

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Musicologia



**Josquin des Prez na *Arte nouamente inuentada pera aprender a*
tãger de Gonzalo de Baena, 1540**

Património Musical Português 2010-2011

Maria Rosa de Amorim Resende

Orientador: Professor Doutor Paulo Eugénio Estudante Moreira
Co-Orientador: Professor Doutor José António Nunes Abreu

Dezembro de 2012

Agradecimentos

O meu primeiro agradecimento vai para o Professor Doutor Paulo Estudante, orientador deste trabalho, pelas sugestões, compreensão, rigor e incentivo que foram decisivos para a conclusão deste trabalho.

Agradeço igualmente ao Professor Doutor José António Nunes Abreu pela sua estimosa e competente co-orientação, pelo constante incentivo e apoio ao longo de todo o mestrado.

Devo mencionar o espírito de solidariedade existente com meus colegas de mestrado, Luísa Vieira e Emanuel Pacheco, que foi muito importante nos mais diversos momentos de todo este processo, a quem agradeço imensamente.

Estou igualmente muito agradecida a tantos outros, familiares, colegas e amigos que indirecta e directamente contribuíram para a concretização deste trabalho, de que gostaria de destacar o Hugo Sanches, a Inês Andrade, o José Carvalho e os meus irmãos Isabel Amorim e Eugénio Amorim.

Resumo

O presente trabalho pretende ser um contributo para o estudo do sistema de intabulação de Gonzalo de Baena através das obras vocais de Josquin des Prez *na Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, Lisboa 1540, o primeiro impresso conhecido na Península Ibérica para instrumento de tecla. Procura igualmente ser um contributo para a compreensão da evolução da música instrumental europeia e, em particular, ibérica, durante a primeira metade do século XVI, designadamente a destinada ao instrumento de tecla. Gonzalo cortes de D. Manuel I e de D. João III, deixou-nos uma obra, das muitas que se propunha inventar (“[...] *no solo esta/mas las que tengo para fazer/ [...]*”), para que se pudesse aprender facilmente a tocar tecla e adquirir alguns princípios teóricos, sem necessidade de dominar o *canto de organo*. É assim dada uma atenção particular ao carácter pedagógico deste impresso português de 1540, “método” sem tutor, para principiantes ao teclado.

Mas o cerne do presente trabalho é uma primeira tentativa de caracterização do processo de intabulação de Baena. Para tal, e tendo em conta que Baena é seguramente uma das fontes ibéricas que nos transmite mais obras de Josquin des Prez, um compositor famoso então e agora, foram escolhidas as 14 obras deste músico entre as 66 intabulações que Baena nos deixou. Procedeu-se a um exercício comparativo entre as intabulações e as respectivas edições modernas de referência da obra de Josquin des Prez (nomeadamente a *New Josquin Edition*) assim como com outras intabulações coetâneas, procurando identificar quais as opções (e possíveis justificações) tomadas pelo intabulador perante a obra polifónica. Como conclusão do trabalho, apresenta-se uma edição crítica das catorze intabulações atribuídas por Gonzalo de Baena a Josquin des Prez.

Palavras Chave: Portugal, Espanha, século XVI, Galharde, Josquin, Baena, música impressa, música instrumental, tablatura, intabulação, cifra, *open score*, tecla, método, tutor.

Índice

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	v
ÍNDICE	vii
LISTA DE FIGURAS	1
LISTA DE TABELAS	3
ABREVIATURAS	3
SIGLAS	4
MANUSCRITOS	4
IMPRESSOS	7
TRATADOS	8
INTABULAÇÕES	8
INTRODUÇÃO	11

PARTE I

1	<i>Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger</i>	15
1.1	História recente	15
1.2	Descrição codicológica	21
1.3	Conteúdo musical	31
2	A música instrumental no espaço europeu quinhentista	47
2.1	Advento da impressão de repertório instrumental (1507) e o impacto na produção musical europeia	51
2.2	O contexto musical de Gonzalo de Baena: espaços, práticas e fontes instrumentais na Península Ibérica do séc. XVI	55
3	A intabulação no século XVI na Europa e na Península Ibérica	69
3.1	Os diferentes tipos de intabulação na Europa do séc. XVI	69
3.1.1	Tablatura para instrumento de corda	70
3.1.2	Tablatura para instrumento de tecla	72
3.2	A intabulação em Baena	79
3.2.1	Comparação do sistema de intabulação de Baena com os restantes sistemas ibéricos e europeus	92
4	Josquin des Prez na <i>Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger</i>	95
4.1	Josquin des Prez por Gonzalo de Baena	95
4.2	Análise comparativa entre Gonzalo de Baena e as edições modernas de referência	109
4.3	Tentativa de caracterização do processo de intabulação de Gonzalo de Baena	117

5	Conclusões	119
---	------------	-----

PARTE II

- EDIÇÃO CRÍTICA -

1	Princípios editoriais	123
2	Comentário crítico	125
3	Transcrições	159
	3.1 Índice remissivo das intabulações	159
	3.2 Originais e Edição Crítica	161
	Bibliografia	227

Lista de Figuras

FIG. 1.1.1	Frontispício de <i>Flores de Mvsica</i> , (Lisboa, 1620) de Manuel Rodrigues Coelho.	17
FIG. 1.1.2	Excerto do Prólogo de <i>Flores de Mvsica</i> de Manuel Rodrigues Coelho.	17
FIG. 1.2.1	Baena, frontispício da colectânea <i>Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger</i> .	22
FIG. 1.2.2	Baena, <i>Arte...</i> , folha de colofão.	23
FIG. 1.2.3	Estrutura dos cadernos da <i>Arte...</i>	24-26
FIG. 1.2.4	Frontispício de <i>Capitulos de cortes e leys que se sobre alguu[n]s delles fezeram</i> , 1539.	28
FIG. 1.2.5	Baena, <i>Arte...</i> , f. [VIII], letras destinadas a serem coladas nas teclas do instrumento.	29
FIG. 1.2.6	Baena, <i>Arte...</i> , f. XI. O corpo da fonte tem inscrito apenas o texto que identifica o título da obra e não o autor.	30
FIG. 1.2.7	Baena, <i>Arte...</i> , f. LV, início da intabulação do Motete <i>Clamabat autem mulier cananea</i> de [Pedro de] Escobar.	30
FIG. 1.3.1	Baena, <i>Arte...</i> , reprodução do índice da <i>Arte nouamente inuentada ...</i> , de Gonzalo de Baena.	32
FIG. 1.3.2	Baena, <i>Arte...</i> , Intabulação 7, (ff. 11-11v), [<i>Missa Gaudeamus</i>], [<i>Benedictus</i>], [<i>In nomine</i>] de Josquin des Prez.	33
FIG. 1.3.3	[Juan de Urrede] <i>Quia fecit</i> do [<i>Magnificat sexti toni</i>], extraído de P-Ln Res C.I.C. 60, ff. 30v-31.	42
FIG. 2.1	<i>Le Manuscrit du Roi</i> , F-Pn fonds français 844, f. 104v - <i>Quinte, Sexte, Septieme, Uitime Estampie Royale et la Danse Real</i> .	48
FIG. 2.2	<i>Codex Robertsbridge</i> , GB-Lbl MS Additional 28550), f. 44.	49
FIG. 2.3	<i>Codex Faenza</i> , I-FZ 117, f. 78, “ <i>Non na el so amante</i> ”.	50
FIG. 2.1.1	Extracto de <i>In pace in idipsum</i> , f. 45v, Francesco Spinacino, <i>Intabulatura de Lauto, Libro Secondo</i> , Veneza, O. Petrucci, 1507.	51
FIG. 2.1.2	Extracto do primeiro de cinco versos do <i>Salve regina</i> , 1, Arnolt Schlick, <i>Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten</i> , Peter Schöffner, Mainz, 1512.	52
FIG. 2.1.3	Extracto de <i>Amor Quando Fioriva mia speme</i> , Bartolomeo Trombocino, <i>Frottole intabulate da sonare organi</i> , Roma, Andrea Antico, 1517.	53
FIG. 2.1.4	Extracto de <i>Prelude sur chacun ton</i> , f. 44, <i>Magnificat sur les huit tons...en la tabulature des Orgues...</i> , Paris, Pierre Attaignant, 1531.	54

FIG. 2.2.1	Extracto de <i>Tercera pange lingua</i> , Antonio [de Cabezón], f. xlv, Luys Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> ..., Alcala, Ioan de Brocar, 1557.	63
FIG. 2.2.2	Extracto de <i>Pange lingua</i> , [António de Cabezón], f. 104, P-Cug MM 242.	63
FIG. 2.2.3	Exemplo de intabulação em <i>open score</i> e em cifra, f. 83, ... <i>el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales</i> , Juan Bermudo, Osuna, 1555.	65
FIG. 3.1.1	Extracto de <i>All ding mit radt. ...</i> , 79, Arnolt Schlick, <i>Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten</i> , Mainz, Peter Schöffner, 1512.	71
FIG. 3.1.2.1	Extracto de <i>Sequitur praeambulum in c et postet variari in d f g a</i> [Prelúdio 1], <i>Tabulatur des Adam Ileborgh</i> , 1448.	73
FIG. 3.1.2.2	Extracto de <i>Quem terra, pontus etc. Choral in disc. M. JB.</i> , CH-Bu Hs FI 8 ^a , S. 9 <i>Fundamentum ...</i> , Hans Buchner (intabulação de um copista desconhecido).	74
FIG 3.1.3	<i>Petercken sprack tho Petercken</i> , Orgel oder <i>Instrument Tabulatur</i> , Nikolaus Ammerbach, Leipzig, 1571 & Nürnberg, 1583.	76
FIG 3.1.4	Extracto de <i>Dvo</i> , Antonio de [Cabezón], f. [1], Madrid, Francisco Sanchez, 1578.	77
FIG 3.1.5	Extracto de <i>Benedicta es regina celorum</i> de Antonio de [Cabezón], f. 159, Madrid, Francisco Sanchez, 1578.	78
FIG. 3.2.1	Cópia diplomática do <i>Prologo da Arte nouamente inuentada pera ... tãger</i> .	80-81
FIG. 4.1.1	Extracto de <i>In pace in idipsum</i> , f. 45v, Francesco Spinacino, <i>Intabulatura de Lauto, Libro Secondo</i> , Veneza, O. Petrucci, 1507.	106
FIG. 4.1.2	Extracto do motete <i>In pace in idipsum</i> , CH-Bu Ms. F.IX25, 2-[2v], Heinric Yzaack.	106
FIG. 4.1.3	Extracto da edição crítica da intabulação VII, <i>In pace in idipsum / ...</i> , E-Mp VIII/181, ff. 11v-12, Gonzalo de Baena, Germão Galharde, 1540.	107
FIG. 4.1.4	Intabulação III, <i>Pleni sunt</i> , <i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i> , E-Mp VIII/181, ff. 11v-12, Gonzalo de Baena.	108
FIG. 4.1.5	<i>Pleni sunt</i> , <i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i> , 1554 ³² , f. 1, Miguel de Fuenllana.	108

Lista de Tabelas

TAB. 1.3.1	Índice do conteúdo.	34
TAB. 1.3.2	Concordâncias das obras de Josquin em fontes manuscritas ibéricas	38
TAB. 4.1.1	Intabulações das obras de Josquin des Prez: fontes de referência e concordâncias	98
TAB. 4.2.1	Intabulação e Fonte de Referência	110

Abreviaturas

f.	fólio
ff.	fólios
Int.	Intabulação
FIG.	Figura
TAB.	Tabela
vv	vozes
anon.	anônimo
CC	Comentário Crítico
Sb	Semibreve(s)
M	Mínima(s)
Mp	Mínima(s) com Ponto de Aumentação
Sm	Semínima(s)
C	Colcheia(s)
P	Pausa(s)
PSb	Pausa(s) de Semibreve(s)
PM	Pausa(s) de Mínima(s)
c.2 ¹⁻⁴	Entre a primeira e a quarta nota do segundo compasso
1 ^a	primeira voz
2 ^a	segunda voz
3 ^a	terceira voz
4 ^a	quarta voz

Siglas

MANUSCRITOS

A-Wn Cod. 4809	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 4809
A-Wn Cod. 1783	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 1783
A-Wn Cod. 11778	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 11778
A-Wn Mus. Hs. 15499	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 15499
A-Wn Mus. Hs. 18832	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 18832
B-Br Ms 9126	Brussels, Bibliothèque Royale Albert 1er / Koninklijke Bibliotheek Albert I Ms 9126
B-Br Ms 11239	Brussels, Bibliothèque Royale Albert 1er / Koninklijke Bibliotheek Albert I Ms 11239
B-Br Ms 15075	Brussels, Bibliothèque Royale Albert 1er / Koninklijke Bibliotheek Albert I Ms 15075
CH-Bu Ms F.IX.22	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Ms F.IX.22
CH-Bu Ms F.IX.25	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Ms F.IX.25
CH-Bu Hs. F I 8 ^a	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Hs. F I 8 ^a
CH-SGS Ms 463	St Gall, Stiftsbibliothek, Ms 463
PragNL s.s.	Prague, National Library of CR, Music Department, Ms.s.s.
PragNL 59R5117	Prague, National Library of CR, Music departement, Ms 59R5117 (<i>olim</i> s.s.)
BerlPS 40013	Berlin, Former Preussische Staatsbibliothek, Ms. Mus. 40013
BerlPS 40032	Berlin, Former Preussische Staatsbibliothek, Ms. 40032
D-B Ms Mus. 40091	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Ms Mus. 40191
D-D Ms Grimma 53	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms Grimma 53
D-EIa s.s.	Eisenach, Stadtarchiv, s.s.
D-F Mus. fol. -2	Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek Mus. fol. - 2
D-Ju Ms 3	Jena, Universitätsbibliothek Ms 3
D-Ju Ms 7	Jena, Universitätsbibliothek Ms 7
D-Ju Ms 32	Jena, Universitätsbibliothek, Ms 32
D-Mbs Mus. Ms 3154	Munich, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms 3154
D-Mbs Mus. Ms C	Munich, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms C

D-Mbs Mus. Ms 510	Munich, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms 510
D-NGM 83795	Nuremberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums 83795
D-Rp C 100	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek C 100
D-Rp A. R. 878-882	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek A. R. 878-882
D-ROu Mus. Saec. XVI-40	Rostock, Universitätsbibliothek Rostock (formerly Bibliothek der Wilhelm-Pieck-Universität) Mus. Saec. XVI-40
D-ROu Mus. Saec. XVI-49	Rostock, Universitätsbibliothek Rostock, Ms. Mus. Saec. XVI-49
D-Stuttg Ms Musica folio I 44	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Ms Musica folio I 44
D- Stuttg Ms Musica folio I 46	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Ms Musica folio I 46
D-WRhk B	Weimar, Bibliothek der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde B
D-W Cod. Guelf. A Aug. 2°	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Cod. Guelf. A Aug. 2°
E-Bbc Ms 454	Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya/Biblioteca Central Ms 454
E-Boc Ms 5	Barcelona, Biblioteca de l'Orfeo Català Ms 5
E-Sc 1	Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca del Coro 1
E-Sco 5-1-43	Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-1-43 (originalmente formou um único chansonnier com Paris BNN 4379)
E-Sco 5-5-20	Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-5-20
E-SE Ms. s.s.	Segóvia, Archivo Capitular de la Catedral, Ms. s. s.
E-TZ Archivo Ms. 2	Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral Archivo Ms. 2
E-TZ Archivo Ms. 3	Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral Archivo Ms. 3
E-Tc Ms. 9	Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana Ms. 9
E-Tc Ms. 16	Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana Ms. 16
E-Tc Ms. 19	Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana Ms. 19
E-Tc Reservado 23	Toledo, Catedral, Obra y Fabrica Reservado 23
E-Tc Ms. 27	Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana Ms. 27
F-CA Ms 4	Cambrai, Médiathèque Municipale (formerly Bibliothèque Municipale) Ms 4

F-CA Ms 18 (20)	Cambrai, Mediathèque Municipale (formerly Bibliothèque Municipale) Ms 18 (20)
F-Pn fonds français 844	Paris, Bibliothèque Nationale fonds français 844
F-Pn Cons. Rés. Vma. 851	Paris, Bibliothèque Nationale, Cons. Rés. Vma. 851
F-Pn fonds français 1597	Paris, Bibliothèque Nationale fonds français 1597
F-Pn nouv. acq. fr. 4379	Paris, Bibliothèque Nationale nouvelles acquisitions françaises 4379
GB-Lbl Add. 4911	London, British Library Add. 4911
GB-Lbl Royal 20 A. xvi	London, British Library Royal 20 A. xvi
H-Bn Ms Bártfa 20	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (National Széchényi Library) Ms Bártfa 20
H-Bn Ms Bártfa 24	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (National Széchényi Library) Ms. Bártfa 24
H-Bn Ms Bártfa Mus.Pr.6	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (National Széchényi Library) Ms. Bártfa Mus.Pr.6 (<i>olim</i> Imp. VI.N.)
I-Bc Ms. Q.25	Bologna Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (formerly Civico Museo Bibliografico Musicale; earlier Liceo Musicale) Ms. Q.25
I-Bsp Ms A.XXXI	Bologna, Archivio Musicale di San Petronio Ms A.XXXI
I-Bc Ms. Q.17	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (formerly Civico Museo Bibliografico Musicale; earlier Liceo Musicale) Ms Q.17
I-Bsp Ms A.XXXVIII	Bologna, Archivio Musicale di San Petronio Ms A.XXXVIII
I-Fn Ms Banco Rari 229	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229
I-Fn Ms Magl. XIX.178	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Magl. XIX.178
I-Ma Ms E.46 Inf.	Milan, Biblioteca Ambrosiana Ms E.46. Inf.
I-Mfd Ms 2267 (Librone 3)	Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale Ms 2267 (Librone 3)
I-MOe Ms (alpha).M.1.2	Modena, Biblioteca Estense Ms (alfa).M.1.2
I-Rvat Ms Capp. Giulia XIII,27	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Giulia, XIII,27
I-Rvat Ms Capp. Sist. 23	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Sist. 23
I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms S. Maria Maggiore 26
I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Giulia XII,2
I-Rvat Ms Capp. Sist. 41	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Sist. 41
I-Rvat Ms Capp. Sist. 45	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Sist. 45
I-Rvat Ms Capp. Sist. 154	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Sist. 154
I-Rvat Ms Capp. Sist. 160	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Sist. 160

I-Rvat Ms Capp. Sist. 197	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms Capp. Sist. 197
I-Rc Ms 2856	Roma, Biblioteca Casanatense Ms 2856
P-Cug MM 12	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade MM 12
P-Cug MM 48	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade MM 48
P-Cug MM 242	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade MM 242
P- BRp 967	Braga, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital Ms. 967
P-Ln Res C.I.C. 60	Lisboa, Colecção Ivo Cruz Ms 60
PL-Wu 2016	Warsaw, Biblioteka Uniwersytecka, Oddzial Zbiorow Muzycznych 2016
S-U Vokalmusik i Handskrift 76b	Uppsala, Universitetsbiblioteket Vokalmusik i Handskrift 76b
S-U Vokalmusik i Handskrift 76c	Uppsala, Universitetsbiblioteket Vokalmusik i Handskrift 76c
US-Wc M2.1.M6 Case	Washington, Library of Congress M2.1.M6 Case

IMPRESSOS

1516 ¹	<i>Liber quindecim missarum ... per excellentissimos musicos ...</i> , Rome, Andrea Antico, 1516.
J666	<i>Misse Josquin</i> , Venice, Ottaviano Petrucci, 1502
1504 ³	<i>Canti C. N° cento cinquanta</i> , Venice, Ottaviano Petrucci, 1504
J670	<i>Missarum Josquin Liber secundus</i> , Venice, Ottaviano Petrucci, 1505.
Petrucci, z. j.	<i>Liber primus missarum Josquin</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, [1506].
J673	<i>Liber tertius Missarum Josquin</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1514.
J674	<i>Liber tertius Missarum Josquin</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1514.
J671 ^G	<i>Missarum Josquin Liber secundus</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1515.
J671 ^R	<i>Missarum Josquin Liber secundus</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1515
J667	<i>Liber primus Missarum Josquin</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1516.
J668	<i>Liber primus Missarum Josquin</i> , Fossombrone, Ottaviano Petrucci, 1516.
Giunta & Pasoti 1522	<i>Missarum decem ... liber primus</i> , Rome, Jacopo Giunta, Giovanni G. Pasoti, 1522.

- J669 *Liber primus missarum Josquin*, Rome, Jacopo Giunta, Giovanni G. Pasoti & Valerio Dórico, 1526.
- J672 *Libri secundi Missarum Josquin*, Rome, Jacopo Giunta, Giovanni G. Pasoti and Valerio Dórico, 1526.
- J675 *Missarum Josquin liber tertius*, Rome, Jacopo Giunta, Giovanni G. Pasoti and Valerio Dórico, 1526.
- 1539¹ *Liber quindecim missarum, à praestantissimis musicis compositarum*, Nuremberg, J. Petreius, 1539.
- 1539² *Missae tredecim quatuor vocum a praestantiss: artificib: compositae*, Nuremberg, H. Grapheus, 1539.
- 1542⁸ *Tricinia [...] latina, Germânica, Brabantica & Gallica*, Wittenberg, Georg Rhaw, 1542.
- 1545⁶ *Bicinia gallica, latina, germanica, ex praestantissimis musicorum monumentis collecta ... Tomus primus*, Wittenberg, Georg Rhau, 1545.
- 1545⁷ *Secundus tomus biciniorum, quae et ipsa sunt gallica, latina, germanica ex praestantissimis musicorum monumentis collecta ...*, Wittenberg, Georg Rhau, 1545.
- 1590³⁰ *Selectae, artificiosae et elegantes fugae duarum, trium, quatuor et plurium vocum...partim compositae a Iacobo Paix...*, Luingen, Leonard Reinmichel, 1594, f. A3.
- 1594³ *Selectae, artificiosae et elegantes fugae duarum, trium, quatuor et plurium vocum...partim compositae a Iacobo Paix...*, Luingen, Leonard Reinmichel, 1594, f. A3.
- 1554 Johannes Zanger, *Practicae musicae praeceptae, continentia praecipuas eius artis praeception*, Leipzig, G. Hantzsch, 1554.

TRATADOS

- 1537 Sebald Heyden, *Musicae, id est, artis canendi libri duo*, Nuremberg, Johannes Petreius, 1537.
- 1540 Sebald Heyden, *Musicae, De arte canendi ... libri duo*, Nuremberg, Johannes Petreius, 1540.
- 1547 Heinrich Glareanus, *Dodekachordon*, Basel, Heinrich Petri, 1547.
- ZwiR 13/3 Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. XIII,3 (=Vollhardt 213).

INTABULAÇÕES

- 1507⁶ Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto libro secondo*, Venice, Ottaviano Petrucci, 1507.

- BasU F.IX.22 Basel, Offentliche Bibliothek der Universit t, MS F. IX. 22
- E-Mp VIII/181 Madrid, Biblioteca del Real Palacio de Madrid, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, Gonzalo de Baena, Lisboa, Germão Galharde, 1540.
- 1552³⁵ Diego Pisador, *Libro de musica de vihuela agora nuevamente composto ...*, Salamanca, 1552.
- 1554³² Miguel de Fuenllana, *Libro de musica de vihuela, intitulado Orphenica lyra...*, Sevilha, Martin de Montesdoca, 1554.

Introdução

O trabalho de investigação que é apresentado nas páginas que se seguem teve por motivação principal conhecer um impresso publicado em Portugal na primeira metade de séc. XVI, que, concebido por um músico de câmara da corte de D. João III (um tocador de viola de arco), fora expressamente destinado ao instrumento de tecla, com o objectivo de servir como método de aprendizagem a principiantes. O seu autor, Gonzalo de Baena, um músico espanhol que serviu na corte portuguesa durante quase quarenta anos, pretendeu em agradecimento do muito que se achava devedor, *inuentar* uma obra para ensinar a tocar tecla sem necessidade de tutor.

O objectivo principal deste trabalho foi analisar o processo de intabulação de Gonzalo de Baena. Contudo sendo o conteúdo deste impresso vasto (uma antologia de obras com cariz essencialmente sacro), optou-se por estudar o modo de *intavolare* através do autor mais representado nesta fonte - Josquin des Prez, um reconhecido compositor franco-flamengo (dos finais do séc. XV e inícios de séc. XVI). Tentar-se-á ainda enquadrar o impresso quer no contexto ibérico quer europeu.

Incidindo o trabalho de investigação sobre o repertório para instrumento de tecla visto somente através de obras de Josquin, tentou-se ter uma percepção mais abrangente da produção instrumental então preservada em outras fontes coetâneas espanholas e portuguesas, quer em impressos quer em manuscritos.

A metodologia aplicada teve portanto como ponto de partida o impresso de Gonzalo de Baena que foi transcrito e comparado com uma edição moderna de referência (recorreu-se essencialmente à *New Josquin Edition*), o que facultou a informação indispensável para se fazer também uma análise comparativa com aquelas fontes e com outras intabulações, tudo conduzindo a uma melhor percepção do processo de *intavolare* de Baena.

É público que este impresso de Gonzalo de Baena, apenas localizado em 1992, conheceu até agora um número reduzido de estudos sendo que o primeiro estudo já bastante pormenorizado, seja no contexto ibérico como europeu, foi realizado pela musicóloga Tess Knighton em 1996 (“A newly discovered keyboard source ...Lisbon, 1540: a preliminar report”...). Seguiram-se ainda dois outros estudos da musicóloga Cristina Urchueguía: o primeiro, publicado em 2001 no artigo (“Wahr oder falsch? Was bedeuten die Zuschreibungen ... *inuentada* (1540)?”), centra-se sobretudo na análise das atribuições encontradas na obra de Gonzalo de Baena, tendo sido feito pela musicóloga um levantamento exaustivo de fontes. Foram incluídas ainda análises comparativas das intabulações que

compreendem a antologia de Baena, tendo a musicóloga percebido a existência de variantes em várias obras que juntamente com as atribuições contraditórias e as *unica* (atribuídas a Obrecht, Ockeghem ou Compère) poderão levar a supor que o autor se terá valido de fontes que se encontram hoje desaparecidas. Porém tendo em conta a afirmação de Baena registado no prólogo do seu impresso, onde afirma que as obras eram apresentadas tal como foram compostas pelos seus autores, a musicóloga acha que devemos acreditar que assim terá sido, isto é, que o músico espanhol terá sido fiel aos seus modelos. No segundo artigo (“Note, Buchstabe, Zahl”), de 2002, o impresso de Gonzalo de Baena é usado como exemplo para a abordagem da notação e edição de música do período do Renascimento.

Entretanto, em Julho de 2012 apareceu a primeira edição moderna da *Arte nouamente inuentada pera tãger* de Gonzalo de Baena, da autoria de Tess Knighton. Esta edição incluiu um estudo do contexto da fonte e do repertório nela contida, contemplando ainda a edição de todas as intabulações com os comentários críticos referentes a cada uma, onde foram abordadas ainda as questões relacionadas com a mensuração, a *ficta*, as concordâncias, as questões de *performance*, entre outros aspectos.

Conhecem-se ainda outros estudos musicológicos na Península Ibérica que, sem que seja o foco principal, abordaram este impresso sendo de destacar o contributo de João Pedro d’Alvarenga, no artigo de 2010 “Some Notes on the Reception of Josquin ... in Portuguese Music and Culture”. Muito recentemente foi publicada uma outra edição da *Arte novamente inventada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena, por Bruno Forst (Dairea Ediciones).

A estrutura do presente trabalho teve em consideração primeiramente a história da fonte impressa em 1540 nas oficinas do impressor real Germão Galharde. Tomou-se como ponto de partida o ano 1888, data do conhecimento público da *concessão* em 1536 *de um alvará de licença do rei D. João III, para imprimir a Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena. Porém este impresso, que não aparece registado na *Primeira parte do Index da livraria de mvsica do ... Rey Dom IOÃO o IV*, continuaria desaparecido, levando a supor que nunca teria sido impresso e assim permaneceu “adormecido” durante mais de quatro séculos até à sua descoberta em 1992.

Fez-se uma descrição da fonte apoiados somente na análise da digitalização do impresso e na consulta de fontes secundárias que contribuíram para uma melhor fundamentação e compreensão da história desta fonte e da sua estrutura. Foi apresentada ainda a lista completa das obras contidas no impresso de Baena e as concordâncias encontradas em fontes coetâneas, nomeadamente nas fontes ibéricas. Tentou-se perceber também qual o enquadramento da música instrumental no contexto europeu e ibérico do séc. XVI, nomeadamente as práticas

instrumentais, os diferentes espaços, o repertório, os consumidores, assim como os tipos de escrita específicos desenvolvidos durante este período.

Foram igualmente consideradas as consequências que a primeira edição europeia de música instrumental, em 1507 (Ottaviano Petrucci), teve na evolução da notação e na divulgação da música, designadamente da instrumental, e no eventual contributo que terá tido para a alteração do conceito de instrumentista que de alguma forma se foi formando ao longo do séc. XVI. Foram apresentados, ainda que sumariamente, os diversos impressos europeus, quer para corda dedilhada quer para tecla, na constatação das similaridades e as diferenças destas fontes.

Abordou-se a tablatura e os diferentes tipos de *intavolare* coexistentes na Europa do séc. XVI, a respectiva função e ainda as principais fontes impressas e manuscritas destinadas quer ao instrumento de tecla ou/e ao de corda dedilhada.

Foi feita ainda uma análise da intabulação em Baena com base no prólogo da sua antologia, tentando-se perceber os conceitos teóricos e práticos apresentados pelo autor (alguns deles explicitamente demonstrados nos exemplos gravados), assim como a técnica instrumental que de alguma forma se encontra implicitamente “descrita”. Tentou-se ainda enquadrar este impresso de Baena no contexto da teoria musical ibérica contemporânea, comparando-o ainda com outras obras da época (registadas em manuscritos e em impressos) algumas com objectivos igualmente pedagógicos quer na Península Ibérica quer na restante Europa.

Por fim procurou-se perceber a importância que Josquin des Prez teve na Península Ibérica, onde está aliás bastante presente nos registos literários da época, nomeadamente portugueses. Foi feita a listagem das obras de Josquin intabuladas por Baena com as concordâncias encontradas (incluindo outras intabulações) e as fontes que serviram de referência para a análise comparativa e detalhada de cada intabulação. Por fim comparou-se algumas intabulações de Baena com outras fontes coetâneas, nomeadamente intabulações realizadas por intabuladores contemporâneos, tentando-se delinear de alguma forma os princípios orientadores do método de intabulação de Gonzalo de Baena.

Como epílogo e fruto da análise comparativa, foi realizada a edição crítica das catorze intabulações, obras e/ou excertos de obras de Josquin des Prez, precedidos dos respectivos comentários críticos. Teve-se o cuidado de acompanhar a edição de cada intabulação pelo facsimile correspondente.

Capítulo 1 – *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*

1.1 – História recente

Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger é o título de uma obra impressa em Portugal, no ano 1540, com o privilégio real do então monarca D. João III, e que, por razões ainda não determinadas, permaneceu desaparecida, senão mesmo “adormecida” durante séculos.

Será aliás Venâncio Deslandes (1829-1909), no seu contributo para a história da tipografia portuguesa dos séculos XVI e XVII, que, ao publicar em 1888 a sua obra *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*, dará conhecimento pela primeira vez da concessão de um alvará de licença para imprimir uma “obra e arte pêra tanger”, no ano de 1536, ao músico de câmara da corte de D. João III, Gonçalo de Baena. Deslandes refere ainda que “os nossos bibliographos não fazem menção nem da arte, nem do seu autor”¹, acrescentando que Sousa Viterbo (1845-1910)² relacionou este autor com o Vaena, que era referido em Garcia de Resende “numa décima” da sua obra *Miscellanea*³:

*“Musica vimos chegar
a a mais alta perfeiçam,
Sarzedo, Fonte, cantar
Francisquilho assi juntar
tanger, cantar, sem razam:
Arriaga que tanger!
ho cego que gram saber
nos órgãos! & ho Vaena!
Badajoz outros q[ue] a pena
deixa agora descrever.”*⁴

¹ [DESLANDES, 1888], p. 19.

