

João Figueiredo

O género musical *Concertado* em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, na área de especialização Estudos Musicais, orientada pelo Doutor José Abreu e coorientada pelo Doutor Paulo Estudante, apresentada ao Departamento de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014

Faculdade de Letras

O género musical *Concertado* em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	O género musical <i>Concertado</i> em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição
Autor	João Figueiredo
Orientador	José Abreu
Coorientador	Paulo Estudante
Júri	Presidente: Doutor Fernando Matos de Oliveira Vogais: 1. Doutor Soterraña Aguirre Rincón 2. Doutor José António Pereira Nunes Abreu
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Estudos Artísticos
Especialidade	Estudos Musicais
Data da defesa	22-10-2014
Classificação	19 valores



À Ana, ao João e à Margarida

Agradecimentos

Esta dissertação é fruto da colaboração e da ajuda de muitas pessoas, sem as quais não teria sido possível a sua realização. Gostaria de agradecer ao José Abreu pela amizade, pela paciência e pelos ótimos conselhos na orientação do trabalho. Ao Paulo Estudante pela disponibilidade que sempre demonstrou. Aos meus pais pelas oportunidades que me proporcionaram e que tanto alteraram a minha vida. À Ana pelo apoio em todo este caminho. Finalmente aos meus filhos por terem suportado as minhas ausências.

Os historiadores e sociólogos que partem de ideias preconcebidas acerca das causas dos acontecimentos, deformam os factos ao atribuí-los a causas de uma determinada espécie, com exclusão de todas as outras

Aldous Huxley, Sobre a Democracia e outros estudos

RESUMO

O fundo musical da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra contém um espólio ímpar dos séculos XVI e XVII. Aí encontramos três manuscritos - o MM 52, o MM 236 e o MM 243 - nos quais se encontram um conjunto de composições musicais denominadas *Concertados*. Através da análise destas peças construídas sobre um *Cantus Firmus*, bem como da leitura crítica da tratadística musical ibérica do século XVI na sua parte referente ao contraponto, veremos como as práticas improvisatórias musicais, alicerçadas num conjunto alargado de técnicas de contraponto utilizadas pelos músicos do século XVI, se demonstram em peças escritas baseadas num *Cantus Firmus*, compostas num período histórico posterior - o século XVII. Este facto remete-nos para uma continuidade da forma de aprender e de trabalhar dos músicos, alterada aos poucos por questões relativas à passagem para uma predominância cada vez maior da escrita e da imprensa. Serão elencadas algumas razões para esta permeabilidade entre técnicas de contraponto improvisado e as técnicas utilizadas pelos compositores na sua música escrita. Este trabalho engloba também a edição crítica da primeira parte do MM 52.

PALAVRAS-CHAVE: Concertado, Contraponto improvisado, Tratados de música ibéricos, Pedagogia do Contraponto, Vicente Lusitano, MM 52, MM 236, MM 243.

ABSTRACT

The musical fund of the Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra contains a unique collection of printed and manuscript music from the sixteenth and seventeenth centuries. Belonging to this collection are three manuscripts - MM 52, MM 236 and MM 243 - where we can find a set of pieces named *Concertados*. Through the musical analysis of these pieces built over a *Cantus Firmus*, and the critical reading of Iberian music treatises from the sixteenth century in what concerns the counterpoint, we will see how the musical improvisational practices, founded in a large set of counterpoint techniques used by sixteenth century musicians, are clearly demonstrated in musical pieces from the seventeenth century. This fact takes us to a continuity on the way of learning and working of the musicians, changed little by little by questions related to a predominance of writing and printing. We will give some reasons for this permeability between improvised counterpoint techniques, and the techniques used by composers in writing music. This work features a critical edition of the first part of MM 52.

KEYWORDS: Concertado, Improvised Counterpoint, Iberian music treatise, Counterpoint Pedagogy, Vicente Lusitano, MM 52, MM 236, MM 243.

Índice Geral

Parte I - O GÉNERO CONCERTADO EM TRÊS MANUSCRITOS DO SÉCULO XVII DO FUNDO MUSICAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA: DO CONTRAPONTO IMPROVISADO À COMPOSIÇÃO	1
Capítulo 1. Introdução	2
1.1. Objectivos	2
1.2. Metodologia	5
Capítulo 2. O Estado da Arte. Uma revisão da Bibliografia	7
2.1. Revisão bibliográfica dos principais estudos dentro da historiografia musical portuguesa	8
2.1.1. Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII - Ernesto Pinho	8
2.1.2. New Sources for the study of the Portuguese seventeenth-century Consort Music - Rui Vieira Nery	10
2.1.3. Os modos Concertados de Frei Teothónio da Cruz - Inês Andrade	16
2.1.4. Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim - Paulo Estudante	24
2.1.5. Conclusões	25
2.2. O papel do contraponto improvisado - uma revisão bibliográfica	27
2.2.1. Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque- Ernest Ferand	28
2.2.2. Counterpoint Pedagogy in the Renaissance - Peter Schubert	35
2.2.3. Lusitano et la pratique du Contrepoint Chanté à la Renaissance - Philippe Canguillem	42
2.2.4. Conclusões	51
Capítulo 3. Os Concertados	53
3.1. O termo Concertado - uma breve introdução	53
3.2. Concertado - uma denominação esquecida?	55
3.3. O contraponto Concertado nas fontes teóricas	58
3.3.1. O contraponto nos tratados	59
3.3.2. O contraponto Concertado nos tratados	60
3.3.4. O contraponto Concertado num tratado prático para instrumentos	70
3.3.5. Conclusões	71
3.4. O género Concertado nas fontes musicais	74
3.4.1. As fontes musicais	74
3.4.2. Os Concertados no MM 52	75
3.4.2.1. O Cantus Firmus	76
3.4.2.2. O uso de várias combinações de vozes	78
3.4.2.3. O âmbito das vozes nos Concertados	81
3.4.2.4. O contraponto concertado	82
3.4.2.5. As fugas e habilidades	91
3.4.3. Os Concertados no MM 236	95

Índice Geral

3.4.3.1. As primeiras peças do MM 236	100
3.4.3.2. As “coleções” de modos	101
3.4.3.3. D. João de Santa Maria	103
3.4.3.4. Fr. António da Madre de Deus/ D. Gabriel de S. João	103
3.4.4. Os Concertados no MM 243	106
3.4.4.1. Os contrapontos de Fernando de las Infantas	108
3.4.4.2. Os cânones do MM 243	110
3.4.4.3. Algumas considerações sobre a terminologia no MM 243	114
3.4.5. Conclusões	116
Capítulo 4. Considerações finais	118
Bibliografia	122
Parte II - EDIÇÃO CRÍTICA	126
1. Aparato Crítico	127
1.1 Contextualização da fonte e da autoria	127
1.1.1. O MM 52 na BGUC	127
1.1.2. O MM 52 - a questão da sua proveniência	129
1.1.3. O MM 52 - o seu conteúdo e o género Concertado	135
1.1.4. O conteúdo da primeira parte do MM 52	135
1.1.5. O seu autor	138
1.2. Critérios/ Princípios Editoriais	139
1.3. Comentário Crítico	142
2. Edição Musical	148
1º modo, Concertado a 3	149
1º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrazado	153
1º modo, Concertado a 3	157
1º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrazado	161
1º modo, Concertado a 3	165
1º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrazado em fuga de unisonus	170
2º modo, Concertado a 3	174
2º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrazado	178
2º modo, Concertado a 3	182
2º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrazado	185
2º modo, Concertado a 3 em fuga de 2ª	188

Índice Geral

3º modo, Concertado a 3	191
3º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrasado	194
3º modo, Concertado a 3	198
3º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrasado	201
3º modo, Concertado a 3 em fuga de 3ª	204
4º modo, Concertado a 3	207
4º modo, Concertado a 3 sobre o mesmo cantochão atrasado	210
4º modo, Concertado a 3	213

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Informação sobre os compositores crúzios constantes nos MM 52, MM 236 e MM 243 a partir do Livro de Óbitos de São Vicente de Fora, Lisboa, B.N. Cod. 1363	11
Tabela 2 - combinação de vozes nos exemplos de <i>contraponto concertado</i> em Aranda	64
Tabela 3 - combinação de vozes nos exemplos de <i>contraponto concertado</i> em Lusitano (tratado manuscrito)	65
Tabela 4 - peças constantes entre os fólios 1v-20r em P-Cug MM 52	75
Tabela 5 - Distribuição e número de breves dos onze CF dos <i>Concertados</i> do MM 52	76
Tabela 6 - Disposição das vozes concertadas em relação ao CF nos <i>Concertados</i> do MM 52 (a clave dos CF está identificada a negrito)	79
Tabela 7 - Âmbitos das vozes do MM 52	81
Tabela 8 - Número de pontos de imitação para cada Concertado do MM 52	83
Tabela 9 - entradas das vozes canónicas	93
Tabela 10 - Peças constantes no MM 236, baseadas em CF em valores iguais	96
Tabela 11 - Peças constantes no P-Cug MM 243 baseadas em CF em valores iguais	106
Tabela 12 - peças constantes entre os fólios 1v-20r em P-Cug MM 52	137
Tabela 13 - combinação de claves no P-Cug MM 52	140

Índice de Figuras

Figura 1 - P-Cug MM 52, 3. CONCERTADO 1º MODO p. 85	85
Figura 2 - P-Cug MM 52, 9. CONCERTADO 2º MODO p. 86	86
Figura 3 - P-Cug MM 52, 1. CONCERTADO 1º MODO p. 87	87
Figura 4 - P-Cug MM 52, 1. CONCERTADO 1º MODO p. 88	88
Figura 5 - P-Cug MM 52, 5. CONCERTADO 1º MODO p. 89	89
Figura 6 - P-Cug MM 52 17. CONCERTADO 4º MODO p. 90	90
Figura 7 - P-Cug MM 52 1. CONCERTADO 1º MODO p. 90	90
Figura 8 - P-Cug MM 52 - pormenor do fól. 6v p. 92	92
Figura 9 - P-Cug MM 52 - pormenor do fol. 11v p. 92	92
Figura 10 - P-Cug MM 52 - pormenor do fol. 16v p. 93	92
Figura 11 - MM 236 - fl. 114 compassos iniciais da peça 1 p. 100	100
Figura 12 - MM 236 fl. 114 compassos iniciais da peça 3 p. 101	101
Figura 13 - MM 236 ff. 189v-190 p. 102	102
Figura 14 - MM 236 fl. 247 (pormenor) p. 104	104
Figura 15 - pormenor do fl. 30 do MM 243 p. 108	108
Figura 16 - pormenor do fl. 34 do MM 243 p. 109	109
Figura 17- MM 243 fl. 38v p. 112	112
Figura 18 - MM 243 fl. 39v p. 113	113
Figura 19 - capa do P-Cug MM 52 p. 130	130
Figura 20 - P-Cug MM 52 fl. 1 p. 131	131
Figura 21 - P-Cug MM 52 fl. 32v p. 132	132
Figura 22 - P-Cug MM 52 fl. 45v p. 133	133
Figura 23 - P-Cug MM 52 fls. 1v-2 (1. CONCERTADO 1º MODO) p. 136	136

*Parte I - O GÊNERO CONCERTADO EM TRÊS
MANUSCRITOS DO SÉCULO XVII DO FUNDO
MUSICAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA: DO
CONTRAPONTO IMPROVISADO À COMPOSIÇÃO*

Capítulo 1. INTRODUÇÃO

1.1. Objectivos

O fundo musical da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) contém um espólio ímpar dos séculos XVI e XVII, e constitui “seguramente um dos fundos musicais mais relevantes da Europa”¹. No entanto este espólio encontra-se na sua grande maioria por catalogar devidamente, fruto de décadas de ausência de tratamento filológico, e de esforços intermitentes da musicologia para levar a cabo essa tarefa que, essencialmente, a ela lhe compete². Deparamo-nos assim com um fundo musical de difícil acesso, não a nível físico, mas sim do seu estudo. Sem um mapa claro que nos possa guiar no manancial de obras incluídas nos manuscritos e impressos existentes na BGUC, o trabalho musicológico fica muito comprometido, e um dos seus fins, a execução das obras contidas nos nossos arquivos, condenado a não se realizar.

O género musical alvo de análise e contextualização desta dissertação, o *Concertado*, está presente num conjunto de três manuscritos - MM 52, MM 236 e MM 243 - já abordados em alguns trabalhos anteriores³. Como tal, não se trata aqui de os revelar pela primeira vez. Procurámos com este trabalho olhar com uma outra perspectiva um conjunto de peças a três ou mais vozes construídas a partir de um *Cantus Firmus* (CF). Temos no entanto consciência que estamos apenas a empreender os primeiros passos num terreno enorme por explorar. O MM 52 foi o manuscrito que primeiramente chamou a nossa atenção, pelo conteúdo musical contido na sua primeira parte⁴ onde se apresentam dezanove *Concertados*. Após o estudo e a realização da edição crítica dos *Concertados* do MM 52 sentimos necessidade de incorporar o MM 236 e o MM 243 nesta dissertação, de forma a que a contextualização do género *Concertado* no fundo musical da BGUC se tornasse mais sólida. O tempo disponível para a elaboração deste trabalho não

¹ Ver [ABREU, ESTUDANTE, 2011], p. 89.

² Para um enquadramento global sobre a falta de sistematização dos nossos arquivos musicais ver [ABREU, ESTUDANTE, 2011].

³ Ver [PINHO, 1981], [NERY, 1985], [ANDRADE, 2004], [ESTUDANTE, 2007].

⁴ Considerámos como primeira parte do MM 52 o conteúdo existente entre os fólios 1v e 20; esta demarcação é realizada tendo em conta a sua unidade estilística e caligráfica.

permitiu, infelizmente, realizar para já a edição crítica do MM 236 e MM 243. No entanto, devido à riqueza do material musical aí encontrado, à novidade deste tema e ao fascínio que nos criou, é nosso propósito realizá-la num futuro próximo.

Como veremos, os *Concertados* têm sido estudados essencialmente sob a perspectiva de música instrumental. Desde o estudo pioneiro de Manuel Joaquim⁵ até aos trabalhos académicos mais recentes, esta é a principal característica que lhes é atribuída, e que enforma grande parte das análises realizadas ao seu conteúdo⁶. Um outro aspecto abordado nestes estudos foi o das autorias destes *Concertados*. Apesar de alguns deles serem anónimos, grande parte deles tem autoria atribuída⁷.

A abordagem que realizaremos aos *Concertados* será feita através da análise de textos relevantes da tratadística ibérica dos séculos XVI e XVII. Veremos como o contraponto concertado se insere num conjunto alargado de técnicas e exercícios didácticos tendo em vista o domínio do contraponto improvisado. Veremos ainda como estas mesmas técnicas fortemente vinculadas às práticas de execução improvisada podem afectar o processo composicional. Neste sentido, e apoiados na perspectiva de Peter Schubert mencionada no seu artigo "From Improvisation to Composition"⁸, procurámos estudar as diferenças de concepção entre improvisação e composição e de que forma o nosso conhecimento das práticas de improvisação podem afectar a nossa concepção do processo composicional. Pretendemos assim enquadrar sob a perspectiva da improvisação à composição o estudo destes manuscritos. A vastidão, diversidade e riqueza de peças neles contidas permite-nos tão só iniciar esta investigação. Para um melhor enquadramento, foi realizada uma análise de bibliografia que reflecte o trabalho científico desenvolvido nos últimos anos em torno do contraponto improvisado no

⁵ Na tentativa de inventariar e levantar o Fundo Musical da BGUC, Manuel Joaquim empreendeu a partir da década de 1960 todo um trabalho que culminou na elaboração detalhada de fichas descritivas conhecidas actualmente por *Fichas Verdes*, que se encontram na BGUC. Sobre as várias tentativas de inventariação do Fundo Musical da BGUC, ver [ABREU, ESTUDANTE, 2011], pp. 88-94.

⁶ Isto prende-se, na nossa óptica, com a necessidade da Musicologia portuguesa, em determinado momento, de procurar um *corpus* de repertório em Portugal que realizasse o paralelo com o desenvolvimento da música instrumental em Itália durante o séc. XVII.

⁷ As questões relativas à autoria das peças nos vários manuscritos analisados será abordada mais detalhadamente nos pontos 2.1. e 3.4.

⁸ ver [SCHUBERT, 2013]

Renascimento⁹. Este tem-se revelado bastante frutífero para o nosso conhecimento deste período, tendo-nos revelado pontos de vista diferentes sobre a forma como os compositores trabalhariam, criando-nos a percepção de um mundo muito distinto do nosso, onde a oralidade e a memória tomam um lugar de preponderância, e onde a improvisação musical se torna um elemento presente no dia-a-dia dos músicos. Ao tratar de algo tão momentâneo como uma tradição de contraponto improvisado, somos sempre confrontados com a completa ausência dos registos sonoros que nos poderiam elucidar sobre estas práticas. O nosso conhecimento será sempre através de fontes escritas, sendo que dificilmente conseguirão transmitir a totalidade da experiência vivida. São, no entanto, a forma mais fidedigna para nos aproximarmos da mesma.

Veremos de seguida como estas práticas improvisatórias, alicerçadas num conjunto alargado de técnicas de contraponto utilizadas pelos músicos do século XVI, se demonstram em peças escritas baseadas num CF, compostas num período histórico posterior - o século XVII - o que nos remete para uma continuidade da forma de trabalhar dos músicos, alterada aos poucos por questões relativas à passagem para uma predominância cada vez maior da escrita e da imprensa. Elencaremos algumas razões para esta permeabilidade entre técnicas de contraponto improvisado e as técnicas utilizadas pelos compositores na sua música escrita.

No Capítulo 2 foi realizada uma revisão bibliográfica, dentro da historiografia portuguesa, dos principais estudos realizados sobre os manuscritos musicais acima referidos. Dentro da extensa literatura já existente, escolhemos também três artigos que considerámos relevantes para realizarmos uma contextualização do fenómeno do contraponto improvisado, as suas técnicas e o seu ensino.

No Capítulo 3 procedemos à análise de fontes teóricas (tratadística) que nos permitiu perceber quais os significados que o termo *concertado* poderia ter no Renascimento, bem como as técnicas envolvidas e os pressupostos para a sua realização. No mesmo capítulo seguimos com a análise dos três manuscritos oriundos do Fundo Musical da BGUC, o MM 52, o MM 236 e o MM 243. Destes, e tendo em conta o âmbito da tese, foram recolhidas as composições sobre um CF em valores rítmicos iguais, onde constam algumas peças intituladas *Concertados*.

⁹ Entre os trabalhos mais pertinentes sobre o assunto e que mais orientaram a nossa abordagem ver [FERAND, 1956], [BENT, 1983], [WEGMAN, 1996], [OWENS, 1997], [SCHUBERT, 2002], [BERGER, 2005], [KARNES, 2005], [COLLINS, 2007], [COLLINS, 2008], [CANGUILLEM, 2011], [GUIDO, 2012],[SCHUBERT, 2013], [CUMMING, 2013], [CANGUILLEM, 2013], [MORUCCI, 2013].

Procedemos à catalogação destas peças, à análise e descrição do seu conteúdo e à busca de possíveis concordâncias.

No final da dissertação é apresentada uma edição crítica dos 19 *Concertados* de Frei Theotónio da Cruz, que tem como objectivo tornar disponível o conteúdo musical da primeira parte do MM 52 para a execução. Ao mesmo tempo, esta edição serviu para compreendermos melhor o fenómeno da passagem do contraponto improvisado para o contraponto escrito; pudémos, através da análise dos *Concertados*, aperceber-nos das técnicas improvisatórias apresentadas nos tratados teóricos usadas pelo compositor destas peças. Este facto denota a permeabilidade entre a tradição oral e a tradição escrita, algo já descrito na época.

1.2. Metodologia

A elaboração desta dissertação de Mestrado foi realizada entre Setembro de 2013 e Setembro de 2014, em Portugal. Para a sua prossecução foi realizada uma leitura crítica de três tipos de materiais:

1. fontes secundárias;
2. fontes primárias teóricas e documentais;
3. fontes primárias musicais.

As fontes secundárias listadas na bibliografia têm como fulcro do seu conteúdo as questões relativas a: aprendizagem musical no Renascimento, contraponto improvisado, teoria musical do Renascimento. A biografia secundária foi essencial para uma melhor compreensão dos vários textos da época, bem como para o enquadramento histórico dos mesmos. A sua leitura crítica permitiu validar determinadas conclusões decorrentes da análise efectuada às fontes primárias.

As fontes primárias teóricas e documentais são, essencialmente, fontes teóricas musicais do período compreendido entre 1535 (tratado de Aranda) e 1613 (tratado de Cerone). O estudo destas fontes foi essencial para uma contextualização teórica do repertório encontrado nos vários manuscritos musicais. Permitiu-nos elaborar um quadro geral de pensamento musical desta época, nomeadamente dentro do que seria o contraponto vocal improvisado.

Dentro das fontes primárias musicais utilizadas encontramos o P-Cug MM 52, o P-Cug MM 236 e o P-Cug MM 243. O MM 52 foi estudada de uma forma mais aprofundada, tendo sido realizada a transcrição da sua primeira parte, assim como uma edição crítica. Este trabalho permitiu-nos levantar uma série de questões sobre o género musical aí apresentado. Estas mesmas questões levaram-nos a considerar igualmente os MM 236 e MM 243 permitindo um melhor enquadramento do género *Concertado* na prática musical do Mosteiro de Santa Cruz. O âmbito desta dissertação não nos permitiu ser mais exaustivos na pesquisa de outras fontes musicais, algo que julgamos essencial no futuro para um enquadramento mais abrangente deste fenómeno na Península Ibérica; a escolha das fontes estudadas prende-se com a facilidade de acesso às mesmas e com o facto de serem provenientes do mesmo local.

Capítulo 2. O ESTADO DA ARTE. UMA REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA

À distância de cerca de 4 séculos, as referências culturais que se perdem inviabilizam uma compreensão total do significado das obras musicais. Como refere Georg Feder, os estereótipos da imaginação que proporcionam um contacto íntimo com as várias manifestações culturais, sendo diferentes, obrigam-nos a um trabalho de reconstrução histórica gigantesco, e que se sabe à partida ser insuficiente para a imersão num mundo que já não é o nosso.¹⁰ Numa busca de conceitos e factos que nos assegurem um mínimo de acuidade científica, cumpre a qualquer investigador, sendo esse um dos seus trabalhos mais importantes, uma compreensão do trabalho já realizado por outros.

Faremos de seguida a revisão bibliográfica de dois tipos de estudos. Primeiramente trataremos o que foi escrito sobre o MM 52 e o seu conteúdo, bem como do MM 236 e do MM 243. De seguida abordaremos alguns trabalhos que nos pareceram relevantes na área do contraponto improvisado no Renascimento, e que nos permitiram enquadrar de forma alargada esta prática.

¹⁰Ver [FEDER, 2011], p. 10.

2.1. Revisão bibliográfica dos principais estudos dentro da historiografia musical portuguesa

Dentro da historiografia musical portuguesa seleccionámos os seguintes trabalhos:

- PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981
- NERY, Rui Vieira, "New Sources for the study of the Portuguese seventeenth-century Consort Music", *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, Memphis, December 1985, vol. 22, pp. 9-28
- ANDRADE, Inês, *Os modos Concertados de Frei Theotónio da Cruz*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Dissertação de Mestrado, 2004
- ESTUDANTE MOREIRA, Paulo, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Université Paris IV - Sorbonne/ Universidade de Évora, Tese de Doutoramento, 2007

Esta selecção inclui, no nosso entender, os trabalhos mais pertinentes que se debruçaram de forma mais detalhada nas fontes com Concertados, os manuscritos MM 52, MM 236 e MM 243. Poderemos dividir estes estudos entre os que se referem a estas fontes inseridas num conjunto de outras referências a outras fontes incluídos na BGUC, como forma de sistematizar o conhecimento relativo a esta biblioteca - Pinho (1981) - ou ao conhecimento das práticas instrumentais portuguesas - Estudante (2007) - e os que se dedicam de uma forma mais exaustiva ao estudo dos manuscritos e do seu conteúdo - Nery (1985) e Andrade (2004).

2.1.1. *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII* - Ernesto Pinho

No seu livro, Pinho faz uma primeira referência ao MM 52 no Capítulo V, parte 2, dedicada aos compositores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVII.

Na entrada dedicada a D. Teotónio da Cruz¹¹ atribui-lhe a autoria dos 16 modos concertados no MM 52¹². Pinho admite a dificuldade em obter dados biográficos sobre D. Teotónio, sendo no entanto, “de crer que tenha sido professo de S. Vicente de Fora ou que lá tenha vivido pelo menos grande parte da sua vida, a julgar pela proveniência do Códice”¹³. Refere que todos os concertados incluídos no manuscrito são construídos sobre “melodias gregorianas” e que seriam música instrumental, sem elencar uma explicação. Um pouco mais adiante, Pinho refere novamente o MM 52¹⁴, no entanto num contexto diferente do anterior; aqui refere a 2ª parte do manuscrito, a partir do fólio 21v, como contendo obras para tecla.

Do MM 236, onde também se encontram Concertados, Pinho aponta alguns compositores: Dom Gabriel de São João, Dom João de Santa Maria, Dom Fernando de São José 2º, Frei António de Madre de Deus, D. Teotónio da Ascensão e Frei Francisco de Santa Maria, tendo alguns composto “concertados” e outros “exercício escolares”¹⁵.

Apesar de o MM 52 não ser, à altura, um manuscrito desconhecido, pois tinha já sido referenciado por Manuel Joaquim nas Fichas Verdes, tal como referido na Introdução, ponto 1.1., beneficia, através do livro de Pinho, de uma exposição maior a um público especializado. As preocupações de Pinho prendem-se, acima de tudo, com o conhecimento da actividade musical no Mosteiro de Santa Cruz, através da análise dos relatos da época que nos chegaram, sendo um trabalho de grande envergadura e abordando muitos aspectos relativos à vida no Mosteiro. Como tal, a simples menção ao MM 52 é já positiva, no sentido de assinalar a sua existência e abrindo portas para um maior conhecimento do espólio existente na BGUC.

¹¹ Ver [PINHO, 1981], p. 186.

¹² São na realidade 19, número que é correctamente referido por Pinho mais tarde, o que nos leva a crer ter sido um lapso editorial.

¹³ Ver [PINHO, 1981], p. 186.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 231.

¹⁵ As datas referidas por Pinho, na tabela da p. 247, para estes compositores (1651 e 1652) são uma data manuscrita no MM 236, não nos dando qualquer pista sobre as datas de ingresso no Convento e morte. A única data segura que menciona é o ano de 1624, ano esse em que D. Gabriel de São João é enviado para o Mosteiro de São Vicente de Fora. Nery (1985) no artigo tratado abaixo dá-nos mais pistas sobre uma datação mais correcta das datas de morte de alguns destes compositores.

2.1.2. *New Sources for the study of the Portuguese seventeenth-century Consort Music - Rui Vieira Nery*

Nery escreve em 1985¹⁶ um artigo onde o MM 52 é de novo tratado, essencialmente a primeira parte (onde constam os *Concertados*). Neste preocupa-se com a questão da quase inexistência de fontes com repertório para ensembles instrumentais, na música Ibérica dos séculos XVI e XVII. Segundo o autor, esta falta de manuscritos ou impressos que contenham música instrumental não significa que a performance instrumental fosse residual na Península Ibérica; de acordo com o autor “há uma discrepância entre esta realidade e o grande número de referências documentais à actividade de ensembles instrumentais em Portugal e em Espanha (...)”¹⁷, sendo que “os documentos de pagamento de cada grande Catedral ou Igreja Colegial na Península incluem vários tocadores de flauta de bisel, charamela, baixão, cornetto e sacabuxa”¹⁸. A questão central do artigo, que o autor coloca perante este quadro é “o que terá acontecido ao repertório destes instrumentos e dos seus consortes”¹⁹.

Nery, suportando-se em fontes documentais da época, coloca a hipótese de os instrumentistas tocarem a partir de partes vocais ou de música de tecla. Esta são práticas bem documentadas por autores como Tomás de Santa Maria e Juan Bermudo em relação aos instrumentos de tecla tocarem a partir de partes vocais, e por Hernando de Cabezón²⁰ que aconselha os instrumentistas de instrumento melódicos a olharem para o livro do seu pai, Antonio de Cabezón²¹, e o usarem para tocarem em ensemble. Sendo assim possível termos um vasto repertório disponível para os instrumentistas a partir do repertório vocal, isto não explicaria a quase completa ausência de literatura específica para instrumentos, literatura essa encontrada um pouco por toda a Europa Ocidental no mesmo período.

¹⁶ Ver [Nery, 1985], pp. 9-28.

¹⁷ “There is, of course, a discrepancy between this reality and the very large number of documentary references to instrumental ensemble activities in Portugal and Spain (...)” *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁸ “The payrolls of every major cathedral and collegiate church in the Peninsula include several recorder, shawm, basson, cornetto and sackbutt players (...)” *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁹ “what happened to the repertory of these instruments and of their consorts.” *Idem, ibidem*, p.9.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 10-11.

²¹ *Obras de Musica para Tecla, Arpa y Vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, 1570.

Centrando a questão em Portugal, Nery refere a existência de alguns manuscritos na Universidade de Coimbra nos quais existirá música essencialmente instrumental, e, segundo o próprio, teria sido classificada como música sem texto. São esses manuscritos o MM 52, o MM 236 e o MM 243. Em 1979, Nery tem acesso a estes mesmos manuscritos, e neles identifica a existência de pelo menos quatro autores: D. Teotónio da Cruz, D. António da Madre de Deus, D. João de Santa Maria e D. Gabriel de São João. Não são indicados todos os que Pinho tinha enunciado, e que já anteriormente foram apresentados. Nery consegue ser mais preciso em relação às datas de morte de cada um dos compositores por si referidos, para isso recorrendo ao Livro de Óbitos de São Vicente de Fora²².

Nome	Data de ingresso	Data de morte	Tomou votos em
D. Teotónio da Cruz	25/08/1635 f. [141]	10/05/1653 f. [141]	Santa Cruz
D. António da Madre de Deus	15/06/1641 f. [11]	12/01/1656 f. [11]	São Vicente de Fora
D. João de Santa Maria	não referida	12/03/1654 f. [78]	São Vicente de Fora
D. Gabriel de São João	não referida	23/12/1651 f. [61]	Ecclesiola - Mosteiro de Grijó

Tabela 1 - Informação sobre os compositores crúzios constantes nos MM 52, MM 236 e MM 243 a partir do Livro de Óbitos de São Vicente de Fora, Lisboa, B.N. Cod. 1363 ²³

A Tabela 1 recolhe, a partir do Livro de Óbitos de São Vicente de Fora (Lisboa, B.N. Cod. 1363), a informação sobre os diferentes autores inscritos nos manuscritos analisados por Pinho e Nery, nos quais se encontram composições denominadas *Concertados*, ou de carácter supostamente instrumental, bem como

²² Ver Lisboa, B.N. Cod. 1363 No entanto, e de acordo com a digitalização disponibilizada pela Biblioteca Nacional, as suas referências aos fólhos estão erradas. Julgamos que a razão para isto se prende com uma refoiação posterior a 1985, pois as discrepâncias são homogéneas entre si. Sendo assim a entrada para Frei Teotónio da Cruz não se encontra no fólho 143 mas sim no fólho 141, a entrada para Frei António da Madre Deus está no fólho 11 e não no 13, e a entrada para D. Gabriel de São João está no fólho 61 e não no 63.

²³ Podemos constatar que os quatro autores que compõem *Concertados* o terão realizado entre o 2º e o 3º quartel do século XVII. Mais uma vez é evidente a mobilidade entre Mosteiros da mesma Ordem. Estando todos estes nomes referidos no *Livro dos Óbitos do Mosteiro de São Vicente*, o que indica que aí terão falecido, a sua proveniência varia, o que significa que, a dada altura da sua vida terão sido transferidos para o Mosteiro de São Vicente de Fora.

composições sobre um CF. Foi consultado o Lisboa, B.N. Cod. 1363 como fonte primária de trabalho, e foi adicionada a essa tabela uma proposta de datação mais precisa. Não sendo este um dos objectivos do nosso trabalho, tendo consultado esta fonte julgámos que seria útil dar o nosso contributo para uma possível futura investigação sobre cada um dos compositores que se encontram referenciados nestes manuscritos.

Nery continua com a análise dos manuscritos, e faz uma primeira descrição do conteúdo das suas 98 peças:

- 2 delas destacam-se, na opinião de Nery, por serem claramente influenciadas por música instrumental Italiana do início do séc. XVII: uma composição anónima a 5 vozes, no estilo típico de uma *canzona* veneziana, e outra, também anónima, com o título *Tarambote para as duas Charamelinhas*;
- 2 outras também diferem do resto da colecção: uma composição canónica de Dom Gabriel de São João, e uma série académica (sic) de fugas sobre o *Magnificat* no primeiro modo, de Morales, escritas por Dom António da Madre de Deus;
- todas as outras composições se assemelham entre si: o uso de um *Cantus Firmus* em valores longos e idênticos, com uma a quatro vozes em contraponto. A maioria destes trabalhos denomina-se *modos concertados* ou *tons concertados*.

O termo *concertado* é, para o autor, um termo problemático. Se, por um lado, Nery refere a semelhança com a palavra Italiana *concertato*, para designar de uma forma lata qualquer tipo de obra para ensemble instrumental, por outro *concertado* é também o termo pelo qual alguns teóricos como Bermudo, Montanos e Cerone se referem ao contraponto vocal improvisado.

O autor coloca duas questões principais:

1. são estas composições realmente obras composicionais ou trabalhos académicos?
2. tendo em conta que as referências a *contrapunto concertado* nas fontes teóricas Ibéricas deste período se referem a contraponto vocal,

podemos considerar estes exemplos como música instrumental? E, se sim, com que tipo de instrumentação?

Na sua tentativa de responder a estas questões Nery elenca os seguintes factos:

- existem em manuscritos e impressos Ibéricos de música prática, desde meados do séc. XVI, imensos exemplos deste tipo de composições - peças sem texto, construídas sob um *Cantus Firmus* de valores iguais e longos;
- alguns destes exemplos encontram-se em obras práticas, tais como o *Trattado de Glosas* de Ortiz e o *Declaración de Instrumentos Musicales* de Bermudo, entre outros;
- também são referidos exemplos em obras como o *Cancionero de Uppsala* (na sua parte final, onde estão composições sem texto) e *Plura modulationum genera* de Fernando de las Infantas (1534-1610);
- comentários extraídos de outras fontes documentais demonstram a existência de concertados como composições autónomas.²⁴

Após esta exposição, Nery retira as seguintes conclusões:

- a presença destes trabalhos em colecções de música prática tão importantes invalida o facto de serem exercícios abstractos de contraponto;
- sendo apelidados de exercícios, dando-lhes um carácter didáctico, devem ser vistos como peças para os estudantes lerem e analisarem, e poderem emular em futuras composições;
- segundo Nery, em alguns dos trabalhos apresentados anteriormente o carácter instrumental é evidente - Ortiz escreve "second manera de tañer violon con el cymbalo" e Cabezón escreve para "tecla, arpa y vihuela";
- a similitude entre estes exemplos e os de Coimbra é demasiado forte levando-o a concluir que os últimos são também composições instrumentais;

²⁴ O autor baseia-se num comentário de D. João IV escrito numa carta sua, sobre alguma música que lhe tinha sido enviada, "Os concertados folguei de ver e também me pareceram bem", e numa peça de João Lourenço Rebelo, "concertados a diversas vozes", um concertado sobre o *Ave maris stella*.

- uma análise da estrutura das peças incluídas nos manuscritos de Coimbra mostra-nos longas glosas, saltos de oitava frequentes e a quase completa ausência de pausas, o que vinca ainda mais a convicção de Nery de se tratarem de música instrumental;
- o facto de estas peças instrumentais (de acordo com Nery) seguirem tão de perto as regras do contraponto improvisado é uma consequência do domínio da música vocal, neste período, sobre a instrumental.

Apesar do uso de instrumentos no Mosteiro de Santa Cruz ser documentado por fontes documentais coetâneas dos manuscritos analisados pelo autor, com referências a violas da gamba, cornetos, baixão, violino, fagotilho, etc, raramente eles aparecem discriminados nas fontes. Nery justifica este facto através da prática da época de escrever *per ogni sorte di stromenti*, de acordo com o qual qualquer combinação instrumental seria possível, salvaguardando as dificuldades inerentes ao âmbito de cada instrumento. Na opinião de Nery, devido ao facto de a aprendizagem e a performance de violas da gamba ser vulgar no Mosteiro, bem como ao facto de os *concertados* apresentarem algumas características que propiciariam o uso da viola da gamba (*passagi* frequentes, registos graves e linhas melódicas até duas oitavas), sugere que alguma desta música poderia ser usada por consorts de viola da gamba. Por outro lado exclui, a nosso ver de uma forma acertada, o uso de instrumentos de tecla, pelo facto de haver tantas sobreposições de vozes. Deixa em aberto o uso de instrumentos de tecla para quando o *Cantus Firmus* é a voz mais grave, sendo tratado neste caso como um baixo contínuo.

Quanto ao uso que estes *Concertados* teriam, e reiterando a sua qualidade performativa, Nery propõe que poderiam ser usados durante a celebração litúrgica, substituindo algumas partes do próprio da Missa, dos salmos de vésperas, dos hinos e do *Magnificat*. Estando organizados (na sua maioria) em conjuntos com os oito modos, estariam sempre em acordo modal com o que estivesse a ser cantado, ou tocado.

