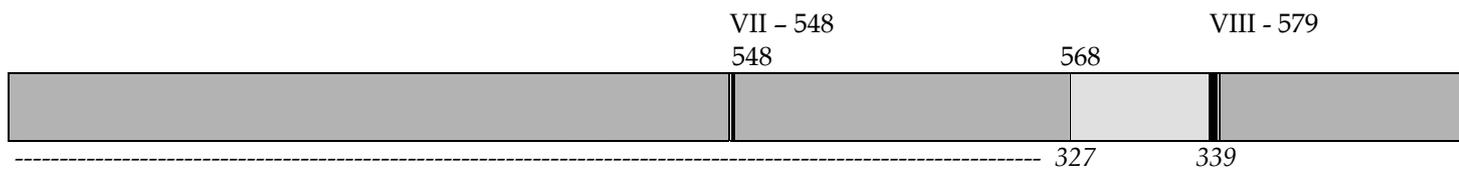
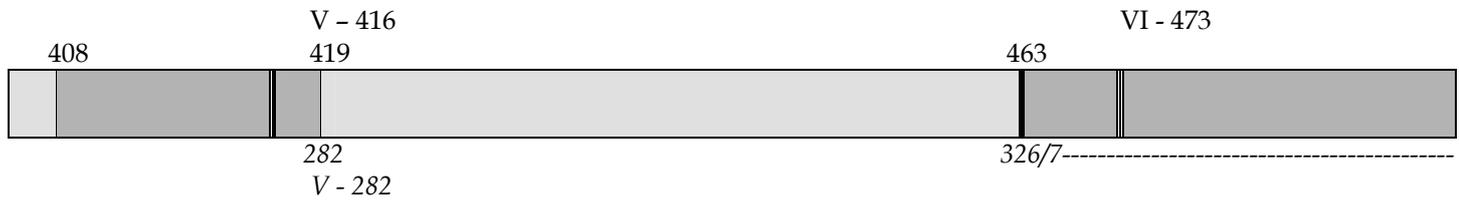
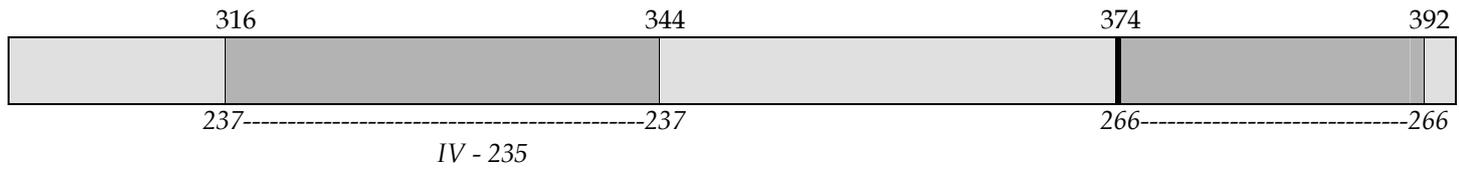
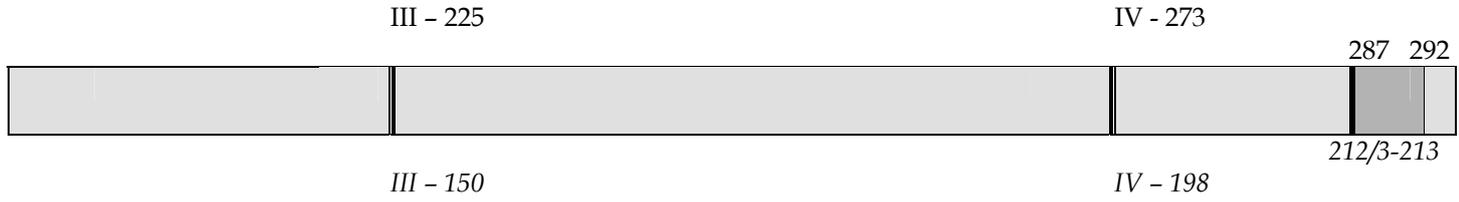
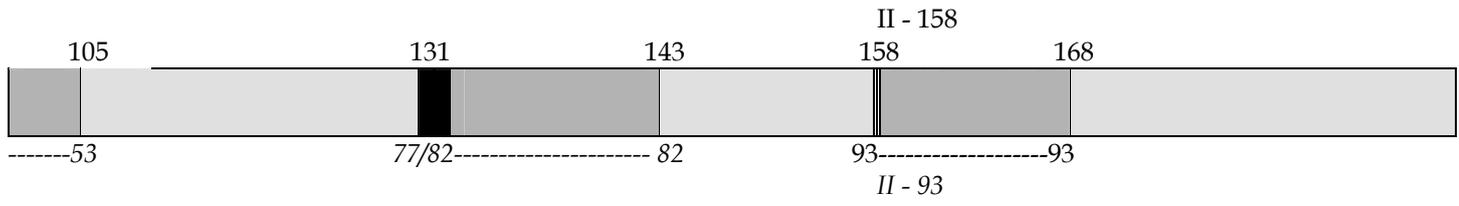
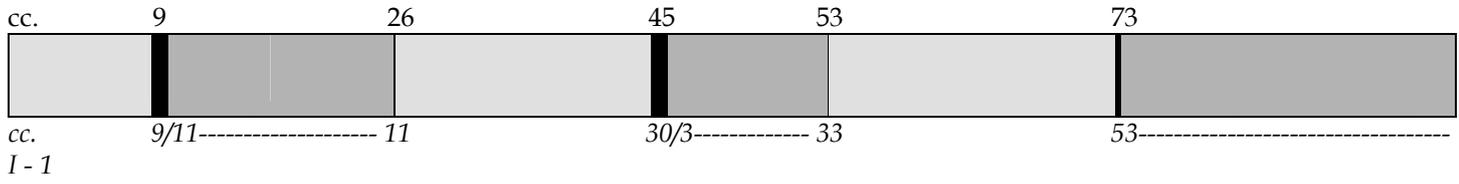


