

As recomposições dos *ricercari* do *Libro primo...* de Jacques Buus no manuscrito P-Cug MM 242 e a execução instrumental em Portugal em meados do séc. XVI.

Filipe Mesquita de Oliveira

Universidade de Évora
filipe.mesquita.oliveira@gmail.com

Abstract

Manuscript P-Cug MM 242 from the *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* contains important evidence regarding mid-sixteenth century instrumental practice in Portugal. In score-format, it includes copies of seven recomposed versions of Jacques Buus's *ricercari* from his *Libro primo ...* (1547), copied from original versions in P-Cug MM 48. Not intended to be played, these recompositions in score-format served once as a pedagogical tool in the teaching of counterpoint to the friars of the Santa Cruz Monastery in Coimbra. The written *glosa* figurations they contain, describe the theoretic assimilation of a keyboard performing practice.

Keywords: Manuscript, ricercare, glosa, MM 242.

Os manuscritos P-Cug MM 48 & 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra são dois testemunhos fundamentais do que foi o panorama da música instrumental em Portugal em meados de quinhentos. Constituídos por cópias de motetes, *chansons*, madrigais e peças instrumentais extraídos de alguns dos principais impressos flamengos e norte italianos de meados do séc. XVI, ambos têm a particularidade de se encontrar em formato de partitura. Um dos aspectos mais relevantes destes manuscritos resulta do facto de incluírem os *ricercari* do *Libro primo* do compositor flamengo Jacques Buus, publicado em

Veneza em 1547 por Antonio Gardane. No manuscrito 48, cuja cópia se processou entre as décadas de 50 e 60 do século XVI, encontra-se copiada a totalidade dos dez *ricercari* que o impresso inclui. No manuscrito 242, copiado sensivelmente mais tarde, já no terceiro quartel do século XVI, surgem uma série de cópias de recomposições de sete desses *ricercari*, feitas a partir das cópias constantes no manuscrito 48.

Na primeira descrição de ambas as fontes, Santiago Kastner relacionou o seu formato em partitura com o facto deles se destinarem à execução no órgão, para além de poderem ter sido pertença de um organista do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Kastner 1950: 76-96). A segunda abordagem descritiva destes manuscritos é de Owen Rees, sendo parte integrante do estudo das fontes polifónicas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra c. 1530 - c. 1620 (Rees 1995: 271-282 e 325-364). O autor refere que estes manuscritos seriam, não destinados à execução organística, mas sim ao estudo das técnicas de composição. Esta revogação da anterior tese de Kastner deve-se sobretudo à análise da feição das cópias, já que estas se encontram com muitos erros. Tal facto inviabilizaria qualquer propósito de execução em tecla, realizado a partir dos manuscritos, concepção por nós também partilhada. Por seu lado, na senda de Rees e fruto do seu estudo em torno das *chansons* de Crecquillon e Clemens non papa que o MM 242 inclui, Bernadette Nelson (Nelson 2005: 167-189) enfatizou ainda mais o carácter de estudo destas duas fontes, baseada na importância que tiveram os modelos vocais franco-flamengos na assimilação formal e estilística da música por parte dos frades crúzios.

Considerados em conjunto, podemos referir que cada um destes manuscritos tem uma identidade vincada, encontrando-se irmanados através da sua complementaridade. Assim, o MM 48 surge como que uma espécie de «armazém» de repertório polifónico norte europeu que irá servir de modelo ao estudo, recomposição de peças e composição de obras novas por parte dos músicos portugueses, entre os quais figuram muito provavelmente alguns crúzios conimbricenses. O MM 242 será precisamente o local onde isso irá acontecer, constituindo-se como o «laboratório» de experiências musicais, reflectindo a assimilação e desenvolvimento local dos modelos formais e estilísticos norte europeus por parte dos músicos de Santa Cruz. Esse

«laboratório» é, entre outros aspectos, o espaço germinal do tento em Portugal, a ter em conta a recomposição no início do MM 242 de sete dos dez *ricercari* de Jacques Buus extraídos do seu *Libro primo* e a relação íntima destas recomposições com o advento do tento, ilustrada pelas obras de António Carreira (Oliveira 2011).