Quanto ao estilo composicional, Nery refere as seguintes características destas composições:

- longas passagens paralelas em terceiras ou em sextas;
- técnica contrapontística amadurecida;

- combinação de elementos de tradição com outros de inovação: elaboração realizada com base no cantochão, mas com um carácter tonal (emergência da dualidade maior/menor); tradição do uso de *Cantus Firmus* como base contrapuntística, mas com uma textura de trio-sonata, mais moderna; obedece às regras do contraponto do século XVI, mas inclui exemplos de movimento paralelo e de sequências melódicas, características de um estilo de Barroco nascente.

O artigo de Nery aqui analisado revela-se como um texto essencial numa primeira abordagem ao repertório existente no MM 52, MM 236 e MM 243. Não se centrando muito em questões de estudo da fonte, parte da análise do texto musical da primeira parte do MM 52, bem como dos *concertados* e outra *música sem texto* encontrada no MM 236 e MM 243²⁵, com o intuito de ligar esse repertório a um repertório instrumental. Este é o ponto essencial do artigo, e aquele em que há mais especulação inerente, pois nada no texto, de uma forma clara nos indica qualquer instrumentação. Obviamente, Viera Nery sabe que as hipóteses que coloca em relação a uma possível ligação entre os *concertados* e um repertório para ensemble de Violas da Gamba serão de difícil argumentação, mas é o desejo de ligar este repertório à emancipação, no séc. XVII, da música instrumental, em Itália, que leva a que estes três manuscritos sejam vistos, doravante, como repositórios de música instrumental. Há uma tentativa clara de colocar a História da Música Portuguesa a par com a Europeia.

Em relação às hipóteses colocadas por Nery, assim como se torna difícil uma argumentação a favor, além das razões pelo autor elencadas e já aqui mencionadas, também a refutação da sua tese de música instrumental (e nomeadamente de consort de Violas da Gamba) não é simples. Para nós também não é uma questão primordial, mas, na sua busca, Nery deixa-nos uma série de caminhos a percorrer, a nível do significado da palavra *concertados*, da sua execução vocal, da sua estrutura, quer ainda da sua pertinência no serviço

²⁵ O autor apresenta uma tabela no final do artigo onde reúne peças sobre CF em valores iguais constantes dos MM 52, MM 236 e MM 243. Infelizmente esta tabela apresenta alguns erros, quer por designar de *Concertados* peças que não têm essa denominação nos manuscritos, quer por omitir algumas peças que nos parecem importantes, nomeadamente um conjunto de peças sobre um CF no MM 243, do qual só apresenta a constante nos fls. 34-36. Nos pontos 3.4.2., 3.4.3. e 3.4.4. desta dissertação são apresentadas tabelas com todo o conteúdo dos manuscritos em questão, e que ajudarão a clarificar esta situação.

litúrgico. O levantamento dos *concertados* que realiza é um instrumento precioso para o trabalho de dois outros investigadores que de seguida analisaremos.

2.1.3. *Os modos Concertados de Frei Teotónio da Cruz* - Inês Andrade

A tese de Andrade *Os modos Concertados de Frei Theotónio da Cruz* de 2004 é o trabalho mais exaustivo realizado até hoje sobre o MM 52 e o seu conteúdo musical. Inês aborda vários aspectos, desde o estudo da fonte até às questões composicionais dos *Concertados* aí incluídos, realizando, sempre que possível, o paralelo com os *Concertados* contidos no MM 236. Iremos de seguida proceder a uma análise desta tese, análise que por vezes parecerá um pouco exaustiva, mas cujo propósito foi o de retirar toda a informação que considerássemos pertinente para o nosso trabalho, bem como as dúvidas por ela levantadas.

Andrade inicia o estudo da fonte MM 52 com a análise da encadernação, marcas d'água, a disposição dos cadernos e organização dos fólhos, bem como a caligrafia e a grafia musical. Compara-o também, em termos de conteúdo, com outras fontes similares (nomeadamente o MM 236, e os *Concertados* aí existentes). Aponta a falta de fólhos e cadernos, o que terá levado à existência de peças incompletas na segunda parte do manuscrito²⁶. Quanto à primeira parte, e realizando o paralelo com os conjuntos de *Concertados* existentes noutros manuscritos, conclui que "a transcrição dos concertados no MM 52 foi suspensa antes de ter sido terminada."²⁷ Os *Concertados* da primeira parte do MM 52 serão o objecto de estudo da tese de Mestrado de Andrade.

Passa para as questões relativas à autoria e datação do manuscrito, o seu enquadramento histórico e musicológico. Estas são questões que preocupam Andrade, e cujos pontos mais problemáticos são os seguintes: existência de diferentes *notas de posse*²⁸ no interior do manuscrito em relação à capa; qual será o local onde as obras poderão ter sido compostas; quem poderá ser o autor do

²⁶ Ver [ANDRADE, 2004], p. 13.

²⁷ *Idem, ibidem*, pf. 123.

²⁸ Andrade utiliza a expressão *notas de posse* para as inscrições encontradas no MM 52 que indicam os mosteiros de pertença do manuscrito.

seu conteúdo musical. Para elas elenca algumas hipóteses. Em relação ao compositor coloca como hipótese mais plausível pertencer a autoria do manuscrito a Frei Theotónio da Cruz, referido no *Livro de Óbitos do Mosteiro de São Vicente de Fora*, que toma votos em Santa Cruz a 25 de Agosto de 1635, vindo a falecer a 10 de Maio de 1653 em São Vicente de Fora. De acordo com a autora isto colocaria a hipótese de o manuscrito ser originário de Santa Cruz, tendo sido levado para São Vicente de Fora pelo próprio Frei Theotónio da Cruz, o que explicaria as diferentes *notas de posse*²⁹. Após consulta do *Obituário dos Monges de Santa Cruz*, analisa as entradas com o nome Theotónio, e depressa conclui que nenhum dos monges aí referenciados deverá ser o autor/copista dos *Concertados* do MM 52. A hipótese mais plausível é então o referido Dom Theotónio da Cruz, o único cujas datas de entrada na Ordem e de morte são compatíveis com a datação existente no manuscrito.³⁰

Avançando para o enquadramento histórico são referidos os seguintes factos:

- existência de núcleos importantes de produção musical em Portugal nos fins do séc. XVI e inícios do séc. XVII;
- compositores contemporâneos de Frei Theotónio da Cruz: Dom Gabriel de São João (†1651), Dom João de Santa Maria (†1654), Frei António da Madre de Deus (†1656), D. Pedro da Esperança (†1660);
- existência na Biblioteca do Mosteiro de várias obras teóricas e obras de música prática que estariam disponíveis aos monges para o seu estudo;
- existência na BGUC de outros manuscritos com peças semelhantes aos *Concertados* do MM 52, nomeadamente no MM 236.

Andrade analisa de seguida as questões levantadas pelo termo *concertado*, nomeadamente o seu significado. A autora opta por se basear no significado da palavra italiana *concertare*, que seria mais tarde usada para a música instrumental do séc. XVII. É neste movimento da emancipação dos instrumentos em relação à

²⁹ Um outro personagem abordado por Andrade como um possível de autor é o Dr. D. Theotonio, “protagonista das peripécias e cenas recolhidas na Crónica da Fundação do Mosteiro de São Vicente de Fora de Lisboa, ocorridas por volta de 1615”, mas rapidamente esta hipótese é colocada de parte, pois este personagem falece pouco depois de 1615. Isto obrigaria a que as obras tivessem sido compostas muito antes da datação existente no MM 52, e como a autora assume sempre que Frei Theotónio da Cruz é o autor dos *concertados*, não colocando a hipótese de ser somente um copista, esta segunda hipótese de autoria é colocada fora de consideração.

³⁰ Ver [ANDRADE, 2004], p. 42.

música vocal que Andrade coloca os *concertados* do MM 52. Há aqui, mais uma vez, um querer catalogar o MM 52 enquanto música instrumental. Segue com a exposição de um conjunto de exemplos de música instrumental coetânea ao MM 52 que servem para ilustrar o período de transição que se vivia (temos como exemplos Frescobaldi, Viadana, Andrea e Giovanni Gabrielli³¹). Da análise realizada sobressai o ênfase colocado na "crescente produção musical para instrumento, (...), durante o século XVII"³². Andrade opta por realizar uma pequena resenha histórica da transição para a música instrumental. Um ponto interessante é o elencar de manuscritos com obras construídas sobre um CF: MM 236, P-Pm MM 41, P-BRd Ms 967 (*Liber Introitus*) são os exemplos dados por Andrade, para ilustrar o uso alargado de uma técnica composicional muito particular: as composições sobre CF em valores iguais. Refere também o *Tractado de Canto Mensurable y Contrapuncto* de Mateus de Aranda como exemplo de obra teórica onde este processo é tratado.

Andrade prossegue a sua análise dos *Concertados* do MM 52 na óptica de interpretação dos mesmos. Tendo em conta os âmbitos das várias vozes coloca algumas hipóteses:

- sendo os âmbitos muito alargados (principalmente das vozes concertadas) a sua execução por vozes, não sendo impossível, torna-se muito pouco provável; no entanto, e usando o conceito de alturas fixas da música moderna, atribui possíveis combinações de vozes aos vários concertados³³;
- tendo em conta os âmbitos das vozes e a ausência de texto ou qualquer *incipit* textual, bem como os saltos intervalares e desenhos melódicos, a autora conclui que a realização por instrumentos seria a hipótese mais plausível.
- partindo do ponto anterior elenca um conjunto de situações contemporâneas ao MM 52 em que se utilizam instrumentos, e sugere vários instrumentos para as várias partes dos *Concertados*.

³¹ Ver [ANDRADE, 2004], p. 30-32.

³² *Idem, ibidem*, p. 30.

³³ *Idem, ibidem*, p. 35.

No capítulo 4 Andrade analisa a primeira parte do MM 52 nos seus aspectos, segundo a autora, da parte musical da escrita³⁴. O que é abordado nesta análise e que conclusões retira?

- a disposição das vozes no manuscrito que permite “a sua execução por três músicos a partir de um mesmo manuscrito.”³⁵;
- a dimensão dos concertados - afirma que a variação no tamanho se pode dever a uma “economia de escrita” ou a “um maior domínio da técnica da escrita” ou ainda a uma “necessidade prática de criar peças mais curtas para o determinado momento da cerimónia a que se destinava”³⁶;
- o tipos de claves encontradas e os padrões encontrados no seu uso - alia as claves a um determinado registo e, logo, a determinados instrumentos que se poderiam utilizar³⁷;
- o compasso utilizado;
- as figuras musicais.

O capítulo 5 é o mais longo da tese, e preocupa-se com a análise de alguns dos *Concertados* do MM 52, abordando vários aspectos, de seguida apresentados:

- ao analisar os modos utilizados nos *Concertados*, e fazendo o paralelo com o facto de os *Concertados* do MM 236 percorrerem os oito modos eclesiásticos, a autora propõe que no caso do MM 52 o trabalho não teria sido concluído. Refere a falta de dois fólhos entre os f. 20 e f. 21, mas, esta falta não implica que aí estivessem escritos os *Concertados* em falta - no f. 20v as pautas estão vazias, o que significa, e tendo em conta a disposição dos concertados no MM 52, que não houve continuidade da escrita dos concertados;
- ao analisar as tessituras e âmbitos das vozes concertadas e dos CF, conclui que os CF se encontram num âmbito que está de acordo com os

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 43.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 44.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 45.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 46.

parâmetros da época³⁸, mas que “as partes concertadas desenvolvem-se num âmbito próprio, podendo ser melhor agrupadas por semelhanças de altura (grave e agudo) do que de acordo com as teorias de âmbito modal.”³⁹ Aqui emprega o termo tessitura de uma forma descontextualizada, não como a área de conforto em que uma voz ou instrumento cantam/tocam, mas sim como registo grave ou agudo uma voz;

- analisa os âmbitos de outros concertados do MM 236 e conclui que também nestes as partes concertadas apresentam âmbitos muito superiores aos apresentados pelos CF. Segundo a autora isto pode-se dever ao facto de as “partes concertadas [terem] sido compostas provavelmente no séc. XVII, altura em que havia maior liberdade prática na definição do âmbito, apesar do que diziam as teorias”⁴⁰ enquanto que o CF seria mais antigo;
- de seguida passa para a análise dos CF utilizados, assumindo como mais provável a sua origem em “CF conhecidos e usados na altura”⁴¹;
- assinala o facto do uso repetido da maioria dos CF, mas não é exposta uma explicação para essa prática, nem olha para esse facto como denotório de uma possível sistematização de procedimento composicional;
- de seguida analisa os intervalos melódicos dos CF e das vozes concertadas. Em relação aos CF conclui que se movem essencialmente por 2ªM, 3ªm e 3ª M, deduzindo que “Sendo provável que a origem dos CF seja em épocas anteriores, os intervalos que utilizam estão provavelmente mais próximos dos intervalos comuns dos neumas.”⁴². Em relação às partes concertadas, da sua análise conclui que há um uso de uma maior variedade de intervalos melódicos, e que “os *desenhos* baseados em graus conjuntos vão dando lugar a outros mais ricos em *intervalos*, não só na ligação entre as *frases* como também na sua constituição. Esta riqueza e liberdade melódica crescente, que se reconhece no decorrer do

³⁸ *Idem, ibidem*, p.56.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 56.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 62.

manuscrito, pode ser resultante de um domínio cada vez melhor das técnicas usadas na sua composição.”⁴³. A autora liga o uso de intervalos distintos dos graus conjuntos a um maior domínio da escrita musical;

- ao analisar os desenhos melódicos dos CF e das partes *concertadas* Andrade realiza uma sistematização de pequenas frases melódicas (2 intervalos somente) e da sua ocorrência nos *Concertados*. Julgamos que os trechos são demasiado pequenos para se caracterizarem como um repositório de material melódico que poderia ser utilizado pelos cantores ou instrumentistas; no entanto é um ponto de partida para aquilo que nos parece a nós mais importante - qual a relação entre os movimentos do CF e os desenhos melódicos das vozes *concertadas*? É um facto que os movimentos das vozes que realizam o contraponto estaria relativamente padronizado, pois as relações intervalares permitidas pela teoria musical faziam com que houvesse poucas soluções para o mesmo movimento do CF. Cumpria ao músico, com o embelezamento do contraponto, criar variedade com o mínimo de material possível⁴⁴;
- Andrade conclui que, apesar de haver contornos melódicos semelhantes nos vários CF, isso não se traduz em linhas melódicas repetidas nas partes *concertadas*; assumindo isto como uma análise correcta, mais uma vez teria sido necessário reduzir os concertados ao seu esqueleto (reduzir as vozes concertadas a movimentos de semibreves) para se aferir se esse esqueleto não revela padrões que, no contraponto florido, não são tão visíveis.

Inserido no capítulo 5 temos o ponto 5.6. dedicado ao Contraponto. Andrade começa por classificar o contraponto utilizado no MM 52. Denomina-o de *contraponto diminuído ou florido*, de acordo com Cerone, e, analisando os *Concertados* do MM 52 conclui que seguem as regras de contraponto vigentes na época. Para isso baseia-se naquilo que é dito por alguns teóricos, como Cerone e Aranda, sobre o uso das consonâncias e dissonâncias no contraponto. Conclui

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁴⁴ Quanto a este ponto julgamos que Andrade poderia ter sido mais exaustiva no seu trabalho, fornecendo-nos assim mais informações sobre os aspectos composicionais dos *concertados*. Poderia ter realizado uma redução das partes concertadas, para se poder ver até que ponto as linhas dos CF influenciam as linhas das partes concertadas, nomeadamente na padronização dos movimentos melódicos das vozes concertadas em relação a movimentos do CF.

também que o número de dissonâncias aumenta nos últimos *Concertados*, e que as dissonâncias são mais comuns entre as vozes concertadas.

Segue com a explanação do termo *contraponto concertado*, baseando-se somente na descrição realizada por Cerone, apesar de referir que o termo também é apresentado por Bermudo. Infelizmente, as características essenciais do contraponto concertado ficam por apresentar, pois a definição de Cerone não as contempla, como é o caso de ser contraponto de improviso, de poder ser a mais de duas vozes sobre CF e de ser requisito os contrapuntistas conhecerem-se. Tornaria mais rica a análise do conceito se tivesse sido realizada uma comparação das várias definições - praticamente todos os tratadistas ibéricos se referem ao contraponto concertado, de uma forma mais ou menos detalhada.

Realiza então uma análise dos concertados que parte da própria estrutura dos concertados: busca de pontos de imitação das frases e análise dos intervalos a que se realizam. Neste momento divide os concertados em dois tipos: o primeiro, sem designação especial "são caracterizados pelo estilo imitativo das frases"⁴⁵; o segundo tipo é constituído por três concertados e são designados, por Frei Theotónio da Cruz, como *fugas*. Aqui opta por contextualizar o termo *fuga*, recorrendo, mais uma vez à tratadística coetânea. Dos outros concertados, que têm o género imitativo na base da sua construção, Andrade apresenta algumas características: uso de contraponto imitativo livre (de acordo com a definição de Cerone⁴⁶); aquilo que designa como contraponto cruzado⁴⁷, mas que poderia ser também chamado de contraponto duplo ou invertido⁴⁸; em geral a imitação do tema é só realizada uma vez, mas há casos em que a frase é imitada sucessivamente; movimentos paralelos de terceiras ou sextas entre as duas partes. Pelo facto de o contraponto "criar um contínuo imitativo, com frequentes cruzamentos de vozes e imitações na mesma oitava",⁴⁹ Andrade conclui que estes concertados se adaptarão melhor à execução por instrumentos diferentes.

A tese termina com as questões levantadas pela transcrição e edição. Andrade trata com detalhe as questões relativas ao posicionamento das muitas alterações

⁴⁵ Ver [ANDRADE, 2004], p. 74.

⁴⁶ Ver [CERONE, 1613], fl. 770.

⁴⁷ Ver [ANDRADE, 2004], p. 79.

⁴⁸ Ver [SCHUBERT, 2002], p. 514.

⁴⁹ Ver [ANDRADE, 2004], p. 83.

às notas no manuscrito. Após a análise das várias ocorrências, conclui que os bemóis são válidos para notas idênticas seguidas, mas os sustenidos não o serão, pois de cada vez que aparecem duas notas idênticas sustentadas seguidas, ambas alterações são escritas pelo compositor/copista. Apesar desta constatação, não são colocadas questões quanto ao seu uso, e quanto ao uso de tantas alterações. Neste capítulo realiza a análise de alguns dos *concertados*. Sentimos que para uma melhor leitura do texto gostaríamos de ter visto todo o aparato crítico e critérios editoriais junto às transcrições e não separado.



A tese de Andrade é o primeiro trabalho de fundo sobre o MM 52, e é um documento que nos dá muitas linhas de investigação futuras, tanto a nível do estudo desta fonte em conjunto com outras com conteúdos semelhantes (o caso do MM 236), como a nível do género musical aqui tratado - o *concertado*. A sua grande força reside no estudo da fonte, bem elaborado e ilustrativo da fonte. No entanto, a tese apresenta algumas fragilidades. A análise da autora do texto musical falha, na nossa opinião, na definição do termo *concertado*. Apesar de, à altura, o tema da improvisação sobre *Cantus Firmus* não estivesse tão debatido, e tão enriquecido com novas linhas de investigação como neste momento, não invalida que pudesse ter sido realizada uma pesquisa mais detalhada sobre o termo. A característica mais marcante do contraponto *concertado*, e que é referenciada pela grande maioria dos tratadistas ibéricos, que é a questão improvisatória, não é sequer mencionada. Uma abordagem com estes pressupostos poderia ter levado Andrade a tomar outras considerações na sua análise aos *concertados*. No que diz respeito à edição crítica, julgamos que as opções editoriais são fundamentadas, apesar de nós propormos uma abordagem diferente, como será mais tarde explanado. Reiteramos no entanto que, apesar das críticas apresentadas, este é o trabalho mais profundo realizado sobre o MM 52, e aquele que nos permitiu colocar outro tipo de questões sobre este manuscrito.

*2.1.4 Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte
ibérique, XVIe-XVIIe siècles. Le ms. I du fond Manuel Joaquim - Paulo Estudante*

Na sua tese dedicada às práticas instrumentais de música sacra em Portugal, nos séculos XVI e XVII, Paulo Estudante aborda o MM 52 e o MM 236, baseando-se na análise do artigo de Nery (1985).

O princípio de Paulo Estudante é o de relacionar este repertório sem texto a repertório instrumental, de ministréis. Esta é a lógica decorrente do artigo de Nery (1985) bem como da tese de Andrade (2004) (esta última também baseia a sua análise no artigo primordial de Nery). Neste sentido, considera também o conteúdo da 2ª parte do MM 52 como repertório instrumental, que coloca algumas questões a nível da finalidade das mesmas - poderá o título de algumas delas sugerir que fossem partes acompanhantes de um cantor?⁵⁰ Quanto à finalidade dos *Concertados*, não tendo sido possível ainda identificar a origem dos CF, o autor admite como uma tarefa impossível assegurar quais os momentos em que poderiam ser utilizados no serviço litúrgico.

O inventário de Paulo Estudante do conteúdo do MM 52 e do conteúdo do MM 236 referido no artigo de Nery (ff. 114, 114v, 119, 119v, 189v-198v, 211-220, 246-260v, 272-285) é muito claro e correcto. Paulo Estudante, reiterando o carácter instrumental do repertório incluído nestes dois manuscritos, conclui que estas fontes portuguesas dos sécs. XVI e XVII, escritas à partida para serem música instrumental, contrastam com as fontes espanholas de livros de ministréis do fim do séc. XVI, que se baseavam em adaptações de repertório vocal.

⁵⁰ Ver [ESTUDANTE,], p. 284.

2.1.5. Conclusões

Da análise destes quatro documentos podemos concluir que todos os autores analisaram os *Concertados* do MM 52 numa óptica de música instrumental. Suportaram-se em evidências claras do texto que estão alinhadas com características musicais mais próximas do idioma dos instrumentos do que das vozes: longas frases sem pausas, saltos de oitava muito frequentes, âmbitos muito alargados e ausência de texto.

As questões ligadas à proveniência e autoria do manuscrito, apesar de não serem completamente conclusivas, permitem-nos afirmar que este manuscrito terá sido composto (na sua primeira parte) por um Frei Theotónio da Cruz (um compositor do qual praticamente nada sabemos). Apesar de ser pertença do espólio da BGUC, na sua parte concernente ao Mosteiro de Santa Cruz, a dada altura o manuscrito terá estado em São Vicente de Fora, o que não representa nada de anormal no âmbito da relação estreita entre as duas instituições. Não foi possível no entanto perceber se Frei Theotónio da Cruz terá escrito os *Concertados* em Santa Cruz ou São Vicente de Fora.

O MM 52 é visto e inserido num contexto maior de produção musical. O género *Concertado* é assinalado noutros manuscritos de Coimbra, o MM 236 e o MM 243, bem como no P-Pm MM 41, e é também olhado dentro de um quadro maior: o das composições sobre um *Cantus Firmus*. Estas composições são designadas nos tratados ibéricos como *contraponto* e *contraponto concertado*, sendo que este último termo se refere a uma prática improvisatória de cantar contraponto a várias vozes sobre um *Cantus Firmus*. Estas peças são vistas como obras a executar e não como meros exercícios didácticos, para a aprendizagem de *contraponto*.

Há uma aparente incompletude dos *Concertados* contidos no MM 52, que se justifica quando os comparamos com os conjuntos de *Concertados* do MM 236 que apresentam várias séries com os oito modos. O facto de os *Concertados* estarem organizados desta forma poderá ter várias razões, que gostaríamos de ter visto serem mais desenvolvidas. A análise dos *Concertados* revela os princípios composicionais vigentes na época, mas, tanto Nery como Andrade os abordam com conceitos tonais, justificando assim a inserção deste repertório num momento de viragem para o Barroco instrumental.

Tendo como ponto de partida a análise da bibliografia existente sobre o manuscrito em análise, fomos colocando algumas questões que se prendem com os aspectos não abordados em relação aos *Concertados* como género:

- Qual(ais) o(s) significado(s) do termo *concertado* nas várias fontes teóricas ibéricas, e de que forma poderá(ão) influenciar a nossa percepção destes textos musicais?
- Qual a sua contextualização na prática musical dos sécs. XVI e XVII? Como seriam executados? Qual seria o treino necessário para os realizar?
- Sendo o contraponto concertado uma prática improvisatória, de que forma estará relacionado com a composição destes *Concertados*?
- Poderão os *concertados* encontrados no MM 52 e no MM 236 ser considerados exercícios didácticos? Se sim qual poderia ser o seu papel?
- Quais os processos composicionais que estariam ao dispôr destes autores, e de que forma eles são revelados nos *Concertados*?

2.2. O papel do contraponto improvisado - uma revisão bibliográfica

É hoje unânime na comunidade científica a importância que no Renascimento tinha a performance *ex tempore* do contraponto. No seu artigo primordial, Ernest Ferand (1956) alerta-nos para a importância das práticas improvisatórias, não só na música como em todas as outras artes, não só no Renascimento como em todos os períodos históricos. Como referimos na Introdução, o trabalho desenvolvido nos últimos anos em torno do contraponto improvisado no Renascimento tem-se revelado bastante frutífero para o nosso conhecimento deste período. Revelou-nos pontos de vista diferentes sobre a forma como os compositores trabalhariam, criando-nos a percepção de um mundo muito distinto do nosso, onde a oralidade e a memória tomam um lugar de preponderância. Revelou-nos ainda como o ensino musical estava estruturado em torno de uma memorização intensiva, tanto do cantochão, como das regras de contraponto, de fórmulas melódicas e de outras questões essenciais para a prática musical.

Da bibliografia consultada sobre o assunto, já mencionada na Introdução, foi feita uma selecção de três artigos, abaixo mencionados, que nos pareceram mais pertinentes no contexto deste trabalho. Na análise dos artigos foi mantida, sempre que possível, a divisão dos mesmos. Desta forma julgamos facilitar as leituras posteriores dos mesmos.

- FERAND, Ernest T., "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque", *Annales Musicologiques*, Tome IV, Neuilly-sur-Seine, 1956, pp. 129-174
- SCHUBERT, Peter, "Counterpoint pedagogy in the Renaissance", em *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 503-533
- CANGUILLEM, Philippe (ed.), "Lusitano et la pratique du contrepoint chanté à la Renaissance", em *Chanter sur le livre à la Renaissance - Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013

2.2.1. Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque- Ernest Ferand

I

Ernest Ferand, ao tratar de um tema como o contraponto vocal improvisado em 1956, pode ser considerado um precursor nesta questão. Na realidade, só mais tarde no século XX o aspecto improvisacional da música Renascentista veria um renovado interesse pelos musicólogos. No entanto não foi pelo facto de o seu artigo não abrir várias portas de investigação, como veremos, que ela não existiu.

Para o autor há uma dificuldade inerente ao estudo nesta área pela existência de inúmeras zonas de transição entre aquilo que é verdadeiramente improvisado e o que é visto como improvisações mas são na realidade fórmulas de “embelezamento” mecânicas, ou progressões estudadas, ou ainda combinações contrapontísticas de intervalos pré-definidas. É importante, segundo Ferand, perceber desde o início que as práticas improvisatórias não se podem limitar a um só período nem a uma arte específica; elas são parte de toda a “Commonwealth of Art⁵¹”, e como tal são intrínsecas à actividade humana.

Sendo abundantes os registos de improvisadores na poesia, que também improvisavam a sua música, é a partir da prática da arquitectura no Renascimento, que pressupunha que os pormenores dos edifícios fossem sendo realizados à medida que iam sendo construídos, que o autor realiza o paralelo com a prática musical. Nesta última, muitas vezes a composição musical apresenta somente um esboço, com algumas linhas gerais, e cujos detalhes (vozes adicionadas, acordes de suporte, figuras expressivas e ornamentais) eram deixadas à imaginação do *performer* individual ou do grupo⁵². O autor apresenta duas formas de olhar para as questões da improvisação: a primeira toma a improvisação como a responsável da estrutura da composição escrita - as técnicas composicionais utilizadas, e a forma crescem a partir da improvisação. A outra, que é o reverso, apresenta todos os detalhes na composição escrita, vistos como inalteráveis. Discernir qual das duas foi utilizada torna-se uma tarefa difícil. Ernest Ferand, como forma de estruturar o seu estudo, diferencia dois tipos de composição: uma chamada “horizontal”, que nasce do embelezamento de linhas melódicas de uma ou mais linhas de uma peça

⁵¹ Ver [FERAND, 1956], p. 130.

⁵² *Idem, ibidem*, p.131.

polifónica (o que se chama *diminuire, passeggiare, gorgia ou rompere*); a outra é a “vertical” que nasce da adição de linhas contrapontísticas a uma linha pré-existente (um CF). É sobre esta última que se irá pronunciar no seu artigo, classificando a abordagem “vertical” como uma característica típica do Renascimento (vindo a ser conhecida depois como *stilus antiquo*), sendo a improvisação “horizontal” algo mais ligado ao Barroco. Apesar desta divisão, Ferand chama a atenção para a impossibilidade de criar uma divisão clara entre estes dois períodos, havendo uma coexistência das práticas durante muito tempo. Isto faz com que a improvisação “horizontal” e “vertical” façam parte de um todo, sendo realizadas simultaneamente e prevalecendo uma ou outra. No entanto, e para efeitos do seu estudo, sentiu-se a necessidade desta divisão.

II

O autor prossegue com a apresentação das condições que prevaleceram no campo do contraponto vocal improvisado. Tomando como ponto de partida um tratado alemão de 1625⁵³, Ferand assinala o paralelo realizado pelo tratadista entre o adicionar várias vozes a um CF e a expressão *ad imitationem sortisationis*, sendo *sortisatio* o termo usado na Alemanha de 1500 a 1650 para contraponto improvisado. O autor do tratado dá como exemplo desta *imitationem sortisationis* um motete de Josquin des Prez em que quatro vozes em contraponto imitativo são adicionadas a um CF. Ferand conclui que o autor deste tratado implica, com a sua referência a Josquin, que os compositores Renascentistas poderiam, nas suas composições, procurar uma aproximação ao contraponto improvisado. Este facto coloca logo uma questão: seria possível que composições como este motete, de uma grande complexidade, pudessem ser improvisados?

Na tentativa de resposta, Ferand analisa o que Thomas Morley (1557-1603) afirma sobre o assunto, concluindo que o contraponto improvisado era uma prática conhecida e usual na liturgia, além de que as opiniões sobre o seu valor artístico variavam muito. A partir de outros autores é novamente reiterada a importância do domínio do contraponto improvisado para qualquer compositor.

⁵³ Joachim Thuringus, *Opusculum Bipartitum de Primordiis Musicis* (Berlim, 1625).

III

Que termos eram utilizados na época para distinguir o contraponto improvisado do contraponto escrito? Ferand é ciente da importância desta questão, e que coloca sempre muitos problemas a qualquer investigador moderno, pela falta de uniformização, e pelas várias línguas utilizadas para descrever o fenómeno. Tomando o contraponto improvisado como o sucessor imediato do *organum* e *discantus*, e sendo os termos *contrapunctus* e *discantus* permutáveis, Ferand opta por listar uma série de termos para designar contraponto improvisado: *discantus ex improviso* (no *Tractatus de discantus* séc. XIII) (139); *contrapunctus vocalis* (Prosdocius de Beldemandis - 1412); *supra librum concinere* ou *cantare* (Tinctoris - 1477); *sortisatio* (na Alemanha em 1500); *descant* (em Inglaterra); *chant sur le livre* (em França); *contrappunto a (alla) mente* (esta é a expressão Italiana e aquela mais difundida) que tem também outras designações como *naturalis*, *extemporaneus*, *a memoria*. No que concerne ao contraponto composto, Ferand assinala os seguintes termos: *contrapunctus scriptus* (Prosdocius de Beldemandis - 1412); *res facta* (Tinctoris - 1477); *compositio* (na Alemanha em 1500); *prick-songs* (em Inglaterra); *chose faite* (em França); em Itália há muitos termos - *contrappunto scritto*, *in cartella*, *a penna*, *a mano*, *osservato*, *artificialis*. A própria palavra *contrappunto* sem adjectivação tanto pode ter o significado de *alla mente*, como *scritto*. Esta confusão é notada pelos próprios escritores da época, e torna muito difícil hoje em dia perceber qual a fronteira entre o composto e o improvisado.

A própria noção de "músico" sofre mutações neste período, sendo adicionada às antigas classificações de *musicus* e *cantor* a de *contrapuntista*. O papel da música prática passa a ser cada vez mais relevante no fim do século XV início do século XVI, facto documentado pela quantidade de tratados que surgem enfatizando a *musica practica*. Ferand lista exhaustivamente um conjunto de tratados que se referem ao contraponto e às regras para a sua execução, referindo a dificuldade de interpretação dos mesmos, facto este que poderá ser justificado pelo carácter etéreo do acto da improvisação, o que tornaria a tarefa de o descrever muito complexa.

O autor segue, propondo algumas hipóteses do tipo de música polifónica que poderia ser improvisada. De acordo com Ferand, o contraponto improvisado seria usado maioritariamente nas formas litúrgicas, como hinos e antífonas, graduais e, especialmente, para o Introito do Próprio da Missa.

IV

Tentando explicar um pouco da técnica implícita no contraponto improvisado, Ferand usa dois tratados, de Nicola Vicentino (1555)⁵⁴ e de Vicente Lusitano (1553)⁵⁵. Com estes dois músicos, Ferand consegue também ilustrar duas atitudes distintas perante o contraponto improvisado⁵⁶.

A atitude de Vicentino em relação ao contraponto improvisado denota um certo cepticismo quanto à sua realização. Apesar de afirmar que possa ser agradável ouvir um bom grupo a fazer contraponto se este estiver bem preparado, mesmo assim o melhor é que a música seja escrita, para que não aconteçam erros. Isto demonstra uma tendência para passar da improvisação para a escrita, e a preocupação de Vicentino com o facto de, ao improvisarem contraponto, o resultado obtido não ser “moderno” e poder ser desagradável. Estes receios de Vicentino prendem-se com questões que podem ser aferidas através da análise do tratado de Lusitano, que demonstra o *stile antiquo*. Ao analisar os exemplos dados por Lusitano, o efeito produzido através do uso de um procedimento improvisatório que faz lembrar o *organum* paralelo, é o de quintas paralelas.⁵⁷ Limitando-nos a um olhar linear perante estes exemplos, compreendemos as reservas colocadas por Vicentino quanto a esta prática. No entanto as técnicas que Lusitano propõe, segundo Ferand, seriam somente o esqueleto melódico, que seria mais tarde embelezado melodicamente, sendo camuflados os paralelismos de quintas. Veremos mais tarde na análise do artigo de Schubert (2002) quais os conselhos estéticos que Lusitano propõe para a realização do contraponto improvisado.

V

Deixando o contraponto a duas vozes, Ferand analisa agora algumas técnicas descritas por vários teóricos que permitiam adicionar mais vozes ao contraponto. De novo encontramos a dualidade entre o *stile antiquo* e o *stile moderno*, os relatos que o atestam como uma prática corrente, e os teóricos que colocam

⁵⁴ *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica* (Roma, 1555).

⁵⁵ *Introdutione Facilissima & Novissima* (Roma, 1553).

⁵⁶ Vicentino e Lusitano protagonizaram um debate teórico sobre as características dos modos saindo vitorioso desta contenda Lusitano. Para uma análise mais profunda da disputa, ver [CANGUILLEM, 2013], p. 58-78.

⁵⁷ Para uma descrição mais detalhada, ver [FERAND, 1956], pp. 148-151.

muitas reservas à possibilidade de realizar de improviso o contraponto com um mínimo de qualidade. Há de facto aqui um período de charneira, em que duas correntes lutam pela sua razão, coexistindo na sua existência.

Um exemplo de como as técnicas seriam conhecidas de todos é o facto de tanto Vicentino, como Lusitano e Zarlino referirem um procedimento para juntar uma terceira voz, que consistiria em esta realizar décimas com o cantochão. Este procedimento era considerado antiquado a meio do séc XVI, mesmo para o contraponto improvisado, pela grande maioria dos teóricos. Vicentino considera-o um artifício demasiado fácil e monótono, pois só se ouvem décimas paralelas. No entanto Lusitano refere-o como sendo uma das técnicas a utilizar no *contraponto concertado*. Uma outra técnica é também desaconselhada por Vicentino aos alunos de contraponto: consistia em repetir um mesmo padrão melódico insistentemente, e de uma forma independente do movimento do CF. Esta técnica é também referida por Zacconi (1622) como *Contrapunto d'obligatione in repplicar sempre una istessa fuga*.

Fazendo mais uma vez a distinção entre um estilo novo e um estilo antigo de composição sobre um CF, Vicentino avisa que as imitações devem ser realizadas entre as vozes contrapontistas e não com a melodia do cantochão. Tigrini, no mesmo sentido, afirma que este procedimento deve ser evitado por não ser “moderno”. Isto deve-se ao facto de os *incipits* das melodias do cantochão serem demasiadamente conhecidos, e, como tal nenhuma “invenção poderá existir que não tenha já sido realizada”⁵⁸. Este procedimento, apesar de ser considerado antiquado por alguns teóricos, resiste ao tempo e pode ser visto em composições de Bach, dois séculos mais tarde. Outras técnicas de contraponto improvisado sobre um CF são apontadas por Ferand, tais como os cânones a diferentes intervalos melódicos e a diferentes distâncias e o contraponto invertido.