III - 246



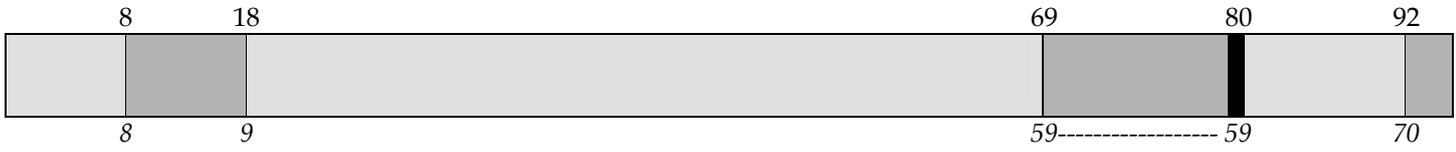
IV - Ricercare sexto

I - 1

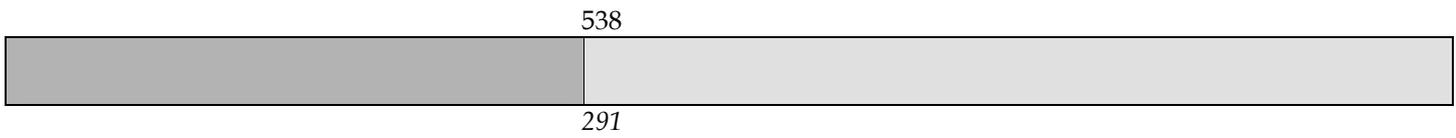
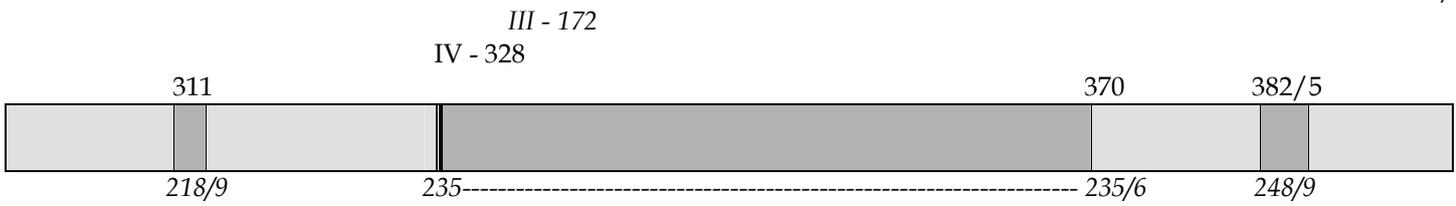
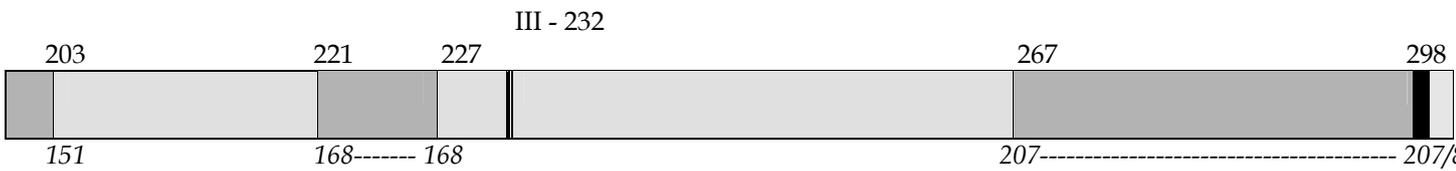
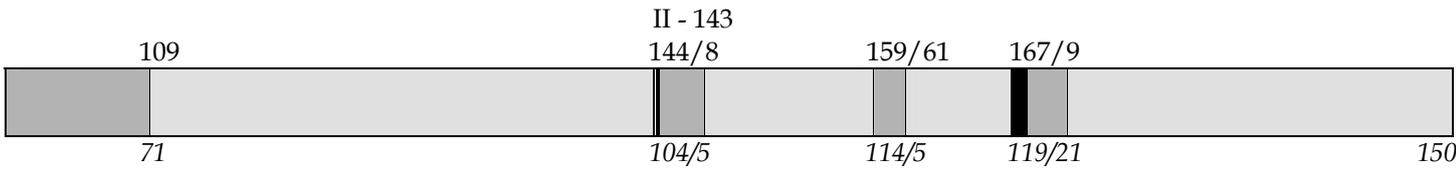


V - Ricercare ottavo

I - 1



I - 1