² [VITERBO, 1932], p. 82.

³ [RESENDE, 1554], f. 14v.

⁴ [VITERBO, 1932], p. 82.

O polifacetado Francisco Marques de Sousa Viterbo, que se dedicou a investigar e a publicar trabalhos sobre a história de Portugal, repete de alguma forma o que Ernesto Vieira citou no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, publicado em 1900⁵. Ambos os autores, Viterbo e Vieira, aventam a possibilidade de este livro nunca ter sido publicado⁶, não aparecendo também referenciado na *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI* de António Anselmo, publicada em 1926⁷.

O musicólogo Willi Apel, nos seus estudos sobre a história da notação (1953) e da música de tecla (1972), parece também desconhecer a existência deste livro de Baena⁸. Será Howard Mayer Brown que, em 1965, ao publicar o livro *Instrumental Music printed before 1600: A Bibliography*⁹, vai mencionar novamente o pedido de Baena ao monarca português de então para imprimir a obra acima referida, dizendo o musicólogo porém que, se esta obra alguma vez fora impressa, ter-se-ia perdido, remetendo para um artigo de Macário Santiago Kastner, de 1955. Este último, musicólogo inglês residente em Portugal, refere nesse artigo que muitos historiadores duvidaram da publicação deste livro, sustentados certamente na declaração que Manuel Rodrigues Coelho faz no prólogo da sua obra *Flores de Mvsica*, impresso em 1620, na cidade de Lisboa, onde este afirma que a sua obra é o primeiro livro de música para tecla publicado em Portugal. Esta afirmação de Rodrigues Coelho não foi considerada por Kastner como conclusiva pelo facto de, à época, o espírito retrospectivo não ser uma prioridade. Ele intui que esse livro de Baena poderia ser uma fonte de informação das permutas musicais entre França e Portugal, acrescentando ainda que não se deveria esquecer o fluxo da música polifónica franco-flamenga que rapidamente se expandiu em Portugal no séc. XVI¹⁰.

⁵ [VIEIRA, 1900], p. 82. Consultou-se ainda [VASCONCELOS, 1870], que não se refere a este autor. Também se consultou *Primeira Parte do Index da Livraria de Mvsica do ... Rey Dom IOÃO o IV* e curiosamente esta obra, impressa pelo impressor real, não é mencionada neste catálogo.

⁶ [VITERBO, 1932], p. 82.

⁷ [KNIGHTON, 2012], p. 15.

⁸ [KNIGHTON, 2012], p. 17.

⁹ [BROWN, 2000], p. 46.

¹⁰ [KASTNER, 1955], pp. 96-7.



FIG. 1.1.1 - Frontispício de *Flores de Musica*, (Lisboa, 1620) de Manuel Rodrigues Coelho.



FIG. 1.1.2 - Excerto do Prólogo de *Flores de Musica* de Manuel Rodrigues Coelho.

Será só em 1992, que o musicólogo espanhol Alejandro Luis Iglesias anuncia a descoberta de uma fonte de música para tecla, impressa em Lisboa, no ano de 1540, numa conferência realizada em Zaragoza, na instituição *Fernando el Católico*. A então designada “descoberta do ano” correspondia realmente à *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena. A breve descrição da fonte feita pelo orador despertou, ao que parece, grande interesse por parte dos presentes, ao referir que esta obra, para além de autores espanhóis, incluía também obras de autores franco-flamengos. Porém, tal como foi revelado então pelo musicólogo espanhol, o livro não estava acessível, por pertencer a uma colecção privada. Será o musicólogo Luís Robledo que ajudará de alguma forma Tess Knighton “a encontrar uma cópia” que efectivamente se encontra ainda hoje em Espanha, conservada num cofre da Biblioteca del Palacio Real de Madrid, com a cota VIII/1816. Este é aliás o único exemplar conhecido até hoje, e que terá sido, ao que parece, incorrectamente catalogado. Uma interpretação errada de uma das palavras do título da obra, a palavra *tãger* (tanger) por *tejer* (tecer), terá aparentemente levado a uma colocação errada do livro, afastando-o da secção de música¹¹. Será esta musicóloga inglesa que, em 1996, publica a primeira (e bastante aprofundada) abordagem deste impresso de música para tecla, no artigo “A Newly Discovered Keyboard Source (Gonzalo de Baena’s *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”¹². Gonzalo de Baena¹³, o autor da antologia de música para tecla, acima citada, nascido em Espanha, provavelmente em Sevilha, entre 1476/80, termina certamente o seu percurso musical em Portugal, onde morrerá eventualmente depois de 1540¹⁴. A sua formação e prática musical terão sido feitas, como era então tradição, provavelmente no seio da corte espanhola, onde o seu pai, Alonso de Baena, “tañedor de laud y vihuela de arco”¹⁵, era músico de corte da rainha da Castela, Isabel I “A Católica”¹⁶.

¹¹ [KNIGHTON, 1996], p. 81.

¹² *Plainsong and Medieval Music*, 5, Cambridge University Press, 1996, pp. 81-112 ([KNIGHTON, 1996]). A leitura recente do catálogo PÉREZ, Joseph, *El siglo de fray Luis de León, Salamanca y el Renacimiento* ([PÉREZ, 1991]), ao incluir uma descrição da *Arte nuouamente inuentada* parece sugerir que a obra de Baena já era conhecida pelo menos em 1991, quando aliás foi feito o microfilme deste impresso. É possível que o musicólogo Alejandro Iglesias tenha comunicado esta informação ao editor do catálogo.

¹³ São conhecidas outras grafias: *Gonçalo de Vaena* encontra-se registado no colofão do impresso de 1540; *Vaena*, o músico aparece em *Miscellanea ...* ([RESENDE, 1554]) na décima nº 184; *Gonçalo de Baena* encontra-se registado na p. 82 da obra [VIEIRA, 1900], sendo esta grafia igualmente partilhada por Viterbo na p. 81, da sua obra ([VITERBO, 1932]). Outra grafia utilizada por este último foi *Vahena* que aparece na p. 82 do mesmo livro. Decidiu-se utilizar a grafia GONZALO DE BAENA identificando-se assim a sua origem espanhola.

¹⁴ De acordo com o referido em [KNIGHTON, 2012], p. 11, os três irmãos Baena aparecerão listados ainda num documento de cerca de 1552 (comunicação pessoal da investigadora Bernadette Nelson a Manuel Pedro Ferreira).

¹⁵ [KNIGHTON, 2012], p. 25.

¹⁶ [KNIGHTON, 1999], coluna 1612.

Segundo Tess Knighton, Gonzalo de Baena terá vindo para Portugal entre 1496 e 1500¹⁷, juntamente com dois dos irmãos, Francisco e Diego, integrando eventualmente o séquito de uma das princesas espanholas Isabel ou Maria, ambas filhas dos reis Católicos e respectivamente a primeira (em 1497) e segunda mulher (em 1500) do rei português, D. Manuel I. “Gonçalo”, Francisco, seu irmão, e António Baena, seu filho, são referidos numa lista de moradores, que em 1540 viviam na corte, como músicos de câmara do rei D. João III, sem contudo serem especificadas as respectivas funções. Numa descoberta actual de registos de pagamentos feitos aos três irmãos Baena, em 1515 e 1516, referentes aos seus trajes, estes são identificados como executantes de viola de arco (viola da gamba)¹⁸. É de referir ainda que um familiar de Gonzalo de Baena, de nome Afonso de Baena, à época, esteve ao serviço do irmão do rei, D. Henrique, como músico de câmara¹⁹.

Na falta de documentos actuais que relatem de forma clara e pormenorizada a vida musical e respectiva organização na corte portuguesa, na primeira metade do século XVI, T. Knighton presumiu que Gonzalo de Baena tocava tecla, considerando que este fosse o mesmo que é referido por Garcia de Resende na sua obra *Miscellanea*. A musicóloga especulou também sobre as eventuais funções de Baena, aventando a hipótese de ele ter tido por tarefa instruir as crianças da corte, ocupando-se porventura da futura rainha Isabel, que casaria mais tarde com o rei e imperador Carlos V e que virá a ter ao seu serviço o muito conhecido organista espanhol, Antonio de Cabezón (1510-1566)²⁰.

Realmente até hoje, excluindo a descoberta recente que nos informa de Gonzalo de Baena ser um tocador de viola de arco e de aparentemente permanecer activo pelo menos até 1552, pouco mais se sabe de concreto sobre a actividade deste músico de câmara, incluindo os eventuais intercâmbios com congéneres estrangeiros que poderiam de alguma forma sustentar as muitas interrogações que continuam a subsistir. Porém será de admitir que as referências musicais de Gonzalo de Baena reflectiriam a época e o meio em que o músico se inseria, influenciado pelos movimentos socioculturais resultantes das relações próximas entre Portugal, Espanha e o resto do continente, nomeadamente o norte da Europa.

Também outras instituições tiveram certamente influência no intercâmbio cultural, nomeadamente as universidades, que, de acordo com Owen Rees, eram então um centro de contacto cultural, anterior mesmo às uniões das coroas. Na primeira metade do séc. XVI cerca

¹⁷ [KNIGHTON, 1996], p. 91.

¹⁸ [KNIGHTON, 2012], p. 11.

¹⁹ [SERRÃO, 1980], pp. 418-9, nota de rodapé 369. Ver igualmente [VITERBO, 1932], pp. 81-2.

²⁰ [KNIGHTON, 1996], pp. 89-90.

de 100 portugueses frequentaram anualmente a Universidade de Salamanca e um número considerável estudou música designadamente com o lente de música, o então grande teórico Francisco Salinas (1513-1590)²¹. As relações entre Portugal e Paris, nos anos vinte, de acordo com Knighton, eram intensas e diversas, sendo de destacar a concessão de bolsas de estudo, pelo então rei de Portugal, D. João III, a estudantes portugueses para que pudessem estudar naquela cidade, onde eram acolhidos no *Collège Sante-Barbre*, sob a direcção do mestre português Diogo de Gouveia. Entretanto, em Coimbra era refundada a Universidade concomitantemente com a reforma do mosteiro de Santa Cruz, recrutando-se humanistas estrangeiros em França, Espanha e Itália. A presença desses estudiosos estrangeiros em Portugal terá de alguma forma ajudado a acentuar a tendência para um grande cosmopolitismo nas artes sendo de registar aliás, desde o início do séc. XVI, a tendência da presença de muitos artistas do norte da Europa (França e dos Países-Baixos), que vieram trabalhar para Portugal, nomeadamente arquitectos, escultores e pintores, para além de se fazer a importação de consideráveis quantidades de pinturas, esculturas, tapeçarias e livros²². Estas relações entre o sul e o norte da Europa, nomeadamente a Flandres, na primeira metade do séc. XVI, eram estreitas, tendo alguém como Damião de Góis (1502-1574), secretário da feitoria da Casa das Índias em Antuérpia, proporcionado, para além das fortes relações comerciais, um intercâmbio cultural importante, propiciando certamente um maior conhecimento no nosso país do repertório que se fazia nessa região²³. Será de referir que da feitoria em Antuérpia, no reinado de D. Manuel I, foram exportados para Portugal pelo menos noventa e nove obras litúrgicas manuscritas, para além de muita quantidade de papel e pergaminho²⁴. Santiago Kastner refere também a troca de embaixadores entre as cortes de Portugal e de França, no início de 1530, como um eventual meio de transmissão do que lá se fazia, proporcionando o conhecimento em Lisboa de algumas obras de Pierre Attaignant, que porventura poderão ter influenciado Gonzalo de Baena²⁵.

Os numerosos compositores franco-flamengos presentes na obra de Gonzalo de Baena constituem porém um testemunho inequívoco da presença e prática desse repertório no espaço ibérico, nomeadamente em Portugal. O musicólogo Carlos de Brito julga contudo que os contactos da música portuguesa com a flamenga resultaram da mediação de Espanha, esclarecendo que os músicos flamengos que estiveram em Portugal então, nos reinados de D.

²¹ [REES, 2004], p. 456; [FRAILE, 1987], p. 291.

²² [REES, 1995], pp. 34-5.

²³ [KNIGHTON, 1996], p. 86.

²⁴ [REES, 1995], p. 36.

²⁵ [KASTNER, 1955], p. 97. Note-se que a Biblioteca Nacional conserva hoje cerca de uma dezena de obras impressas de Pierre Attaignant. Ver cota: M.P. 808//1-10 P..

Manuel I e D. João III, eram aparentemente cantores e instrumentistas, exclusivamente, e não compositores. Ele reconhece o testemunho da música flamenga no país a partir do início do séc. XVI, resultado porém de contactos indirectos, agrupando essas fontes musicais em três tipos nomeadamente: livros de polifonia vocal religiosa; intabulações de polifonia vocal, ou composições originais para instrumentos de tecla, com função predominantemente religiosa; Cancioneiros profanos²⁶, que se encontram preservados nas bibliotecas portuguesas.

Autorizada a impressão em 1536 e impressa em Lisboa quatro anos depois, a *Arte nouamente inuentada* de Baena é, tanto quanto sabemos, o mais antigo impresso ibérico de repertório para instrumento de tecla. Com um único exemplar identificado, na *Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, ainda hoje se desconhece quantas cópias foram impressas e por que razão esta obra não consta nem no registo das publicações dos impressores reais²⁷ nem na *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do ... Rey Dom IOÃO o IV*.

1.2 Descrição codicológica

A descrição codicológica da *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger* encontra-se de alguma forma limitada por não se ter tido acesso directo à fonte. A informação apresentada apoia-se na digitalização do microfilme deste impresso e num pequeno conjunto de fontes secundárias.

O único exemplar hoje conhecido encontra-se na Biblioteca del Real Palacio de Madrid, com a cota E-Mp VIII/181 (*olim* Pas-I-341, *olim* ms. 3-f-I). O impresso terá pertencido à biblioteca privada do Conde de Gondomar, de acordo com a ficha descritiva facultada pela biblioteca espanhola²⁸. Howard Mayer Brown (1930-1993) mencionou na sua obra este impresso de Gonzalo de Baena, *Instrumental Music Printed before 1600*, baseando-se somente na informação da concessão do privilégio real de impressão, dizendo contudo que se alguma vez este volume fora impresso, ter-se-ia perdido²⁹.

²⁶ [BRITO, 1990], pp. 540-1.

²⁷ [KNIGHTON, 1996], p. 82, nota de rodapé 7.

²⁸ O impresso de Baena encontra-se inscrito no inventário de 1623 da biblioteca do Conde de Gondomar, rubrica “Libros de Musica”, T. II - f. 58. Cf. <http://realbiblioteca.patrimoniocacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=87049>. Cf. igualmente <http://www.realbiblioteca.es/index.php/recursos-digitales-proprios/ex-bibliothecagondomariensi> [consultados a 25.06.2012]; este erudito e bibliófilo que coligiu uma das mais importantes bibliotecas privadas do século XVII, provavelmente reunida em Valladolid, é Don Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626): [http://es.wikisource.org/wiki/Diego_Sarmiento_de_Acuña,__\(Retrato\)](http://es.wikisource.org/wiki/Diego_Sarmiento_de_Acuña,__(Retrato)).

²⁹ [BROWN, 2000], p. 46, atribuiu a este impresso a sigla [1536]₁, que se refere à data da concessão do privilégio real para imprimir.

Esta obra apresenta o título *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger*. (ver FIG. 1.2.1)

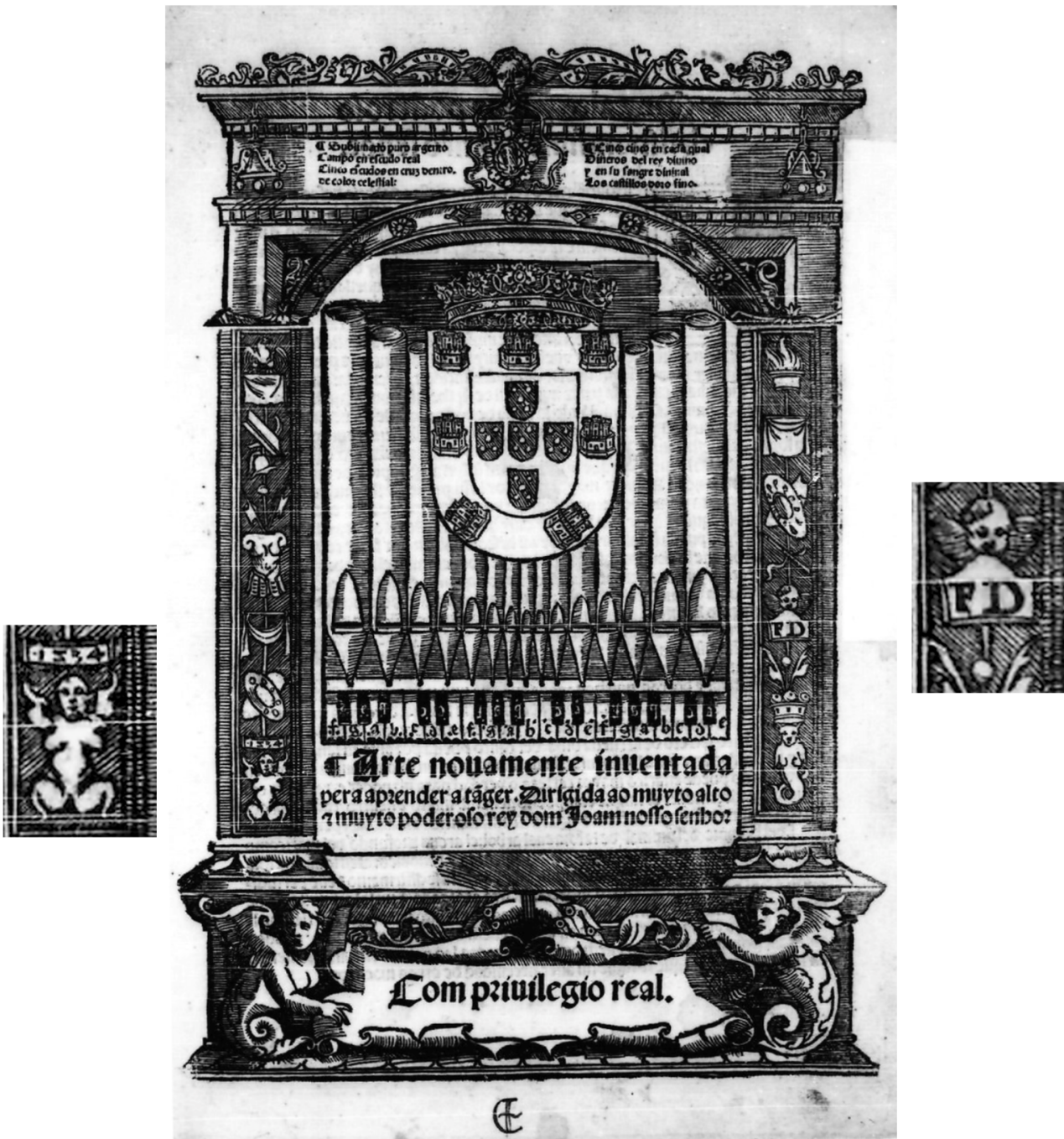



FIG. 1.2.1 - Baena, frontispício da colectânea *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger*.

O intabulador *Gonçalo de Vaena*, o impressor real *Germã Galharde* e a data de impressão “5 de Janeiro de 1540” encontram-se registados na folha de colofão, no f. LXIV[v]. (ver FIG. 1.2.2)

CA louuoz de deos e de sua sacratissima
madre. Acabase ho presente liuro: por onde se podem (entenda
dêdo pollas decarações que no principio estam) ensinar
a tanger no instrumento de tecla sem necessidade de
meistre. Nouamente inuentado por Gonçalo de
vaena Musico da camara del Rey dom
Joam terceyro deste nome nosso se-
nho. E com seu real privilegio.
Ho qual foy impresso em
a muy noble e flo-
recente cidade
de Lisboa
em casa
de
Bernã Galharde empremidoz
Acabouse aos cinco dias de
Janeyro. Anno de mil
e quinhentos e
e quarenta.
✠ ✠
✠



n. 243.

FIG. 1.2.2 – Baena, *Arte...*, folha de colofão.

É uma Fonte impressa em papel, *in quarto*³⁰, com as dimensões 312 x 203 mm (largura x altura)³¹. Compreendendo 60 fólhos, a fonte apresenta 8 cadernos, um *binio*³² [a] e sete quatérnios [b-h] (ver FIG. 1.2.3); a encadernação é em pasta de cartão dourada do século XIX³³, lombada com a inscrição *Arte de Tañer*.

O impresso, em tipos góticos, encerra com o colofão, onde podemos confirmar o autor da obra, o impressor e a respectiva data de publicação (ver FIG. 1.2.2). A foliação é feita com algarismos romanos, no canto superior direito. Não foi registado o número romano referente ao fólho [VIII]. Por aparente lapso, a foliação do f. [XXVIII] repete o número romano 27 e o f. [XXXVI] antecipa o número romano 37.

A proposta de estrutura dos cadernos³⁴ aqui apresentada resulta exclusivamente da análise da digitalização do microfilme da fonte e respectiva observação da identificação dos cadernos (a, b, c, etc.), dada pelo impressor, Vejam-se as FIGS. 1.2.6 e 1.2.7 com a identificação, no canto inferior direito, da folha de cada caderno, “b iij” e “g ij”, respectivamente.

Não tendo sido possível consultar a fonte, subsiste a dúvida sobre a estrutura do primeiro caderno, se este corresponderá efectivamente a um *binio*, como se supõe, ou a um quatérnio. A indecisão baseia-se na gravação efectuada pelo impressor de “a iij”, no f. 7 do impresso, levando portanto a presumir que este caderno fora truncado.

Caderno 1 ³⁵	vi-aij _____ - vii ³⁶ [v]-[a] _____ - VIII (<i>binio</i>)
--------------------------------	--

³⁰ A identificação deste impresso como um *in quarto* parece confirmar-se com a observação ampliada da digitalização dos fólhos, onde é possível observar os pontusais do papel em posição horizontal.

³¹ [PÉREZ, 1991], p. 221.

³² O impressor ao gravar no fl. 7 “a iij” levou a que se duvidasse da composição do primeiro caderno, tendo-se considerado inicialmente tratar-se de um *quatérnio* em vez de um *binio*.

³³ [PÉREZ, 1991], p. 221.

³⁴ A observação das letras que aparecem gravadas nos fólhos deste impresso, de uma forma sistemática e uniforme, levaram a propor esta estrutura de cadernos.

³⁵ A estrutura deste caderno deverá ser confirmada após consulta presencial da fonte.

³⁶ Este fólho está identificado no impresso como “a iij”.

Caderno 2	<p>xii-biiij _____ -xiii</p> <p>xi-biiij _____ -xiv</p> <p>x-bij _____ -xv</p> <p>ix-b _____ -xvi</p> <p><i>(quaternio)</i></p>
------------------	---

Caderno 3	<p>xx-ciiij _____ -xxi</p> <p>xix-ciiij _____ -xxii</p> <p>xviii-cij _____ -xxiii</p> <p>xvii-c _____ -xxiv</p> <p><i>(quaternio)</i></p>
------------------	---

Caderno 4	<p>[xxviii]³⁷-diiij _____ -xxix</p> <p>xxvii-diiij _____ -xxx</p> <p>xxvi-dij _____ -xxxi</p> <p>xxv-d _____ -xxxii</p> <p><i>(quaternio)</i></p>
------------------	--

Caderno 5	<p>[xxxvi]³⁸-eiiij _____ -xxxvii</p> <p>xxxv-eiiij _____ -xxxviii</p> <p>xxxiiii-eij _____ -xxxix</p> <p>xxxiii-e _____ -xl</p> <p><i>(quaternio)</i></p>
------------------	--

³⁷ No impresso surge o número romano fl. XXVII.

³⁸ No impresso surge o número romano fl. XXXVII.

<p>Caderno 6</p>	<p style="text-align: center;">XLIV-fiiij _____ -XLV</p> <p style="text-align: center;">XLIII-fiiij _____ -XLVI</p> <p style="text-align: center;">XLII-fij _____ -XLVII</p> <p style="text-align: center;">XLI-f _____ -XLVIII</p> <p style="text-align: center;"><i>(quaternio)</i></p>
<p>Caderno 7</p>	<p style="text-align: center;">LII-giiij _____ -LIII</p> <p style="text-align: center;">LI-giiij _____ -LIV</p> <p style="text-align: center;">L-gij _____ -LV</p> <p style="text-align: center;">XLIX-g _____ -LVI</p> <p style="text-align: center;"><i>(quaternio)</i></p>
<p>Caderno 8</p>	<p style="text-align: center;">LX-hiiij _____ -LXI</p> <p style="text-align: center;">LIX-hiiij _____ -LXII</p> <p style="text-align: center;">LVIII-hij _____ -LXIII</p> <p style="text-align: center;">LVII-h _____ -LXIV</p> <p style="text-align: center;"><i>(quaternio)</i></p>

FIG. 1.2.3 - Estrutura dos cadernos da *Arte ...*

A musicóloga Tess Knighton, no seu primeiro artigo sobre esta colectânea de música instrumental, depreende que foram duas as pessoas que intervieram na elaboração deste impresso, hipoteticamente dividido pelo intabulador e pelo impressor. Ela diz que se poderá atribuir a Gonzalo de Baena as partes escritas em castelhano com inflexões em português e a Germão Galharde a folha de colofão e possivelmente os títulos e os *incipits* do que encontra registado no “corpo” do impresso³⁹, em latim e português.

³⁹ [KNIGHTON, 1996], p. 100.

No [f. LXIV[v]], na folha de colofão, encontra-se em inscrição manuscrita o “n.º.248.”⁴⁰ e sobre esta epígrafe uma marca que é pouco frequente na produção do impressor: a serpente, com a coroa real, enroscada sobre uma composição geométrica clássica, a esfera encimada pela cruz (ver FIG. 1.2.2)⁴¹.

No frontispício encontra-se gravada a imagem de um órgão, de origem ainda desconhecida, ornado com as armas reais de D. João III. Nas pilastras do pórtico, do lado direito e do lado esquerdo, podemos encontrar gravado, respectivamente, as letras “F D” e a data “1534” (ver FIG. 1.2.1). Sousa Viterbo sugere que se possa tratar das iniciais do gravador e do ano de criação da portada. Podemos, aliás, testemunhar a utilização por Germão Galharde da mesma portada em algumas das suas publicações, nomeadamente nas *Constituições do bispado Devora* (1534)⁴², que foi reutilizada também nas *Constituições de Lisboa* (1536), de Braga (1538), na *Ordenação da Ordem do Juízo* (1539)⁴³ e na *Ley que dispõ quanto tẽpo e onde hão de estudar os letrados* (1539)⁴⁴. Não sendo possível apresentar o frontispício destas publicações, mostra-se o de uma outra, de 1539, *Capitulos de cortes e leys que se sobre alguu[n]s delles fezeram* (ver FIGS. 1.2.1 e 1.2.4).

⁴⁰ [KNIGHTON, 1996], p. 83, interpretou como sendo o número 247. Esta indicação sugeriu-lhe que teriam sido impressas pelo menos 300 unidades.

⁴¹ [PÉREZ, 1991], p. 222.

⁴² [VITERBO, 1909], p. 4.

⁴³ [KNIGHTON, 2012], p. 20, nota de rodapé 17. Partes da moldura terão continuado a ser reutilizadas após 1542.

⁴⁴ [VITERBO, 1909], p. 4.



FIG. 1.2.4 - Frontispício de *Capitulos de cortes e leys que se sobre alguu[n]s delles fezeram*, 1539.

Ao confrontar os dois frontispícios constata-se que no primeiro, no centro da gravura, foi manuscrita a letra que a ficha descritiva da Biblioteca del Palácio Real diz corresponder às letras “Ct”⁴⁵, eventualmente uma marca do gravador⁴⁶.

⁴⁵ <http://realbiblioteca.patrimoniacionacional.es/cgi-bin/koha/opac-MARCdetail.pl?biblionumber=87049>.

⁴⁶ Ao observar com atenção esta marca, constata-se que a letra, considerada corresponder à letra t, se foi manuscrita, assemelhar-se-á efectivamente à letra f, ou corresponderá a uma cruz.

A Capital (a primeira letra) do longo *Prologo*, que se encontra no f. [V[v]], corresponde a uma iluminura, gravada dentro de uma moldura de duplo friso⁴⁷, preenchendo 9 linhas de texto.

As regras explicativas de como aprender a usar todos os sinais registados neste impresso, assim como o índice das obras, ocupam o resto deste primeiro caderno - (a¹⁻²).

No f. [VIII], isto é, no fólho que antecede a primeira composição, encontram-se registadas as letras do alfabeto, recortáveis, destinadas a serem coladas nas teclas, identificando-as de acordo com o proposto pelo autor; constata-se porém que foi esquecido registar a letra *a*, inscrita aliás mais à direita, estando porém assinalada a correcta localização, por dois traços oblíquos (ver FIG. 1.2.5).

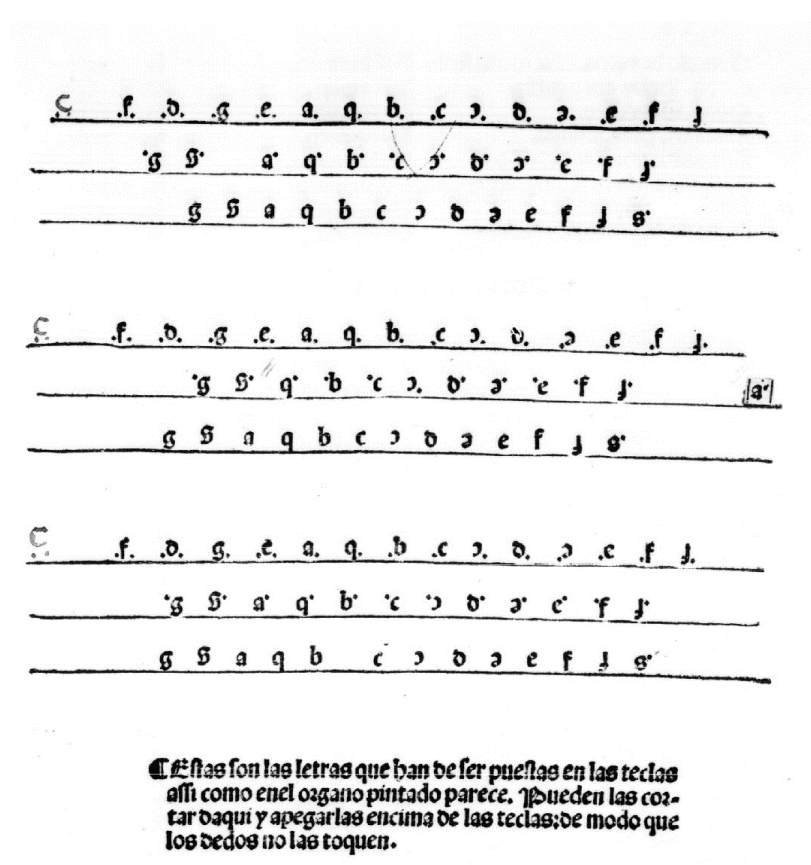


FIG. 1.2.5 - Baena, *Arte...*, f. [VIII], letras destinadas a serem coladas nas teclas do instrumento.

