

6. As recomposições dos *ricercari* de Jacques Buus e os tentos e fantasias de António Carreira

6.1. Introdução: a fantasia, o tento e o *ricercare* na ilustração do MM 242

No seu estudo e transcrição de diversas obras do MM 242¹, Santiago Kastner identificou mais três peças de António Carreira, para além daquelas focadas no capítulo anterior², cuja atribuição de autoria é objectiva dadas as inscrições que constam nos fólios iniciais das respectivas obras. Reportando-nos, assim, de novo ao Inventário de Rees (ver Cap. 2, APÊNDICE 2A, 2A.2.), vemos que as peças n.ºs, 8, 118 e 120 são de facto de António Carreira. Na verdade, duas destas peças, as n.ºs. 8 e 118 são as únicas em todo o manuscrito nas quais surge o apelido Carreira por extenso, respectivamente *Carreira* e *A. Carreira*. Quanto à obra n.º 120, vem inscrito no seu fólio inicial *Sexti toni. A. car.*. Todavia, diferenciamos agora estas três obras das restantes que também sabemos serem deste compositor e que foram estudadas no capítulo anterior, pela simples razão que Kastner baptizou duas delas como fantasias (n.ºs 8 e 120) a outra sendo um Tento com *cantus firmus* (n.º 118). Para além destas obras, recorde-se que, daquelas que foram focadas no capítulo anterior, apenas a n.º 4 possui uma atribuição positiva a Carreira, dada a abreviatura no seu início, nomeadamente *A. car.*. A obra foi baptizada por Kastner como *Tento a Quatro em Fá*³, enquadrando-se portanto na órbita deste género instrumental. Aliás, este tento foi o ponto de partida para o estudo realizado no capítulo anterior. Segundo a transcrição musical constante na edição a que nos referimos⁴, este musicólogo distinguiu no MM 242 dois géneros instrumentais, um o tento, o outro a fantasia. Contudo, conforme explicou no modo de transcrição, a distinção entre tento e fantasia anular-se-ia, dada a

¹ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI*. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes. Estudo (...). Portugaliae Musica, Vol. XIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

² Ver Cap.5. *As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242.*

³ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. XXIV e 1-4.

⁴ M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*

evidência dos testemunhos históricos mais tarde analisados na prossecução do estudo musicológico deste assunto. Assim, há um sentido idêntico para os termos tento e fantasia nalgumas fontes ibéricas quinhentistas, entre as quais se conta o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa. As palavras de Kastner são bem explícitas a esse título:

A maioria das obras de Carreira integra-se igualmente na órbita do Tento, não existindo razão alguma para privá-las deste nome. Quando publicámos em 1952, numa casa editora holandesa de música, três Tentos de Carreira [Cf. António Carreira, Drie Fantasieën, transcritas e publicadas por M.S.Kastner (Ed. Harmonia.Uitgave, Hilversum, 1952)] por acaso monotemáticos todos os três, intitulámo-los Fantasia. Naqueles tempos, nós e muitos dos nossos colegas ainda estávamos inclinados a fazermos uma distinção entre o Tento pluritemático e a Fantasia monotemática, mas pouco depois a evidência histórica convenceu-nos de que tanto pode haver Tentos monotemáticos ou pluritemáticos, como Fantasias monotemáticas ou pluritemáticas e que as mais das vezes Fantasia e Tento são a mesma coisa. Houve quem envidasse esforços para traçar uma separação nítida entre o significado dos termos Tento e Fantasia. Pelo que diz respeito à Península Ibérica, semelhante classificação em separado afigura-se-nos impraticável, pois para Venegas de Henestrosa e outros músicos hispânicos do século XVI os nomes de Tento e de Fantasia eram sinónimos, baralhando-os constantemente. De facto, pondo de parte os casos especiais de dois vihuelistas como Luys de Milán e Alonso Mudarra, sobretudo na música de tecla, esbarra-se com a impossibilidade de definir o que seria um Tento e o que seria uma Fantasia. Com razão suma Almonte C. Howell. Jr. constatou ultimamente: «There is in fact, no essential structural difference between the works called fantasia by Sancta Maria and tiento by the other keyboard composers; perhaps the difference in terminology arose from whether the work was a model for improvisation or a composition to be played as written» [A. Howell, «Paired

Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No. 3. (Jul., 1967)]. *Em resumo, conste que doravante não voltaremos a estabelecer uma distinção entre a Fantasia e o Tiento, podendo ambas as designações cobrir ora uma estrutura monotemática ora uma pluritemática. Mas como o mal já está feito na nossa aludida edição holandesa e não vemos conveniência alguma em trocar esses títulos, o que só causaria confusão ainda maior, preferimos, apesar de tudo, rotular com o nome de Fantasia todos os Tientos de tendência monotemática, ao passo que adoptamos o nome de Tiento para os de estrutura pluritemática. Isto não implica nenhuma absoluta definição musicológica.*⁵

Portanto, na *Antologia de Organistas do Século XVI*, o critério de diferenciação acaba por ser mais um resultado directo de uma edição anteriormente realizada, do que propriamente fruto de uma análise estrutural e formal que distinga os dois géneros. Todavia, no âmbito do nosso estudo quando confrontados com o MM 242 e suportados pela bibliografia mais recente sobre o assunto, somos levados a crer que, efectivamente, se pode e deve estabelecer a diferença entre os géneros tiento e fantasia. Essa é portanto a razão pela qual incluímos e estudaremos no âmbito do presente capítulo as duas peças de António Carreira baptizadas por Kastner como fantasias. Efectivamente, como se verá, estamos perante um género instrumental num único segmento e também com um único motivo. Do ponto de vista estilístico, o carácter da fantasia, quando comparado com o do tiento, é muito mais

⁵ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. XXII-XXIII.

rebuscado em termos de figurações rítmicas, inserindo-se no contexto dos glosados de que fala Sancta Maria.⁶ Por outro lado, o discurso musical encontra-se mais «liberto» dos padrões vocais, marcando nesse aspecto a sua diferença relativamente ao tento, sendo a sua dimensão também mais breve. Do ponto de vista interpretativo, a fantasia requer ainda notórias capacidades técnicas de execução, dado o seu estilo glosado.

No contexto do MM 242, antes de levantarmos a hipótese da distinção entre tentos e fantasias, cabe aqui relatar os pontos fundamentais dos estudos levados a cabo pelos principais musicólogos que abordaram o assunto. Antes de entrarmos nessa síntese, não podemos contudo deixar de sublinhar um aspecto bastas vezes verbalizado por Kastner enquanto premissa essencial no enquadramento desta problemática. Referimo-nos ao facto da categorização objectiva das peças musicais que são tentos ou fantasias ser muito difícil, dependendo essa discussão de cada fonte em si, dos aspectos diferentes de uma mesma realidade musical e obviamente também de cada compositor e teórico individualmente.⁷ Sobre este tema, o próprio musicólogo teceu de início conjecturas, que mais tarde viria a refutar.⁸ O que importa para já sublinhar é que nas suas origens, quando aplicados ao repertório da vihuela, os termos tento e fantasia diferem fundamentalmente do que entendemos serem, quando mais tarde, na segunda metade do século XVI, analisamos o tento e a fantasia para tecla. Segundo refere Kastner, nesse universo o tento precede a fantasia formando um par com esta não tendo também uma textura contrapontística imitativa, mas sim desempenhando funções de prelúdio ou

⁶ FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

⁷ A propósito da diferenciação entre tento e *ricercare*, Kastner deixou bem clara a identidade dessa problemática - Cf. M.S. KASTNER, «Orígenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla», *Anuário Musical*, XXVIII, Barcelona, 1976, p. 14: «Más vale inquirir lo que cada compositor entendió individualmente con respeto a formas musicales y sus denominaciones, y cómo las interpretó. Ya que cada uno entendió algo diferente, sería un esfuerzo vano pretender unificar pareceres no unificables. Lo mismo sucede con otras nomenclaturas. Lo que para unos era Partita para otros era Suite u Ordre; unos decían Intonazione, otros, en cambio, Preludio, Preámbulo o Entrada. Es que cada autor forjaba su estilo personal y escogía según antojo los títulos que más le convenían a sus composiciones.»

⁸ *Ibid.*, p.12.

entrada.⁹ Por seu lado, ainda no domínio da vihuela, a fantasia estaria mais próxima da estrutura imitativa do tento para tecla, sendo basicamente equivalente a este. Esta constatação encontra-se demonstrada numa das fontes principais deste repertório, concretamente o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa, no qual não há distinção alguma entre tento e fantasia. Aqui não existem tentos para vihuela, mas sim fantasias que são sinónimo dos tentos que, nesse mesmo impresso, são supostamente destinados ao instrumento de tecla e à harpa.¹⁰

Um dos estudiosos que abordou precisamente a identidade destes dois géneros instrumentais ibéricos, as suas analogias e as suas diferenças foi Louis Jambou.¹¹ Na conclusão que extrai após uma panorâmica dos principais músicos e teóricos quinhentistas e seiscentistas que abordaram ambos os géneros, refere que a fantasia se aplicaria fundamentalmente às peças dos vihuelistas dos séculos XVI e XVII, enquanto que o tento seria muito mais, no mesmo período, uma peça destinada ao teclado:

*La finalité en serait évidemment de cerner les champs respectifs de la Fantaisie et du Tiento. Ce travail limiterait la Fantaisie aux oeuvres des vihuelistes des XVIe et XVIIe siècles. Il ne considèrerait pas le Tiento modal, à la vihuela, mort-né, qui a fait l'objet de ce travail, mais sa greffe féconde à l'orgue qui, à partir de Bermudo, commencera un règne sans partage dans la péninsule ibérique sur la musique instrumentale à clavier des XVIe et XVIIe siècles.*¹²

Na verdade, segundo este estudo, o nado morto que foi o tento vihuelístico iria ser integrado na fantasia destinada ao mesmo instrumento, uma constatação avançada pelo musicólogo John Ward¹³ após uma

⁹ Cf. M.S. KASTNER, «Orígenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla»..., p. 13.

¹⁰ LUY S VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva...* Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.

¹¹ L. JAMBOU, *Les origines du tiento*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique - Centre Régional de Publication de Bordeaux, 1982.

¹² *Ibid.*, p. 175.

¹³ J. WARD, «The editorial methods of Venegas de Henestrosa», *Musica Disciplina*, VI, 1952,

investigação que conduziu à quebra do anonimato de dezanove fantasias «anónimas» incluídas no *Libro de cifra nueva*.... Essas atribuições foram para Alonso Mudarra (12 fantasias) e Luys de Narváez (2 fantasias). Jambou apresenta vários quadros ilustrativos da relação entre os *tientos* de Mudarra contidos nos *Tres libros de musica en cifras para vihuela* (Sevilha, 1546) e as correspondentes fantasias no *Libro de cifra nueva*.... Neste contexto do exercício musical sobre o modo que era o *tiento* passamos para a esfera da definição da estrutura formal da fantasia através sobretudo das articulações cadenciais, as quais surgem como marcos definidores de segmentação formal e da própria afirmação do modo.¹⁴

Já Miguel de Fuenllana na sua *Orphenica lyra*... (Sevilha, 1554) estabelece bem a diferença entre os dois géneros, acentuando o carácter lúdico da execução musical da *fantasia*, cujo objectivo assenta na exploração da criatividade do intérprete acompanhada do requerido exercício digital.¹⁵ Pelo contrário, a *compustura*, i.e., a composição de tentos teria sempre um carácter mais grave e sério, concorrendo para o ensino fecundo das boas regras da composição de contraponto.¹⁶ Um ano depois, em 1555, Juan Bermudo na sua

pp. 105-113.

¹⁴ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento*, p 169: «Nous croyons plutôt qu'il y a volonté délibérée de la part de Venegas à soulager un texte trop riche en articulations cadentielles afin de mieux l'insérer dans le tissu de la Fantaisie. Celle-ci n'est certes pas dépourvue de clauses; elles lui sont également une nécessité d'organisation des divers éléments thématiques. Chez certains vihuelistes la définition modale revient à la Fantaisie.»

¹⁵ Nos «*Avisos al lector*», Fuenllana é bem elucidativo a esse título, referindo ser a fantasia «el verdadero fructo». - Cf. MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el que se contienen muchas y diversas obras*, Sevilla, 1554, p. 9:« La otra, que al que no le estuviese bien trabajar en las obras compuestas, hallasse fantasias con que satisfacer al oydo, y exercitar mejor las manos. Aunque en esto mi opinion es, que qualquiera que quisiere aprender la musica de veras, siempre se exercite en estudiar, y poner obras compuestas, pues dellas se saca el verdadero fructo. Y si algun olor de compustura tuvieren las fantasias que en este libro pongo, confieso ser la causa el aver visto y puesto muchas obras de excelentes authores.»

¹⁶ Para si o tento é sobretudo uma peça didáctica - Cf. MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de musica para vihuela...*, p. 12:«...me parecia cosa razonable poner al fin deste libro ocho tientos: dentro de cada uno de los cuales se incluyen las clausula naturales, y accidentales, que en cada uno de los ocho tonos ordinariamente se suelen usar. Tuve por provechoso este documento: porque el que quisiere tañer una obra compuesta, o fantasia del primero tono, o de qualquiera de los ocho, haziendo principio con un tiento destes, podra yr entrando en el tono sin dar dessabrimiento al oydo, como vemos que se recibe quando un infante se passa de un tono a otro. La compostura destes tientos es de consonancias y no mas: porque como dicho tengo, mi intencion es, se reconozcan los terminos del tono, usando de las clausulas que en el

Declaración de instrumentos musicales que constitui a transposição também para o universo de tecla das premissas teórico-práticas que regem a composição e execução musicais alia a aquisição de um suporte técnico com o estudo necessário dos mestres do passado.¹⁷ A perspectiva é portanto sempre a de estudo no sentido da preservação das boas leis do passado e da revogação crítica dos excessos, então praticados, na composição e execução de música. O seu conceito *poner obras en el monachordio* consiste numa primeira fase em aprender e estudar *obras* de música. Neste contexto, o termo obra pode ser, sem grande margem de erro, equiparado ao tento.¹⁸ A fantasia seria já uma fase de coroação dos dotes teórico-práticos do músico, grau último da sua excelência.¹⁹

Na *Arte de tañer fantasia...* (Valladolid, 1565) de Fray Thomas de Sancta Maria, mantém-se o papel de ensino assumido por estes géneros musicais, não havendo contudo distinção alguma entre *compostura* e *fantasia*. Todavia, tal como sucede também com Bermudo, há uma clara diferença entre os termos *obra* e *fantasia*, no sentido, mais uma vez, em que o domínio desta última representaria o vértice da pirâmide, i.e., a plena consolidação dos dotes

ay.»