Antes de analisarmos a problemática da função didáctica destas duas fontes, convém primeiro situar a relação entre o formato em partitura e a concepção de estudo de contraponto durante a centúria quinhentista. Um dos musicólogos que mais estudou este tema foi Edward Lowinsky, sobretudo nos seus dois ensaios *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians* (Lowinsky 1948: 17-23) e *Early Scores in Manuscript* (Lowinsky 1960: 126-173). Baseando-se ele próprio nas premissas de Otto Kinkeldey (Kinkeldey 1968), Lowinsky advertiu para o facto do formato em partitura ser uma prática relativamente usual durante o século XVI e se destinar, antes de mais ao estudo, já que o executante de tecla deveria supostamente tocar a partir de partes separadas (Lowinsky 1948: 17). É o próprio editor veneziano Ângelo Gardane a sublinhar esse facto no título da sua edição dos madrigais a quatro vozes de Cipriano da Rore em formato de partitura – «*per qualunque studioso di contrapunto*» (Rore 1577). Segundo Lowinsky, outro autor, Lampadius de Lüneburg no seu *Compendium musices* (1539) coloca este tipo de formato enquanto ferramenta essencial na aprendizagem da composição (Lowinsky 1948: 18). Acrescente-se ainda o facto da libertação gradual da composição musical relativamente à utilização de um *cantus prius factus*, permitindo o exercício de contraponto livre, vir dificultar a tarefa do compositor na utilização das *Cartelle - Erasable tablets* (Owens 1997: 74-107)¹ como suporte essencial para a composição de polifonia. Na verdade, não é tão imediato o exercício da imitação contrapontística na ausência de um *cantus prius factus*, na medida em que falta a melodia referencial de suporte, por exemplo um tenor pré existente. Se, ao invés, tivermos as vozes dispostas em partitura, torna-se muito mais fácil para o compositor relacionar verticalmente os pontos de imitação.

Efectivamente, o formato em partitura dos manuscritos musicais de meados do

¹ No seu estudo a propósito dos processos de composição musical entre 1450 e 1600, Jessie Ann Owens aprofundou a questão do suporte físico usado pelos polifonistas, a *cartella*. Trata-se de um pequeno quadro que se pode apagar, feito de vários materiais, o principal dos quais é

século XVI só nalguns casos se destinaria à execução num instrumento de tecla. A partitura era sobretudo utilizada, quer como meio para o exercício de técnicas de composição, quer como fase de passagem, prévia à *intavolatura*, quer ainda como suporte para a direcção (Lowinsky 1948). A concepção encontra-se assim próxima do termo alemão *Studienpartituren* - partitura de estudo (Rees 1995: 342). Por outro lado, nestes manuscritos de Coimbra, existe dessincronização entre as várias vozes, por erro nas cópias, o que torna inviável uma execução em instrumento de tecla. Mais ainda, as tentativas de rectificação dos erros a que os copistas procederam apenas sincronizaram o discurso a partir do momento em que o erro foi detectado, sendo deixado sem rectificação todo o texto musical anterior. Noutros casos, houve compressão do conteúdo de dois compassos num único o que provocou uma distorção acentuada na legibilidade da música, ou ainda a dessincronização absoluta entre todas as vozes, chegando estes desfasamentos a ter proporções críticas. É pois impossível a execução ou preparação de uma *tablatura* a partir de cópias de semelhante natureza, restando apenas a função de estudo. Salienta-se também, o facto dos copistas de ambos os manuscritos prezarem a economia de meios, não procedendo, na grande maioria dos casos, à cópia de repetições. Muitas cópias encontram-se também truncadas ou possuem chamadas de atenção que os copistas vão escrevendo à medida que realizam o seu trabalho. O contexto de estudo e o desejo de intervir directamente nas composições que copiam é um facto notório. Tal acontece sobretudo com os sete *ricercari* de Buus que se encontram recompostos na parte inicial do MM 242, embora o exercício de recomposição sobre estas obras já esteja patente no MM 48, como é o caso do arranjo do início do *Ricercare terzo* (MM 48 ff. 77r-79v) realizado pelo copista no f. 79v. Trata-se de um mero apontamento no sentido de simplificação do início da obra, que, segundo nos é dado ver pelo teor da recomposição, resultaria do desejo de “rectificar” o “estilo irregular das entradas imitativas” (Rees 1995: 347-351).²

Quanto à função dos manuscritos (Nelson 2005: 180-185), há uma relação

a ardósia.