⁴⁷ Consultar cópia preservada na Biblioteca Nacional Digital, em pdf: a iluminura do prólogo do *Regra [e]statutos da ordem de Santiago* é igual ao da *Arte nouamente inuentada...*; a folha de colofão daquele documento impresso em Setembro de 1540, é idêntico ao do impresso de Gonzalo de Baena, porém sem a serpente.

O principal corpo deste impresso compreende todas as composições, identificadas com os cabeçalhos em letra gótica e/ou o texto da obra; porém o registado no título do Índice nem sempre corresponde ao inscrito no título do Corpo da Fonte. Como exemplo, apresenta-se uma intabulação sem título, nem autor identificado no Corpo da Fonte (ver FIG. 1.2.6; corresponde à primeira intabulação de Josquin des Prez, obras que serão abordadas com maior detalhe no capítulo 4. No índice do impresso esta mesma obra encontra-se atribuída a *Obrecht* (Obrecht; ver FIG. 1.3.1, sétima linha do índice).

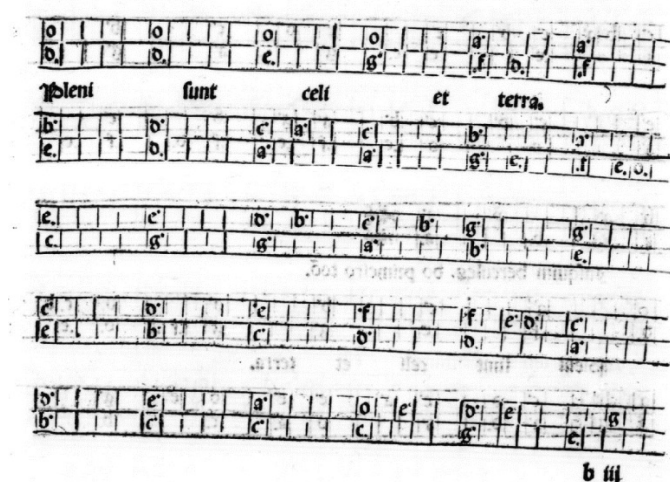


FIG. 1.2.6 - Baena, *Arte...*, f. XI. O corpo da fonte tem inscrito apenas o texto que identifica o título da obra e não o autor.

O tipo de notação utilizado neste impresso, uma tablatura para tecla, é para já exemplar único conhecido na literatura musical (ver FIG. 1.2.7). As suas características serão abordadas detalhadamente no capítulo 3.2.

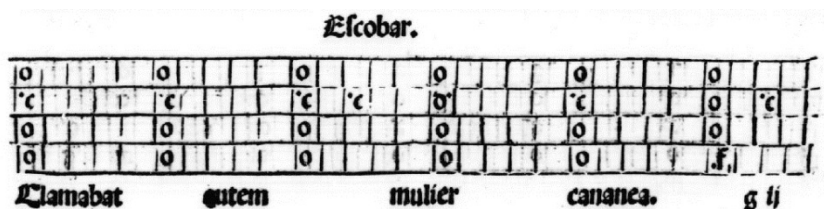


Fig. 1.2.7 - Baena, *Arte...*, f. LV, início da intabulação do Motete *Clamabat autem mulier cananea* de [Pedro de] Escobar.

1.3 Conteúdo musical

A *Arte nouamente inuentada pera tâger*, aparentemente uma antologia de música para tecla, compreende 66 intabulações⁴⁸. Estas foram feitas a partir de secções de Missas, versos de *Magnificat*, Motetes, Hinos, de autores reconhecidos, e de outras secções ou obras de autores não identificados na fonte.

São essencialmente intabulações de obras vocais de carácter sacro, de compositores franco-flamengos e ibéricos, de Jean de Ockeghem (c.1410-1497), cuja actividade se desenvolveu no séc. XV, a um grande grupo de compositores nascidos em meados desse século como Josquin des Prez (c.1450-1521), Alexander Agricola (?1445/6-1506), Mathieu Gascongne (fl. 1517/18) e compreendendo os autores ibéricos como Juan de Urrede⁴⁹ (fl 1451/82), Juan de Anchieta (1462-1523), Francisco de Penãlosa (c.1470-1528) e Pedro de Escobar (c.1465-dep.1535). Para além destes, entre outros representados no impresso, encontram-se também autores contemporâneos à data da impressão, como Gonzalo de Baena (1476/80-dep.1540), Basurto (c.1490-1547)⁵⁰, Cristobal Morales⁵¹ (c.1500-1553), e o filho do autor deste livro, Antonio de Baena (fl 1540/62)⁵². O número considerável de obras deste último rivaliza com o do autor franco-flamengo mais representado nesta colectânea - Josquin des Prez. No total, neste impresso, estão representados dezoito compositores sendo que sete obras são de autor anónimo (correspondendo aliás a um pouco mais de dez por cento do total do conteúdo).

O impresso, após o frontispício e o prólogo⁵³, apresenta o índice do conteúdo musical (ver FIG. 1.3.1). Cada uma das intabulações encontra-se identificada com um título no Índice e outro no Corpo da Fonte, nem sempre existente (ver FIG. 1.3.2) e nem sempre completamente concordante.

⁴⁸ [KNIGHTON, 1996], pp. 92-3, entende serem 65 intabulações e [Urchueguía, 2001], pp. 79-82, refere-se apenas a 63 obras. Para mais detalhes ver TAB. 1.3.1, intabulações 11-14 e 37-38.

⁴⁹ Embora de origem flamenga: ver [Knighton, 2012], p. 38.

⁵⁰ [KNIGHTON, 2012], p. 36-8.

⁵¹ Sobre a identidade do compositor, ver nota de rodapé xxviii, de fim do capítulo 1.

⁵² [VITERBO, 1932], p. 81

⁵³ O prólogo será analisado com mais detalhe na capítulo 3.2, pp. 80-1.

Tabla dela presente obra.

Obras de dos voces

Quequem Domine deus.	Del quarto.	fo.	ix.
Luyset.	Del primero.	fo.	ix.
Luyset.	Del primero.	fo.	ix.
Luyset. Crucifixus etiam pro nobis.	Del primero.	fo.	x.
Luyset. Et ascendit in celum.	Del primero.	fo.	x.
Luyset. Et iterum venturus est.	Del primero.	fo.	x.
O brec. Pleni sunt	Del primero.	fo.	xi.
Jusquin. Benedictus.	Del quarto.	fo.	xi.
Jusquin ercules Pleni sunt.	Del primero.	fo.	xi.
Jusquin. Agnus dei. De aue maris stella.	Del primero.	fo.	xi.
Peñalosa. Iryzie rfe.	Del quarto.	fo.	xiii.
Peñalosa. Kyrieleyson	Del octauo.	fo.	xiii.
Joannes vrede. Quia fecit.	Del sexto.	fo.	xiii.
Joannes vrede. Esurientes.	Del sexto.	fo.	xiii.
Escobar.	Del octauo.	fo.	xv.
Contrapunto sobre canto llano de la mano izquierda.		fo.	xv.
Conditoz alme.	Del quarto.	fo.	xv.
Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano.		fo.	xv.
Conditoz alme.	Del quarto.	fo.	xvi.
Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano		fo.	xvi.
Jesu nostra redemptio.	Del primero.	fo.	xvi.
Quequem Pleni sunt de plus en plus.	Del octauo.	fo.	xvii.
O brec Benedictus.	Del octauo.	fo.	xvii.

Obras de a tres.

Jusquin. Benedictus.	Del quinto.	fo.	xviii.
Antonio de vaena. Benedictus	Del primero.	fo.	xix.
Jusquin Pleni sunt.	Del primero.	fo.	xx.
Quequem. Benedictus.	Del octauo.	fo.	xx.
Peñalosa. Unica es columba mea.	Del quarto.	fo.	xxi.
Alexandre. G. I. sumero.	Del octauo.	fo.	xxi.
Antonio de vaena. Pleni sunt	Del octauo.	fo.	xxii.
Jusquin. In pace.	Del octauo.	fo.	xxv.
Salcon. Agnus dei.	Del quarto.	fo.	xxvi.
Luyset. Mater patris.	Del primero.	fo.	xxviii.

a iij

Gonzalo de vaena. Aue maris stella.	Del primero.	fo.	xxix.
Laron. Helas qui pourra.	Del octauo.	fo.	xxx.
O brec. Si dedero.	Del octauo.	fo.	xxx.
Badajos. Bange lingua.	Del quinto.	fo.	xxxii.
Alexandre. Motete del ciego.	Del primero.	fo.	xxxiii.
Joannes ancheta. Congratulamini.	Del primero.	fo.	xxxviii.
feuin. Agnus dei.	Del primero.	fo.	xxxix.
Gonzalo de vaena. Si dedero.	Del octauo.	fo.	xl.

Obras de quatro.

mozales. In diebus illis.	Del octauo.	fo.	xli.
Jusquin de beata virgine. Et in terra.	Del primero.	fo.	xlii.
Jusquin de Aue maris stella. Qui tollis.	Del primero.	fo.	xliii.
Antonio de vaena. Agnus dei de fa re mi re.	Del primero.	fo.	xlv.
Luyset. Patrem omnipotentem.	Del primero.	fo.	xlvii.
Antonio de vaena. Kyrieleyson.	Del octauo.	fo.	xlviii.
Jusquin ercules. Agnus dei.	Del primero.	fo.	xlix.
Escobar. Clamabat autem.	Del sexto.	fo.	l.
Antonio de vaena. Iryzieleyson.	Del sexto.	fo.	li.
Basurto. Deposuit potentes.	Del primero.	fo.	lii.
Escobar. Patrem.	Del octauo.	fo.	liii.
Antonio de vaena. Christeleyson.	Del sexto.	fo.	lii.
Antonio de vaena. Iryzieleyson.	Del sexto.	fo.	lii.
Antonio de vaena. Iryzieleyson.	Del primero.	fo.	lvj.
Iryzieleyson de nuestra señora.	Del primero.	fo.	lvj.
Christeleyson de nuestra señora.	Del primero.	fo.	lvii.
Iryzieleyson de nuestra señora.	Del primero.	fo.	lvii.
Kyrieleyson de nuestra señora.	Del primero.	fo.	lvii.
Antonio de vaena. Sanctus sola la fare.	Del primero.	fo.	lviii.
Antonio de vaena. Omnia sola la fare.	Del primero.	fo.	lviii.
Jusquin de la sol fa re mi. Sanctus.	Del quarto.	fo.	lix.
Antonio de vaena. Pleni sunt.	Del octauo.	fo.	lxi.
Jusquin de Aue maris stella. Agnus dei.	Del primero.	fo.	lxi.
Jusquin de lome arme. Patrem.	Del quarto.	fo.	lxi.
Jusquin. la sol fa re mi. Pleni sunt.	Del quarto.	fo.	lx.

Fin de la tabla.

FIG. 1.3.1 - Baena, *Arte...*, reprodução do índice da *Arte nouamente inuentada ...*, de Gonzalo de Baena.

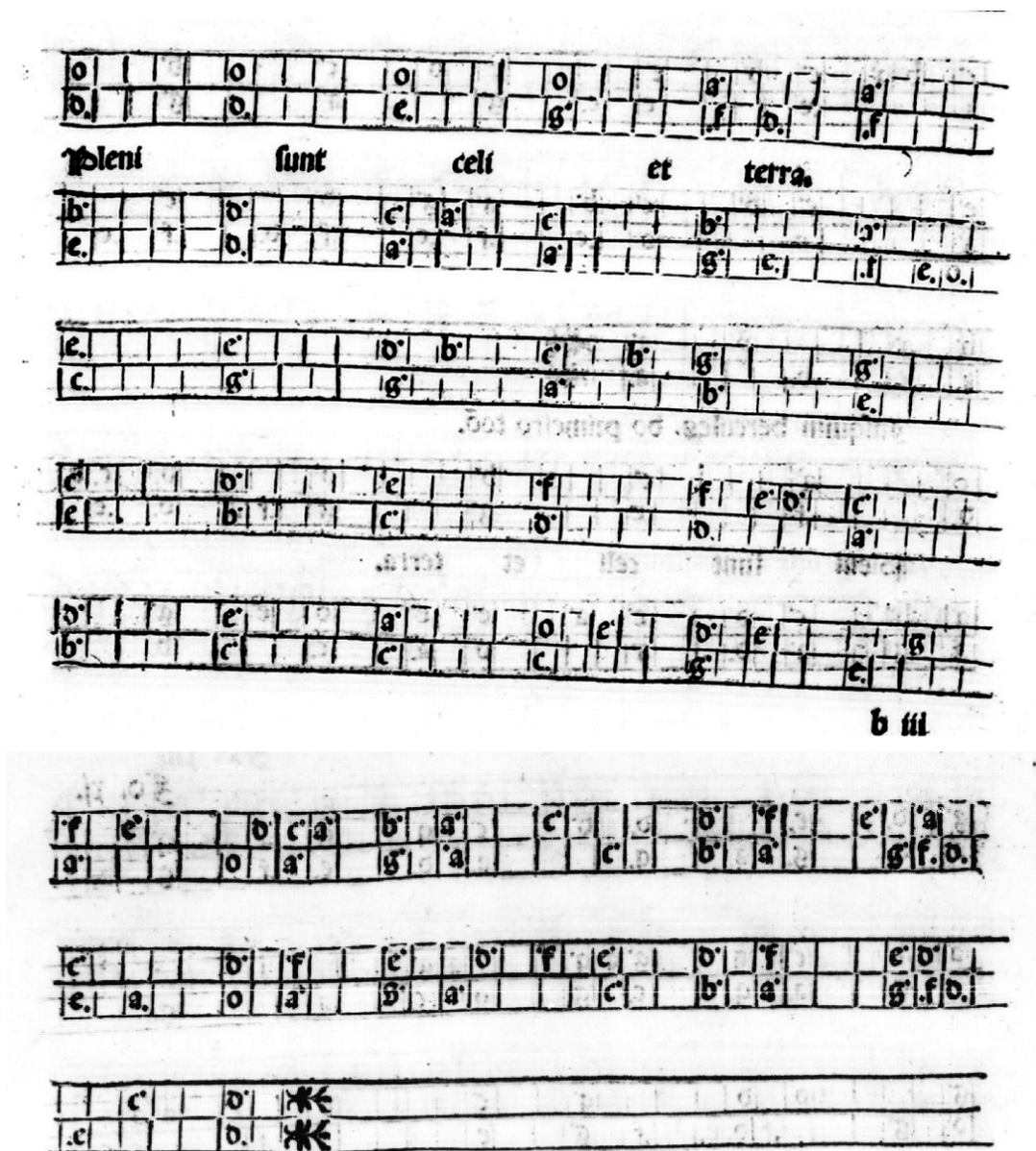


FIG. 1.3.2 - Baena, *Arte...*, Intabulação 7, (ff. 11-11v), [*Missa Gaudeamus*], [*Benedictus*], [*In nomine*] de Josquin des Prez.

(Esta intabulação exemplifica a falta de concordância entre o registado no título do Índice da Fonte (ver título destacado na FIG. 1.3.1) e o título no Corpo da Fonte (ver inexistência de título na FIG. 1.3.2). No corpo da fonte esta obra encontra-se desprovida de qualquer título e identificação de autor, porém, sob a grelha, está inscrito o texto *Pleni sunt*. Consultando o índice deduz-se que esta intabulação corresponderá a um *Pleni sunt* de uma obra de *Obrec*. Porém, a obra registada em sétimo lugar, na ordem do índice, corresponde efectivamente a um excerto da [*Missa Gaudeamus*], [*Benedictus*], [*In nomine*], atribuída a Josquin des Prez, não sendo portanto conforme ao registado no índice. Para mais detalhes sobre esta obra, consultar o capítulo 4.1 e igualmente a nota de rodapé vi, no fim do capítulo 1).

A seguinte tabela (ver TAB. 1.3.1) enumera o conteúdo musical do impresso *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena. Para cada intabulação, para além do número de ordem e a identificação dos fólhos, reproduz-se a informação dada pelo índice e pelo corpo do texto.

TAB. 1.3.1 - Índice do conteúdo

ORDEM	FÓLIOS ⁱ	OBRA ⁱⁱ	TÍTULO NO ÍNDICE DA FONTE (ff. [7-7v])	TÍTULO NO CORPO DA FONTE
2vv				
1	[9-9v]	[Jean de Ockeghem] (c.1410-1497) - [Gloria] <i>Domine deus</i> ⁱⁱⁱ - 4º tom.	<i>Oqueguem. Domine deus. Del quarto</i>	<i>J. Oqueguen. - Domine deus.</i>
2	[9v]	Loyset [Compère] - (c.1445-1518) - [sem título] ^{iv} - 1º tom	<i>Luyset. Del primero.</i>	<i>Loysset primeiro toõ.</i>
3	[9v]	Loyset [Compère] - [sem título] - 1º tom.	<i>Luyset. Del primero.</i>	<i>Loyset. Primeiro toõ.</i>
4	[10]	Loyset [Compère] - [Credo <i>Mon père</i>] - <i>Crucifixus</i> - 1º tom	<i>Luyset. Crucifixus etiam pro nobis. Del primero.</i>	<i>Luyset. - Crucifixus etiam pro nobis.</i>
5	[10-10v]	Loyset [Compère] - [Credo <i>Mon père</i>] - <i>Et ascendit in celum</i> - 1º tom	<i>Luyset. Et ascendit in celum. Del primero.</i>	<i>Luisett compere. - Et ascendit in celum.</i>
6	[10v-11]	Loyset [Compère] - [Credo] ^v - <i>Et iterum venturus est</i> - 1º tom	<i>Luyset. Et iterum venturus est. Del primero.</i>	<i>Do primeyro toõ. - Et iterum venturus est cum gloria. Indicare</i>
7	[11-11v]	[Josquin des Prez] ^{vi} (c.1450-1521) - [<i>Missa Gaudeamus</i>], [<i>Benedictus</i>], [<i>In nomine</i>] - 1º tom	<i>Obrec. Pleni sunt Del primero.</i>	<i>Pleni sunt celi et terra.</i>
8	[11v]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Gaudeamus</i>] - <i>Benedictus</i> - 4º tom	<i>Jusquin. Benedictus. Del quarto.</i>	<i>Jusquin. Do quarto toõ - Benedictus qui venit.</i>
9	[11v]-12	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 1º tom	<i>Jusquin ercules Pleni sunt. Del primero</i>	<i>Jusquim hercules. Do primeiro toõ. - Pleni sunt celi et terra.</i>
10	[12v]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Ave maris stella</i>], <i>Agnus dei</i> [II] ^{vii} - 1º tom	<i>Jusquin. Agnus dei. De aue maris stella. Del primero.</i>	<i>Jusquin. De Aue maris stella. - Agnus dei qui peccata mundi</i>
11	[13]	[Francisco de] Peñalosa (c.1470-1528) - <i>Kyrie eleison</i> ^{viii} - 4º tom	<i>Peñalosa. Kyrie xpe. Del quarto:</i>	<i>Do quarto toõ. - kyrie leyson</i>
12	[13]	[Francisco de Peñalosa] - <i>Christe eleyson</i> - 4º tom		<i>Do quarto toõ. - Christe leyson.</i>
13	[13-13v]	[Francisco de] Peñalosa - <i>Kyrie eleison</i> - 8º tom	<i>Peñalosa. Kyrieleyson Del otauo.</i>	<i>Do oyttauo toõ. kyrie eleyson</i>
14	[13v]	[Francisco de Peñalosa] - [<i>Christe eleison</i>] - 8º tom		<i>Do oyttauo toõ.</i>

15	[13v-14v]	Juan de Urrede (<i>fl</i> 1451-c.1482) - [<i>Magnificat sexti toni</i>] ^{ix} - <i>Quia fecit</i> - 6º tom	<i>Joannes vrrede. Quia fecit. Del sexto.</i>	<i>J. Urede. Do sexto toõ. - Quia fecit Mihi magna qui potens est:</i>
16	[14v-15]	Juan de Urrede - [<i>Magnificat sexti toni</i>] - <i>Esurientes fecit</i> - 6º tom	<i>Joannes vrrede. Esurientes. Del sexto.</i>	<i>J.Urede. - Esurientes impleuit bonis.</i>
17	[15-15v]	[Pedro de] Escobar (c.1465-d.1535) - [sem título] - 8º tom	<i>Escobar. Del otauo:</i>	<i>Do oytauo toõ.</i>
18	[15v-16]	[Anónimo] - Contraponto sobre o cantochão da mão esquerda <i>Conditor alme</i> ^x - 4º tom	<i>Contrapunto sobre canto llano de la mano izquierda. Conditor alme. Del quarto.</i>	<i>Contra ponto sobre canto chão da mão esquerda. - Conditor alme syderum.</i>
19	[16-16v]	[Anónimo] - Contraponto da mão direita sobre o cantochão <i>Conditor alme</i> - 4º tom	<i>Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano. Conditor alme. Del quarto</i>	<i>Este contrapuncto he damão derey ta sobre canto chão. - Conditor alme siderum.</i>
20	[16v-17v]	[Anónimo] - Contraponto sobre o cantochão <i>Jesu nostra redemptio</i> - 1º tom	<i>Contrapunto de la mano derecha sobre canto llano Jesu nostra redemptio. Del primero.</i>	<i>Este he contra ponto sobre canto chão. - Jesu nostra redéptio.</i>
21	[17v-18]	[Jean de Ockeghem] - [<i>Missa De plus en plus</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> ^{xi} - 8º tom	<i>Oquequem Pleni sunt de plus en plus. Del octauo.</i>	<i>J.oquequem. - Pleni sunt celi et terra deplus enplus.</i>
22	[18]	[Jacob Obrecht] (c.1457/8-1505) - [<i>Missa Je ne demande</i>] ^{xii} - <i>Benedictus</i> - 8º tom	<i>Obrec Benedictus. Del octauo.</i>	<i>Obrec do oytauo toõ. - Benedictus qui venit</i>

3vv

23	[18v-19]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Fortuna desperata</i>], <i>Benedictus</i> - 5º tom	<i>Jusquin. Benedictus. Del quinto.</i>	<i>Jusquin. - Benedictus qui venit.</i>
24	[19-20]	Antonio de [Baena] (<i>fl</i> 1540/62) - <i>Benedictus</i> - 1º tom	<i>Antonio de vaena. Benedictus. Del primero.</i>	<i>Antonio de vaena - Benedictus qui venit</i>
25	[20-20v]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 1º tom	<i>Jusquin Pleni sunt. Del primero</i>	<i>Jusquin - Pleni sunt celi et terra</i>
26	[20v-21]	[Jean de Ockeghem] [<i>Missa De plus en plus</i>], <i>Benedictus</i> ^{xiii} - 8º tom	<i>Oquequem. Benedictus. Del otauo.</i>	<i>Joannes Oquequem. - Benedictus de plus em plus</i>
27	[21-22v]	[Francisco de] Peñalosa - [<i>Motete</i>] - <i>Unica es columba mea</i> ^{xiv} - 4º tom	<i>Peñalosa. Unica es columba mea. Del quarto.</i>	<i>Penhalosa. - Unica es columba mea.</i>

28	[22v-24]	[Alexander Agricola] (1445?/6-1506) - [Motete] ^{xv} , <i>Si sumpsero pennas</i> - 8º tom	<i>Alixandre. Si sumsero. Del otauo.</i>	<i>Alexandre. - Si sumsero penas meas diluculo et abitauro in estremis maris.</i>
29	[24v-25]	Antonio de [Baena] - [Sanctus], <i>Pleni sunt celi</i> ^{xvi} - 8º tom	<i>Antonio de vaena. Pleni sunt Del otauo.</i>	<i>Antonio de vaena - Pleni sunt celi et terra.</i>
30	[25-26]	[Josquin des Prez] - [Motete], <i>In pace in edipsum / Si dedero</i> ^{xvii} - 8º tom	<i>Jusquin. In pace. Del otauo.</i>	<i>Jusquin. - In pace in edipsum dormiam et requiescam</i>
31	[26-28]	[Mathieu Gascongne] (fl 1517/18) - [<i>Missa super Nigra sum</i>] ^{xviii} , <i>Agnus dei</i> - 4º tom	<i>Gascon. Agnus dei. Del quarto.</i>	<i>Gascon - Agnus dei qui tolis</i>
32	[28-29v]	Loyset [Compère] ^{xix} - [Motete], <i>Mater patris et filia</i> - 1º tom	<i>Luyset Mater patris. Del primero.</i>	<i>Luyset còpere - Mater patris et filia</i>
33	[29v-30]	Gonzalo de [Baena] (c.1476/80-d.1540) - <i>Aue maris stella</i> - 1º tom	<i>Gonçalo de vaena. Aue maris stella. Del primero.</i>	<i>Gonçalo de vaena - Aue maris stella.</i>
34	[30-31]	[Firminus] Caron (fl c.1460/75) - [Chanson], <i>Helas qui pourra [devenir]</i> ^{xx} - 8º tom	<i>Caron. Helas qui pourra. Del otauo.</i>	<i>Caron. - Helas qui porra</i>
35	[31v-32]	[Jacob Obrecht] - <i>Si dedero</i> ^{xxi} - 8º tom	<i>Obrec. Si dedero. Del otauo.</i>	<i>Obrec. // - Sidedero sonum oculis meis</i>
36	[32v-33v]	Badajoz ^{xxii} - <i>Pange lingua</i> - 5º tom	<i>Badajoz. Pange lingua. Del quinto.</i>	<i>Badajoz. - Pange lingua gloriosi.</i>
37	[33v-35v]	[Alexander Agricola] - [Motete], <i>Ave Maria</i> ^{xxiii} - 1º tom	<i>Alixandre. Motete del ciego. Del primero.</i>	<i>Motete do cego Allixandre agricola. - Aue maria gratia plena dominus tecum.</i>
38	[36v-38]	[Alexander Agricola] - [Motete] ^{xxiv} , <i>Ave Maria</i> - [1º tom]		<i>Alexandre. - Volta motete do cego</i>
39	[38-39v]	[Juan de Anchieta] (1462-1523) - <i>Congratulamini mihi / Receden tibus discipulis</i> ^{xxv} - 1º tom	<i>Joannes ancheta. Congratulamini. Del primero.</i>	<i>Joannes ancheta. - Congra tulamini mihi omnes.</i>
40	[39v-40]	[Antoine de Fevin] (c.1470-c.1512) - [<i>Missa de feria</i>], [<i>Benedictus</i>] ^{xxvi} - 1º tom	<i>fevin. Agnus dei. Del primero.</i>	<i>fevin. - Agnus dei.</i>
41	[40-40v]	Gonzalo de [Baena] - <i>Si dedero</i> ^{xxvii} - 8º tom	<i>Gonçalo de vaena. Si dedero. Del otauo.</i>	<i>Gonçalo de vaena. - Si dedero. Somnu[m]</i>

4vv

42	[41-42v]	Francisco de Morales (1485-c.1498) ^{xxviii} - <i>In diebus illis</i> - 8º tom	<i>Morales. In diebus illis. Del otauo.</i>	<i>Morales - In diebus illis.</i>
----	----------	--	---	-----------------------------------

43	[42v-43v]	Josquin [des Prez] - [<i>Missa De beata virgine</i>], [Gloria] ^{xxxix} , <i>Et in terra pax</i> - 1º tom	<i>Jusquin de beata virgine. Et in terra. Del primero.</i>	<i>Jusquin de beata virgine. - Et in terra pax ominibus</i>
44	[44-45]	Josquin [des Prez] [<i>Missa Ave maris stella</i>], [Gloria], <i>Qui tollis</i> - 1º tom	<i>Jusquin de Aue maris stella. Qui tollis. Del primero.</i>	<i>Jusquin de aue maristela. - Qui tollis peccata mundi.</i>
45	[45-46v]	Antonio de [Baena] - [<i>Missa Fa re mi re</i>], <i>Agnus dei</i> - 1º tom	<i>Antonio de vaena. Agnus dei de fa re mi re. Del primero.</i>	<i>Antonio de vaena. De fa. re. mi. re - Agnus dei.</i>
46	[46v-48v]	Loyset [Compère] - [<i>Credo Mon père</i>] ^{xxx} , <i>Patrem omnipotentem</i> - 1º tom	<i>Luyset. Patrem omnipotentem. Del primero.</i>	<i>Luyset. Dos coelhos. - Patrem om nipo tentem</i>
47	[48v-49]	Antonio de [Baena] - <i>Kyrie eleison</i> ^{xxxi} - 8º tom	<i>Antonio de vaena. Kyrieleyson. Del otauo.</i>	<i>Antonio de vaena - Kyrie leyson</i>
48	[49-50]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Sine nomine</i>], <i>Agnus dei</i> [III] ^{xxxii} - 1º tom	<i>Jusquin ercules. Agnus dei. Del primero.</i>	<i>Jusquin de Ercules. - Agnus dei</i>
49	[50-52]	[Pedro de] Escobar - [<i>Motete</i>] ^{xxxiii} , <i>Clamabat autem mulier cananea</i> - 6º tom	<i>Escobar. Clamabat autem. Del sexto.</i>	<i>Escobar. - Clamabat autem mulier cananea.</i>
50	[52v]	Antonio de [Baena] - <i>Kyrie eleison</i> ^{xxxiv} - 6º tom	<i>Antonio de vaena. Kyrieleyson. Del sexto.</i>	<i>Antonio de vaena. - Kyrie leyson.</i>
51	[53-53v]	[Juan García de] Basurto ^{xxxv} (c.1490-1547) - [<i>Magnificat</i>] <i>Deposuit potentes</i> - 1º tom	<i>Basurto. Deposuit potentes. Del primero</i>	<i>Basurto. - Deposuit potentes.</i>
52	[53v-55]	[Pedro de] Escobar - [<i>Missa sine nomine</i>], [<i>Credo</i>], <i>Patrem omnipotentem</i> ^{xxxvi} - 8º tom	<i>Escobar. Patrem. Del otauo.</i>	<i>Escobar. - Patrem omni potentem.</i>
53	[55-55v]	Antonio de [Baena] ^{xxxvii} - <i>Christe eleison</i> - 6º tom	<i>Antonio de vaena. Christe leyson. Del sexto.</i>	<i>Antonio de vaena. - Christe leyson</i>
54	[55v-56]	Antonio de [Baena] - <i>Kyrie eleison</i> - 6º tom	<i>Antonio de vaena. kyrieleyson. Del sexto.</i>	<i>Kyrie leyson.</i>
55	[56-56v]	Antonio de [Baena] - <i>Kyrie eleison</i> - 1º tom	<i>Antonio de vaena. kyrieleyson. Del primero.</i>	<i>Antonio de vaena. - Kyrie leyson.</i>
56	[56v-57]	[Anónimo] - <i>Kyrie eleison</i> “de nuestra señora” - 1º tom	<i>Kyrieleyson de nuestra señora. Del primero.</i>	<i>Kyrie leyson.</i>
57	[57]	[Anónimo] - <i>Christe eleison</i> “de nuestra señora” - 1º tom	<i>Christeleyson de nuestra señora. Del primero:</i>	<i>Christe leyson .</i>
58	[57-57v]	[Anónimo] - <i>Kyrie eleison</i> “de nuestra señora” - 1º tom	<i>kyrie de nuestra señora. Del primero:</i>	<i>kyrie leyson.</i>

59	[57v-58]	[Anónimo] - <i>Kyrie eleison</i> “de nuestra señora” ^{xxxviii} - 1º tom	<i>Kyrieleyson de nuestra señora. Del primero.</i>	<i>Kyrie leyson.</i>
60	[58-58v]	Antonio de [Baena] - [<i>Missa Sola la fare mi vida</i>], <i>Sanctus</i> - 1º tom	<i>Antonio de vaena. Sanctus sola la fare. Del primero.</i>	<i>Antonio de vaena. Sola la fare mi vida. - Sanctus Sanctus dominus deus.</i>
61	[58v-59v]	Antonio de [Baena] - [<i>Missa Sola la fare mi vida</i>] ^{xxxix} , [<i>Sanctus</i>], <i>Hossana</i> - 1º tom	<i>Antonio de vaena. Osanna. Sola la fare. Del primero.</i>	<i>Antonio de vaena - sola la fare. - Osanna in excelsis</i>
62	[59v-60]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa La sol fa re mi</i>], <i>Sanctus</i> - 4º tom	<i>Josquin de la sol fa re mi. Sanctus. Del quarto.</i>	<i>Josquin. de la sol fare mi. - Sanctus Sanctus dominus deus.</i>
63	[60-61]	[Josquin des Prez] ^{xl} - [<i>Missa La sol fa re mi</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 4º tom	<i>Antonio de vaena. Pleni sunt. Del otauo.</i>	<i>Josquin. la sol fare mi. - Pleni sunt celi et terra.</i>
64	[61-61v]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Ave maris stella</i>], <i>Agnus dei</i> [III] - 1º tom	<i>Josquin de Aue maris stella. Agnus dei. Del primero</i>	<i>Josquin. Aue maris stella. - Agnus dei.</i>
65	[61v-63v]	[Josquin des Prez] - [<i>Missa L’homme armé super voces musicales</i>], [<i>Credo</i>], <i>Patrem omnipotentem</i> - 4º tom	<i>Josquin de lome arme. Patrem. Del quarto.</i>	<i>Josquin. Missa lome arme. - Patrem omni poten tem.</i>
66	[63v-64]	Antonio de [Baena] - [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> ^{xli} - 8º tom	<i>Josquin . la sol fa re mi. Pleni sunt. Del quarto.</i>	<i>Antonio de vaena. Por cada regra destas vam quatro vozes. - Pleni sunt celi e terra.</i>

Estas 66 intabulações que fazem parte do impresso *Arte nouamente inuentada...* de Gonzalo de Baena, revelam certamente a polifonia que se faria muito provavelmente nas cortes ibéricas dos séculos XV e XVI. Os musicólogos Owen Rees, Tess Knighton e Cristina Urchueguía encontraram concordâncias de algumas intabulações de Baena em fontes manuscritas portuguesas e espanholas, identificadas na tabela seguinte (ver TAB. 1.3.2):

TAB. 1.3.2 - Concordâncias das obras de Josquin em fontes manuscritas ibéricas

ORDEM	INT.	COMPOSITOR / OBRA	CONCORDÂNCIAS
1	VII	[Josquin des Prez] (c.1450-1521) - [<i>Missa Gaudeamus</i>], [<i>Benedictus</i>], [<i>In nomine</i>]	E-Tc Ms. 27 (anon., ff. 85v-114).
2	VIII	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Gaudeamus</i>] - <i>Benedictus</i> - 4º tom	E-Tc Ms. 27 (anon., ff. 85v-114).
3	IX	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 1º tom	E-Tc Ms. 27 (anon., ff. 25v-45).