VI - Ricercare nono

I - 1
cc

II - 80



cc.
I - 1

III - 160

II - 80



III - 160

IV - 290



IV - 290

371-----371

381

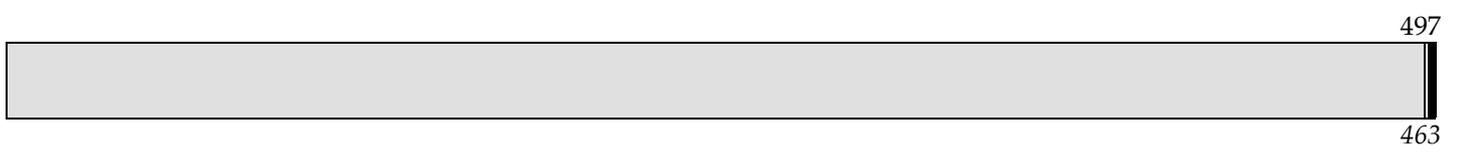
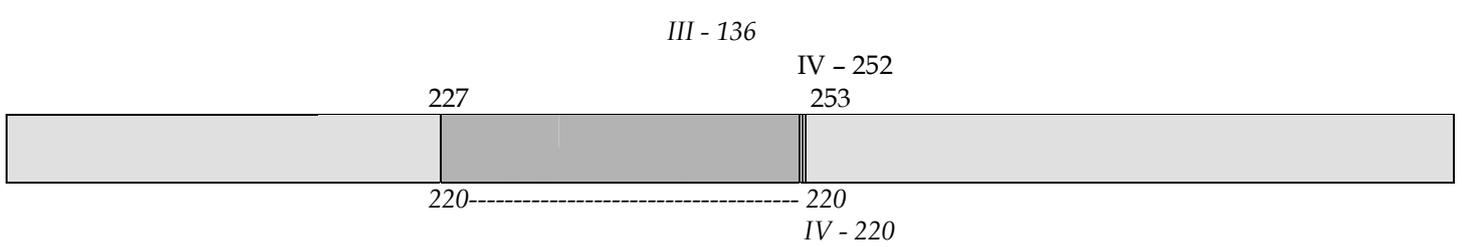
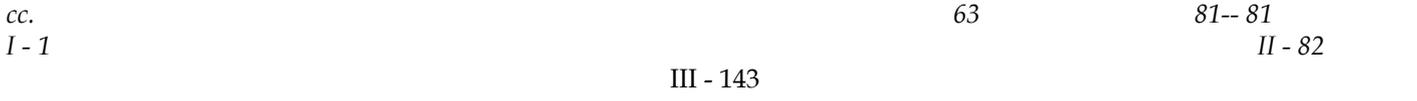
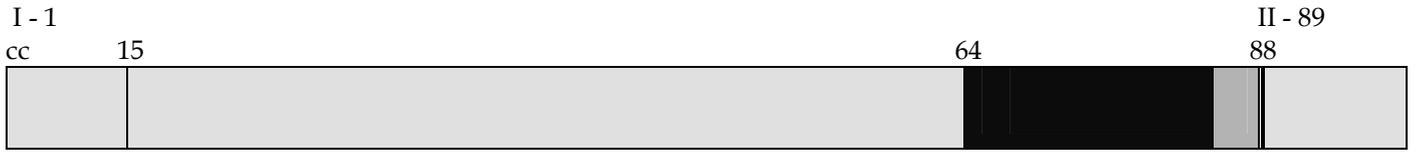


