

*A problemática formal no tento quinhentista português
para tecla – o caso de António Carreira*

Filipe Mesquita de Oliveira
Universidade de Évora

A totalidade da produção instrumental que até hoje conhecemos de António Carreira encontra-se copiada no Manuscrito Musical 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug MM 242). Circunscrita a esta fonte, o estudo da sua produção de tecla relaciona-se assim com toda a problemática que o manuscrito encerra.¹ Segundo salientou Santiago Kastner na respectiva descrição técnica,² não conhecemos o que terá sido a música de órgão em Portugal anterior a Carreira e portanto o grau de influências que ele poderá ter sofrido. O musicólogo sublinhou contudo que António Carreira terá sofrido múltiplas influências, nomeadamente, da parte de uma série de compositores norte-europeus, com especial enfoque em figuras como Jacques Buus e Rocco Rodio.³ O autor da presente comunicação, que tem dado continuidade aos estudos de Kastner em torno do tento para tecla quinhentista em Portugal, sublinhou contudo, a importância decisiva que os *Ricercari* do *Libro primo...* de Jacques Buus, publicados em 1547 por Antonio Gardane em Veneza, exerceram na obra de António Carreira.⁴ De facto, mais do que qualquer outro

¹ Citar a minha tese dizendo comentando a sua importância

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

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

⁴ Citar a minha tese e a publicação de Edimburgo

compositor norte-europeu, Jacques Buus impõe-se, como adiante veremos no seio da problemática do manuscrito 242, como a figura além pirenaica com a qual devemos confrontar as obras de Carreira e a si atribuídas. Porém, o estudo comparativo das obras para tecla do compositor português assenta aqui também na relação muito especial da sua produção com a de outro compositor ibérico, nomeadamente, António de Cabezón.⁵ Efectivamente, já Kastner havia referido que sendo a problemática das atribuições, ora ao compositor português, ora ao castelhano, um dos pontos essenciais do estudo do manuscrito 242, uma das constatações da sua análise comparativa resultaria na fixação do estilo da linguagem de Carreira nos modelos norte-europeus, o que o distinguiria da tradição espanhola de Cabezón.⁶ Contudo, como pretendo demonstrar na presente comunicação no que releva das influências além pirenaicas, o estilo da linguagem patente nas obras de tecla de Carreira, encontra-se muito mais fixo às características de Jacques Buus e não tanto à generalidade de um conjunto de compositores norte-europeus, como à partida Kastner supôs.⁷ Por conseguinte, essa proximidade do compositor português ao estilo de Buus, ajudar-nos-á simultaneamente a reforçar as atribuições de autoria e com isso a reforçar também a hipótese de atribuições a outros autores, nomeadamente algumas delas a Antonio de Cabezón.⁸ O suporte

⁵ Citar a antologia de Kastner, e a minha tese, e a edição da obra de Cabezón por Doderer.

⁶ M. S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra», *Anuário Musical V* (1950) *Ibid.*, pp. IX-X: «Qualquer confronto dos Tentos de Carreira com os de Cabezón revela que, apesar das numerosas analogias existentes entre ambos, os do Português contêm elementos provenientes doutras escolas europeias de tecla que pouca ou nenhuma repercussão acharam no país vizinho.»

⁷ Ver n. 6.

⁸ Citar a minha tese, e o estudo que está no prelo para publicação na Universidade, ventilando a problemática das atribuições a Cabezón.

para a problemática que ora aqui exponho, resulta então da primeira transcrição moderna e respectiva análise que realizei das duas peças n.ºs., 140 e 141, da inventariação do manuscrito 242.⁹ Uma delas, respectivamente a n.º 140, insere-se no âmbito da problemática das peças atribuídas a Carreira, pelo facto de surgir no manuscrito com a inscrição de uma abreviatura *Ca* na sua parte inicial. Antes de mais, convém referir que as peças, n.ºs. 140 e 141, não foram transcritas nem editadas por Kastner na sua *Antologia de Organistas do Século XVI*.¹⁰