4	X	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Ave maris stella</i>], <i>Agnus dei</i> [II] - 1º tom	E-Tc Ms. 9 (ff. 35v-54).
5	XV	Juan de Urrede (fl 1451-c.1482) - [<i>Magnificat sexti toni</i>] - <i>Quia fecit</i> - 6º tom	P-Cug MM 12 (Joannes utrede, ff. 174v-175) ⁵⁴ ; P-Ln Res C.I.C. 60 (anon., ff. 30v-31) ⁵⁵ ; F-Pn Ms. nouv. acq. fr. 4379 (anon., ff. 87v-88) ⁵⁶ .
6	XVI	Juan de Urrede - [<i>Magnificat sexti toni</i>] - <i>Esurientes fecit</i> - 6º tom	P-Cug MM 12 (Joannes utrede, ff. 176v-177); P-Ln Res C.I.C. 60 (anon., ff. 31v-32); F-Pn Ms. nouv. acq. fr. 4379 (anon., 89v-90) ⁵⁷ .
7	XXIII	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Fortuna desperata</i>], <i>Benedictus</i> - 5º tom	E-Boc Ms. 5 (anon., ff. 1-10v) ⁵⁸ .
8	XXV	[Josquin des Prez] - [<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 1º tom	E-Tc Ms. 9 (ff. 4v-35).
9	XXVII	[Francisco de] Peñalosa (c.1470-1528) - [<i>Motete</i>] <i>Unica es columba mea</i> - 4º tom	E-TZ Ms. 2 ([p.losa], (f. CCXLIII)) ⁵⁹ .
10	XXX	[Josquin des Prez] - [<i>Motete</i>] <i>In pace in edipsum / Si dederó</i> - 8º tom	E-SE Ms. s. s. (f. 171v).
11	XXXII	Loyset [Compère] (c.1445-1518) - [<i>Motete</i>], <i>Mater patris</i> - 1º tom	E-SE Ms. s.s. [Anthonius Brumel] (nº 80) ⁶⁰ ; E-Bbc Ms. 454 (anon.) ⁶¹ ; E-Sco 5-5-20 (anon., nº 11) ⁶² .
12	XXXIV	[Firminus] Caron (fl c.1460/75) - [<i>Chanson</i>] <i>Helas qui pourra [devenir]</i> - 8º tom	E-SE Ms. s.s. (...); E-Sco 5-1-43 (anon., ff. 39v-40) ⁶³ .
13	XXXVII	[Alexander Agricola] (1445?/6-1506) - [<i>Motete</i>] <i>Ave Maria</i> - 1º tom	E-SE Ms. s.s. (<i>Ferdinandus et frater eius, Cecus non judicat de coloribus</i> ⁶⁴ , (nº 151)).
14	XXXVIII	[Alexander Agricola] - [<i>Motete</i>] <i>Ave Maria</i> - 1º tom]	E-SE Ms. ss (nº 151) ⁶⁵ .

⁵⁴ [KNIGHTON, 1996], p. 92, [URCHUEGUÍA, 2001], p. 79, [REES, 1995], p. 188, [REES, 1994/95], pp. 92-3.

⁵⁵ [REES, 1994/95], p. 92. A mesma fonte para a intabulação seguinte.

⁵⁶ [REES, 1994/95], pp. 92-3.

⁵⁷ [KNIGHTON, 1996], p. 92, [URCHUEGUÍA, 2001], p. 79, [REES, 1994/95], pp. 92-3.

⁵⁸ De acordo com NJE CC 8.2, p. 56, falta parte do início desta missa.

⁵⁹ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80 e [CALAHORRA, 2001], p. 183.

⁶⁰ [KNIGHTON, 1996], p. 92; [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60; no seguinte site, [consultado a 28.11.2012] esta obra ocupa a posição 80: www.diamm.ac.uk/jsp/FacetManager?op=6&detailItemKKey=9683.

⁶¹ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60.

⁶² [KNIGHTON, 1996], p. 92, e [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60. No seguinte site, [consultado a 28.11.2012], esta obra ocupa a posição 11: www.diamm.ac.uk/jsp/FacetManager?op=6&detailItemKKey=9712; porém neste site, a autoria é dada a Antoine Brumel, ao contrário da atribuição a anónimo indicado por Urchueguía. Knighton, por sua vez, deu como referência polifónica - SevC 5-2-20, manuscrito que não foi localizado.

⁶³ [KNIGHTON, 1996], p. 91 e [URCHUEGUÍA, 2001], p. 81, identificam esta fonte com as siglas SevC 5-1-43/ParisBNN 4379. No site <http://www.une.edu.au/music/Caron/catalogue.html> encontrou-se os fólhos onde se encontra registada esta obra.

⁶⁴ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62. No seguinte site, [consultado a 29.06.2012], esta obra ocupa a posição 151: www.diamm.ac.uk/jsp/FacetManager?op=6&detailItemKKey=9695.

⁶⁵ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62. No seguinte site, [consultado a 28.11.2012], esta obra ocupa igualmente a posição 151: www.diamm.ac.uk/jsp/FacetManager?op=6&detailItemKKey=9695.

15	XL	[Antoine de Fevin] (c.1470-c.1512) - [<i>Missa de feria</i>], [<i>Benedictus</i>] - 1º tom	E-Tc Ms. 28 (ff. 29v-57); E-Tc Reservado 23 (Févin, I: Gascogne) (ff. 151v-173).
16	XLIII	Josquin [des Prez] - [<i>Missa De beata virgine</i>], [Gloria], <i>Et in terra pax</i> - 1º tom	E-Bbc Ms. 454 ⁶⁶ (anon.) E-Tc Ms. 16; E-Tc Reservado 23; [TarazC Inv./15]; [TarazC Inv./23] ⁶⁷ .
17	XLIV	Josquin [des Prez] - [<i>Missa Ave maris stella</i>], [Gloria], <i>Qui tollis</i> - 1º tom	E-Tc Ms. 9 (ff. 35v-54).
18	XLVIII	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Sine nomine</i>], <i>Agnus dei</i> [III] - 1º tom	E-Tc Ms. 9 (ff. 103v-127).
19	XLIX	[Pedro de] Escobar (c.1465-d.1535) - [Motete], <i>Clamabat autem mulier cananea</i> - 6º tom	E-Bbc Ms. 454 (Escobar, (ff. 161v-162) ⁶⁸ ; E-Sc 1 (Escobar anon., ff. 17v-8) ⁶⁹ ; E-Tc Ms. 21 (anon., ff. 56v-58) ⁷⁰ ; E-TZ Ms. 2 (escobar, ff. 94v-95); E-Sco 5-5-20 (ff. 15v-17) ⁷¹ ; P-Cug M 12 (anon., ff. 193v-194) ⁷² ; P-Cug M 32 (anon., ff. 22v-23) ⁷³ .
20	LII	[Pedro de] Escobar - [<i>Missa sine nomine</i>], [Credo], <i>Patrem omnipotentem</i> - 8º tom	E-TZ Ms. 3 ([Escobar], 160v-171) ⁷⁴ ; P-Cug MM 12 ([Escouar], 60v-9) ⁷⁵ .
21	LXII	[Josquin des Prez] - [<i>Missa La sol fa re mi</i>], <i>Sanctus</i> - 4º tom	E-Tc Ms. 19 (ff. 71v-92).
22	LXIII	[Josquin des Prez] - [<i>Missa La sol fa re mi</i>], [Sanctus], <i>Pleni sunt celi</i> - 4º tom	E-Tc Ms. 19 (ff. 71v-92).
23	LXIV	[Josquin des Prez] - [<i>Missa Ave maris stella</i>], <i>Agnus dei</i> [III] - 1º tom	E-Tc Ms. 9 (ff. 35v-54).
24	LXV	[Josquin des Prez] - [<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>], [Credo], <i>Patrem omnipotentem</i> - 4º tom	E-Tc Ms. 9 (ff. 4v-35).

Como comprova esta tabela, mais de um terço das intabulações (24 em 66 intabulações) são concordantes com fontes manuscritas espanholas e portuguesas, nomeadamente com os P-Cug MM 12 e o P-Cug MM 32, preservados na Biblioteca Geral da

⁶⁶ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 61. Em NJE CC 3.3, p. 101, é referido que este livro de coro só contem a voz mais aguda do c.1 ao c.38.

⁶⁷ As duas últimas fontes encontrar-se-ão aparentemente desaparecidas: ver [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, nota de rodapé 24.

⁶⁸ [REES, 1995], p. 189, [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82, [FREUND, 2001], p. 207.

⁶⁹ [REES, 1995], p. 55.

⁷⁰ [REES, 1995], p. 189.

⁷¹ [FREUND, 2001], p. 207. Referência para esta fonte e para a anterior.

⁷² [REES, 1995], p. 189 e [FREUND, 2001], p. 209. De acordo com o último a versão registada neste manuscrito português e no E-Bbc 454, fontes manuscritas, distinguem-se das restantes e significativamente.

⁷³ [REES, 1995], p. 217.

⁷⁴ [REES, 1995], p. 186.

⁷⁵ [REES, 1995], p. 186.

Universidade de Coimbra, e com um outro manuscrito, a colectânea de música P-Ln Res C.I.C. 60, que se encontra actualmente na Biblioteca Nacional, em Lisboa.

O P-Cug MM 12, compilado em Santa Cruz, para uso da *capela* do mosteiro nos serviços religiosos, é considerado o livro de coro mais antigo que sobreviveu até aos nossos dias, sendo a maioria das obras, lá registada, não atribuída a compositores portugueses, mas sim a espanhóis, dos finais do séc. XV e inícios do séc. XVI, que trabalharam para a corte dos reis católicos. Esta fonte manuscrita e o P-Cug MM 32 serão portanto fontes representativas do repertório que se fazia então na corte espanhola, sugerindo de alguma forma também o tipo de repertório que se fazia no Mosteiro de Santa Cruz, nas décadas anteriores à sua compilação, onde se encontram representados compositores ligados à corte dos Reis Católicos, como Peñalosa, Escobar, Anchietta, Urrede e outros⁷⁶.

Também o P-Cug MM 2, compilado em 1530 (e importado da Flandres), e o P-Cug MM 9, um dos maiores livros de coro, coligido também no mosteiro de Santa Cruz, em meados do séc. XVI⁷⁷, contêm por outro lado obras de autores franco-flamengos que, apesar de não estarem representados no impresso de Gonzalo de Baena, testemunharão muito provavelmente o que se fez ou o que se fazia então nas cortes e igrejas ibéricas, nomeadamente em Portugal. Ao consultar a TAB. 1.3.2, podemos verificar que Josquin des Prez, contemporâneo dos compositores espanhóis Peñalosa e Anchietta, entre outros, é o autor mais representado (14 em 24 intabulações) e até hoje só se encontraram concordâncias das suas obras na *Arte nouamente inuentada* ... e em fontes manuscritas espanholas, reflexo porventura da forte influência que este músico e a sua obra teve em Espanha.

As fontes manuscritas espanholas registadas na TAB. 1.3.2, foram até hoje aquelas onde se encontraram concordâncias com as intabulações de Gonzalo de Baena. Contudo é de relevar o motete *Unica es columba mea* do autor espanhol Peñalosa, que Pedro Calahorra, em 2001, ao confirmar a identificação de Urchueguía, ignora a intabulação de Baena, considerando assim o registado no Ms. 2 de Tarazona (E-TZ Ms. 2), como *unicum*⁷⁸. Será interessante confirmar a actualidade desta afirmação, para futuramente se poder proceder à comparação daquele modelo polifónico com a intabulação realizada por Gonzalo de Baena e assim tentar encontrar eventuais pontos de concordância entre estas duas fontes. E-TZ Ms. 2/3, fonte polifónica manuscrita espanhola, do início do séc. XVI, é a maior colectânea de obras litúrgicas de compositores ligados à corte dos reis católicos, sendo aliás poucos os

⁷⁶ [REES, 1995], pp. 49-50.

⁷⁷ [REES, 1995], pp. 133 e 173.

⁷⁸ [CALAHORRA, 2001], p. 189. [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80.

manuscritos espanhóis que contêm obras de músicos, que estiveram ao serviço dos reis católicos, Fernando e Isabel de Castela. Ao que parece o Ms. SegC s.s. (E-SE Ms. s.s.) terá sido compilado para ser usado nas capelas reais⁷⁹.

Também os Cancioneiros renascentistas, portugueses e espanhóis, são testemunhos igualmente valiosos, retratando essencialmente a música profana de predilecção dos fidalgos renascentistas ibéricos. Estes manuscritos incluem porém alguns trechos sacros, como se pode constatar nas concordâncias registadas na TAB. 1.3.2.



FIG. 1.3.3 - [Juan de Urrede] *Quia fecit* do [*Magnificat sexti toni*], extraído de P-Ln Res C.I.C. 60, ff. 30v-31.

O Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (P-Ln Res C.I.C. 60), proveniente aliás de Coimbra⁸⁰, é uma compilação de músicas seculares e sacras dos séculos XV e XVI, sem autor atribuído, que contem repertório da corte espanhola, representada por autores como Peñalosa, Anchieta e Escobar, entre outros, nomeadamente do flamengo Juan Urrede (ver FIG. 1.3.3), activo então em Espanha.

Em suma, são já algumas as fontes manuscritas conhecidas, de origem espanhola e portuguesa, que abrangem obras de carácter sacro e profano e que comprovam que os compositores ibéricos (espanhóis e portugueses), tiveram acesso à música que se fazia então, nos finais do séc. XV e início do séc. XVI, nos principais centros musicais europeus.

Também é manifesto que a polifonia desta época histórica, quer ibérica quer franco-flamenga, serviu como fundamento da música instrumental que se desenvolverá na Península Ibérica, ao longo do séc. XVI, em grande medida posta em tablatura, proporcionando assim um conhecimento e execução mais abrangentes por parte dos instrumentistas de corda dedilhada e/ou tecla.

Se numa primeira fase a evolução da música instrumental estará principalmente associada ao sustento das vozes e subseqüentemente na substituição das mesmas, a sua

⁷⁹ [FREUND, 2001], p. 203.

⁸⁰ [CALAHORRA, 2001], p. 179.

autonomia vai-se observando de uma forma gradual, sendo provável que a *Arte nouamente inuentada ... tãger* de Gonzalo de Baena represente um dos primeiros exemplos ibéricos a dar os primeiros passos no sentido da autonomia da música instrumental, mais precisamente a música destinada a ser tocada no instrumento de tecla, a que se destinava esta obra.

ⁱA foliação original em algarismos romanos foi aqui substituída, para nossa comodidade, pela numeração árabe.

ⁱⁱ Salvo indicação contrária, a informação nesta coluna é em grande medida apoiada em [KNIGHTON, 1996].

ⁱⁱⁱ Esta obra fará parte de um *Gloria*, não identificado, de acordo com [ALVARENGA, 2010], p. 87, sendo provavelmente *unicum*, de acordo com este musicólogo português e também com [KNIGHTON, 1996], p. 92.

^{iv} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 92, e [ALVARENGA, 2010], p. 87, esta e a obra seguinte (intabulação III) tratam-se de *unica*.

^v A identificação como sendo parte de um *Credo* de Compère é da responsabilidade de [ALVARENGA, 2010], p. 87.

^{vi} [KNIGHTON, 1996], p. 92, refere as dificuldades de atribuição desta intabulação, com, por um lado, o índice de Baena a remeter para Obrecht, e por outro a concordância com o *Benedictus* da *Missa Gaudeamus* de Josquin. [ALVARENGA, 2010] e [URCHUEGUÍA, 2001] seguem a mesma concordância. Esta última musicóloga (p. 62) encontrou outra fonte com a mesma obra atribuída a Ockeghem.

^{vii} A determinação da identificação do *Agnus dei* [II] é da autoria de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 79, confirmada também por [ALVARENGA, 2010], p. 87.

^{viii} As intabulações 11 a 14, de acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 92, serão *unica*; [URCHUEGUÍA, 2001], p. 58, considerou que os pares de intabulações 11-12 e 13-14, formam duas unidades, diminuindo assim o número total de obras do impresso para 63.

^{ix} [KNIGHTON, 1996], p. 92, reconhece que esta obra faz parte de um [Magnificat]; de acordo com [URCHUEGUÍA, 2001], pp. 59-60, esta e a seguinte intabulação, correspondem a excertos de “*Magnificat sexti toni*”.

^x [KNIGHTON, 1996] e [URCHUEGUÍA, 2001] consideram as peças 18-20, de autor anónimo, *unica*. [ALVARENGA, 2010], p. 86, coloca a hipótese destas peças serem do próprio autor do impresso, Gonzalo de Baena. [KNIGHTON, 2012], p. 50, diz que as melodias usadas nestas peças são idênticas às encontradas no *Intonarum toletanum* de 1515, à excepção dos últimos compassos da peça 20 - *Jesu nostra redemptio*; ela acrescenta ainda que Bruno Turner, numa comunicação privada, terá sugerido que os instrumentistas tomaram maior liberdade na utilização das melodias do cantochão, em especial quando eram para serem executadas num contexto para-litúrgico.

^{xi} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80, informa que o *Pleni sun celi* do modelo polifónico está escrito a 3vv e não a 2 vv como aparece na intabulação.

^{xii} [KNIGHTON, 1996], p. 92, refere que a identidade deste excerto deverá ser confirmada, considerando [ALVARENGA, 2010], p. 87, a identificação incerta.

^{xiii} [URCHUEGUÍA, 2001], na p. 80, sugere que o *Benedictus*, na fonte polifónica, é a 2 e não a 3 vv, como aparece na intabulação.

^{xiv} [URCHUEGUÍA, 2001], p.80, refere que a intabulação, com o número 25, corresponde ao Motete *Unica est columba mea*.

^{xv} A definição do género musical da intabulação com a indicação numérica 26 é da autoria de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80. Esta musicóloga encontrou também várias fontes onde a atribuição desta obra é feita a Obrecht, assim como a autor anónimo, como se poderá observar na p. 61 deste mesmo artigo. [KNIGHTON, 1996], p. 92, já tinha reconhecido atribuições conflituosas.

^{xvi} [KNIGHTON, 1996], p. 92, considera que esta intabulação é *unicum*.

^{xvii} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 61. Esta intabulação encontra-se também atribuída em algumas fontes a Alexander Agricola e em várias outras a autor anónimo.

^{xviii} [SWING, 2001], pp. 553-5 diz existir um motete a 2vv, *Virginitas pulchris* (publicada em 1549¹⁶), *contrafactum* do *Agnus dei* da *Missa super Nigra sum*. [URCHUEGUÍA, 2001], p. 81, e [ALVARENGA, 2010], p. 87, parecem sugerir a possibilidade do Baena apresentar a intabulação do motete e não da secção da missa.

^{xix} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 92, esta obra, atribuída a Compère, encontra-se atribuída também a Brumel. [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, refere que a atribuição a Compère só se verifica no impresso de Gonzalo de Baena, encontrando-se em várias outras fontes atribuído a Antoine Brumel e a autor anónimo. A classificação do género desta intabulação é da autoria de Urchueguía.

^{xx} [KNIGHTON, 1996], p. 93, não faz qualquer referência ao género musical desta obra, porém [URCHUEGUÍA, 2001], nas pp. 58 e 81, diz que se trata de uma *Chanson*, que foi aceite depois de se consultar [FALLOWS, 2001], pp.176-7.

^{xxi} [KNIGHTON, 1996], p. 93, considera tratar-se de *unicum*; a atribuição a Obrecht é também confirmada por [URCHUEGUÍA, 2001], p. 81; [ALVARENGA, 2010], nas pp. 86-7, diz que a correcta atribuição será a Agricola, reconhecendo também a atribuição a Obrecht. [KNIGHTON, 2012], p. 39, refere que Eric Jas considera pouco provável que esta peça seja de facto de Obrecht.

^{xxii} Provavelmente trata-se de João de Badajoz, músico da corte portuguesa (*fl* 1518; [Viterbo, 1932], pp. 79-80). No entanto, [Ros-Fábregas, 2001] refere a existência, uma geração mais tarde, de Garci Sánchez de Badajoz (c.1460-d.1524), *vihuelista*. Note-se que [KNIGHTON, 1996], p. 93, considera esta intabulação *unicum*.

^{xxiii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, encontrou concordância no manuscrito de Segovia (E-SE Ms. s.s.), porém com o título “*Cecus non judicat de coloribus*”, atribuído a “*Ferdinandus et frater eius*”, isto é, a Fernando e ao seu irmão. [KNIGHTON, 2012], p. 38, diz que o *incipit* “*Ave Maria*” para esta peça não aparece em qualquer outra fonte. Apesar de Knighton ter agrupado esta intabulação e a seguinte numa só unidade, ainda que distinguindo-as (37 e 37b em [KNIGHTON, 1996], p. 93), estas foram por mim consideradas como duas intabulações, em conformidade aliás com a classificação feita pela musicóloga inglesa das intabulações 11, 12, 13 e 14.

^{xxiv} Para mais concordâncias desta e da intabulação anterior ver [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

^{xxv} Segundo [KNIGHTON, 1996], p. 93, tratar-se-á de um *unicum*.

^{xxvi} Quer [KNIGHTON, 1996], p. 93, quer [URCHUEGUÍA, 2001], pp. 58 e 81, contrariam a identificação do *Agnus dei* dada por Baena, remetendo para o *Benedictus* da *Missa de Feria* de Antoine de Févin.

^{xxvii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, julga tratar-se de *unicum*.

^{xxviii} A opção por este autor encontra-se fundamentada nas análises expressas respectivamente nos artigos de [KNIGHTON, 1996], p. 105, e de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 57; Knighton duvida que seja uma obra de Cristobal Morales, não tendo encontrado concordância desta obra. Ela não deixa contudo de considerar poder tratar-se eventualmente de uma das primeiras obras deste autor. Também diz que, existiu um outro Morales na corte de Isabel a Católica, Francisco de Morales (1485-c.1498), podendo este ser o compositor da obra, que na fonte E-TZ Ms. 2/3, é atribuída a “Fo. Morales (ver [KNIGHTON, 1996], rodapé 86); [URCHUEGUÍA, 2001], por sua vez, diz que o nome era vulgar então e que Cristóbal Morales, à época estava em Roma, como cantor na Capela Sistina, e tinha contactos com Espanha, contudo não existirão provas do envio de obras para Portugal. Sobre a sua actividade como compositor antes de Roma nada será conhecido e não foi possível ainda determinar categoricamente se esta obra, intabulada por Gonzalo de Baena, será do Cristóbal Morales.

^{xxix} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, atribuiu esta obra também a Pierre de La Rue.

^{xxx} De acordo com [KNIGHTON, 1996], nas pp. 93-4, o título “*dos coelhos*” indica que se trata de um excerto do *Credo* de *Mon père*, concordando deste modo com [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82.

^{xxxi} [KNIGHTON, 1996], p. 93, julga tratar-se de um *unicum*.

^{xxxii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, identificou como sendo o *Agnus dei* [III] não da Missa *Hercules dux Ferrarie* mas sim da Missa *Sine nomine*, confirmado aliás por [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82.

^{xxxiii} A atribuição do género é da autoria de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82.

^{xxxiv} [KNIGHTON, 1996], p. 93, julga tratar-se de um *unicum*.

^{xxxv} [KNIGHTON, 1996], p. 93, indica que será necessário confirmar a identidade da peça.

^{xxxvi} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 93, e com [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82, esta intabulação corresponde a um excerto do *Credo* da *Missa sine nomine*, encontrando-se concordância nos manuscritos E-TZ Ms. 2/3 (clx^v-clxxi) e P-Cug MM 12 [Escouar] (ff. 60v-9), entre outras fontes.

^{xxxvii} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 93, as intabulações 53, 54 e 55 serão *unica*.

^{xxxviii} As intabulações 56, 57, 58 e 59, correspondentes à numeração 53, 54, 55 e 56, de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 65, corresponderão a arranjos de uma mesma melodia, do “Kyrie IV *Cunctipotens genitor Deus* [LU, S.25]”. De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 93, estas intabulações serão *unica*. [ALVARENGA, 2010], p. 86, coloca a hipótese destas peças serem do próprio autor do impresso, Gonzalo de Baena.

^{xxxix} [KNIGHTON, 1996], p. 93, considera tratem-se de peças *unica*.

^{xl} Como se pode confirmar existiu um lapso na preparação do índice do impresso, tendo sido registado em último lugar do índice a peça de Josquin des Prez, referente ao f. 60, e em quarto lugar, a contar do fim do índice, a obra de António de Baena, referente ao f. 63. Observa-se assim um salto no registo dos fólhos, partindo-se do f. 59, seguiram-se os ff. 63 e 69 e depois o f. 60. O lapso observado no título do Índice da Fonte não se assinalou no título do Corpo da Fonte, concordando portanto esta intabulação com o registado no f. 60.

^{xli} [KNIGHTON, 1996], p. 93, esta obra será *unicum*.

Capítulo 2 – A música instrumental no espaço europeu quinhentista

O séc. XVI, um dos períodos mais ricos e dinâmicos da história da Europa em praticamente todos os níveis da actividade humana, é o tempo em que a música instrumental se “emancipa”, após um período de alguma indefinição, onde o repertório se constrói essencialmente graças à transversalidade das obras vocais.

Os séculos anteriores mostravam os instrumentos envolvidos de forma rotineira na execução do repertório de carácter secular, não anotado, podendo eventualmente terem intervindo também na execução de repertório polifónico, apesar de não se conhecer como seriam usados⁸¹. Sabe-se no entanto que se até meados do séc. XVI não era fácil determinar as partes destinadas aos instrumentos, a partir do momento em que foram concebidos tipos de escrita específicos a determinados instrumentos, seja de tecla seja de corda, a identificação do respectivo carácter instrumental torna-se evidente.

O primeiro exemplo notado de música instrumental conhecido encontra-se registado no designado *Manuscrit du Roi* (F-Pn fonds français 844, também conhecido por “*Chansonnier du Roi*”), que terá sido copiado por um anónimo nos finais do séc. XIII ou inícios do séc. XIV. Tratam-se de *estampies* e *dances royales* escritas em notação mensural, como se pode constatar no exemplo abaixo (FIG. 2.1)⁸².

⁸¹ [PERKINS, 1999], p. 757.

⁸² [SAVALL, 2008], p. 9.



FIG. 2.1 - *Le Manuscrit du Roi*, F-Pn fonds français 844, f. 104v - *Quinte, Sexte, Septime, Uitime Estampe Royale et la Danse Real*.

Contudo uma das mais emblemáticas fontes, igualmente com carácter instrumental, que sobreviveu desde o séc. XIV, é o conhecido *Codex Robertsbridge*, (GB-Lbl MS Additional 28550) (c.1325 a 1530). Registado num sistema de notação que combina letras com a notação mensural em pentagrama (ver FIG. 2.2), as obras musicais deste *Codex* seriam provavelmente destinadas ao instrumento de tecla⁸³.

⁸³ [EDLER, 2007], pp. 39-41. Este tipo de notação corresponde ao sistema de intabulação germânico antigo, que combina a notação mensural na voz *Superius* com as letras nas restantes vozes. Para mais detalhes consultar capítulo 3.1.2, p. 72-3.



FIG. 2.2 - *Codex Robertsbridge*,
GB-Lbl MS Additional 28550, f. 44.

Outra fonte representativa de notação instrumental surge no séc. XV com o extenso *Codex Faenza* (I-FZc 117), copiado entre 1380 e 1420. Este manuscrito que contem repertório do início do séc. XV, intabulações para tecla de obras com carácter secular e litúrgico, é apresentado num tipo de notação aparentemente italiana, registado em duas pautas e frequentemente designado por *keyboard score*⁸⁴. Esta forma de notação, que concorreu durante séculos com todas as outras formas de tablatura, parece ter sido a mais próxima daquele que viria a ser o tipo notacional predominante para registar a música destinada ao instrumento de tecla (ver FIG. 2.3).

⁸⁴ [PERKINS, 1999], p. 758.