¹⁷ Guardião das boas virtudes do passado, Bermudo é bem explícito sobre esse ponto. - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, *De tañer organo* f. lxx: «La Musica que aveys de poner: sea primero unos villancicos del acertado musico Iuan vazques, que aunque son faciles por ser en genero de villancicos: no carecem de Musica para hazer fundamento. Luego pues poned musica de Iosquin, de Adriano, de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert, y de algunos otros semejantes. Musica de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongays (sino fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas.»

¹⁸ Segundo Willi Apel, poderão ser consideradas tentos as composições de Bermudo constantes na *Declaración...* Estas peças encontram-se apenas identificadas quanto ao seu modo, i.e., *Modo quarto*, *Modo sexto*, etc. São peças a quatro partes, de 50 a 60 compassos de extensão, na qual cada uma das partes inicia com um ponto de imitação. Os dois primeiros segmentos prosseguem em contraponto livre com secções pontuais de imitação. O terceiro segmento utiliza mais os processos de imitação, enquanto que o quarto mistura pontos de imitação com secções em contraponto livre. Bermudo explora a totalidade do registo do teclado de C a a''. A mão esquerda chega a usar intervalos de décima que, todavia, são permitidos graças à oitava curta na parte esquerda do teclado. Em matéria cadencial, o recurso a cláusulas lídias, com resoluções simultâneas à oitava e à quinta soa como um arcaísmo que nos relembra, por exemplo, Machaut. - Cf. W. APEL *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1972, p. 194.

¹⁹ Bermudo salienta que se só se deve tocar fantasia depois de se conhecer muita música. - Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. lxxv: «Digo, que no tañessen fantasia hasta que supiesen muchas obras: y despues sacarian fantasia.»

musicais do executante.²⁰ Na verdade, a arte da fantasia acarreta por inerência o tratamento musical do motivo, o seu desenvolvimento e a sua imersão numa textura imitativa.²¹ Portanto, para este autor *tañer fantasia* é, antes de mais, uma questão de domínio das regras de contraponto aos níveis temático e cadencial. Como notou Jambou²², a questão da exposição imitativa sobrepõe-se aqui à explanação dos modos como originalmente associada ao tento. O tratado de Sancta Maria é pois uma obra de natureza teórico-prática, dando conselhos ao leitor sobre a arte de tanger contraponto. Sobretudo, o conteúdo da segunda parte da *Arte de tañer fantasia...*, nomeadamente a *Tabla de la segunda parte*, constitui o testemunho do que acabamos de referir. Nela o autor salienta as regras das consonâncias e dissonâncias, as regras dos movimentos das vozes e de concertar as mesmas e as regras das cláusulas. Estamos assim em face das leis que regem o discurso contrapontístico. A fantasia seria portanto muito mais um momento musical demonstrativo de perícia e criatividade na escrita de contraponto e não tanto uma revelação prática da modalidade patente nos oito modos eclesiásticos.

Importa agora passar à síntese panorâmica da relação entre os dois géneros instrumentais ibéricos e o *ricercare* italiano, pois foi este o berço do tento e da fantasia. Numa aceção panorâmica, que hoje pode e deve ser discutida, Willi Apel estabeleceu a relação directa entre o *ricercare* e o tento, afirmando ser este último o equivalente ibérico do primeiro.²³ Todavia, segundo notou Jambou, longe de ser o equivalente do *ricercare*, o tento teria

²⁰ No Prólogo que escreve, o autor define bem o conceito de fantasia e o seu alcance. – Cf. FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, *Prologo Al pio Lector*: «El fin deste libro es arte de tañer fantasia, el que va dividido en dos partes. La primera, tracta de todas disposiciones que son necessarias para entrar en la fantasia, las cuales van especificadas en la tabla, a donde se podran ver, y adelante en sus propios tratados. La segunda parte llamada arte de tañer fantasia, tracta de todas las cosas necessarias a este fin, que es tañer fantasia, todo puesto en arte, y en reglas universales, lo quel también va especificado en la tabla, como se vera en la misma tabla, y adelante en sus próprios tractados.»

²¹ No antepenúltimo capítulo da *Arte de tañer fantasia...*, Sancta Maria explica os processos de imitação entre as diversas vozes num discurso de contraponto, mencionando as regras que se devem seguir.- Cf. FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, f.120v: «Del proceder en la fantasia. Del modo de proceder en la fantasia que se tañe a concierto.»

²² Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento*, p. 173.

²³ W. APEL: *The History of Keyboard Music to 1700*, p. 188.

sim tomado de características fundamentais, aos níveis formal e estilístico.²⁴ Por outro lado, nos últimos estudos de Kastner sobre esta temática, observamos uma diferença entre a identidade formal e estilística do *ricercare* e a do *tiento* para tecla. Basicamente, este musicólogo sublinha a passagem da estrutura formal livre do género italiano nos seus primórdios, como presente nos *ricercari* de Marco António Cavazzoni²⁵, para um discurso contrapontístico imitativo, fixo ainda aos padrões formais do motete.²⁶ Mas é sobretudo através dos dois estilos neste género no seio da produção de Giulio Segni, que se constata a categorização formal entre, por um lado, o *ricercare* livre, por outro, o de estrutura formal segmentada em imitação. Este último teria sido o inspirador do *tiento* ibérico. Kastner chega mesmo a falar de uma suposta «*revocalización*» do *ricercare* por parte dos autores ibéricos que, ao invés de surgir como um processo «retrógrado» e conservador, iria constituir o próprio cerne da sua revitalização.²⁷ Como adiante veremos, portanto no que se circunscreve aos dois manuscritos conimbricenses em causa, em particular ao MM 242, foi essencial o contributo formal e estilístico dos *ricercari* do *Libro primo* de Jacques Buus para a definição estilística e formal, quer do *tiento*, quer da fantasia. E, nesse sentido, o resultado do nosso estudo vai precisamente ao encontro da tese de Kastner, segundo a qual há um segundo momento na génese do *ricercare* que consiste na sua passagem do estilo de prelúdio para a esfera da imitação contrapontística ao modelo do motete. Esse momento seria sobretudo ilustrado pela produção de Girolamo Cavazzoni, Giulio Segni e Jacques Buus.²⁸

Outro aspecto fundamental na génese destes três géneros

²⁴ Cf. L. JAMBOU, *Les origines du tiento*, pp. 15-16.

²⁵ MARCO ANTONIO CAVAZZONI, *Recerchari, motetti, canzoni ...*, *Libro primo* (Veneza, 1523)

²⁶ Cf. M.S. KASTNER, «Orígenes y evolución del *tiento* para instrumentos de tecla», pp. 17-18.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ No primeiro grande levantamento panorâmico que fez do *tiento* ibérico e reportando-se ao MM 242, Kastner criticou os *ricercari* de Buus, por serem demasiado complexos e pouco transparentes. - Cf. M.S. KASTNER, *Contribución al estudio da la música española y portuguesa*, Lisboa, Editorial Ática Lda., 1941, p. 146: «A pesar de la existencia, en 1559, de un magnífico repertorio hispánico, enseñó ese profesor sirviéndose de los *ricercarios* de Buus. Dichos *ricercarios* son extremadamente largos y su técnica instrumental no muy desarrollada. La construcción de Buus resulta ser más compleja que la de Cabezón o Sancta Maria, pero es menos artística y no tan transparente.»

instrumentais assenta no papel dinamizador assumido pela arte da glosa e pela definição do glosado.²⁹ É novamente Kastner que sublinha a importância destes ornamentos de execução na transição progressiva para o motete glosado e posteriormente, já de modo autónomo, para o *ricercare*.³⁰ Os teóricos ibéricos aos quais atrás nos referimos foram unânimes no reconhecimento de que só um perfeito domínio teórico-prático da glosa poderia conduzir à execução da fantasia (esta aqui entendida enquanto forma de execução instrumental: «*fantasía o el motete instrumental*»). Mais tarde, este modo de execução daria origem à Fantasia (enquanto género musical), ao *ricercare* e ao tento.³¹ Estamos todavia em crer que, pelos resultados da nossa observação, e tendo em conta a terminologia empregue por Sancta Maria, a ideia de que o domínio da glosa constitui o passo essencial para a execução instrumental consolidar-se-ia sobretudo na arte da fantasia. Reportando-nos ao final da *Arte de tañer fantasia...*, o estudo e a execução de obras de outros autores, surgiria como o degrau imprescindível para alcançar a fantasia.

Lo octavo procure el discípulo, quando estuviere aprovechado e tañer bien las obras, exercitarse en poner algunas obras faciles, que sean de buenos auctores, y despues que estuviere algo diestro en estas faciles, ponga otras mas dificultosas.

Lo nono procure exercitarse, en mudar las obras por todos los signos accidentales que se pudieren tañer, y asi mismo procure tomar dellas, los passos

²⁹ Bernadette Nelson acentuou a importância da arte da glosa e dos *glosados* como um dos patamares evolutivos na passagem da esfera vocal para a instrumental. - Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions» in *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, ed. Eric Jas, Turnhout, 2005, p. 173:«This divisional technique of “glossing” – or *glosado* – in particular in the chanson, but also of other shorter polyphonic forms, was one of the most popular methods employed for transforming the original into something quite distinct from the texted (invariably multi-versed) version.»

³⁰ Cf. M.S. KASTNER, *Contribución al estudio da la música española y portuguesa*, pp.145-146.

³¹ *Ibid.*, p.149:«..., el discípulo no podía tañer o hacer Fantasía antes de dominar por completo el arte de glosar, hasta que no supiese convertir de improviso una obra vocal en una obra de aspecto, por lo menos exterior, instrumental. Solo después de haber adquirido esta ciencia se le permitía la fantasía o el motete instrumental, que más tarde serán la Fantasía y el Ricercario o Tiento.

que fueren de solfa graciosa, y tenerlos en la memoria para despues tañer sobre ellos fantasia a concierto.

Despues que estuviere diestro en todas estas cosas, procure començar a tañer fantasia a concierto, sobre algunos passos que sean de solfa graciosa. Y de mas desto, procure tañer los passos con fugas diferentes, esto es, en figuras que se hagan en quartas, y en quintas y en octavas, lo que en gran manera hermosea la musica. ³²

Já anteriormente o autor tinha abordado a questão da glosa, dando conselhos e apresentando os seus diversos exemplos em pentagrama.³³ Uma década antes, em 1555, Fray Juan Bermudo definia idêntico conceito para fantasia,³⁴ embora, quanto à questão da glosa, fosse bastante restritivo, chamando a atenção ao executante para este se abster de glosar muito, sobretudo nas obras contemporâneas, relativamente às quais não via necessidade de serem glosadas.³⁵ A perspectiva de execução germinada a partir da glosa faz também parte do conceito de fantasia, definido por Diego Ortiz. «*tañer fantasia*» seria pois apropriar-se desta tocando concertadamente.³⁶

Pelo que ficou exposto e dado o enquadramento terminológico das peças instrumentais que seleccionámos para a análise, a diferença entre tento e fantasia poderá assim ser coerente no contexto da problemática inerente às

³² Cf. FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, f. 121v.

³³ *Ibid.*, ff. 58r-59v.

³⁴ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales...*, f. lx v: «Digo, que no tañessen fantesia hasta que supiesen muchas obras: y despues sacarian fantesia.»

³⁵ *Ibid.*, f. lxxxiii v: «No se yo como puede escapar un tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante, y atrevido: si las glosa. Viene um Christobal de Morales, que es luz de España en la Musica, y un Bernardino de Figueroa, que es único en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano (porque un dia supo poner las manos en el organo) se lo quiere enmendar.»

³⁶ Cf. M. SCHNEIDER (ed.), DIEGO ORTIZ, *Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros géneros de puntos en la Musica de Violones ...*, Roma, 1553, Kassel, Bärenreiter, 1967, p. 51: «La fantasia on la puedo yo mostrar por que cadauno la tañe de su manera mas dire lo que se requiere para tañerla, la fantasia que tañere el Címbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos y quando se pusiere en algunos puntos llanos le risponda el Címbalo a proposito y hagan algunas fugas aguardandose el uno al hotro de como se canta contra punto concertado y desta manera seguiran conociendo y con el exercício descubriran secretos muy eçelentes que hay enesta manera de tañer de las otras dos en su lugar se hara

peças que formam o conteúdo do MM 242.

6.2. Análise comparativa das recomposições dos *ricercari* de Jacques Buus e dos tentos e fantasias de António Carreira

As duas fantasias que pela sua inscrição inicial sabemos serem indiscutivelmente de António Carreira, nomeadamente a *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* (nº 8) e a *Fantasia a quatro em Fá, Sexti toni* (nº 120), possuem apenas um único segmento (ver Cap. 5, APÊNDICE 5, 5D e 5J). Da observação dos quadros analíticos, constatamos que a dimensão de cada uma destas obras é diferente, já que a *Fantasia a quatro em Fá, Sexti toni* tem cerca de mais de um terço de compassos (175 cc.) quando comparada com a *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* (106 cc.). Considerando estas duas fantasias enquanto segmentos únicos de estrutura formal, verificamos também que estes são invariavelmente mais extensos que a dimensão média de 50 cc., correspondente a cada segmento individual dos tentos analisados (ver Tabela 6.2.1.).

Tabela 6.2.1. - Dimensão média de cada segmento de estrutura formal ³⁷

	<i>Fantasias</i>	<i>Tentos</i>	<i>Ricercari recompostos (MM 242)</i>	<i>Ricercari originais (MM 48)</i>
<i>Dimensão média de cada segmento em nº de compassos</i>	140	50	96	107

Podemos então concluir que, no âmbito do universo que criámos, o segmento único da estrutura formal de uma fantasia corresponderia, no

mencion.»

³⁷ A dimensão média dos segmentos de estrutura formal foi calculada a partir do conjunto de obras que seleccionámos para análise e que constam nos quadros dos APÊNDICES 4 B e 5.

mínimo, ao triplo da dimensão de um segmento de um tento. Porém, podemos também considerar que o segmento da fantasia seria equivalente ao alargamento de um segmento individual de um *ricercare* de Buus na sua versão original, como presente no MM 48. Mas esta é a conclusão que se extrai só do universo que criámos que inclui apenas duas fantasias, que, como atrás foi referido, são as únicas que possuem a inscrição do nome de Carreira no início das respectivas cópias no manuscrito. Se todavia nos reportarmos ao conjunto das nove fantasias que Kastner assim baptizou e estudou e que constam na sua *Antologia de Organistas do Século XVI* a realidade é outra.³⁸ De facto, a dimensão média das fantasias publicadas nesta obra é de 91 compassos, ou seja, próxima da dimensão média dos segmentos de estrutura formal das recomposições dos *ricercari* de Buus que se cifra nos 96 compassos de extensão (ver Tabela 6.2.1. e APÊNDICE 6A – Tabela 6.2.2.).