Importa também aqui relembrar de forma resumida a questão das atribuições das peças com a inscrição *Ca* no manuscrito 242. Tenhamos em conta que estas abreviaturas geram logo à partida indeterminação, pois podem na prática ser aplicadas, tanto a António Carreira como a Antonio de Cabezón. Para Kastner, existe um único caso em que a inscrição *Ca* se refere a Cabezón, concretamente a peça n.º 13 por se encontrar editada no *Libro de cifra nueva...* de Luys Venegas de Henestrosa. Todas as restantes peças *Ca* são atribuídas por Kastner a Carreira (ver Tabela 1).¹¹ Mas, das palavras deste musicólogo, também se subentende que a problemática das atribuições a Cabezón é um dos assuntos fulcrais desta fonte, carecendo pois muitas peças sem atribuição de análises

⁹ A numeração das peças refere-se à inventariação de Owen Rees. – Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Outstanding Dissertations in Music from British Universities, New York e London, Garland Publishing, 1995, pp. 326-337

¹⁰ M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI*. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes. Estudo (...). *Portugaliae Musica*, Vol. XIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

¹¹ VENEGAS DE HENESTROSA, Luys, *Libro de cifra nueva* [...], Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.

estilísticas, como refere e passo a citar: «...sumamente minuciosas e de confrontações frequentes com obras de índole parecida».¹² Efectivamente, o presente autor tem procedido nos seus diversos estudos à comparação analítica entre algumas peças de atribuição *Ca*, tendo como resultante posto a hipótese de uma delas não ser efectivamente de Carreira, como Kastner propôs na sua *Antologia de Organistas...*, mas poder ser sim de Cabezón. Trata-se da peça nº 10 que este musicólogo viria a baptizar *Tento a quatro em Ré* (ver Tabela 1).¹³

Finalmente, num artigo de fundo de investigação documental que esboçou o balanço sobre a identidade de António Carreira, Rui Vieira Nery levantou diversas hipóteses de parentesco entre três compositores activos na segunda metade do século XVI (dois deles abrangendo também os inícios do século XVII) precisamente todos com o nome António Carreira.¹⁴ Assunto que seria posteriormente aprofundado por João Pedro d'Alvarenga¹⁵ que discutiu a problemática entre Carreira «O Velho» e Frei António Carreira.

¹² Ibid., p. XVII; no âmbito do estudo que fez sobre a música de tecla, Willi Apel, aquando do seu comentário a propósito da obra de António Carreira também apela à necessidade de uma análise estilística como fundamento para a distinção entre as peças de Carreira e de Cabezón – Cf. W. APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1972, pp. 195-196: «In several instances the ascriptions are ambiguous, for the composer is sometimes designated only as *Ca*, which may also apply to Cabezón and in one instance definitely does. The three Works published by Kastner (M.S. Kastner, *António Carreira "3 Fantasieën"*, Hilversum, Editorial Harmonia-Uitgave, 1952) are based on one subject each, and they differ from Cabezón's *tientos* in the lack of non-imitative sections. In this respect, they approach the stricter character of the Italian *ricercar*. These and other stylistic characteristics may decide whether the ambiguously designated *tientos* belong to Carreira or to Cabezón.»

¹³ Citar a minha tese e as páginas.

¹⁴ Cf. R.V. NERY, «António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 405-30.

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

Regressando às peças que transcrevi, n.ºs. 140 e 141, estabeleci diversos marcadores analíticos, no seguimento do estudo anterior que realizei, intitulado *A Génese do tento no testemunhos dos manuscritos P-Cug MM 48 e 242...*¹⁶ Um deles resulta da análise da dimensão das obras, uma vez que os referidos *ricercari* do *Libro primo...* de Buus, que no manuscrito 242 se encontram recompostos por razões de abreviação dimensional, se mantêm mesmo assim como peças anormalmente extensas. Relembre-se que foram recompostas a partir de cópias constantes no manuscrito gêmeo do 242, nomeadamente o manuscrito musical 48, também da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.¹⁷ O quadro seguinte dá-nos uma ideia das suas dimensões extensas (ver Tabela 2.). Mesmo nas versões abreviadas no manuscrito 242, a média destes *ricercari* soma 377 compassos, um valor bastante elevado para semelhante género musical. No que releva deste gigantismo dimensional, há que ter em atenção a fase de germinação do género *ricercare*, anterior à consolidação de uma dimensão tipo, mais curta.¹⁸ A sua extensão «gigantesca» cumpre assim os preceitos preliminares e experimentais de um género que estava a nascer e que portanto não se esgotaria facilmente.¹⁹ Era requerido um número elevado de *tactus* para experiências musicais, fossem estas decorrentes, das