371

377

387

VII - Ricerca decimo



APÊNDICE 4B

Tabelas de segmentação, motivos e articulações cadenciais das versões constantes nos MM 48 e 242

1A - *Ricercare primo*, MM 48, ff. 55r-57v (Inventário nº 42); Tipo tonal: \exists -g2-D

<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	153	153	A, B	C (c´) D (d´, d´´) F (f´, f´´) A (a´)	D
II	255	103	C, C1	D (d´, d´´) G (g´) A (a, a´)	D
III	343	89	D	C (c´, c´´) F (f´´) G (g´) A (a, a´)	A
IV	454	112	E	D (d´, d´´) F (f´´) A (a, a´)	D

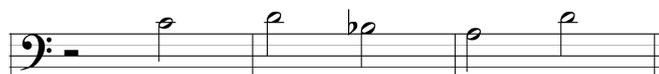
1B - *Ricercare primo*, MM 242, ff. 18v-20r (Rees nº 17); Tipo tonal: \exists -g2-D

<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	153	153	A, B	C (c´) D (d´, d´´) F (f´, f´´) A (a´)	D
II	243	91	C, C1	D (d´, d´´) F (f´´) G (g´) A (a, a´)	D
III	348	106	E	D (d´, d´´) F (f´´) A (a, a´)	D

Ex. 4B.1.1. - *Ricercare primo*, motivo A



Ex. 4B.1.2. - *Ricercare primo*, motivo B



Ex. 4B.1.3. - *Ricercare primo*, motivo C



Ex. 4B.1.4. - *Ricercare primo*, motivo C1



Ex. 4B.1.5. - *Ricercare primo*, motivo D



Ex. 4B.1.6. - *Ricercare primo*, motivo E



2A - *Ricercare secondo*, MM 48, ff. 74r-77r (Inventário nº 48); Tipo tonal: \exists -g2-C

<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	64	64	A	C (c, c', c'') D (d') G (g')	C
II	138	75	B	C (c', c'') D (d') F (f') G (g')	C
III	211	74	C	C (c) G (g) A (a')	A
IV	259	49	D	C (c') D (d'') A (a')	D
V	313	55	E	C (c) D (d', d'') G (g) A (a')	G
VI	517	205	F, G	C (c', c'') D (d') F (f) G (g) A (a, a')	C

2B - *Ricercare secondo*, MM 242, ff. 20r-21v (Rees nº 18); Tipo tonal: \exists -g2-C

<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	64	64	A	C (c, c', c'') D (d') G (g')	C
II	138	75	B	C (c', c'') D (d') F (f') G (g')	C
III	209	72	C	C (c) G (g) A (a')	A
IV	380	172	F, G	C (c', c'') D (d') F (f) G (g) A (a, a')	C

3A - *Ricercare quarto*, MM 48, ff. 80r-82v (Inventário nº 51); Tipo tonal: \exists -g2-G