VI

À medida que se avança para a segunda metade do século XVI, assistimos a uma maior sistematização da aprendizagem do contraponto improvisado. A tendência para a mecanização do ensino está presente nas regras de *contrappunto a mente* compiladas pelos irmãos Giovanni Maria Nanini e Giovanni Bernardino Nanini. Nos seus tratados, contidos em vários manuscritos, organizam

⁵⁸ “(...) and no imitations can be invented one would not have heard a thousand times before.” ver [FERAND, 1956], p. 154.

um conjunto de fórmulas melódicas (por vezes chegam às dezassete) que seriam utilizadas em determinados movimentos melódicos dos CF. Ferand considera estas fórmulas melódicas, apesar do seu propósito claramente contrapontístico, como um processo que nos remete para a dualidade apresentada no início do artigo, entre a verticalidade (o contraponto) e a horizontalidade (o embelezamento melódico remanescente das fórmulas de diminuição) na análise que se realiza ao material melódico.

Considerado por Ferand como um verdadeiro tesouro, o tratado de Zacconi *Prattica di Musica Seconda parte* (1622) dedica grande parte das suas 280 páginas ao contraponto improvisado, que Zacconi considera um passo imprescindível para o *contrapuntista alla mente* poder ser um bom compositor. De acordo com Zacconi o *contrappunto alla mente* poderia ser realizado por um câro ou por um ou mais solistas. Apresenta uma série de técnicas de *contrappunto alla mente* sobre um CF, e refere também a possibilidade de improvisar sobre uma das vozes improvisadas. Analisando o que diz Zacconi, bem como outros teóricos, como Sethus Calvisius (*Melopoeia*, 1592) e Giovanni d'Avella (*Regole di Musica*, 1657), Ferand expõe o grau de maleabilidade que os teóricos toleravam quando se tratava de *contrappunto alla mente*, no que concerne as regras de contraponto. Os choques harmónicos que poderiam surgir eram encarados como fruto da improvisação, e, conseqüentemente, mais tolerados. No entanto nem todos os teóricos o permitiam, tal como Vicentino, o que está de acordo com a sua manifesta repulsa em relação ao contraponto improvisado.

VII

Depois desta informação a questão que o autor coloca é: como é o que o contraponto improvisado soaria?

Obviamente não existe nenhuma possibilidade de conseguir nenhuma certeza quanto ao resultado de uma prática oral do séc. XVI. Algo que poderá aproximar-nos do efeito seriam peças notadas, mas consideradas improvisações escritas. Ferand apoia-se numa colecção de Introitos polifónicos de Ippolito Chamerterò di Negri, que julga terem nascido directamente das práticas improvisatórias - *Li introiti fondati sopra il Canto Fermo*. O autor adverte que não nos devemos precipitar e considerar esta colecção produto da improvisação. Refere ainda a advertência de A. Banchieri, na sua *Cartella musicale* (1614), em relação aos Introitos e antífonas das Vésperas de Porta, Asola e Diruta:

“Estas composições (...) devem ser chamadas de contrapunti osservati, e não contrappunto alla mente, pois foram escritas de acordo com as regras do contraponto. O que produz o efeito maravilhoso (maraviglioso effetto), o charme particular, e o som doce (udito gustosissimo) dos contrappunti alla mente, são as inesperadas quintas e oitavas consecutivas, as súbitas dissonâncias (urtoni) entre as vozes, e outras inesperadas liberdades (stravaganze)”⁵⁹

Um outro ponto que se coloca concerne à colocação do texto no contraponto. Seria o texto dito somente pelo *Cantus Firmus*, e as outras vozes simplesmente realizavam vocalisos? Este problema pode ser ultrapassado, de acordo com o autor, se pensarmos que cada voz seria responsável pela colocação do seu texto, assim como era responsável pela realização do contraponto; a nossa forma de pensar a colocação do texto como algo que fica fixado pelo compositor, algo imutável, não seria uma questão que se colocaria na altura, havendo uma abordagem muito mais livre a este problema. Ferand chama a atenção para que a falta de colocação do texto por baixo de cada voz não deva ser encarada como displicência ou negligência por parte do compositor. Antes devemos pensar que a standardização era algo que não existia, estando este aspecto muito ligado às práticas improvisatórias.

Uma das grandes diferenças entre o contraponto improvisado e o contraponto escrito é o nível de relação entre as vozes: enquanto que no improvisado (e isso é patente nos tratados) cada voz se relaciona simplesmente com o CF, no contraponto escrito tem de haver uma relação entre as várias vozes, para não realizar erros de contraponto. Banchieri afirma que o resultado do *contrappunto alla mente* pode ser atingido se compusermos algo em que cada voz é tratada separadamente com o CF e, posteriormente, são colocadas juntas. Obviamente produzir-se-ão desencontros entre a composição e as regras do contraponto, o que espicaçava a fúria de alguns teóricos, como já pudemos ver. No entanto isto não diminuiu a popularidade do contraponto improvisado.

⁵⁹ “These compositions (...) should be called *contrapunti osservati*, and not *alla mente*, since they are composed according to the strict rules of counterpoint. What produces the wonderful effect (*maraviglioso effetto*), the particular charm, and the sweet sound (*udito gustosissimo*) of the *contrappunti alla mente* are the unexpected consecutive fifths and octaves, the sudden dissonant clashes (*urtoni*) among the voices, and other unusual liberties (*stravaganze*)” ver [FERAND, 1956], p. 172.

2.2.2. Counterpoint Pedagogy in the Renaissance - Peter Schubert

Introdução

O artigo de Schubert preocupa-se com uma questão simples de enunciar e de uma dificuldade extrema de responder: de que forma aprendiam os compositores do Renascimento a sua arte?

O autor propõe que os futuros músicos poderiam começar através da leitura de um tratado da época - todos têm uma parte respeitante ao contraponto com regras que lhes permitiriam improvisar contraponto sobre um CF ou outra linha. No entanto as preocupações musicais não ficariam pelo simples uso das regras do contraponto; a textura, a repetição motívica ou estrutural seriam também questões que se colocariam aos músicos Renascentistas, sendo que estes são pontos pouco abordados pelos académicos, que continuam mais preocupados com as questões ligadas às regras para uma boa condução das vozes. Sendo assim, Schubert propõe-se analisar uma série de tratados da época, com o intuito de fazer um apanhado das técnicas composicionais Renascentistas que estariam disponíveis para os músicos. Constata, neste processo, que o desafio maior para os músicos se prendia não com a utilização correcta das regras do contraponto, mas sim com a elaboração de um *soggetto*, visto neste artigo como o material musical primário. *Soggetto* pode simplesmente ser entendido como um tema melódico, mas também poderia ser um duo, ou no caso da técnica de paródia, uma composição polifónica inteira.

Os Tratados

O autor divide os tratados que servem de base ao artigo em quatro grupos, que se apresentam aqui pela pertinência da sistematização desta lista:

1. A primeira geração de teóricos Renascentistas⁶⁰

- Ugolino de Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, c. 1430
- Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, 1477
- Bartolomeo Ramis de Pareia, *Musica practica*, 1482
- Franchino Gaffurio, *Practica musice*, 1496

⁶⁰ Estes autores escreviam essencialmente sobre contraponto a duas partes (simples e florido), incluindo algumas regras e exemplos.

2. A segunda geração de pedagogia contrapontística, a meados e finais do séc. XVI⁶¹

- Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, 1558
- Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, 1588
- Orazio Tigrini, *Il compendio della musica*, 1588
- Thomas Morley, *A plaine and easie introduction to practical musicke*, 1597
- Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto*, 1598
- Scipione Cerreto, *Della pratica musica*, 1601

3. Os tratados ibéricos, também durante o séc. XVI⁶²

- Vicente Lusitano, *Introduttione facilissima*, 1553
- Tomas de Sancta Maria, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, 1565
- Francisco de Montañós, *Arte de musica theorica y pratica*, 1592
- Pietro Cerone, *El melopeo y el maestro*, 1613

4. Alguns tratados do séc. XVII, “descendentes” de Zarlino⁶³

- Adriano Banchieri, *Cartella*, 1614
- Camillo Angleria, *La regola del contraponto*, 1622
- Rocco Rodio, *Regole di musica*, 1609
- Antonio Brunelli, *Regole et dichiarazioni di alcuni contrappunti doppii*, 1610
- Giovanni Chiodino, *Arte pratica latina e volgare*, 1610
- Thomas Campion, *A new way of making fowre parts in counter-point*, c.1618

É claro desde o início que Schubert pretende fornecer o leitor com uma leitura abrangente dos vários tratados. Partindo do princípio que em nenhum deles se

⁶¹ Esta geração inicia com Zarlino e prossegue com os seus seguidores. Zarlino é o primeiro a descrever vários tipos de *soggetti*, e descreve como improvisar ou escrever contra eles. Classifica os tipos de cadências, tipos de imitação, e tipos de contraponto duplo.

⁶² Estes tratados ibéricos são coetâneos de Zarlino. Lusitano é mais exaustivo nos aspectos da repetição motívica para a improvisação, e refere o primeiro exemplo de “espécies”. Montañós e Sancta Maria oferecem exemplos de como improvisar a 4 vozes. Cerone é a grande *summa* da pedagogia do contraponto.

⁶³ Estes autores alargam toda a teoria de Zarlino. Thomas Campion tem uma abordagem mais ligada aos “acordes”, uma abordagem mais vertical e menos horizontal.

encontra uma sùmula de todas as regras e de todas as técnicas de contraponto que estariam à disposição dos músicos Renascentistas, o texto percorre os pontos principais de cada grupo de teóricos atrás mencionados, fazendo sempre inúmeras ligações entre os vários ensinamentos de cada um. Deste modo o leitor consegue obter uma visão bastante alargada deste fenómeno improvisatório. Seguiremos com a análise destas várias técnicas, sendo as mais importantes no âmbito desta dissertação, aquelas que estão ligadas à improvisação sobre um CF, e sobre as quais nos debruçaremos.

As várias técnicas de contraponto sobre um CF

Iniciando no final do século XV, Schubert assinala a sinonímia entre a palavra contraponto e *contrapunctus simplex* neste período. Tratava-se aqui de adicionar uma única voz em nota-contra-nota, a uma linha de CF. A maioria dos teóricos apresentava um conjunto de regras para regular o movimento das vozes, que era ilustrado com alguns pequenos exemplos musicais. O autor considera que esta forma de apresentar as regras, com uma sistematização muito grande das progressões permitidas, apesar de parecer aos nossos olhos como algo fastidioso, teria como intuito “providenciar o cantor com um menu de fórmulas que seriam memorizadas, e que poderiam depois ser utilizadas na improvisação”⁶⁴. Analisando os tratados, Schubert dá-nos uma perspectiva sobre a forma diferente de abordar o contraponto por esta primeira geração de teóricos. Enquanto que Ugolino se preocupa mais com a construção de uma linha melódica suave, estando isto mais de acordo com o pensamento melódico de um cantor, Tinctoris prioriza os intervalos verticais, antes de considerar a linha melódica resultante. De acordo com Schubert, a abordagem de Tinctoris não faria tanto sentido para um cantor, a não ser que se considerem as implicações dos modos no contraponto. Apesar desta relação não ser explícita nos tratados, o autor refere alguns “comentários por teóricos da implicação modal em certos intervalos verticais”⁶⁵. O uso da *musica ficta* é apresentado como responsável por mudanças temporárias dos modos, bem como o uso de intervalos perfeitos em notas que enfatizam outro modo (uma oitava num Mi, no primeiro modo em Ré, poderia levar a uma mudança de modo para Mi), ou de reiteraões de determinadas notas.

⁶⁴ “(...) to provide the singer with a menu of formulas to be memorised that could then be called upon an improvisation.” ver [SCHUBERT, 2002], pp. 505-506.

⁶⁵ “(...) comments by theorists on the modal implications of certain vertical intervals.” *Idem, ibidem*, p. 507.

Avançando temporalmente, a distinção entre contraponto simples e contraponto florido, tal como Tinctoris a formula, é mantida. O uso do contraponto florido é cada vez mais codificado, e vários teóricos apresentam formas graduais de acrescentarem linhas melódicas a um CF em valores rítmicos idênticos usando diferentes ritmos. Uma dessas formas é o uso das *especies*, em que são adicionadas linhas melódicas em divisões rítmicas cada vez maiores do CF, como duas semibreves para uma breve, depois quatro mínimas e finalmente oito semínimas. Apesar de parecer uma forma bastante rudimentar de contraponto, não apresentando a variedade rítmica das obras Renascentistas a que estamos habituados, Schubert aponta estes contrapontos como formas preparatórias para uma complexificação posterior da linguagem. Tratar-se-ia aqui, simplesmente, de um meio para chegar a um fim, apesar do autor assumir que, em determinadas situações litúrgicas, o contraponto florido poderia ser utilizado.

O contraponto fugato

O *contraponto fugato* é apontado por Schubert como um desenvolvimento notável da pedagogia do contraponto do século XVI. De acordo com o autor, o contraponto fugato é identificado pela repetição de pequenos motivos melódicos. A preocupação dos teóricos prende-se com as regras necessárias para que essa repetição possa acontecer contra um CF. Já Tinctoris referenciava a repetição, mas num registo negativo, como algo a evitar; isto está relacionado com o facto de Tinctoris somente considerar as situações em que a melodia é repetida sobre um movimento idêntico do CF. Isto fazia com que o contraponto fosse integralmente repetido. Zarlino também aborda esta questão, proibindo esta repetição literal; no entanto permitia a repetição melódica em três situações:

1. se a melodia e o CF alterassem a altura (fazendo assim uma sequência);
2. se o motivo melódico criasse outros intervalos verticais (por outras palavras, se o CF não se repetisse);
3. se o motivo melódico não se repetisse rítmicamente.

Estas regras enunciadas por Zarlino manter-se-iam actuais e seriam apontadas por outros teóricos. Outras denominações para *contraponto fugato* incluíam *contraponto con obbligo*, *contraponto per perfidia* ou *ymitacion* entre outros.

Os motivos utilizados no *contraponto fugato* poderiam ser inventados ou poderiam ser retirados de outra fonte, normalmente do CF. Neste último caso denominava-se *contraponto ad imitatione*. Independentemente da origem do motivo, este poderia ser alterado ritmicamente, transposto ou deslocado.

O *contraponto fugato* poderia ser uma das formas de delinear uma obra musical. Vicente Lusitano foi o primeiro a descrevê-lo, e Schubert utiliza para o ilustrar uma frase de Lusitano retirada do seu *Introduzione facilissima* (1553), que transcrevemos conforme o artigo de Schubert:

“(the singer is to) choose a short motive (passaggio), and [when it has been] sung once or twice, sing a fast scale (tirata) or broad passo, ascending or descending, as you like”

No tratado atribuído a Lusitano *Del Arte de contrapunto*, ao qual Schubert não teve acesso na sua edição mais recente⁶⁶, Lusitano desenvolve mais esta ideia da seguinte forma:

“Es de saber que la mejor manera que se puede tener en echar el contrapunto es tomar un paso en principio y despues de haver cantado otros pasos tornar al primero como tema, y luego algun paso largo deçendente o subiente, segun mas conforme fuere visto”⁶⁷

Lusitano remete-nos assim para uma forma ABA, em que o tema (*paso*) inicial é repetido no final (o *tema*), sendo o meio preenchido com outros temas ou escalas rápidas. Vemos aqui a noção de forma musical nos compositores Renascentistas, que seria importante também no contraponto improvisado.

Outra das técnicas de contraponto referidas por Schubert, aquela que considera mais exigente, é o duo canónico. Neste, um cantor executa uma linha de contraponto sobre um CF, que será realizada em cânone exacto por uma terceira voz. O contrapontista não só deve ter em conta as relações intervalares entre o seu contraponto e o CF, como deve prever as relações intervalares da *resolutio* com o CF. Por muito difícil que nos pareça agora a sua realização, é um facto que isto era realizado de improviso.

⁶⁶ ver [CANGUILLEM, 2013].

⁶⁷ ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 165.

O contraponto invertido

A última técnica de contraponto sobre um CF que Schubert aborda é o denominado contraponto invertido ou duplo. Aqui, o contrapontista inverte os papéis das vozes transpondo as linhas melódicas de cada uma. Esta é uma das técnicas mais importantes para, repetindo o mesmo material, obter alguma variação. As regras para esta técnica prendem-se com proibições de determinados intervalos verticais, que ao serem invertidos poderão causar dissonâncias em tempos fortes. Como exemplo, se as vozes forem invertidas à 12ª, não poderão existir 6ª em tempos fortes, pois converter-se-ão em 7ª. Os intervalos de transposição mais utilizados eram a oitava, a décima e a décima segunda. Tal como no duo canónico, esta é uma técnica apontada por Schubert como possível de ser realizada de improviso. Tendo muitas condicionantes intervalares, o contrapontista aprenderia de memória que sucessões de intervalos funcionariam no contraponto invertido perante um determinado CF, podendo assim tomar as suas decisões *in extempore*.

De seguida Schubert aponta algumas variações dentro do contraponto invertido, tais como inverter ambas as linhas melodicamente, e depois inverter as suas posições, sendo que o resultado é obter-se a mesma sucessão de intervalos verticais. Outra versão seria duplicar uma ou ambas as vozes em décimas paralelas. Um ponto importante referido por Schubert prende-se com a necessidade de o contrapontista ter na sua mente o resultado final quando escolhe o material melódico. Só desta forma, tendo em conta a quantidade de restrições intervalares, seria possível realizar estas técnicas de contraponto.

O autor prossegue no seu artigo com a análise das condicionantes colocadas à escolha do material melódico, tendo em conta outras técnicas, que não se baseiam no contraponto sobre CF. São técnicas que usam material melódico inventado, ou retirado de CF os quais são alterados ritmicamente. Estas melodias eram apelidadas de *canto figurato*, e o seu uso em duos permite a passagem do contraponto sobre CF para uma escrita imitativa mais livre, que formaria a base para uma escrita a mais vozes. No entanto, as bases adquiridas com as técnicas de contraponto sobre CF permaneciam bem presentes, pois eram utilizadas pelos compositores nas mais diversas situações.

Conclusões

Schubert conclui que a criação musical no século XVI poderá, aos nossos olhos, parecer um pouco mecânica, quer pelas regras restritas do contraponto, quer pela memorização de fórmulas melódicas e cadenciais, quer pelo uso de técnicas contrapontísticas bastante definidas. No entanto a originalidade artística não era algo entendido como hoje; segundo o autor “a aplicação de fragmentos musicais pré-concebidos era considerada um elemento legítimo e essencial da arte de um compositor”⁶⁸, tendo a memória um papel essencial na criação musical, quer na improvisação quer na composição. De acordo com o autor, a necessidade de encontrar um equilíbrio entre uma “boa” melodia e uma textura polifónica, algo que tem preocupado a Musicologia desde os primeiros estudos no início do século XX de Knud Jeppesen⁶⁹, é algo que não encontra paralelo nos tratados teóricos Renascentistas. Para alguns teóricos, como Juan Bermudo, é o contraponto que fabrica as melodias, o que nos obriga a ter uma relação com este repertório muito diferente do usual.

⁶⁸ “The application of pre-composed musical fragments was long considered a legitimate - indeed an essential - element of the composer’s craft.” ver [SCHUBERT, 2002], p. 528.

⁶⁹ “Counterpoint - The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century” foi um dos estudos seminais sobre contraponto de Knud Jeppesen, publicado em 1939, tendo a edição original em Dinamarquês sido publicada em 1931.

2.2.3. *Lusitano et la pratique du Contrepoint Chanté à la Renaissance* - Philippe Canguillem

No fim do século XV o estatuto atribuído à música improvisada e à música composta inicia um processo de alteração, que faria com que a primazia adquirida pela composição neste período de transição perdurasse até aos dias de hoje. Até lá “esta dupla natureza da música (...) não colocava problemas em particular⁷⁰”. Analisando os escritos de alguns teóricos, Canguillem descreve o momento durante a Renascença, que não é exclusivo da música mas também de outras artes, em que o estatuto da música e dos músicos se altera. Através do suporte papel, com a imprensa e a sua rápida e fácil difusão, a música é equiparada às outras artes, como a poesia, a pintura ou a escultura. Este suporte “eterno” permite-lhe não ser somente contemplada, mas também estudada, comparada com outra música, podendo também servir de modelo a outras composições. De acordo com Canguillem, “esta concepção do compositor estruturou de uma forma definitiva a hierarquia que, a partir deste momento, se impôs no mundo da música ocidental⁷¹”

Através dos escritos de Johannes Tinctoris (c. 1435-1511) apercebemo-nos da legitimidade dada à obra escrita. De acordo com este, “a criação musical tanto pode ser uma acção colectiva em processo de se realizar (*cantare super librum*), como o fruto de um processo individual que desemboca numa realização escrita (*res facta*)⁷²”. O mesmo autor manifesta ainda a “diferença entre os *compositores* e os *cantores*, promovendo os primeiros, no sentido que as suas obras podem ser, não só escutadas como estudadas⁷³”.

⁷⁰ “(...) cette double nature de la musique (...) ne posais pas de problème particulier.” ver [CANGUILLEM, 2013], p. 3.

⁷¹ “(...) cette conception du compositeur a structuré de façon décisive la hiérarchie qui s’est imposée par la suite au sein du monde musical occidental” *Idem, ibidem*, p. 4.

⁷² “la création musical peut être soit una action collective en train de se faire (*cantate super librum* traduction latine de l’expression française “chanter sur le livre”), soit le fruit d’un processus individuel débouchant sur une réalisation écrite (*res facta* qu’il appelle aussi *cantus composites* dans son lexique de termes musicaux publié en 1475)” *Idem, ibidem*, p. 3.

⁷³ “(...) Tinctoris établi de fait une différence entre les *compositores* et les *cantores*, et fait la promotion des premiers à travers leurs œuvres, dans la mesure où elles peuvent être non seulement entendues, mais également étudiées.” *Idem, ibidem*, p. 4.

Durante a Renascença o termo *contraponto* sofre uma alteração progressiva do seu significado. Aos poucos a arte do contraponto improvisado vai perdendo a sua força, com o domínio cada vez maior da música escrita. Os próprios cantores que teriam os conhecimentos teóricos para o fazer vão desaparecendo e, gradualmente, necessitam cada vez mais do suporte escrito da música para a execução musical. Isto faz com que o estatuto musical do compositor se torne superior em relação ao do executante. Gioseffo Zarlino, em 1558 consagra no seu *Le institutione harmoniche*, um capítulo inteiro ao contraponto, mas no seu aspecto de composição, e não de improvisação vocal. No entanto a realidade é bem mais complexa do que este processo nos indica, bem mais matizada, e sem cortes abruptos com a tradição. A prova disso são os dois tratados de contraponto transcritos no livro em análise, sob a direcção de Philippe Canguillem.

Provavelmente alguns anos antes do tratado de Zarlino, terá sido escrito um tratado com o título de *El arte de contrapunto*, atribuído a Vicente Lusitano. Apesar da importância do mesmo, este manuscrito tem sido quase completamente ignorado até aos dias de hoje. Stevenson, em 1962, estabelece a autoria do manuscrito que se encontra em Paris atribuindo-a a Lusitano, mas isso não fez com que houvesse um acréscimo de interesse da musicologia por este manuscrito, até aos dias de hoje.

O interesse de *El arte de Contrapunto* reside em “considerar o contraponto como uma disciplina ancorada na oralidade e na espontaneidade”⁷⁴. Esta obra inscreve-se “numa história que continua por escrever, (...) aquela que privilegia a criação musical polifónica como uma acção, e não como uma obra: (...) não terminando no séc. XVI, perdura bastante mais além de Lusitano, até ao séc. XVIII e mesmo até mais tarde”⁷⁵

Os escritos de Lusitano inserem-se numa prática pedagógica enraizada no ensino da música nas catedrais e mosteiros. Compreendia sempre três pilares: o cantochão, a música figurada (*Canto de organ*) e o contraponto. A existência de vários métodos desta altura de *musica practica*, escritos nas línguas vernaculares, denota uma transmissão oral dos conhecimentos (aos meninos de coro pelos seus

⁷⁴ “(...) considérant le contrepoint comme une discipline ancrée dans l’oralité et la spontanéité (...)” ver [CANGUILLEM, 2013], p. 5.

⁷⁵ “(...) dans une histoire qui reste à écrire, (...) celle qui privilégie la création musicale polyphonique comme une action, et non comme une œuvre: (...) elle ne s’est pas arrêtée au seuil du XVI^e siècle, mais a perduré bien longtemps après Lusitano, jusqu’au XVIII^e siècle et même encore plus tard.” *Idem, ibidem*, p. 5.

mestres, por exemplo), e que não pressupunha uma leitura em Latim de outros textos. A partir do séc. XVI, aos três pilares junta-se outro, normalmente no final dos tratados: o da composição. Os escritos de Lusitano têm uma sistematização da aprendizagem à imagem daquilo que era a prática no Renascimento.

A progressão pedagógica do contraponto cantado de acordo com Lusitano

O Contrapunto Suelto

O grande valor do manuscrito de Lusitano reside, essencialmente, na quantidade de exemplos musicais para o contraponto improvisado fornecidos pelo autor, tal como Aranda no seu tratado faz, se bem que com propósitos diferentes (Aranda pretende sistematizar o ensino dos modos utilizando oito melodias em diferentes modos, e Lusitano usa sempre a mesma melodia de cantochão - Aleluia *Dies sanctificatus* da 3ª missa de Natal - para demonstrar as várias possibilidades de contraponto); para Canguillem, esta semelhança entre os dois tratados faz crer que a possibilidade de haver uma relação aluno-professor entre Aranda e Lusitano seja real.

Segundo Canguillem “no ensino de Lusitano a aprendizagem do contraponto realiza-se de forma metódica, com a ajuda das *espécies*⁷⁶”. Lusitano revela-se particularmente tolerante quanto ao uso da dissonância, usando quartas, segundas e sétimas na segunda nota da 2ª espécie, mas por vezes também na primeira. Para justificar estas soluções, apoia-se na validação pelos antigos teóricos (Pitágoras e Boécio).

Um dos pontos mais interessantes no manuscrito de Lusitano, na parte do *contrapunto suelto*, prende-se com o conjunto de reflexões sobre o estilo melódico. Ao contrário da grande maioria dos tratados Renascentistas, não só dá as regras para o uso das consonâncias e dissonâncias, como se preocupa com o estilo e o bom gosto das linhas melódicas resultantes. Quais são então os conselhos que Lusitano dá para se obter um contraponto gracioso e elegante?

- saber introduzir dissonâncias no contraponto;
- imitar o cantochão de maneiras diversas;

⁷⁶ “Dans la classe de Lusitano, l’apprentissage du contrepoint se déroulait de façon méthodique, à l’aide des espèces” ver [CANGUILLEM, 2013], p. 9.

- ter motivos melódicos que se respondam (tal como no *contrapunto fugatto*);
- ter um motivo melódico no início, e depois de ter cantado outros motivos, regressar ao primeiro como tema, realizar algumas passagens de grande âmbito, descendentes ou ascendentes. Os inícios devem-se realizar calmamente, começando de uma forma lenta afim de poder progredir por etapas com as diminuições;
- até que chegamos à excelência contrapuntística: "(...) haverá uma mistura de motivos fugados, de grande âmbito, em proporção, e muito diminuídos; esta maneira é muito mais satisfatória que as anteriores, pois aí podemos ver muitas coisas, a saber, a variedade de motivos fugados e de grande âmbito, assim como a proporção e sobretudo a diminuição⁷⁷".

Lusitano contribui para a discussão sobre o significado de *passo/contrapunto forçado ou forçoso*. Segundo a conclusão de Canguillem "(...) o *contrapunto forçado* consistia em repetir constantemente um dado motivo, utilizando as mesmas sílabas de solmização, independentemente do hexacorde considerado⁷⁸". O exemplo dado por Lusitano, e que também aparece em Cerone é o utilizado por Josquin Desprez na sua missa *La sol fa re mi*. Em Itália os termos adoptados para esta técnica são *pugna, redicta e pertinacia*.

O Contrapunto Concertado

O capítulo dedicado ao contraponto concertado reveste-se de grande importância, pois, apesar do tema ser abordado noutros tratados (na sua grande maioria ibéricos), não há uma grande exploração do tema, muito menos com uma quantidade de exemplos musicais consideráveis. Lusitano colmata assim essa falha.

O contraponto concertado necessita que haja um entendimento entre os diferentes contrapuntistas que participam na performance. Esta prática é diferente do cânone sobre um CF, no sentido em que nos duos canónicos as vozes imitam

⁷⁷ "il y aura un mélange de motifs fugués, de grand ambigus, en proportion, et très diminués; cette manière est bien plus satisfaisante que toutes les autres, car on y voit beaucoup de choses, à savoir la variété des motifs fugués et de grands ambigus, ainsi que celle de la proportion, et surtout celle de la diminution." ver [CANGUILLEM, 2013], p. 11.

⁷⁸ "(...) le *contrapunto forçado* consistait à répéter constamment un motif donné en employant les mêmes syllabes de solmisation, indépendamment de l'hexacorde considéré." *Idem, ibidem*, p. 12.

tout court a melodia da primeira voz (com exceção das cláusulas finais), enquanto que no contraponto concertado as vozes realizam a sua melodia relativamente independentes umas das outras, tendo como fiel o CF.

Os conselhos de Lusitano para esta prática podem ser assim resumidos:

- os contrapontistas devem ter muita atenção ao modo, para poderem decidir de antemão a ordem das entradas, e os sítios das cadências; era impossível que os contrapontistas obtivessem um resultado satisfatório sem se prepararem antes da performance. Lusitano coloca muito ênfase na questão das cláusulas.
- os contrapontistas devem-se conhecer mutuamente, nomeadamente na questão das tessituras.
- os contrapontistas devem conhecer as regras existentes para cada combinação de vozes - por vezes as duas vozes estão por cima do CF, e as regras do *contraponto suelto* fazem sentido. No entanto há situações em que as duas vozes se encontrarão por baixo do CF (Canguillem dá uma razão para esta situação ocorrer: quando o CF era cantado por crianças soaria uma oitava acima do normal), e aí os contrapontistas terão de obedecer às regras e não aos seus reflexos obtidos pela prática do contraponto *suelto*. As terceiras ficam sextas, as quintas quartas, e assim por diante.

Lusitano refere no seu manuscrito, bem como na versão impressa, que o princípio base do contraponto concertado consiste em produzir décimas paralelas na voz mais aguda em relação ao CF, ornamentadas de tal forma que passem despercebidas, bem como pela invenção de motivos melódicos que são imitados pela terceira voz. As imitações entre estas vozes permitem julgar a qualidade do contraponto, sendo a simplicidade valorizada: aparentemente as diminuições estavam reservadas mais ao contraponto *suelto*.

Lusitano aborda as várias combinações de vozes, tecendo as seguintes considerações:

- quando um soprano e um baixo fazem contraponto concertado, colocando o CF no meio, a matéria é *delicada, mas difícil*;

- quando dois altos fazem o concertado por cima de um CF, a questão das cláusulas é premente, visto as tessituras serem idênticas;
- o contraponto concertado com as vozes por baixo do CF é, segundo Lusitano, o mais elegante de todos, mas também o mais difícil.

A técnica do contraponto concertado de duas vozes por baixo do CF deveria estar bastante disseminada, pois esta mesma questão é abordada por Aranda e Montanos, que a considera igualmente como a mais difícil. Já no séc. XVIII, Pablo Nassare refere-a como uma técnica ainda em uso.

Abilidades

Este termo é utilizado também por outros tratadistas ibéricos, e trata um conjunto de *abilidades* que seriam praticadas somente pelos contrapontistas mais virtuosos e dotados de competências elevadas. Estes exercícios voltam ao formato do *contrapunto suelto*, deixando uma prática de conjunto, para um contraponto de uma só voz com um CF.

Temos então as seguintes *abilidades*:

1. a realização de um cânone (o termo que Lusitano utiliza é *fuga*) sobre um CF. Esta técnica é abordada por si, pela primeira vez no impresso, em 1553, no *Introdutione*; o método utilizado é muito austero, com indicações escritas das várias combinações possíveis entre as vozes, nas mais variadas possibilidades de movimento. Esta forma de apresentação é muito vulgar em tratados de contraponto desde o séc. XIII para ensinar a direcção das vozes, mas é demasiado difícil hoje em dia ser compreendida, pois nunca recorre a exemplos musicais escritos. No manuscrito encontramos 32 exemplos de cânones sobre um CF (o Aleluia habitual), que funcionam como um complemento prático ao impresso de 1553;
2. no último capítulo dedicado ao contraponto, intitulado *Contrapunto sobre canto de organo*, Lusitano abandona o CF até aí usado, e usa como suporte a voz do *superius* do primeiro Kyrie da missa *Philomena* de Nicolas Gombert. Realiza sobre ela 37 exemplos, não se interessando pelo simples adicionar de uma voz a uma melodia em música figurada,

mas sim no que é para si o auge da música prática - as *abilidades*. Várias são aqui demonstradas:

- a. a primeira consiste em cantar uma melodia usando sempre o mesmo valor rítmico, desde a longa à mínima, sobre o tempo ou à síncopa. Há aqui uma grande tolerância à dissonância.
- b. a segunda refere-se a realizar uma fuga sobre a melodia de Gombert. Repete, em termos melódicos, a melodia de Gombert de uma forma restrita, mas altera os valores rítmicos da mesma.
- c. há uma outra série de exercícios que demonstram a capacidade que alguns cantores possuíam nesta altura: adicionar uma canção popular sobre um Kyrie de Gombert; combinar diversos tons salmódicos sobre a mesma melodia (que por definição estaria somente num); fazer um cânone retrógrado com a voz do superius.
- d. as últimas *abilidades* permitiam ao cantor realizar peças polifónicas a três ou quatro vozes a partir de uma única linha melódica. Para isso poderia realizar um cânone à oitava ou quinta e realizar três vozes. A outra consistia em realizar os cânones e adicionar uma 4ª voz em valores longos que era dada *por la mano* a um cantor, pelo contrapuntista, usando a mão de Guido.

Esta última *abilidade* poderia, pela dificuldade inerente, parecer-nos pouco plausível de ser realizada. O facto de ser demonstrado em exemplos não diz nada sobre a sua exequibilidade, pois Lusitano teria todo o tempo para escrever os exemplos. No entanto, de acordo com Canguillem, é uma das provas que constavam em actas capitulares de catedrais sobre os concursos para mestre de capela, e seria uma prática comum a este nível⁷⁹.

Contraponto e compustura

Consagrando este último capítulo à composição, Canguillem coloca duas questões cuja resposta busca no texto de Lusitano: que relação existe entre o contraponto e a composição? Qual a articulação entre a oralidade e a escrita na criação polifónica?

⁷⁹ Para uma análise mais detalhada deste fenómeno ver [CANGUILLEM, STALAROW, 2011].

O objectivo de Lusitano na matéria do ensino da composição é muito claro desde o início: demonstrar o funcionamento das composições a 3, 4, 5 e 6 vozes, saber como começar as peças e como realizar as cláusulas. Do capítulo dedicado à composição, pela sua brevidade, se denota que não constitui o culminar de um processo de aprendizagem. Que seria então o papel atribuído por Lusitano ao ensino da composição no seio do ensino do contraponto?

Ao considerar a questão da construção de um cânone sob um cantochão em voz de soprano, Lusitano refere que somente os que seguiram um ensino da composição o podem fazer, pela sua dificuldade. De acordo com Canguillem, podemos aferir daqui que a composição não é um fim em si mesmo, mas sim um processo para se poder realizar contraponto (como acção oral), ideia que é reiterada no fim do quarto capítulo, quando se refere à adição de uma quinta voz a um quarteto. Lusitano é acompanhado nesta opinião por Diego Ortiz e Bermudo, referindo este último que para se realizar bem os *contrapontos concertados* “o cantor deve-se aplicar bastante à composição, para que saiba bastante bem de memória os movimentos que cada voz pode realizar⁸⁰”.

Da leitura de Lusitano outras ideias sobre a criação polifónica na Renascença ficam mais clarificadas; o contraponto é aqui assumido como uma prática oral, não obrigatoriamente improvisada, sendo a composição uma prática escrita. Lusitano refere três níveis diferentes de criação polifónica:

1. o contraponto improvisado;
2. o contraponto pensado⁸¹;
3. a composição.

Temos assim uma ideia da criação do contraponto, não só como actividade improvisada, mas também como algo em que os cantores reflectiam tal como os compositores fazem nas suas criações. O improviso estaria assim mais remetido para a ornamentação, estando a estrutura delineada à partida. Assim como a linha que separa o contraponto pensado e a composição é muito ténue, também a linha

⁸⁰ “(...)que le chanteur s’applique beaucoup à la composition, afin qu’il sache très bien par cœur les mouvements que chacune des voix peut faire(...)” ver [CANGUILLEM, 2013], p. 22.

⁸¹ Bermudo também aborda esta questão do contraponto improvisado e pensado, afirmando: “Pues del exercicio de la composicion de canto de organo, que es composicion sobre pensado, se granjea el contrapunto concertado, que es composicion de improviso” [BERMUDO, 1555], f. 134.

entre o contraponto improvisado e o pensado seria muito estreita e difícil de definir.

Contexto musical e litúrgico do contraponto cantado no Renascimento

Depois da leitura do manuscrito torna-se claro que, para Lusitano, é o contraponto e a capacidade de o realizar, e não a composição, que afere o valor artístico do músico, e é a prática do contraponto a finalidade última do ensino da música. Este tratado, longe de estar à margem da vida quotidiana, pelo contrário, está perfeitamente de acordo com ela (o ensino aí advogado tem depois aplicação prática, como referido, nas provas para mestre de capela). O ênfase colocado no seu ensino (e note-se que ele é sempre um capítulo dos tratados da época) tem uma razão simples: a sua utilidade.