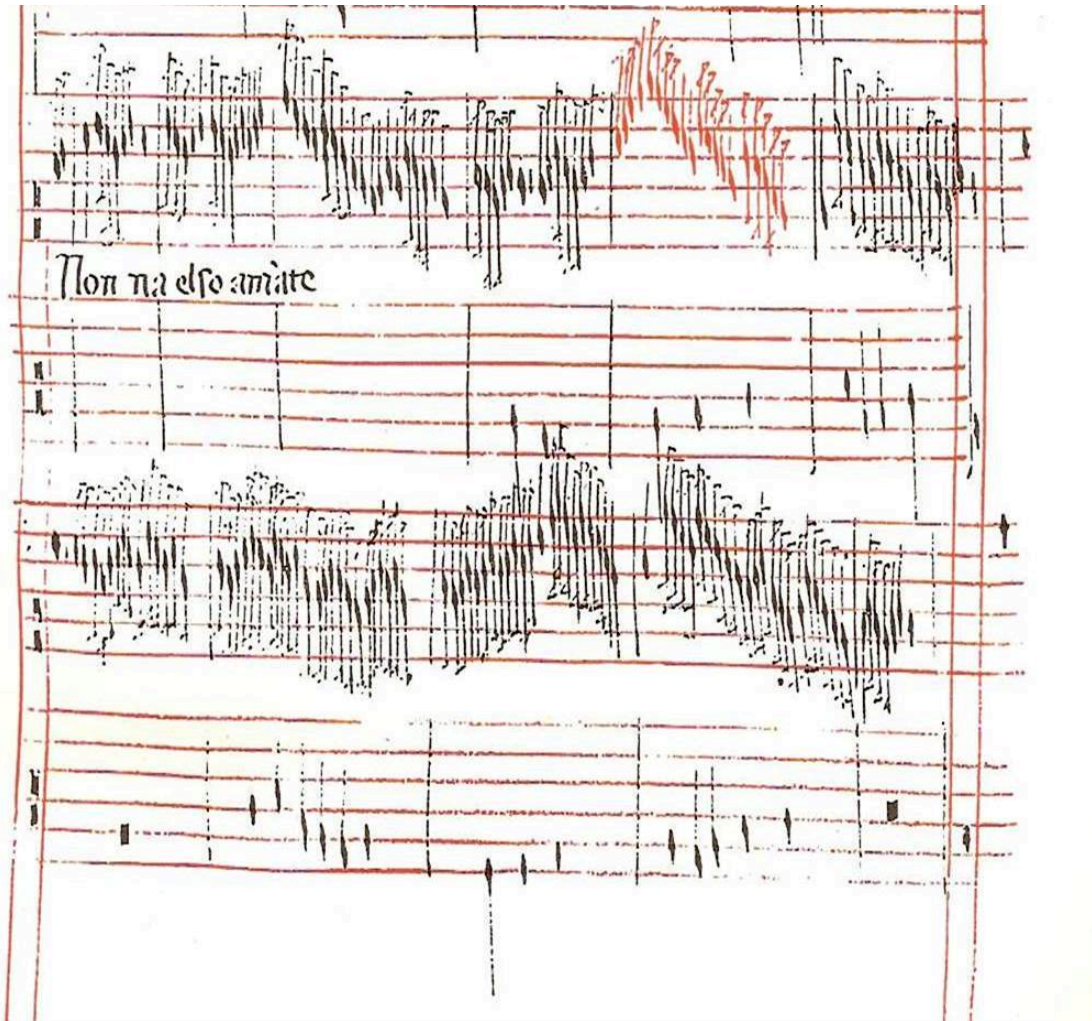


FIG. 2.3 - *Codex Faenza*, I-FZ 117, f. 78, “*Non na el so amante*”.

Temos, assim, alguns registos escritos de música instrumental, seja em notação mensural (a mesma utilizada para o repertório vocal), seja uma combinação da notação mensural com letras, seja em *keyboard score* ou *intavolatura*. Quanto ao tipo de instrumentos intervenientes não se conhece qualquer definição concreta, sabendo-se porém que a permuta de instrumentos (corda, tecla ou sopro) seria usual então.

Ainda durante o séc. XV, com a secularização da sociedade e a crescente democratização da música, esta irá ser potenciada pelo dinamismo que a imprensa musical proporcionará no início do séc. XVI, colocando assim à disposição de qualquer um, todos os géneros de música.

2.1 – Advento da impressão de repertório instrumental (1507) e o impacto na produção musical europeia

Será em Itália, mais precisamente em Veneza, com Ottaviano Petrucci, que em 1507 se inaugurará a impressão do repertório instrumental. Este publica então dois volumes de música intabulada e/ou composta por Francesco Spinacino em tablatura para alaúde, tipo italiana, que se faziam acompanhar de um prefácio explicativo das regras de leitura da tablatura usada⁸⁵. Este procedimento, que eventualmente terá sido utilizado para assegurar a compreensão desta notação específica, ainda pouco familiar, irá influenciar as publicações futuras de Petrucci, assegurando deste modo uma maior acessibilidade das suas obras a todos os interessados, não só instrumentistas profissionais como amadores e principiantes (ver FIG. 2.1.1)⁸⁶. Desta forma, ao explicar como interpretar os seus impressos, ele não só assegurou o sucesso comercial das suas publicações como cumpriu também uma função de carácter didáctico.



FIG. 2.1.1 - Extracto de *In pace in idipsum*, f. 45v, Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro Secondo*, Veneza, O. Petrucci, 1507.

Em 1508 Petrucci publicará uma colecção de danças intabuladas para alaúde de Juan Ambrosio Dalza, e em 1509, o primeiro volume de polifonia secular italiana de Franciscus

⁸⁵ [PERKINS, 1999], pp. 778-9.

⁸⁶ Outras referências do *Libro Secondo* de F. Spinacino: Spinacino 1507⁶ (Sigla RISM); 1507₂, [BROWN, 2000], p. 13.

Bossinensis. Nesta última publicação, as duas vozes mais graves estão intabuladas para alaúde, e a voz soprano, provida de texto, está escrita em notação mensural. Mais tarde, em 1511, ele edita ainda a segunda antologia com o mesmo tipo de música⁸⁷.

Outros impressos se seguiram quer destinados ao instrumento de corda quer ao de tecla. Em 1512 será publicado na Alemanha o livro *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten*, de Arnolt Schlick (c.1460-dp.1521), o primeiro impresso com intabulações para serem executadas em tecla (nove obras para órgão, de três a cinco partes), e ainda outras concebidas para alaúde⁸⁸. O tipo notacional usado para tecla combina a pauta, onde se regista a melodia mais aguda (e ornamentada) em notação mensural, com o sistema de letras nas restantes vozes, isto é, no sistema de tablatura alemã antiga⁸⁹ (ver FIG. 2.1.2).

The image shows a musical score for 'Salve regina' by Arnolt Schlick. It consists of two systems of notation. The first system has a mensural staff with a treble clef and a common time signature, followed by a line of German lute tablature. The tablature uses letters 'g', 'a', 'b', 'c', 'd', 'e' and numbers '1' through '7' to indicate fret positions. The second system also has a mensural staff with a treble clef and a common time signature, followed by a line of German lute tablature. The tablature uses letters 'g', 'a', 'b', 'c', 'd', 'e' and numbers '1' through '7' to indicate fret positions.

FIG. 2.1.2 - Extracto do primeiro de cinco versos do *Salve regina*, 1, Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten*, Mainz, Peter Schöffer, 1512.

Em 1517, surge um segundo livro destinado ao instrumento de tecla impresso por Andrea Antico, intitulado *Frottole intabulate da sonare organi*. Este impresso, que compreende vinte seis composições de carácter profano (as *frottole*), a maioria de Bartolomeo

⁸⁷ [PERKINS, 1999], p. 781. Para mais detalhe consultar capítulo 3.1.1, p. 70.

⁸⁸ [MARX, 2001], pp. 522-3. Para mais detalhe sobre a tablatura consultar capítulo 3.1.1, p. 71.

⁸⁹ De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 86, nota de rodapé 22, Hernando Colón teve uma cópia deste impresso na sua famosa biblioteca.

Tromboncino⁹⁰, estão registadas num tipo notacional designado por *keyboard score* ou *intavolatura* (ver Fig. 2.1.3).



FIG. 2.1.3 - Extracto de *Amor Quando Fioriva mia speme*, Bartolomeo Trombocino, *Frottole intabulate da sonare organi*, Roma, Andrea Antico, 1517B.

Também em Itália, mais precisamente em Veneza, será publicado em 1523 um terceiro livro de obras destinado ao instrumento de tecla, *Rechercari / motetti / canzoni Libro primo* de Marco Antonio Cavazzoni. Este impresso, para além de conter intabulações de obras com carácter vocal, inclui também *ricercare*, os mais antigos exemplos de peças com carácter livre para tecla conhecidos, não se tendo encontrado até hoje os originais do que eventualmente possa ter servido de modelo a estas obras instrumentais⁹¹.

Outro centro muito importante de publicação de repertório musical, nomeadamente para instrumento no séc. XVI, foi a França. É em Paris que o impressor Pierre Attaignant inicia em 1529 a sua actividade como impressor e editor de música instrumental, com uma colectânea de *chansons* destinada ao alaúde. Este é aliás considerado o exemplo mais antigo de tablatura francesa para alaúde, que se caracteriza por usar um sistema de letras que contrasta com o sistema de números italiano para este instrumento.

Attaignant fez também acompanhar as suas publicações com um pequeno tratado explicativo da notação usada, o que mais uma vez, tal como Petrucci, proporcionará aos músicos amadores e principiantes o acesso fácil a estas obras, referindo ele que será “[...] *pour entendre & apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la*

⁹⁰ [PICKER, 2001], pp. 731-3.

⁹¹ [SLIM, 2001], pp. 317-8.

tabulature du lutz”⁹². Esta concepção de auto-suficiência, subentendida, terá contribuído certamente para o sucesso das suas publicações, seguindo-se portanto uma segunda colecção de obras em tablatura para alaúde, colecções de danças instrumentais e uma série de livros de partes contendo *chansons*. Em 1531, Attaignant publicará então uma série de sete livros de música para tecla escritos em *keyboard score* (ver FIG. 2.1.4)⁹³.



FIG. 2.1.4 - Extracto de *Prelude sur chacun ton*, f. 44, *Magnificat sur les huit tons... en la tabulature des Orgues...*, Paris, Pierre Attaignant, 1531.

Desta série de sete volumes, as três primeiras colectâneas compreendem intabulações de *chansons*, as três seguintes, composições de cariz sacro e o outro volume corresponde a arranjos (intabulações) de motetes. Finalmente, e no mesmo ano, Attaignant edita ainda um livro com intabulações de danças para tecla, não publicando posteriormente mais nenhuma música específica quer para alaúde quer para tecla. Ele publicará porém em 1532 mais dois livros de *chansons* com texto, que possibilitariam a execução quer por vozes, quer por flautas, distinguindo as obras “plus convenables à fleuste d’allemant [...] et à la fleuste à neuf trous”⁹⁴. Attaignant, no fim da sua carreira, voltará no entanto a publicar repertório de danças, porém explicitamente para *ensemble* instrumental, tendo tido também em atenção a publicação de obras que combinassem o instrumento e a voz⁹⁵. É de realçar aliás o contributo deste impressor e editor francês para o desenvolvimento da escrita destinada a grupos instrumentais.

⁹²[PERKINS, 1999], p. 782. Tradução: “Para compreender e aprender por si mesmo a tocar todas as *chansons* intabuladas para alaúde” (tradução da autora). Para mais detalhe sobre a tablatura consultar capítulo 3.1., pp. 66-7.

⁹³[PERKINS, 1999], p. 785.

⁹⁴[OUVARD, 1999], coluna 1122.

⁹⁵[PERKINS, 1999], pp. 785-6.

2.2 – O contexto musical de Gonzalo de Baena: espaços, práticas e fontes instrumentais na Península Ibérica do séc. XVI

Gonzalo de Baena, músico de origem espanhola, tendo entrado ao serviço da corte real portuguesa provavelmente nos finais do séc. XV ou inícios do séc. XVI, terá integrado eventualmente um dos séquitos de uma das princesas espanholas que casaram em 1497 (D. Isabel) e em 1500 (D. Maria) com o monarca português D. Manuel I.

O contexto musical em que este músico se integrou não terá sido certamente muito diferente do meio de onde provinha (da corte espanhola), tendo sido ao que parece idênticas as práticas instrumentais nestes dois países. Muitas das referências documentais dão-nos uma ideia do que se passou então na Península Ibérica e principalmente em Portugal, nos vários centros onde a música instrumental foi cultivada, isto é, na corte, na igreja e na universidade.

O impulso no desenvolvimento da música era aliás essencialmente patrocinado pela corte e a história da música portuguesa contem relatos que manifestam a acção dos vários monarcas nesta área, mais documentados porém a partir do séc. XV, com o rei português D. Afonso V (1438-1481). Este monarca teria preocupações com a música que se fazia na corte, tendo enviado seus representantes à corte de Henrique VI de Inglaterra para se inteirarem do modelo organizativo da capela real deste monarca⁹⁶.

No reinado seguinte, com D. João II (1481-1495), a música foi também cuidada, sabendo-se aliás que este monarca seria um “[...] «singular dançador em todas as danças» [...]”⁹⁷, arte que pressupunha a participação de música instrumental, executada aparentemente por instrumentos de corda dedilhada, que o cronista e humanista Garcia de Resende, tal como os congéneres europeus, terá dominado - o *alaúde*⁹⁸. Um relato deste cronista, referindo-se a este monarca, comenta “[...] porque eu começava de tanger bem, me mandou ensinar e me ouvia muitas vezes na sesta e à noite na cama [...]”⁹⁹.

A música profana executada na corte terá registado progresso neste período, tendo sido assente em cancioneiros, que nos chegaram dos reinados seguintes.

É pois em 1516, já no reinado de D. Manuel I, que são impressos os vários cancioneiros, como o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, repositório da maior parte da

⁹⁶ [FERREIRA, 2004], p. 210.

⁹⁷ [BRANCO, 2005], p. 83.

⁹⁸ [BRANCO, 2005], p. 96.

⁹⁹ [BRITO, 1992], p. 50.

produção poética portuguesa, porém desprovida da música¹⁰⁰. Outros cancioneiros porém juntaram o texto à música, nomeadamente o Cancioneiro de Paris, o Cancioneiro de Belém, o Cancioneiro de Elvas e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa C.I.C. 60¹⁰¹, que testemunham certamente a música vocal profana apreciada pelos fidalgos da corte¹⁰². O musicólogo João de Freitas Branco diz que algumas das obras destes cancioneiros musicais teriam sido concebidas só para instrumento, já que não se poderiam cantar, porventura por evidenciarem uma escrita com características instrumentais. Ele acrescenta ainda que o carácter de improvisação na intervenção dos instrumentos justificará de algum modo a escassez de registos em notação musical¹⁰³.

É neste contexto que Gonzalo de Baena e os seus dois irmãos, tocadores de viola de arco¹⁰⁴ (viola da gamba) se integram e, como músicos de câmara da corte portuguesa, terão certamente participado nos vários eventos musicais para o efeito convocados. Sabe-se que D. Manuel I (1495-1521), foi “[...] mui músico de vontade [...]”¹⁰⁵ e que cuidou tanto da música de câmara como da sua capela, como refere o cronista e humanista Damião de Góis, contratando músicos cantores e tocadores de alto nível técnico e musical, que, a troco de boas remunerações, vinham de todas as partes da Europa. Porém o interesse do rei pela música também se manifestou no cuidado prestado na manutenção “dos órgãos da capela do Paço de Sintra”, na contratação de chameleiros na Flandres¹⁰⁶ e, na fase final do seu reinado, no impulso dado à implementação da polifonia nas catedrais.

Segundo os relatos do cronista Garcia de Resende, constatamos que este rei gostava de ouvir música enquanto comia, nos entretenimentos desportivos, nas audiências, nos passeios no rio, quando ia à cidade quer a pé quer a cavalo e nas horas de ócio, certamente como os monarcas europeus deste período.

Alguns acontecimentos foram registados pelos cronistas de então, sendo pormenorizados alguns detalhes relacionados com o tipo de intervenientes musicais e os momentos em que participavam. São referidos designadamente os instrumentos de *música*

¹⁰⁰ [BRANCO, 2005], p. 100.

¹⁰¹ P-Ln Res C.I.C. 60, proveniente de Coimbra, é uma compilação de música secular e sacra dos séculos XV e XVI, sem autor atribuído, que contem obras de compositores como Peñalosa, Anchieta e Escobar, entre outros.

¹⁰² [BRITO, 1992], p. 37.

¹⁰³ [BRANCO, 2005], pp. 85-8.

¹⁰⁴ Para mais detalhe consultar capítulo 1.1, p. 18-9.

¹⁰⁵ [BRANCO, 2005], p. 98.

¹⁰⁶ [BRANCO, 2005], p. 107.

*alta*¹⁰⁷, que actuavam nos jantares e ceias, aos domingos e dias santos, em que intervinham as “[...] charamelas, sacabuxas, cornetas, harpas, tambores e rabecas e nas festas principais com atambales e trombetas [...]”, que tocavam à vez enquanto o monarca comia; havia ainda os “[...] músicos mouriscos, que cantavam e tangiam com alaúdes e pandeiros [...]” os quais, juntamente com os instrumentos acima mencionados, acompanhavam as danças dos “[...] moços fidalgos, durante o jantar e a ceia [...]”, sendo hábito pois nestes dias que se dançasse ao serão. Este monarca, de acordo com Freitas Branco, “[...] nunca ia à caça sem levar músicos, e instrumentos de câmara¹⁰⁸ (*música baixa*). Com que lhe tangiam, e cantavam, fosse no campo, ou nas casas onde comia, e repousava [...]”. É de notar também que quando este rei dava audiência “[...] estava música de cravo e cantores [...]”.

Como se percebe os músicos (cantores e instrumentistas) participavam nos vários tipos de eventos organizados pela corte em que os instrumentos de *música alta* participariam geralmente nos eventos de maior solenidade (e mais frequentemente no exterior) e os de *música baixa* (principalmente em recintos fechados), sustentando ou não a voz, sendo que as mais das vezes acompanhariam a dança.

São conhecidas descrições que comprovam que os instrumentos de *música alta* e de *música baixa* foram usados não só nas procissões realizadas no exterior como também no interior das igrejas, onde poderiam articular com o órgão. Conhece-se o relato alusivo à festividade da Páscoa, nomeadamente ao cortejo, em que o rei D. Manuel e a rainha foram precedidos pelos vários elementos da corte e por “«[...] todo o género de música, e instrumentos que em sua corte havia». [...]”¹⁰⁹. É de supor que nessa procissão terão participado todos os instrumentos de *música alta* (instrumentos com grande sonoridade, apropriados para dias festivos) e de *música baixa* (instrumentos de câmara) existentes na corte, ignorando-se contudo o tipo de intervenção que estes instrumentistas terão tido e se porventura entraram ou não no recinto eclesiástico.

Contudo, ao que parece, já cedo, no séc. XV, os instrumentistas da Península Ibérica terão sido chamados a participar nos grandes acontecimentos da cidade, tanto nas procissões religiosas no exterior da igreja como também no interior, nas cerimónias litúrgicas, apesar de aqui as evidências documentais serem mais raras, como refere o musicólogo Paulo Estudante¹¹⁰.

¹⁰⁷ Instrumentos de som mais sonoro como charamelas, sacabuxas, cornetas, etc.

¹⁰⁸ Refere-se a instrumentos de som “pequeno”, nomeadamente os instrumentos de corda.

¹⁰⁹ [BRANCO, 2005], pp. 98-9.

¹¹⁰ [ESTUDANTE, 2007], p. 71.

É conhecido um relato de Garcia de Resende, registado na crónica da “Tresladaçã do corpo do [...] Dom Ioam o Segvndo [...] da Sé de Sylues pera o Mosteiro da Batalha”, que menciona a presença de instrumentos nesta procissão, um *ensemble* formado por “[...] muytas trombetas, charamellas, sacabuxas, e atambores [...]” e que refere que estes entraram juntamente com os cantores dentro do recinto do mosteiro da Batalha. É acrescentado ainda que “[...] ao domingo seguinte, que foram vinte sete dias do dito mes [...] logo veo o dito Prior d[e] Sãta cruz em põtifical: [e] começarã os cãtores, [e] clerezia o respõso, [...]: [e] a missa foy tãgida com órgãos: charamelas: sacabuxas: trõbetas: [...] começarã os cantores [...], *benedictus [dominus] deus Israel*, cõ tantas vozes, [e] estromẽtos [...]”¹¹¹.

Esta descrição, que refere os vários instrumentos intervenientes nesta celebração litúrgica, porventura excepcional, assemelhar-se-ia ao que aconteceria na vizinha Espanha, relatando este mesmo cronista, com algum pormenor, uma outra celebração, realizada em Toledo, em que os reis portugueses (D. Manuel I e D. Isabel) participaram, a pedido dos Reis de Espanha. Ele conta que “[...] A Igreja estaua a mais fermosa cousa que se podia dizer [...] [e] a gente era tanta que não cabia, e tantos orgãos charamelas/ sacabuxas/ trõbetas/ atambores/ [e] outros muytos estromentos/ q[ue] quando acabaram de jurar juntamente tangeram, e os sinos repicauã [...]”¹¹².

Estes relatos evidenciam, de alguma forma, uma prática instrumental similar, onde os instrumentos de *música baixa* e de *música alta* teriam uma actividade já muito intensa, no séc. XVI, e em especial nos acontecimentos de reconhecida importância, dignos de serem celebrados com mais magnificência, designadamente nas procissões do dia de Natal, da Epifania, na procissão do *Corpus Christi*, nas Vésperas do Domingo da Ressurreição, do dia de S. Pedro e S. Paulo ou ainda da festa da Assunção, em Agosto. Estes músicos no entanto participavam também noutros eventos de cariz mais mundano como a recepção do rei, o nascimento do delfim, o dia do padroeiro, entre outros.

Espanha e Portugal terão pois a peculiaridade de terem sido países que admitiram cedo instrumentistas não só nas procissões como também no espaço do serviço religioso regular, isto é, nas cerimónias litúrgicas. Será aliás a partir das primeiras décadas do séc. XVI que as igrejas principais espanholas e também portuguesas começam a contratar instrumentistas (*ministriles*) de forma permanente, tornando-os parte integrante do *staff* musical da instituição. A incorporação dos *ministriles* nos serviços religiosos, primeiramente no exterior e depois nos serviços litúrgicos, dentro da igreja, obedeceria certamente ao princípio de

¹¹¹ [RESENDE, 1545], ff. 125v-126v.

¹¹² [RESENDE, 1545], f. 133v.

excelência que os representantes da igreja primariam, atraindo assim os fiéis às celebrações. Se numa fase inicial aqueles instrumentistas seriam esporadicamente contratados, progressivamente os mais altos dignitários das instituições eclesiásticas perceberam que tinham vantagens em tê-los ao seu serviço de forma permanente. Este tipo de contratação que se observou primeiramente em algumas das principais igrejas, certamente foi replicado noutras de maior relevância, tornando-se o *ensemble* instrumental num símbolo de distinção e grandiosidade da instituição¹¹³.

Os instrumentos que mais frequentemente estiveram presentes nestes *ensembles* nas catedrais ibéricas do séc. XVI, foram as charamelas, sacabuxas, flautas, cornetas e o baixão. No entanto a viola de arco (ou *vihuela* de arco) foi um dos instrumentos que, ainda que esporadicamente, marcou presença em algumas igrejas a partir do séc. XVI. É conhecido aliás um convite feito pela catedral de Toledo a estes músicos para participarem na festa do *Corpus Christi*, tendo este instrumento de corda também participado em celebrações litúrgicas de algumas igrejas espanholas¹¹⁴.

Em Portugal não se conhece qualquer relato da intervenção destes instrumentos de corda (viola de arco) nas celebrações, sendo-lhes destinado preferencialmente a execução de música secular, assim como a guitarra, que esteve particularmente associada à execução de vilancicos durante as festividades do Natal e do *Corpus Christi*. Sabe-se que em Espanha, algumas catedrais (Burgos, Jaén, Palencia, Pamplona) tentaram incluir a guitarra nas celebrações, mas foi contestado por estar muito relacionado com a música profana¹¹⁵. É conhecido também a participação de um outro instrumento de corda dedilhada nas celebrações litúrgicas de algumas igrejas espanholas - a harpa, porém o primeiro contrato permanente conhecido surgirá já em meados do séc. XVII¹¹⁶.

É de alguma forma evidente que as instituições eclesiásticas que mais frequentemente solicitavam os serviços dos *ministriles*, foram as que se decidiram rapidamente por os contratar de forma permanente. A catedral de Sevilha, em 1526, será a primeira igreja a admiti-los a tempo inteiro, enquanto outras instituições se decidiram por os contratar esporadicamente, de acordo com as necessidades. O caso porventura mais emblemático de contratação é o da catedral de Toledo, que em 1531 emprega o primeiro grupo instrumental, constituído por três elementos e mais três assistentes (um para cada um deles), o que permitia

¹¹³ [ESTUDANTE, 2007], p. 84.

¹¹⁴ [ESTUDANTE, 2007], pp. 174-6.

¹¹⁵ [ESTUDANTE, 2007], p. 178.

¹¹⁶ [ESTUDANTE, 2007], p. 184.

formar um *ensemble* com seis instrumentistas. O contrato a título permanente implicava naturalmente obrigações e direitos, tanto do lado da igreja como dos instrumentistas, sendo uma das principais funções destes músicos participar em todas as festas da igreja em que o arcebispo estivesse presente e/ou sempre que o Capítulo os solicitasse. Este tipo de contrato demonstra portanto a importância que os mais altos dignitários das instituições eclesiásticas deram à participação do *ensemble* instrumental nos serviços religiosos, sendo a tendência admitir estes grupos de forma permanente, de acordo provavelmente com as possibilidades de cada igreja. Estes instrumentistas, provenientes de casas nobres vizinhas ou de companhias independentes de músicos (nos grandes centros urbanos)¹¹⁷, dominavam vários instrumentos, designadamente os de sopro.

A intervenção do *ensemble* de *ministriles* nas celebrações litúrgicas, a interacção com o canto e o grupo instrumental, far-se-ia usando o princípio de *alternatim* entre famílias de instrumentos diferentes, nomeadamente charamelas, flautas, cromornes ou ainda violas de arco (em algumas instituições), sendo possível que um instrumento actuasse isoladamente, quer dobrando quer substituindo uma das vozes¹¹⁸ - as sacabuxas suprimindo as vozes Tenor e Alto e a corneta o Soprano¹¹⁹. Esta alternância porém não excluiria o órgão, um dos instrumentos presentes em algumas igrejas, sendo o organista aliás um músico que fazia parte da instituição eclesiástica onde fazia a sua formação. Este instrumento de tecla que participava também nos serviços litúrgicos, poderia igualmente ser ouvido na corte e em recintos domésticos, como testemunham aliás os registos do processo de inquisição de Damião de Góis, onde é referido ter-se ouvido na sua casa o “[...] «tanger de órgãos» [...]”¹²⁰.

Em Portugal, apesar das provas documentais não serem ainda suficientes, foi detectado, relativamente cedo, a presença de vestígios de música instrumental nas cidades portuguesas porventura mais abastadas, designadamente nas principais instituições religiosas. Sabe-se que o município de Braga efectuou repetidamente pagamentos a instrumentistas pela participação na festa do *Corpus Christi*, um dos mais importantes eventos religiosos. Também são vários os relatos que evidenciam a participação instrumental no recinto da catedral, como uma descrição curiosa que revela uma das tradições mais antigas realizadas na Sé de Braga, em que se dançava e cantava dentro da igreja, diante do Santíssimo Sacramento, nas festas de S. João Baptista e S. Jacob. Como se supõe (e é de alguma forma evidente) esta representação não aconteceria sem a participação instrumental. Sabe-se também que este tipo de realizações

¹¹⁷ [ESTUDANTE, 2007], p. 72.

¹¹⁸ [ESTUDANTE, 2007], p. 125.

¹¹⁹ [ESTUDANTE, 2007], pp. 256-7.

¹²⁰ [VIEIRA, 2007], vol.1, p. 465.

terá sido interditado pelo arcebispo D. Luis Pires (1468-80), que em Dezembro de 1477 determinou que “[...] na festaa e noute de Natal non cantem chanceletas nem outras cantigas alguuas nem façam jogos no coro nem na igreja, salvo se for alguua booa e devota representaçom assy como hé a do presepio ou dos Reis Maagoos [...]”. Outros relatos confirmam que esta catedral teve ao seu serviço um *ensemble* instrumental que foi sustentado com as rendas do arcebispado: seriam cerca de uma dezena de instrumentistas, classificados como trombetas, e que, acordo com o testamento do arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1532), terão prestado serviço nesta igreja antes de 1532. Porém a primeira descrição conhecida do género de instrumentos que fizeram parte de um *ensemble* de sopros é a do Infante D. Henrique, prelado em Braga entre 1532 e 1540, referindo-se ele a seis trombetas e quatro charamelas que estiveram ao serviço da catedral entre 1538/40.

Também em Coimbra um documento municipal de 1554 comprova igualmente a participação de instrumentos na procissão do *Corpus Christi*, sendo as charamelas, trompetes e/ou timbales frequentemente contratados para as principais festas da cidade. Contudo, no que respeita à actividade destes instrumentistas quer ao serviço da catedral ou mesmo do bispo, nada é conhecido antes de 1557, ano em que o município recorre ao serviço das charamelas do bispo para celebrar a entronização do rei D. Sebastião. Será mais tarde (entre 1575 e 1579), que se conseguirá ter uma ideia do tipo de instrumentistas que estariam então ao serviço da Sé. Um relato de uma prova de admissão de dois tocadores de charamelas para esta catedral, com a presença conjunta do mestre capela e do mestre das charamelas, leva a considerar que o *ensemble* instrumental já existiria há algum tempo nesta instituição eclesiástica, talvez como estrutura já bem organizada, e que seria remunerado provavelmente com as rendas do bispado. Estes instrumentistas eram aliás frequentemente contratados pela Universidade para participarem nos mais diversos eventos.

Outra catedral importante em Portugal foi a de Évora, que aparentemente se torna na primeira instituição eclesiástica portuguesa a contratar instrumentistas de forma permanente. O responsável foi o Cardeal D. Afonso (1522-1540), tendo ficado porém ao encargo fábrica da igreja o pagamento dos salários do *ensemble* instrumental, composto por quatro a seis elementos¹²¹.

O repertório dos instrumentistas (de sopro), executado nos recintos eclesiásticos, seria aparentemente o que se encontraria registado nas fontes manuscritas, destinadas em princípio à execução vocal.

¹²¹ [ESTUDANTE, 2007], pp. 76-85.

As fontes impressas na Península Ibérica vão surgir mais tarde do que no resto da Europa, vinte e nove anos após o primeiro impresso dedicado ao instrumento de corda, o aláude¹²². Será portanto em 1536 que se inaugurará a impressão de música nesta região, mais precisamente em Espanha, sendo a primeira obra de carácter instrumental, destinada à *vihuela de mano*, o *El Maestro* de Luys Milan (c.1500-dp.1560). Seguir-se-ão ainda mais seis publicações, pelo que entre 1536 e 1576 foram impressos sete livros destinados ao mesmo tipo de instrumento¹²³. Sendo a viola de mão (*vihuela*), o instrumento de predileção das cortes ibéricas, em Portugal não se conhece ou pelo menos não sobreviveu qualquer publicação destinada a este instrumento. Porém é reconhecido que algumas publicações espanholas existiram em Portugal e/ou estiveram à disposição dos copistas portugueses, nomeadamente dos do mosteiro de Santa Cruz, que fizeram transcrições quer de obras vocais como instrumentais. Será de referir o MM 242, que, para além de conter música vocal, contemplou também obras de carácter instrumental, nomeadamente as quatro peças para tecla do impresso ... *el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales* (1555) de Juan Bermudo, testemunhando assim que este tratado existiu ou esteve então à disposição dos copistas crúzios. Este manuscrito também contemplou algumas obras do *Libro de cifra nueva* ... (1557) de Luys Venegas de Henestrosa (para corda dedilhada e tecla)¹²⁴, comprovando portanto que este repertório era então conhecido e muito provavelmente executado em Portugal. Apresenta-se seguidamente um *pange lingua* de Antonio de Cabezón registado no *Libro de cifra nueva* de Luys Venegas de Henestrosa (1557) e a transcrição conservada no P-Cug MM 242, que segundo Owen Rees foi copiado no terceiro quarto do séc. XVI¹²⁵, (ver FIGS. 2.2.1 e 2.2.2).