¹⁶ Citar a minha tese

¹⁷ Citar a minha tese e onde discuto isto.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.»

relações entre células motivicas, da natureza da própria imitação ou das tensões modais provocadas pela dissonância. Tal princípio formal é absorvido e aplicado também na fase germinal do tento para tecla como revela a peça nº 140, com inscrição *Ca*, cuja dimensão soma 515 compassos de extensão. Tal número é consentâneo com a média de 510 compassos de extensão das versões originais dos *ricercari*, constantes no manuscrito 48, reforçando com isso a relação de proximidade entre os dois manuscritos e aproximando ainda mais a estrutura formal dos tentos de Carreira com os referidos *ricercari* de Buus.²⁰ Se aceitarmos a tese de Kastner segundo a qual as peças com inscrição *Ca* se atribuem a Carreira, então estaremos aqui perante o maior tento do compositor português, cujo gigantismo dimensional será decerto decalcado do de Jacques Buus.

Mas há outro dado importante que consiste na seriação das peças de natureza instrumental de grande dimensão. Quando após feito esse levantamento se verifica que algumas delas, para além das recomposições dos *ricercari* de Buus, se encontram colocadas de seguida no manuscrito, então é lícito questionarmo-nos sobre o relacionamento que poderá haver entre si. Tal é o que sucede com as peças nºs. 140 e 141, a primeira delas como vimos com a inscrição *Ca*, a segunda sem nenhuma inscrição que possa sugerir uma atribuição de autoria. Importa referir que, no caso da nº 141, Kastner sugeriu a sua atribuição também a Carreira, embora com muitas reservas (ver Tabela 1.).²¹ Embora de menor dimensão, isto é, soma

²⁰ Citar de novo a minha tese e os respectivos papers

²¹ M. S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242...», p. 91.

334 compassos de extensão, contra os 515 da peça n° 140, não deixa contudo de ter uma dimensão bastante alargada no contexto do tento para tecla (ver Tabelas 3. e 4.). Como já de seguida irei demonstrar, ao contrário da peça n° 140 que deve ser atribuída a Carreira, pelas razões atrás expostas e por outras que adiante enunciarei, a peça n° 141 não é de certeza de Carreira, dadas as enormes diferenças para com a n°140 e todas as restantes do compositor português e a si atribuídas, que estudei anteriormente.²²

Outro marcador importante é a verificação da existência, ou não, da imitação emparelhada, *paired-imitation* no termo inglês, reveladora de traços arcaizantes que remontam à polifonia vocal dos tempos de Josquin. Tenho utilizado esse marcador como elemento decisivo para distinguir hipóteses de autoria a Carreira e Cabezón, já que os duos parecem ser extrínsecos à linguagem do compositor português enquanto que, relativamente a Cabezón, se afirmam com uma das características da sua linguagem.²³ Efectivamente, a peça n°

²² Citar a minha tese e papers

²³ Citar a minha tese pp. 171-73 e o paper de Edimburgo. Nos seus comentários sobre os tentos de Cabezón, Apel sublinhou esta característica formal do género, relembrando que, ao invés do que é comum no tento deste compositor, os duos nunca entraram propriamente na construção formal do *ricercare* italiano. - Cf. Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700...* pp. 189; por seu lado Kastner, no seu estudo «Orígenes y evolución...», à medida que vai analisando diversas obras, também foca a questão da presença de duos no contexto do tento, fazendo a ponte com a tradição herdada de Escola de Josquin. - Cf. M. S. KASTNER, «Orígenes y evolución del tento para instrumentos de tecla»..., pp. 32 ff.; a propósito da análise de três obras incluídas no *Libro de cifra nueva...*, Kastner viria de novo a salientar a mesma característica no seio da produção de Cabezón. - Cf. M.S. KASTNER, *António und Hernando de Cabezón. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten...*, p. 106: «In den Anonymen XL, XLI, XLII aus Venegas-Anglès tritt noch kein paarweises Dialogieren der Stimmen mit anschließender akkordlicher Zusammenfassung auf, wie es nachher so häufig bei Cabezón, Tomás de Sancta Maria und Francisco de Soto zu finden ist und was auf Josquins Vorbild zurückgeführt werden kann.»; também a propósito do *Tiento XVIII* de Cabezón no *Libro de cifra nueva...*, Almonte Howell destacou a herança franco-flamenga da imitação emparelhada como traço característico da linguagem deste compositor: Cf. A. Howell, «Cabezón: An Essay in Structural Analysis», *The Musical Quarterly*, Vol. 50, No. 1. (Jan., 1964), p. 25: «Such alternating paired imitations, resulting in echo effects, are Hallmarks of the Josquin style, and among the more obvious demonstrations of Cabezón's stylistic debt to the Franco-Flemish Master.»