Segmento	Compasso final de segmento	Dimensão de segmento (cc.)	Motivo	Articulações cadenciais	Cadência final de segmento
I	239	239	A	C (c', c'') D (d', d'') G (g') A (a')	D
II	298	60	A	C (c', c'') D (d'') G (g')	C
III	437	140	A	C (c', c'') D (d, d', d'') G (g') A (a')	G

3B - *Ricercare quarto*, MM 242, ff. 21v-23v (Rees nº 19); Tipo tonal: \exists -g2-G

Segmento	Compasso final de segmento	Dimensão de segmento (cc.)	Motivo	Articulações cadenciais	Cadência final de segmento
I	186	186	A	C (c', c'') D (d', d'') G (g') A (a')	D
II	244	59	A	C (c', c'') D (d'') G (g')	C
III	334	91	A	C (c', c'') D (d', d'') G (g')	G

Ex. 4B.3.1. - *Ricercare quarto*, motivo A



4A - *Ricercare sexto*, MM 48, ff. 61r-65v (Inventário nº 44); Tipo tonal: \exists -c1-E

<i>Segmento</i>	<i>Compasso final de segmento</i>	<i>Dimensão de segmento (cc.)</i>	<i>Motivo(s)</i>	<i>Articulações cadenciais</i>	<i>Cadência final de segmento</i>
I	157	157	A, B, C e D	C (c') G (g, g') A (a, a')	C
II	224	68	E	C (c', c'') G (g, g')	C
III	273	50	E e F	A (a, a')	A
IV	416	144	D1	C (c', c'') D (d', d'') G (g') A (a, a')	C
V	474	59	D1, G e H	C (c'') A (a)	C
VI	547	74	H	C (c', c'') D (d', d'') G (g') D (d') A (a)	C
VII	578	32	G1	C (c'') A (a')	A
VIII	645	68	homofonia cordal	D (d') G (g') A (a, a')	E

4B - *Ricercare sexto*, MM 242, ff. 25r-26v (Rees nº 21); Tipo tonal: \exists -c1-A

<i>Segmento</i>	<i>Compasso final de segmento</i>	<i>Dimensão de segmento (cc.)</i>	<i>Motivo(s)</i>	<i>Articulações cadenciais</i>	<i>Cadência final de segmento</i>
I	93	93	A e D	C (c') G (g, g') A (a, a')	C
II	149	57	E	C (c', c'') G (g, g')	C
III	198	50	E e F	A (a, a')	A
IV	282	85	D1	C (c') D (d', d'') A (a, a')	mov. paracadencial a A
V	474	193	D1, H e G1	C (c'') A (a')	A

Ex. 4B.4.1. - *Ricercare sexto*, motivo A



Ex. 4B.4.2. - *Ricercare sexto*, motivo B



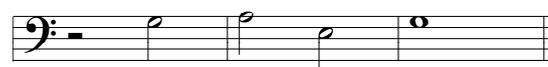
Ex. 4B.4.3. - *Ricercare sexto*, motivo C



Ex. 4B.4.4. - *Ricercare sexto*, motivo D



Ex. 4B.4.5. - *Ricercare sexto*, motivo E



Ex. 4B.4.6. - *Ricercare sexto*, motivo F



Ex. 4B.4.7. - *Ricercare sexto*, motivo D1



Ex. 4B.4.8. - *Ricercare sexto*, motivo G



Ex. 4B.4.9. - *Ricercare sexto*, motivo H



Ex. 4B.4.10. - *Ricercare sexto*, motivo G1



5A - *Ricercare ottavo*, MM 48, ff. 70r-73v (Inventário n° 47); Tipo tonal: \cong -c1-F

<i>Segmento</i>	<i>Compasso final de segmento</i>	<i>Dimensão de segmento (cc.)</i>	<i>Motivo(s)</i>	<i>Articulações cadenciais</i>	<i>Cadência final de segmento</i>
I	142	142	A	C (C, c) F (F, f)	F
II	232	91	A inv.	C (C, c) D (D) F (F, f)	F
III	328	97	B e C	C (c) D (d) F (F)	F
IV	469	142	C aum., D e E	C (C, c) F (F)	F
V	639	171	F e G	C (C) D (D) F (F) G (g)	F

5B - *Ricercare ottavo*, MM 242, ff. 23v-25r (Rees n° 20); Tipo tonal: \cong -c1-F