² Segundo notou Rees, para o copista era demasiado complicado que o *Bassus* começasse a imitação já com o motivo B, sendo portanto merecedor de uma «rectificação». Esta é todavia feita com erros, como sejam a presença de quintas paralelas nas duas vozes superiores (f. 79v, c. 6).

directa entre a atitude didáctica dos frades crúzios e a tradição teórica ibérica. Assim, o estudo formal e estilístico das obras dos grandes mestres norte europeus teria propósitos didácticos sobre a composição musical, sendo este estudo o domínio de conhecimento necessário e prévio à execução musical em instrumentos de tecla. Na verdade, a concepção de «*poner música en el monachordio*» como inicialmente veiculada por Bermudo (Bermudo 1555) e prosseguida por Sancta Maria (Sancta Maria 1565) implica necessariamente a aprendizagem do universo teórico da ciência musical. Para mais, no MM 48, a inscrição no verso da última guarda que reza «...*começei a dar lição de tanger...*» é muito clara sobre a associação directa entre ambos os manuscritos e a execução instrumental. Na verdade, o elemento físico da aprendizagem teórica proporcionada por ambos os manuscritos são os instrumentos de tecla, muito em particular o órgão, como se depreende também das figurações idiomáticas em estilo de glosa em muitas cópias.

O aspecto primordial do nosso estudo recai sobre as cópias dos referidos *ricercari* de Buus no MM 242, refeitas através da introdução de glosa e de pequenos segmentos recompostos, bem como de cortes substanciais. Dos dez *ricercari* presentes no MM 48 e que constituem a totalidade do impresso original de Gardane, apenas sete constam na segunda fonte, nomeadamente os *ricercari* nos. I, II, IV, VI, VIII, IX e X. A localização destas cópias no âmbito do MM 242, que inclui um total de 266 peças, constitui um dado de relevo, uma vez que se encontram entre as 21 primeiras obras. Estamos assim no início do manuscrito, sendo que o carácter e especificidade das cópias e recomposições que inclui irão marcar a sua identidade até ao final. Os sete *ricercari* de Buus revelam o carácter «laboratorial» destas cópias, resultante do exercício de contraponto e da assimilação teórica das regras estilísticas de execução instrumental.

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

levados a confirmar a natureza instrumental do manuscrito (Rees 1995: 343; Kastner 1950: 86).³ A glosa, que está escrita, não pretende cobrir toda a extensão do discurso musical, mas sim ocorre ocasionalmente enquanto instrução aos estudiosos de contraponto sobre a natureza estilística da suposta execução instrumental da música (Nelson 2005: 176).⁴ Do ponto de vista do estilo, encontra-se conforme aos preceitos teórico-práticos enunciados pelos principais teóricos quinhentistas ibéricos (Nelson 2005: 175-185; Rees 1995: 342-360). Estamos assim perante uma instrução escrita que permitiria ao copista exercitar-se nos segredos da composição musical. Por outro lado, essas instruções são reveladoras do que seriam os processos estilísticos de execução instrumental, mau grado a ocorrência de exemplos de glosa escrita ser francamente diminuta, a ter em conta a extensão gigantesca das obras. Sem grande margem de erro, poderíamos interpretar esta postura contida por parte do copista como o lento desabrochar de uma actividade de estudo em estrita observância das premissas enunciadas pelos teóricos. A este propósito, a ocorrência de glosa no conjunto dos sete *ricercari* copiados no MM 242 é reveladora de alguns traços próprios. Assim, na sua relação com o posicionamento das cópias no âmbito do manuscrito, i.e., se existe uma variação de ocorrência de glosa escrita entre as peças que foram copiadas primeiro e as que o foram depois, verificamos não existirem diferenças. Por conseguinte, a ocorrência de glosa e o seu tipo não variam no sentido da sua intensificação à medida que as peças vão sendo copiadas. Há pois uma contenção muito marcada na escrita de glosa por parte do copista que se mantém nas sete peças. A pertinência de levantarmos esta questão prende-se com o facto de haver no processo de recomposição, pelo contrário, uma intensificação de cortes e de segmentos recompostos à medida que os *ricercari* vão sendo copiados.