140 não tem duos em imitação emparelhada, mau grado os seus 515 compassos de extensão. Por outro lado, como demonstrei anteriormente,²⁴ a modernidade da linguagem instrumental de Buus, embora ainda fixa aos padrões vocais do motete, exclui os pares em imitação, tal como sucede com Carreira. Contrariamente, a peça n^o 141 inclui um número significativo de segmentos em imitação emparelhada, o que, entre muitas outras características, a afasta de uma hipótese de atribuição a Carreira, e a aproxima da linguagem organística de Cabezón. Os musicólogos que estudaram e estudam a produção musical deste compositor castelhano, entre eles Willi Apel, Santiago Kastner, Almonte Howell, Gerhard Doderer e Manuel Ripoll (outros eventuais),²⁵ são unânimes em reconhecer a imitação emparelhada como um marcador que distingue a linguagem de Cabezón da dos seus contemporâneos, aliando-a com a herança franco-flamenga. Howell chegou mesmo a falar dos efeitos de eco ao órgão possibilitados pelos pares de vozes em diálogo (ver Exemplo musical 1.).²⁶

Outro marcador comparativo na identificação dos estilos de linguagem consiste na verificação da existência, ou não, por um lado de imitação estrita e simetria imitativa, por outro de segmentos em contraponto não imitativo. No que respeita à peça n^o 140, atribuída a Carreira, verifica-se, em termos gerais, a existência de imitação estrita, sendo esta característica um reflexo da evolução da linguagem do contraponto quinhentista, relativamente ao período anterior, nomeadamente, a Escola Franco-flamenga. Na verdade,

²⁴ Citar de novo a minha tese

²⁵ Ver nota 22.

²⁶ Ibid.

Carreira testemunha assim a sua actualização estilística, relativamente aos seus contemporâneos a norte dos Pirinéus. (ver Exemplo musical 2.). Outro aspecto importante a verificar no discurso polifónico em imitação estrita, é o da existência ou não de simetria imitativa. Trata-se de um traço de métrica no contraponto imitativo que tem sido enunciado por diversos musicólogos, entre os quais João Pedro d'Alvarenga, e que consiste na entrada das diversas vozes no processo de imitação a uma distância exactamente idêntica em termos de métrica rítmica e projectadas sempre em intervalos consonantes perfeitos (quartas, quintas e oitavas).²⁷ A peça nº 140 possui também entradas com simetria imitativa, o que é um traço estilístico da linguagem de Carreira (ver Exemplo musical 2.).

Finalmente, como último marcador analítico importa focar a tão propalada questão do monotematismo na produção de tecla de Carreira. De facto, Kastner havia acentuado esse dado como elemento enriquecedor na forma do tento, tendo este compositor contribuído decisivamente para a sua introdução.²⁸ Tal efectivamente se verifica. Porém, pelos dados que tenho vindo a recolher, o monotematismo afigura-se apenas como um dos

²⁷ J.P. d'ALVARENGA, «Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina, a propósito dos motetos de Fr. Manuel Cardoso (com uma análise da *Non mortui* e *Sitivit anima mea*) in *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri - Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002, p. 115: «Ultrapassada esta excepção, dou um exemplo: um dado padrão intervalar conjugado com um determinado padrão rítmico é sucessivamente projectado em diferentes vozes, à oitava e depois à quinta ou à quarta, periodicamente, à distância de uma breve. O resultado é uma textura imitativa simétrica convencional. Se a projecção for a diferentes intervalos consonantes imperfeitos (terceira e sexta) ou dissonantes (segunda e sétima), ou se se produzir a lapsos de tempo desiguais e não periódicos, o resultado continua a ser uma textura imitativa, mas assimétrica.»