Tendo em conta que Lusitano escolheu como CF uma melodia de Aleluia, Canguillem coloca a hipótese de o uso do contraponto improvisado se realizar, acima de tudo, no Próprio da Missa. Também a partir da análise do *Calendarium capellae regiae*, Luis Robledo conseguiu demonstrar que a capela real de Filipe II raramente cantava a partir de composições, sendo que a grande maioria das vezes cantavam *fabordón* e *contrapunto*. O *Calendarium* designa quatro formas diferentes de cantar, correspondendo a uma ocasião litúrgica particular: *in tono*, *contrapunto*, *fabordón*, *in musica*.

Sobre a qualidade do contraponto improvisado que se realizava no século XVI, Canguillem afirma que graças ao tratado de Lusitano é possível, pelo menos, aproximarmo-nos de uma realização ideal do contraponto, graças aos seus inúmeros exemplos. Dependeria do sítio e da altura o quão aproximado desta realidade chegariam os cantores. Na época havia opiniões contraditórias sobre o mesmo, sendo repudiado por Vicentino, mas muito louvado por Juan Bermudo. O repúdio de Vicentino poderia estar relacionado com a contenda que teve com Lusitano, mestre exímio desta arte⁸².

⁸² Esta mesma opinião é expressa por Ernest Ferand (1956).

2.2.4. Conclusões

O contraponto improvisado, como se pode ver pela quantidade de termos, em várias línguas, recolhidos por Ferand no seu artigo, era uma prática musical disseminada pela Europa. Além da existência de uma terminologia complexa para a prática, o próprio termo *contraponto*, utilizado de forma isolada, tanto poderia significar uma execução de improviso ou escrito. Esta ambiguidade é já notada há época, o que torna o trabalho do investigador mais difícil, no que concerne à significação dos termos nos textos analisados.

A importância do contraponto improvisado é atestada pelo relevo dado pelos teóricos nos seus tratados a este assunto. A partir da análise dos vários tratados, os textos analisados permitem concluir que o contraponto é visto como um fim em si mesmo, para a execução de polifonia na Liturgia, nomeadamente no Próprio da Missa, mas também é visto como um passo importantíssimo na educação de qualquer um que aspire a ser compositor. No entanto, é também referido por Lusitano que a composição é uma ferramenta essencial para os contrapontistas que queiram realizar as *Abilidades* mais complexas. Mais uma vez somos confrontados com opiniões aparentemente contraditórias, mas que nos permitem ter um panorama mais rico das questões que se colocavam aos músicos da época, do debate que ocorria quanto à importância do escrito em relação à oralidade e vice-versa. É no entanto relevante, em todos os teóricos, a importância didáctica atribuída ao contraponto. Os textos teóricos, com uma componente muito forte no texto explicativo dos vários passos a ter em realizar o contraponto, que aos nossos olhos são muito exaustivos, são fruto de um outro paradigma de aprendizagem. Com uma ênfase muito grande na memória, os contrapontistas memorizariam todas as combinações possíveis perante um determinado movimento do CF, por vezes com a ajuda de tabelas designadas para o efeito, e utilizariam essa informação no momento da improvisação. Em termos didácticos, estes tratados são, mais tarde na segunda metade do século XVI, sistematizados de uma forma mais prática, aparecendo conjuntos de padrões melódicos prontos a serem utilizados pelos contrapontistas em determinadas situações.

O conjunto de técnicas improvisatórias que se desenvolveram a partir de uma simples colocação de uma nota contra outra de cantochão é extraordinária, e da análise dos textos podemos realçar as seguintes:

- contraponto *fugato*
- contraponto invertido ou duplo
- contraponto *ad imitatione*
- contraponto *forçado*
- contraponto *concertado*
- contraponto *florido* ou *suelto*

Também é assinalado um conjunto de *habilidades*, técnicas de contraponto de difícil execução, tais como os cânones sobre um CF, ou a utilização da mão de Guido para a execução de várias vozes por um só contrapontista. Apesar da aparente complexidade que algumas destas *habilidades* têm aos nossos olhos, o que é um facto é que aparecem descritas como técnicas necessárias em provas para mestres de capela.

No período Renascentista, a que aludem os textos analisados, sentimos uma mudança de paradigma na hierarquia dada à composição em relação à improvisação. O texto musical escrito começa a tomar importância em relação à improvisação, ganhando um estatuto equivalente ao texto escrito, à pintura - aquele de obra de arte, que passa a poder ser estudado, analisado por outros, e que resiste à inexorabilidade do tempo. Além deste facto, o contraponto improvisado é colocado em causa por alguns teóricos, tal como Vicentino, pela sua falta de qualidade e pelos imensos erros cometidos pelos contrapontistas. No entanto o contraponto improvisado é visto por outros teóricos como uma forma distinta de realizar contraponto, que, ao contrário do contraponto escrito, permitia um conjunto de liberdades aos músicos no que concerne às regras do contraponto. Isto justificaria os aparentes erros dos contrapontistas. No que diz respeito ao contraponto concertado, uma das grandes diferenças em relação ao contraponto escrito é o facto de as vozes contrapontistas se relacionarem essencialmente com o CF, o que poderia resultar em dissonâncias temporárias entre as duas vozes. São estas liberdades que permitiam distinguir entre o contraponto improvisado, o contraponto observado e o contraponto escrito.

O contraponto improvisado manter-se-ia durante outros períodos históricos, coexistindo com outros géneros musicais, o que comprova a importância e a utilidade do mesmo.

Capítulo 3. Os Concertados

3.1. O termo Concertado - uma breve introdução

O termo *Concertado* é-nos apresentado por teóricos ibéricos, tais como Matheo Aranda⁸³, Juan Bermudo⁸⁴ ou Pietro Cerone⁸⁵, que o utilizam para caracterizar o tipo de contraponto realizado por dois ou mais contrapontistas. Recuando um pouco, o termo *contraponto* sofreu uma revisão de significado nas últimas décadas, e a leitura que se faz dos tratados hoje em dia pressupõe que o contraponto seja tomado também como uma técnica improvisada, aquilo que é denominado como *contrappunto alla mente*, ou como *chanter sur le livre*, entre outros nomes. Neste sentido, Juan Bermudo (1555) diz-nos que “*El contrapunto es una ordenación improvisa sobre canto llano, con diversas melodias*”⁸⁶. É aqui claro que a improvisação é parte inerente ao contraponto e é ela que distingue o contraponto da composição. Um aspecto importante é a improvisação ser realizada sobre o cantochão, sobre o material melódico que era do conhecimento dos contrapontistas, sobre as melodias que eram cantadas na Liturgia. Desta forma conseguia-se uma unidade muito grande na música que se cantava (ou tocava), através da utilização de material pré-existente, proveniente do repertório utilizado⁸⁷. Logo de seguida Bermudo diz-nos que “*Ay hombres en ello tan expertos, de tanta cuenta, y erudición; que asi lo hechan a muchas bozes, y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo*”⁸⁸. Ou seja, já na época seria difícil distinguir, por vezes, o contraponto improvisado da composição, pois o resultado obtido pelos contrapontistas seria de tal perfeição, que parecia uma composição realizada por alguém com muita

⁸³ ARANDA, Matheo, *Tractado de canto mensurable*, 1535.

⁸⁴ BERMUDO, Juan, *Declaración*, 1555.

⁸⁵ CERONE, Pietro, *El Melopeo y maestro* (1613).

⁸⁶ Ver [BERMUDO, 1555], fl. cxxviii.

⁸⁷ Este uso de material pré-existente para a realização de contraponto é algo transversal à História da Música. Todas as épocas utilizaram material melódico conhecido como suporte quer para a composição quer para a improvisação. Pensando num caso mais próximo temporalmente, temos o uso de *standards* na improvisação Jazz, em que melodias conhecidas de todos são utilizadas como a base para improvisações, ou novos temas, por exemplo reaproveitando a base harmónica do tema.

⁸⁸ Ver [BERMUDO, 1555], fl. cxxviii.

experiência e saber. O autor ainda refere que devido a esta perfeição obtida, *algunos no quieren este arte se llame de contrapunto: sino de composición*⁸⁹.

Numa primeira leitura, muito genérica, dos vários tratados ibéricos dos séculos XVI e XVII apercebemo-nos de muitas semelhanças entre eles, nomeadamente na sua estrutura, que poderia iniciar com um capítulo dedicado ao Cantochão, passando para o *Canto de organ*, seguindo-se o Contraponto e, por vezes um dedicado à *Compostura*.⁹⁰ Ainda haveria espaço para os chamados *Lugares comuns* em alguns tratados. No capítulo dedicado ao Contraponto, como em qualquer método (os tratados tinham um carácter eminentemente pedagógico) iniciava-se com a aplicação de uma linha melódica sobre uma linha de cantochão, utilizando as regras estabelecidas para o uso de consonâncias perfeitas e imperfeitas. Partindo de valores rítmicos idênticos para ambas as linhas, rapidamente se avançava para contraponto de valores diminuídos⁹¹. Os contrapontistas aprenderiam assim a realizar linhas melódicas de uma forma metódica, fazendo uso da dissonância, aprendendo a realizar cláusulas, usando o movimento contrário das vozes e assimilando o uso da *musica ficta*. Após esta aprendizagem, estariam prontos para poderem realizar aquilo que se denomina *contraponto concertado*. De uma forma muito geral trata-se de uma prática de contraponto improvisado sobre um cantochão, mas desta vez com a participação de dois ou mais contrapontistas. Cada uma das linhas melódicas deveria cumprir com as regras do contraponto sempre em relação ao cantochão. É claro nos tratados um conjunto de especificidades desta prática: pressupunha que os cantores fossem bem treinados na arte do contraponto antes de poderem realizar contraponto *concertado*, que discutissem *à priori* aspectos relativos à sua performance e, para funcionar correctamente, os contrapontistas dever-se-iam conhecer para que a comunicação entre ambos funcionasse da melhor forma. A grande maioria dos tratados tem uma descrição, mais ou menos exaustiva, sobre

⁸⁹ Ver [BERMUDO, 1555], fl. cxxviii.

⁹⁰ Para uma abordagem mais exaustiva desta matéria ver o capítulo "O género *concertado* nas fontes teóricas" desta Dissertação.

⁹¹ A rapidez aqui não se refere ao tempo dedicado pelos alunos a cada ponto dos tratado, mas sim ao número de páginas dedicadas a cada assunto.

o tipo de intervalos que cada voz deveria realizar com o cantochão, tendo como condicionante a colocação das várias vozes em relação ao CF.⁹²

Passaremos de seguida a uma investigação mais exaustiva sobre o termo *Concertado*, tanto em tratados teóricos como em manuscritos musicais.

3.2. Concertado - uma denominação esquecida?

Como já foi referido anteriormente, o termo *contraponto concertado* ou, simplesmente, *concertado*, é usado pela grande maioria dos teóricos Ibéricos dos séculos XVI e XVII nos seus tratados. Referindo-se a uma prática de improvisação colectiva de contraponto, apesar de o termo ser exclusivamente ibérico, a prática de improvisação era generalizada. Nos vários tratados Europeus e não Ibéricos menciona-se o *contrappunto alla mente, singing upon the book* ou ainda o *chanter sur le livre*, sendo que todas estas designações serviam para designar o contraponto improvisado a uma voz sobre um CF, assim como mais de uma voz sobre (ou sob) um CF⁹³. No entanto a grande maioria de exemplos escritos do que seria o contraponto improvisado refere-se à forma de improvisar uma voz partindo das regras de contraponto, em que se acrescenta uma nota contra outra do CF, até chegarmos à existência de tratados com um conjunto de fórmulas melódicas, já perfeitamente elaboradas, para o uso em determinados movimentos do CF⁹⁴. Para a realização de contraponto improvisado a mais de duas vozes, além de não ser dada nenhuma designação específica, são somente enumeradas algumas regras para a sua execução, mas com poucos exemplos práticos.⁹⁵

Podemos realizar um paralelo entre esta prática de contraponto improvisado nos tratados Italianos, Alemães, Ingleses ou Franceses, com o contraponto que nos aparece nos tratados Ibéricos, sendo que nestes últimos é realizada uma distinção

⁹² Todos os tratados nos fornecem várias combinações, em que o cantochão pode aparecer no tenor, no baixo ou no *triple*. Este assunto votará a ser tratado no capítulo dedicado à descrição do contraponto *concertado*.

⁹³ No que respeita à terminologia utilizada para designar o contraponto improvisado e o contraponto escrito, ver [FERAND, 1956], p. 139-143.

⁹⁴ A este respeito ver [FERAND, 1956], pp. 160-164, na análise que realiza do *MS B124 Regole di musica*, atribuído a Giovanni Maria e Giovanni Bernardino Nanino, assim como [MORUCCI, 2013], pp. 12-15; este manuscrito contém um número considerável de fórmulas melódicas para determinados movimentos do *Cantus Firmus*.

⁹⁵ Em [CANGUILLEM 2013], p.13, é referida a existência de um exemplo de *contrappunto alla mente*, a 3 vozes, por Tinctoris (1477), transcrito, entre outros por [BLACKBURN, 2003], p. 146.

clara entre o contraponto a uma voz sobre CF e o *contraponto concertado*, prática colectiva de improvisação polifónica sobre um CF. Apesar de pequenas distinções de terminologia, nada nos leva a crer que houvesse diferenças significativas na forma de realizar o contraponto improvisado na Península Ibérica em relação ao resto da Europa. No entanto, tal como veremos mais adiante, além de, nos vários tratados Ibéricos, serem descritas uma série de regras para a execução do *contraponto concertado*, são-nos também fornecidos exemplos práticos da sua realização. Isto faz do estudo da tratadística Ibérica uma componente essencial na compreensão deste fenómeno colectivo. Regressando ao fulcro da nossa dissertação, reparamos que há uma preocupação em distinguir claramente o contraponto improvisado a uma voz, do contraponto improvisado a mais de uma voz. O uso do termo *concertado* para designar este último, dar-nos-á algumas pistas novas sobre esta prática colectiva? Qual a razão para o uso de um termo próprio, em detrimento de uma expressão como contraponto a duas ou mais vozes, como é utilizada nos tratados europeus?

A palavra *concertado* é utilizada para adjectivar o tipo de *contraponto* realizado, e também nos aparece de uma forma isolada, substituindo o uso da expressão *contraponto concertado*. Tentámos uma aproximação temporal ao significado que poderia ter tido para os teóricos musicais, utilizando o *Tesoro de la Lengua castellana o española (1611)* de Sebastián de Covarrubias. No fólio 230 encontramos a entrada da palavra *concertar*.

*"Concertar - lo mesmo que componer, ajustar, acordar. Lat. Componere. Concierto, acuerdo, composición, avenencia, consonancia. Hombre concertado, medido, ajustado, que vive con orden y concierto. Desconcertado, lo contrario. Ir concertados, o de concierto, ir ya prevenidos, y comunicados de lo que han de hazer."*⁹⁶

A palavra não alterou muito o seu significado ao longo dos séculos. Se atentarmos à definição que encontramos num dicionário moderno, obtemos o seguinte:

concertado adj. (...) **5** que soa acordemente; harmonioso (...) **8** que ou o que foi tratado por ajuste; combinado **9** previamente preparado; não improvisado; ensaiado.⁹⁷

⁹⁶ Ver [COVARRUBIAS, 1611], fl. 230.

⁹⁷ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, 2002, Tomo II, p. 1018.

De acordo com estas definições, obviamente genéricas e como tal não referentes a uma prática musical, a palavra *concertado* implica uma combinação entre duas (ou mais) partes, bem como uma preparação prévia à acção. Poderemos pensar que o *contraponto concertado* era uma prática que implicava procedimentos anteriores à sua execução? Olhando para a definição de Covarrubias (1611) também obtemos algumas qualidades que o *concertado* implica: ordem, ajuste, consonância. Serão estas também características necessárias à prática do *contraponto concertado*? Estas dúvidas só poderão ser dirimidas pela leitura do termo no seu contexto, ou seja, pela leitura crítica dos tratados Ibéricos que a contém. Um dos problemas desta palavra, e já o vimos na análise do texto de Nery (1985), é a facilidade com que passamos para termos como *concertato*, *concerto* ou outras semelhantes. Apesar de encontrarmos todos esses termos, *concertado* inclusivé, em fontes contemporâneas entre si, assumindo que poderiam ter tido, a dada altura, significados semelhantes entre si, no âmbito desta dissertação a preocupação é com a definição de *contraponto concertado* tal como se encontra definido nas fontes Ibéricas dos séculos XVI e XVII, e que são fruto de uma prática muito anterior, de contraponto improvisado⁹⁸. Provavelmente esta questão terminológica fez com que, muito facilmente, os *Concertados* encontrados nos MM 52, MM 236 e MM 243 fossem olhadas essencialmente enquanto testemunhos de fontes de música instrumental Portuguesa do século XVII; havia assim uma possibilidade de inserir Portugal no contínuo da História da Música Europeia, e esse era um apelo irresistível. Convém, no entanto, lembrar que este é um período de transição, com muitas mudanças a ocorrer rapidamente na História da Música, o que não implica que houvesse uma longa tradição contrapontística que ruísse de um momento para o outro; parece haver uma forte continuidade de repertório e respectivas práticas litúrgico-musicais com Pablo Nassarre, em pleno século XVIII, a confirmar-nos a existência da prática do *contraponto concertado* em Espanha⁹⁹.

Passaremos de seguida à análise de alguns tratados ibéricos da época, que nos permitirá ter uma ideia mais concreta do que poderia significar para os músicos dos séculos XVI e XVII o *contraponto concertado*, a forma como seria executado e os pressupostos que haveria para a sua realização.

⁹⁸ Para uma melhor contextualização do contraponto improvisado anterior ao século XVI, ver [BENT, 1983] e [WEGMAN, 1996], e todos os outros artigos já citados anteriormente na Introdução.

⁹⁹ Ver [CANGUILLEM, 2013], p. 16.

3.3. O contraponto Concertado nas fontes teóricas

Tal como referido anteriormente, o *contraponto concertado* aparece referenciado em muitos tratados ibéricos dos séculos XVI e XVII e mesmo posteriores. No âmbito desta dissertação não foi possível realizar uma análise exaustiva da tratadística Ibérica deste período, no entanto foram analisados alguns tratados na parte respeitante ao contraponto e, principalmente, o que concerne ao *contraponto concertado*. Os tratados revistos foram os seguintes¹⁰⁰:

ARANDA, Matheo, *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*, (Lisboa, 1535)

BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, (Osuna, 1555)

MONTANOS, Francisco, *Arte de Musica theorica y pratica*, (Valladolid, 1592)

HENESTROSA, Luis Venegas de, *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela* (Alcalá de Henares, 1557)

CERONE, Pietro, *El Mellopeo y maestro* (Nápoles, 1613)

[LUSITANO, Vicente], *Del arte de contrapunto*, em CANGUILLEM, Philippe (ed.), *Chanter sur le livre à la Renaissance - Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013 - tratado manuscrito

LUSITANO, Vicente, *Introdutione facilissima* (Roma, 1553), em CANGUILLEM, Philippe (ed.), *Chanter sur le livre à la Renaissance - Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013 - tratado impresso

¹⁰⁰ A leitura dos vários tratados foi realizada através das digitalizações dos originais que se encontram no domínio público. As exceções são os tratados de Vicente Lusitano, que foram alvo de uma edição crítica muito recente por Philippe Canguillem, entre outros, e que realizou uma transcrição diplomática dos originais, incluindo os exemplos musicais aí contidos. O manuscrito original de *Del arte de contrapunto* tem a referência Paris, BnF, Esp. 219.

3.3.1. O contraponto nos tratados

Em termos estruturais estes tratados são bastante semelhantes entre si, no conjunto das matérias tratadas. Concebidos como manuais para aprender a Arte da Música, eram progressivos na sua aprendizagem. Podendo começar com o Canto-chão, passando depois para o *Canto de organ*, seguiam posteriormente para os capítulos dedicados à Arte do Contraponto. Aqui, e numa fase inicial, os teóricos abordam as questões relativas à elaboração de contraponto, enumerando uma série de regras para a sua realização. O tipo de matérias abordadas versava:

- distinção entre intervalos consonantes e dissonantes;
- a realização de cláusulas;
- as regras para o movimento do contraponto, de acordo com o movimento do canto-chão;
- a resolução das dissonâncias;
- os tipos de contraponto existentes, e a sua utilização.

Em conjunto com as regras poderiam ser fornecidos exemplos práticos, e cada tema poderia ser mais ou menos desenvolvido. Se analisarmos um tratado como o de Matheo de Aranda¹⁰¹, no capítulo dedicado ao contraponto vemos como é escalonado na sua abordagem. Iniciando com contraponto simples, dá exemplos para várias combinações de vozes com o CF, passando depois para o contraponto diminuto onde também são fornecidos exemplos. De seguida passa para o contraponto com mudanças na mensuração, ao mesmo tempo que vai fornecendo exemplos nos vários modos. Há sempre uma preocupação de ilustrar com exemplos práticos o que vai sendo exposto por escrito. Outros teóricos seguem esta lógica, tal como Cerone (1613) ou Montanos (1592). Por vezes são dadas indicações sobre questões estilísticas a ter em conta na realização do contraponto, tal como Montanos, referindo que

¹⁰¹ Ver [ARANDA, 1535], livro 3.

“El contrapunto para ser bueno ha de tener tres cosas, buen ayre, diversidad de pasos, buena ymitación. Do todo pondre quan breve reglas e exemplos. Y asi ni siempre ymitación, ni siempre pasos largos, ni siempre diversidad mas mezcladas todas tres cosas.”¹⁰²

Nota-se aqui uma preocupação em transmitir algumas ideias que tornem o contraponto variado, com várias técnicas envolvidas. É referida uma boa melodia (*buen ayre*) bem como uma variedade de motivos (*diversidad de pasos*) que seriam depois usados na imitação. Cerone refere exactamente os mesmos três pontos.¹⁰³ Não sendo o âmbito desta dissertação a análise profunda das questões relacionadas com o contraponto, elas são, no entanto, muito importantes por serem o primeiro passo para a abordagem ao *contraponto concertado*. Seguindo uma ordem natural de aprendizagem, o ensino do contraponto precede sempre o do *contraponto concertado*, sendo esta uma característica de todos os tratados. Veremos de seguida porque é sempre assim.

3.3.2. O contraponto Concertado nos tratados

O *contraponto concertado* é referido como a realização do contraponto sobre o cantochão, em que participam dois ou mais contrapontistas, cada um realizando a sua linha de contraponto. Bermudo em 1555 afirma que,

“El ultimo genero de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada (...)”¹⁰⁴.

Já Cerone no seu imenso tratado afirma que,

“Contrapunto concertado llaman algunos, quando diferentes partes hazen Contrapunto (...)”¹⁰⁵.

Podemos aqui ver que há uma preocupação dos teóricos em colocar a aprendizagem do *contraponto concertado* a seguir à do contraponto, sendo este o

¹⁰² Ver [MONTANOS, 1592], livro 3, fl. 13v.

¹⁰³ Ver [CERONE, 1613], fol. 593.

¹⁰⁴ Ver [BERMUDO, 1555], fol. cxiii, cap. xxvi.

¹⁰⁵ Ver [CERONE, 1613], fol. 592, cap. xxix.

último género de contraponto a ser ensinado num processo natural de iniciar com a matéria mais simples, a que forma a base, complexificando de seguida com vários artifícios. Sendo o *contraponto concertado* a realização de várias linhas de contraponto sobre uma linha de cantochão, que funciona como um CF em valores iguais, naturalmente o prévio conhecimento das regras do contraponto era necessário à realização do *contraponto concertado*. Estas várias linhas seriam realizadas de improviso, como refere Bermudo na passagem anterior, que logo de seguida enfatiza a necessidade de saber muito bem as regras do contraponto a solo.

“Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar: sino son las dichas en los capitulos superiores, y los avisos universales puestos en el preferente: los quales se siguen. El primero sera, que el cantor sepa bien las leyes del contrapunto, y las aya puesto muchas vezes por obra. El que solo no tiene experiencia de hechar contrapunto: menos ydoneo sera para hazerlo acompañado.”¹⁰⁶

Bermudo não refere no seu tratado regras particulares para a realização do *contraponto concertado*, ao contrário de outros teóricos. Prefere remeter para o uso das regras do contraponto, para a necessidade de as dominar e delas ter experiência como condição para o *concertado*. Assim como Bermudo, também Cerone não trata o *contraponto concertado* de uma forma exaustiva, remetendo para o domínio do contraponto a resolução dos possíveis problemas em realizar o *contraponto concertado*, e numa pequena frase resume o que julga necessário à sua execução:

“Cada voz de Contrapunto concertado, sea de qualquiera parte, ha de ser con el Cantollano como si fuesse sola en el orden y con buen ayre.”¹⁰⁷

Torna-se assim claro que uma das importantes características do *contraponto concertado* é esta necessidade de haver uma certa autonomia entre as vozes, que são realizadas como se estivessem sozinhas com o cantochão. Ele é assim “fruto de

¹⁰⁶ Ver [BERMUDO, 1555], fol. cxxxiii, cap. xxvi.

¹⁰⁷ Ver [CERONE, 1613], p. 593.

muitas decisões simultâneas, e não de uma só¹⁰⁸ o que também é referido por Aranda quando afirma a autonomia das vozes entre si, mas sempre harmoniosas entre si.

“concordancia de vozes es cantar tres o quatro vozes juntamente en terminos distintos : acordadamente en consonancia scilicet cantar tres vozes o quatro concertadamente distintas cada una por si en su termino distinto”¹⁰⁹

Bermudo chama também a atenção do leitor para a necessidade de os contrapontistas se conhecerem, sendo este um factor que, na sua ausência, faz com que seja impossível que os músicos se *concertem* no contraponto. Pretendia-se aqui que os contrapontistas conhecessem os limites vocais de cada um.

“Lo tercero y muy principal que se requiere: es que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en el hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que lediere. Visto avemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse: no concertar se enel contrapunto.”¹¹⁰

Esta condicionante é também colocada por Lusitano,¹¹¹ praticamente nos mesmos termos:

“El qual esperar y concertar apenas se haze bien de inproviso, por abiles que sean, y conviene que se conoscan para saber el uno de los terminos del otro, por que mas façilmente se conçierten”¹¹²

Como vimos anteriormente, a definição da palavra *concertado*, ou *concertar* implica um ajuste entre as partes. Da análise do tratado de contraponto de Vicente Lusitano, conseguimos encontrar referência a um conjunto de decisões prévias

¹⁰⁸ “(...) il est le fruit de plusieurs décisions simultanées, et non d’une seule (...)” ver [CANGUILLEM, 2013], p. 14.

¹⁰⁹ Ver [ARANDA, 1535], fol. Ciiii v.

¹¹⁰ Ver [BERMUDO, 1555], fol.cxxxiii, cap. xxvi.

¹¹¹ O tratado *Del Arte de contrapunto*, atribuído a Vicente Lusitano por Stevenson em 1962, foi alvo de uma edição crítica por [CANGUILLEM, 2013].

¹¹² Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 213.

entre os contrapuntistas para a realização do *contraponto concertado*, quando refere:

"Pues, despues del contrapunto solo conviene saber como se puede cantar en conçierto dos y tres y quatro y mas contrapuntantes, para lo qual es de saber que lo primero que deven mirar es de que modo sea el canto sobre el qual quieren cantar, y esto para la orden de proseguir y para las clausulas(...)

Y lo segundo que deven mirar es que danbas las bozes que contrapuntan se esperen, para que parezca la gracia del contrapunto y no sea confundida con la desorden.(...)

Lo tercero es de saber con que bozes an de cantar el conçertado, porque en una manera se an tiple y tenor sobre el canto llano en tono de contrabaxo, y en otra tiple y contralto, aonque alguna conformidad en entre si, otra el tiple con el baxo y el canto llano por tenor, y en otra contralto y contrabaxo y en otro tenor y baxo, y en otra tiple, alto y tenor sobre el canto llano en boz baxa. Y aon lo que mas es doz bozes por baxo del canto llano, lo qual se dize sobre tiple, porque el tiple lleva el canto llano. Mas tres sobre el mismo canto en boz de tiple es mucho, lo qual mal se haze de inproviso, por que es como conpustura."¹¹³

Além de os contrapontistas se conhecerem, como já foi visto anteriormente, deveriam realizar um trabalho prévio ao *cantar en conçierto*. De acordo com Lusitano, a primeira coisa a fazer seria olhar para o cantochão e decidir a ordem de entrada das vozes e a posição das cláusulas. Lusitano adverte que a mutação de cláusulas (ou seja, realizar cláusulas de outros modos no modo em que se encontra o cantochão) não deve ser feita "*cantando contrapunto conçertado, por que de ynproviso no açertarian a las tales clausulas(...)*"¹¹⁴. De seguida as vozes deveriam esperar umas pelas outras. O que entenderá Lusitano por esperar, neste contexto? Poderíamos ser levados a pensar que seria esperar pelo cantochão, colocando o início das vozes concertadas sempre depois do cantochão. No entanto, e olhando para os exemplos que Lusitano fornece no seu tratado¹¹⁵, não há um único em que não haja simultaneidade no começo do cantochão e, pelo menos, uma das vozes (na grande maioria as vozes iniciam todas ao mesmo tempo). O que julgamos que Lusitano pretende é que as vozes iniciem com

¹¹³ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLE], pp. 213-214.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 213.

¹¹⁵ Para uma leitura dos exemplos de Lusitano ver [LUSITANO, ed. CANGUILLE, 2013], pp. 214-229.

movimentos mais calmos, para se poderem escutar e conseguir realizar contraponto entre elas. Isto poderia significar realizar imitação entre as vozes (algo que pressuporia que estivessem com muita atenção a todas as vozes e não somente ao cantochão), entre todos os outros procedimentos do contraponto. O que Lusitano não pretende é que haja desordem entre as vozes. Um último ponto deveria ser tido em conta pelos contrapontistas antes de iniciarem - as combinações de vozes a serem realizadas. Não só Lusitano, mas quase todos os teóricos analisados referem esta questão como primordial, e a ela dedicam grande parte dos escritos que concernem ao *contraponto concertado*. É natural que assim fosse, pois as várias combinações possíveis têm consequências imediatas no contraponto a realizar, nos intervalos possíveis com o cantochão, com a realização das cláusulas e a forma de tratar as síncopas. O tratado de Lusitano tem a grande virtude, em relação aos outros, de nos fornecer um número considerável de exemplos para cada combinação de vozes, fornecendo-nos uma ilustração daquilo que poderia ser o resultado final do *contraponto concertado*. Mas quais eram as combinações de vozes que eram apresentadas nos tratados?

Cantochão	Vozes Concertadas				Nº de exemplos
	Tiple	Alto	Tenor	Baixo	
Tiple		X		X	1
Tenor	X			X	1
	X	X		X	1
Baixo	X	X			1

Tabela 2 - combinação de vozes nos exemplos de *contraponto concertado* em Aranda

Cantochão	Vozes Concertadas					Nº de exemplos
	Tiple	Alto	Tenor	Barítono	Baixo	
Tiple		XX				1
		X	X			2
	X	X				1
Baixo	X		X			2
	X	X				2
	X				X	1
		X			X	1
		XX				2
	X	X	X			1
	X	X	X	X		1

Tabela 3 - combinação de vozes nos exemplos de *contraponto concertado* em Lusitano (tratado manuscrito)

As tabelas acima apresentadas mostram-nos as várias combinações de vozes que Aranda e Lusitano nos dão, e aquelas para as quais são dados exemplos musicais.

Desde logo constatamos a discrepância entre o número de exemplos dados por Lusitano (14 no total) quando comparado com Aranda (4). Tendo em conta este quadro, é já possível ver a importância do tratado de contraponto de Lusitano na construção de um ideário do *contraponto concertado*. Além de o número de exemplos musicais ser bastante considerável, para algumas combinações Lusitano apresenta duas resoluções diferentes; uma mais simples, onde são apresentadas as técnicas necessárias, e uma segunda mais elaborada, onde são utilizadas mais imitações entre as vozes.¹¹⁶ Desta forma poderemos imaginar como seria feita a progressão da aprendizagem do *contraponto concertado* pelos cantores da época. Enquanto que Aranda somente apresenta um exemplo a 4 vozes, Lusitano, além de um a 4 vozes apresenta também um a 5 vozes, onde coloca uma nova voz - o barítono. Interessante é o facto de Lusitano construir estes *concertados* a mais de 3 vozes sempre com o cantochão na voz mais grave, enquanto que Aranda optou por colocar o cantochão no Tenor. Um ponto onde Aranda e Lusitano

¹¹⁶ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], pp. 214-229.

coincidem é na apresentação de exemplos que colocam o cantochão na linha mais grave e também no tiple voz mais aguda. Lusitano, com a apresentação de mais combinações entre as vozes, também se torna mais exaustivo na narrativa; para cada combinação aborda as questões relativas à execução das cláusulas e o tipo de intervalos que as vozes podem dar entre si (que são condicionados pelas tessituras). Também dá alguns conselhos mais estilísticos (que são decorrentes também das combinações escolhidas). Para melhor ilustrar transcrevemos a passagem que Lusitano dedica ao *contraponto concertado* de tiple e tenor.

“El concertado de tiple y tenor quasi es semejante al de alto y tiple, excepto que no dara dos sextas, o quasi ninguna vez, [ni] dara dos terçeras, por que seran dos octavas con el tiple. Mas andara con quintas, octavas, terçeras. Esto se entiende en el principio del compas, ca las otras pueden ser yndiferentes. Nota que si el tenor da clausula de octava con el tiple, dando el tiple onzena sobre el canto llano, la figura que viene con la primera onzena puede ser sexta y luego quinta y venir a la clausula. La qual sexta es mejor que si fuese quarta con el canto llano y octava con el tiple, aunque uno y otro se puede dar. Mas dezimos ser mejor, porque es buena con el canto llano y con el tiple, y, si ansi no fuese seria la falsa doblada, como en el antepasado canto se muestra. Mas con la sexta fue visto antes, en la primera manera de concertado, a la undecima figura del canto llano, ut supra. Este mismo concierto de tiple y tenor puede hazes el canto mas fugado y artificioso, segun parece abaxo”¹¹⁷

Um conselho genérico que dá aos contrapontistas é realizarem uma cláusula depois de terem apresentado alguns motivos obstinados e belas fórmulas melódicas, podendo colocar no meio algumas consonâncias em valores longos.

“Y el aviso que todo concertado se deve tener es que despues de los pasos forçados y con ayre se de luego alguna clausula o antes della usen de algunas consonancias gruesas y luego la clausula que es refoçiliamento de la boz y descansa el oydo en la tal clausula”¹¹⁸

Montanos não nos apresenta, tal como os autores acima indicados, combinações com as vozes nomeadas. Os 4 primeiros exemplos que apresenta

¹¹⁷ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], pp. 215-217.

¹¹⁸ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], fols. 39.

são todos de 2 vozes concertadas sobre uma linha de cantochão, e a preocupação principal é em apresentar o que denomina de *passo en diminuciones* - uso de melodias com um número cada vez maior de figuras rítmicas contra cada nota do cantochão; assim como de *passos a una minima o haspiracion* - uso de imitação à distância de uma mínima. Termina com um exemplo onde mistura as várias técnicas apresentadas.¹¹⁹ Mais uma vez se demonstra a necessidade de realizar o estudo do contraponto antes de se poder avançar para o *contraponto concertado*, pois estas técnicas já anteriormente tinham sido exploradas por Montanos em relação ao contraponto. De seguida Montanos, tal como outros teóricos, chama a atenção para a situação em que duas vozes realizam uma quarta entre si, sendo somente possível "*estando otra boz mas baxa, tercera o quinta en baxo, con la boz de enmedio, que sera con la alta , sexta o octava*"¹²⁰. Trata esta particularidade apresentando três pequenos exemplos musicais. De seguida trata o que denomina de *Contrapunto de bozes iguales*, que, de acordo com o autor, se refere à colocação do cantochão na voz mais aguda, sendo as vozes concertantes colocadas abaixo deste. Classifica este *contraponto concertado* de "*galan contrapunto (aunque dificultoso)*"¹²¹, o que vai ao encontro de Lusitano que afirma que "*el conçertado que dizen sobre tiple es mas galan y suave, y quanto exçede el pasado en galania y suavidad, tanto es mas dificultoso*"¹²². Ambos os autores referem a dificuldade de realizar este contraponto, pois os reflexos aprendidos no contraponto regular, em relação à utilização de determinados intervalos em conjunto com um cantochão mais grave, deveriam ser invertidos para poder realizar contraponto com um cantochão mais agudo. A importância deste *contraponto concertado* prende-se, de acordo com Canguillem, com a necessidade que haveria de o utilizar sempre que o cantochão fosse realizado pelo *côro de moços*.¹²³ Também Pietro Cerone aborda a questão do *Contrapunto de bozes iguales* no seu tratado, colocando exactamente o mesmo problema abordada por Montanos em relação às quartas que acontecem entre as vozes e

¹¹⁹ Para uma melhor leitura dos exemplos ver [MONTANOS, 1592], livro 3, fols. 18-19v.

¹²⁰ Ver [MONTANOS, 1592], livro 3, fol. 20.

¹²¹ *Idem, ibidem*, fol. 20v.