¹²² Ver capítulo 2.1, p. 51.

¹²³ Para além do impresso já mencionado de Luys Milan, seguiram-se *Los seis libros del Delphin de música de cifras para tañer a vihuela* de Luys de Narvaez (1538); *Tres Libros ...para Vihuela...* de A. Mudarra, (1546); *Libro de Mvsica...Silva de Sirenas....* de E. Valderrabano (1547); *Libro de musica de vihuela...* de Diego Pisador (1552); *Libro de musica ... Orphenica lyra...* de M. Fuenllana (1552); *Libro de Mvsica el Parnasso...* de E. Daza, (1576).

¹²⁴ [JAMBOU, 2001], pp. 384-5.

¹²⁵ [REES, 1995], p. 325.



FIG. 2.2.1 - Extracto de *Tercera pange lingua*, António [de Cabezón], f. xlv, Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva...*, Alcala, Ioan de Brocar, 1557.

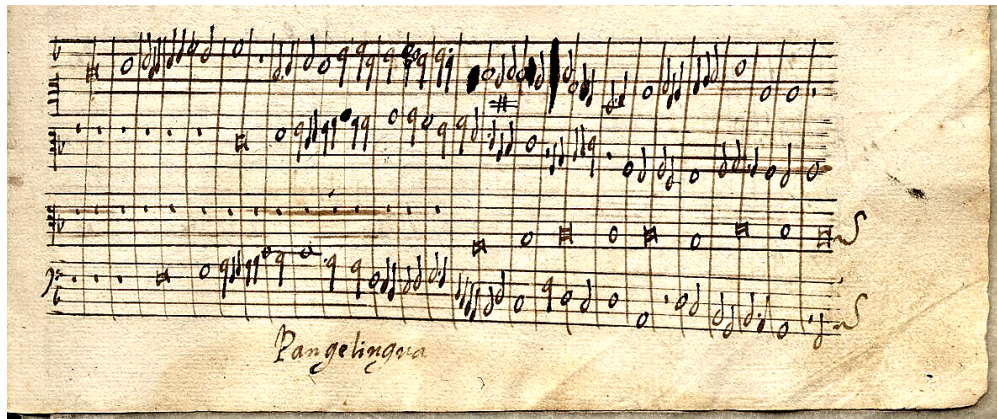


FIG. 2.2.2 - Extracto de *Pange lingua*, f. 104, P-Cug MM 242.

Será de referir ainda que o mosteiro de Santa Cruz possuiu um exemplar do *Orphenica lyra* (1552) de Miguel de Fuenllana, um impresso de música para *vihuela*¹²⁶.

No entanto é com alguma perplexidade que se constata que a única publicação de música instrumental impressa em Lisboa, em 1540, na oficina do impressor real Germão Galharde, a *Arte nouamente inuentada përa aprender a tâger* de Gonzalo de Baena, não se encontre registada na *Primeira Parte do Index da Livraria de Mysica do ... Rey Dom IOÃO o IV*, onde

¹²⁶ [REES, 2004], p. 473. Para mais detalhes sobre Fuenllana e a sua obra, consultar capítulo 4.1, pp. 107-9, FIGS. 4.1.4 e 4.1.5.

estão referenciadas cópias de outras publicações de música instrumental desta época¹²⁷. Aliás a impressão da obra de Baena em Portugal só acontecerá após a publicação de dois livros teóricos, do músico espanhol e então mestre capela na Sé de Évora, Mateo de Aranda, o *Tractado de canto llano* (1533) e o *Tractado de canto mensurable* (1535), sendo aquele impresso a primeira publicação conhecida na Península Ibérica destinada expressamente pelo seu autor ao instrumento de tecla. No quadro europeu esta antologia de Gonzalo de Baena, publicada em 1540, corresponde à quinta obra mais antiga¹²⁸ destinada ao instrumento de tecla testemunhando e representando simultaneamente as práticas em instrumento de tecla na Península Ibérica, distinguindo-se de alguma forma dos restantes impressos europeus que o precederam, pelo tipo singular de notação usado e pelo carácter essencialmente didáctico, destinado especialmente a principiantes e a amadores (autodidactas) sem necessidade de tutor.

Esta colectânea caracteriza-se pela particularidade de promover o autodidactismo, não necessitando o principiante do contacto com qualquer mestre no seu processo de aprendizagem, desde que observasse as orientações do autor¹²⁹. Esta perspectiva de dispensabilidade de uma relação directa de mestre/aluno representa de alguma forma uma evolução no conceito que se conhecia já do período medieval, em que a instrução do aprendiz se fazia numa relação directa com o mestre e aparentemente Baena, ao criar este método sem tutor, reforça o conceito de instrumentista, mais intérprete e menos compositor.

É constatado com alguma evidência que o tipo de repertório destinado à execução instrumental obedeceu neste período às mesmas regras de composição da música vocal, sendo que o princípio de transversalidade de repertórios, uma prática comum então, permitia que uma obra concebida originalmente para vozes pudesse ser submetida a vários tipos de execução, fazendo portanto os instrumentistas as adequadas adaptações. Essa versatilidade foi reconhecida por tratadistas da época, nomeadamente pelo espanhol Tomás de Santa Maria, que em 1565¹³⁰ ao publicar a *Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela*, aborda aprofundadamente a arte de tocar *fantasia* (improvisação) principalmente em teclado, considerando a importância de os executantes de instrumento de tecla “[...] poner obras de canto de Organo en el Monacordio [...]”. Este princípio era considerado aliás um pré-requisito para se tocar *fantasia*¹³¹. Também Juan Bermudo, em 1555, ao publicar o tratado ...

¹²⁷ [REES, 2004], p. 482.

¹²⁸ Em 1512, A. Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang...*; em 1517, A. Antico, *Frottole intabulate da sonare organi*; em 1523, A. Cavazzoni, *Recherari / motetti / canzoni Libro primo*; em 1531, P. Attaignant, 7 volumes em tablatura de órgão francesa, em 1531.

¹²⁹ Para mais detalhes consultar capítulo 3.2. pp. 79-90.

¹³⁰ Para mais detalhes consultar capítulo 3.

¹³¹ [JUDD, 1989], pp. 44-5.

el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales, deu preferẽcia ao mesmo princípio de Santa Maria, isto é, de tocar a partir do livro de coro, o que exigiria aliás grande habilidade técnica do instrumentista, sendo reservado portanto aos mais aptos. No entanto ele considerou ainda outras duas formas de notação, consistindo uma em “[...] virgular el canto de organo [...]” (o *open score*), destinado aqueles que, aparentemente, sabendo cantar e conhecendo a notação mensural, não dominavam a arte de compor sendo que o outro formato notacional usado foi a cifra. Foi reconhecido por este teórico o uso então de vários tipos de notação em cifra, considerado aliás o sistema mais apropriado para os principiantes na arte de tocar, que permitia o domínio rápido de uma obra. Também tinha ainda a vantagem de permitir aos intérpretes mais bem preparados, poderem tocar “*de improviso*”¹³², isto é, tocar à primeira vista. Porém estas vantagens impediriam de alguma forma um dos objectivos principais de Bermudo, o de tocar fantasia, que requeria da parte do intérprete principalmente conhecimentos e domínio de técnicas de composição¹³³.

The image shows a page from a manuscript with musical notation. At the top, there are four staves of music with notes and clefs. Below the staves, there are four lines of text, each with numerical figures underneath. The text is in Spanish and includes the words "Aun que me vey" and "Si quan do vie ve el pejar da ra lje". The page is numbered "21" in the right margin.

FIG. 2.2.3 - Exemplo de intabulação em *open score* e em cifra, f. 83, ... *el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales*, Juan Bermudo, Osuna, 1555.

¹³² [BERMUDO, 1555], f. 83.

¹³³ [JUDD, 1989], pp. 27-36.

Luis Venegas de Henestrosa, em 1557, dois anos após o tratado de Bermudo, será o primeiro a publicar em Espanha a primeira antologia de obras instrumentais (compilada dez anos antes), registada na designada *cifra nueva*¹³⁴, num sistema mais simplificado¹³⁵. Apesar de o título da obra indicar ser apropriado a vários instrumentos¹³⁶, esta destinar-se-ia principalmente ao instrumento de tecla e, tal como o impresso de Gonzalo de Baena, permitia que os instrumentistas de tecla fossem capazes de executar o *canto de organo* sem compreenderem como fora concebido. Este impresso, que contempla intabulações de obras de colecções contemporâneas (escritas para *vihuela* ou alaúde), inclui ainda trinta obras de Antonio de Cabezón (1510-1566), que surgem pela primeira vez nesta antologia, voltando a aparecer porém mais tarde, em 1578, doze anos após a morte do autor, na publicação de *Obras de música para tecla arpa y vihuela*, recompiladas e registadas igualmente em cifra, pelo seu filho Hernando de Cabezón¹³⁷. De acordo com o título, as obras deste último impresso seriam aparentemente para serem executadas em vários instrumentos, porém o musicólogo Robert Judd não duvidou em considerar que foram destinadas sobretudo ao instrumento de tecla e não precisamente concebidas para principiantes, recomendando o compilador o estudo com professores, principalmente “[...] los que quisieren passar en esta arte muy adelante [...]”¹³⁸.

É pois neste contexto ibérico que o impresso de Baena se integra, uma obra registada em tablatura, única e que permitia uma leitura fácil a qualquer principiante, não necessitando este de dominar senão os conceitos básicos recomendados pelo autor. A sua antologia distingue-se claramente das restantes obras impressas nesta região, nomeadamente das obras do compositor contemporâneo, Antonio de Cabezón (c.1510-1566) (muito provavelmente um dos mais reputados mestres de música para teclado deste período), pelo facto de o primeiro ter sido extremamente fiel aos modelos vocais de referência, eventualmente por motivos pedagógicos ou pela limitação do sistema de notação utilizado, sendo de alguma forma evidente nas intabulações que foram objecto de estudo (as obras de Josquin des Prez), e pela aparente ausência de inovação que tivesse em consideração as características idiomáticas do instrumento tecla, ao qual destinou o seu método¹³⁹. Existe porém algo de comum entre as

¹³⁴ [PARKINS, 2004], p. 317.

¹³⁵ Para mais detalhes consultar capítulo 3.1.2, p. 77.

¹³⁶ *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto d'organos, y algunos avisos para contrapunto.*

¹³⁷ Será de referir que este ao publicar a obra de seu pai refere que os *ministriles* poderiam também fazer usufruto desta música: ver [ESTUDANTE, 2007], p. 305.

¹³⁸ [JUDD, 1989], pp. 49-51.

¹³⁹ [SILBIGER, 2004], pp. 319-26.

obras destes dois compositores ibéricos contemporâneos: ambas foram apresentadas em tablatura, utilizando Baena as “[...] letras que usa la Musica [...]”¹⁴⁰ e Cabézon a cifra.

Este impresso fortuito publicado em Portugal em 1540, um dos maiores legados de música instrumental que se conservou até hoje, juntamente com os manuscritos, copiados sobretudo na segunda metade do séc. XVI (MM 242 e MM 48), são certamente um testemunho e reflexo das práticas musicais e das diferentes formas de notação instrumental existentes então em Portugal - a tablatura e o *open score*.

¹⁴⁰ [BERMUDO, 1555], f. 84.

Capítulo 3 – A intabulação no século XVI na Europa e na Península Ibérica

3.1 – Os diferentes tipos de intabulação na Europa do séc. XVI

A Tablatura, tal como descreve Thurston Dart¹⁴¹ é “a score in which the voice-parts are ‘tabulated’ or written so that the eye can encompass them”. A tablatura é pois uma denominação dada ao “fruto” do processo de transcrição ou adaptação de obras vocais polifónicas para um sistema que condensa as várias partes numa só “tabela”, valendo-se de recursos variados, nomeadamente de letras, números e outros sinais que não eram usados na designada *staff notation* (notação mensural). Numa formulação mais precisa e específica poder-se-á dizer que a tablatura era um sistema de notação que indicava o posicionamento da mão do executante no instrumento, correspondendo portanto a um tipo de notação directa, que variava em princípio de instrumento para instrumento. Este sistema tinha a particularidade porém de apresentar uma obra polifónica de modo a poder ser lida e executada por uma única pessoa.

Foram vários os sistemas de intabulação usados na Europa ocidental, pelo menos desde o início do séc. XIV, que tiveram a sua origem na técnica de execução nos mais diversos instrumentos, nomeadamente nos de corda dedilhada e de tecla.

Os formatos de notação usados nos vários países europeus, apesar de apresentarem aspectos comuns, revelam especificidades que se enquadram na região em que se desenvolveram, distinguindo-se alguns deles da notação musical moderna, pela ausência total ou parcial de pauta, notas, eventualmente da armação de clave e/ou indicação de compasso.

Na generalidade dos países europeus os sistemas de intabulação usados foram as letras do alfabeto, a notação mensural ou o misto destas duas práticas, para além da cifra e do *open score*, sendo que este último, não correspondendo a nenhuma tablatura, foi um formato notacional usado para apresentar a música instrumental, característico da Península Ibérica e mais evidente em Portugal.

Um dos sistemas usados então apresentava um só símbolo, uma cifra, registada numa “pauta” de 6 linhas (correspondentes ao número de ordens do instrumento de corda), para demonstrar como fisicamente se poderia produzir um som a uma determinada altura

¹⁴¹ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

enquanto um outro sinal definia a respectiva duração rítmica. Este sistema foi utilizado essencialmente na música para corda dedilhada e encontra-se registada já na primeira edição europeia de música instrumental para alaúde, impressa em 1507, por Ottaviano Petrucci¹⁴².

Ainda neste século, já numa fase mais tardia, este sistema de cifras será usado também no registo de música para instrumento de tecla, em Espanha.

3.1.1 - Tablatura para instrumento de corda

Tal como já foi referido, no início do séc. XVI, surgiu em Itália o primeiro impresso para instrumento de corda, registado na chamada tablatura para alaúde italiana. Trata-se do *Intabulatura de Lauto Libro primo*, de Francesco Spinacino (1507), que no prefácio do segundo volume, esclarece as normas de execução deste tipo de tablatura, naturalmente destinado a todos os interessados em tocar este instrumento e em especial aos que não dominavam a notação mensural. Os princípios desta tablatura estavam baseados num sistema de seis linhas que representavam as seis ordens (cordas duplas ou simples) partindo do som mais grave (em cima) para ao mais agudo (em baixo). Os números colocados nas linhas assinalavam o traste a pressionar e os sinais rítmicos, colocados por cima da pauta, na direcção dos algarismos, indicavam a duração dos sons. Este sistema de tablatura italiana para corda cingia-se a uma única pauta e, se uma parte vocal fosse incluída, seria anotada numa outra pauta em notação mensural.

Neste tipo de notação foram impressos, na segunda metade do séc. XVI, alguns livros em Cracóvia, Strasbourg e Lion, para além de se encontrar também em alguns manuscritos ingleses e austríacos. No entanto este tipo de notação confinou-se principalmente a Itália¹⁴³.

Em França, o tipo de tablatura utilizado para o instrumento corda diferiu um pouco do italiano, tendo sido usado um sistema de letras em vez do de números da tablatura italiana. Este tipo de tablatura, que terá sido adoptado pelos compositores ingleses¹⁴⁴, é apresentado numa publicação de 1529, *Très brève et familière introduction pour [...] jouer toutes chansons réduictes en la tablature de lutz*, o mais antigo exemplo de uma série de obras para alaúde impresso em França. No prefácio são dadas igualmente instruções sobre a arte de executar esta tablatura e afinar o alaúde. O impressor foi Pierre Attaignant, compreendendo

¹⁴² Ver capítulo 2.1, p.51, FIG. 2.1.1.

¹⁴³ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

¹⁴⁴ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

este impresso trinta e nove peças¹⁴⁵, registadas porém numa pauta de cinco linhas, e não de seis como em Itália. A ordem das cordas mais agudas, ao contrário também do que se verificava em Itália, situava-se na parte superior do instrumento e a mais grave na parte inferior, assemelhando-se no entanto os sinais de ritmo aos da tablatura italiana.

Na Alemanha usou-se inicialmente um tipo de tablatura característico desta região, sendo que os primeiros exemplos conhecidos encontram-se registados nos impressos *Musica getuscht* (1511) de Sebastian Virdung (c.1465-dp.1511), e no *Tabulaturen etlicher lobgesang ...* (1512) de Arnolt Schlick. O sistema de tablatura alemão, bem mais complexo, baseava-se no alaúde de cinco cordas, em que as cordas soltas eram numeradas de 1 a 5, correspondendo o 1 à ordem colocada na base do instrumento e o 5 à corda na parte superior. Cada intersecção do traste e da corda era indicado por letras do alfabeto (23 no alfabeto alemão) a que se juntariam alguns outros símbolos. Este sistema, criticado em 1528 por Martin Agricola, perdurará até aos finais do séc. XVI, apesar de Melchior Neusidler (c.1507/8-1563) ter tentado introduzir o sistema italiano já em meados deste século¹⁴⁶ (ver FIG. 3.1.1).

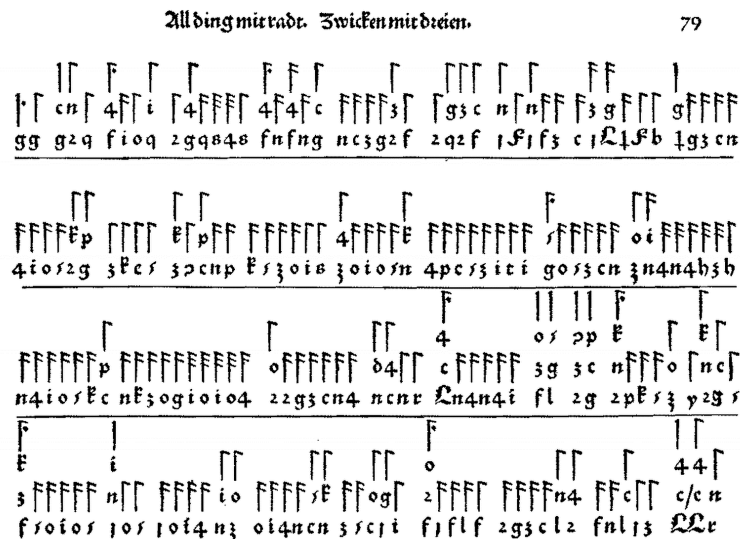


FIG. 3.1.1 - Extracto de *All ding mit radt. ...*, 79, Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten*, Mainz, Peter Schöffer, 1512.

Em Espanha o sistema de tablatura usado foi similar ao de Itália porém o alinhamento das ordens era inverso, correspondendo a nota mais aguda à ordem da parte superior. Ocasionalmente uma linha vocal poderia ser incluída, por cima da tablatura, em (notação de

¹⁴⁵ <http://www.library.appstate.edu/music/lute/C16/1529attaingnant.html#exemplars> [consultado a 12-5-2012]

¹⁴⁶ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

mensural) *staff notation*, tal como na Alemanha e na Itália, ou então era incorporada na tablatura com números, a vermelho, sendo o ritmo registado na parte superior da pauta.

À semelhança do referido no capítulo 2¹⁴⁷, vários foram os livros impressos em Espanha destinados ao instrumento de corda, sendo que o primeiro foi o *El maestro* de Luys de Milan, impresso em 1536, seguindo-se *Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*. de Luys de Narvaez, em 1538; *Tres Libros de Mvsica en Cifras para Vihuela....* de Alonso Mudarra, em 1546; *Libro de Mvsica de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas....* de Enriq[ue] de Valderrabano, em 1547; *Libro de Mvsica de Vihuela, ...* de Diego Pisador, em 1552; *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra...* de Miguel de Fuenllana, em 1553 e o *Libro de Mvsica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso,...* de Estevan Daza, em 1576.

Em Portugal, curiosamente, não se conhece qualquer publicação destinada a este instrumento.

Desenvolveram-se ainda outros sistemas de notação na Europa, destinados aos instrumentos de sopro, que apresentavam diagramas com os orifícios do instrumento como a flauta (por exemplo), demonstrando os que deveriam permanecer fechados ou abertos para se produzir determinados sons e/ou efeitos, como trilos nomeadamente. Contudo a evidência pictórica demonstra que para este tipo de instrumento terá sido usado como princípio a notação mensural (*staff notation*). Existiram ainda outros sistemas de notação só com ritmo e que se destinavam aos instrumentos de percussão, trompete e trompa de caça mas que não estão classificados como tablaturas por ignorar a altura do som¹⁴⁸.

3.1.2 - Tablatura para instrumento de tecla

A tablatura para tecla expressou-se também de várias formas ao longo dos tempos e das regiões geográficas em que se desenvolveu. As fontes mais antigas de música para tecla estão quase todas registadas em tablatura¹⁴⁹, sendo um dos exemplos mais antigos e conhecidos o *Robertsbridge Codex*, c.1320¹⁵⁰. Trata-se de um manuscrito de origem desconhecida (não identificada) que apareceu numa abadia inglesa. A notação usada apresenta a voz mais aguda registada em notação mensural num pentagrama e as vozes mais graves, em letras do alfabeto, colocadas sob as notas da pauta. A duração destas “letras-código” e o

¹⁴⁷ Ver capítulo 2.2, p. 62.

¹⁴⁸ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

¹⁴⁹ [CHEW/RASTALL, 2001], pp. 172-3; a exceção são as *estampies* e *dances royales* registadas no *Manuscrit du Roi*, copiado por um anónimo nos finais do séc. XIII ou inícios do séc. XIV.

¹⁵⁰ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

momento temporal em que deveriam ser executadas era determinado pela respectiva posição em relação às notas da pauta, e a oitava tinha em consideração a parte escrita. A palavra ‘sine’ ou ‘s’ significava a execução de pausa e as notas alteradas, ascendente ou descendente, eram representadas por uma linha ondulada que seguia a respectiva letra (ver FIG. 2.2)¹⁵¹.

Porém a maior proporção de obras para tecla que sobreviveu até ao séc. XVI, entre 1320 e 1520, são na sua maioria de origem germânica¹⁵², registadas principalmente em manuscritos como *Die Orgelstücke aus der Predigtsammlung aus Winsen* (1431); *Die Oldenburger Orgeltabulatur des Magister Ludolf Lying* (1445); *Tabulatur des Adam Ileborgh aus Stendal* (1448); *Buxheimer Orgelbuch* (1460/1470); *Lochamer-Liederbuch*, entre outros. O sistema de tablatura usado (tablatura antiga alemã) caracterizava-se por a voz mais aguda estar escrita numa pauta, em notação mensural, enquanto as restantes vozes estavam registadas com letras do alfabeto, correspondendo cada letra a uma nota. Como exemplo deste tipo de tablatura observe-se o *Praebulum in c* de Adam Ileborgh (*fl* c.1448) (ver FIG. 3.1.2.1).



FIG. 3.1.2.1 - Extracto de *Sequitur praeambulum in c et postet variari in d f g a* [Prelúdio 1], *Tabulatur des Adam Ileborgh*, 1448.

Outros manuscritos germânicos contribuíram de forma notória para o desenvolvimento da música, designadamente da música instrumental, sendo de relevar o *Fundamentum* de Hans Buchner (1483-1538), escrito por volta de 1520. Esta obra, que resultou da actividade deste músico como mestre e instrumentista, integra um tratado teórico e música vocal intabulada para órgão. Na primeira parte da secção teórica do seu tratado (*ars ludendi*) são abordadas as diferentes questões que envolvem a arte de tocar órgão, elucidando o autor os temas relacionados com o teclado, dedilhação, tablatura, para além de outras questões

¹⁵¹ Consultar capítulo 2, p. 49.

¹⁵² [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

relacionadas com a teoria musical da época; na segunda parte (*ars transferendi*) ele aborda a arte de transcrever obras vocais, isto é, a arte de intabular para órgão; encontra-se ainda incluído uma introdução sobre a técnica de improvisar sobre o *Cantus Firmus* a várias vozes¹⁵³. Buchner, ao abordar as questões relacionadas com ao método de dedilhar, estabelece como prioridade um sistema consequente de dedilhação, afirmando no entanto que as regras apresentadas não seriam senão orientações e que poderiam ser alteradas de acordo com a experiência do executante. O seu principal preceito era que cada dedo fosse escolhido de acordo com a nota seguinte, não tendo o autor determinado nenhum conceito ou estilo particular de dedilhação e/ou articulação. Ele apresenta contudo uma pequena peça com um modelo de dedilhação, indicando assim como funcionavam na prática os seus princípios, o que de alguma forma revela uma concepção de articulação (ver FIG. 3.1.2.2¹⁵⁴).

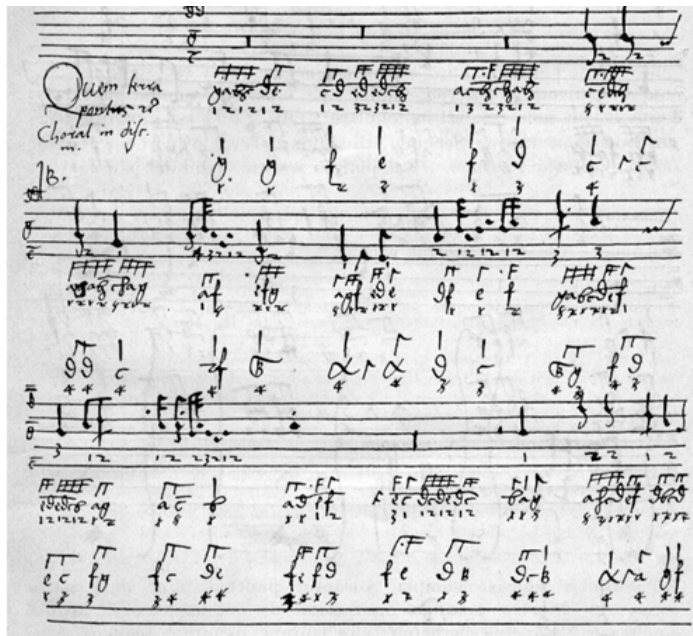


FIG 3.1.2.2 - Extracto de *Quem terra, pontus etc. Choral in disc. M. JB., CH-Bu F1 8ª, S. 9, Fundamentum ...*, Hans Buchner (intabulação de um copista desconhecido).

O *Fundamentum* de Hans Buchner, que inclui música litúrgica (peças do Ordinário, do Próprio e do Ofício), distingue-se por ser a mais antiga e completa colectânea de música litúrgica alemã¹⁵⁵.

Neste período destacaram-se ainda nesta região outras figuras importantes como Hans Kotter (c.1485-1541), Leonhard Kleber (c.1495-1556) e Fridolin Sicher (1490-1546)

¹⁵³ [APEL, 1997], pp. 91-2.

¹⁵⁴ Fonte indicada por [LAUKVIK, 1990], p. 35.

¹⁵⁵ [MARX, 2001], pp. 536-7.

que compilaram colectâneas de tablatura de música contemporânea para tecla. A antologia de Leonhard Kleber, terminada em 1524, evidencia-se por incluir obras para manuais e igualmente peças para manuais e pedaleira, compreendendo aliás dois tipos de repertório distintos, um para consumo doméstico e outro para a liturgia. Esta obra assemelha-se de algum modo ao *Buxheimer Orgelbuch*, outra colectânea importante dos finais do séc. XV, igualmente registada no sistema de tablatura alemã antiga, que nos permite ter uma ideia das prioridades musicais da época. Esta antologia (o *Buxheimer Orgelbuch*), com 256 peças, contempla intabulações de obras com carácter litúrgico e secular, prelúdios compostos de forma livre e ainda peças de índole pedagógica¹⁵⁶.

A primeira fonte impressa de música para tecla, tal como já foi referido anteriormente¹⁵⁷ surge primeiramente na Alemanha, em 1512, com a publicação de *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein ...* de Arnolt Schlick, que contem obras destinadas ao órgão. O sistema de notação, continua a ser o mesmo que se observou nos manuscritos alemães deste período, estando portanto a voz superior registada numa pauta (em notação mensural) e as restantes vozes com letras, a que se juntaram outros sinais para determinar o ritmo, pausas, alterações cromáticas e outros símbolos que definiriam a tessitura em que movimentava a melodia¹⁵⁸. A título de curiosidade será de referir que o primeiro tratado sobre instrumentos, *Musica getutscht* de Sebastian Virdung (1511), que se ocupou de aspectos (ainda que rudimentares) relacionados com os princípios didácticos da *performance* instrumental, abordou a arte de intabular para órgão, alaúde e flauta¹⁵⁹.

Porém a partir de 1570, registaram-se algumas alterações no sistema notacional na região germânica: substituiu-se a notação mensural da voz superior por letras, tal como já aparecia nas restantes vozes, e duplicou-se os valores rítmicos¹⁶⁰. Em 1571, Nikolaus Ammerbach publicará o primeiro exemplo deste novo tipo de tablatura para órgão, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, uma miscelânea de canções, danças e obras vocais polifónicas de vários autores, intabuladas para tecla. Esta obra será no entanto mais tarde reeditada (revista e alargada), observando-se já uma diminuição de figuração rítmica de valor curto (*Coloratur*), o que sugeria de alguma forma uma mudança de estilo (ver FIG. 3.1.3)¹⁶¹. Porém Alexander Silbiger esclarece que se as obras de Bernhard Schmid (1535-1592),

¹⁵⁶ [SILBIGER, 2004], pp. 148 e156-8.

¹⁵⁷ Ver capítulo 2.1, p. 52.

¹⁵⁸ [MARX, 2001], pp. 522-3. Um exemplo deste tipo de notação: p. 52, FIG. 2.1.2.

¹⁵⁹ [BULLARD, 1993], p. 12.

¹⁶⁰ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

¹⁶¹ Transcrições retiradas de [SILBIGER, 2004], p. 161.

Jacob Paix (1556-dp.1623), Christoff Löffelholz (1572-1619) e August Nörmiger (c.1560-1613) forem consideradas representativas do que se fazia na época, então será de ponderar que, apesar destes sinais de diminuição da *Coloratur* observados na reedição da obra de Ammerbach, a figuração rítmica de valor curto continuou a crescer nos finais do séc. XVI¹⁶².



FIG. 3.1.3 - *Petercken sprack tho Petercken*, Orgel oder *Instrument Tabulatur*, Nikolaus Ammerbach, Leipzig, 1571 & Nürnberg, 1583.

Esta alteração de notação (diminuição da *Coloratur*), que perdurará no norte da Alemanha até meados do séc. XVIII¹⁶³, teve naturalmente consequências práticas, economizando-se portanto nos custos de impressão das obras, devido à poupança de espaço.

No entanto outras formas de tablatura para tecla foram desenvolvidas no séc. XVI, quer em Itália quer em França, que têm em comum a circunstância de usarem a notação mensural, registada em duas pautas, como se pode constatar na observação dos exemplos do capítulo anterior (ver FIGS. 2.1.3 e 2.1.4)¹⁶⁴. Como exemplo de impressos para tecla deste período, são de registar em Itália o *Frottole intabulate na Canzoni ...* publicado por Andrea Antico em 1517, e o *Recerchari, motetti, canzoni* de Marco Antonio de Cavazzoni, em 1523. Em França, em 1531, surge a publicação de uma série de sete colecções de intabulações para tecla editadas pelo impressor Pierre Attaignant.

Espanha é um outro país onde a tradição de tablatura para tecla se desenvolveu, tendo sido adoptada a Cifra, designação que surge pela primeira vez em 1536, no *El Maestro* de Luys Milan e que está associada à intabulação para o instrumento de corda. Juan Bermudo, um dos reconhecidos teóricos do séc. XVI, no ... *el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales* (1555), identificou então a existência de vários sistemas de intabulação, tendo

¹⁶² [SILBINGER, 2004], p. 160.