<i>Segmento</i>	<i>Compasso final de segmento</i>	<i>Dimensão de segmento (cc.)</i>	<i>Motivo(s)</i>	<i>Cadências</i>	<i>Cadência final de segmento</i>
I	102	102	A	C (C, c) F (F, f)	F
II	172	71	A inv.	C (C, c) F (F)	F
III	235	64	B e C	C (c) F (F)	F
IV	290	56	E	C (C) F (F)	C
V	392	103	F e G	C (C) D (D) F (F) G (g)	F

Ex. 4B.5.1. – *Ricercare ottavo*, motivo A



Ex. 4B.5.2. – *Ricercare ottavo*, motivo A invertido



Ex. 4B.5.3. – *Ricercare ottavo*, motivo B



Ex. 4B.5.4. – *Ricercare ottavo*, motivo C



Ex. 4B.5.5. – *Ricercare ottavo*, motivo C aumentado



Ex. 4B.5.6. – *Ricercare ottavo*, motivo D



Ex. 4B.5.7. – *Ricercare ottavo*, motivo E



Ex. 4B.5.8. – *Ricercare ottavo*, motivo F



Ex. 4B.5.9. – *Ricercare ottavo*, motivo G



6A - *Ricercare nono*, MM 48, ff. 96v-98v (Inventário nº 64); 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	80	80	A	D (<i>d', d''</i>) G (<i>g'</i>)	G
II	160	81	B	C (<i>c'</i>) D (<i>d', d''</i>) G (<i>g, g'</i>)	G
III	290	131	C, D	C (<i>c'</i>) D (<i>d', d''</i>) F (<i>f', f''</i>) G (<i>g'</i>)	G
IV	381	92	D, E	C (<i>c'</i>) D (<i>d', d''</i>) G (<i>g, g'</i>)	G

6B - *Ricercare nono*, MM 242, ff. 3r-5r (Rees nº 3); 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	80	80	A	D (<i>d', d''</i>) G (<i>g'</i>)	G
II	160	81	B	C (<i>c'</i>) D (<i>d', d''</i>) G (<i>g, g'</i>)	G
III	290	131	C, D	C (<i>c'</i>) D (<i>d', d''</i>) F (<i>f', f''</i>) G (<i>g'</i>)	G
IV	387	98	D, E	C (<i>c'</i>) D (<i>d', d''</i>) G (<i>g, g'</i>)	G

Ex. 4B.6.1. - *Ricercare nono*, motivo A



Ex. 4B.6.2. - *Ricercare nono*, motivo B



Ex. 4B.6.3. - *Ricercare nono*, motivo C



Ex. 4B.6.4. - *Ricercare nono*, motivo D



Ex. 4B.6.5. - *Ricercare nono*, motivo E



7A - *Ricercare decimo*, MM 48, ff. 98v-101v (Inventário nº 65); 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	89	89	A, A1, B	C (c´) D (d´, d´´) G (g´)	G
II	143	55	C	D (d´, d´´) G (g´)	D
III	252	110	D, E	D (d´, d´´) F (f´) G (g´)	G
IV	364	113	F	C (c´) D (d´, d´´) F (f´´) G (g, g´)	D
V	497	134	G, H	D (d´, d´´) G (g´)	G

7B - *Ricercare decimo*, MM 242, ff. 16r-18r (Rees nº 16); 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	82	82	A, A1	D (d´) G (g´)	G
II	136	55	C	D (d´, d´´) G (g´)	D
III	252	117	D	D (d´, d´´) F (f´) G (g´)	D
IV	331	80	F	C (c´) D (d´, d´´) F (f´´) G (g, g´)	D
V	463	133	G, H	D (d´, d´´) G (g´)	G