¹²² Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], pp. 222-223.

¹²³ Ver [CANGUILLEM, 2013], p. 16.

como o resolver.¹²⁴ Infelizmente Cerone não nos fornece nenhum exemplo musical em relação ao *contraponto concertado*.

Também Juan Bermudo não nos deixa qualquer exemplo musical de *contraponto concertado*, no entanto fornece-nos algumas indicações muito pertinentes para a sua execução ser possível, nomeadamente, no tipo de preparação que os contrapontistas deveriam ter. Sendo muito peremptório que não tem nenhuma regra particular para o *contraponto concertado* a não ser aquelas já indicadas para o contraponto, tem no entanto alguns “avisos universales”. O primeiro de todos, e já aqui referido anteriormente, “*sera, que el cantor sepa bien las leyes del contrapunto, y las aya puesto muchas vezes por obra.*”¹²⁵ O segundo “*dar se mucho a la composicion de canto de organo*” isto para que o contrapontista saiba de memória que consonâncias poderá cada voz dar, sendo que Bermudo considera que “*del exercicio de la composicion de canto de organo, que es composicion sobre pensado: se granjea el contrapunto concertado, que es composicion de improviso*”¹²⁶. Tal como Canguillem refere na sua análise do tratado de Lusitano, a composição é vista por este teórico “não como um fim em si, mas como um meio a utilizar para progredir na arte do contraponto cantado, um exercício necessário para poder dominar as técnicas mais avançadas do *chant sur le livre*”¹²⁷. O último aviso de Bermudo prende-se com a necessidade dos contrapontistas se conhecerem, tal como referido por praticamente todos os teóricos. Bermudo demonstra-nos o domínio técnico que estes cantores deveriam ter, referindo que este tipo de contraponto se utiliza num *Aleluia*¹²⁸, tendo-se por *primor* (a palavra *primor* é entendida aqui como habilidade, destreza, algo muito difícil e particular) “*llevar el canto llano llamado algunos compases*”. Ou seja, a meio de uma performance de um *Aleluia*, estando os contrapontistas a realizar

¹²⁴ “*Dizen comunmente (como es la verdad) que en el Contrapunto concertado de bozes iguales, esta la mayor dificultad en que las Quartas que se dan con el Cantollano, la boz baxa que entonces fuere, las salve con las especies que dixen: empero para que este Contrapunto suene bien y haga buen effecto, es menester tener los oydos muy atentos*” ver [CERONE, 1613], p. 593.

¹²⁵ Ver [BERMUDO, 1555], fol. cxxxiii, cap. xxvi.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, fol. cxxxiii, cap. xxvi.

¹²⁷ “(...) considère ici la composition non comme une fin en soi, mais comme un moyen à utiliser pour progresser dans l’art du contrepoint chanté, un exercice nécessaire pour parvenir à maîtriser les techniques les plus avancées du chant sur le livre.” ver [CANGUILLEM, 2013], p. 22.

¹²⁸ Em [CANGUILLEM, 2013], p. 24, é referido que em Burgos em 1533, as actas capitulares indicam que os Aleluias eram por vezes cantados em *contraponto concertado*.

contraponto concertado com base numa linha de cantochão em valores iguais, decidiriam calar o cantochão, sem no entanto deixando de realizar o contraponto com base nele. No entanto, e como Bermudo refere, as relações intervalares necessitam de um ajuste, pois alguns intervalos que se poderiam cantar com o cantochão presente, sem ele deixam de ser possíveis.

*"Tiene se por primor en este genero de contrapunto en medio de una alleluya llevar el canto llano callado algunos compases. Para esta menera de contrapunto, no tan solamente miran los cantores el canto llano, sobre el qual van cantando (aunque callado) sino que el un contrapunto deve ser fundamento del otro, y algunos intervalos podian cantar sobre el canto llano cantado: que no se pueden poner en el contrapunto concertado, siendo el dicho canto llano callado."*¹²⁹

Uma das formas que é referida por Lusitano, tanto no seu tratado manuscrito¹³⁰ como no seu tratado impresso¹³¹, para se fazer *contraponto concertado* de tiple e alto sobre o cantochão é deixar que o tiple realize sempre décimas e o alto preencha com oitavas, quintas e outros intervalos. O que o alto não pode fazer são terceiras ou sextas seguidas, pois assim resultaria em oitavas ou quintas paralelas com o tiple. Estas décimas eram ornamentadas com contraponto *suelto* para que não fosse tão óbvio (e resultasse monótono) o uso desta estratégia. É interessante que, assim como Lusitano mencionava este esquema para a realização do *contraponto concertado* como algo perfeitamente aceitável e normal, outros autores acusavam-no de ser um subterfúgio para maus contrapontistas. Ouçamos o que nos diz Cerone sobre este assunto:

"Advertam finalmente que avezes por falta de Cantores que sepan contrapuntar, se acostumbra de hazer un Contrapunto à tres, en esta manera. Se haze que cante el Tiple, siempre en Dezena con el Cantollano, imaginando la mesma Clave del Cantollano, mas empero un rigo mas abaxo; demodo que cada puntollano venga ser Dezena. Despues conviene que el tercero que haze el Contrapunto diminuydo con la parte de medio, observe de nunca hazer dos consonancias imperfectas de una mesma especie una tras otra, sin intermedio de otra consonancia, perfeta ò imperfeta que sea. (...) Y aunque à algunos no acaba de agradar semejante manera de Contrapunto, por causa de las muchas Dezenas, con todo esto en las necesidades se puede hazer assi, no pudiendo hazerle mejor. Que

¹²⁹ Ver [BERMUDO, 1555], fol. cxxxiii f.

¹³⁰ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 214.

¹³¹ Ver [LUSITANO, 1553, ed. CANGUILLEM, 2013], p. 356.

*avezes, y en caso de necesidad, mucho mejor es y mas gustoso el pan centeno ò el de mijo
tuyendole, que el de trigo no lo pudiendo haver.”¹³²*

Para Cerone esta seria uma opção a tomar em última circunstância¹³³, mas que se revelava muito necessária, pois por vezes o *contraponto concertado* que se fazia ouvir “*en las Capillas, produce un cierto que de mas effeto; y avezes tanto, que el sentirle es cosa odiosa y de mucha risa; pues antes parece de sentir una dissonancia que una consonancia de bozes*”¹³⁴.

3.3.4. O contraponto Concertado num tratado prático para instrumentos

Até aqui temos feito uma revisão ao que é dito em tratados sobre o *contraponto concertado*, sendo esse o objectivo principal deste capítulo. No entanto não poderíamos deixar de mencionar uma obra do século XVI dedicado a vários instrumentos, que também trata o *contraponto concertado*. Luis Venegas de Henestrosa manda imprimir em 1557 o seu *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela*, uma colectânea de múltiplas peças, com vários estilos musicais, tais como tientos, fabordones, motetes, e também peças litúrgicas, de variadíssimos autores. O propósito desta obra era apresentar uma tablatura nova (*cifra nueva*), que, segundo o seu autor, seria muito mais simples do que as até aí existentes.

Grande parte deste volume é preenchido com transcrições para esta nova tablatura, mas no início, o autor faz uma pequena introdução em que aborda algumas questões teóricas, começando por um “*Bastante compendio, para saber la pratica del canto llano, sin passar por la confusion y prolixidades dela mano*”, onde ensina a cantar o cantochão de uma forma pouco ortodoxa, passando pelo *Canto de Organo* e também pelo *Contrapunto*. De seguida tece algumas considerações sobre o *Contrapunto concertado*, tal como se fosse um tratado teórico. Henestrosa apresenta as várias combinações de vozes, com o cantochão

¹³² Ver [CERONE, 1613], p. 593.

¹³³ Ferand, no seu artigo primordial sobre o contraponto vocal improvisado, refere que outros autores, tal como Vicentino (com quem Vicente Lusitano teve uma contenda) e Zarlino teriam uma opinião pouco abonatória em relação a este processo mecânico de adicionar décimas ao cantochão. Esta questão foi já aqui abordada no ponto 2.2.1.

¹³⁴ Ver [CERONE, 1613], p. 593.

no *contrabajo*, no tenor ou nas vozes mais agudas. Para cada uma delas, enumera os intervalos possíveis das várias vozes com o cantochão. De seguida apresenta algumas regras básicas do contraponto, como a preocupação em estar sempre “*mirando que las vozes se guarden de dar fa, contra, mi (...)*”¹³⁵, ou “*ni de dos especies perfectas de un mesmo ser una tras otra*”¹³⁶. Tal como os outros teóricos chama a atenção para o facto de no *contraponto concertado* em que as vozes concertadas estão por baixo do cantochão, serem os intervalos invertidos (o unísono passa a oitava, a sexta a terceira, a quinta a quarta, etc.); interessante é o facto de Henestrosa referir este tipo de *contraponto concertado* como aquele que é feito com vozes de crianças, o que corrobora a conclusão de Canguillem acima mencionada.¹³⁷ Quanto à forma como se hão de concertar as duas vozes, além das questões relativas ao contraponto, diz-nos Henestrosa que “*se han de imitar la una a la otra en unisonus, con pasos diversos de caçar y fugas, por semibreve, minima, o seminima*”¹³⁸.

3.3.5. Conclusões

O género *contraponto concertado* é tratado por vários autores teóricos dos séculos XVI e XVII da Península Ibérica. As várias descrições do processo de execução do *contraponto concertado* são bastante homogéneas entre si, não se contradizendo, e, após a leitura crítica cruzada, fornecem-nos uma descrição bastante detalhada do que deveriam ser as acções tomadas pelos contrapontistas. É de realçar o tratado de contraponto de Vicente Lusitano, pois, além de ser o mais extenso no tratamento deste tema, é também aquele que nos fornece mais

¹³⁵ Ver [HENESTROSA, 1557], fol. 3v.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, fol. 3v.

¹³⁷ “*Es de notar que en la voz pueril (que es la que aun no es mudada) puesta al parecer en unisonus, es octava arriba, de donde se sigue en tal caso, que tercera abaxo (cantando ella sobre el canto llano) es sexta arriba, y quarta abaxo, quinta arriba, quinta abaxo, quarta arriba, sexta abaxo, tercera arriba, octava abaxo, unisonus, dezena abaxo: tercera abaxo, dozena abaxo, quinta abaxo. y asi delas otras, y tercera arriba, es dezena arriba, quarta arriba onzena arriba: quinta arriba, dozena arriba. Y cantando la voz mudada sobre el canto llano dela pueril, el que al parecer es unisonus, es octava abaxo, de donde se sigue, que tercera abaxo, es dezena abaxo, quinta abaxo, dozena abaxo. [...] tercera arriba: es sexta abaxo, quarta arriba, quinta abaxo, quinta arriba, quarta abaxo. sexta arriba, tercera abaxo, octava arriba, unisonus, dezena arriba, tercera arriba: onzena arriba, quarta arriba, dozena arriba, quinta arriba. dela qual materia no ponemos aqui exemplos, por evitar conplexidad.*” *Idem, ibidem*, fol. 3v

¹³⁸ *Idem, ibidem*, fol. 3v.

exemplos escritos, com variantes do mesmo exemplo e descrições detalhadas dos intervalos possíveis das vozes nas várias posições do cantochão.

Podemos assim enumerar um conjunto de características do *contraponto concertado*:

- execução de contraponto a duas ou mais vozes sobre uma linha de cantochão em valores iguais;
- é fruto de várias decisões simultâneas;
- há a necessidade da existência de um entendimento prévio entre os vários contrapontistas, que passa por analisar o modo da melodia do cantochão para poder decidir a ordem de entrada e a localização das cláusulas bem como decidir qual a combinação de vozes a ter;
- é aconselhável um conhecimento prévio dos contrapontistas;
- é pré-condição a aprendizagem e o treino do contraponto, para se poder executar *contraponto concertado*;
- as vozes obedecem às regras do contraponto em relação à voz mais grave, e, por isso, é mais permissivo em relação ao uso da dissonância entre as vozes concertadas;
- uma das técnicas específicas do *contraponto concertado* consiste em produzir décimas paralelas na voz mais aguda, em relação ao cantochão (ou à voz mais grave), sendo depois preenchidas com a outra voz concertada;
- estas décimas são ornamentadas de tal forma que ficam mascaradas, principalmente devido à invenção de motivos que são depois imitados pela outra voz;
- o contraponto não deve ser demasiadamente diminuído, sendo valorizada a simplicidade e clareza.

É natural que o número de exemplos de *contraponto concertado* nos tratados seja bastante diminuto, pois, por se tratar de uma prática de improviso, torna difícil a sua fixação num suporte. Alguns tratadistas afirmam que não têm regras especiais para a sua execução, além das regras do contraponto. Na sua grande maioria, os conselhos dados são bastante genéricos, prendendo-se com questões ligadas à *performance*, aos cuidados a ter na sua preparação. Da leitura dos

tratados poderemos firmar que a prática intensiva dos *concertados* seria a forma como os contrapontistas aprenderiam a realizá-los.

3.4. O género Concertado nas fontes musicais

3.4.1. As fontes musicais

Tendo sido já apresentada como uma das principais características do *contraponto concertado* o facto de ser improvisado, torna-se um pouco bizarro encontrarmos peças musicais escritas que se intitulem de *concertado*, excepção feita às que servem de exemplo nos tratados como exemplos pedagógicos. O que é um facto é que esta é uma realidade que está presente na primeira parte do MM 52, tal como já foi referido na Introdução desta Dissertação, e também noutros manuscritos portugueses, como são o MM 236 e o MM 243.

Para podermos perceber melhor este fenómeno, propomo-nos agora realizar uma análise dos manuscritos já elencados, que se encontram na BGUC, e que contém em si peças musicais intituladas *Concertados*, e ainda algumas peças de contraponto sobre um CF em valores iguais. No decorrer do nosso trabalho sentimos necessidade de integrar estas peças, que têm por base composicional o uso de um CF independentemente de se intitularem *Concertado*, ou de cumprirem com as características até agora elencadas, nomeadamente o facto de serem peças a 3 ou mais vozes. Seguramente outros exemplos poderão existir em outras fontes portuguesas e espanholas, mas houve necessidade de circunscrever o nosso trabalho a estes manuscritos da BGUC, tendo em conta as condicionantes temporais para a realização deste trabalho. O conhecimento desta matéria passará, sem dúvida, por investigação futura nos fundos musicais portugueses, bem como uma revisão de actas capitulares e outra documentação não-musical que nos providencie informação sobre a performance musical deste tipo de peças, de forma a que se possa chegar a uma visão mais alargada deste fenómeno, em que se passa a oralidade para a escrita, da improvisação à composição, procurando perceber de que forma as técnicas de contraponto descritas nos tratados se reflectem na composição.

3.4.2. Os *Concertados* no MM 52

Faremos agora uma abordagem dirigida ao texto musical do MM 52, à forma como os *Concertados* estão estruturados no manuscrito, e a outras questões que nos darão um conhecimento mais aprofundado sobre esta peças.

Numeração	Foliação	Denominação original	Denominação editorial
1	1v - 2r	<i>1º modo Concertado a 3</i>	1. CONCERTADO 1º MODO
2	2v - 3r	<i>1º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	2. CONCERTADO 1º MODO
3	3v - 4r	<i>1º modo, Concertado a 3</i>	3. CONCERTADO 1º MODO
4	4v - 5r	<i>1º modo Concertado a 3 sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	4. CONCERTADO 1º MODO
5	5v - 6r	<i>1º modo Concertado a 3</i>	5. CONCERTADO 1º MODO
6	6v - 7r	<i>1º modo Concertado a 3 sobre o mesmo Canto Chão atrasado em fuga de unisonus</i>	6. CONCERTADO 1º MODO
7	7v - 8r	<i>2º modo Concertado a 3</i>	7. CONCERTADO 2º MODO
8	8v - 9r	<i>2º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	8. CONCERTADO 2º MODO
9	9v - 10r	<i>2º modo Concertado a 3</i>	9. CONCERTADO 2º MODO
10	10v - 11r	<i>2º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	10. CONCERTADO 2º MODO
11	11v - 12r	<i>2º modo Concertado a 3. Em fuga de 2ª</i>	11. CONCERTADO 2º MODO
12	12v - 13r	<i>3º modo Concertado a 3</i>	12. CONCERTADO 3º MODO
13	13v - 14r	<i>3º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	13. CONCERTADO 3º MODO
14	14v - 15r	<i>3º modo Concertado a 3</i>	14. CONCERTADO 3º MODO
15	15v - 16r	<i>3º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	15. CONCERTADO 3º MODO
16	16v - 17r	<i>3º modo Concertado a 3. Em fuga de 3ª</i>	16. CONCERTADO 3º MODO
17	17v - 18r	<i>4º Tom Concertado a 3</i>	17. CONCERTADO 4º MODO
18	18v - 19r	<i>4º Tom Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado</i>	18. CONCERTADO 4º MODO
19	19v - 20r	<i>4º Tom Concertado a 3</i>	19. CONCERTADO 4º MODO

Tabela 4 - peças constantes entre os fólhos 1v-20r em P-Cug MM 52

Tal como foi apresentado na Introdução, a primeira parte do MM 52 contém 19 peças que contém no seu título a palavra *Concertado*. A tabela 4 apresenta-nos os vários títulos dos *Concertados*, bem como a denominação editorial, que se apresenta na edição crítica dos mesmos.

3.4.2.1. O *Cantus Firmus*

Concertado	Cantus Firmus	nº de breves
1. Concertado 1º modo	1	61
2. Concertado 1º modo		
3. Concertado 1º modo	2	65
4. Concertado 1º modo		
5. Concertado 1º modo	3	69
6. Concertado 1º modo (fuga)		
7. Concertado 2º modo	4	53
8. Concertado 2º modo		
9. Concertado 2º modo	5	38
10. Concertado 2º modo		
11. Concertado 2º modo (fuga)	6	42
12. Concertado 3º modo	7	51
13. Concertado 3º modo		
14. Concertado 3º modo	8	46
15. Concertado 3º modo		
16. Concertado 3º modo (fuga)	9	49
17. Concertado 4º modo	10	49
18. Concertado 4º modo		
19. Concertado 4º modo	11	50

Tabela 5 - Distribuição e número de breves dos onze CF dos *Concertados* do MM 52

Todas as peças contidas nesta primeira parte do MM 52 são a 3 vezes (2 vezes *concertadas* e um *Cantus Firmus*¹³⁹), sendo seis no 1º modo, cinco nos 2º, cinco no 3º, e três no 4º modo.

Ao todo são usados 11 CF distintos, sendo trabalhados, na grande maioria das vezes, em dois *Concertados*; o autor utiliza a expressão *sobre o mesmo Canto Chão atrazado* para referir que determinada peça tem o mesmo CF da peça anterior. As exceções são as *fugas* do 2º e do 3º modos, bem como a última peça no 4º tom (modo), que usam um CF único. Como vemos na tabela 4 e 5, o 4º modo não tem uma *fuga* no final, e usa somente 2 CF (para 3 peças) sendo expectável, dada a consistência orgânica deste grupo de *concertados*, que o contraponto 11 fosse utilizado em mais um *Concertado*. Por outro lado, é consistente o uso de uma *fuga* para terminar as peças de determinado modo, antes de avançar para o próximo modo. Tal não acontece neste modo, o que nos faz pensar que, eventualmente a cópia/composição destes *concertados* não terá sido concluída.

O uso de um CF dedicado exclusivamente às *fugas* dos 2º e 3º modos, e não ao 1º modo, possivelmente deveu-se a uma escolha do autor, tomada tendo em conta o uso de um CF mais adequado nas suas relações intervalares para a escrita das *fugas*.

Uma das características dos CF destes *Concertados* é o seu tamanho. Variando entre 38 breves no cantochão do 5. CONCERTADO 1º MODO e 69 breves no 3. CONCERTADO 1º MODO, estamos perante peças muito longas, se comparadas com outros exemplos de composições a 3 vezes sobre CF. Para termos uma noção mais clara, os CF utilizados por Fernando de las Infantas¹⁴⁰ e por Lusitano nos seus tratados têm 10 e 13 breves, respectivamente. Atendendo à datação destes *Concertados* (primeira metade do século XVII), e dos exemplos de Fernando de las Infantas e Lusitano (segunda metade do século XVI), ou seja à distância de quase um século poderemos realizar já algumas reflexões pertinentes.

Assistimos no século XVI ao aparecimento de um conjunto de fontes musicais, tais como os tratados de Lusitano e o impresso citado de Fernando de las Infantas, onde são realizados pequenos exercícios, com a apresentação de um conjunto de técnicas de contraponto. Estas técnicas, como vimos, eram introduzidas de forma bastante gradual, claramente com um objectivo pedagógico, com o propósito de

¹³⁹ O *Cantus Firmus* é baseado numa melodia de cantochão, e como tal, doravante utilizar-se-á apenas o termo *Cantus Firmus* (CF).

¹⁴⁰ Fernando de las Infantas, *Plura modulationum genera super excelso gregorianu cantu*, Veneza, 1579.

dominar as mesmas. Ao utilizar pequenos CF permitiam uma melhor memorização, o que estava de acordo com todo o processo de elaboração de contraponto, baseado na memória de material melódico pré-existente. As técnicas que poderiam ser utilizadas, e que estão reflectidas nestes tratados, englobavam os cânones, o contraponto *ad imitatione*, o contraponto duplo ou o contraponto *concertado*, entre outras técnicas de contraponto. Os exercícios de Fernando de las Infantas, como veremos mais tarde quando analisarmos o MM 243, utilizando o mesmo CF demonstram um processo de complexificação, quer pelo adicionar de cada vez mais vozes, quer pelo alongar, através dos sinais de mensuração, do seu valor, quer ainda pelo uso de técnicas de contraponto cada vez mais difíceis.

Na continuidade deste processo, os *Concertados* do MM 52, quase cem anos mais tarde, com CF bastante longos, reflectem este processo de assimilação de técnicas de contraponto e o seu uso na *compustura*. De facto, com a generalização do suporte escrito, as técnicas de contraponto ganham uma outra complexidade e uma outra dimensão. Vemos neles, já não os exercícios de contraponto *concertado* de Lusitano, mas sim o género *Concertado*.

Analisaremos agora de que forma é tratado cada cantochão neste manuscrito, tendo em conta a forma como as vozes *concertadas* se movem em relação ao CF, e de que forma isso poderá estar relacionado com as práticas didácticas.

3.4.2.2. O uso de várias combinações de vozes

O facto de, na grande maioria dos *Concertados*, se utilizar um cantochão para duas peças, é um sinal de uma possível função didáctica destes *concertados*. Veremos mais tarde que o uso do mesmo CF para realizar uma multitude de peças era uma característica do ensino do contraponto no Renascimento, sendo prezado como forma de aprendizagem.

Este uso do mesmo CF pressupunha a utilização de várias técnicas contrapontísticas para a construção das várias vozes. Ao limitar o material disponível ao músico, o engenho do mesmo deveria resolver o mesmo problema (um CF idêntico) de várias formas, como exercício de domínio das técnicas disponíveis.

Como se torna claro pela análise da tabela 6, nos *Concertados* em que se repete o CF são usadas duas posições distintas para as vozes *concertadas*: a primeira vez que um CF é utilizado as vozes movem-se maioritariamente por cima

Concertado	Disposição das vozes Concertadas			Cantus Firmus	Modo
	Combinação de claves	Maioritariamente por cima do CF	Maioritariamente por baixo do CF		
1.	f3 c1 c1	x		1	1º modo
2.	f3 f4 f4		x	1	
3.	f3 c1 c1	x		2	
4.	f3 f4 f4		x	2	
5.	f3 c1 c1	x		3	
6.	f3 f4 f4		x	3	
❖ ❖ ❖					
7.	f4 c2 c2	x		4	2º modo
8.	f4 f5 f5		x	4	
9.	f4 c2 c2	x		5	
10.	f4 f4 f4		x	5	
11.	f4 c2 c2	x		6	
❖ ❖ ❖					
12.	c4 g3 g3	x		7	3º modo
13.	c4 f4 f4		x	7	
14.	c4 g3 g3	x		8	
15.	c4 f4 f4		x	8	
16.	c4 c1 g3	x		9	
❖ ❖ ❖					
17.	f3 c1 c1	x		10	4º modo
18.	f3 f4 f4		x	10	
19.	f3 c1 c1	x		11	

Tabela 6 - Disposição das vozes concertadas em relação ao CF nos *Concertados* do MM 52 (a clave dos CF está identificada a negrito)

do mesmo, e à segunda vez passam a estar, também maioritariamente, por baixo do CF. Quando as vozes *concertadas* se encontram por cima do CF praticamente não existem cruzamentos com o CF¹⁴¹, e isto faz com que seja sempre o CF a

¹⁴¹ A única exceção é no compasso 19 do 5. CONCERTADO 1º MODO.

formar a base segundo a qual todo o contraponto é realizado, ou seja, a partir do qual são medidos os intervalos, e as possibilidades de movimentos melódicos que daí advém.

Quando passamos ao oposto a situação não é tão clara, pois qualquer uma das vozes, a determinada altura, é a voz mais grave, dando-se alguns cruzamentos entre as várias vozes.¹⁴² No entanto, na grande maioria do tempo, são as vozes *concertadas* que, ora uma, ora outra, fazem o papel de voz mais grave. O CF perde aqui o seu papel de pilar, apesar de, pelo simples facto de ser a melodia pré-existente, condicionar assim todo o movimento. O principal cuidado a ter nesta disposição é prever quais os intervalos que se poderão realizar com a voz que passa a ser mais grave, sendo que a pergunta óbvia é: no contraponto *concertado* como seria realizada a comunicação entre os contrapontistas para que se soubesse quem iria ter a voz mais grave? Uma das razões para os teóricos frisarem a necessidade dos contrapontistas se conhecerem bem pode residir aqui. Dois músicos habituados a cantar um com o outro facilmente antecipariam o movimento um do outro, sendo possível que desenvolvessem um conjunto de sinais que os ajudassem nestas situações. De muita importância seria também a prévia análise do CF para se poder tomar decisões sobre as cláusulas, nomeadamente a sua localização, e a forma como seriam realizadas, que dependia muito da disposição das vozes no momento. O cruzamento constante de vozes está directamente relacionado com o facto de as vozes *concertadas* serem vozes iguais. Esta é também a única situação em que existem cruzamentos de vozes nos exemplos de *Concertados* fornecidos por Lusitano no seu tratado. Como veremos de seguida outro aspecto pouco usual destas peças é o âmbito das vozes *concertadas*.

¹⁴² O cruzamento de vozes contrapontísticas com o CF é considerado por alguns autores como uma característica dos autores Espanhóis no séc. XVII. Este tema é tratado por [BORNSTEIN, 2001], p. 21.

3.4.2.3. O âmbito das vozes nos Concertados

Se atentarmos à tabela 7, veremos que existe uma diferença muito grande entre os âmbitos das vozes *concertadas* e o âmbito dos CF. Os CF movem-se no âmbito de uma 9ª. Por outro lado, o âmbito das vozes *Concertadas*, tal como já tinha sido referido por Nery (1985) é muito alargado, sendo muitas vezes de 2 oitavas ou mais.

Concertado	Combinação de claves	Âmbito da voz do fólíó recto	Âmbito da voz do fólíó verso	Âmbito do <i>Cantus Firmus</i>	Modo
1	f3 c1 c1	G3 G5	G3 E5	C3 D4	1º modo
2	f3 f4 f4	C2 D4	D2 D4	C3 D4	
3	f3 c1 c1	G3 G5	G3 G5	C3 D4	
4	f3 f4 f4	C2 D4	D2 D4	C3 D4	
5	f3 c1 c1	G3 E5	G3 G5	C3 D4	
6	f3 f4 f4	C2 D4	C2 D4	C3 D4	
7	f4 c2 c2	E3 D5	F3 E5	A2 Bb3	2º modo
8	f4 f5 f5	C2 A3	D2 D4	A2 Bb3	
9	f4 c2 c2	G3 C5	G3 E5	A2 Bb3	
10	f4 f4 f4	C2 D4	D2 D4	A2 Bb3	
11	f4 c2 c2	G3 E5	F3 D5	A2 Bb3	
12	c4 g3 g3	C4 A5	C4 A5	D3 E4	3º modo
13	c4 f4 f4	C2 A3	C2 D4	D3 E4	
14	c4 g3 g3	C4 A5	C4 A5	D3 E4	
15	c4 f4 f4	C2 D4	C2 D4	D3 E4	
16	c4 c1 g3	C4 A5	A3 F5	D3 E4	
17	f3 c1 c1	A3 G5	G3 E5	B2 C4	4º modo
18	f3 f4 f4	C2 C4	E2 D4	B2 C4	
19	f3 c1 c1	C4 E5	A3 E5	B2 C4	

Tabela 7 - Âmbitos das vozes do MM 52¹⁴³

¹⁴³ Consideramos o Dó "central" do piano como C₄, de acordo com o Índice Acústico Internacional. Na edição crítica, a voz do *recto* corresponde à voz superior, a voz do *verso* à voz do meio, e o CF à voz inferior. Para uma melhor contextualização remetemos para a leitura da Parte 2, ponto 1.2. - Critérios/ Princípios Editoriais.

Se atentarmos aos contrapontos *concertados* apresentados por Lusitano no seu tratado, rapidamente veremos que esta situação não ocorre, sendo os âmbitos das vozes muito mais limitados, não ultrapassando o âmbito de uma 9ª.

Fernando de las Infantas (1579) nos seus contrapontos sobre um CF, raramente ultrapassa o âmbito de 12ª numa voz, sendo que a maioria das vozes se move num âmbito inferior a esse. Apenas uma única vez uma voz tem um âmbito de duas oitavas.¹⁴⁴

Apesar de a norma serem âmbitos relativamente curtos (muitas vezes limitados ao próprio pentagrama, sem linhas suplementares) nada nos assegura que as vozes não fossem suficientemente elásticas para poderem aumentar o seu âmbito normal. Bornstein (2001) analisa duos didáticos num período entre 1521 e 1744, e em relação ao um duo em particular que tem um âmbito entre F2 e C5, superior aos aqui analisados, coloca a hipótese de poder ser cantado utilizando uma técnica conhecida como cantar “*alla bastarda*”, que consistia em cantar em falsete num âmbito de três ou mais oitavas¹⁴⁵, sendo esta uma técnica usada no Renascimento. No entanto, não sabemos até que ponto é que esta técnica seria comum, ou uma técnica especial de alguns cantores. O facto de as peças com texto muito raramente apresentarem estes âmbitos tão alargados, e de estas peças do MM 52 não apresentarem texto, poderá ser um indício que poderiam ter sido pensadas para instrumentos.

3.4.2.4. O contraponto *concertado*

Como pudémos ver estas peças organizam-se em conjuntos de modos, modo esse que é definido pela melodia do CF. Estes conjuntos apresentam um número variável de peças, mas mantêm entre si a organização interna constante: as peças *concertadas* com CF idênticos têm uma primeira versão com as vozes *concertadas* por cima do CF, e outra com o CF por cima das vozes *concertadas*. A terminar cada conjunto, como já vimos, encontra-se uma *fuga* de vozes iguais.

Os âmbitos destas vozes *concertadas* é muito alargado, e, pelo facto de se tratarem de vozes iguais, os cruzamentos entre si são constantes. Nos casos em que se trata de contraponto por baixo do CF, aquilo que era apelidado de

¹⁴⁴ É a voz *Bassus secundus* no contraponto 99. *Septum Vocum*.

¹⁴⁵ Ver [BORNSTEIN, 2001], p. 22.

concertado sobre tiple, os cruzamentos passam a acontecer entre as três vozes, tal como já aqui foi referido.

Concertado	Número de pontos de imitação dos <i>Concertados</i> do MM 52							TOTAIS
	unísono	8va ascendente	8va descendente	5ª ascendente	5ª descendente	4ª ascendente	4ª descendente	
1	10	--	--	1	2	--	1	14
2	4	1	2	4	--	--	1	12
3	4	--	--	3	3	2	--	12
4	3	4	2	--	1	5	1	16
5	6	--	1	4	--	--	2	13
6	--	--	--	--	--	--	--	0
7	4	--	1	3	2	2	3	15
8	1	2	1	5	--	3	2	14
9	3	--	1	2	3	--	--	9
10	1	2	--	--	4	2	--	9
11	--	--	--	--	--	--	--	0
12	3	--	--	3	2	4	--	12
13	2	1	--	--	3	5	2	13
14	2	1	--	1	3	1	3	11
15	2	2	1	2	2	2	1	12
16	--	--	--	--	--	--	--	0
17	3	--	--	4	4	1	1	13
18	2	1	--	5	1	--	1	10
19	1	--	--	5	2	1	3	12
TOTAIS	51	14	9	42	32	28	21	197

Tabela 8 - Número de pontos de imitação para cada Concertado do MM 52

Estas peças foram compostas num estilo de contraponto imitativo, onde as vozes se alternam na apresentação de temas melódicos, uns mais longos outros mais curtos. A tabela 9 apresenta-nos o número de pontos de imitação por cada peça, bem como a distância harmónica a que são realizados. Por ponto de

imitação entendemos o momento em que é apresentado um tema, que é depois imitado pela outra voz. Por vezes a imitação não é completamente exacta (ao contrário dos cânones) por vezes com pequenos ajustes de notas, mas a intenção de imitação mantém-se, e como tal foram contabilizadas.

Da análise desta tabela podemos retirar algumas conclusões:

- o número total de pontos de imitação por peça não está directamente ligado à extensão do CF - se as peças 9. CONCERTADO 2º MODO e 10. CONCERTADO 2º MODO têm o CF mais curto e apresentam o menor número de pontos de imitação, já não é verdade que a peça 5. CONCERTADO 1º MODO, que tem o maior número de breves no CF, tenha o maior número de pontos de imitação. As outras peças tão pouco seguem a lógica de aumentar o número de pontos de imitação com o aumento de breves por CF;
- a imitação é realizada aos intervalos mais comuns para esta época, e aqueles para os quais Lusitano dá referências, quando aborda os intervalos aos quais se podem realizar as *fugas*.

Os temas imitados variam muito de tamanho, podendo durar somente 1 breve, até preencherem 6 breves, sendo que na maioria preenchem 2 a 3 breves. Entre as frases de imitação há um preenchimento em contraponto livre, que tanto nos leva a uma cláusula como a outro ponto de imitação. É raro haver pausas longas nas vozes, fazendo com que a textura musical seja bastante saturada. As vozes imitam-se à distância de 2 breves, 1 breve, 1 semibreve e 1 mínima.

Uma particularidade destas peças é o facto de a entrada das vozes ser realizada sempre da mesma forma. O CF entra no primeiro tempo, sendo que a voz *verso* é sempre a primeira das vozes *concertadas* a entrar, tanto com o CF como a seguir. A segunda voz a entrar é sempre a voz *recto*.

Faremos um pequeno resumo de algumas das técnicas de contraponto utilizadas nestes *Concertados*. Como já vimos, os músicos Renascentistas eram treinados, metodicamente, no uso do contraponto, sendo o ensino bastante gradual. Como em qualquer actividade humana, é parte integrante da aprendizagem do contraponto o conhecimento de técnicas próprias ao mesmo. O uso constante dessas mesmas técnicas, o seu treino, proporciona ao músico o seu domínio, sendo posteriormente possível a criação de uma linguagem mais personalizada. O mesmo uso das técnicas serve também como validação da

qualidade das peças criadas, permitindo que o seu autor pudesse ter algo mais a acrescentar. Neste contexto, demonstraremos algumas destas técnicas, que o autor dos *Concertados* do MM 52 revelou ser capaz de dominar.

The image displays a musical score for a piece titled 'CONCERTADO 1º MODO'. The score is organized into four systems, each beginning with a measure number: 1, 5, 9, and 13. The parts are labeled as 'Recto', 'Verso', and 'CF' (Cavaquinho). The 'Recto' and 'Verso' parts are written in treble clef, while the 'CF' part is in bass clef. The music consists of melodic lines with various rhythmic values and some accidentals. First, second, and third endings are indicated by boxed numbers 1, 2, and 3 above the notes. The CF part provides a rhythmic accompaniment with vertical strokes.

Figura 1 - P-Cug MM 52, 3. CONCERTADO 1º MODO

A técnica mais usada é o contraponto imitativo entre as vozes. Em qualquer dos *Concertados* é assim que se inicia, com a voz do *verso* a enunciar um pequeno tema que é depois imitado pela voz do *recto*.

Como podemos ver, nos primeiros 16 compassos da figura 1 encontramos 3 pontos de imitação, com as entradas das vozes a efectuarem-se à breve (frases 1 e 2) ou a duas breves (frase 3). O espaço deixado para o contraponto mais livre é muito diminuto, não havendo pausas nas vozes, excepção feita ao início da peça. Temos assim, como já tinha sido referido, uma textura muito densa, e com vários cruzamentos entre as vozes *concertadas*.

Outra técnica utilizada é o denominado contraponto *ad imitatione*, em que a melodia de uma das vozes é baseada no movimento do cantochão.

The image displays a musical score for three voices: Recto, Verso, and CF. The Recto and Verso parts are written in treble clef, while the CF part is in bass clef. The score shows the beginning of the piece, with the Recto voice starting with a rest followed by a melodic line, and the Verso voice starting with a melodic line. The CF part provides a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Figura 2 - P-Cug MM 52, 9. CONCERTADO 2º MODO

Na figura 2 podemos ver que a melodia do CF (Ré, Fá, Dó, Ré, Dó) serve para o início do tema da voz *verso*, com adaptações em termos rítmicos. Por sua vez, esta mesma voz é realizada em contraponto imitativo pela voz *recto*, no 2º compasso, ao intervalo de 5ª superior. Neste caso, não só o CF fornece os intervalos harmônicos possíveis, como serve de modelo para o tema do início da peça.