¹⁶³ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

¹⁶⁴ Ver capítulo 2.1, pp. 53-4.

exemplificado um com cifras (de 1 a 42), correspondendo a cada tecla um número. (ver FIG. 2.2.3)¹⁶⁵. Esta sua proposta não vingou sendo implementado posteriormente um outro sistema mais simplificado, usando somente sete algarismos (de 1 a 7), correspondendo o algarismo 1 à nota Fá e o 7 à nota Mi, que se repetiam em cada oitava distinguindo-se o índice pelo adicionar de traços e vírgulas. Cada voz tinha uma linha própria, as alterações (os sustenidos e os bemóis) adicionavam-se após as respectivas notas (algarismos) e os sinais de ritmo da notação mensural eram registados sempre que necessários¹⁶⁶. Este tipo de intabulação com números foi também encontrado em Itália, aliás por influência espanhola, na *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente (impresso em Nápoles), em 1576, tendo perdurado este formato notacional em Espanha ainda durante o séc. XVII.

Este sistema de apresentação de cifras, colocadas num sistema de linhas de acordo com o número de vozes (de 2 a 6 linhas), permitia poupar espaço no processo de impressão, e possibilitaria a utilização por outros instrumentos, nomeadamente os de corda, como se pode deduzir dos títulos dos impressos publicados em Espanha: o *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela...* de Luis Venegas de Henestrosa (1557) e o impresso *Obras de música para tecla arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón (1578), recompilado e publicado pelo seu filho Hernando de Cabezón¹⁶⁷. Como exemplo apresentam-se dois extractos retirados da obra anterior (ver FIGS. 3.1.4 e 3.1.5).



FIG. 3.1.4 - Extracto de *Dvo*, Antonio de [Cabezón], f. [1], Madrid, Francisco Sanchez, 1578.

¹⁶⁵ Ver capítulo 2.2, p. 65.

¹⁶⁶ [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001], pp. 905-14.

¹⁶⁷ Para mais detalhe consultar capítulo 2.2, p. 66.



FIG. 3.1.5 - Extracto de *Benedicta es regina celorum* de Antonio de [Cabezón], f. 159, Madrid, Francisco Sanchez, 1578.

Em Portugal não se conhece qualquer impresso para tecla que tenha utilizado este sistema de tablatura, com cifras, apesar de na *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica* do ... *Rey Dom IOÃO o IV* existir uma referência ao *Livro de cifras de obras para tanger em tecla* de Pero Pimentel (1599). O formato notacional que prevaleceu aqui foi o *open score*, que permitia uma multiplicidade de utilizações, quer pelos intérpretes de música de tecla quer pelos diversos *ensembles*, para além de ser o mais apropriado para se aprender a compor.

Em suma, na Europa, durante o séc. XVI predominaram quatro tipos de tablatura para tecla: um dos sistemas, comum a França e Itália, apresentava a notação mensural registada em duas pautas (*keyboard notation*); um outro tipo, mais comum nos países germânicos, usou a notação mensural (reservada à voz mais aguda) combinando-a com um sistema de letras, generalizando-se este último a todas as vozes nos finais do séc. XVI, ainda que não exclusivamente. Um outro sistema de *intavolare* foi a cifra, usada principalmente em Espanha e que teve origem no sistema desenvolvido para os instrumentos de corda dedilhada. Em Portugal o designado *open score* (partitura) parece ter sido o formato notacional que predominou para registar música instrumental, preservada essencialmente em manuscritos. Porém com a descoberta em 1991¹⁶⁸ do impresso *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena, comprova-se que existiu na primeira metade do séc. XVI um sistema peculiar de tablatura que usou só letras, registadas em quadrículas de uma grelha, num tipo de configuração porém não universal. Este sistema de tablatura terá sido utilizado aparentemente para cumprir o objectivo

¹⁶⁸ Para mais detalhe consultar capítulo 1.1, p. 18, nota de rodapé 12.

fundamental do seu autor, de tornar a música acessível ao principiante, sem quaisquer conhecimentos teóricos e/ou práticos, como se pode inferir do prólogo do impresso, que será seguidamente objecto de análise.

3.2 – A intabulação em Baena

Gonzalo de Baena reuniu no seu impresso essencialmente intabulações de partes de Missas, extractos de *Magnificat*, Hinos e Motetes de autores que na maioria são da geração anterior¹⁶⁹, utilizando um sistema de notação aparentemente por si desenvolvido.

As intabulações estão organizadas de acordo com o número de vozes, surgindo em primeiro lugar as obras a 2vv (22), depois as de 3vv (19) e por fim as de 4vv (25). No total são 66 intabulações¹⁷⁰, em que a ordem determinada pelo autor terá tido em conta o grau de dificuldade das mesmas, sugerido aliás pelo registo de obras de acordo com o número de vozes, de 2 a 4 vv.

Este impresso está estruturado do seguinte modo:

- A** - Frontispício
- B** - Prólogo
- C** - As [15]¹⁷¹ regras (*Primeiramente*)
- D** - Índice (*Tabla dela presente obra*)
- E** - Letras para recortar e colar nas teclas
- F** - As 66 intabulações
- G** - Folha de colofão

A - No Frontispício, página inicial do impresso (ver FIG. 1.2.1)¹⁷², observa-se a gravura de um órgão ornamentado com o brasão real, o teclado provido de letras gravadas nas 36 teclas e sob este teclado encontra-se registado o título da obra e o nome do monarca a quem foi dedicado, com a referência ainda ao privilégio real de que foi merecedor o seu autor. Sobre o órgão

¹⁶⁹ [URCHUEGUÍA, 2002], p. 279.

¹⁷⁰ Para mais detalhe consultar capítulo 1.3, p. 31, nota de rodapé 48.

¹⁷¹ Numeração dada a cada item explicativo do impresso de Gonzalo de Baena, entre os ff. 6-7.

¹⁷² Capítulo 1.2, p. 22.

pode-se ainda observar a gravação de uns versos. Nesta folha de rosto é pois apresentado o tipo de instrumento a que o autor destinou a sua antologia - instrumento de tecla, e é visualmente esclarecido (pela gravação de letras sobre as teclas do órgão de tubos) o tipo de notação que será utilizado pelo autor na sua *Arte nouamente inuentada pera aprender tâger*. Desta forma seria porventura estimulada a curiosidade de qualquer potencial interessado em aprender a tocar tecla. Esta obra foi dedicada a D. João III, o monarca para quem trabalhava Gonzalo de Baena e que lhe concedeu o privilégio real de imprimir esta obra.

B - No prólogo o autor apresenta os fundamentos da sua obra apresentada na reprodução diplomática¹⁷³ que se segue (ver FIG. 3.2.1).

[f. 5v] **Prologo.**

Muy alto e muy poderoso

christianisimo rey n[osso] señor.

Para satisfazer o contentar nuestro proprio deseo en esta vida: puesto que la moral y natural philosophia en otra cosa nũca se gaste: lo que mas dello se alcança: es aquello q[ue] muy justamente se espera: de cuya causa y razon el mesmo deseo se inclina y demueue a la fabrica de muy diuersas obras: entendiendo y creyendo por medio de aquellas/ conseguir y gozar su deseado fim. De donde como yo considerasse ya llegado a sesenta años. Auiendo seruido casi quarenta a vuestra real alteza de musico de camara. Visto lo mesmo q[ue] a todos es muy notorio.s. en estos vuestros muy famosos reynos e prouincias de Portugal / generalmente la musica ser estimada: sintida e cõcertada: tanto a la dulçura de su melodia quanto a la parte muy sutil de su theorica/auentajada mas q[ue] en outra parte del mundo. Contemplando la causa de dõde procede preuenir de sancta y catolica intencion. Auiendo visto enella en su forma ser semejante muy conforme a la forma de nuestra alma. Y como enel su alto y marauilloso secreto aq[ue]lla siempre reclama: y declara lo mesmo a que nuestro deseo suspira. Propuse de inuẽtar para con menos trabajo se alcançar mayor parte de su pratica y theorica: esta arte no tanto sutil quanto prouechosa: con intencion de prestar: aprouechar / o seruir: dãdo a todos enella aquello q[ue] para mi halle ser muy bueno eneste caso: para q[ue] menos graue y mas alegre pueda caminar al fin de mi deseo: tambien por fazer comiẽço de paga a lo mucho que so deudor: caso que proue/de poca estima: delante daquellos que confusamente arguyen alterandose: sabiendo con quanto estudio se toca la gran sutileza o armonia de las species que la musica contiene verdaderamente. Cuyo propio

¹⁷³ Cópia diplomática do prólogo realizado pela autora.

fundamento Aristotil no alcanço. Pitagoras ignoro. Alguno de los philosophos no escriuió. Cuya nobilissima materia tiene virtud: q[ue] puede recibir y dar infintos accidētes: sin los quales toda a specie pareciera mostruosa. Assi mismo q[ue] puedan ver y aprender obras de grandes componedores. S. Oquegué. Alixandre. Jusquin. Peñalosa: e dotros muchos: aquellos que nunca fueran enseñados. Pues auerla dirigido a v[uest]ra real alteza: cō fauor de la gracia diuina: de cuyas inuinciones depende la cosa tanto anouada: en vuestro prospero tiēpo e casa/ fallado enella el muy magnifico secreto de la rueda biua/del canto puesta por arte en lengua de moros y de negros arte para lo abreuiar.S. que se ponga en vn solo volumen quanto en dos o tres no puede estar: cō mayor certeza o verdad para no poder errar: para corregir lo errado: entēder el simple compuesto general/mixto o neutro/ cada qual genero su propria difinicion. La forma/figura/consonancia/vnidad. El perfecto de la boz. S. del hombre/del animal/de la foja enel arbol: el arena profundo del mar: como formando y entoando en cada qual de sus quiebros y redobles: atestiguã vna sola cosa/ alta marauillosa. De donde la musica ser vna sola se affirma: no deue perjudicar ni tanto descontentar. Por donde. V[uestra] A[lteza] aya otorgado a mi solo priuilegio de mandar imprimir y vender: no solo esta/mas las que tengo para fazer/sin tiempo limitado: siendo vistas y examinadas en todos vuestros reynos y señorios /pueden aprender por ella: no solo los vuestros: mas en todas las partes estrañas; teniendo en memoria la regla que se sigue sin auer necessidad de otros maestros.

FIG. 3.2.1 - Cópia diplomática do *Prologo da Arte nouamente inuentada pera ... tâger*.

Gonzalo de Baena fala da licença outorgada pelo monarca português e do seu objectivo em imprimir não só esta como outras obras que planeava realizar para serem impressas e vendidas e para que, segundo afirma, “[...] siendo vistas y examinadas en todos vuestros reynos e señorios / pueden aprender por ella: no solo los vuestro: mas en todas las partes estrañas; [...]”.

Como se constata Baena achava que a sua obra, destinada a autodidactas (como se presume) e adequada a qualquer principiante, poderia ultrapassar as fronteiras do país. Esta sua pretensão, aparentemente registada no prefácio, poderá significar simplesmente uma declaração de reconhecimento da qualidade da obra pelo próprio autor, sendo possível especular-se ainda que Baena não conhecesse o que se faria para além das fronteiras dos “[...] muy famosos reynos [e] prouincias de Portugal [...]”. Por outro lado também é de conceber que o autor soubesse porventura o que se faria nos restantes países europeus, nomeadamente na Alemanha, Itália e França, e que tivesse até consciência de que a sua obra, ao não exigir o

domínio da notação mensural seria mais adequada a principiantes na arte de tocar tecla. Mas será ainda de considerar que o autor ao referir-se às “[...] las partes estrañas; [...]” eventualmente pudesse estar a dirigir-se ao país vizinho, a Espanha, de onde aliás era oriundo, e onde até à data ainda nada tinha sido impresso especificamente para o instrumento de tecla.

Baena enaltece calorosamente Portugal pelo facto de a música aqui “[...] ser estimada: sintida e cõcertada: [...]” “[...]” mas q[ue] en outra parte del mundo [...]” e, tendo ele chegado aos sessenta anos de idade e quarenta de serviço, como músico de câmara na corte portuguesa, achou que como retribuição deveria “[...] inuẽntar[...]” uma obra “[...] para con menos trabajo se alcançar mayor parte de su practica y theorica [...]”¹⁷⁴. Se bem interpretado, Baena teria intenção de “inventar” uma obra que, tal como ele diz, deveria, com menos trabalho, poder abranger o essencial da prática e da teoria musical básica, portanto mais útil que subtil. Essa obra “[...] anouada [...]” “[...] puesta por arte en lengua de moros y de negros arte para lo abreviar. [...]” consistia pois em colocar música num tipo de notação abreviada (tablatura com letras), que Baena reconheceria ser de fácil compreensão de todos os interessados, sem excepção, proporcionando a aprendizagem do instrumento de tecla e a aquisição simultânea de alguns princípios teóricos sem grande esforço, ainda que fossem bastante básicos, como se constatará mais adiante. Ele reconhece que é criticado, dirigindo-se a todos os que o censuravam “[...] daquellos que confusamente arguyen alterando-se: [...]”, reconhecendo Baena a muita prática que seria necessária, para dominar todas as espécies¹⁷⁵ (ferramenta pedagógica de aprendizagem do contraponto), de modo a que o instrumentista pudesse usufruir da música.

Com esta antologia, os principiantes tinham pois a possibilidade de poderem “[...] aprender obras de grandes componedores como Ockeghem, Josquin [...]” e também de outros compositores (franco-flamengos e ibéricos) que nunca foram ensinados, aparecendo essas obras agora num só volume o que normalmente aparecia em vários livros¹⁷⁶, poupando-se portanto na impressão, com a vantagem de permitir não errar, na medida em que todas as vozes se encontravam sobrepostas, e também corrigir as eventuais falhas que surgiam habitualmente nos registos manuscritos. O autor refere-se ainda à *ficta*, depreendendo-se que esta poderia ser aplicada para além da prevista e indispensável e em algumas situações seria necessária, “[...] sin los quales toda a specie pareciera monstruosa [...]”. Mais adiante Baena refere-se ainda aos “[...] quiebros y redobles [...]”, interpretados hoje como ornamentação

¹⁷⁴ [BAENA, 1540], f. 6v.

¹⁷⁵ Um conceito similar é descrito já em 1532, na obra *Scintille di musica* de Giovanni Maria Lanfranco; ver site www.newworldencyclopedia.org/entry/Counterpoint [consultado a 06.12.2012].

¹⁷⁶ [KNIGHTON, 1996], p. 100.

livre, que são apresentados literariamente como a perfeição que se encontra na natureza e que “[...] no deue perjudicar ni tanto descontentar. [...]”, isto é, que se deveriam usar adequadamente e com gosto.

A referência que o autor faz da possibilidade de se aprender obras de grandes compositores, nomeando sobretudo compositores do centro da Europa como “[...] S. Oquegué. Alixandre. Jusquin. [...]”, para além do espanhol Peñalosa, entre outros que diz não serem ainda conhecidos, leva a que se questione sobre a razão de escolha do repertório que se encontra no seu impresso. É possível que a selecção reflecta o que se faria à época na corte e ao qual o autor teria fácil acesso¹⁷⁷, porém é de notar que a maioria das obras que fazem parte do impresso de Gonzalo de Baena são de compositores do tempo da sua juventude e formação enquanto músico¹⁷⁸. É portanto de considerar que Baena tenha querido dar a conhecer aos principiantes as obras dos grandes compositores do centro da Europa e ibéricos, que eram conhecidos pelo menos nas cortes espanholas e portuguesas do séc. XVI, e consideradas como referências, tentando assim aparentemente orientar o gosto musical para o que conceberia ser o padrão de referência de aprendizagem (ver TAB. 1.3.2).

C - Com as regras, designadas pelo autor por “*Primeramente*”, são explicados e exemplificados os diferentes aspectos do método de aprendizagem concebido por Baena, sendo a primeira regra porventura a mais importante ([1]).

[1] (*Serã pintadas o sobrepuestas en cada uva de las teclas del manocardio las letras que a delante estan: pueden cortar cada vna sobre si, y assentar vna en blanca [e] la otra en prieta: las que son sobre las prietas estan al reues: y las blãcas al derecho: y esto es lo principal desta arte.*)¹⁷⁹ O autor recomenda que as letras gravadas no f. [8] sejam pintadas ou sobrepostas no teclado do *manocardio*, colocando-se ao revés as correspondentes às teclas pretas. Com esta descrição ele dá de algum modo a informação dos teclados de então, ou pelo menos de um tipo de teclado, em que as teclas superiores eram de cor preta e as inferiores, branca, aparentemente o monocórdio. Também se ficou a saber que as letras invertidas corresponderiam às notas alteradas cromaticamente. Este procedimento é considerado aliás pelo autor o principal para compreender o seu “método”.

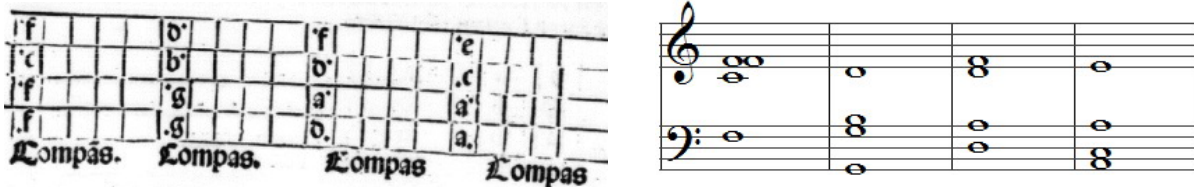
[2] (*El modo que se ha de tener es que assi como estan aquellas enel monacordio estaran enel libro todas las que se han de tocar o tañer cada vna en su semejante .S. las que vnas encima de otras: assi como aqui: an de tocar en consonancia todas a vna: con tantos dedos*

¹⁷⁷ [KNIGHTON, 1996], p. 95.

¹⁷⁸ [KNIGHTON, 2012], p. 44.

¹⁷⁹ [BAENA, 1540], f. 6.

quantas letras fueren juntamente: cada vna es vn compas.) Neste ítem Baena continua explicitando, com texto e um exemplo, como os principiantes deveriam proceder, observando que, o que era visualizado no teclado, corresponderia ao registado no seu “método”, devendo-se executar de acordo com o que se encontra gravado no exemplo (que se segue)¹⁸⁰, isto é, tocar todas as notas ao mesmo tempo com tantos dedos, quanto as letras (notas) registadas.



O autor define aqui o compasso (ainda que visualmente), como um conjunto de quatro quadrículas horizontais, não enunciando porém qualquer conceito. Ele dá ainda indicações, solicitando que se use os dedos necessários para executar simultaneamente o exemplo apresentado. Este apelo, apesar de ser eficaz e claro para um principiante, não é tão explícito quanto as orientações dadas pelo autor germânico contemporâneo, Hans Buchner, que no seu *Fundamentum* se preocupou em estabelecer um sistema de dedilhação mais consequente, pedindo que cada dedo fosse escolhido de acordo com a nota seguinte¹⁸¹. Porém ao incluir um exemplo concreto de dedilhação no seu *Fundamentum*, este autor germânico demonstra, de alguma forma, o princípio de dedilhação então vigente, que influenciava claramente na interpretação. Este aspecto será abordado ainda que de uma forma mais rudimentar na regra [11].

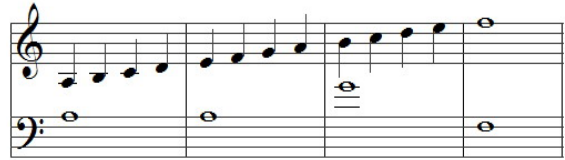
[3] (*Iten las que estan sin compañía assi como aqui se muestra han de ir destintas e contadas assi mesmo en compas.*)¹⁸². Neste ítem Gonzalo de Baena demonstra como as letras (notas) deveriam ser executadas. O que se verifica no exemplo apresentado, escrito a 2vv, a letra (nota) da voz mais grave que preenche todo o compasso, sustenta a voz mais aguda, aliás mais movimentada, onde se encontra registada uma letra em cada quadrícula. Aquelas deveriam ser tocadas distintamente, no tempo e não de forma irregular. Esta regra, que aparentemente não necessitaria de qualquer explicação, mereceu ser esclarecida pelo autor eventualmente por se poder aparentemente confundir com um tipo de ornamentação livre que ele abordará mais adiante. Fica porém claro aqui que cada letra, colocada em cada quadrícula, deveria ser tocada de forma igual, apesar de numa das vozes intermédias surgir uma só letra (nota) em cada

¹⁸⁰ Todas as figuras, que se apresentam nos vários itens desta secção, serão acompanhadas da respectiva transcrição.

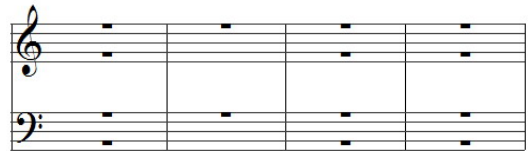
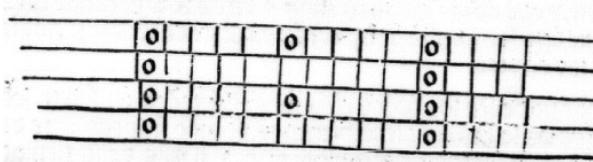
¹⁸¹ Para mais detalhes consultar capítulo 3.1, pp. 73-4.

¹⁸² [BAENA, 1540], f. 6.

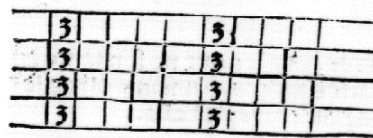
compasso, que ocupa todo este espaço temporal do *compás*¹⁸³. A escrita de uma escala na voz mais aguda suscitou porém alguma curiosidade em perceber a eventual razão para esta apresentação. Não foi encontrada qualquer resposta conclusiva mas poder-se-á especular que correspondesse a uma qualquer técnica de ornamentação rítmica, nomeadamente da *glosa*.



[4] (*Iten dõde estan estos señaes o cifras es llamado pausa no sirue si no de no tocar ni tañer cosa alguna.*) Aqui é demonstrado o sinal correspondente à Pausa, o algarismo árabe Zero (0), que indicava que não se deveria tocar qualquer nota (letra) sempre que surgisse este sinal, logo seria indispensável que esta cifra fosse registada para se observar a pausa, isto é, para se respeitar o silêncio. Porém paradoxalmente o exemplo apresentado não é consequente no registo destes sinais, observando-se aliás no segundo compasso a ausência do registo deste sinal, tanto na voz mais grave como numa das vozes intermédias. Como não é dada qualquer justificação, será de considerar que a ausência de registo da cifra neste exemplo se trate de um lapso de impressão.

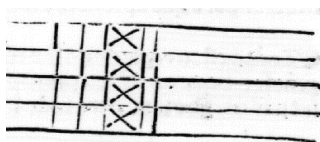


[5] (*Iten donde estan estos señaes deue ser lo que se sigue vn poco mas de priesa el compas la tercia parte. Es llamado proporcion .S. 3. a 2.*). Neste item o exemplo apresentado regista na primeira quadrícula do *compas*, o algarismo árabe 3, que, de acordo com a explicação, significará que se deveria tocar mais rápido, na proporção de 3 para 2, isto é, na proporção sesquiáltera. De alguma forma está aqui uma indicação de compasso que não surge nas intabulações a não ser quando o autor deseja alterar a divisão do *compás*, subentendida aqui como binária, pela subdivisão ternária que é indicada com o algarismo 3.

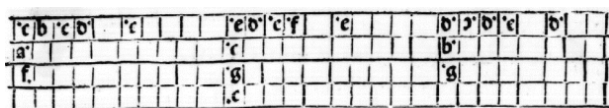


¹⁸³ É de referir que na voz mais grave, de acordo com o registado, se observa um intervalo melódico de sétima seguido de um outro de nona.

[6] (*Iten donde estan estos señales: es vn medio que faze la obra o vn assiêto y torna despues a ser acabada.*) No exemplo registado ao lado do anterior aparece gravado nos quatro níveis da grelha uma cruz em cada quadrícula, que, de acordo com o exposto pelo autor, corresponde a uma paragem momentânea, continuando-se a tocar portanto até ao *terminus* da obra. A explicação deste sinal corresponderá a um momento de paragem, isto é, de suspensão, que supõe continuidade até à cadência final.

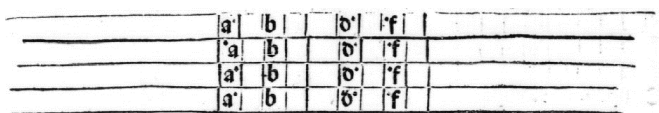


[7] (*Iten estos compases que se siguen es muy necessario de se tañer infinitas vezes tantas que se faga muy sueltamente: algunos le llaman redoble/o zeñido/o quebrado/ como quier que sea: alustra grandemête todo lo que se ha de tañer y es fecho por arte y no a beneplacito.*)¹⁸⁴. Neste item o autor apresenta um exemplo de ornamentação livre, que deveria ser praticada muitas vezes de forma a “ficar solta”, de acordo aliás com a explicação dada, tocando-se aparentemente onde se quisesse e não por uma qualquer determinação (*beneplácito*) não sendo aliás nunca indicado pelo autor. Aqui é dada a noção de como se deveria ornamentar livremente e praticar, apresentando ele três exemplos: um dos exemplos está em FâM, numa escrita a 3vv, com a quinta do acorde na voz mais aguda; outro está em DóM, numa escrita a 4vv, com a terceira do acorde também na voz mais aguda; o último exemplo está em SolM, numa escrita a 3vv, com a quinta do acorde na voz mais aguda. É de notar a presença constante do meio-tom na voz superior, tendo o autor aplicado a *ficta* numa das notas do terceiro exemplo. Sublinhe-se ainda que nos 1º e 3º exemplos, registados a 3 vv, o meio tom aparece de imediato após a primeira letra (nota) enquanto no 2º exemplo (a 4vv), surge na parte final do designado “[...] redoble/o zeñido/o quebrado [...]”. Esta constatação levou a que se questionasse se estaria implícito aqui algum princípio de aplicação da *ficta* neste tipo de ornamentação, porém a ilação retirada foi a de que o intervalo de meio-tom deveria estar sempre presente na ornamentação livre a frequência de execução ficaria aparentemente ao critério do instrumentista.



¹⁸⁴ [BAENA, 1540], f. 6.

[8] (*Iten quando dos o tres o quatro letras todas com vn mesmo punto estan juntas y se tocan todas en vna sola tecla: es vnisonus: principal de todas las cõsonancias: y assi se han de fazer.S. en vna sola tecla.*) Aqui é referido que se duas, três ou quatro letras iguais, com o mesmo ponto, fossem registadas simultaneamente nas diferentes vozes, se tocariam na mesma tecla correspondendo portanto ao unísono, a principal de todas as consonâncias, como informa o autor.



[9] (*Iten que todas las obras estã escritas en este libro ni mas ni menos de como fueron compuestas por sus autores: segun que ellos quisierõ. tocando algunas falsas por razon del contrapunto. Y assi queda para cada vno dalle aquella gracia o glosa que entendera: y mejor le parecera.*)¹⁸⁵. Baena continua aqui a explicar o seu método afirmando que todas as obras estão escritas de acordo como foram compostas pelos seus autores, sendo que a algumas notas foi aplicada a *ficta* por razões relacionadas com o contraponto, sendo da competência do executante dar-lhe aquela “[...] gracia o glosa [...]”, (ornamentar) que bem entender, não esclarecendo o autor detalhadamente. Não se percebe concretamente qual o conceito implícito nestas duas palavras *gracia o glosa*, se teriam ou não porventura o mesmo significado e a que tipo(s) de ornamentação corresponderia(m), se à ornamentação livre se ao preenchimento rítmico de intervalos. Gonzalo de Baena exemplifica no seu impresso só uma única vez um tipo de ornamentação, sem lhe atribuir porém qualquer termo elucidativo de um qualquer conceito vigente, prevendo eventualmente que o executante fosse porventura conhecedor e/ou que gradualmente se familiarizasse com as práticas contemporâneas. Um dos termos referidos neste item porém é a *Glosa*, que não se sabe se corresponderia à ornamentação por diminuição rítmica, isto é, ao conceito que em 1553 será exemplificado no *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz, ou se faria parte da ornamentação livre, dos designados *Quiebros* e *Redobles*, que o intabulador refere também no seu *Prologo* e que não esclarece. Estas dúvidas, que nunca foram elucidadas pelo autor, poderiam porventura ser do conhecimento contemporâneo, eventualmente ainda com fortes ligações ao canto, a arte musical por excelência. É conhecido aliás um tratado ibérico do início do séc. XVI¹⁸⁶, que aborda a ornamentação e que provavelmente será uma das referências a ter em conta eventualmente na

¹⁸⁵ [BAENA, 1540], f. 6v.

¹⁸⁶ ANÓNIMO, *Arte de melodia sobre canto lano y canto d' organo*, ff. 23-42 [consultado no site Lexique Musical de la Renaissance, a 29 de Abril de 2012].

definição dos conceitos expostos por Baena no seu prólogo. Como se deduz da leitura do artigo de Karl-Werner Gumpel sobre aquele tratado ibérico, os termos *Glosa* e *Quiebros* são apresentados como ornamentação ritmicamente livre¹⁸⁷. Apesar do artigo apresentar exemplos de ornamentação registados nesse manuscrito (preservado em Barcelona na Biblioteca de Catalunya (Ms. 1325)), desconhece-se se Gonzalo de Baena terá tido conhecimento desse tratado e/ou de outros do início do século, época em que, de acordo com Gumpel, a arte de ornamentação vocal e instrumental se torna tema de considerações de carácter didáctico. O autor refere que será por volta de 1530 se iniciará o processo de padronização da ornamentação, em que Espanha e Itália se tornam os principais centros¹⁸⁸. Portanto só o estudo alargado dos princípios teóricos vigentes na Península Ibérica no séc. XVI, integrados no contexto europeu, poderão levar a compreender e a enquadrar devidamente as poucas orientações dadas por Gonzalo de Baena na sua *Arte nouamente inuentada*.... É claro porém que o autor deste impresso deixa ao cuidado de cada executante a aplicação de ornamentação (*quiebros*, *redobles* e *glosa*), certamente de acordo com as respectivas capacidades técnicas e conhecimentos teóricos entretanto adquiridos.

[10] (*Iten el compas q[ue] es el justo tiẽpo que passa entre vnas cosas y otras: es muy facil de se aprender y sin el no podria ser perfetamente acabado el proprio ayre que en cada obra conuiene: por tanto conuiene delo acostumar que no es muy grande cosa. y grandemente necessario.*). Neste item é definido finalmente o conceito de *compas*, já apresentado no primeiro exemplo das regras (*Primeramente*), como algo que era fácil de aprender, referindo-se o autor à necessidade de o respeitar e fazendo apelo também à observância do rigor rítmico e respeito pelo justo tempo dentro e entre o(s) compasso(s).

[11] (*Iten el poner de los dedos se faze segun la necesidad: y la verdad es que assi sean acostumbrados que todos situã cada vno en sus lugares porque no se pierda lo que pueden servir. y que no anden vnos altos /[e] otros baxos: dando cada qual muy igual: porque sean los puntos muy conformes: y que toda la melodia suene tanto en vno como en otro.*) Aqui são dadas as indicações sobre a disposição dos dedos no teclado, devendo-se utilizar os necessários e que, assim que estivessem acostumados, se colocaria cada dedo em seu lugar. Baena acrescenta ainda que estes deveriam estar próximos das teclas para que se obtivesse uma articulação igual.

É de relevar aqui as orientações pedagógicas importantes dadas pelo intabulador de modo a se atingir a mais correcta execução em tecla, recomendando o autor que os dedos

¹⁸⁷ [GÜMPEL, 1988], pp. 34 e 42.