Por um lado, verifica-se que a *Fantasia a quatro em Fá, Sexti toni*, com os seus 175 compassos é invulgarmente extensa, constituindo por isso a excepção à regra, se tivermos em consideração o conjunto das nove fantasias mencionadas. Adiante na prossecução do presente estudo tiraremos as respectivas conclusões sobre este ponto em particular. Para já, importa sim estabelecer a relação entre o processo de recomposição dos *ricercari* de Buus e o dimensionamento da estrutura formal da fantasia. No Capítulo 4, quando procedemos ao estudo desses mesmos processos de recomposição, verificámos que eles foram, antes de mais, produto de uma sucessão de cortes com alguns breves acrescentos, realizados antes de mais para abreviar a extensão gigantesca do seu formato original. Mas essa abreviação é também consequência do acto de estudo a que essas obras estão a ser sujeitas. Por sua vez, o processo de estudo concorreu para a aquisição de conhecimentos, neste caso estruturais e formais, que permitisse a composição de novas obras, através disso definindo-se o dimensionamento do tento e da fantasia. Não podemos contudo deixar de ter em conta que o conteúdo dos MM 48 e 242 é praticamente na sua totalidade formado por cópias. Portanto, a relação aqui

³⁸ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, obras n.ºs. 5, 11, 12, 15, 16, 17,

estabelecida não é directa, mas sim indirecta. Pretendemos com isto inferir que o processo de reunião de um número bastante significativo de peças em ambas as fontes, sobretudo no MM 242, foi produto de uma realidade anterior de estudo e de composição. Quem quer que as coligiu, fê-lo de um modo direccionado e organizado, respeitando as diversas fases desse mesmo processo de estudo. Assim, as obras de referência de grandes autores norte europeus, no caso Jacques Buus, foram o suporte para a recomposição orientada, entre outros aspectos, para a obtenção de uma dimensão padrão de uma nova estrutura de composição, que Kastner viria a apelidar tento e fantasia. Ao nível muito concreto do dimensionamento formal, podemos então levantar a hipótese de haver aqui uma linha de continuidade faseada entre o estudo da obra de referência, a recomposição subsequente e, de seguida, a partida para a nova composição, i.e., para o tento e para a fantasia. Este terceiro e último momento, testemunha por seu lado a aliança entre os domínios, teórico e prático. Referimo-nos à arte da glosa que, como já de seguida veremos, detém um papel fundamental na consolidação de ambos os géneros ibéricos, afirmando-se como a própria base «genética» sobre a qual irá assentar a tipologia formal das figurações melódicas rápidas que caracterizam ambos os géneros.

A relação entre a glosa, a sua aplicação estilística enquanto processo de composição - estilo glosado, e a consolidação formal progressiva da fantasia ao longo do MM 242, constituem dados importantes, sobretudo no que respeita à análise comparativa da globalidade do seu conteúdo. Se nos detivermos única e exclusivamente na glosa e no estilo glosado, o manuscrito deixou-nos um registo escrito de como foram parte integrante, quer dos processos de composição da fantasia, quer da execução instrumental da generalidade das peças que o MM 242 inclui. Um número significativo de obras na sua segunda parte e no seu final, até à data sem atribuição de autoria, são reveladoras da incorporação da glosa no seio do próprio discurso

18, 21 e 23.

musical. Se nos reportarmos ao Inventário de Rees³⁹, entre as obras nºs., 106 e 134, algumas das quais Kastner atribuiu a respectiva autoria a Antonio de Cabezón, encontramos exemplos da incorporação de figurações glosadas no texto musical. Na obra nº 22 da sua edição (ver APÊNDICE 6A – Tabela 6.2.2.) atribuída por Kastner a António Carreira e por si intitulada *Tento a Quatro de 7º Tom*, deparamos com um trecho em estilo glosado (ver Ex. 6.2.1.).

Ex. 6.2.1.- atrib. Carreira p/Kastner, [*Tento a Quatro de 7º Tom*], MM 242, f. 115r (Rees nº121 s/atrib. de autoria): cc. 80-100 (trecho em estilo glosado).

The image displays three systems of musical notation for a four-part setting. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system begins at measure 80, the second at measure 87, and the third at measure 94. The music is in G major and features complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of the 'glosado' style.

É também no final do manuscrito que encontramos, por razões certamente de ordem didáctica, um número significativo de exemplos de glosa, extraídos do *Tratado de glosas...* de Diego Ortiz.⁴⁰ Quer para a execução instrumental, quer para a interiorização estilística dos modelos para futuras composições, o conjunto destes exemplos serviria como uma espécie de tabela

³⁹ Ver Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO – P-Cug MM 242.

⁴⁰ DIEGO ORTIZ, *Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros géneros de puntos en la Musica de Violones...*, Roma, Valerio y Luis Dorico, 1553.

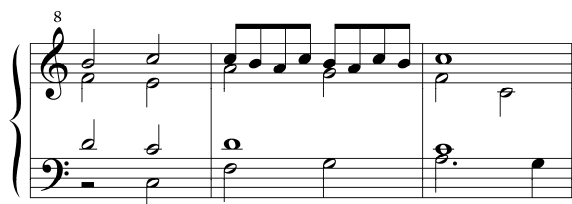
de consulta rápida, sendo o processo facilitado graças à colocação dos exemplos, de seguida, nos derradeiros fólhos do MM 242 (ver APÊNDICE 6B, Gravura 6.1.). Finalmente, a penúltima peça do MM 242, cuja cópia se encontra incompleta, é um glosado sobre *cantus firmus* (ff.183v-184r), portanto uma aplicação directa dos modelos de glosa copiados nos fólhos anteriores (ver APÊNDICE 6B, Gravuras 6.2. e 6.3.).

A *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* (Rees, nº 8), que é a primeira fantasia que surge copiada no MM 242, constitui um paradigma do que acabamos de referir em relação à glosa. Partindo deste obra e percorrendo ao longo do manuscrito os diversos tentos e fantasias assim baptizados por Kastner, constatamos que há um efectivo incremento do estilo glosado que, como iremos apresentar em exemplos, é responsável pela modelação progressiva das figurações melódico-rítmicas das fantasias e dos tentos que se encontram na derradeira parte do manuscrito. Assim, no domínio da glosa, as primeiras fantasias copiadas testemunham uma incorporação desta ao texto musical, ainda com pressupostos didácticos, sendo resultado do decalque da configuração melódica e rítmica das glosas propostas por Diego Ortiz no seu *Tratado de glosas....* Deste modo, as fantasias que constam do primeiro grupo de peças instrumentais com as quais o MM 242 tem início, são reveladoras ainda de uma certa «austeridade» na incorporação escrita da glosa, funcionando as diversas glosas escritas, por sua vez, como modelos hipotéticos de base para uma execução musical devidamente glosada, ou seja, enquanto modelos para ser usados também noutros pontos do texto musical. O carácter didáctico das glosas escritas nestas primeiras fantasias do MM 242 é tanto mais evidente quanto os modelos obedecem rigorosamente aos preceitos de Ortiz, como enunciados no seu *Tratado de glosas....*, i.e., ora são glosas sobre articulações cadenciais, ora são figurações melódicas e rítmicas para subir ou descer determinados intervalos musicais. O aspecto didáctico da glosa surge aqui reforçado pelo facto dela surgir, quer previamente incorporada no texto musical e portanto ser anterior ao acto de cópia, quer ser posteriormente acrescentada pelo copista, como nos sugere o aspecto gráfico

da cópia do compasso 19 do *Superius* da *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* no f.9r (ver APÊNDICE 6B, Gravura 6.4.). Efectivamente, na presente peça constatamos que as figurações rítmicas em colcheias das células de glosa são copiadas, ora utilizando semínimas, ora pontuando o pentagrama. É o que acontece neste último caso, por exemplo, no *Altus* nos compassos 20-21 (ver APÊNDICE 6B, Gravura 6.4.). Todavia, no referido compasso 19 do *Superius* as colcheias que formam a respectiva glosa na cadência encontram-se devidamente escritas, embora descentradas e encavalitadas, facto este que, numa observação mais aproximada e portanto rigorosa, sugere que algumas colcheias poderão ter sido acrescentadas ao texto previamente copiado pela mesma pessoa, se tivermos em conta o carácter homogéneo da caligrafia. Assim, por hipótese, no compasso 19, a articulação do *Superius* deverá ter sido na cópia inicial semínimas f´e´ colcheias g´f´e´f´, tornando-se g´f´e´g´f´e´g´f´ através das colcheias da glosa (ver APÊNDICE 6B, Gravura 6.4.). Esta constatação conduz-nos ao facto de que esse acrescento posterior teria sido produto, simultaneamente, do estudo da própria morfologia da glosa e do seu registo enquanto modelo de execução. Muitos outros casos existem no contexto dos MM 48 e 242 nos quais verificamos o acrescento posterior de glosa às cópias, sobretudo nos tentos e fantasias presentes no segundo deles.

Há portanto uma analogia entre os modelos de glosa propostos por Ortiz e Sancta Maria e a tipologia do discurso musical ao nível figurativo por parte de António Carreira, se tivermos em conta o tipo de glosa escrita presente na sua *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* (ver Ex. 6.2.2.).

Ex. 6.2.2.- António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, f.9r (Rees nº8): cc. 8-10 (glosa em articulação cadencial).



As glosas que se encontram registadas ou estão colocadas em pontos cadenciais, como acontece logo na primeira cadência da obra (ver Ex. 6.2.2.), ou são ornamentos sobre movimentos melódicos ascendentes ou descendentes por graus conjuntos (ver Ex. 6.2.3.).

Ex. 6.2.3.- António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, f.9r (Rees nº8): cc. 61-63 (glosa em progressão melódica ascendente no *Altus*).



No exemplo descrito, se nos centrarmos no *Altus* e tomarmos o último tempo do compasso 61 (mínima d´) e o primeiro tempo do compasso 63 (mínima pontuada g´), ouvimos o movimento melódico ascendente por graus conjuntos e ´f´ glosado no compasso 62. É uma fórmula típica de subir através de glosa que se insere no contexto de glosar «*los punctos ascendientes y descendientes*» do *Tratado de glosas...* de Diego Ortiz e «*Del glosar las obras*» da *Arte de tañer fantasia* de Sancta Maria.⁴¹

Nesta *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* a incorporação escrita da glosa raramente excede um compasso de extensão e justifica-se, quer como ornamento cadencial, quer como ornamento ascendente ou descendente. Não

⁴¹ Cf. DIEGO ORTIZ, *Tratado de glosas sobre clausulas...*, ff.20r-24v e FRAY THOMAS DE

há aqui ainda secções em estilo glosado, como iremos encontrar na segunda parte do manuscrito, nas obras atrás mencionadas e como se testemunha no Ex. 6.2.1..

Para o estudo da glosa e das peças em estilo glosado no contexto das obras de António Carreira e a si atribuídas que Kastner publicou na sua edição, importa agora proceder à quantificação comparativa da totalidade destas peças, sob diversos parâmetros. Em primeiro lugar, como atrás sugerimos, verificar se há uma intensificação progressiva de passagens glosadas nas várias obras, à medida que estas vão sendo copiadas, resultando num incremento de peças glosadas na segunda parte do MM 242. Em segundo lugar, conforme nossa suspeição, se, de facto, as fantasias são, do ponto de vista estilístico, mais intensamente glosadas que os tentos. Para tal, convém, desde já, estabelecer critérios de análise. Para o estudo da glosa, o critério essencial em matéria quantitativa prende-se sobretudo com a escrita de figurações rítmicas em colcheias, pois estas, pela sua feição e articulação em sequência, são definidoras de um estilo glosado. Efectivamente, se recorrermos à *Arte de tañer fantasia...*, e ao *Tratado de glosas...*, verificamos que ambos apresentam as suas tabelas de glosas assentes sobre a figura rítmica da colcheia.⁴² Desse modo, sustentados pelos exemplos práticos de Sancta Maria e Ortiz, importa para a nossa análise quantificar o número de compassos de cada uma das peças de António Carreira e a si atribuídas que possuem figurações rítmicas em colcheias e cujo sentido no respectivo texto musical seja manifestamente ornamental (ver APÊNDICE 6A - Tabela 6.2.3.). O seu maior ou menor número ou mesmo a inexistência de figurações em colcheias nestas peças esclarecer-nos-á sobre o papel da glosa na respectiva identidade formal e estilística.

SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...*, ff.58r-59v.

⁴² Ver n. 41.

Tabela 6.2.4. – Valores percentuais de compassos em estilo glosado nas obras de António Carreira e a si atribuídas, publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI*.

<i>Percentagem média de compassos em estilo glosado na fantasia</i>	<i>Percentagem média de compassos em estilo glosado no tento</i>
24, 42 %	12, 13 %

Tabela 6.2.5. – Percentagem média de compassos em estilo glosado em três grupos distintos das obras de António Carreira e a si atribuídas, publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI*.

	I <i>Rees n^os. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15</i>	II <i>Rees n^os. 23, 24, 25, 26, 27, 34, 35</i>	III <i>Rees n^os. 117, 118, 119, 120, 121, 147</i>
<i>Percentagem média de compassos em estilo glosado</i>	9, 28 %	27, 38 %	25, 37 %

Da análise dos dados constantes nas Tabelas 6.2.3. e 6.2.4., observamos que, nas fantasias de António Carreira e a si atribuídas, a presença de glosa e as características do estilo glosado são mais relevantes do que nos tentos (ver APÊNDICE 6A, Tabelas 6.2.3. e 6.2.4.). Comparando os valores percentuais, o número de compassos em estilo glosado é cerca do dobro nas fantasias, quando em confronto com os valores para os tentos (ver Tabela 6.2.4.). Necessitamos todavia ter também em conta que a dimensão média de uma fantasia corresponde a cerca de dois terços da de um tento (ver APÊNDICE 6A, Tabela 6.2.2.). Assim, conjugando e analisando os dados numéricos constantes em ambas as Tabelas 6.2.2. e 6.2.4., resulta que o estilo glosado é uma característica mais relevante no contexto da fantasia, quando em comparação com o tento. Na verdade, possuindo a dimensão média de um tento aproximadamente mais de um terço do número de compassos (153 cc. no tento e 91 cc. na fantasia – ver APÊNDICE 6A, Tabela 6.2.2.) e sendo o

valor percentual absoluto de compassos em estilo glosado, independentemente da dimensão das peças, o dobro na fantasia quando em comparação com o tento, então há proporcionalmente bem mais do dobro de compassos em estilo glosado na fantasia relativamente ao tento.