Uma outra técnica muito interessante e que se encontra em mais de uma situação no MM 52 é o contraponto duplo, ou invertido. Vejamos alguns exemplos.

Figura 3 - P-Cug MM 52, 1. CONCERTADO 1º MODO

Como podemos ver na figura 3 o tema 1 é colocado na voz *recto*, tendo um tema 2 dois na voz *verso*. Dois compassos depois esta posição é invertida, sendo que o tema 1 é transposto uma 5ª acima. Se repararmos no movimento do CF (dentro do círculo) rapidamente nos apercebemos que o compositor aproveita um conjunto de intervalos idênticos: no primeiro círculo o CF realiza uma 2ª

descendente e depois uma 4^o ascendente, bem como no segundo círculo, transposto uma 3^a acima.

Na Figura 4 temos uma situação em tudo semelhante, com a diferença de não haver lugar à transposição de nenhuma das vozes, pois o CF efectua exactamente a mesma melodia. Estamos convencidos que esta técnica poderia ser realizada de improviso, pois esta melodia similar do CF seria uma das características analisadas pelos contrapontistas antes de iniciarem a realização de contraponto *Concertado*.

Figura 4 - P-Cug MM 52, 1. CONCERTADO 1^o MODO

A figura 5 mostra-nos uma forma diferente de tratar uma melodia. Temos um reiterar constante de uma fórmula melódica, variando a voz que a canta. Não poderá ser considerado contraponto *forçado*, pois não são utilizadas sempre as mesmas sílabas de solmização, mas o efeito produzido é muito semelhante¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Para uma melhor contextualização do termo “contraponto forçado”, ver o ponto 2.2.3., secção “O contrapunto suelto”. Ver também [BORNSTEIN,2001], pp. 159-180. Para uma descrição clara dos conceitos de solmização ilustrada a partir dos principais tratados, ver no autor anterior as páginas 141-147.

The image displays three systems of a musical score for 'CONCERTADO 1º MODO'. Each system consists of two vocal staves (treble clef) and a basso continuo staff (bass clef). The first system starts at measure 33, the second at measure 37, and the third at measure 41. Dashed ovals are drawn around specific melodic phrases in the vocal parts across all systems, highlighting the improvisatory or compositional elements being discussed in the text.

Figura 5 - P-Cug MM 52, 5. CONCERTADO 1º MODO

No caso apresentado na figura 6 voltamos a ter um insistir numa melodia, ao mesmo tempo que é utilizado contraponto duplo entre as vozes *concertadas* nos compassos 46-47 e 48-49.

Um outro género de contraponto, que advém do contraponto a uma voz sobre CF, é o contraponto fugato, em que uma melodia é repetida mais tarde pela mesma voz. É o que acontece na figura 7, na voz do fólho *recto*.

Musical score for Figure 6, measures 45-48. The score is in 4/4 time and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first staff (treble clef) contains a melodic line with several phrases circled in dashed lines and one phrase boxed in a solid line. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line with similar annotations. The third staff (bass clef) contains a bass line with vertical bar lines indicating measure boundaries.

Figura 6 - P-Cug MM 52 17. CONCERTADO 4º MODO

Musical score for Figure 6, measures 49-52. The score is in 4/4 time and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a phrase circled in a dashed line. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line with a phrase boxed in a solid line. The third staff (bass clef) contains a bass line with vertical bar lines indicating measure boundaries.

Musical score for Figure 7, measures 33-36. The score is in 4/4 time and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a long phrase bracketed above it. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line. The third staff (bass clef) contains a bass line with vertical bar lines indicating measure boundaries.

Musical score for Figure 7, measures 37-40. The score is in 4/4 time and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a long phrase bracketed above it. The second staff (treble clef) contains a supporting melodic line. The third staff (bass clef) contains a bass line with vertical bar lines indicating measure boundaries.

Figura 7 - P-Cug MM 52 1. CONCERTADO 1º MODO

3.4.2.5. As fugas e habilidades

Como podemos reparar a exposição de cada modo termina sempre com uma fuga¹⁴⁷, excepto no 4º modo. As peças intituladas fugas são cânones, o que está de acordo com a nomenclatura da época, e faziam parte de uma conjunto de técnicas improvisatórias a que se apelidava de habilidades¹⁴⁸. No 1º modo a fuga entre as duas vozes concertadas é realizada a unísono, no 2º modo à 2ª, e no 3º modo à 3ª. Há aqui uma lógica de o intervalo entre as vozes canónicas corresponder ao número de ordem do modo, e poderemos imaginar que se os Concertados tivessem sido continuados, mantendo a estrutura inicial, teríamos fugas a todos os intervalos, terminando com uma fuga a dyapason, no oitavo modo. Todos estes cânones têm a segunda voz sempre resolvida, invariavelmente no fólio recto de cada Concertado.¹⁴⁹ Podemos-nos questionar qual a necessidade deste procedimento, pois os executantes poderiam realizar o cânon a partir da primeira voz, cumprindo com o *signum congruentiæ*, um procedimento utilizado por Fernando de las Infantas (1579) como será visto adiante quando analisarmos o MM 243, bem como por Lusitano no seu *Del arte de contrapunto*. Uma das razões para a escrita da voz *resolutio* poderá ser a necessidade de a escrever como forma de demonstração, ou para si próprio ou para eventuais alunos que quisessem estudar por este manuscrito, o que denotaria um âmbito didáctico nestas peças.

As habilidades aqui referidas eram um conjunto de técnicas improvisatórias a dominar pelos contrapontistas, e que serão discutidas adiante, quando falarmos do MM 243. As fugas, ou aquilo que hoje em dia chamamos de cânones, eram “neçesarias para entremeter en el conçertado, para que se haga diferencia”.¹⁵⁰ O que aqui nos diz Lusitano é que os contrapontistas, ao fazerem contraponto concertado deveriam, por vezes, realizar uma fuga. Está aqui plasmado aquilo que ainda hoje acontece numa performance: a necessidade de diversidade, como

¹⁴⁷ A palavra *fuga*, neste contexto, é sinónimo de cânon, de acordo com a nomenclatura da época.

¹⁴⁸ Para uma melhor contextualização ver [CANGUILLEM, 2013], pp. 16-21, ou o ponto 2.2.3. desta Dissertação.

¹⁴⁹ Tanto a fuga do 1º como a do 2º modo (Concertados 6 e 11) apresentam na voz verso o *signum congruentiæ* que se encontra quando se escreve somente uma voz canónica. Este procedimento não é realizado na fuga do 3º modo (Concertado 13).

¹⁵⁰ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 230.

forma de tornar a performance mais dinâmica. Essa diversidade, num contexto litúrgico, era obtida com o uso de diferentes técnicas, que poderiam utilizar o mesmo material melódico, reciclando-o, e expondo-o de formas diversas. Por outro lado, Lusitano deixa bem claro que o contraponto *concertado* e as *fugas* são processos distintos. Como podemos ver, no MM 52 as fugas mantêm o mesmo título de todas as outras peças - *Concertado a 3* - com a diferença de o copista/compositor assinalar que se tratam de fugas (ver as figuras 8, 9 e 10).



Figura 8 - P-Cug MM 52 - pormenor do fól. 6v



Figura 9 - P-Cug MM 52 - pormenor do fol. 11v



Figura 10 - P-Cug MM 52 - pormenor do fol. 16v

Estes cânones são construídos de forma distinta, sendo executados a um intervalo distinto, e variando a distância entre a 1ª e a 2ª voz canónica. A tabela 9 clarifica esta situação.

Concertado	Intervalo a que se realiza o cânone	distância entre as vozes canónicas
6. CONCERTADO 1º MODO	unísono	mínima
11. CONCERTADO 2º MODO	2ª ascendente	breve
16. CONCERTADO 3º MODO	3ª ascendente	breve

Tabela 9 - entradas das vozes canónicas

No capítulo dedicado às fugas, Lusitano, no seu *Del arte de contrapunto*, diz-nos o seguinte sobre as fugas de improviso.

“Pues las fugas se pueden hazer en muchas maneras, ca se pueden hazer en unisonus, en dyatesaron, en subdyatesaron, en dyapente, en subdyapente, en dyapason. Y estas fugas se pueden hazer ansi sobre el canto llano en boz baxa, como en boz alta. Otras fugas se pueden hazer, las quales son trabajosas y de poca suavidad, y por eso no se haze dellas mençion. Y nota que las fugas se pueden hazer esperando la segunda boz o pausa de breve o de semibreve o de mynima, excepto la fuga de unisonus y dyapason, que no se haze con pausa de breve [por la grande tardança]. Esto tiene verdad sobre canto llano, ca componiendo mucho se haze por la soltura [lo] que ay no por ligadura del canto llano.¹⁵¹”

As fugas 11 e 16 constantes do MM 52 não são contempladas por Lusitano, que as considera muito trabalhosas e de pouca suavidade. No entanto temos de colocar isto no contexto do contraponto improvisado, pois pela composição seria possível fazê-las. Denis Collins¹⁵² fornece-nos algumas pistas como estes cânones poderiam ser compostos. Este autor considera o estudo de cânones sobre um CF como uma parte integral do estudo do contraponto Renascentista¹⁵³ e apresenta-nos um conjunto de tabelas, inspiradas por tabelas da época, que podem ser

¹⁵¹ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 230.

¹⁵² Ver [COLLINS, 2008], p. 118-120.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 118.

utilizadas para compor cânones. Uma dessas tabelas destina-se à realização de cânones sobre um CF, onde, tendo em conta a distância de imitação e os intervalos melódicos do CF, nos são fornecidos os intervalos possíveis de realizar na voz canónica. Memorizando esta tabela, seria possível com relativa facilidade compor um cânone, e até poderia ser possível fazê-lo de improviso. A memória tinha um papel fundamental na aprendizagem dos músicos, e era essencial para se poder improvisar. Este uso constante da memória é um factor que deve sempre ser tido em conta quando, com os nossos olhos, pensamos na extrema dificuldade dos exercícios que estes músicos realizariam de improviso. A memorização do cantochão, de linhas melódicas pré-definidas e até destas tabelas, permitia-lhes tomar as decisões musicais muito rapidamente e com muita segurança. Obviamente este processo levaria o seu tempo e perseverança, tal como muitos teóricos coetâneos alertam.

A *fuga 6* é a única que coloca as vozes canónicas por baixo do CF. Denis Collins (2008) refere que não são conhecidas tabelas composicionais para este tipo de disposição de vozes. De facto, uma tabela deste tipo obrigaria a que fossem colocadas mais variáveis, pois a voz mais grave deixaria de ser o CF, passando assim a contar uma outra voz como base sobre a qual se poderiam realizar determinados intervalos. Como é fácil de imaginar, uma tabela desse tipo seria muito exaustiva. O que é um facto é que Lusitano, mais uma vez, trata este tipo de *fugas*. No entanto avisa que “*no las pueden hazer bien los que no tuvieren grande curso de conpustura*”¹⁵⁴ dando de seguida 11 exemplos de *fugas con canto llano en boz de tiple*. Há fugas a 2 e 3 vozes, a vários intervalos e várias distâncias, mas Lusitano escusa-se a fornecer um conjunto de regras para fazer estas *fugas*. A única pista que nos fornece é quando diz que “*(...) es de saber que quando la primera boz da quarta con el canto llano, a la segunda dara tal consonancia o especie que aconche aquella quarta (...)*”¹⁵⁵. De uma forma muito simples o contrapontista que realiza a voz canónica deve ter o cuidado de estar sempre a imaginar a resultante harmónica das várias vozes, para que quando ele se encontre à distância de 4ª harmónica com o CF, haja uma outra voz, situada por baixo das duas primeiras e que desfaça a dissonância causada pela 4ª. Pela

¹⁵⁴ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 238.

¹⁵⁵ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 238-9.

dificuldade do processo se compreende a necessidade de compôr para poder realizar estes cânones de improviso.

3.4.3. Os *Concertados* no MM 236

O MM 236 é um manuscrito bastante extenso, que contém muitas peças distintas, incluindo mesmo parte de um tratado manuscrito. No entanto a nossa análise centrou-se somente nas peças construídas sobre um CF em valores iguais, independentemente de se intitularem ou não *Concertados*. Mesmo com este filtro, encontramos 81 peças que preenchem o nosso requisito. Na tabela 11 apresentamos essas peças, das quais faremos uma breve análise, que não poderá ser muito profunda. Como podemos observar na tabela, apesar das primeiras dez peças estarem em formato notacional de partitura, todas as outras se encontram em formato notacional com partes separadas, como no MM 52. Para uma melhor análise isso obrigaria a uma transcrição de todas as peças para um formato de partitura, o que não foi possível no espaço de tempo destinado a esta Dissertação.

*Parte I - O GÊNERO CONCERTADO EM TRÊS MANUSCRITOS DO SÉCULO XVII DO FUNDO MUSICAL DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA: DO CONTRAPONTO IMPROVISADO À COMPOSIÇÃO*

Nº	Folios	Título	Compositor	Nº Vozes
Formato notacional partitura				
1	114	<i>1ª Lição de Tiple sobre este canto chão - so. - 1º Tom</i>	anónimo	2
2	114	<i>sobre o mesmo - so.</i>	anónimo	2
3	114-114v	<i>2º Tom</i>	anónimo	2
4	114v	<i>2º Tom 3ª</i>	anónimo	2
5	114v	<i>sobre o mesmo</i>	anónimo	2
6	119	<i>4º [Tom]</i>	anónimo	4
7	119	<i>Quinto [Tom]</i>	anónimo	4
8	119	<i>Sexto Tom</i>	anónimo	4
9	119v	<i>Sétimo [Tom]</i>	anónimo	4
10	119v	<i>[Oitavo Tom]</i>	anónimo	4
Formato notacional partes separadas				
11	189v-190	<i>Primeiro tom concertado a 3</i>	[D. João de Sta Maria]	3
12	190v-191	<i>Segundo tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
13	191v-192	<i>Terceiro tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
14	192v-193	<i>Quarto tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
15	193v-194	<i>Quinto tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
16	194v-195	<i>Sexto tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
17	195v-196	<i>Septimo tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
18	196v-197	<i>Octavo tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
❖ ❖ ❖				
19	197v-198	<i>Primº tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
20	198v e 211	<i>Segundo tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
21	211v-212	<i>Terceiro tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
22	212v-213	<i>Quarto tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
23	213v-214	<i>Quinto tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
24	214v-215	<i>Sexto tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
25	215v-216	<i>Septimo tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
26	216v-217	<i>Octavo tom concertado a 4</i>	D. João de Sta Maria	4
❖ ❖ ❖				
27	217v-218	<i>Primº tom concertado a 5</i>	D. João de Sta Maria	5
28	218v-219	<i>Primº tom concertado a 3</i>	D. João de Sta Maria	3
29	219v-220	<i>Primº tom concertado a 4</i>	[D. João de Sta Maria]	4

*Parte I - O GÊNERO CONCERTADO EM TRÊS MANUSCRITOS DO SÉCULO XVII DO FUNDO MUSICAL DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA: DO CONTRAPONTO IMPROVISADO À COMPOSIÇÃO*

❖ ❖ ❖				
30	246	<i>5º modo</i>	anónimo	3
31	246	<i>6º modo</i>	anónimo	3
32	246v	<i>7º modo</i>	anónimo	3
33	246v	<i>8º modo</i>	anónimo	3
❖ ❖ ❖				
34	247	<i>Seguece os 8 tons em compasso largo. 1º tom</i>	Fr. António [da Madre de Deus]	2
35	247	<i>2º tom</i>	Fr. António [da Madre de Deus]	2
36	247v	<i>3º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
37	247v	<i>4º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
38	248	<i>5º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
39	248	<i>6º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
40	248v	<i>7º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
41	248v	<i>8º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
❖ ❖ ❖				
42	249	<i>Segueçe os 8 tons a 3. em compaço largo. 1º tom a 3. Maiorem charitatem</i>	Fr. António da Madre de Deus	3
43	249v	<i>2º tom a 3. Inodorem</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
44	250	<i>3º tom a 3. Fidelis servus</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
45	250v	<i>4º tom a 3. Serve bone</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
46	251	<i>5º tom a 3. Ita est spesioza</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
47	251v	<i>6º tom a 3. O quam me tuendus est</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
48	252	<i>7º tom a 3. Ecce sacerdos magnus</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
49	252v	<i>8º tom a 3. Non est in ventus</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	3
❖ ❖ ❖				

*Parte I - O GÊNERO CONCERTADO EM TRÊS MANUSCRITOS DO SÉCULO XVII DO FUNDO MUSICAL DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA: DO CONTRAPONTO IMPROVISADO À COMPOSIÇÃO*

50	253	<i>Concertado a 4. Vozes iguais. 1º tom</i>	D. Gabriel [de S. João]	4
❖ ❖ ❖				
51	253v-254	<i>Segue-se os concertados. a 4. 1º tom a 4. Maiorem charitatem</i>	Fr. António da Madre de Deus	4
52	254v-255	<i>2º tom a 4. Inodorem</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
53	255v-256	<i>3º tom a 4. Fidelis servus</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
54	256v-257	<i>4º tom a 4. Serve bone</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
55	257v-258	<i>5º tom a 4. Ita est spesioza</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
56	258v-259	<i>6º tom a 4. O quam me tuendus est</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
57	259v-260	<i>7º tom a 4. Ecce sacerdos magnus</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
58	260v e 272	<i>8º tom a 3. Non est in ventus</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
❖ ❖ ❖				
59	272v	<i>Segue-se os 8 tons e a vozes iguaes. a duo. 1º tom</i>	Fr. António [da Madre de Deus]	2
60	272v	<i>1º tom 2ª lição</i>	Fr. António [da Madre de Deus]	2
61	273	<i>2º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
62	273v	<i>2º tom 2ª lição</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
63	273v	<i>3º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
64	274	<i>3º tom 2ª lição</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
65	274v	<i>4º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
66	275	<i>5º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
67	275v	<i>6º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
68	276	<i>7º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2
69	276v	<i>8º tom</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	2

❖ ❖ ❖				
70	277	<i>Segueçe os concertados. a 4. vozes iguais. 1º tom</i>	Fr. António [da Madre de Deus]	4
71	277v	<i>1º tom a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
72	278	<i>[1º] tom a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
73	278v-279	<i>2º tom a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
74	279v	<i>3º tom a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
75	280	<i>[3º] tom a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
76	280v	<i>4º tom. a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
77	281	<i>[4º] tom. a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
78	281v	<i>5º tom. a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
79	282	<i>[6º] tom. a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
80	282v	<i>7º tom. a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4
81	283	<i>[8º] tom. a 4</i>	[Fr. António da Madre de Deus]	4

Tabela 10 - Peças constantes no MM 236, baseadas em CF em valores iguais

Tal como já tinha sido visto na revisão bibliográfica,¹⁵⁶ estas peças apresentam-nos 3 compositores, Dom João de Santa Maria (†1654), Dom Gabriel de São João (†1651) e Frei António da Madre de Deus (†1656). Estes nomes colocam a composição destas peças entre a primeira e a segunda metades do século XVII, ou seja, numa época muito próxima do MM 52 (e como veremos, também do MM 243). As peças de autor anónimo são em menor número.

¹⁵⁶ Nery, em 1985 tinha já realizado uma tabela com a grande maioria destas peças e algumas do MM 243. Chamamos aqui a atenção para o facto de essa tabela conter alguns erros, nomeadamente o título que dá a algumas peças. Nery intitula de *Concertados* todas as peças a 2 vozes, apesar de essa referência nunca aparecer no manuscrito. Em relação ao MM 243 também refere um *Concertado* a 6 vozes, que no manuscrito não contém essa indicação, ao mesmo tempo que não indica a única peça que se chama *Concertado* nesse manuscrito e que se encontra no fol. 30.

Numa primeira análise, podemos constatar que uma constante neste conjunto de peças é o facto de todas as peças intituladas *Concertado* serem sempre composições a 3 ou mais vozes. Outra característica é o uso sistemático dos oito tons, tanto em *concertados* a 3 ou mais vozes, como em peças a 2 vozes.

3.4.3.1. As primeiras peças do MM 236

As primeiras 5 peças são contrapontos sobre CF em valores iguais¹⁵⁷, apresentam-se em formato partitura, e têm a particularidade de o CF ser aproveitado por duas linhas de contraponto, como se pode ver na figura 11.



Figura 11 - MM 236 - fl. 114 compassos iniciais da peça 1

Poderíamos pensar que seria uma composição a 3 vozes, no entanto, se atentarmos ao texto colocado no início da voz inferior, *sobre o mesmo so.*, rapidamente concluímos que se trata de uma 2ª peça sobre o mesmo CF. Sendo assim, consideramos esta a peça 2. Temos aqui duas abordagens de composição, uma colocando o contraponto sobre o CF, e a outra com o contraponto maioritariamente por baixo do CF. A peça 3 não nos parece estar completa, pois apresenta a mesma disposição gráfica das peças anteriores, no entanto com a diferença de o CF ser a voz que está em baixo na partitura (ver figura 12). A pauta do meio está em branco, o que nos leva a pensar que este contraponto estará incompleto.

¹⁵⁷ As peças 4 e 5 usam um CF que se move por duas vezes em semibreves e não breves; no entanto optámos por considerar lógica a sua incorporação neste grupo.



Figura 12 - MM 236 fl. 114 compassos iniciais da peça 3

As peças 4 e 5 apresentam exactamente a mesma disposição gráfica das peças 1 e 2, e tal como nestas, uma das vozes move-se por cima e outra por baixo do CF.

As peças 6-10 formam um grupo coeso entre si, escritas todas pelo mesmo copista, somente com uma rasura na peça 7, e uma apresentação cuidada. As três vozes contrapontísticas movem-se sempre por cima do CF, com as vozes muito cruzadas entre si. Não são antecedidas de peças idênticas, nos modos que faltam (ao contrário da organização das peças seguintes). Não sabemos se será por falta de um fólio, ou se simplesmente não era esse o propósito de quem as colocou no MM 236. Para podermos ter alguma resposta urge realizar a análise codicológica deste manuscrito, sem a qual qualquer estudo mais aprofundado é impossível.

3.4.3.2. As “coleccções” de modos

A grande maioria das restantes peças do MM 236 contidas na nossa selecção contém uma indicação de possível compositor. Como vimos são três os que nos são apresentados, todos eles coetâneos entre si¹⁵⁸. Na sua grande maioria a apresentação gráfica destas peças é em tudo semelhante aos *Concertados do* MM 52, com a linha de CF na parte superior da folha e as restantes vozes ocupando dois fólios, ou, no caso das peças mais curtas, somente um fólio.

¹⁵⁸ Para mais informações sobre estes três compositores ver o ponto 2.1.2. desta Dissertação.



Figura 13 - MM 236 ff. 189v-190

Não há praticamente nenhuma rasura nestas peças, o que nos leva a pensar que sejam uma cópia de obras já existentes, tal como veremos no MM 52. Há uma constante organização das peças, exceptuando algumas que nos parecem estar avulso, que se pauta por percorrer os oito modos, com alterações a nível do número de vozes. Para uma melhor organização e leitura da tabela anterior, dividiremos a análise seguinte das peças por compositores, sendo que incluiremos as peças 30-33 junto com as de Fr. António da Madre de Deus, bem como a peça atribuída a D. Gabriel de S. João.

3.4.3.3. D. João de Santa Maria

As peças atribuídas a D. João de Santa Maria (peças 11-29) apresentam todas a mesma caligrafia e escrita musical, podendo concluir que se trata do mesmo copista, eventualmente o compositor, a passar estas peças para o MM 236.

A apresentação não é tão cuidada como a do MM 52 (ver figura 13), e apresenta sempre uns rascunhos musicais na parte inferior dos fólhos, com outra caligrafia musical, muito mais leve, e com material musical que não tem nenhuma relação com as peças que aqui abordamos. Estas peças têm muitos buracos devido à corrosão da tinta ferrogálica. A peça 20 está riscada na sua totalidade no fólho 198v e parcialmente no fólho 211. Há aqui uma descontinuação dos fólhos, provavelmente devido à inserção de cadernos entre estes dois fólhos numa encadernação posterior¹⁵⁹. Sente-se uma organização premeditada na escrita destes *Concertados*, passando por todos os modos a 3 vezes, depois a 4 (não há repetição de CF), e depois faz uma quebra na rotina, fazendo *Concertados* no 1º modo a 3, 4 e 5 vezes. As designações são idênticas às designações do MM 52.

3.4.3.4. Fr. António da Madre de Deus/ D. Gabriel de S. João

A partir da peça 30, tanto a caligrafia como a caligrafia musical e até a grossura do traço se alteram. Estas peças são de leitura muito fácil, e, quiçá, pelo facto de a grossura do traço ser muito menor, quando comparado com as peças anteriores, não existem tantos buracos no papel.

O copista das peças que não têm nenhum nome atribuído, bem como daquelas que são atribuídas a Frei António da Madre de Deus e D. Gabriel de São João terá sido o mesmo. Não existem incongruências de caligrafia entre umas e outras, e os títulos das peças que iniciam cada conjunto de 8 modos (por exemplo na peça 34 *Seguece os 8 tons em compasa larguo. 1º tom* - ver figura 14) pressupõe um seguimento do que se está a expôr. Sendo assim, não devemos estar perante autógrafos dos compositores, pois há peças atribuídas a compositores distintos com a mesma caligrafia.

¹⁵⁹ Na realidade, todo o MM 236 é um compósito de vários catarpácios/cadernos diferentes. Diferentes no papel, caligrafia, marcas de água e até dimensões. Desta forma as descontinuidades são constantes. Aguardamos a publicação do estudo codicológico por Paulo Estudante.

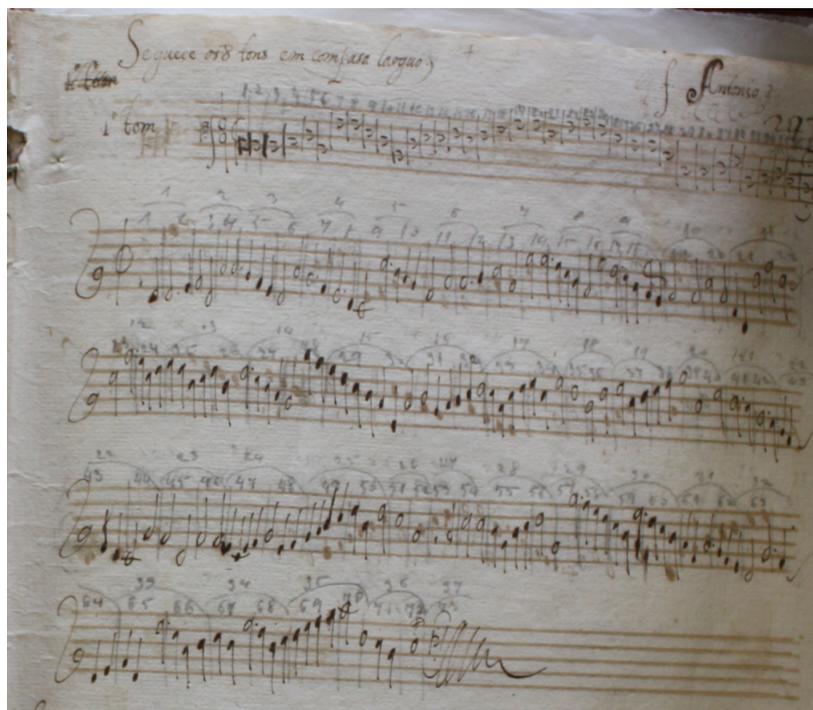


Figura 14 - MM 236 fl. 247 (pormenor)

Apesar de não conterem a designação *Concertado*, as peças 30-33 têm todas as características para o serem, de acordo com a nossa análise - composição sobre CF em valores iguais, 2 vozes contrapontísticas em contraponto imitativo. Já o grupo seguinte (34-41) poderemos considerar como peças de contraponto sobre CF de valores iguais, mas o facto de termos somente uma voz contrapontística invalida o termo *Concertado*. De seguida temos dois conjuntos de oito modos (peças 42-58) a 3 e 4 vozes. Estes conjuntos têm a particularidade de apresentarem um *incipit* textual para cada modo. Esse *incipit* identifica o texto litúrgico e respectivo cantochão utilizado como CF. O copista não apelida as peças a 3 vozes (42-49) como *Concertados*, atribuindo essa designação somente às peças a 4 vozes (51-58) e à peça (também a 4 vozes) de D. Gabriel de São João. Segue-se mais um conjunto de peças a 2 vozes (59-69) em que alguns tons têm uma 2ª lição, de acordo com o original. Seria esta expressão uma confirmação que estaríamos perante material pedagógico? É uma hipótese, pois o termo é usado quando há uma repetição do mesmo modo. Podemos pensar numa segunda lição

do primeiro modo. O que é um facto é que o copista já não atribui esta mesma designação quando realiza os *Concertados a 4 vozes* (peças 70-81), onde também se dá a duplicação de alguns modos. Não há uma congruência forte neste campo, e provavelmente ela também não seria procurada, pelo menos da forma como nós a buscamos. Isto invalida as leituras muito literais, principalmente, e como é este caso, quando não há ainda um conjunto suficientemente amplo de exemplos para se poderem tirar conclusões tão fortes.

3.4.4. Os *Concertados* no MM 243

As peças compostas sobre um CF em valores iguais no MM 243 são em número muito reduzido, quando comparado com o MM 236. No entanto apresentam-nos algumas peculiaridades que não se encontram em outro manuscrito estudado. Apresentamos de seguida a tabela 11 com essas peças.

Nº	Folios	Título	Vozes	Compositor
1	30	Concertado a 3	3	[Fernando de las Infantas] (1579) (1. Trium vocum. Prima)
2	30v-31	Canon in sub tertia per motum contrarium; servatibus gradibus	3	[Fernando de las Infantas] (1579) (28. Trium vocum)
3	31v-32	Trium vocum; Canon in Diapente	4	[Fernando de las Infantas] (1579) (44. Trium vocum)
4	32v	Quatuor vocum; Canon in Sub Diapason ut in Sub Diathasaron [Concertado a 4]	4	[Fernando de las Infantas] (1579) (58. Quatuor vocum)
5	32v	Canon em 2ª	3	anónimo
6	33-33v	quinque vocum	5	[Fernando de las Infantas] (1579) (92. Quinque vocum)
7	34-36	Sex Vocum	6	[Fernando de las Infantas] (1579) (98. Sex vocum)
8	38v	Fuga a 4	4	anónimo
9	38v	A 4	4	anónimo

Tabela 11 - Peças constantes no P-Cug MM 243 baseadas em CF em valores iguais

O MM 243 é mais um dos volumes constantes do Fundo Musical da BGUC que não se encontra devidamente estudado, e o nosso interesse nele é limitado ao âmbito desta Dissertação. No entanto, após uma leitura superficial do mesmo, é visível a quantidade e qualidade de informação que este volume nos poderá dar no futuro. Para uma possível datação do mesmo daremos conta aqui da informação que nos foi possível coligir. Há no manuscrito algumas inscrições que nos dão uma data relativamente precisa, bem como a informação sobre um período temporal do ano litúrgico para o qual as várias peças poderiam ter sido

pensadas. No fólho 1 temos uma inscrição no canto superior esquerdo que diz *Natal 648* e no fólho 33v temos outra inscrição que diz *Pa a Paschoa 649* antes de uma peça com o título *Romance a 4* (esta inscrição encontra-se num dos fólhos onde está a nossa 6ª peça, na parte inferior do fólho). As únicas indicações de nomes (de possíveis compositores) encontram-se no fólho 36v numa peça que se intitula *Fuga a 4. in unisonus* com nome associado de Dom Gabriel de São João, bem como no fólho 41v numa peça intitulada *Missa Al[r]jigor a 7* com o nome Dom Gabriel. De acordo com Nery¹⁶⁰, este será o Dom Gabriel de São João que também nos aparece no MM 236 e que teria falecido em 1651. Temos assim uma provável data de cópia para o manuscrito a iniciar em 1648 e a manter-se em 1649, e um nome de um compositor crúzio que é coetâneo a essa datação. O MM 243 é um volume que poderá ser situado nos meados do século XVII, tal como o MM 236 e o MM 52.

O manuscrito apresenta um considerável número de peças, de diferentes estilos, música vocal e música sem texto, sendo que o conjunto de peças construídas sobre um CF em valores iguais, que se apresentam na tabela anterior, são as que nos interessam neste contexto. Não há em nenhuma destas peças uma indicação de um possível compositor (no manuscrito), e todas elas se apresentam em formato de partitura, com barramento. Podemos distinguir aqui dois grupos de peças:

- as peças 1-4 e 6-7 que utilizam a mesma melodia de CF, com o texto *Laudate Dominum omnes gentes*, e que formam um grupo coeso entre si;
- as peças 5, 8 e 9 que têm CF distintos.

As peças que partilham o mesmo CF chamaram a nossa atenção pelo texto, pois é o mesmo utilizado por Fernando de las Infantas no seu impresso de 1579. Após análise deste impresso chegámos à conclusão que este conjunto de peças do MM 243 é na realidade uma cópia de alguns dos contrapontos realizados por Fernando de las Infantas (encontram-se indicados na tabela anterior), o que nos permite datar estas composições na segunda metade do século XVI. Quanto às peças 5, 8 e 9 não foi possível aferir concordâncias.

¹⁶⁰ Ver [NERY, 1985], p.21.

3.4.4.1. Os contrapontos de Fernando de las Infantas

As peças 1-4 e 6-7 do MM 236 utilizam o mesmo CF, sendo que para cada nota de CF varia o número de figuras que a preenchem, a cada peça. Enquanto que na peça 1 (ver Figura 15) cada nota do CF é preenchida por 2 semibreves, na peça 7 (ver Figura 16) temos 9 semibreves para cada nota do CF. Há aqui uma discrepância muito grande entre estas duas peças. Nas restantes peças o número de semibreves para cada nota de CF varia entre as 2 e as 6.



Figura 15 - pormenor do fl. 30 do MM 243

Este conjunto de peças apresenta também um número considerável de técnicas composicionais, claramente definidas e que serão analisadas de seguida. Andrea Bornstein¹⁶¹ analisa e contextualiza-nos o impresso de Fernando de las Infantas, colocando o seu “uso constante e aparentemente obsessivo de um único tenor para construir, sobre o mesmo, um grande número de composições” como uma prática que estaria “na base do ensino e da prática do contraponto em todo o Renascimento”¹⁶² Este uso de um CF único para várias composições é algo que já

¹⁶¹ Fernando de las Infantas, *Plura Modulationum genera super excelso gregorianu cantu*, (Veneza, 1579), Ms 38, ed. BORNSTEIN, Andrea, Bologna, Ut Orpheus Edizione, 2004.

¹⁶² Ver [Fernando de las Infantas, 1579, ed. BORNSTEIN, 2004], p. V.

encontrámos no MM 52 e no MM 236, e que nos poderá indicar uma finalidade pedagógica para as peças analisadas neste conjunto de manuscritos.¹⁶³ Na obra de Fernando de las Infantas há 101 peças baseadas no *Laudate Dominum omnes gentes*, e podemos encontrar peças em tudo semelhantes aos *Concertados*, em que duas



Figura 16 - pormenor do fl. 34 do MM 243

ou mais vezes realizam contraponto imitativo sobre um CF em valores iguais, e um conjunto de peças que incorporam técnicas composicionais muito restritas e que Bornstein (de acordo com a nomenclatura da época) apelida de *obbligui contrappuntistici*.¹⁶⁴ Estas “obrigações contrapontísticas”, tal como o nome indica, seriam regras muito apertadas para a escrita do contraponto. Incluem-se aqui os cânones a vários intervalos e várias distâncias, a “obrigatoriedade” de utilizar um determinado padrão melódico, que usaria sempre as mesmas sílabas de

¹⁶³ Outra fonte portuguesa que utiliza obsessivamente o mesmo CF como base para a composição, é o P-Pm MM 41, que se encontra editado pela Portugalia Música.

¹⁶⁴ Sobre os *obbligui* ver o texto de Ludovico Zacconi (1622) em [Fernando de las Infantas, 1579, ed. BORNSTEIN, 2004], p. V.

solmização mas que poderia indicar alturas diferentes, ou “obrigações” relativas ao uso de diversos sinais de mensuração. Através destes “exercícios” de contraponto é fácil imaginar o domínio que os compositores/contrapontistas atingiriam, preparando-os para qualquer situação de performance. Seguiremos com a análise dos textos musicais incluídos no MM 243, alguns já identificados como pertencentes ao impresso de Fernando de las Infantas (1579), outros que permanecem anónimos e que nos mostram uma outra técnica de contraponto: o *apontar por la mano*.