Na análise que fizemos dos diversos tipos estilísticos de glosa escritos na

³ No seu estudo Owen Rees problematizou bastante a questão dos objectivos a que se destinariam ambos os manuscritos, opondo-se à tese de Santiago Kastner segundo a qual é evidente a associação das duas fontes com os tangedores de tecla conimbricenses.

⁴ “This process of intabulation and ornamented adaptation would have continued to have existed as an essential part of the keyboard player’s training schedule, influencing both his compositional and his improvisatory practices” (Nelson 2005: 176). Mau grado a impossibilidade da execução instrumental directa a partir destes manuscritos, não podemos ignorar que, na sua essência, a arte da glosa é testemunho da complementaridade entre

globalidade das peças em questão, destaca-se um primeiro tipo, o mais comum (ver Ex. 1 e 2). Trata-se de uma figuração rítmica em valores mais rápidos (semínimas) que é uma variação sobre uma progressão melódica por graus conjuntos.



Ex. 1 - *Ricercare ottavo*: MM 48, c. 57.



Ex. 2 - *Ricercare ottavo*: MM 242, c. 47 (glosa - variação por graus conjuntos).

Este tipo estilístico de glosa é, de longe, o mais comum, ocorrendo em praticamente todas as cópias. Se confrontarmos esta figuração de glosa com os exemplos enunciados em forma de tabela por Sancta Maria na sua *Arte de tañer fantasia...*, observamos que ela é baseada num dos exemplos elementares de “*tañer glosa*” (ver Ex. 3).



Ex. 3 – Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, Cap. XXII *De las glosas para glosar las obras - Para subir segunda*, f. 58v.

Efectivamente, no confronto dos exemplos 1 e 2 com o exemplo 3, observa-se que a figuração utilizada pelo copista/compositor é igual em valores rítmicamente dobrados ao primeiro tempo do exemplo proposto por Sancta Maria. É claro que, pelo seu carácter melódico-rítmico elementar, encontramos de forma recorrente esta mesma figuração, quer nos *glosados* e outras obras

do *Libro de cifra nueva...* (Henestrosa 1557), quer no estilo de escrita das peças patentes nas *Obras de música...* (Cabezón 1578). Outro tipo de glosa recorrente que surge nestas cópias é a progressão melódica ascendente para unir duas notas à distância de intervalos de 4ª P. ou de 5ª P. (ver Ex. 4 e 5).



Ex. 4 - *Ricercare ottavo*: MM 48, cc. 607-8.



Ex. 5 - *Ricercare ottavo*: MM 242, cc. 360-1 (glosa - 5ª P em progressão melódica ascendente).

O tipo de glosa descrito no exemplo 5 é também proposto por Sancta Maria na sua obra. Este tipo constituiria a fórmula natural para se glosar intervalos musicais de grande extensão (ver Ex. 6).



Ex. 6 – Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, Cap. XXII *De las glosas para glosar las obras - Para subir quinta*, f. 59v.

Acontece por vezes nas cópias dos *ricercari*, embora em muito menor número, exemplos de glosa de maior extensão, com dois, três ou até mais compassos de extensão. Estamos sempre perante a exceção à regra que todavia nos demonstra o quão consciente estaria o copista/compositor relativamente às fórmulas alargadas de glosa como princípio essencial de uma execução instrumental (ver Ex. 7 e 8).