Outro factor relevante da análise quantitativa prende-se, conforme atrás sugerimos, com a intensificação do estilo glosado nas peças, à medida que estas vão sendo copiadas. Do conjunto das 23 obras de António Carreira e a si atribuídas que Kastner publicou na sua *Antologia...*, podemos distinguir três grupos. O grupo inicial inclui as peças que se colocam entre as 15 primeiras do Inventário de Rees⁴³, portanto na parte inicial do MM 242. Se exceptuarmos a cópia do *Ricercare nono* de Buus, que é a peça nº 3, o conjunto destas onze obras antecede a cópia dos restantes seis *ricercari* do compositor flamengo. É por essa razão que distinguimos um segundo grupo de sete peças contidas entre o termo das cópias dos *ricercari* de Buus e o início das cópias de motetes de autores franceses e flamengos, respectivamente, a partir da peça nº 36 do referido Inventário com o motete *Dum deambulet dominus* de Thomas Crecquillon.⁴⁴ Finalmente, definimos o conjunto das seis obras colocadas na segunda parte do manuscrito, entre as quais se encontram duas peças de Carreira. Este terceiro e último grupo, está muito afastado dos outros dois, uma vez que sucede a três outros grupos distintos de peças que o MM 242 inclui. Em termos sequenciais, estes grupos são formados, respectivamente, por um extenso conjunto de cópias de motetes, por uma série de tentos de Cabezón também constantes no *Libro de cifra nueva...* e por um conjunto de peças de autoria ainda não atribuída.⁴⁵ Da análise dos dados constantes na Tabela 6.2.5., verificamos que o número de compassos em estilo glosado é manifestamente superior nos dois últimos grupos que incluem ambos um total de 13 peças (ver Tabela 6.2.5.), sendo estas aproximadamente metade do total das peças de António Carreira e a si atribuídas publicadas por Kastner

⁴³ Ver *Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO - P-Cug MM 242, pp. 39-45.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

na sua *Antologia...*, uma vez que o primeiro grupo inclui 10 peças (ver APÊNDICE 6A, Tabelas 6.2.3. e 6.2.5.). Nesse sentido, a localização das cópias das obras do compositor português, ou da sua presumível autoria, com um estilo glosado mais vincado é posterior à localização das cópias dos *ricercari* de Buus. Duas conclusões se extraem de imediato deste dado. Em primeiro lugar, sublinhamos a questão, já anteriormente ventilada, sobre o contexto de estudo progressivo que o manuscrito revela, neste caso por via da glosa e da sua incorporação no texto musical. Por parte do copista, há assim um desejo consciente de só copiar as peças de Carreira ou a si atribuídas em estilo glosado após copiar as recomposições dos *ricercari* de Buus, como se deduz da análise quantitativa que realizámos. Por outro lado e como segunda conclusão, podemos reforçar a hipótese da relação directa entre o processo de recomposição dos *ricercari* do compositor flamengo e a consolidação formal e estilística dos tentos e fantasias de António Carreira, ponto este já anteriormente focado no Cap. 5 (ver *Cap. 5. As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242*). Queremos contudo chamar a atenção para o facto de não haver uma relação directa entre o estilo glosado que caracteriza as obras de Carreira contidas nos grupos II e III da Tabela 6.2.5., i.e., as que têm uma colocação posterior aos *ricercari* de Buus, e as qualidades estilísticas desses mesmos *ricercari*. Efectivamente, como demonstrámos no Cap. 4, a maior parte das obras do *Libro primo* do compositor flamengo encontram-se ainda fixas aos padrões estilísticos do idioma vocal sacro, nesse sentido não possuindo ainda um tipo de figuração instrumental que possamos de imediato conotar com o estilo glosado. Porém, são objecto no MM 242 de um processo de recomposição que, para além do seu encurtamento, inclui também exemplos de glosa enquanto instrução de execução ao estudioso. A glosa e o respectivo estilo glosado que esta origina são pois características inerentes ao processo de estudo e recomposição. Assim, se há um incremento do estilo glosado nas peças de Carreira dos grupos II e III da Tabela 6.2.5., esse mesmo dado acompanha a tendência já anteriormente patente nas recomposições das obras de Buus, pelo que se infere sobre a possível relação

entre estes dois dados.

Centremo-nos agora nas quatro obras que, pela inscrição que surge no seu início, sabemos ser de António Carreira, nomeadamente o *Tento a quatro em Fá* (nº4), a *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* (nº8), o *Tento com cantus firmus a cinco - Con que la lavarei la flor de la mi cara* (nº118) e a *Fantasia a quatro - Sexti toni* (nº120).⁴⁶ Quando em confronto e no que respeita ao aspecto terminológico, são representativas da primeira tese de Kastner em distinguir dois géneros distintos, nomeadamente o tento e a fantasia. As duas obras que se enquadram no âmbito da fantasia são monomotívicas e num único segmento - nºs. 8 e 120 (ver Cap. 5, APÊNDICE 5, 5D e 5J). A *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* insere-se no Grupo I de obras definido na Tabela 6.2.5., ou seja, respeita ao conjunto de obras de Carreira ou a si atribuídas, cujo estilo glosado lhes é basicamente extrínseco. Pelo contrário, a *Fantasia a quatro - Sexti toni*, parte integrante do Grupo III, é uma fantasia em estilo glosado. Tal facto pode sustentar a diferença de dimensão entre ambas as fantasias, nomeadamente 106 cc. de extensão para a *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* e 175 cc. para a *Fantasia a quatro - Sexti toni* (ver Cap. 5, APÊNDICE 5, 5D e 5J). Levantamos assim a hipótese do alargamento da dimensão ser função da existência de um número significativo de passagens em estilo glosado. Na realidade, não existe grande diferença em termos formais e estruturais entre estas fantasias, ambas tendo um único motivo que se desenvolve num único segmento. A grande diferença reside apenas no estilo marcadamente glosado da *Fantasia a quatro - Sexti toni* (ver Ex. 6.2.4.), quando comparada com a *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* (ver Ex. 6.2.5.).

⁴⁶ Ver Cap. 2. Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO - P-Cug MM 242. pp. 39-45.

Ex. 6.2.4.- António Carreira, *Sexti toni* [*fantasia a quatro em Fá*], MM 242, f.114r (Rees n°120): cc. 150-157 (passagem em estilo glosado).

The image shows two systems of musical notation for Ex. 6.2.4. The first system starts at measure 150 and the second at measure 154. Both systems are in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (F major/D minor). The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note passages and sustained chords.

Ex. 6.2.5.- António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, f.9r (Rees n°8): cc. 43-52 (glosa pontual no *Superius* c. 50).

The image shows two systems of musical notation for Ex. 6.2.5. The first system starts at measure 43 and the second at measure 48. Both systems are in a grand staff with a key signature of one flat. The music is primarily homophonic, with a clear melody in the upper voice and supporting chords in the lower voice. Measure 50 is highlighted as a 'glosa pontual'.

Na *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom* apenas temos exemplos isolados de glosa enquanto registo escrito de estudo, testemunho das características que relatámos relativamente ao início do MM 242. De facto, nas primeiras peças anteriores às cópias das recomposições dos *ricercari* de Buus, a glosa escrita surge pontualmente nas diversas peças apenas enquanto conselho de execução e não como entidade responsável pela concretização de uma matriz estilística de glosa no quadro do discurso musical. A este

propósito convém também relembrar, que no caso da *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*, a glosa é parte integrante do texto musical que o copista copiou e não um acrescento deste, como sucede noutras peças do início do manuscrito. Este dado é-nos transmitido pela homogeneidade caligráfica do traço e o número bastante reduzido de rasuras e correcções que nos provam uma fidelidade do copista relativamente à fonte de onde está a copiar.

No que diz respeito aos aspectos que relevam do tipo de imitação e consequente desenvolvimento do material musical, nomeadamente os motivos, ambas as fantasias se enquadram no âmbito da textura de imitação estrita, com pontos de imitação simétricos (ver Ex. 6.2.6. e 6.2.7.), ou bem próximos da definição de simetria, não fora os lapsos de tempo desiguais nos pontos de imitação que ocorrem na maior parte das entradas imitativas.⁴⁷ Efectivamente, tal como sucede com o tipo de imitação patente no *Tento a quatro em Fá* (Rees nº 4)⁴⁸, também ambas as fantasias que sabemos ser de António Carreira são reveladoras de uma tendência fortemente simétrica, o que vem reforçar esta característica da linguagem do compositor no que se refere às estruturas imitativas.

⁴⁷ O conceito de imitação simétrica foi explicado na Capítulo 5. – ver *Cap. 5. - 5.3 Análise comparativa das obras atribuídas a António Carreira, «O Velho»*.

⁴⁸ Cf. *Cap. IV*, pp. 21-22.

Ex. 6.2.6.- António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, f. 9r (Rees nº8): cc. 41- 49 (motivo A - esquema simétrico de imitação).

41

8ªP. + 8ªP.

8ªP.

Motivo A

46

8ªP.

4ªP.

4ªP.

8ªP.

Ex. 6.2.7.- António Carreira, *Sexti toni [fantasia a quatro em Fá]*, MM 242, f. 113r-113v (Rees nº120): cc. 18-31 (motivo A - esquema simétrico de imitação).

18

5ªP.

4ªP.

Motivo A

25

5ªP.

Do ponto de vista modal, há nestas duas fantasias, tal como já acontecia no *Tento a quatro em Fá*, uma manutenção rigorosa das qualidades tonais dos respectivos modos. Na verdade, dado que a simetria imitativa pressupõe entradas em sucessivos intervalos consonantes perfeitos (quartas, quintas e oitavas), as consonâncias imperfeitas (terceiras e sextas) e as dissonâncias (segundas e sétimas) são em consequência deixadas para os trechos de passagem no contexto do discurso musical.

No tocante à densidade da textura imitativa, não existem duos em

ambas as fantasias, mantendo-se a o processo imitativo sempre constante a quatro vozes, do início ao final das respectivas peças. A ter em conta as características de estilo das obras que sabemos ser indiscutivelmente de Carreira (n.ºs., 4, 8, 118 e 120)⁴⁹ e que analisamos na presente tese, a inexistência de duos surge como um dado estrutural da linguagem do compositor. Na verdade, já no *Tento a quatro em Fá* (n.º4) o mesmo se havia observado quanto a este aspecto (ver Cap. 5, 5.3 *Análise comparativa das obras atribuídas a António Carreira, «O Velho»*).

O desenvolvimento dos motivos ao longo do discurso musical destas duas fantasias é diferente quando comparadas entre si, indo ao encontro das ideias que temos vindo a expor no presente capítulo. Efectivamente, as peças de Carreira ou a si atribuídas do início do MM 242 anteriores às cópias das recomposições dos *ricercari* de Buus são austeras em termos de glosa escrita e portanto ainda fixas aos padrões vocais sacros, segundo o modelo do motete. De facto, o testemunho comparativo destas duas fantasias prova-o, na medida em que a diferença entre ambas na sua feição figurativa em termos de glosa se encontra intrinsecamente ligada ao desenvolvimento do material musical, ou seja, do único motivo de cada uma delas. No caso da *Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*, a glosa escrita é severamente austera, reduzindo-se a poucos compassos glosados, consistindo estes, na sua grande maioria, à aplicação num só compasso de uma das fórmulas típicas de glosa que encontramos descritas na *Arte de tañer fantasia...* de Sancta Maria ou no *Tratado de glosas...* de Diego Ortiz. Esta encontra-se articulada com o único motivo desta obra de uma forma precisa, sendo esta característica de estilo recorrente ao longo de toda a peça. Essa forma precisa resulta de algumas citações do Motivo A, nas quais a glosa é colocada no seu final, constituindo-se como uma espécie de cauda, que todavia, não é estendida no tempo. No exemplo seguinte, observamos que essa cauda consiste numa fórmula para descer o intervalo de 5ªP. – d´g´, a qual entretanto ao constituir-se como uma resolução diferente do final do Motivo A abre caminho ao desenvolvimento natural do discurso

⁴⁹ Ver Cap. 2. *Os manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242, APÊNDICE 2A, 2A.2. INVENTÁRIO* –

musical (ver Ex. 6.2.8.).

Ex. 6.2.8.- António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, f.9r (Rees n^o8): cc. 25- 29 (*Superius*, c. 28 – glosa no final de citação para descer um intervalo de 5^a P, d''g').

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of two staves: a treble clef staff (Superius) and a bass clef staff (Tenor). The music is in a 4/4 time signature. A bracket above the first four measures of the Superius staff is labeled 'Motivo A'. The Superius part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The final two measures of the Superius staff show a descending interval of a fifth, indicated by dashed lines connecting the notes G4 and C3.

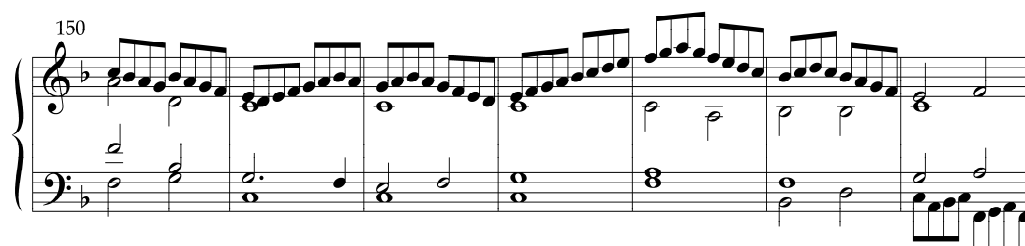
Pelo contrário, na *Fantasia a quatro – Sexti toni* o desenvolvimento motivico decorre de um estilo fortemente glosado, surgindo o respectivo Motivo A ao longo das várias entradas em imitação segundo as mais diversas configurações estilísticas de glosa. Esta não é aqui justaposta em finais de citação do Motivo A, mas sim objectiva a própria feição estilística do discurso ao longo de toda a peça. O emprego mais frequente de figurações de glosa na *Fantasia a quatro – Sexti toni* consiste na mera glosa do Motivo A (ver Ex. 6.2.9.).

Ex. 6.2.9.- António Carreira, *Sexti toni* [*fantasia a quatro em Fá*], MM 242, f.113v (Rees n^o120): cc. 74-79 (motivo A em estilo glosado no *Tenor e Superius*).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of two staves: a treble clef staff (Superius) and a bass clef staff (Tenor). The music is in a 4/4 time signature. A bracket below the first four measures of the Tenor staff is labeled 'Motivo A'. The Superius part begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Tenor part begins with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3. The final two measures of the Tenor staff show a descending interval of a fifth, indicated by dashed lines connecting the notes F3 and B2.