²⁸ Pôr nota relativa aonde Kastner fala disto.

elementos formais do seu tento, entre muitos outros que tornam a linguagem de Carreira polifacetada. Na verdade, sendo a dimensão dos tentos já de si bastante heterogénea, havendo obras de dimensão bastante alargada, outras realmente breves, constatamos que o monotematismo é função disso mesmo. Isto é, para as obras com cerca de 70 a 150 compassos de extensão, algumas das quais Kastner transcreveu e editou, sob o título de fantasias, estamos face a peças monotemáticas.²⁹ Mas a grande maioria é realmente politemática, como resulta do meu estudo, vindo para mais a peça nº 140 reforçar esse facto. É curioso todavia verificar que dos dez *ricercari* do *Libro primo...* de Jacques Buus, todos eles de extensão gigantesca, apenas um é monotemático, nomeadamente, o *Ricercare quarto*. Trata-se de mais um factor a reforçar as semelhanças de identidade entre as respectivas obras de ambos os compositores, e portanto a contribuir para colocar Buus como o modelo formal de Carreira.

A concluir importa então sintetizar a problematização das peças nºs. 140 e 141, que transcrevi e analisei. Em primeiro lugar, no que se refere à nº140, a inscrição *Ca* que a precede justifica a hipótese da sua atribuição ao compositor português. Ela não tem imitação emparelhada, a imitação estrita é, nalgumas entradas, simétrica e o tipo de figuração melódico-rítmica presta-se a ser glosada, muito para além das glosas nas articulações cadenciais. Por outro lado, a natureza instrumental da configuração de muitos motivos desta peça reforça a sua colagem à linguagem de Carreira. Efectivamente,

²⁹ Entre outras peças que o musicólogo transcreveu, refiram-se, a *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*, o *Tento com cantus firmus Con que la lavarei la flor da la mi cara* e a *Fantasia a quatro em Fá.*- Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*

a presença de progressões melódicas com intervalos alargados, caracteriza muitos motivos dos tentos que analisei em estudos anteriores. A comparação dos exemplos musicais que se seguem é disso um exemplo (ver Exemplos musicais 3. e 4.).

Quanto à peça nº 141, há uma série de dados analíticos que contrastam com a nº140. Em primeiro lugar, a existência dos duos de imitação emparelhada, sobretudo no seu segmento final. Em segundo lugar, a existência de segmentos em contraponto livre, não imitativo, como aquele ilustrado no exemplo seguinte, no final da terceira secção da peça (Ver Exemplo musical 5.). Curiosamente, a natureza da configuração melódico-rítmica dos seus motivos, tem também uma natureza instrumental, dada pela sucessão de intervalos musicais alargados. Neste ponto há pois uma analogia com Carreira, embora a textura contrapontística com duos prevaleça enquanto dado da análise, afastando a peça nº 141 de uma possível atribuição a este compositor. Por conseguinte, traços formais como duos ou trechos breves em contraponto livre, aproximam-na do estilo de Cabezón. Seria no entanto ainda prematuro no âmbito desta comunicação e no que diz respeito a este compositor castelhano, levantarmos a hipótese imediata de uma suposta atribuição da peça nº 141 a Cabezón. Só uma análise formal e estilística exaustiva da produção cabezoniana nos poderá situar melhor quanto a essa hipótese, até porque, como sabemos, o enquadramento litúrgico dos seus tentos é uma realidade, diferenciando-os nesse aspecto do contexto do *ricercare* alémpirenaico. Mas, mais uma vez, sublinhamos aqui, sobre esse aspecto, a necessidade do possível enquadramento litúrgico de muitas peças

de natureza instrumental do manuscrito 242, que poderá desvendar novos dados também no campo do estudo da produção de tecla de António Carreira. O que importa sim reter como factos inéditos decorrentes da presente comunicação são, por um lado a inscrição do gigantismo formal de Buus também na obra de Carreira, por outro a heterogeneidade formal e estilística da linguagem do compositor português. Só a continuação da análise exaustiva de todas as suas peças e a respectiva problematização do enquadramento litúrgico poderão desvendar novos dados. Mas enfim, essa será matéria para uma futura comunicação em torno de tão preciosa fonte documental como é o manuscrito 242.