3.4.4.2. Os cânones do MM 243

As peças 2-4 são cânones, construídos todos sobre o mesmo CF e todas as vozes, excepto o CF, têm uma denominação própria (os nomes são indicados fazendo uma leitura da partitura de cima para baixo):

- peça 2: *fuga/cantochão* sem designação especial/ *resolutio*
- peça 3: *cantochão* sem designação especial/ *Canon in Diapente/ Resolutio/ Vox quarta ad beneplacitum*
- peça 4: *cantochão* sem designação especial/ *Canon in Sub Diapason ut in Sub Diathesaron/Resolutio/ Resolutio*

Estas peças encaixam-se no perfil do que Vicente Lusitano apelidava de *abilidades*, termo já aqui referido, e que Zacconi denominava como *obblighi*. Um traço comum a todas elas é o facto de apresentarem a resolução da voz canónica, ao contrário do original de Fernando de las Infantas. Este é o mesmo procedimento utilizado por Frei Theotónio da Cruz no MM 52, quando resolve sempre a segunda voz canónica nas suas *fugas*, e, tal como aí, podemos pensar que este procedimento teria um fundamento pedagógico. A diferença entre este caso e o do MM 52 está essencialmente na sua apresentação gráfica. Como já vimos, os *Concertados* de Frei Theotónio da Cruz têm uma apresentação muito cuidada, nomeadamente na clareza que permitem na leitura, bem como na disposição dos *Concertados* no manuscrito, que faz com que todas as vozes de cada peça possam ser vistas com o livro aberto, tal como um livro de cântico. No MM 243 não houve um cuidado tão grande com a disposição destas peças na pauta,

acontecendo muitas vezes o texto musical ser demasiadamente denso para o tamanho do compasso, o que denota que o compasso terá sido delimitado quando se colocou o CF, sem ter o cuidado de deixar espaço para o que iria ser escrito nas outras vozes; também acontece haver um aproveitamento claro de espaços na partitura para inserir uma outra peça, sem, por vezes, acautelar que houvesse espaço suficiente, o que faz com que tenham de ser adicionadas pautas extra. Não podemos dizer que seja desleixada mas simplesmente não houve o cuidado gráfico colocado no MM 52.

A peça 2 realiza um cânon em movimento contrário, ao intervalo de 3ª inferior. Ambas as vozes canónicas movem-se, maioritariamente, por baixo do CF, e para cada nota do CF há 6 semibreves. Uma particularidade da peça 3 é o facto de o compositor nos apresentar uma voz que poderá ou não ser usada, conforme o gosto de cada um. Essa é a *Vox quarta ad beneplacitum*, que não funciona como uma terceira voz canónica, pois não tem a mesma melodia. O cânon é realizado com as vozes por baixo do CF, e cada nota do CF vale 4 semibreves. Seguindo para a peça 4, temos um cânon em que uma voz realiza o cânon à 8ª inferior e a outra à 4ª inferior. Tal como na peça 3 e em grande parte na peça 2, o cânon é realizado com as vozes por baixo do CF, e 4 semibreves para cada nota do CF. Não foi possível encontrar nenhuma referência, nos tratados analisados, a *fugas* com vozes resolvidas a intervalos diferentes. De acordo com Lusitano (como visto anteriormente com o MM 52), as *fugas* realizadas por baixo do CF são mais "*delicadas, e no las pueden hazer bien los que no tuvieren grande curso de la conpustura*¹⁶⁵", o que denota que estas *fugas* seriam realizadas e estudadas por escrito, para depois se poder realizar *fugas* de improviso, utilizando as técnicas descritas por Lusitano no seu tratado de Contraponto. Isto vem ao encontro do que é proposto por Bornstein, segundo o qual a finalidade destes contrapontos de Fernando de las Infantas seria, como tantos outros da época, de servirem como exercícios de contraponto, e que, por decisão do seu compositor, teriam sido considerados dignos de publicação.

As peças 5, 8 e 9 são cânones construídos sobre CF diferentes das peças anteriores. A peça 5 encontra-se no mesmo fólio da peça 4, mas não partilha elementos em comum com esta, a não ser o facto de ser um cânon, cânon este realizado à 2ª inferior. Mais uma vez a voz da resolução do cânon é identificada

¹⁶⁵ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 238.

como *resolutio*. Ambas as vozes se movem sempre por cima da linha do CF, havendo cruzamento entre elas, mas nunca com o CF.

As peças 8 e 9 são cânones sobre CF, que contém uma voz canónica e a sua resolução, e uma quarta voz que revela algo muito interessante. Tal como em todos os cânones as vozes têm uma denominação. Lendo a partitura de cima para baixo:

- peça 8: *Para a mão apontar/ Cantoção/ em quarta/ Resolutio*
- peça 9: *Cantoção/ Vox que se aponta pela mão/ em quarta/ Resolutio*

Trata-se aqui de dois cânones à quarta superior, com a voz de resolução escrita, tal como todos os cânones até agora revistos. É apresentado o CF em valores iguais e até este ponto mantém o mesmo esquema das anteriores. No entanto ambas as peças têm uma quarta voz, que se move em valores rítmicos longos e sempre por baixo do CF. Denominada de forma diferente, mas com o mesmo significado, o(s) compositor(es) juntou(aram) estas quartas vozes às peças para serem apontadas pela mão, de acordo com o que está escrito no manuscrito, e que podemos ver nas figuras 17 e 18.

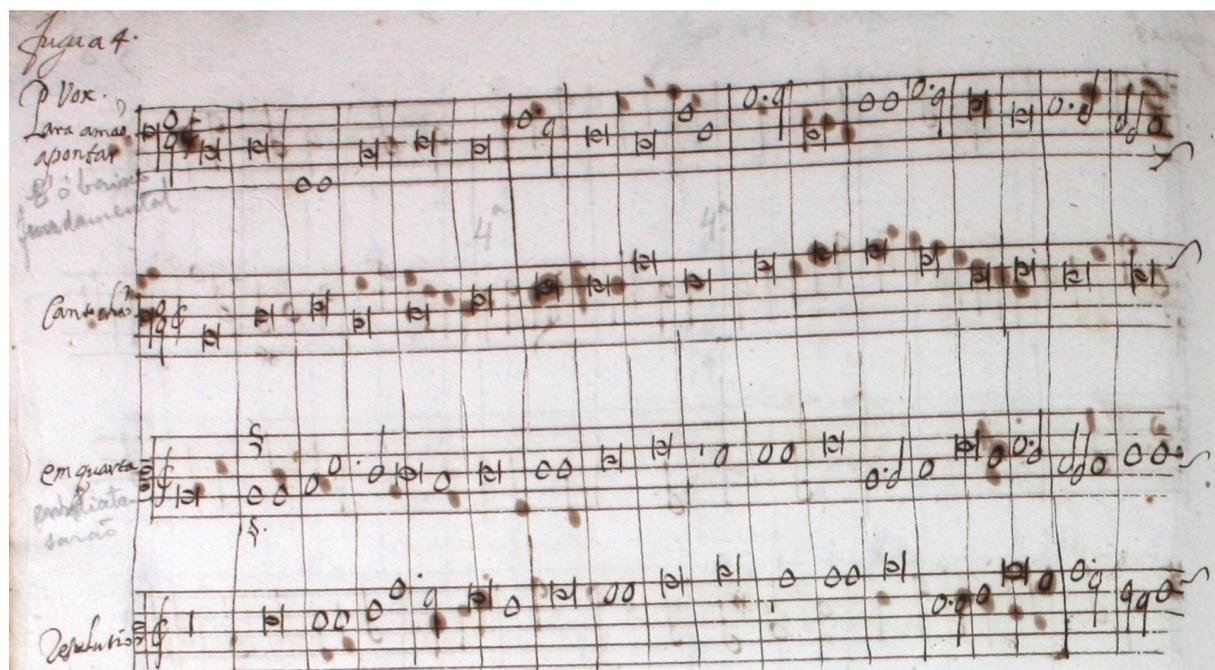


Figura 17- MM 243 fl. 38v

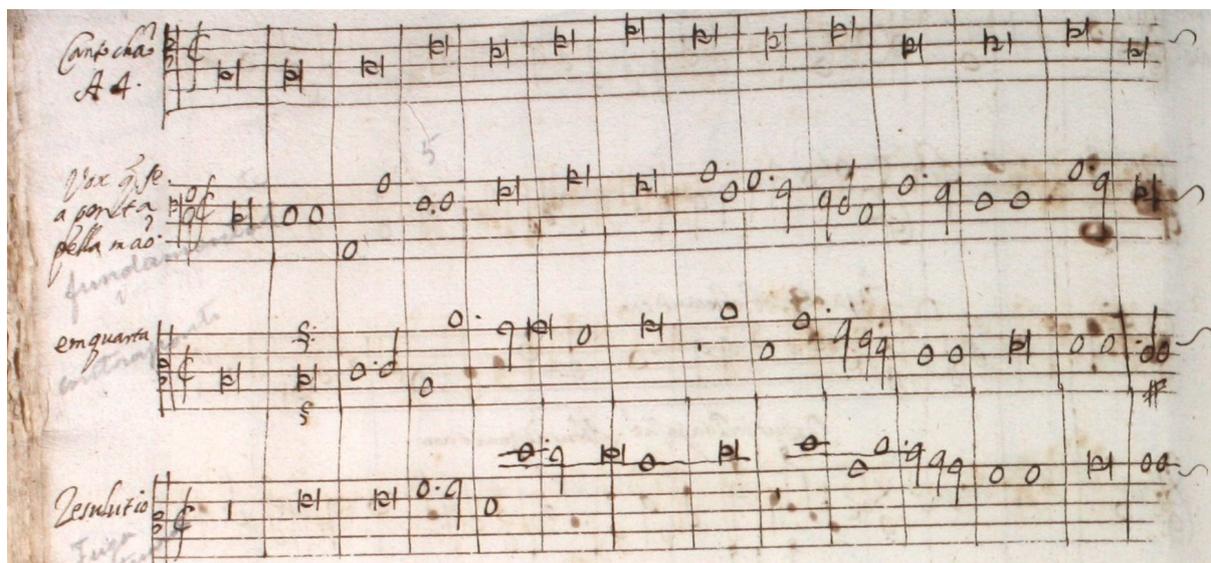


Figura 18 - MM 243 fl. 39v

Este *apontar pela mão* é mais uma das *habilidades* descritas por Lusitano no seu Tratado de Contraponto. A única diferença é que Lusitano utiliza não uma linha de CF em valores iguais como *cantus prius factus*, mas sim uma melodia de *Canto de organ*, neste caso o *Superius* do Kyrie da Missa *Philomena* de Nicolas Gombert.¹⁶⁶ Philippe Canguillem, na sua análise do tratado de Lusitano, desmonta este processo, que poderíamos descrever da seguinte forma: sobre um *cantus prius factus*, uma linha que todos conheceriam e que poderia ser cantada pelo côro, o cantor 1 realiza uma voz que será reproduzida canonicamente pelo cantor 2, a um intervalo e a uma distância previamente estabelecidas. Além disto, o cantor 1, apontando para a mão guidoniana, realiza ainda uma quarta voz em valores longos, que seria reproduzida pelo cantor 3. Obtemos assim uma peça polifônica a 4 vozes realizada de improviso pelo cantor 1, com a ajuda de outros 2 cantores e o côro que reproduzem a *resolutio*, a voz apontada pela mão, e o *cantus prius factus*. Sendo vistas como *habilidades*, seriam realizadas de improviso, tal como todas as anteriormente descritas. Apesar de não estarmos a tratar *Concertados*, estes cânones fazem parte da tradição oral de contraponto na Renascença e em

¹⁶⁶ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLEM], p. 277.

períodos posteriores, tal como foi descrita por Canguillem¹⁶⁷, que explora no seu artigo uma Acta Capitular da Catedral de Toledo de 1604¹⁶⁸ onde encontramos uma série de provas que os candidatos a mestre de capela deveriam realizar. Alguns destes exercícios referem explicitamente o uso da mão para a construção polifónica, tal como ilustram os seguintes.

- “1. Contrapunto suelto sobre canto llano de contrabajo, y de concierto, puntando dos voces por la mano y cantando otra.*
- 2. Contrapunto suelto sobre canto llano de tiple, y de concierto, puntando una voz por la mano y cantando otra.¹⁶⁹”*

Sem dúvida estes seriam exercícios que não estariam ao alcance de todos, pela sua complexidade, mas eram tomados como requisitos para o mestre de capela da Catedral de Toledo, dando ao mesmo tempo um ênfase muito grande à prática do contraponto. Isto é mais uma prova da importância do contraponto, e da sua provável utilização intensiva na liturgia.

3.4.4.3. Algumas considerações sobre a terminologia no MM 243

A única peça aqui nomeada como *Concertado* é a peça 1, apesar de não ser essa a indicação no impresso de Fernando de las Infantas; aí o título atribuído é *Trium Vocum. Prima*¹⁷⁰. O copista que terá passado estes contrapontos para o MM 243 teria tido, provavelmente, acesso ao impresso de Fernando de las Infantas, e ao passar esta primeira peça, que se intitula *1. Trium vocum. Prima* no original, designou-a como *Concertado a 3*. A designação de Fernando de las Infantas é bastante objectiva, mas não nos fornece nenhuma informação adicional sobre aspectos como os ligados à performance. Simplesmente nos diz que é uma peça a três vozes, e que é a primeira do impresso. A indicação de *Concertado a 3* é mais relevante, pois remete para o contraponto improvisado sobre um CF. Poderíamos pensar que, para os ibéricos do séc. XVII, estas peças de contraponto sobre CF,

¹⁶⁷ Ver [CANGUILLEM, 2011].

¹⁶⁸ Ver [CANGUILLEM, 2011], pp. 102-103.

¹⁶⁹ *Toledo, Catedral, Archivo y Biblioteca Capitulares, Actas Capitulares 23, fol. 183-183v.*

¹⁷⁰ Ver [Fernando de las Infantas, 1579, ed. BORNSTEIN, 2004], p. 1.

independentemente da sua designação original, configurariam os pressupostos para serem consideradas *Concertados* e, como tal, serem fontes de música de tradição oral. Não tendo até agora conhecimento de outras fontes em que tenha havido uma transformação de uma qualquer designação para outra como *Concertado*, a afirmação anterior poderá perder força por falta de amostras, mas é uma hipótese que aqui deixamos. Esta peça é relativamente curta, utilizando 2 semibreves para cada nota de CF, em género imitativo, muito à semelhança dos exemplos dados por Lusitano. As alterações são apresentadas por baixo das notas, na cláusula final, o que está de acordo com o impresso de Fernando de las Infantas. Como em todas as peças que partilham o CF, o texto é somente colocado na linha de CF.

Tanto a peça 6 como a 7 são construções a várias vozes sobre um CF em valores iguais. Lusitano dá um exemplo de um *concertado* a 5 vozes¹⁷¹, tal como a peça 6, mas não refere nada em relação a seis vozes. No entanto, em nenhum tratado é colocado algum limite máximo ao número de vozes *concertadas* sobre um CF, de uma forma explícita. É referida sempre a necessidade de haver três vozes para concertar (contando sempre com o CF), sendo que alguns deixam em aberto a possibilidade de haver um maior número de vozes *concertadas*. Poderíamos considerar as peças 6 e 7 como *Concertados*, mas o facto de o copista ter optado pelas designações originais deixa-nos com muitas dúvidas. A peça 6 é muito interessante do ponto de vista composicional, pois cada voz move-se num valor rítmico constante. Cada nota do CF vale 2 breves, e por baixo é construída uma voz que se move sempre em breves. As outras três vozes são construídas maioritariamente por cima do CF e movem-se também em valores fixos: uma em semibreves, outra em mínimas e uma mais rápida em semínimas. Poderemos estar aqui perante mais um *obbligato*, neste caso a obrigação de cada voz utilizar somente uma figura rítmica para construir o seu contraponto. Talvez por este facto o copista se tenha absterido de denominar como *Concertado a 5*. A peça 7 é a mais longa deste conjunto, com o CF valendo 9 semibreves. Utiliza contraponto imitativo, com o material melódico a ser muitas vezes repetido, com alterações rítmicas, ou cantado em espelho. Uma das vozes encontra-se sempre por baixo do CF, e move-se tal como todas as outras.

¹⁷¹ Ver [LUSITANO, ed. CANGUILLE], p. 223.

Como já foi referido anteriormente, há uma discrepância muito grande no valor rítmico atribuído a cada nota do CF. Isto é feito de forma metódica, e, mais uma vez, este conjunto de peças sobre o mesmo CF (1-4 e 6-7) transmite uma ordem interna muito forte, de progressão na aprendizagem, e onde é claro o uso de várias técnicas.

3.4.5. Conclusões

O conjunto de manuscritos musicais que foram aqui descritos, nas suas composições sobre um CF em valores iguais, colocam muitas perguntas à musicologia. Se a terminologia é relativamente consistente entre si no que diz respeito aos *concertados*, referindo-se sempre a composições sobre um CF, ao qual são adicionadas pelo menos duas vezes mais, encontramos também peças que poderiam ser classificadas como *concertados*, mas que não são por quem copiou o texto musical. Haverá alguma razão para isto, ou simplesmente terá sido uma omissão não-consciente do copista? Por outro lado encontramos toda uma terminologia que, se cruzarmos com a informação recolhida sobre o contraponto improvisado, nos remete para toda esta tradição. Desde logo a palavra *concertado*, mas também as *abilidades*, como a *fuga* ou o *cantar por la mano*. Qual seria a razão para se denominar uma voz escrita por *cantar por la mano*? Qual a necessidade de incluir uma *resolutio* nas *fugas*? Estas eram linhas melódicas decorrentes da improvisação e não da escrita, o que nos faz pensar que a fronteira entre o escrito e o improvisado é muito ténue.

Como vimos na parte dedicada à análise dos tratados, é referido por vários teóricos a necessidade de os contrapontistas realizarem por escrito o que fosse mais difícil, para poderem treinar e assim executar de improviso com mais facilidade. A escrita é aqui vista como um processo de aprendizagem para a execução do contraponto. Este uso de terminologia de contraponto nos manuscritos leva-nos a pensar que estes poderiam ser também parte de um processo de aprendizagem do contraponto em Santa Cruz, ou como aprendizagem dos compositores que encontrámos na análise dos manuscritos, ou ainda como material de estudo por eles realizado para o ensino dos noviços. É interessante a forma como os *concertados* do MM 52 foram tratados, com o uso

alternado de duas técnicas, com o uso constante de uma *fuga* no final de cada modo. Isto demonstra uma consciência muito grande do trabalho que se estava a realizar, com um elevado grau de metodização. Também no MM 236 encontramos a mesma preocupação, quando os modos são agrupados em conjuntos de 8, com diferentes combinações de vozes. Parece-nos haver aqui uma preocupação muito grande com a forma como o material musical é apresentado, organizado de uma forma que permitisse um estudo dos mesmos. Esta preocupação também poderia estar relacionada com a necessidade de ter disponíveis um conjunto de peças que fornecessem material musical para as diferentes partes da Liturgia.

É importante recordarmos sempre que existe um grande hiato temporal entre os tratados analisados (na sua grande maioria do séc. XVI) e estes manuscritos, que colocámos entre o final da primeira metade e a segunda metade do século XVII. É quase um século de diferença entre estes dois tipos de documentos, que, se pensarmos que os tratados reflectem uma prática anterior, se alarga ainda mais. Encontramos assim um conjunto de peças musicais, que utilizam técnicas de contraponto, num período temporal muito posterior. Colocamos aqui a hipótese, que é referida já por Vicentino, de ser cada vez mais difícil para os músicos realizarem o contraponto, que seria improvisado. Com o uso cada vez mais corrente da escrita, gradualmente poderiam ter perdido a capacidade de o fazer, e daí a consequência de escreverem música que utiliza a terminologia do contraponto improvisado.

Capítulo 4. Considerações finais

Sendo o contraponto *concertado* um termo que aparece exclusivamente nos tratados ibéricos, a sua prática insere-se numa mais alargada em termos territoriais - referimo-nos à execução de contraponto improvisado, o denominado *contrappunto alla mente* ou *chanter sur le livre*, que englobava um conjunto de técnicas utilizadas um pouco por toda a Europa Renascentista. Não sendo possível sabermos qual o resultado sonoro obtido através destas práticas de improvisação, o que chega até nós são relatos da execução de polifonia improvisada, um conjunto de regras que se encontram espalhadas por vários tratados que permitiam a improvisação de polifonia, bem como a discordância entre os teóricos da qualidade destas improvisações. A inexistência de um número considerável de exemplos musicais da época daquilo que poderiam ser composições baseadas na improvisação (retirando alguns poucos exemplos nos tratados) torna a tarefa da reconstrução ainda mais árdua. No entanto, a (re)descoberta do *Del arte de contrapunto*, e a sua disponibilização em 2013 por Philippe Canguillem (ed.), revela-nos um dos tratados mais importantes para percebermos este fenómeno da improvisação de polifonia. O grande número de exemplos aí contidos, permitirá aos investigadores ter uma ideia mais clara daquilo que era possível e expectável ser realizado pelos contrapontistas, revelando que a área que distingue a improvisação (*cantus super librum*) da composição (*res facta*) se torna cada vez mais matizada, com ligações cada vez mais fortes entre si e interdependências muito fortes.

Através da análise dos vários tratados teóricos do século XVI e XVII, pudemos ver a importância que era consignada ao ensino do contraponto. Estes tratados reflectiam uma prática que era realizada em séculos anteriores. A existência desta extensa literatura pedagógica escrita em línguas vernaculares, surge numa época de expansão da imprensa, o que potencia a possibilidade de chegar a um público mais vasto. Sentimos aqui uma tentativa de normalizar o ensino da música, nas suas várias facetas, fruto de um aumento cada vez maior do interesse pela música. A educação de um músico, se tomarmos em consideração esta tratadística, passaria por uma série de fases, relativamente escalonadas, que lhe permitiam adquirir uma série de competências, onde a memória cumpria um papel essencial.

Após o estudo do cantochão e do *Canto de organ*, os músicos chegariam ao contraponto. Neste momento já um caminho tinha sido realizado que permitia aos cantores terem no seu arquivo de memória um conjunto de melodias de cantochão que serviriam de base à prática do contraponto. Este é um ponto importante, pois permitia uma homogeneidade na linguagem, e enformaria toda a aprendizagem posterior do contraponto. Esta aprendizagem iniciava, mais uma vez, com a memorização de uma série de regras, relativas ao uso de consonâncias, ao uso da dissonância, que permitia a realização do contraponto. Gradualmente, como todos os processos de aprendizagem, iniciava-se com a simples colocação de uma nota contra outra do cantochão, e, sabido o esqueleto do que se ia realizar, iniciava todo um processo de complexificação das melodias adicionadas. Tanto poderiam ser mais ou menos embelezadas, como lhes eram adicionadas outras técnicas de contraponto já aqui revistas. Para isto, os músicos dispunham muitas vezes de tabelas, como foi visto, que lhes permitiam improvisar *in extempore* cânones sobre um CF. O elemento mais importante aqui era atribuído à memória. Sem um grande repositório de informação, no que concerne às regras e à formulação melódica, que ia sendo adquirido ao longo da prática, não seria possível a estes músicos realizar aquilo que é descrito nos tratados.

O contraponto, e toda a aprendizagem musical, tinham intuídos muito práticos. Lusitano, em relação a este ponto, refere no seu tratado a necessidade de utilizar várias técnicas (*concertados, fugas, habilidades*) como forma de obter diversidade na Missa. É fácil de imaginar que, ao realizar o contraponto improvisado, utilizando material melódico conhecido de todos, os cantores teriam uma grande agilidade para alternar várias combinações de peças, podendo realizar decisões muito mais rapidamente.

A prática de contraponto improvisado está documentada até ao século XVIII, no entanto não era unânime entre todos os teóricos a sua utilização. Vicentino reprovava o seu uso, pela fraca qualidade da polifonia resultante, que não acataria todas as regras do contraponto. Já Banchieri referia a liberdade do contraponto improvisado como a sua melhor característica, aquela que o fazia tão especial, e que o distinguia da composição. Apesar desta animosidade por parte de alguns teóricos, assistimos a uma prática continuada do contraponto improvisado na Liturgia.

Os manuscritos que analisámos contêm uma séria de composições sobre um CF em valores rítmicos iguais, tendo algumas a designação *Concertados*. Esta técnica de utilizar um CF sobre o qual se realizaria contraponto era abordada, como já vimos, pelos vários tratados. Da análise dos *Concertados* constantes no MM 52, no MM 236 e MM 243, bem como das várias peças que não têm essa denominação, mas que são construídas sobre um CF, deparámo-nos com a utilização pelos compositores de uma série de técnicas composicionais alicerçadas no contraponto improvisado. Isto leva-nos a propor que estes compositores, ao escreverem a sua música no século XVII, basear-se-iam nas técnicas de contraponto improvisado. De facto, estes compositores teriam tido uma formação baseada na memória, na aprendizagem tal como a encontramos nos tratados, sendo por isso natural que estas técnicas também fossem utilizadas nas suas composições. O facto de encontrarmos no MM 243 a cópia de alguns exercícios de contraponto de Fernando de las Infantas demonstra-nos como estes compositores continuavam a utilizar as referências do contraponto, no seu estudo e nas suas composições. Nestes manuscritos encontrámos peças mais curtas, baseadas num CF e somente com uma voz a realizar contraponto, que se revestem de um carácter mais pedagógico.

A passagem para a escrita permitiu uma mudança na música, mudança aqui entendida como o acrescentar de novas dimensões à música só possíveis com a escrita. Vemos isso bem reflectido nos nossos manuscritos. De facto, a composição permite à música libertar-se de alguns constrangimentos da improvisação. Como pudémos ver, os *Concertados* apresentam características que dificilmente seriam encontradas na improvisação: o tamanho dos vários CF dos *Concertados* aumenta significativamente quando comparados com os exemplos de Lusitano; o âmbito das vozes concertadas ganha outra dimensão, não se cingindo aos âmbitos vocais. Outra característica destes *Concertados* que dificilmente seria possível no contraponto improvisado é o constante cruzamento das vozes. Sabemos que seria possível haver cruzamentos momentâneos, mas torna-se muito difícil imaginar que o fariam na quantidade que nos aparecem nos *Concertados*. De facto, com a generalização do suporte escrito, as técnicas de contraponto ganham uma outra complexidade e uma outra dimensão.

Como vimos estamos no início de um processo de reavaliação deste repertório a nível do seu processo composicional. O facto de haver de uma forma clara uma utilização pelos compositores de técnicas de contraponto improvisado obriga-nos

a repensar toda a nossa concepção dos processos composicionais no Renascimento, e até em períodos posteriores. Acreditamos que os dados recolhidos e analisados nesta dissertação merecem uma abordagem mais profunda, contextualizada com outras áreas do saber, que somente não foi realizada pelo facto de o tempo disponível para a elaboração desta dissertação ser muito reduzido. É nossa pretensão prosseguir de futuro o nosso trabalho nesta área, que julgamos seminal para uma nova compreensão dos processos composicionais.

Bibliografia

FONTES MUSICAIS MANUSCRITAS

P-Cug MM 52

P-Cug MM 236

P-Pm MM 41

FONTES MANUSCRITAS

P-Ln COD 1363 - Livro de Óbitos do Mosteiro de São Vicente de Fora

FONTES MUSICAIS IMPRESSAS

INFANTAS, Fernando de las, *Plura Modulationum genera super excelso gregorianu cantu*, (Veneza, 1579), Ms 38, ed. BORNSTEIN, Andrea, Bologna, Ut Orpheus Edizione, 2004

TRATADOS

ARANDA, Matheo, *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*, (Lisboa, 1535)

BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, (Osuna, 1555)

CERONE, Pietro, *El Mellopeo y maestro* (Nápoles, 1613)

HENESTROSA, Luis Venegas de, *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela* (Alcalá de Henares, 1557)

[LUSITANO, Vicente], *Del arte de contrapunto*, em CANGUILLEM, Philippe (ed.), "Chanter sur le livre à la Renaissance - Les traités de contrepont de Vicente Lusitano", Turnhout, Brepols Publishers, 2013

LUSITANO, Vicente, *Introductione facilissima* (Roma, 1553), em CANGUILLEM, Philippe (ed.), "Chanter sur le livre à la Renaissance - Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano", Turnhout, Brepols Publishers, 2013

MONTANOS, Francisco, *Arte de Musica theorica y pratica*, (Valladolid, 1592)

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, José, ESTUDANTE, Paulo, "A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra - uma homenagem ao musicólogo pioneiro Manuel Joaquim", em *Revista de História das Ideias*, Coimbra, 2011, Vol.32

ANDRADE, Inês, "Os modos Concertados de Frei Theotónio da Cruz", [texto policopiado], Coimbra, [s.n.], 2004, Tese de Mestrado

BATHE, William, ed. KARNES, Kevin, "A Briefe Introduction to the Skill of Song", Aldershot, UK, Ashgate Publishing Limited, 2005

BENT, Margaret, "Resfacta and Cantare Super Librum", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 36, N.º 3, pp. 371-391, California, University of California Press, 1983

BERGER, Anna M. B., "Medieval Music and the Art of Memory", California, University of California Press, 2005

BEVIN, Elway, ed. COLLINS, Denis, "A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke", Aldershot, UK, Ashgate Publishing Limited, 2007

BORNSTEIN, Andrea, "Two Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)", [texto policopiado], Birmingham, [s.n.], 2001, Tese de Doutoramento

BORNSTEIN, Andrea, "Fernando de las Infantas - Plura modulationum genera super excelso gregorianu cantu", Bologna, Ut Orpheus Edizione, 2004

CANGUILLEM, Philippe, STALAROW, Alexander, "Singing upon the book according to Vicente Lusitano", em *Early Music History*, Vol. 30, pp. 55-103, Cambridge, 2011

CANGUILLEM, Philippe (ed.), "Chanter sur le livre à la Renaissance - Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano", Turnhout, Brepols Publishers, 2013

COLLINS, Denis, "So you want to write a Canon - an historically-informed new approach for the modern theory class", *College Music Symposium*, Vol. 48, 2008, pp. 108-123

COVARRUBIAS, Sebastián de, "Tesoro de la lengua castellana o española", Madrid, 1611

CUMMING, Julie, "Renaissance Improvisation and Musicology", *MTO - a journal of the Society for Music Theory*, Vol. 19, Number 2, June 2013 (consultado através de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.cumming.php>)

ESTUDANTE, Paulo, "Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles", [texto policopiado], Évora/Paris, [s.n.], 2007, Tese de Doutoramento

FEDER, Georg, "Music Philology", Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2011

FERAND, Ernest T., "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque", *Annales Musicologiques*, Tome IV, Neuilly-sur-Seine, 1956, pp. 129-174

FIORENTINO Giuseppe, "Música Española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación", [texto policopiado], Granada, [s.n.], 2009, Tese de Doutoramento

GUIDO, Massimiliano, "Counterpoint in the fingers - A practical approach to Girolamo Diruta's *breve & facile regola di contrppunto*", *Philomusica on-line*, Pavia, Pavia University Press, 2012 (consultado em <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1452>)

MORUCCI, Valerio, "Improvisation in Vocal Pedagogy: an appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth Century and Early Seventeenth Centuries", *Performance Practice Review*: Vol. 18, Nº. 1, Article 3, Claremont Graduate University, 2013 (consultado em http://www.academia.edu/7964273/Improvisation_in_Vocal_Contrapuntal_Pedagogy_An_Appraisal_of_Italian_Theoretical_Treatises_of_the_Sixteenth_and_Early_Seventeenth_Centuries_Performance_Practice_Review_2013)

NERY, Rui Vieira, "New Sources for the study of the portuguese seventeenth-century Consort Music", em *The Journal of the Viola da Gamba Society of America*, Memphis, 1985, vol. 22

OWENS, Jessie Ann, "Composers at work - The Craft of Musical Composition 1450-1600", Oxford, Oxford University Press, 1997

*Parte I - O GÊNERO CONCERTADO EM TRÊS MANUSCRITOS DO SÉCULO XVII DO FUNDO MUSICAL DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA: DO CONTRAPONTO IMPROVISADO À COMPOSIÇÃO*

REES, Owen, "Polyphony in Portugal c. 1530 - c. 1620", New York & London, Garland Publishing, Inc., 1995

SCHUBERT, Peter, "Counterpoint pedagogy in the Renaissance", em "The Cambridge History of Western Music Theory", Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 503-533

SCHUBERT, Peter, "From Improvisation to Composition: three 16th century Case Studies", in "11th publication of the Collected Writings of the Orpheus Instituut", Leuven, Leuven University Press, Forthcoming (2013), (consultado através de http://www.academia.edu/3837270/_From_Improvisation_to_Composition_Three_Sixteenth-Century_Case_Studies_)

WEGMAN, Rob C., "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society* 49, 1996, pp. 409-79

Parte II - EDIÇÃO CRÍTICA

1. Aparato Crítico

1.1 Contextualização da fonte e da autoria

1.1.1. O MM 52 na BGUC

Com a extinção das ordens religiosas masculinas em 1834, os liberais retiram grande parte do poder económico à instituição eclesiástica. A nacionalização dos seus bens, com o intuito de diminuir o seu poder cultural no Estado-nação que se pretendia soberano, revelou-se uma grande perda para a herança cultural e intelectual das grandes casas monásticas, como Santa Cruz de Coimbra, a mais antiga de todas.

Apesar de grandes quantidades de manuscritos e impressos pertencentes à Livraria do Mosteiro terem, muito possivelmente, desaparecido com a própria destruição de grande parte do edificado, conseguiu-se, no entanto, preservar uma grande quantidade de material, que se encontra hoje dividido entre os arquivos de Lisboa e do Porto. É possível que muitos outros se encontrem ainda em mãos privadas. A grande maioria dos manuscritos musicais identificados como pertença do Mosteiro de Santa Cruz encontram-se agora na Secção de Música da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC).

O objecto deste estudo - o conteúdo da primeira parte do MM 52¹⁷² e o género musical *Concertados* - encontra-se num dos muitos manuscritos existentes no fundo musical da BGUC. Este conjunto de manuscritos encontra-se, na sua grande maioria, por tratar, quer a nível codicológico, de concordâncias com outras fontes ou de tratamento editorial. A simples catalogação dos vários manuscritos não foi levada ainda a cabo na sua totalidade, mormente algumas tentativas isoladas e, como tal, não sistemáticas. Uma das mais completas aparece-nos, não como catálogo, mas sim na forma de tese de doutoramento, elaborada por Owen

¹⁷² P-Cug MM 52.

Rees¹⁷³, que, pela primeira vez nos dá uma ideia de parte do espólio musical existente na BGUC, a nível dos manuscritos de polifonia, no período entre 1530 e 1620.

A primeira referência conhecida à existência do MM 52 no espólio da BGUC aparece-nos em 1937, no *Inventário dos inéditos e impressos musicais*¹⁷⁴, de António Cruz e Carlos Pimentel. Mais tarde aparece nas *Fichas Verdes* elaboradas pelo musicólogo Manuel Joaquim, e arquivadas nos ficheiros dos Serviços de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Nelas, Manuel Joaquim descreve o conteúdo musical do manuscrito como música instrumental:

“Constituem estes 19 textos tudo quanto de Frei Teotónio da Cruz é dado conhecer até ao presente - fim de Março de 1966. Tem de se admitir que tudo se compôs com vista a execuções instrumentais. Mas dos instrumentos a que se destinariam nada fornece no códice o mais pequeno indício”¹⁷⁵

Esta classificação como música instrumental do conteúdo do MM 52 tem como suporte o facto da não existência de um texto, bem como um conjunto de outras características que serão abordadas mais tarde neste trabalho. No seguimento desta classificação, e, seguramente influenciados por ela, encontramos o MM 52 referenciado num conjunto de outros textos, começando com Pinho¹⁷⁶ em 1981, que o trata de uma forma mais superficial, até à tese de mestrado dedicada completamente ao MM 52 de Andrade¹⁷⁷. O artigo de Nery¹⁷⁸ em 1985 é muito importante, pois é o primeiro que levanta um conjunto de questões relevantes em relação ao conteúdo, bem como realiza a primeira transcrição para partitura de alguns dos *concertados* existentes no MM 52. É também importante o facto de relacionar o conteúdo musical do MM 52 com o de outros manuscritos do Mosteiro de Santa Cruz: o MM 236 e o MM 243. Já em 2007, na sua tese doutoramento, Paulo Estudante¹⁷⁹ referencia, inventaria e descreve o MM 52. Mais tarde neste trabalho desenvolveremos a nossa análise das várias abordagens

¹⁷³ Ver [REES, 1995].

¹⁷⁴ Ver [CRUZ e PIMENTEL, 1937], p. 46.

¹⁷⁵ P-Lcg - MANUEL JOAQUIM, *Fichas Verdes*, 1966, MM 52, ficha nº18.

¹⁷⁶ Ver [PINHO, 1981], pp. 186, 231.

¹⁷⁷ Ver [ANDRADE, 2004].

¹⁷⁸ Ver [NERY, 1985].

¹⁷⁹ Ver [ESTUDANTE, 2007], pp. 282-286.

realizadas por estes autores ao MM 52 e ao seu conteúdo, podendo desde já afirmar que um dos pontos comuns a todos, e no seguimento da classificação realizada por Manuel Joaquim, é a pertinência deste conjunto de obras num quadro de música instrumental do séc. XVII em Portugal.

De seguida faremos uma breve descrição do manuscrito em estudo. Não faremos no entanto um trabalho codicológico aprofundado, pois seria repetir o trabalho já realizado por Andrade na sua tese intitulada “Os modos Concertados de Frei Theotónio da Cruz”, de 2004. Remetemos assim o leitor mais interessado nestas questões para este trabalho académico.

1.1.2. O MM 52 - a questão da sua proveniência

O objecto do nosso trabalho, o MM 52, encontra-se na Secção de Música (reservados) da BGUC. É um volume de dimensões relativamente próximas ao moderno A4 - 212mm*307mm. A capa é em pergaminho, contém 45 fólios de papel pautados e 2 fólios de guarda no início e no fim. Os fólios pautados contém um número fixo de pautas, 12, distribuídas uniformemente pelo papel e, dada a sua homogeneidade, terão sido feitas por um *rastrum*.