Ainda na *Fantasia a quatro – Sexti toni*, outro processo de escrita em estilo glosado resulta da citação dos intervalos do Motivo A sobre os quais evolui uma figuração extensa que explora os graus modais que cada nota do Motivo A vai definindo (ver Ex. 6.2.10.).

Ex. 6.2.10.- António Carreira, *Sexti toni [fantasia a quatro em Fá]*, MM 242, f.114r (Rees nº120): cc. 150-155 (figurações em estilo glosado sobre citação dos intervalos do Motivo A no *Altus*).



Quanto ao *Tento com cantus firmus em Ré - Con que la lavarei la flor de la mi cara* (nº118), Kastner⁵⁰ enquadró-o, como o seu título indica, no âmbito do género tento, dado estarmos em face de uma peça que contraria o princípio da estrutura mono-segmentada da fantasia. Efectivamente, há aqui dois segmentos, sendo cada um deles sensivelmente de dimensão idêntica, o primeiro tendo 24 compassos, o segundo 32 (ver Cap. 5, APÊNDICE 5, 5I). Nos compassos iniciais de cada um dos seus dois segmentos, o estilo glosado afirma-se através de figurações em colcheias que evoluem acima do *cantus firmus* que, ora é citado na versão com a *Quinta vos*, ora, não sendo citado, se encontra implícito no encadeamento dos sucessivos graus modais do discurso musical na versão com a *Quinta vos de fora*.⁵¹ Trata-se do mesmo procedimento de escrita de glosa que encontramos na *Fantasia a quatro – Sexti toni*, como consta no Ex. 6.2.10., ou seja, uma estrutura de variação melódica em ritmo rápido sobre os graus modais definidos pelo motivo de base (ver Ex. 6.2.11.).⁵²

⁵⁰ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, p. XXX.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 78-82.

⁵² Kastner refere mesmo a natureza idiomática para tecla destas figurações. - Cf. M. S.

Ex. 6.2.11.- António Carreira, *Con que la lavarei la flor de la mi cara* [Tento com cantus firmus em Ré], MM 242, f.112r (Rees nº118): cc. 1-8 (figurações em estilo glosado no *Superius* e *Altus* sobre citação da primeira parte do *cantus firmus* *Con que la lavarei la flor de la mi cara*; carácter angular da configuração do Motivo de variação no *Superius*, *Altus* e *Tenor*).

No contexto do MM 242, outro factor importante na comparação entre tento e fantasia e de ambos estes géneros com os *ricercari* de Buus, prende-se com a quantificação do maior ou menor número de cruzamentos das vozes intermédias existentes entre as respectivas obras do compositor flamengo e as peças de Carreira e a si atribuídas. De facto, o cruzamento das vozes intermédias constitui um testemunho que nos pode dar pistas sobre a maior ou menor fidelidade estilística desta música, que sabemos ser instrumental, relativamente ao estilo vocal do motete. A ocorrência de cruzamentos de vozes está também relacionada com a extensão do registo de cada uma delas individualmente. Refira-se que, no domínio vocal sacro em meados do século XVI, sobretudo no que respeita ao motete, podemos considerar que, em termos gerais, o âmbito de cada voz individualmente se situa abaixo do intervalo de 10^a.⁵³ Se com frequência este intervalo musical é ultrapassado,

KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, p. XXX: «...numa sumptuosa roupagem contrapontística de Tento, em nada alheia a invulgares figurações dimanantes da natureza inerente ao instrumento de teclado.»

⁵³ Na sua análise estilística dos *ricercari* de Buus, Gordon Sutherland sublinhou a extensão alargada dos registos individuais das vozes como sintoma da identidade instrumental da música, por comparação com a extensão mais reduzida do registo vocal no que respeita ao motete. - Cf. G. SUTHERLAND: «The Ricercari of Jacques Buus», MQ, xxxi (1945), pp. 451: «In motets, isolated examples of vocal parts encompassing a twelfth are fairly frequent, but wider ranges are relatively rare; and the average range is something less than a tenth. The average range of the parts of the Buus ricercari is approximately a thirteenth.» - Por outro lado, este alargamento viria também a estar associado e a promover o carácter angular do contorno melódico dos motivos e das passagens figurativas decorrentes do respectivo desenvolvimento musical. - Ibid. pp. 451-452.

então podem ocorrer naturalmente cruzamentos de vozes. A evolução estilística do género *ricercare* em finais de quinhentos testemunha essa tendência para o alargamento do âmbito das vozes em termos individuais, sendo os *ricercari* do *Libro primo* de Buus já um testemunho desse facto. Mas há um aspecto dúplice neste alargamento do âmbito das vozes individualmente e o possível cruzamento das mesmas. Se, por um lado, como afirmámos, o seu alargamento é sintomático da vontade em consolidar um idioma instrumental, por outro a sua ocorrência é reveladora da ausência de uma preocupação quanto aos aspectos que relevam da respectiva comodidade de leitura da música, quando em face de um instrumento de tecla. Mesmo em formato de partitura, como sucede em ambos os manuscritos de Coimbra, o cruzamento das vozes intermédias torna pesada essa leitura, mesmo tendo em conta a função de estudo e não de execução musical a que eles se destinam. Pelo contrário, se a análise do discurso musical é demonstrativa da menor ocorrência de cruzamentos das vozes intermédias, então podemos levantar a hipótese da música poder ter sido pensada a partir de um teclado e a este destinada. Note-se que, se o âmbito alargado do registo individual das vozes conduz muitas vezes o discurso musical ao cruzamento destas, também não é forçoso que esse cruzamento de vozes seja uma inevitabilidade. Na verdade, no seu processo de escrita, o compositor pode conscientemente através de artifícios técnicos e estilísticos diminuir os cruzamentos das vozes intermédias, mantendo um âmbito alargado para cada uma delas individualmente. É o que acontece, como adiante se verá, no caso das fantasias editadas na *Antologia...* de Kastner.

Na criação de um universo de peças que possa ser exemplificativo em termos comparativos da problemática inerente ao âmbito e ao cruzamento das vozes intermédias, resolvemos seleccionar três recomposições de *ricercari* de Buss (n.ºs. 4, 6 e 9) e a totalidade dos tentos e fantasias de Carreira e a si atribuídos que Kastner editou na sua *Antologia...*⁵⁴ A razão de escolhermos apenas três *ricercari* dos sete que se encontram recompostos no MM 242

⁵⁴ Cf. M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*

resulta de que, no seu conjunto, são suficientes para ilustrar o estilo de escrita de Jacques Buus no que respeita ao registo e cruzamento das vozes intermédias, já que representam aproximadamente 43% do volume de recomposições de *ricercari*. Por sua vez, o critério que presidiu à escolha de três dessas sete recomposições resultou do confronto entre o maior e o menor grau de modificação de que foram objecto a partir das respectivas versões originais que se encontram copiadas no MM 48. Assim, escolhemos o *Ricercare nono*, que foi o que sofreu menos alterações no processo de recomposição e o *Ricercare sexto*, objecto do maior número de alterações no contexto das sete recomposições (ver Cap. 4, APÊNDICE 4 A, *ricercari quarto, sexto e nono*). Também entrámos em linha de conta com a questão da estrutura formal, seleccionando o *Ricercare quarto*, o único cuja estrutura é mono-motívica, pretendendo com isso estabelecer a ponte directa com a estrutura formal da fantasia, que, como vimos no caso concreto do MM 242, também possui essa característica.

Tabela 6.2.7. - Comparação da percentagem média de número de compassos com vozes cruzadas nos tentos e fantasias de António Carreira e a si atribuídas publicados na *Antologia de Organistas do Século XVI* e nas recomposições dos *ricercari* n.ºs. 4, 6 e 9 de Buus constantes no MM 242.

	<i>Ricercari quarto, sexto e nono</i>	<i>tentos</i>	<i>fantasias</i>
<i>Percentagem média de número de compassos com vozes cruzadas</i>	36,12 %	17,17 %	5,76 %

Da análise dos dados patentes em ambas as Tabelas 6.2.6. e 6.2.7., verificamos haver valores muito diferentes para a percentagem de compassos com vozes cruzadas nos tentos, fantasias e *ricercari* (ver APÊNDICE 6A, Tabelas 6.2.6. e 6.2.7). O número consideravelmente mais elevado de cruzamentos de vozes intermédias nas peças de Buus é um resultado

indirecto da fixação estilística das mesmas ao idioma vocal do motete.⁵⁵ Por seu lado, os valores relativos aos tentos e fantasias são substancialmente menores, o que releva do ponto de vista estilístico de um afastamento claro relativamente à música vocal, nomeadamente ao motete. Através da redução muito significativa de cruzamentos das vozes intermédias, podemos portanto vislumbrar uma tendência para o respeito pelos aspectos de natureza técnica, estilística e interpretativa, associados aos instrumentos de tecla. Se nos circunscrevermos apenas ao tento e à fantasia também existem diferenças acentuadas em termos de valores percentuais. Assim, a ocorrência de cruzamentos entre as vozes intermédias é cerca de três vezes superior no tento quando comparado com a fantasia (ver APÊNDICE 6A, Tabelas 6.2.6. e 6.2.7.). Como resultado deste facto, podemos considerar que existe então um fortalecimento da identidade idiomática de tecla na fantasia relativamente ao tento. Por conseguinte, na fantasia, não só as figurações em estilo glosado são mais extensas e recorrentes (ver Tabela 6.2.4.), como também os âmbitos das quatro vozes se encontram devidamente balizados sem se entrecrocarem. Numa análise comparativa dos três géneros musicais em causa e na sua relação com o estilo vocal do motete, verificamos haver então uma linha de continuidade que parte do cruzamento de vozes no *ricercare* ainda segundo o modelo vocal do motete e gradualmente se afasta deste, ainda de forma tímida no tento, e de modo bem mais acentuado na fantasia. A direcção dessa linha de continuidade aponta na consolidação do idioma de tecla através da sua emancipação relativamente ao estilo vocal.

Outro dos elementos fundamentais na análise entre as recomposições dos *ricercari* n.ºs 4, 6 e 9 e os tentos e fantasias de Carreira e a si atribuídos resulta, quer da comparação do intervalo médio do âmbito do registo de cada uma das vozes no seio deste conjunto de peças, quer da comparação do

⁵⁵ Embora G. Sutherland deixe implícito que esse mesmo âmbito alargado das vozes é já um testemunho da «emancipação» da música instrumental em relação ao estilo motete, o facto é que nos *ricercari* do *Libro primo* se mantém o cruzamento frequente de vozes intermédias, tal como sucede no motete, não havendo portanto, neste aspecto, uma preocupação quanto a um estilo direccionado para o idioma de tecla, manifestado concretamente na redução desses mesmos cruzamentos de vozes - Cf. G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus», pp.

âmbito total do registo das quatro vozes de cada uma das obras. No que respeita ao primeiro ponto, verificamos que o intervalo médio do âmbito do registo entre as quatro vozes é ligeiramente superior nos *ricercari*, quando comparados com os tentos e fantasias (ver Tabela 6.2.8. e APÊNDICE 6A, Tabela 6.2.10.). Contudo, dado o intervalo extremo de diferença dos âmbitos não ser muito grande (intervalo de 3ª que é o resultado da diferença entre os intervalos de 13ª e 11ª), não há propriamente uma conclusão significativa a extrair destes dados, a não ser o facto do âmbito ligeiramente mais elevado dos registos das vozes dos *ricercari* contribuir mais facilmente para o cruzamento do *Altus* com o *Tenor*, o que é um facto, como se demonstra na Tabela 6.2.8..

Tabela 6.2.8. – Média do âmbito do registo das vozes nas obras de António Carreira e a si atribuídas publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI* e nas recomposições dos *ricercari* n.ºs. 4, 6 e 9 de Buus constantes no MM 242.

	<i>Ricercari</i> quarto, sexto e nono	tentos	<i>Fantasias</i>
<i>Intervalo(s) médio(s) do âmbito do registo das quatro vozes</i>	12ª/13ª	12ª	11ª

Também significativa é a comparação dos âmbitos nestes três géneros, já que estes são manifestamente superiores nos casos do tento e da fantasia relativamente aos *ricercari* (ver Tabela 6.2.9. e APÊNDICE 6A, Tabela 6.2.10.). Na verdade, para além das três oitavas há ainda um intervalo de 5ª no tento e de 6ª na fantasia, facto que vem reforçar o carácter instrumental de ambos estes géneros comparativamente aos *ricercari*. Assim, a linha de continuidade evolutiva no sentido da consolidação do idioma de tecla do *ricercare* à fantasia, passando pelo tento, que verificámos existir no respeitante ao cruzamento de vozes, gradualmente menor no tento e na fantasia (ver Tabela 6.2.7.), mantém-se também no que respeita aos âmbitos, ou seja, o seu

alargamento no tento e na fantasia é prova da emancipação destes géneros relativamente ao estilo motete.

Tabela 6.2.9. - Âmbito máximo do registo das vozes nas obras de António Carreira e a si atribuídas publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI* e nas recomposições dos *ricercari* n.ºs. 4, 6 e 9 de Buus constantes no MM 242.