Ex. 4B.7.1. – *Ricercare decimo*, motivo A



Ex. 4B.7.2. – *Ricercare decimo*, motivo A1



Ex. 4B.7.3. – *Ricercare decimo*, motivo B



Ex. 4B.7.4. – *Ricercare decimo*, motivo C



Ex. 4B.7.5. – *Ricercare decimo*, motivo D



Ex. 4B.7.6. – *Ricercare decimo*, motivo E



Ex. 4B.7.7. – *Ricercare decimo*, motivo F



Ex. 4B.7.8. – *Ricercare decimo*, motivo G

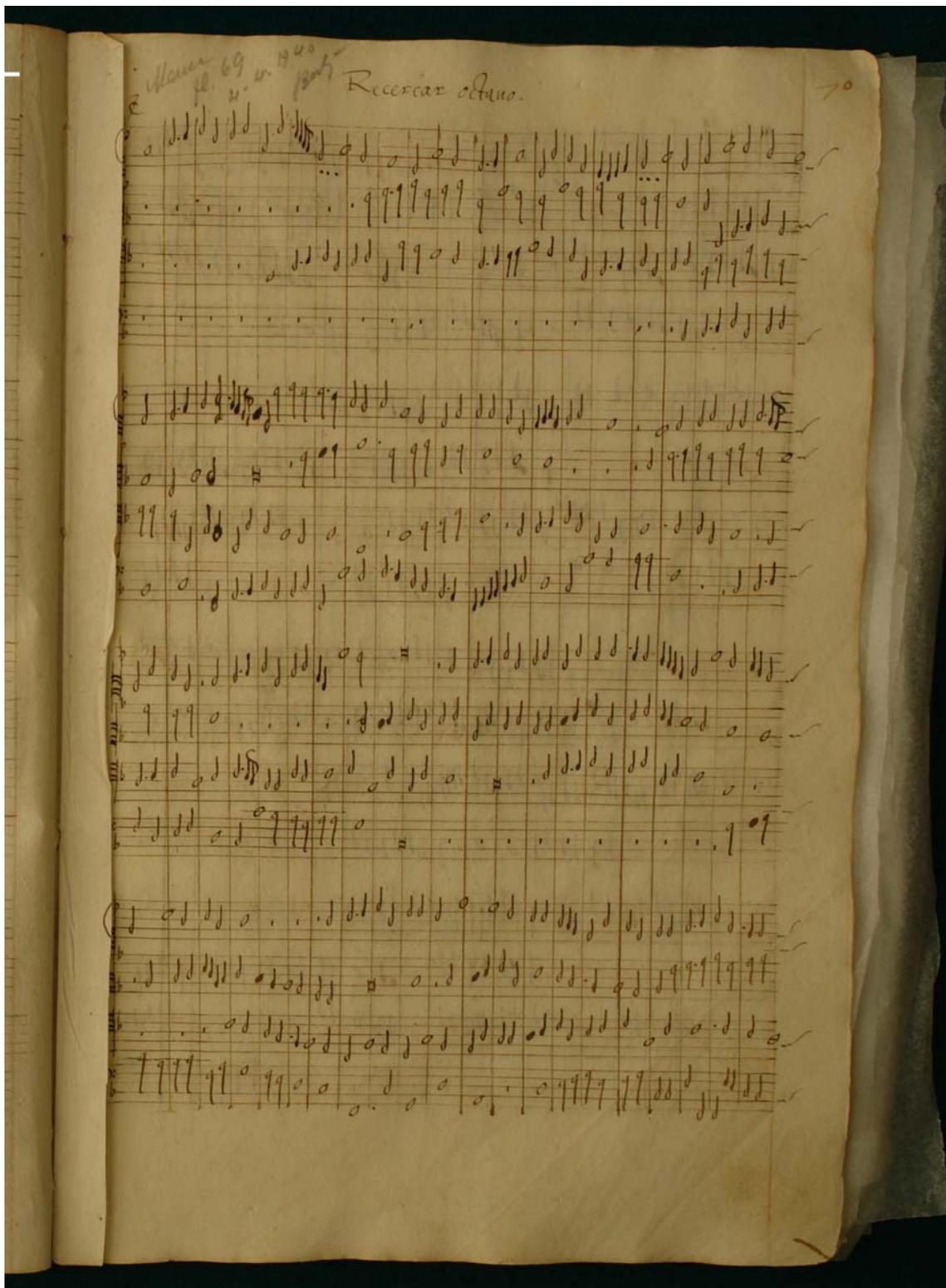


Ex. 4B.7.9. – *Ricercare decimo*, motivo H



APÊNDICE 4C

Gravura 4C.1. – MM 48, f.70r (início do *Ricercare ottavo*).



Gravura 4C.2. – MM 242, f.23v (início da recomposição do *Ricercare ottavo*).