A sua capa pergaminácea, revela-nos a seguinte inscrição:

“DA COMMUNIDADE DO MOSTEIRO DE S.^{TA} CRUS”

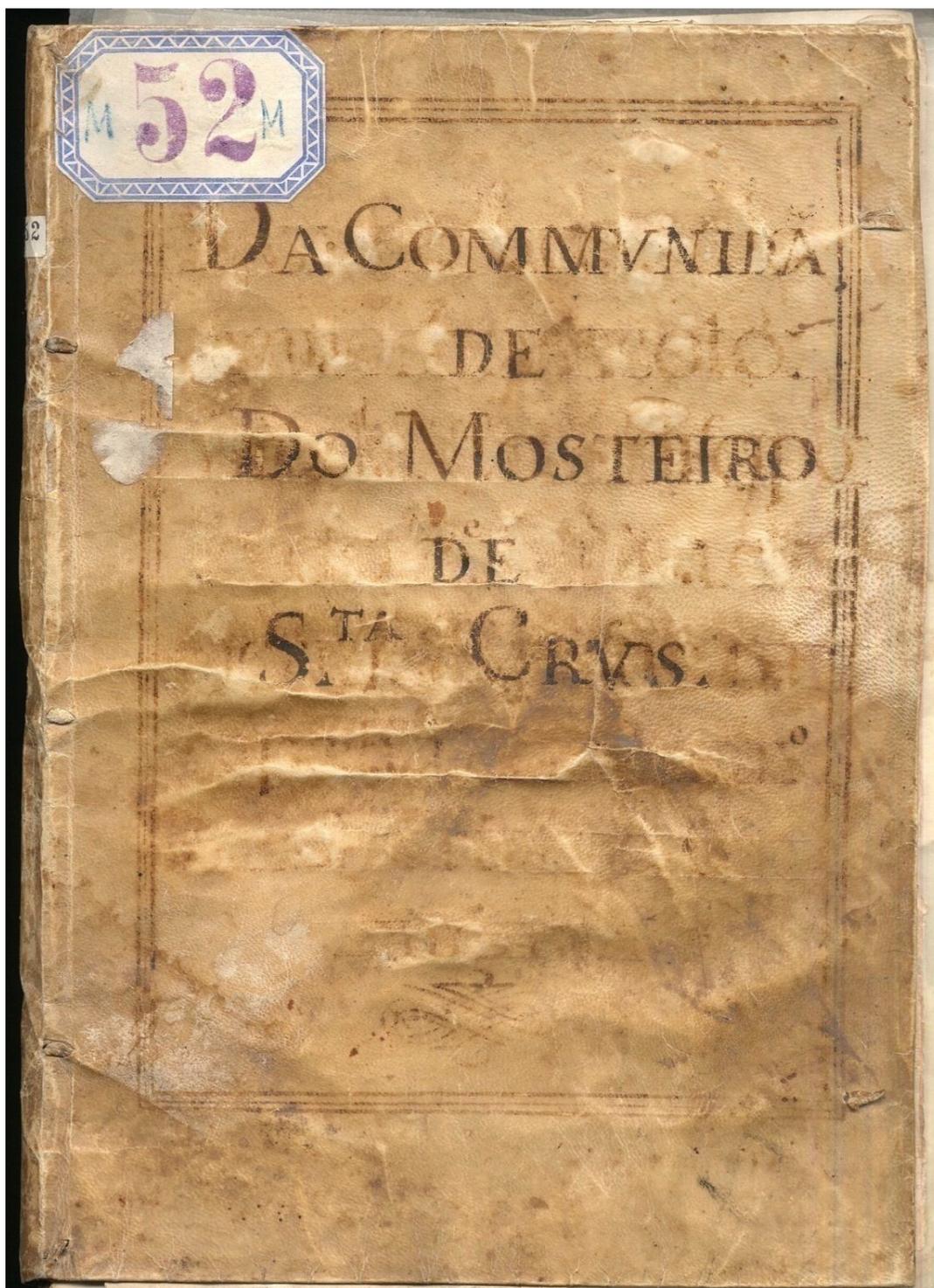


Figura 19 - capa do P-Cug MM 52

Esta inscrição revelar-nos-ia de forma clara o local de proveniência do manuscrito. No entanto, no interior do mesmo, encontramos outras inscrições que colocam algumas questões quanto à sua proveniência. Assim, no fólho 1 podemos encontrar o seguinte texto:

"Este livro he da Comunidade deste Mosteiro de São Vicente de Fora. Nenhum religioso o dê, nem empreste para fora em virtude de santa obediência e sob penna de excomunhão mayor ipso facto incurrenda-----O Prior de São Vicente Lisboa."

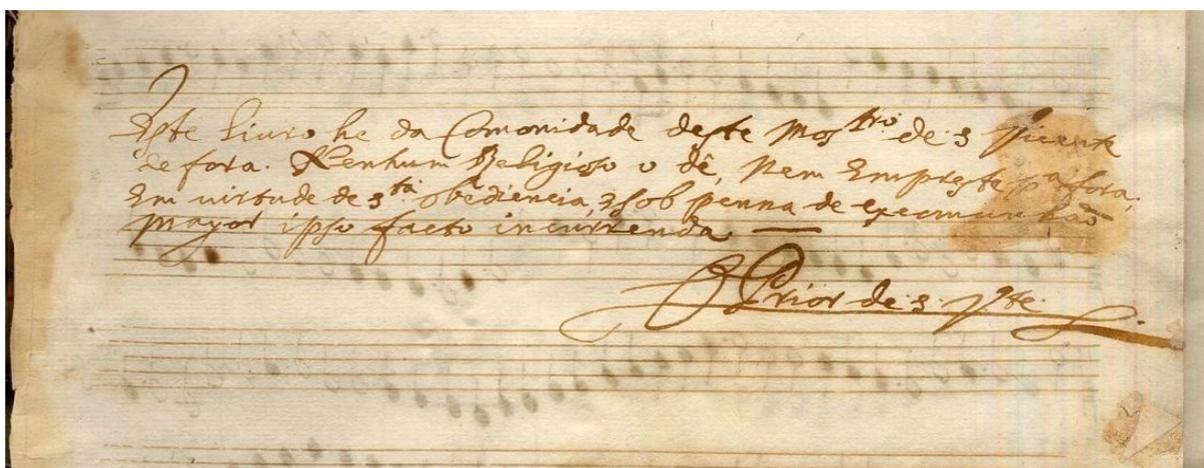


Figura 20 - P-Cug MM 52 fl. 1

Outras inscrições do mesmo teor encontram-se nos fólhos 32v e 45v, atestando a posse do manuscrito, a dada altura, pelo Mosteiro de São Vicente de Fora.



Figura 21 - P-Cug MM 52 fl. 32v



Figura 22 - P-Cug MM 52 fl. 45v

Vê-mo-nos assim deparados com duas possíveis proveniências do mesmo manuscrito, o Mosteiro de Santa Cruz e o Mosteiro de São Vicente de Fora. Estes dois mosteiros, ambos da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, mantinham entre si uma estreita ligação, sendo normal a transferência de pessoas e bens entre as duas instituições, sendo a casa mãe, o Mosteiro de Santa Cruz, o que normalmente cedia músicos para as outras instituições, caso elas necessitassem¹⁸⁰. É sabido que Dom Pedro de Cristo terá passado dois períodos da sua vida em São Vicente de Fora, e Owen Rees considera possível que quatro manuscritos da sua autoria (MM 8, MM 18, MM 33 e MM 36) terão sido compilados aí, vindo, no entanto, a ser incluídos mais tarde na Livraria do Mosteiro de Santa Cruz.¹⁸¹ Este é um exemplo que demonstra a constante mobilidade de pessoas e bens entre os dois mosteiros.

De acordo com Andrade¹⁸² a capa do MM 52 não é um reaproveitamento de outro manuscrito, prática comum na época, e que explicaria o facto de este ter uma inscrição de posse diferente da colocada no interior. No entanto é visível que uma primeira inscrição terá sido raspada, sendo depois escrita a que se encontra na capa; infelizmente a inscrição original não é de todo decifrável. Considerando a circulação de bens e pessoas entre os Mosteiros de São Vicente de Fora e Santa Cruz de Coimbra, poderemos aventar a hipótese de este manuscrito ser proveniente, originalmente, de São Vicente de Fora, tendo sido mais tarde levado para Santa Cruz.

Como podemos ver nos fólhos 32v e 45v, as inscrições de pertença a São Vicente de Fora estão colocadas no final de dois trechos musicais. A hipótese mais plausível é terem sido escritas numa fase posterior em relação à escrita do texto musical. Podemos admitir sem grandes dúvidas que o texto musical terá sido usado, de alguma forma, no Mosteiro de São Vicente de Fora e nas suas práticas musicais.

¹⁸⁰ Ver [PINHO, 1981], p. 44.

¹⁸¹ Ver [REES, 1995], p. 7.

¹⁸² Ver [ANDRADE, 2004], pp. 1-3, 19-20.

1.1.3. O MM 52 - o seu conteúdo e o género Concertado

Podemos dividir o conteúdo do MM 52 em duas partes:

- 1ª parte - contém 19 *modos concertados*, composições a 3 vozes (2 vozes *concertadas* e um *Cantus Firmus* em valores rítmicos idênticos), em formato livro de côro. Algumas destas composições estão datadas e apresentam um nome: Frei Theotónio da Cruz. Distribuem-se entre os fólhos 1v-20.
- 2ª parte - apresenta peças a 4 vozes, em formato partitura, entre os fólhos 21v-45. Nenhuma delas tem indicação do compositor, nem nenhuma referência à data de composição.

1.1.4. O conteúdo da primeira parte do MM 52

A disposição dos *Concertados* é uniforme em todo o manuscrito, ocupando sempre, cada um, dois fólhos - o verso de um fólho e o recto do fólho seguinte. Isto permite, abrindo simplesmente o manuscrito, ver todas as vozes de cada *Concertado*, não havendo necessidade de mudar de página (ver Figura abaixo). O *Cantus Firmus encontra-se* na parte superior dos fólhos ocupando sempre os dois fólhos. Por baixo, encontramos uma voz *concertada* em cada fólho. A escrita é bastante clara, quase tipográfica, o que fez com que o trabalho de transcrição fosse muito facilitado; por vezes, o ferro da tinta utilizada criou buracos no manuscrito, mas nenhuma destas situações impediu uma transcrição segura. Foi usada pelo autor/copista a notação mensural branca, sendo que o manuscrito não apresenta praticamente nenhuma rasura. Todas as dúvidas de transcrição se encontram no Aparato Crítico, incluído na segunda parte desta Tese.



Figura 23 - P-Cug MM 52 fls. 1v-2 (1. CONCERTADO 1º MODO)

Como se pode ver na figura 23, este primeiro *Concertado* permite-nos retirar, de uma forma bastante clara, informações pertinentes para o estudo do manuscrito. Desde logo, o título desta peça, “1º Modo Concertado a 3.ª”, dá-nos a informação relativa ao número de vozes (3), a informação sobre o modo usado (1º modo), e ainda uma informação que se tornou o centro do nosso estudo: o género *Concertado*. Os títulos dos 19 *Concertados* são bastante homogêneos, dando-nos sempre as três informações atrás mencionadas. Em alguns ainda é adicionada informação de quando o *Cantus firmus* (cantochoão) utilizado é idêntico ao *Concertado* anterior (o autor/copista utiliza a expressão “sobre o mesmo Canto Chão atrazado”), ou quando as vozes *Concertadas* realizam uma fuga¹⁸³.

Resumimos mais uma vez, na tabela 12 a informação relativa aos títulos dos 19 *Concertados*. Para facilitar a identificação de cada um decidimos atribuir uma denominação editorial a cada um deles.

¹⁸³ O termo fuga, à época, era utilizado para designar um cânon. Para uma descrição detalhada ver [CANGUILLEM, 2011], pp. 83-86.

Numeração	Foliação	Denominação original	Denominação editorial
1	1v - 2	1º modo Concertado a 3	1. CONCERTADO 1º MODO
2	2v - 3r	1º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado	2. CONCERTADO 1º MODO
3	3v - 4r	1º modo, Concertado a 3	3. CONCERTADO 1º MODO
4	4v - 5r	1º modo Concertado a 3 sobre o mesmo Canto Chão atrasado	4. CONCERTADO 1º MODO
5	5v - 6r	1º modo Concertado a 3	5. CONCERTADO 1º MODO
6	6v - 7r	1º modo Concertado a 3 sobre o mesmo Canto Chão atrasado em fuga deunisonus	6. CONCERTADO 1º MODO
7	7v - 8r	2º modo Concertado a 3	7. CONCERTADO 2º MODO
8	8v - 9r	2º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado	8. CONCERTADO 2º MODO
9	9v - 10r	2º modo Concertado a 3	9. CONCERTADO 2º MODO
10	10v - 11r	2º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado	10. CONCERTADO 2º MODO
11	11v - 12r	2º modo Concertado a 3. Em fuga de 2ª	11. CONCERTADO 2º MODO
12	12v - 13r	3º modo Concertado a 3	12. CONCERTADO 3º MODO
13	13v - 14r	3º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado	13. CONCERTADO 3º MODO
14	14v - 15r	3º modo Concertado a 3	14. CONCERTADO 3º MODO
15	15v - 16r	3º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado	15. CONCERTADO 3º MODO
16	16v - 17r	3º modo Concertado a 3. Em fuga de 3ª	16. CONCERTADO 3º MODO
17	17v - 18r	4º Tom Concertado a 3	17. CONCERTADO 4º MODO
18	18v - 19r	4º Tom Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado	18. CONCERTADO 4º MODO
19	19v - 20r	4º Tom Concertado a 3	19. CONCERTADO 4º MODO

Tabela 12 - - peças constantes entre os fólhos 1v-20r em P-Cug MM 52

1.1.5. O seu autor

Outra informação que este primeiro *Concertado* nos fornece é um nome, de um autor ou copista. Esse nome é o de Frei Theotónio da Cruz, e aparece-nos nos dois primeiros *Concertados* da série de 19, juntamente com duas datas: 23 de março de 638, e 29 de março.¹⁸⁴ Sobre este autor/copista muito pouca informação nos chegou até hoje, e sobre ele falaremos mais aprofundadamente na revisão bibliográfica aos textos que trataram este manuscrito. No entanto podemos já afirmar que este nome nos aparece no “Livro de Óbitos de São Vicente de Fora”¹⁸⁵, sendo-nos dada a data de ingresso no Mosteiro de Santa Cuz - 25 de Agosto de 1635 - e a data da sua morte - 10 de Maio de 1653. Apesar de existirem outros monges com o mesmo nome no Livro de Óbitos, este é aquele cujas datas de ingresso e morte coincidem temporalmente com as datas encontradas no MM 52.

¹⁸⁴ O nome de Frei Theotónio da Cruz aparece em praticamente todos os *Concertados*, senda a exceção o 8.CONCERTADO 2º MODO.

¹⁸⁵ Ver [P-Ln COD 1363], fl. 141.

1.2. Critérios/ Princípios Editoriais

Colocação em partitura com barras de compasso

Optou-se por converter o manuscrito em partitura com barras de compasso. Isto permite, na nossa opinião, uma leitura mais facilitada para os leitores modernos, e, principalmente, para públicos menos familiarizados com uma notação em *mensurstrich*, por exemplo. Esta foi a alteração ao original manuscrito mais evidente.

Ordem das vozes na partitura

A ordem das vozes na partitura seguiu um padrão idêntico para todos os *concertados*, pois a disposição gráfica no manuscrito assim o permitia.

Tendo em conta que:

- a voz de cantochão funciona aqui como um Cantus Firmus;
- cada *concertado* ocupa sempre o *recto* de um fólio e o *verso do fólio* seguinte;
- no *verso* encontra-se uma voz concertada que entra em primeiro lugar e no *recto* encontra-se a outra que entra em segundo.

Optou-se pela seguinte disposição em partitura, que achamos permite uma clareza de leitura e é referencial ao manuscrito:

- a voz de cantochão foi colocada na voz inferior, independentemente de ser a voz mais grave ou não;
- a voz do *verso* é sempre colocada como a voz do meio;
- a voz do *recto* é sempre colocada como a voz superior.

Achamos que esta disposição permite uma clareza de leitura que é, ao mesmo tempo, referencial a uma leitura da esquerda para a direita no manuscrito.

Uso de claves

Os 19 concertados do MM 52 contém um número considerável de combinações de claves. Optou-se pelo uso de claves modernas, para uma leitura mais facilitada da partitura a um público menos especialista. O quadro seguinte dá-nos a combinação de claves original, para cada concertado, e a correspondência realizada na edição crítica. As claves originais são indicadas no início de cada concertado. A ordem das clave é a seguinte: CF/*verso/recto*.

CONCERTADO	FOLIAÇÃO	COMBINAÇÃO ORIGINAL	COMBINAÇÃO EDITORIAL
1.	1v - 2	f3 c1 c1	f4 g3 g3
2.	2v - 3r	f3 f4 f4	f4 f4 f4
3.	3v - 4r	f3 c1 c1	f4 g3 g3
4.	4v - 5r	f3 f4 f4	f4 f4 f4
5.	5v - 6r	f3 c1 c1	f4 g3 g3
6.	6v - 7r	f3 f4 f4	f4 f4 f4
7.	7v - 8r	f4 c2 c2	f4 g3 g3
8.	8v - 9r	f4 f5 f5	f4 f4 f4
9.	9v - 10r	f4 c2 c2	f4 g3 g3
10.	10v - 11r	f4 f4 f4	f4 f4 f4
11.	11v - 12r	f4 c2 c2	f4 g3 g3
12.	12v - 13r	c4 g3 g3	f4 g3 g3
13.	13v - 14r	c4 f4 f4	f4 f4 f4
14.	14v - 15r	c4 g3 g3	f4 g3 g3
15.	15v - 16r	c4 f4 f4	f4 f4 f4
16.	16v - 17r	c4 c1 g3	f4 g3 g3
17.	17v - 18r	f3 c1 c1	f4 g3 g3
18.	18v - 19r	f3 f4 f4	f4 f4 f4
19.	19v - 20r	f3 c1 c1	f4 g3 g3

Tabela 13 - combinação de claves no P-Cug MM 52

Sinais/notas adicionados

Foram usados parêntesis rectos para indicar na partitura as adições realizadas pelo editor, quer por lapso evidente do copista, quer pelo facto de não ser possível visualizar no manuscrito o que estava escrito.

No caso de haver ambiguidades devidas à posição das notas na partitura, foram colocadas entre parêntesis curvos, bem como alterações de precaução (normalmente bequadros), necessárias a uma leitura de acordo com as convenções modernas.

Música ficta

As alterações constantes no manuscrito foram totalmente mantidas na edição crítica. Desta forma a leitura que se realiza da partitura permite que nos apercebamos do cuidado do copista na colocação das alterações às notas, o que pode denotar o carácter eminentemente pedagógico da obra, ou o facto de o uso da ficta não ser tanto do uso corrente à data, o que pressuponha uma ajuda aos intérpretes.

As notas idênticas imediatamente a seguir a uma nota alterada mantêm essa alteração, independentemente de ela poder não se encontrar no manuscrito.

A música *ficta* foi usada de acordo com as convenções da época, e, de acordo com as convenções modernas, colocada por cima da nota referente.

Valores rítmicos e alturas

Optou-se por manter os mesmos valores rítmicos do manuscrito, bem como as alturas conforme o original. Nos finais dos *concertados*, sempre que necessário, foram prolongados os valores das notas finais até ao momento em que a última voz termina.

1.3. Comentário Crítico

Os *concertados* tratados no âmbito desta dissertação (os que constam na 1ª parte do MM 52, entre os fólhos 1v e 20r), pelo facto de se encontrarem num estado de conservação muito bom, e sendo de fácil legibilidade a caligrafia musical, não necessitaram, no seu tratamento editorial, de grandes alterações. Não existem (do nosso conhecimento) concordâncias desta fonte. De seguida apresentaremos cada um, seguindo a seguinte lógica:

Nome editorial a negrito

Nome e inscrições no manuscrito a itálico

Notas de comentário crítico em letra regular (sempre que necessário)



Fonte: P-Cug MM 52

1. Concertado 1º modo (ff. 1v-2)

1º modo Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

23 de março de 638

2. Concertado 1º modo (ff. 2v-3)

1º modo, Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado

fr. Theotónio da Cruz

29 de março

- no compasso 11, na voz *recto* foi introduzido um dó entre o si e o ré (6ª semínima), para que a frase melódica seja congruente com o *verso*, realizando paralelismos de 3ª. Se tal não fosse feito ocorreriam várias incongruências harmónicas e melódicas *a posteriori*;

- no compasso 40, na voz *recto*, a altura da 2ª mínima no manuscrito é ambígua; tanto poderia ser um ré ou um mi. Optou-se por um ré pois deste modo a linha fica melódica fica em graus conjuntos, criando o trítono para a cláusula;
- no compasso 54 a última mínima da voz *recto* está rasgado do manuscrito; no entanto é possível ver que seria uma nota com um sustenido por cima, pois ainda é possível ver as duas hastes do sinal sustenido. Optou-se por colocar um dó# por nos parecer a opção melódica mais lógica.

3. Concertado 1º modo (ff. 3v-4)

1º modo, Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

- no compasso 10 a frase inicial da voz *verso* foi reconstruída, sendo que é visível no manuscrito que a primeira nota é uma mínima. Optou-se por fazer uma mínima pontuada seguida de uma semínima para estar de acordo com a imitação à 5ª que vinha a ser realizada com a voz *recto*.

4. Concertado 1º modo (ff. 4v-5)

1º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado

fr. Theotónio da Cruz

- no compasso 48, na voz *verso*, é sugerido um sustenido no sol colcheia. Encontra-se entre parêntesis e não como música *ficta* pois este desenho melódico em particular aparece várias vezes no manuscrito¹⁸⁶, e pretendemos assim manter a homogeneidade na edição naquilo que supomos ter sido um lapso do copista.

¹⁸⁶ Exemplos ilustrativos encontram-se no 3. *Concertado 1º Modo*, compasso 18 na voz *verso* ou no compasso 45 na mesma voz.

5. Concertado 1º modo (ff. 5v-6)

1º modo Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

- no compasso 64 a primeira nota no verso encontra-se, no manuscrito, parte por cima da 2ª linha (sendo um mi). no entanto a figura denota que terá sido um erro do copista, pois grande parte dela se encontra na 2ª linha (um fá). optámos pelo fá para podermos ter o intervalo de 10ª com o CF e não um de 9ª, no *tactus*

6. Concertado 1º modo (ff. 6v-7)

1º modo Concertado a 3. Sobre o mesmo Canto Chão atrasado em fuga *deunisonus*

fr. Theotónio da Cruz

- no compasso 28 o primeiro fá da voz *recto* foi raspado no manuscrito; estando as duas vozes em cânon este fá deverá ser uma mínima e não uma semínima.

7. Concertado 2º modo (ff. 7v-8)

2º modo Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

- no compasso 28, na voz *recto*, é sugerido um sustenido no dó colcheia. Encontra-se entre parêntesis e não como música *ficta* pois este desenho melódico em particular aparece várias vezes no manuscrito, e pretendemos assim manter a homogeneidade na edição naquilo que supomos ter sido um lapso do copista¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Este caso é idêntico ao do 4. *Concertado 1º modo*

8. Concertado 2º modo (ff. 8v-9)

2º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado

9. Concertado 2º modo (ff. 9v-10)

2º modo Concertado a 3

fr. Theotonio da Cruz

- no compasso 19, na voz *recto*, não é perceptível se a segunda mínima seria um fá ou um mi; neste caso optou-se pelo fá, pois o mi faria o trítono com o CF;
- no compasso 24, 1º tempo, na voz *recto*, de acordo com o manuscrito estaria um sol. No entanto, e também de acordo com o manuscrito, a guia anterior para esta nota dá-nos um mi. Partimos do princípio que há um erro do copista, que acrescenta um sol que já tinha sido colocado no sistema anterior. Se tivéssemos seguido somente o constante na pauta, sem ter em conta a guia, no compasso 25 teríamos um fá no baixo contra um mi na voz *recto*. Além disto, esta voz vem em imitação da voz *verso* desde o compasso 21 (2º tempo) com todos os intervalos idênticos, o que nos leva a crer, também assim, ser um mi e não um sol.

10. Concertado 2º modo (ff. 10v-11)

2º modo Concertado a 3. sobre o mesmo Canto Chão atrasado

fr. Thº da Cruz

- no compasso 5, o manuscrito tem um buraco na voz *recto*, mas consegue-se perceber que será um lá em semibreve.
- na transição do compasso 7 para o 8, na voz *verso*, apesar de se perceber que as notas são um si e um lá, não é perceptível o ritmo no manuscrito; optou-se por uma semínima e uma mínima

11. Concertado 2º modo (ff. 11v-12)

2º modo Concertado a 3. Em fuga de 2ª

fr. Theotónio da Cruz

12. Concertado 3º modo (ff. 12v-13)

3º modo Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

13. Concertado 3º modo (ff. 13v-14)

3º modo Concertado A 3. sobre o mesmo Canto Chão atrazado

fr. Theotónio da Cruz

14. Concertado 3º modo (ff. 14v-15)

3º modo Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

15. Concertado 3º modo (ff. 15v-16)

3º modo Concertado a 3. sobre o mesmo cantochão atrazado

fr. Theotónio da Cruz

- as cabeças das duas primeiras notas, no compasso 7 da voz *recto* estão praticamente imperceptíveis, devido à corrosão da tinta; optou-se por realizar uma linha melódica ascendente em graus conjuntos.

16. Concertado 3° modo (ff. 16v-17)

3° modo Concertado A 3. Em fuga de 3ª

17. Concertado 4° modo (ff. 17v-18)

4° Tom Concertado a 3

fr. Theotónio da Cruz

- no compasso 33, na voz verso, o mi encontra-se rasurado no centro. Optámos por atribuir um valor de mínima à nota.

18. Concertado 4° modo (ff. 18v-19)

4° Tom Concertado a 3. Sobre o mesmo Canto Chão atrasado

fr. Theotónio da Cruz

19. Concertado 4° modo (ff. 19v-20)

4° Tom Concertado A 3

fr. Theotónio da Cruz

2. Edição Musical

1.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 1v-2

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

1.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrasado

P-Cug MM 52 ff. 2v-3

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. The top staff features a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains four bar lines with repeat signs.

21

Musical score for measures 21-24. The top staff features a melodic line with quarter and eighth notes, including a measure with a whole note. The middle staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom staff contains four bar lines with repeat signs.

25

Musical score for measures 25-28. The top staff features a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom staff contains four bar lines with repeat signs.

29

Musical score for measures 29-32. The top staff features a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom staff contains four bar lines with repeat signs.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a harmonic line. The bottom staff is a bass clef with a figured bass line, showing chords and accidentals.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a harmonic line. The bottom staff is a bass clef with a figured bass line, showing chords and accidentals.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a harmonic line. The bottom staff is a bass clef with a figured bass line, showing chords and accidentals.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a harmonic line. The bottom staff is a bass clef with a figured bass line, showing chords and accidentals.

49



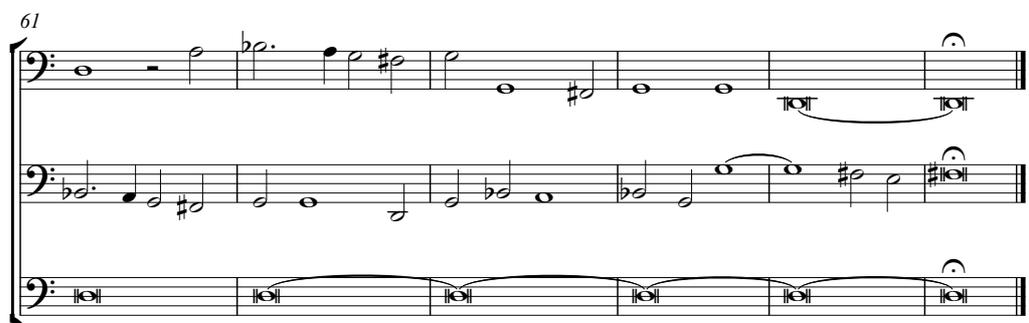
53



57



61



1.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 3v-4

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

21

25

29

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: a treble clef staff, a second treble clef staff, and a bass clef staff. The bass clef staff contains four measures of figured bass notation, each starting with a double bar line and a repeat sign.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: a treble clef staff, a second treble clef staff, and a bass clef staff. The bass clef staff contains four measures of figured bass notation, each starting with a double bar line and a repeat sign.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of three staves: a treble clef staff, a second treble clef staff, and a bass clef staff. The bass clef staff contains four measures of figured bass notation, each starting with a double bar line and a repeat sign.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves: a treble clef staff, a second treble clef staff, and a bass clef staff. The bass clef staff contains four measures of figured bass notation, each starting with a double bar line and a repeat sign.

49

53

57

62

1.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrasado

P-Cug MM 52 ff. 4v-5

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

21

25

30

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a whole note G2, followed by eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is a bass clef with a whole note G2, followed by eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with four measures of rests, each marked with a repeat sign.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is a bass clef with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with four measures of rests, each marked with a repeat sign.

43

Musical score for measures 43-47. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is a bass clef with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with five measures of rests, each marked with a repeat sign.

48

Musical score for measures 48-51. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is a bass clef with eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with three measures of rests, each marked with a repeat sign.

51

56

61

65

1.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 5v-6

fr. Theotonio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line with a flat (b) above the second measure. The middle staff has a harmonic line with flats (b) above the second and third measures. The bottom staff contains four measures of a bass line with repeat signs.

21

Musical score for measures 21-24. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line with a sharp (#) above the second measure. The middle staff has a harmonic line. The bottom staff contains four measures of a bass line with repeat signs.

25

Musical score for measures 25-28. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line. The middle staff has a harmonic line. The bottom staff contains four measures of a bass line with repeat signs.

29

Musical score for measures 29-32. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line. The middle staff has a harmonic line. The bottom staff contains four measures of a bass line with repeat signs.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff contains a bass line with whole notes and rests, marked with repeat signs.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff contains a bass line with whole notes and rests, marked with repeat signs.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff contains a bass line with whole notes and rests, marked with repeat signs.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff contains a bass line with whole notes and rests, marked with repeat signs.

49

53

57

61

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), and a bass clef staff. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves: a treble clef staff, a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), and a bass clef staff. The music continues the melodic and bass line from the previous system, ending with a double bar line.

1.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrazado em fuga de unisonus

P-Cug MM 52 ff. 6v-7

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of three staves. The top two staves are bass clefs. The bottom staff is a double bass clef with repeat signs. A flat symbol (b) is placed above the third measure of the bottom staff.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of three staves. The top two staves are bass clefs. The bottom staff is a double bass clef with repeat signs.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of three staves. The top two staves are bass clefs. The bottom staff is a double bass clef with repeat signs.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of three staves. The top two staves are bass clefs. The bottom staff is a double bass clef with repeat signs.

33

Musical score for measures 33-37. It consists of three staves. The top two staves are bass clefs with a treble clef sign above them. The bottom staff is a bass clef with a double bar line and repeat sign. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

38

Musical score for measures 38-41. It consists of three staves. The top two staves are bass clefs with a treble clef sign above them. The bottom staff is a bass clef with a double bar line and repeat sign. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

42

Musical score for measures 42-45. It consists of three staves. The top two staves are bass clefs with a treble clef sign above them. The bottom staff is a bass clef with a double bar line and repeat sign. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

46

Musical score for measures 46-49. It consists of three staves. The top two staves are bass clefs with a treble clef sign above them. The bottom staff is a bass clef with a double bar line and repeat sign. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

51

56

61

65

2.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 7v-8

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

21

25

29

33

38

42

46

49

53

57

60

2.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrazado

P-Cug MM 52 ff. 8v-9

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the top staff and a harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the top staff and a harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the top staff and a harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the top staff and a harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

33

Musical score for measures 33-37. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a bass clef staff with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns and rests.

38

Musical score for measures 38-41. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a bass clef staff with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns and rests.

42

Musical score for measures 42-45. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a bass clef staff with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns and rests.

46

Musical score for measures 46-49. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a bass clef staff with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns and rests.

49

Musical score for measures 49-52. The score consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including accidentals (sharps and naturals). The middle staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a figured bass line with symbols like ♯, ♮, and ♭.

53

Musical score for measures 53-56. The score consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with quarter and half notes, including a slur and a sharp accidental. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and half notes, including a slur and a flat accidental. The bottom staff is in bass clef and contains a figured bass line with symbols like ♯, ♮, and ♭, and a long slur across the measures.

2.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 9v-10

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

21

25

29

33

37

40

2.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrasado

P-Cug MM 52 ff. 10v-11

fr. Theotonio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of figured bass notation. The music consists of eighth and quarter notes with various rests and ties.

21

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of figured bass notation. The music features a key signature change to one sharp (F#) and includes eighth and quarter notes with rests and ties.

25

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of figured bass notation. The music continues with eighth and quarter notes, including a measure with a whole note rest.

29

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of figured bass notation. The music features eighth and quarter notes with rests and ties.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is in bass clef and contains a harmonic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is in bass clef and contains a harmonic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is in bass clef and contains a harmonic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

2.º modo, Concertado a 3

em fuga de 2ª

P-Cug MM 52 ff. 11v-12

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

21

25

29

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff contains a supporting line with quarter and eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes and rests.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff features a melodic line with a half note and quarter notes. The middle staff contains a supporting line with quarter notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes and rests.

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff contains a melodic line with quarter notes and a half note. The middle staff contains a supporting line with quarter notes and a half note. The bottom staff contains a bass line with quarter notes and a half note.

3.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 12v-13

fr. Theotonio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The middle treble staff follows a similar melodic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The middle treble staff follows a similar melodic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The middle treble staff follows a similar melodic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The music is in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes. The middle treble staff follows a similar melodic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords.

33

38

43

48

3.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrazado

P-Cug MM 52 ff. 13v-14

fr. Theotonio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of three staves. The top staff is a bass clef with a whole rest in measure 17, followed by quarter notes in measures 18 and 19, and eighth notes in measure 20. The middle staff has a half note in measure 17, followed by quarter notes in measures 18 and 19, and eighth notes in measure 20. The bottom staff has a whole note chord in measure 17, followed by quarter notes in measures 18 and 19, and eighth notes in measure 20.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of three staves. The top staff has a whole rest in measure 21, followed by quarter notes in measures 22 and 23, and eighth notes in measure 24. The middle staff has quarter notes in measures 21 and 22, followed by eighth notes in measures 23 and 24. The bottom staff has a whole note chord in measure 21, followed by quarter notes in measures 22 and 23, and eighth notes in measure 24.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of three staves. The top staff has quarter notes in measures 25 and 26, followed by a whole rest in measure 27, and quarter notes in measure 28. The middle staff has quarter notes in measures 25 and 26, followed by eighth notes in measures 27 and 28. The bottom staff has a whole note chord in measure 25, followed by quarter notes in measures 26 and 27, and eighth notes in measure 28.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of three staves. The top staff has quarter notes in measures 29 and 30, followed by eighth notes in measure 31, and a whole note in measure 32. The middle staff has quarter notes in measures 29 and 30, followed by eighth notes in measure 31, and a whole note in measure 32. The bottom staff has a whole note chord in measure 29, followed by quarter notes in measures 30 and 31, and eighth notes in measure 32.

33

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of chords, each marked with a repeat sign (||:):

- Measure 33: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 34: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 35: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 36: Chord with notes G2, B1, D2, F2

37

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of chords, each marked with a repeat sign (||:):

- Measure 37: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 38: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 39: Chord with notes G2, B1, D2, F2

40

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of chords, each marked with a repeat sign (||:):

- Measure 40: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 41: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 42: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 43: Chord with notes G2, B1, D2, F2

44

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a treble clef sign above it. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of chords, each marked with a repeat sign (||:):

- Measure 44: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 45: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 46: Chord with notes G2, B1, D2, F2
- Measure 47: Chord with notes G2, B1, D2, F2

3.º modo, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 14v-15

fr. Theotonio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

21

25

29

33

37

40

44

3.º modo, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrazado

P-Cug MM 52 ff. 15v-16

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

Three staves of music. The top staff is a treble clef with a bass line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a sharp sign in the middle staff.

21

Three staves of music. The top staff is a treble clef with a bass line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a sharp sign in the middle staff.

25

Three staves of music. The top staff is a treble clef with a bass line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a sharp sign in the middle staff.

30

Three staves of music. The top staff is a treble clef with a bass line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a sharp sign in the middle staff.

34

38

43

48

3.º modo, Concertado a 3

em fuga de 3ª

P-Cug MM 52 ff. 16v-17

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

21

25

30

34

38

43

48

4.º tom, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 17v-18

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

22

27

31

35

40

45

49

4.º tom, Concertado a 3

sobre o mesmo cantochão atrazado

P-Cug MM 52 ff. 18v-19

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

© ed. João Figueiredo, 2014

17

Musical notation for measures 17-21. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The third staff (bass clef) contains chord diagrams for guitar.

22

Musical notation for measures 22-26. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The third staff (bass clef) contains chord diagrams for guitar.

27

Musical notation for measures 27-30. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The third staff (bass clef) contains chord diagrams for guitar.

31

Musical notation for measures 31-34. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The third staff (bass clef) contains chord diagrams for guitar.

35

40

45

50

4.º tom, Concertado a 3

P-Cug MM 52 ff. 19v-20

fr. Theotônio da Cruz

Fl. Recto

Fl. Verso

CF

5

9

13

17

22

27

31

35

40

45

50