	<i>Ricercari</i> (n.º3 - <i>Ricercare nono</i> ; n.º 19 - <i>Ricercare quarto</i>)	<i>tentos</i> (n.º 25 - <i>Quarto Tento a Quatro em Sol</i>)	<i>fantasias</i> (n.º 121 - <i>Sexti Toni, Fantasia a Quatro em Fá</i>)
<i>Âmbito</i>	3 X 8 ^a	3 X 8 ^a + 5 ^a	3 X 8 ^a + 6 ^a

Mas há ainda um outro factor relacionado com a questão dos âmbitos, concretamente a sua relação com os instrumentos de tecla. O âmbito alargado dos tentos e fantasias de António Carreira e a si atribuídos tem antes de mais que ver com as especificidades de configuração do órgão ibérico. Assim, no extremo grave do seu registo, a existência da denominada oitava curta possibilitaria o alcance de uma nota tão grave quanto D (ver APÊNDICE 6A, Tabela 6.2.10.). Na verdade, essa oitava curta incluía as notas C, D, E, F, G, A, B_≡, B, c excluindo os graus cromáticos C#, D#, F#, G#. ⁵⁶ É aliás esse tipo de teclado que os dois teóricos ibéricos quinhentistas no domínio da música de tecla reproduzem nas respectivas obras, nomeadamente Fray Juan Bermudo na sua *Declaración de instrumentos musicales* e Fray Thomas de Sancta Maria na sua *Arte de tañer fantasia* (ver APÊNDICE 6B, Gravuras 6.5. e 6.6.). No seu

⁵⁶ Na *Descrição do manuscrito do Livro de Obras de Órgão de Fr. Roque da Conceição*, Klaus Speer refere o frontispício ornamentado do P-Mp 1607 no qual consta o diagrama de um teclado de oitava curta com 42 teclas. - Cf. K. SPEER (transcrição e estudo), *Fr. Roque da Conceição - Livro de obras de Órgão*, Portugaliae Musica, PM 11, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. VII e *Fac-similes*.

extremo agudo, o âmbito dos tentos e fantasias em causa estende-se até a'', nota musical que corresponde precisamente à tecla mais aguda do teclado reproduzido em diagrama por Bermudo e Sancta Maria (ver APÊNDICE 6B, Gravuras 6.5. e 6.6.). Não restam dúvidas portanto que Carreira terá escrito para este tipo de teclado, tanto mais que nos tentos e fantasias que analisámos nunca existem notas cromáticas entre o intervalo de 5ªP. - D/A. Importa ainda referir que nestas peças o alargamento do âmbito no sentido grave até D constitui a exceção e não a regra, ocorrendo muito pontualmente no seio do discurso musical. Na verdade, o que habitualmente sucede é termos o limite grave do âmbito situado em torno de G ou de F.

No caso dos sete *ricercari* de Buus, a questão do âmbito prende-se com razões de outra ordem. Em primeiro lugar, não esqueçamos que no frontispício do impresso de Gardane é referido que as peças se destinam ao órgão ou outros instrumentos, ou mesmo ao canto: «*RECERCARI DI M. IACQUES BVVS – Organista in Santo Marco di Venetia da cantare e sonare d’Organo e altri Stromenti Novamente posti in luce*». Em segundo lugar, embora a média do âmbito destes *ricercari* seja de três oitavas (ver Tabela 6.2.9.), um dado que nos remete de imediato na música instrumental, o facto é que o alcance no sentido grave das notas G e A constitui também aqui a exceção e não a regra. O mesmo se passa no sentido agudo com as notas g'' e a''. Na realidade, o âmbito situa-se na maior parte do discurso musical entre c e f'', ou seja, abrange duas oitavas e uma quarta, estando portanto mais próximo dos âmbitos dos quatro registos vocais tal como é habitual no estilo motete.

O carácter instrumental da configuração melódica e rítmica dos motivos dos *ricercari* e dos tentos e fantasias em questão constitui outro dos aspectos fundamentais da nossa análise comparativa. Já Gordon Sutherland havia chamado a atenção para este ponto, focando a extensão alargada da sucessão de intervalos musicais, geralmente articulados em sentidos contrários, de muitos motivos dos *ricercari* de Buss.⁵⁷ Este é de facto um aspecto que atesta a natureza instrumental da música, sendo em consequência

⁵⁷ Cf. G. SUTHERLAND, «The Ricercari of Jacques Buus», pp. 451-452.

Ex. 6.2.13.- António Carreira, [*Tento a quatro em Fá*], MM 242, f. 6r (Rees nº4): cc. 108-115 (Carácter angular da configuração do Motivo D no *Superius*, *Altus* e *Tenor*).

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with various intervals and ornaments. The bass staff contains a simpler line, with the first few notes labeled 'Mot. D'. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and a 6/8 time signature. The score is numbered 108 at the beginning.

Este tipo de movimentação é também observável no Motivo de variação do *Tento com cantus firmus em Ré*, *Con que la lavarei la flor de la mi cara*, tendo a cabeça deste motivo um intervalo de 8ªP ascendente logo a seguir ao primeiro intervalo que é uma 5ª P. descendente (ver Ex. 6.2.11.).

Finalmente, não podemos deixar de chamar a atenção para a semelhança entre ambos os motivos A do *Ricercare ottavo* e da *Fantasia a quatro - Sexti toni* (ver Cap. 4, APÊNDICE 4 B, Ex. 4B.5.1. e Cap. 5, APÊNDICE 5, Ex. 5J.1.). Estando ambas as peças no mesmo tipo tonal, (\cong - c1 - F/ \cong - g2 - F) ao qual se associa o sexto modo, estas semelhanças podem lançar a hipótese de António Carreira ter conhecido o *Ricercare ottavo* de Buus antes da composição da sua *Fantasia a quatro - Sexti toni*. Embora tal suposição mereça uma abordagem que transcende neste momento o âmbito da presente tese, pois passaria pela possível pesquisa em torno das circunstâncias específicas da composição dos tentos e fantasias de Carreira, o facto é que, para além destas similitudes de motivos, a relação entre estas duas obras passa também pelo contexto de estudo e aprendizagem inerente ao MM 242.

Importa agora, para concluir, fazer a relação em termos de síntese dos dados analisados e das conseqüentes hipótese levantadas resultantes da globalidade dos pontos estudados no presente capítulo. Desde já, dadas as respectivas diferenças formais e estilísticas, confirmamos, no caso do MM 242, a distinção entre os géneros tento e fantasia. Avançamos também com a hipótese de haver uma relação directa entre o processo de cópia, estudo corte e recomposição dos *ricercari* de Buus e a consolidação formal, estilística e dimensional do tento e da fantasia. Por seu lado, a glosa e a sua fixação escrita, no que é o estilo glosado, constituem um elemento fundamental no

desenvolvimento e consolidação estilística de ambos estes géneros musicais, surgindo a fantasia como o culminar desse processo. No que respeita aos motivos, a fantasia é monomotívica, enquanto que o tento é plurimotívico. Na relação que é coerente estabelecer a este propósito entre ambos os géneros e o *ricercare*, verificamos que, a ter em conta a estrutura monomotívica do *Ricercare quarto* e a plurimotívica dos restantes seis cujas recomposições se encontram no MM 242, a definição da estrutura formal do tento e da fantasia deverá ter tido influências da dos *ricercari* do *Libro primo* de Buus. Por sua vez, no que diz respeito à imitação, o tento e a fantasia evidenciam uma textura estrita, sem duos, e com muitas entradas simétricas. No que toca aos cruzamentos de vozes, a redução da sua ocorrência, sobretudo na fantasia, é testemunho da atitude do compositor em salvaguardar algumas características idiomáticas dos instrumentos de tecla, nomeadamente quer a maior acessibilidade da leitura da música a partir do formato em partitura, quer da relação bem definida dos registos individuais da cada uma das vozes no sentido de não se sobreporem, afastando-se com isso claramente do estilo motete. Também os âmbitos alargados dos registos nos tentos e fantasias atestam a utilização do órgão ibérico de oitava curta, como descrito por Bermudo e Sancta Maria. O carácter instrumental das peças destinadas a este tipo de órgão ainda se revela no carácter angular e na sucessão melódica de intervalos de 4ª P., 5ª P. e 8ª P. que caracterizam alguns motivos dos tentos e fantasias que analisámos.

APÊNDICE 6A

Tabela 6.2.2. - Dimensão dos tentos e fantasias de António Carreira e a ele atribuídos, publicados na *Antologia de Organistas do Século XVI*.

<i>Número na edição de Kastner</i>	<i>Título na edição de Kastner</i>	<i>Número total de compassos</i>	<i>Média de compassos no tento</i>	<i>Média de compassos na fantasia</i>
1	<i>Tento a Quatro em Fá</i>	130		
2	<i>Primeiro Tento a Quatro em Sol</i>	275		
3	<i>Segundo Tento a Quatro em Sol</i>	115		
4	<i>Tento a Quatro sobre o Vilancico «Con qué la lavaré»</i>	85		
5	<i>Primeira Fantasia a Quatro do 8º Tom</i>	106		
6	<i>Tento a Quatro em Ré</i>	277		
7	<i>Terceiro Tento a Quatro em Sol</i>	205		
8	<i>Tento a Quatro do 2º Tom</i>	121		
10	<i>Tento a Quatro sobre um tema de Canção</i>	191		
11	<i>Segunda Fantasia a Quatro do 8º Tom</i>	90		
12	<i>Fantasia a Quatro em Lá-Ré</i>	92		
13	<i>Quarto Tento a Quatro em Sol</i>	154		
14	<i>Outro Tento a Quatro de 8º Tom sobre um Tema de Canção</i>	112		
15	<i>Fantasia a Quatro em Ré</i>	40		
16	<i>Terceira Fantasia a Quatro de 8º Tom</i>	124		
17	<i>Fantasia a Quatro de 1º Tom</i>	51		
18	<i>Fantasia a Quatro de 4º</i>	75		

	<i>Tom</i>			
19a	<i>Tento com Cantus Firmus a Cinco «Quinta voz de fora: «Con qué la lavaré»</i>	55		
19b	<i>Tento com Cantus Firmus a Cinco «Con qué la lavaré» (versão com a inserção da quinta voz)</i>	55		
21	<i>Sexti Toni, Fantasia a Quatro</i>	175		
22	<i>Tento a Quatro de 7º Tom</i>	118		
23	<i>Quartus Tonus, Fantasia a Quatro</i>	67		
			153	91

Tabela 6.2.3. – Número e percentagem de compassos em estilo glosado nas obras de António Carreira e a si atribuídas, publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI*.

<i>Número do Inventário de Rees e fólhos</i>	<i>Número na edição de Kastner</i>	<i>Título na edição de Kastner</i>	<i>Número total de compassos</i>	<i>Número total de compassos em estilo glosado</i>	<i>Percentagem de compassos em estilo glosado</i>
nº 4 5v-6r	1	<i>Tento a Quatro em Fá</i>	130	2	1, 54 %
nº 5 6r-7v	2	<i>Primeiro Tento a Quatro em Sol</i>	275	6	2, 18 %
nº 6 7v-8v	3	<i>Segundo Tento a Quatro em Sol</i>	115	1	0, 87 %
nº 7 8v	4	<i>Tento a Quatro sobre o Vilancico «Con qué la lavaré»</i>	85	16	18, 83 %
nº 8 9r-9v	5	<i>Primeira Fantasia a Quatro do 8º Tom</i>	106	12	11, 32 %
nº 10 10r-11v	6	<i>Tento a Quatro em Ré</i>	277	1	0, 36 %
nº 11 11v-12v	7	<i>Terceiro Tento a Quatro em Sol</i>	205	0	
nº 12 12v-13r	8	<i>Tento a Quatro do 2º Tom</i>	121	0	
nº 14 14r-14v	9	<i>Canção a Quatro glosada</i>	123	51	41, 49 %
nº 15 15r-16r	10	<i>Tento a Quatro sobre um tema de Canção</i>	191	31	16, 23%
nº 23 28v-29r	11	<i>Segunda Fantasia a Quatro do 8º Tom</i>	90	56	62, 50%
nº 24 29r-29v	12	<i>Fantasia a Quatro em Lá-Ré</i>	92	30	32, 68 %
nº 25 29v-30v	13	<i>Quarto Tento a Quatro em Sol</i>	154	41	26, 59 %
nº 26	14	<i>Outro Tento</i>	112	11	9, 82 %

30v-31v		<i>a Quatro de 8° Tom sobre um Tema de Canção</i>			
n° 27 31v	15	<i>Fantasia a Quatro em Ré</i>	40	4	10 %
n° 34 39v-40v	16	<i>Terceira Fantasia a Quatro de 8° Tom</i>	124	50	40, 32 %
n° 35 40v	17	<i>Fantasia a Quatro de 1° Tom</i>	51	5	9, 80 %
n° 117 111v	18	<i>Fantasia a Quatro de 4° Tom</i>	75	4	5, 33 %
n° 118 112r	19a	<i>Tento com Cantus Firmus a Cinco «Quinta voz de fora: «Con qué la lavaré»</i>	55	10	18, 18 %
n° 118 112r	19b	<i>Tento com Cantus Firmus a Cinco «Con qué la lavaré» (versão com a inserção da quinta voz)</i>	55	10	18, 18 %
n° 119 112v-113r	20	<i>Ave Maria, a Quatro</i>	131	39	29, 85 %
n° 120 113r-114r	21	<i>Sexti Toni, Fantasia a Quatro</i>	175	68	38, 91 %
n° 121 114v-115r	22	<i>Tento a Quatro de 7° Tom</i>	118	60	51, 02 %
n° 147 139v	23	<i>Quartus Tonus, Fantasia a Quatro</i>	67	6	8, 96 %

Tabela 6.2.6. – Número total e percentagem média de compassos com vozes cruzadas nas obras de António Carreira e a si atribuídas publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI* e nas recomposições dos *ricercari* n.ºs. 4, 6 e 9 de Buus constantes no MM 242.

<i>Número do Inventário de Rees e fólhos</i>	<i>Título</i>	<i>Compositor</i>	<i>Número total de compassos</i>	<i>Número de compassos com vozes cruzadas</i>	<i>Percentagem de compassos com vozes cruzadas</i>
n.º3 3r-5r	<i>Ricercare nono</i>	<i>Jacques Buus</i>	387	124	32,05 %
n.º 4 5v-6r	<i>Tento a Quatro em Fá</i>	<i>António Carreira</i>	130	37	28,57 %
n.º 5 6r-7v	<i>Primeiro Tentó a Quatro em Sol</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	275	63	22,93 %
n.º 6 7v-8v	<i>Segundo Tentó a Quatro em Sol</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	115	0	0 %
n.º 7 8v	<i>Tento a Quatro sobre o Vilancico «Con qué la lavaré»</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	85	2	2,35 %
n.º 8 9r-9v	<i>Primeira Fantasia a Quatro do 8.º Tom</i>	<i>António Carreira</i>	106	13	12,34 %
n.º 10 10r-11v	<i>Tento a Quatro em Ré</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	277	4	1,44 %
n.º 11 11v-12v	<i>Terceiro Tentó a Quatro em Sol</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	205	23	11,22 %
n.º 12 12v-13r	<i>Tento a Quatro do 2.º Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	121	0	0 %
n.º 14 14r-14v	<i>Canção a Quatro glosada</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	123	5	4,06 %
n.º 15 15r-16r	<i>Tento a Quatro sobre um tema de Canção</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	191	11	5,76 %
n.º 19 21v-23v	<i>Ricercare quarto</i>	<i>Jacques Buus</i>	334	109	32,67 %
n.º 21 25r-26v	<i>Ricercare sexto</i>	<i>Jacques Buus</i>	339	148	43,66 %

n° 23 28v-29r	<i>Segunda Fantasia a Quatro do 8° Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	90	1	1,11 %
n° 24 29r-29v	<i>Fantasia a Quatro em Lá-Ré</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	92	6	6,52 %
n° 25 29v-30v	<i>Quarto Tiento a Quatro em Sol</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	154	41	26,66 %
n° 26 30v-31v	<i>Outro Tiento a Quatro de 8° Tom sobre um Tema de Canção</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	112	49	43,85 %
n° 27 31v	<i>Fantasia a Quatro em Ré</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	40	0	0 %
n° 34 39v-40v	<i>Terceira Fantasia a Quatro de 8° Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	124	12	9,68 %
n° 35 40v	<i>Fantasia a Quatro de 1° Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	51	3	5,88 %
n° 117 111v	<i>Fantasia a Quatro de 4° Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	75	11	14,68 %
n° 118 112r	<i>Tiento com Cantus Firmus a Cinco «Con qué la lavaré»</i>	<i>António Carreira</i>	55	33	62,50 %
n° 119 112v-113r	<i>Ave Maria, a Quatro</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	131	6	4,58 %
n° 120 113r-114r	<i>Sexti Toni, Fantasia a Quatro</i>	<i>António Carreira</i>	175	3	1,71 %
n° 121 114v-115r	<i>Tiento a Quatro de 7° Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	118	1	0,84 %
n° 147 139v	<i>Quartus Tonus, Fantasia a Quatro</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	67	0	0 %

Tabela 6.2.10. – Registo e âmbito das vozes nas obras de António Carreira e a si atribuídas publicadas na *Antologia de Organistas do Século XVI* e nas recomposições dos *ricercari* n.ºs. 4, 6 e 9 de Buus constantes no MM 242.