Ex. 7 – *Ricercare decimo*: MM 48, cc. 112-4



Ex. 8 – *Ricercare decimo*: MM 242, cc. 105-6 (glosa)

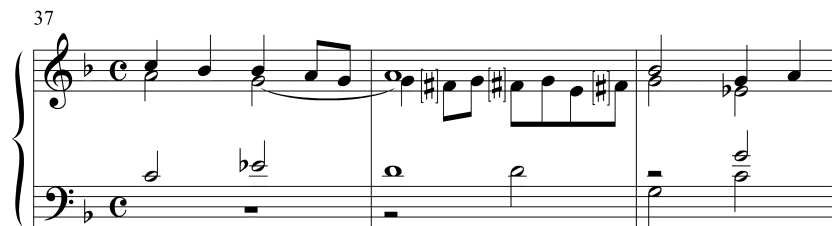
Muitas dos exemplos de glosa nestas recomposições se encontram obviamente colocados em cláusulas (ver Ex. 9 e 10), encontrando-se mais uma vez estilisticamente de acordo com os exemplos propostos e descritos por Sancta Maria na sua *Arte de tañer fantasia...*, i.e., respeitando as regras da consonância e dissonâncias por si enunciadas, «...*las Clausulas se hazen con una o dos Dissonancias, pero cõ tal condicion, que tras la Dissonancia, luego se da Consonancia, la qual Consonancia salva la Dissonancia...*» (Sancta Maria 1565: f.62v).



Ex. 9 – Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, *Cap. XXIII De las Clausulas*, f. 62v..



Ex. 10 – *Ricercare nono*: MM 48, cc. 37-9



Ex. 11 – *Ricerca nono*: MM 242, cc. 37-9 (glosa em cadência).

Em conclusão sublinhe-se portanto que, no que respeita à glosa, a postura do copista/compositor está de acordo com um processo de assimilação rigoroso dos seus modelos fundamentais, tal como enunciados pela tradição teórica ibérica. Decorre portanto que esses modelos registados no manuscrito sugerem uma das vertentes da natureza de execução instrumental desta música, nomeadamente a prática da ornamentação que se encontra para lá do texto musical e que acontece naturalmente após a sua assimilação teórica.

Referências bibliográficas

Bermudo, Fray Juan (1555) *Declaración de instrumentos musicales* [...]. Osuna: Juan de León.

Cabezón, Antonio de (1578) *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* [...].Madrid: Francisco Sanchez.

Henestrosa, Luys Venegas de (1557) *Libro de cifra nueva* [...]. Alcalá de Henares: Joan de Brocar.

Kastner, Macário Santiago (1950) “Los Manuscritos Musicales n.ºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra”. *Anuário Musical*, V: 76-96.

Kinkeldey, Otto (1968) *Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts*. Hildesheim: G. Olms.

Lowinsky, Edward (1948) “On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”. *Journal of the American Musicological Society*, 1 (1): 17-23.

Lowinsky, Edward (1960) “Early Scores in Manuscript”. *Journal of the American Musicological Society*, 13 (1/3): 126-173.

Nelson, Bernadette (2005) “The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and

Sixteenth-Century Keyboard Traditions” in Jas, Eric (ed.) *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, Turnhout: Brepols (167-189).

Oliveira, Filipe Mesquita de (2011) “A génese do tento no testemunho dos manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242 (com uma edição crítica dos *ricercari* de Jacques Buus e das suas versões recompostas)”. Dissertação de Doutoramento (Universidade de Évora).

Owens, Jessie Ann (1997) *Composers at Work – The Craft of Musical Composition 1450-1600*. New York Oxford: Oxford University Press.

Rees, Owen (1995) *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Outstanding Dissertations in Music from British Universities, New York & London: Garland Publishing.

Rore, Cipriano di (1577) *Tutti I Madrigali di Cipriano di Rore a Quattro voci*. Venezia: Angelo Gardane.

Sancta Maria, Fray Thomas de (1565) *Arte de tañer fantasia [...]*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.

Notas biográficas

Filipe Mesquita de Oliveira, Mestrado em Ciências Musicais pela FCSH da UNL aguarda as Provas Públicas de Doutoramento na Universidade de Évora, na qual é docente no Dep. de Música. Apresentou duas comunicações no âmbito da «Thirteenth Biennial International Conference on Baroque Music» da Universidade de Leeds (2008) e da «Medieval-Renaissance Music Conference» da Universidade de Utrecht (2009).