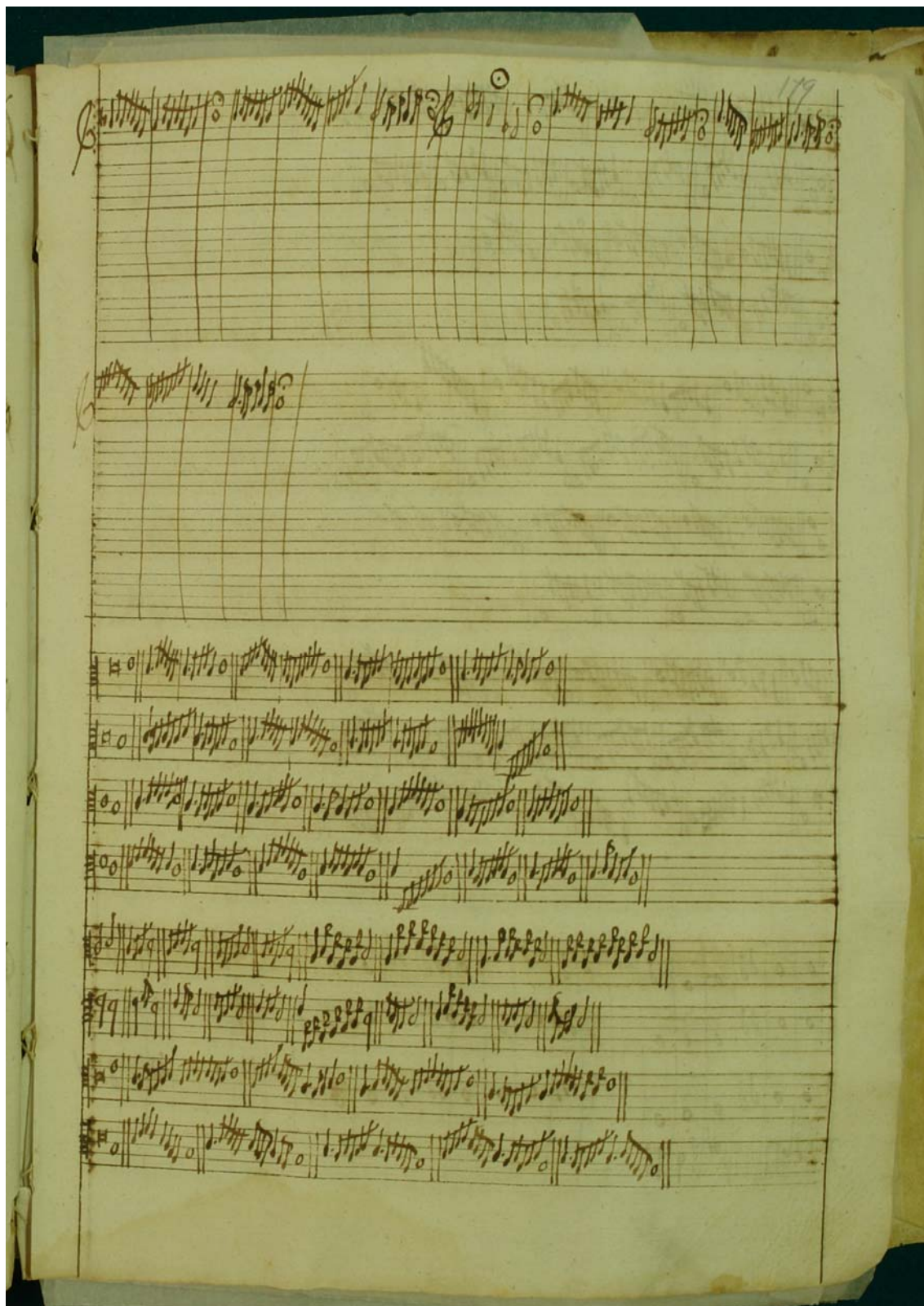
Número do Inventário de Rees e fólhos	Título	compositor	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Intervalo (s) médio(s) do âmbito do registo das quatro vozes	Âmbito
n.º3 3r-5r	<i>Ricercare nono</i>	Jacques Buus	c' - g'' (12 ^a)	g - d'' (12 ^a)	d - b≅' (13 ^a)	G - a' (16 ^a)	13 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
n.º 4 5v-6r	<i>Tento a Quatro em Fá</i>	António Carreira	c' - a'' (13 ^a)	d - d'' (15 ^a)	c - a' (13 ^a)	F - d' (13 ^a)	13 ^a /14 ^a	F - a'' (3 × 8 ^a + 3 ^a)
n.º 5 6r-7v	<i>Primeiro Tenta a Quatro em Sol</i>	atrib. António Carreira	c' - g'' (12 ^a)	f - c'' (12 ^a)	c - c'' (15 ^a)	G - d' (12 ^a)	13 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
n.º 6 7v-8v	<i>Segundo Tenta a Quatro em Sol</i>	atrib. António Carreira	f' - g'' (9 ^a)	c' - c'' (8 ^a)	f - a' (10 ^a)	B≅ - d' (10 ^a)	9 ^a	B≅ - g'' (2 × 8 ^a + 6 ^a)
n.º 7 8v	<i>Tento a Quatro sobre o Vilancico «Con qué la lavaré»</i>	atrib. António Carreira	a - f'' (13 ^a)	d - b≅' (13 ^a)	G - d' (12 ^a)	D - d' (15 ^a)	13 ^a	D - f'' (3 × 8 ^a + 3 ^a)
n.º 8 9r-9v	<i>Primeira Fantasia a Quatro do 8.º Tom</i>	António Carreira	d' - e'' (9 ^a)	f - c'' (12 ^a)	e - a' (11 ^a)	G - a (9 ^a)	10 ^a	G - e'' (2 × 8 ^a + 6 ^a)
n.º 10 10r-11v	<i>Tento a Quatro em Ré</i>	atrib. António Carreira	e' - g'' (10 ^a)	a - c'' (10 ^a)	g - a' (9 ^a)	c - e' (10 ^a)	10 ^a	c - g'' (2 × 8 ^a + 5 ^a)
n.º 11 11v-12v	<i>Terceiro Tenta a Quatro em Sol</i>	atrib. António Carreira	f' - g'' (9 ^a)	g - c'' (11 ^a)	g - a' (9 ^a)	c - d' (9 ^a)	9 ^a /10 ^a	c - g'' (2 × 8 ^a + 5 ^a)
n.º 12 12v-13r	<i>Tento a Quatro do 2.º Tom</i>	atrib. António Carreira	b - c'' (9 ^a)	f - g' (9 ^a)	d - f' (10 ^a)	G - b (10 ^a)	9 ^a /10 ^a	G - c'' (2 × 8 ^a + 4 ^a)

nº 14 14r-14v	<i>Canção a Quatro glosada</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	c' - g'' (12 ^a)	f - d'' (13 ^a)	d - b' (13 ^a)	D - d' (15 ^a)	13 ^a	D - g'' (3 × 8 ^a + 4 ^a)
nº 15 15r-16r	<i>Tento a Quatro sobre um tema de Canção</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	c' - g'' (12 ^a)	g - d'' (12 ^a)	d - b' (13 ^a)	G - c' (11 ^a)	12 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
nº 19 21v-23v	<i>Ricercare quarto</i>	<i>Jacques Buus</i>	c' - g'' (12 ^a)	f - d'' (13 ^a)	d - a' (12 ^a)	G - f' (14 ^a)	12 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
nº 21 25r-26v	<i>Ricercare sexto</i>	<i>Jacques Buus</i>	g - e'' (13 ^a)	e - a' (11 ^a)	c - a' (13 ^a)	G - e' (13 ^a)	1 2 ^a /13 ^a	G - e'' (2 × 8 ^a + 6 ^a)
nº 23 28v-29r	<i>Segunda Fantasia a Quatro do 8º Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	C' - g'' (12 ^a)	g - c'' (11 ^a)	c - g' (12 ^a)	G - c' (11 ^a)	11 ^a /12 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
nº 24 29r-29v	<i>Fantasia a Quatro em Lá-Ré</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	B - a'' (14 ^a)	g - e'' (13 ^a)	d - g' (11 ^a)	D - c' (14 ^a)	13 ^a	D - a'' (3 × 8 ^a + 5 ^a)
nº 25 29v-30v	<i>Quarto Tento a Quatro em Sol</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	c' - a'' (13 ^a)	g - d'' (12 ^a)	d - d'' (15 ^a)	D - g' (18 ^a)	14 ^a /15 ^a	D - a'' (3 × 8 ^a + 5 ^a)
nº 26 30v-31v	<i>Outro Tento a Quatro de 8º Tom sobre um Tema de Canção</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	d' - g'' (11 ^a)	g - c'' (11 ^a)	c - a' (13 ^a)	G - d' (12 ^a)	12 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
nº 27 31v	<i>Fantasia a Quatro em Ré</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	g - c'' (11 ^a)	e - f' (9 ^a)	A - c' (10 ^a)	D - c' (14 ^a)	11 ^a	D - c'' (2 × 8 ^a + 7 ^a)
nº 34 39v-40v	<i>Terceira Fantasia a Quatro de 8º Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	c' - g'' (12 ^a)	g - e'' (13 ^a)	c - a' (13 ^a)	G - c' (11 ^a)	12 ^a	G - g'' (3 × 8 ^a)
nº 35 40v	<i>Fantasia a Quatro de 1º Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	c' - f'' (11 ^a)	a - a' (8 ^a)	B ≅ - f' (12 ^a)	D - a (12 ^a)	11 ^a	D - f'' (3 × 8 ^a + 3 ^a)
nº 117 111v	<i>Fantasia a Quatro de 4º Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	d' - a'' (12 ^a)	g - c'' (11 ^a)	e - a' (11 ^a)	A - c' (10 ^a)	11 ^a	A - a'' (3 × 8 ^a)

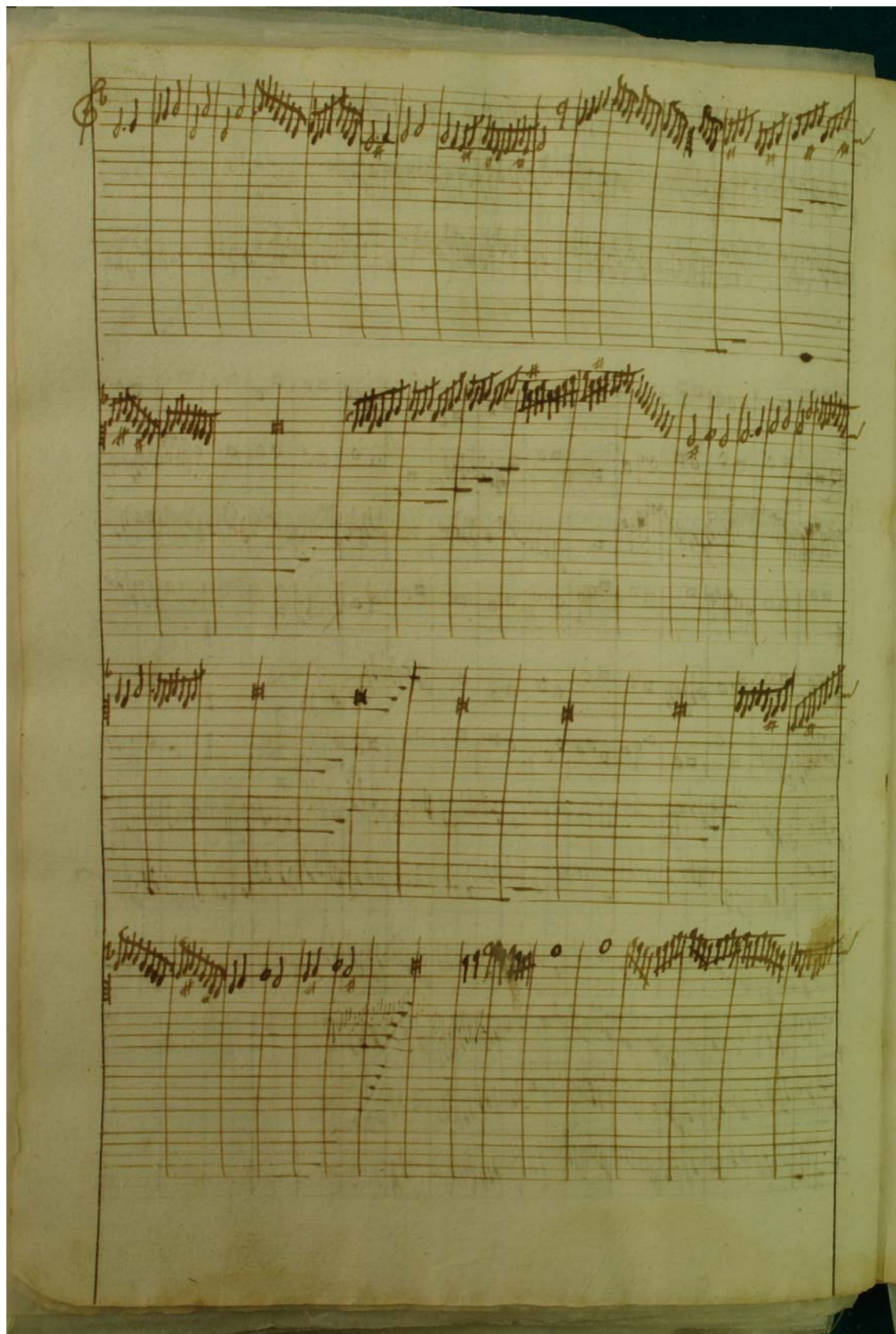
n° 118 112r	<i>Tento com Cantus Firmus a Cinco «Con qué la lavaré»</i>	<i>António Carreira</i>	$g - g''$ (15 ^a)	$B \cong - c''$ (16 ^a)	$d - d''$ (15 ^a)	$D - g$ (11 ^a)	14 ^a	$D - g''$ (3 × 8 ^a + 4 ^a)
n° 119 112v- 113r	<i>Ave Maria, a Quatro</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	$a - g''$ (14 ^a)	$f - a'$ (10 ^a)	$B \cong -$ g' (13 ^a)	$F - c'$ (12 ^a)	12 ^a	$F - g''$ (3 × 8 ^a + 2 ^a)
n° 120 113r-114r	<i>Sexti Toni, Fantasia a Quatro</i>	<i>António Carreira</i>	$c' - a''$ (13 ^a)	$e - b \cong'$ (12 ^a)	$B \cong -$ g' (13 ^a)	$C - d'$ (16 ^a)	13 ^a /14 ^a	$C - a''$ (3 × 8 ^a + 6 ^a)
n° 121 114v- 115r	<i>Tento a Quatro de 7º Tom</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	$a - g''$ (14 ^a)	$f - B \cong'$ (11 ^a)	$c - f'$ (11 ^a)	$D - d'$ (15 ^a)	12 ^a	$D - g''$ (3 × 8 ^a + 4 ^a)
n° 147 139v	<i>Quartus Tonus, Fantasia a Quatro</i>	<i>atrib. António Carreira</i>	$e' - e''$ (8 ^a)	$g - d''$ (12 ^a)	$d - g'$ (11 ^a)	$A - c'$ (10 ^a)	10 ^a	$A - e''$ (2 × 8 ^a + 5 ^a)

APÊNDICE 6B

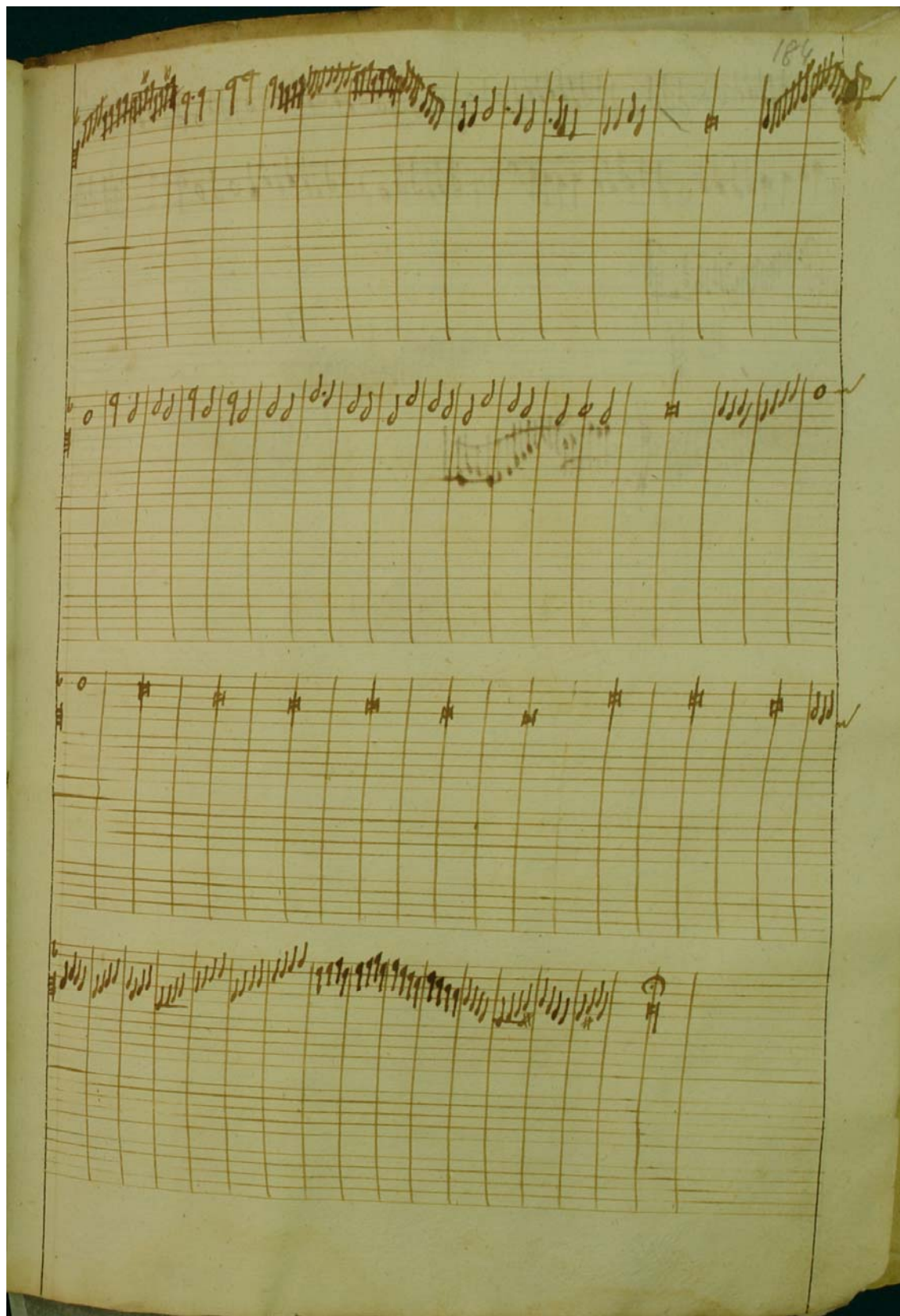
Gravura 6.1. – MM 242, f.179r (exemplos de glosas em figuras cadenciais e sobre intervalos musicais extraídas do *Tratado de glosas...* de Diego Ortiz).



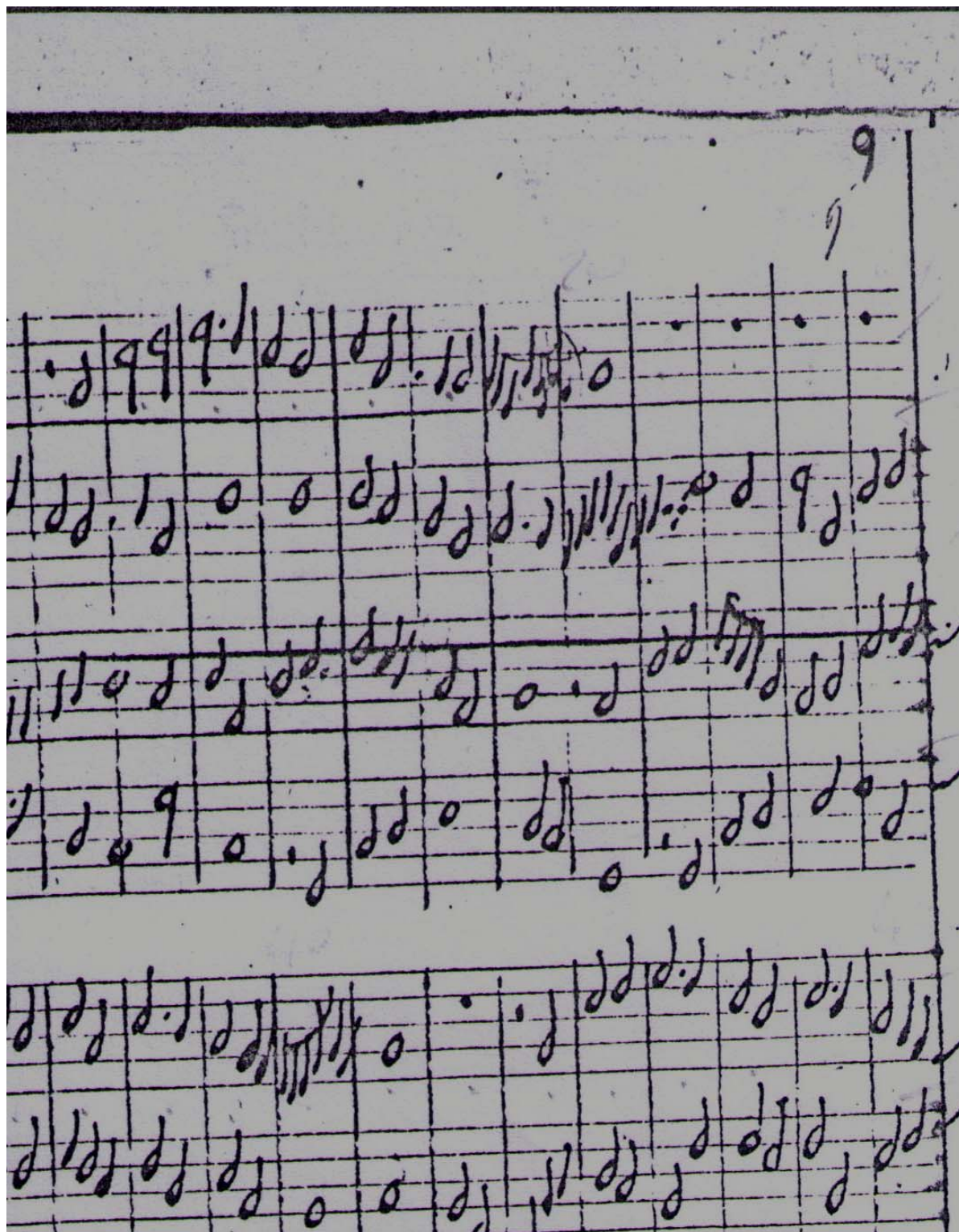
Gravura 6.2. - MM 242, f.183v, Rees n° 265 (Primeira parte da cópia incompleta do *glosado final sobre cantus firmus*)



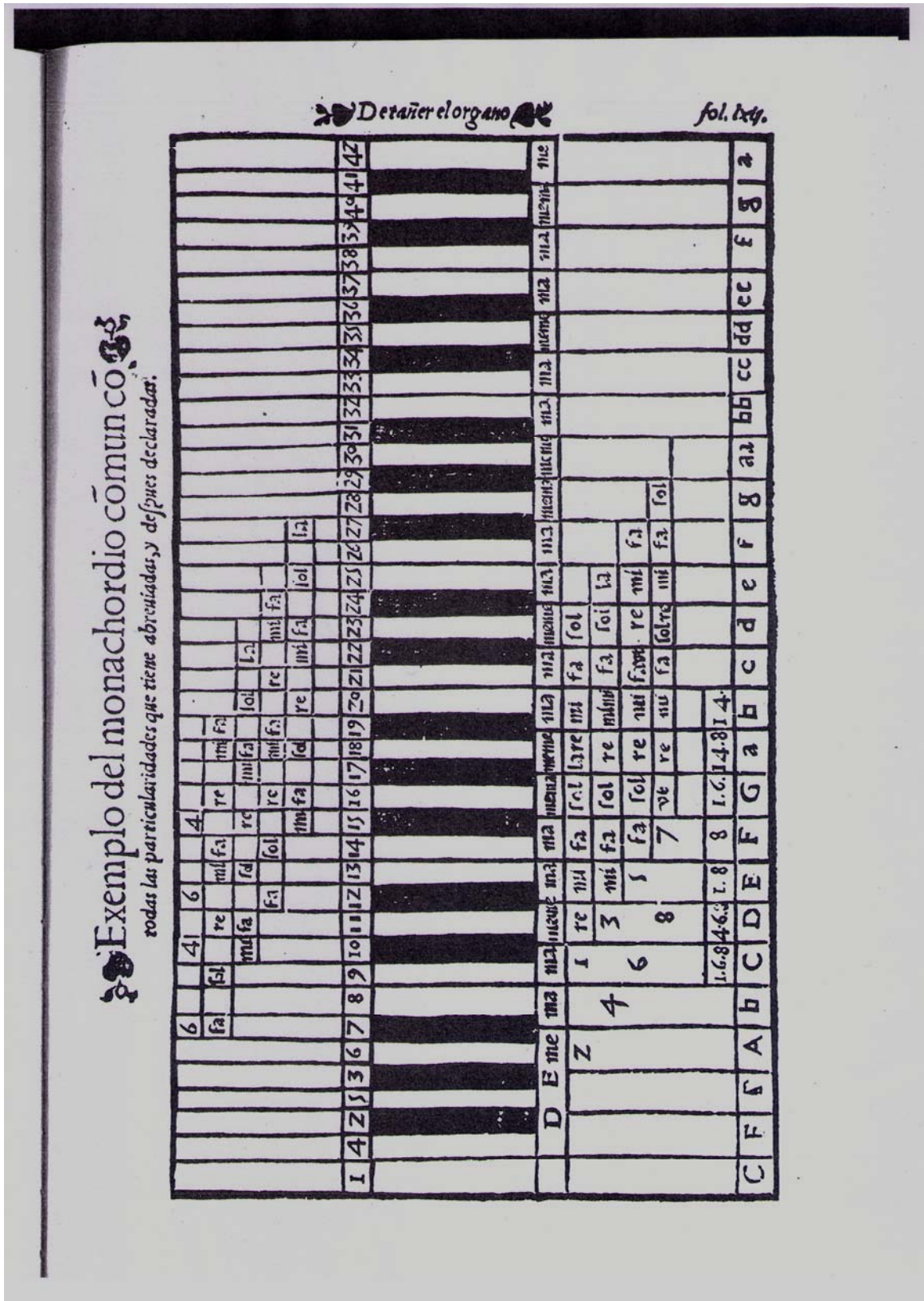
Gravura 6.3. – MM 242, f.184r, Rees n° 265 (Segunda parte da cópia incompleta do *glosado* final sobre *cantus firmus*)



Gravura 6.4. - António Carreira, [*Primeira fantasia a quatro do oitavo tom*], MM 242, f.9r, (Rees nº 8): cc. 13-24 (sistema superior) pormenor do fólio inicial da obra.



Gravura 6.5. – Fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. lxiir (Exemplo del monachordio comun)



Gravura 6.6. – Fray Thomas de Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia...*, f.56r
 (diagrama de um teclado)