¹⁸⁸ [GÜMPEL, 1988], p. 36.

estivessem próximos do teclado para que a articulação fosse homogénea. Contudo ele não dá indicações sobre a dedilhação mais adequada, ou um qualquer critério de orientação senão que se colocassem os dedos necessários e ajustados. Presumindo-se que não existisse qualquer conhecimento por parte do principiante no modo de dispor os dedos, este certamente, de acordo com as parcas indicações, teria de praticar regularmente qualquer obra para encontrar a dedilhação adequada. É de assinalar portanto que um dos elementos que distingue a obra de Buchner (já abordada atrás na regra [2]) da de Baena é efectivamente a inclusão de um modelo de dedilhação por parte do primeiro.

[12] (*Es de considerar que no deuen los dedos estar mas assentados en sus teclas de quanto a cada vna de las letras conuiene: ni menos. porque si luego ante de su tiempo se alçan: faltaria el sonido de la consonancia. y si mas de su tiempo quedaren/sobrarian.*). Neste item é acrescentado ainda que os dedos deveriam demorar na nota o tempo justo indicado, não se prolongando nem encurtando o valor exacto da nota. Tratando-se de mais uma orientação sobre o modo de tocar, o autor define de alguma forma um tipo de articulação, que actualmente se poderá considerar próxima da articulação *non legato*. Pelo que se depreende, das indicações registadas neste item e no anterior, a consequência no modo de organizar os dedos numa obra, em que se respeitaria a proximidade dos dedos ao teclado, assim como o justo tempo dado a cada nota, teria reflexo imediato na determinação da interpretação da obra.

[13] (*Y aueys de saber que muy pocas obras bien tañidas y estudiadas valen mucho. y, muchas mal estudiadas valen quasi nada. Y por tanto poco a poco de deuẽ estudiar para que aproueche mucho.*). Aqui o autor chama a atenção para se dar preferência à qualidade e que esta se alcançaria nas obras bem estudadas, ainda que poucas, devendo-se praticar portanto frequentemente, de modo a se poder usufruir com satisfação da música.

[14] (*Todas estas reglas que son relatadas solamente para los que no son tanto engeñosos o que no tienen principios prẽdidos. .S. los moços/o niñas y otros semejantes. Porque para todo lo al solamente la primera regla basta.*). Quase a finalizar Baena diz que todas estas regras se destinavam aos que não tinham habilidade ou aos que ainda não sabiam tocar, nomeando ele os *moços e niñas*. É de supor aliás que o autor se referisse eventualmente às crianças que se estreavam na arte de aprender a tocar instrumento de tecla, nomeadamente os filhos e filhas do rei e dos nobres da corte. Quanto à expressão “[...] otros semejantes. [...]” é possível que o autor se dirigisse a adultos, sem ou com poucos conhecimentos de prática instrumental, nomeadamente fidalgos e damas da corte, que poderiam portanto encontrar neste seu impresso a ajuda necessária para aprender ou/e desenvolver as eventuais competências já adquiridas. Acrescenta ainda que para os outros, os que sabiam já tocar só bastaria ter em consideração a primeira regra, isto é, preparar o teclado, pintando ou colocando as letras sobre as respectivas

teclas. É de alguma forma claro que o autor teria por objectivo que a sua obra atingisse o maior número de destinatários, abrangendo portanto todas as faixas etárias e níveis de conhecimento de prática de teclado.

[15] (*Item deuisse mirar mucho los puntos de las letras que no se tomen los de baxo por los de encima: ni las que no los tienen/como las que los tienen. Porque muy grande diferencia va de los vnos a los otros. Y seria la obra por esso muy errada*). Por último, com esta regra Gonzalo de Baena chama a atenção para que se repare bem se as letras (notas) têm pontos associados ou não, e como estão colocados, já que a diferença é clara e que a interpretação desadequada daria origem a uma obra errada. Como se constata mais uma vez, não era preciso senão reparar nas letras registadas no impresso e, de acordo com as letras colocadas no teclado, tocar as obras, consideradas de grande interesse pelo autor, de compositores então reconhecidos e de outros ainda não aprendidos, como do contemporâneo Antonio Baena, seu filho.

D - No Índice são apresentadas então todas as obras intabuladas, ordenadas pelo número de vozes (iniciando nas 2 vv e terminando nas 4vv), com a indicação do tom e dos fólhos onde se encontram registadas. Todavia sete obras não têm autor identificado e três, apesar de terem autor atribuído, não identificam a obra e/ou secção intabulada, designadamente as segunda, terceira e décima quinta intabulações. Também é de notar que o autor não fez a opção de ordenar as obras pelos tons mas sim pelo número de vozes, hipoteticamente organizados por grau crescente de dificuldade.

E - No f. [8] encontram-se registadas então as letras que se deveriam colocar sobre as respectivas teclas. Como se constata (ver FIG. 1.2.5), são 40 letras, numa extensão de quatro oitavas, que vai de dó¹ a sol⁴¹⁸⁹. A primeira oitava é curta, sendo portanto suprimidas as notas dó#, mib, fá# e sol#, restando portanto as notas dó¹-re¹-mi¹-fá¹-sol¹-lá¹-sib¹-si¹, que correspondem às letras: “.C.-.d.-.e.-.f.-.g.-a-q.-b.”.

De acordo com o teórico renascentista ibérico Juan Bermudo, estes letras correspondiam às “[...] letras que usa la Musica [...]” e que se utilizaram no sistema de tablatura do centro da Europa, nomeadamente alemão. Porém apesar deste tipo notacional de letras ser conhecido na Península Ibérica, não parece ter-se expandido na música prática. Bermudo, em 1555, no seu tratado...*Comiença el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales*, fala da coexistência de vários tipos de tablatura, uns escritos com cifra e outros

¹⁸⁹ Não se tendo encontrado qualquer elucidação quanto ao índice das notas (letras) registadas, considerou-se que a nota mais grave corresponde ao dó¹, confirmado aliás na comparação feita com as edições modernas de referência das intabulações estudadas.

com letras, considerando este teórico que as diferentes formas de intabular seriam todas “[...] las mismas, sino que las visten de otra librea. [...]”¹⁹⁰.

F - Seguidamente é feita a apresentação das 66 intabulações, distribuídas por 56 fólhos¹⁹¹ e ordenadas pelo número de vozes, de acordo com o indicado no índice, terminando esta colectânea com um *canon* a quatro vozes da responsabilidade do filho de Gonzalo, Antonio de Baena.

G - Na folha de colofão (ver FIG. 1.2.2), o impressor dá por terminada a gravação deste impresso, sendo reiterado o objectivo deste método ensinar a tocar tecla sem necessidade de mestre e é mencionado de novo o autor, músico de câmara do rei D. João III, a quem o monarca português concedeu o privilégio de imprimir esta obra, que lhe foi dedicada. Termina então a gravação desta antologia com a data da impressão (5 de Janeiro de 1540), com a indicação do nome do impressor real, *Germa[n] Galharde*, seguido ainda da marca do impressor e do registo manuscrito do número “248”¹⁹².

A análise da introdução do impresso de Gonzalo de Baena permite concluir que esta obra, mais precisamente esta colectânea de obras, tinha objectivos expressamente didácticos, comprovados na organização do livro pelo grau crescente de dificuldade das intabulações (de 2 até 4 vozes), na concisão de algumas secções incluídas com preponderância de *Kyries* e *Agnus dei* (onze e cinco respectivamente) e também no truncar de secções de Missas¹⁹³ (observado nas intabulações IX e XIV), correspondendo a cerca de um quarto do total das intabulações que compreende o impresso. A apresentação das obras num sistema simples e simultaneamente rígido de tablatura, que não permitia o registo de ritmos que ultrapassassem a subdivisão da matriz apresentada (em que cada grupo de quatro quadrículas corresponderia a uma Semibreve), corrobora a ilação já retirada de ter sido destinada a principiantes que não dominassem a notação mensural, facilitado ainda pelo facto de se poder colar ou/e pintar as letras nas teclas, identificando-se assim facilmente o inscrito no impresso. O domínio de obras com carácter sacro que compreendem esta colectânea será de atribuir aparentemente ao

¹⁹⁰ [BERMUDO, 1555], f. 84.

¹⁹¹ As intabulações encontram-se registadas entre os ff. 9-64.

¹⁹² [KNIGHTON, 1996], p. 83 tem uma leitura diferente deste número, considerando corresponder ao “247”. Este número poderá ser um número de ordem do próprio impresso, da responsabilidade de *Galharde*, ou ainda um número relativo à organização dentro de uma qualquer biblioteca, talvez a do Conde de Gondomar.

¹⁹³ [KNIGHTON, 2012], p. 48.

facto de esta música ser considerada então como a melhor para estudar¹⁹⁴. Porém será que esta antologia, destinada pelo autor a principiantes e outros semelhantes, não teria sido eventualmente pensada para poder ser executada também em celebrações litúrgicas? Não sendo possível responder fica a questão.

3.2.1 - Comparação do sistema de intabulação de Baena com os restantes sistemas ibéricos e europeus

O tipo de tablatura usado por Gonzalo de Baena, único na Península Ibérica e na Europa, poderá não ter sido desconhecido de Juan Bermudo, que, no seu ... *el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales* (1555), diz que “[...] Alguns tañedores despues que han uisto esta manera de cifras: dizen que han inuentado otras: y a mi ver son las mesmas: sino que las visten de outra librea. Y o pongo cifras de guarismo [...]: y ellos poñelas letras que usa la Musica [...]” acrescentando ainda que não era qualquer novidade registar música em cifra, letras ou mesmo em notação mensural¹⁹⁵. É bastante provável que este autor se referisse aos vários tipos de intabulação então coexistentes, eventualmente a este, usado por Gonzalo de Baena, ou a outros modelos de tablatura hipoteticamente semelhantes.

O sistema de tablatura apresentado por Gonzalo de Baena caracteriza-se pois pela redução do modelo polifónico, que se encontrava registado até então em livro de coro ou em livros de partes, numa única grelha, em que todas as vozes se encontram sobrepostas, porém sem armação de clave e indicação de compasso. A notação mensural do modelo polifónico foi portanto substituída aqui por letras, gravadas separadamente em quadrículas, as quais, de acordo com a alteração cromática prevista, tomavam a posição invertida. As diferentes oitavas eram distinguidas pela ausência e/ou pela colocação de pontos a vários níveis, observando-se a mudança de oitava sempre entre a nota fá e sol. O ritmo era determinado pelo número de quadrículas que uma letra abrangia até ao registo de um outro sinal, letra (nota) ou cifra (pausa). A cifra, referente à pausa, deveria ser sempre registada.

Apesar de este processo de intabular ser único, representando eventualmente uma adaptação de eventuais sistemas de intabulação coexistentes à época, quer para corda quer para tecla, não era adequado para registar obras muito movimentadas, que caracterizou

¹⁹⁴ Como se pode inferir dos conselhos que Juan Bermudo dá aos instrumentistas sobre a música a intabular (pôr em cifra): Cf. [BERMUDO, 1555], f. 99v.

¹⁹⁵ [BERMUDO, 1555], f. 84.

nomeadamente a música do centro da Europa desta época, em que a voz mais aguda era bastante mais “ornamentada”. Porém o sistema usado por Baena pretendia servir os respectivos objectivos pedagógicos, destinado portanto a ser percebido por todos os que quisessem aprender a tocar tecla sem tutor¹⁹⁶.

Talvez este tipo de tablatura tenha impedido a escolha de obras mais movimentadas para esta colectânea, não parecendo também enquadrar-se nos objectivos primeiros de quem procurava tocar com *fantasia*, como o teórico espanhol Tomás de Santa Maria (1510-1570) abordou no seu tratado *Arte de tañer Fantasia...* (publicado em 1565¹⁹⁷), mais interessado aliás na prática contemporânea da improvisação e composição instrumental. Santa Maria, não deu relevo especial à cifra usada na tablatura para *vihuela* e ignorou também a notação com cifra para tecla¹⁹⁸, acreditando, no entanto, que tocar obras polifónicas era a condição para se tocar com fantasia.

Juan Bermudo será aparentemente o primeiro autor ibérico a abordar e a discutir a arte de tocar tecla no séc. XVI e que, apesar de partilhar o mesmo entendimento de Santa Maria, apresentou outras duas hipóteses de registar música para tecla, quer com letras quer com cifra, esta última apresentada num sistema ainda bastante complexo, com 42 cifras, em que a cada tecla correspondia um algarismo (ver FIG. 2.2.3). Este teórico faz ainda uma descrição sumária de um sistema de tablatura baseada em letras¹⁹⁹, distinto porém do sistema usado por Baena e apresenta obras suas, registadas em notação mensural, em formato de livro de coro (vozes separadas), referindo claramente que esta música seria para ser tocada tal e qual como foi escrita, sem qualquer ornamentação²⁰⁰. A sua opção por registar obras em notação mensural demonstra a preferência por um perfil de músico conhecedor da notação mensural e da leitura de *canto de organo*.

A opção contudo dos compositores de música instrumental na Península Ibérica parece ter sido o recurso ao sistema de cifras, porém um sistema mais simplificado do que o apresentado por Bermudo e muitas vezes designado como *cifra ibérica* para tecla. Neste tipo de tablatura, recorre-se a 7 algarismos, uma para cada altura, de Fá a Mi, sendo adicionados outros sinais para determinar diferentes oitavas ou eventual *ficta* como já foi referido²⁰¹. São representantes deste sistema os impressos *Cifra nueva...* de Luys Venegas de Henestrosa

¹⁹⁶ [KNIGHTON, 1996], p. 104.

¹⁹⁷ Segundo [SILBIGER, 2004], p. 318, este impresso terá sido iniciado em 1530.

¹⁹⁸ [JUDD, 1989], pp. 43-4.

¹⁹⁹ [BERMUDO, 1555], f. 83.

²⁰⁰ [KNIGHTON, 1996], p. 84.

²⁰¹ Para mais detalhes consultar capítulo 3.1.2, p. 77.

(1557) e as *Obras de Musica ...*, (1578) de Antonio de Cabezón (publicado postumamente pelo seu filho Hernando), entre muitos outros manuscritos seja em Portugal seja em Espanha²⁰².

Apesar dos impressos acima referidos, destinados tanto aos instrumentos de tecla como à harpa, sugerirem destinar-se a principiantes, dirigiam-se na prática a executantes mais avançados, descrito aliás de forma explícita no prólogo do primeiro impresso e de forma implícita no segundo. A fundamentação reside no carácter virtuoso da maioria das obras destas duas colectâneas²⁰³ que não é observado na obra de Gonzalo de Baena.

No contexto europeu este impresso português de 1540, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*, distingue-se dos vários tipos de notação existentes à época na Europa, nomeadamente da notação germânica, que se caracterizava por a voz superior ser mais “ornamentada” e portanto menos refém dos modelos polifónicos de referência, contrastando com o sistema desenvolvido pelo músico da corte portuguesa, em que as obras foram registadas tal como foram compostas, como é referido na regra [9] do prefácio do impresso; afasta-se igualmente da notação de música instrumental para tecla, do início do séc. XVI, quer em França quer em Itália, que se caracterizava por registar em dois pentagramas (*intavolatura*) as diferentes vozes recorrendo à notação mensural.

O impresso de Gonzalo de Baena é o único exemplo de música instrumental da primeira metade do séc. XVI que utiliza um sistema de notação só com as letras “[...] que usa la Musica [...]”, com a singularidade de ser apresentado num formato notacional, que de alguma forma corresponde a um tipo de *open score*, em que as várias vozes se sobrepõem, representadas só por letras (notas) gravadas numa grelha pré-determinada, com limites claros. Aliás o *open score* parece ter sido um formato notacional frequente em Portugal para registar a música instrumental²⁰⁴, permitindo assim porventura uma multiplicidade de realizações instrumentais. Gonzalo de Baena terá procurado aparentemente um sistema eficiente de aprendizagem do instrumento de tecla, usando uma “linguagem” que fosse acessível a todos, sem necessidade de dominarem previamente conhecimentos teóricos e/ou práticos.

²⁰² Consultar P-La 38-XII-2, P-Pm MM 42.

²⁰³ [JUDD, 1989], pp. 66-7.

²⁰⁴ Veja-se para o séc. XVI, os manuscritos P-Cug MM 48 e P-Cug MM 242 ou, para o séc. XVII, o manuscrito P-Cug MJ1 ou o impresso *Flores de Musica* (1620) de Manuel Rodrigues Coelho.

Capítulo 4 – Josquin des Prez na *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*

4.1 – Josquin des Prez por Gonzalo de Baena

Josquin des Prez (c.1450/5-1521), um dos compositores mais destacados do séc. XVI, encontra-se representado nesse mesmo século em mais de um milhar de fontes manuscritas e impressas. Ele seria reconhecido então como o compositor mais influente, antes mesmo de Orlando di Lasso e Palestrina, estes na fase final dos respectivos percursos²⁰⁵. Esta admiração foi também demonstrada de forma expressa pelos compositores ibéricos nomeadamente por Gonzalo de Baena, ao intabular obras deste autor franco-flamengo²⁰⁶, aliás o mais representado no impresso português *Arte nouamente inuentada*..., com o maior número de obras. São no total 14 intabulações que correspondem a 1 Motete e a 13 partes de 8 Missas²⁰⁷.

As fontes manuscritas deste período histórico (conservadas em instituições portuguesas), na sua maioria da primeira metade do séc. XVI, são representativas do repertório local, espanhol e do norte da Europa. Elas revelam certamente o que se faria então no país e reflectiriam porventura o interesse que essa música teve ou teria então na Península Ibérica, nomeadamente em Portugal. Também alguns manuscritos do norte da Europa poderão testemunhar o interesse da corte portuguesa por essa polifonia, como comprova a fonte polifónica A-Wn Cod. 1783²⁰⁸, provavelmente da primeira década de 1500, que terá sido copiada por ordem do rei Filipe, o Belo, para presentear o rei português D. Manuel I, por ocasião do seu casamento com D. Maria de Espanha. Este manuscrito que contém 21 missas e partes de missas, inclui só a *Missa Ave maris stella* de Josquin des Prez, representada em três intabulações de Gonzalo de Baena (IV, IX, XIII). Outro manuscrito, o B-Br Ms 15075, que contém missas de Pierre de La Rue (copiado provavelmente em 1530), destinava-se ao rei D. João III e à Rainha consorte Catarina de Áustria, e não terá, ao que parece, alcançado o seu

²⁰⁵ [FALLOWS, 2009], p. 6.

²⁰⁶ [KNIGHTON, 2012], p. 41, refere que e David Fallows defendeu recentemente que Josquin poderá afinal ter acompanhado Filipe o Belo a Espanha, em 1501-02.

²⁰⁷ Secções de Missas ou extractos de secções.

²⁰⁸ Actualmente preservado na Österreichische National Bibliothek.

destino - Portugal²⁰⁹. Este compositor aliás não se encontra representado no impresso de Baena, sendo porventura mais provável a sua inclusão se o manuscrito fizesse parte da biblioteca da corte²¹⁰. Outras fontes polifónicas manuscritas testemunham também o apreço que na Península Ibérica se tinha então por esta música do norte de Europa, sabendo-se que este tipo de repertório continuou a ser cantado e copiado até tarde, na primeira metade do séc. XVI, como comprovam fontes espanholas e portuguesas²¹¹. Porém as obras de Josquin des Prez, objecto do presente estudo, não estão exaustivamente representadas nas fontes polifónicas ibéricas, levando a aceitar a consideração do musicólogo português João Pedro d'Alvarenga, que refere que, pelo menos até 1530, o nome de Josquin seria mais conhecido em Portugal do que praticado e que a sua reputação seria reconhecida nos círculos mais eruditos, eventualmente nos meios mais próximos da reforma. É de referir aliás que Damião de Góis, relevante personalidade do renascimento português e músico amador, foi comparado a Josquin pelo humanista Cornelius Grapheus²¹².

De facto, se considerarmos apenas o caso português, são relativamente poucas as fontes musicais do século XVI (e até XVII) com obras de Josquin de que temos hoje conhecimento. Serão de referir o impresso J666²¹³ e o *Lib[er] duodecim[us] xvij musicales ad virgine[m] Christiparã salutationes habet*²¹⁴ que se encontram conservados na Biblioteca Nacional; P-BRp 967; E-Mp VIII/181; P-Cug MM 48; um livro de polifonia com 8 missas de Josquin mandadas copiar em 1564 para o Mosteiro da Ordem de Cristo, em Tomar, e ainda o P-Ln C.I.C. 60, que inclui uma peça em vernáculo (ff. 33v-34) com semelhanças com uma secção da *Missa Pange lingua* de Josquin²¹⁵.

Contudo, na Península Ibérica, as referências literárias ao músico Josquin des Prez, são várias, como comenta Robert Stevenson²¹⁶, citando este o escritor renascentista espanhol Cristóbal Villalón. Outras alusões estão presentes em várias obras literárias portuguesas, como a *Ropica pñefna* de João de Barros (1496-1570), impressa em 1532: nesta obra, a personagem “Intendimento” diz que compõe música “[...] ao modo Frances, Italiano e Espanhol [...]”, reconhecendo portanto Josquin como aquele que “[...] compõem somente ao

²⁰⁹ [ALVARENGA, 2010], pp. 69-71.

²¹⁰ [ALVARENGA, 2010], p. 73.

²¹¹ [KNIGHTON, 1996], p. 95; como exemplo refira-se o *Agnus dei* da *Missa l'homme armé super voces musicales* que se conserva no P-BRp 967, de 1615.

²¹² [ALVARENGA, 2010], pp. 75-6.

²¹³ Encontra-se ainda hoje conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa as partes do Soprano e do Tenor: ver Cota: RES. 377P..

²¹⁴ Ver Cota M. P. 808/8 P.;

²¹⁵ [ALVARENGA, 2010], pp. 76-7.

²¹⁶ [STEVENSON, 1976], p. 234.

modo frances”; noutra publicação este mesmo autor considera que “Jusquim e outro compoedores que uieram, sobre ellas fizeram sua diminuiçã e contraponto” a partir de “todalas excellentes consonanças” que “Queguem” “achou”²¹⁷, reconhecendo portanto evolução no estilo de compor, representada designadamente nas obras de Josquin des Prez.

Também no final do séc. XVI, na primeira peça de teatro de António Prestes (1578), ainda se encontraram referências a Josquin, voltando este a ser citado ainda na peça *O auto do mouro encantado*²¹⁸. Numa outra peça, deste mesmo autor, observaram-se igualmente referências a este compositor franco-flamengo, quando um barbeiro declama “Direy como diz josquin/señor, la sol fa re mi [...]”.

Todas estas referências parecem reflectir portanto o conhecimento que em Portugal havia da obra de Josquin des Prez, pelo menos por parte de um determinado sector da sociedade portuguesa, que participava nestes eventos. Porém os teóricos e músicos portugueses abordaram de alguma forma a música de Josquin, nomeadamente Vicente Lusitano (*f*l 1550-1560) que discutiu várias questões relacionadas com as técnicas usadas por este autor franco-flamengo nas suas composições; também Pedro Thalésio (c.1563-c.1630), teórico português, que em 1618 escreveu *Arte do Canto-Chaõ ...*, elogiou o “musicorum lumen”²¹⁹ Josquin; mais tarde, o rei de Portugal D. João IV também se refere a este compositor, ao responder em 1649 às objecções colocadas pelo bispo Cirillo, que em 1549 atacara o processo de composição da Missa *Hercules Dux Ferrarie* de Josquin des Prez²²⁰; o reconhecimento pelo autor franco-flamengo também está patente no tratado ibérico *De musica libri septem* (1577) do músico espanhol Francisco Salinas (1513-1590), onde é referido.

As últimas referências literárias a este autor franco-flamengo serão feitas por escritores, nomeadamente pelo poeta portuense Francisco França da Costa, que em 1624 o menciona no Romance IX da sua obra *Iardin de Apolo*²²¹. O reconhecimento da música de Josquin des Prez contudo ultrapassou a Península Ibérica, sendo citado também em obras publicadas no Novo Mundo (continente americano), como relata Stevenson²²².

²¹⁷ [ALVARENGA, 2010], p. 74: ele refere-se a “Diálogo em lovvor da nõssa lingvagem”, *Grammatica fa língua Portuguesa*, Lisboa, 1540, ff. 55-55v, de João de Barros.

²¹⁸ [STEVENSON, 1976], pp. 235-6.

²¹⁹ [STEVENSON, 1976], pp. 238-9.

²²⁰ [STEVENSON, 1976], pp. 241-2.

²²¹ [STEVENSON, 1976], p. 244.

²²² [STEVENSON, 1976], p. 245.

As obras deste conceituado compositor franco-flamengo começam a ser intabuladas na Europa ainda durante a vida daquele²²³ continuando a serem “arranjadas” até bastante tarde, no séc. XVI. É evidente aliás a forma intensa com que as suas obras foram intabuladas na Península Ibérica, repetindo-se até à exaustão os arranjos de obras completas e/ou secções, quer para instrumento de corda dedilhada quer para tecla. A musicóloga Kwee Him Yong, em 1971, ao inventariar (ainda que não exaustivamente) as intabulações impressas das obras de Josquin des Prez no séc. XVI, listou 44 intabulações espanholas, contra 30 germânicas, acrescentando ela que não eram conhecidas intabulações impressas deste autor nem França nem em Itália²²⁴. Nesta observação Yong ignorou por exemplo as intabulações apresentadas no impresso de Francesco Spinacino (de 1507), baseadas em algumas obras deste autor franco-flamengo. Nesta inventariação também não foi naturalmente incluído o impresso *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena (então desaparecido), onde Josquin des Prez é o compositor mais representado (com o maior número de obras).

Ora a TAB. 4.1.1 enuncia precisamente as obras de Josquin que nos chegaram através de Baena. São apresentadas primeiramente pelo número de ordem da intabulação, a obra ou secção intabulada, o número de ordem da peça dentro do impresso, a edição moderna de referência e a(s) respectiva(s) fonte(s) primária(s) de referência (utilizadas no exercício comparativo a detalhar mais à frente), terminando com as concordâncias hoje identificadas em fontes manuscritas e impressas, incluindo ainda tratados e intabulações (quer para instrumento de corda dedilhada quer para tecla).

TAB. 4.1.1 – Intabulações das obras de Josquin des Prez: fontes de referência e concordâncias

INTAB.	OBRA	Nº ÍNDICE	FONTE DE REFERÊNCIA	OUTRAS CONCORDÂNCIAS ²²⁵
I	[<i>Missa Gaudeamus</i>], [<i>Benedictus</i>], [<i>In nomine</i>] - 1º tom	7	NJE 4.2 / F-CA Ms 18 (20)	Ms: A-Wn Cod. 11778 (Ockeghem) ²²⁶ ; A-Wn Mus. Hs. 18832 (anon. f. 11v) ²²⁷ ; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d) ²²⁸ ; BerlPS 40032 ²²⁹ ; D-Ju Ms 32; D- Stuttg Ms Musica folio I 46 ²³⁰ ; E-Tc Ms. 27; F-CA Ms 18 (20); I-Rvat Ms Capp. Sist. 23; Impressos: J666; J668; J669; 1539 ¹ .

²²³ Para mais detalhes consultar capítulo 2.1, p. 51, FIG. 2.1.1.

²²⁴ [STEVENSON, 1976], p. 230, nota de rodapé 73.

²²⁵ Para mais pormenores consultar [REES, 1995], [KNIGHTON, 1996], [URCHUEGUÍA, 2001], NJE, SMIJERS (ed.).

²²⁶ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²²⁷ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60 e p. 62: [Felipe II 173] é uma outra referência polifónica registada que, de acordo com a autora, pertencerá à coleção do rei espanhol Filipe III e encontrar-se-á actualmente desaparecida.

²²⁸ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²²⁹ *Sigla Census*: [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²³⁰ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

II	[<i>Missa Gaudeamus</i>], <i>Benedictus</i> - 4º tom	8	NJE 4.2 / F-CA Ms 18 (20)	Ms: A-Wn Cod. 11778; A-Wn Mus. Hs. 18832 (anon. f. 12); CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d) ²³¹ ; BerIPS 40032 ²³² ; D-Ju Ms 32; D- Stuttg Ms Musica folio I 46 ²³³ ; E-Tc Ms. 27; F-CA Ms 18 (20); I-Rvat Ms Capp. Sist. 23; Impressos: J666; J668; J669; 1539 ¹ ; Tratados: 1537 (p.75, c.87-c.103, anon.); 1540 (p.89, anon.); 1547 (p.220, Iodoci Pratensis).
III	[<i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 1º tom	9	NJE 11.I/ J670	Ms: A-Wn Cod. 4809; B-Br Ms 9126); PragNL s.s. ²³⁴ ; D-Ju Ms 3; GB-Lbl Add. 4911 (f. 41); E-Tc Ms. 27; I-Rvat Ms. Capp. Sist. 45; Impressos: J670; J671 ^G ; J671 ^R ; J672; 1545 ⁶ (vol.1, nº76); 1590 ³⁰ (f. A3); 1594 ³ (f. A3); Intabulações: 1554 ³² (f. [1]).
IV	[<i>Missa Ave maris stella</i>], <i>Agnus dei</i> [II] - 1º tom	9	NJE 3.I / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41	Ms: A-Wn Cod. 1783; B-Br Ms 9126; CH-Bu Ms F.IX.25; PrragNL 59R5117 ²³⁵ ; D-Ju Ms 3; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Mfd Ms 2267 (Librone 3); D- Stuttg Ms Musica folio I 44 (anon.); E-Tc Ms. 9; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; Impressos: Petreius 1539 ¹ ; J672; J670; J671 ^G ; J671 ^R ; 1545 ⁶ (nº84); 1545 ⁷ (nº 107).
V	[<i>Missa Fortuna desperata</i>], <i>Benedictus</i> - 5º tom	23	NJE 8.2 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41 ²³⁶	Ms: A-Wn Cod. 11778; D-Mbs Mus. Ms 3154; E-Boc Ms 5; I-MOe Ms (alpha).M.1.2); I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; S-U Vokalmusik i Handskrift 76b; Impressos: J666; J668; J669; 1539 ¹ ; 1539 ² ; Intabulações: 1552 ³⁵ (f. 52-52v).
VI	[<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>], [<i>Sanctus</i>], <i>Pleni sunt celi</i> - 1º tom	25	SMIJERS I / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154 ²³⁷	Ms: A-Wn Cod. 11778; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 32; D-Rp A. R. 878-882; E-Tc Ms. 9; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-MOe Ms (alpha).M.1.2; I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2; I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; I-Rvat Ms Capp. Sist. 197; S-U Vokalmusik i Handskrift 76c; Impressos: Petrucci z. j. ²³⁸ ; J666; J667; J668 ²³⁹ ; J669; 1539 ¹ ; 1539 ² ; 1554 (ff. ([K4v]-L1v); Intabulações: 1552 ³⁵ (50v-51).

²³¹ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²³² *Sigla Census*: [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²³³ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²³⁴ *Sigla Census*: [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²³⁵ *Sigla Census*: NJE CC 3.1, p. 1.

²³⁶ De acordo com NJE CC 8.2, p. 86, esta é a fonte principal utilizada pelos editores, tendo sido complementada pontualmente com o Ms. BarcOC 5, como se pode confirmar na p. 74 desta mesma edição.

<p>VII</p>	<p><i>In pace in edipsum / Si dederò - 8º tom</i></p>	<p>30</p>	<p>NJE 27.33 / F-Pn fonds français 1597</p>	<p>Ms: B-Br Ms 11239 (anon. ff. 31v-32); CH-SGS Ms 463 (anon. nº31); E-SE Ms. s.s. (171v); F-Pn fonds français 1597 (anon. ff. 45v-46); GB-Lbl Royal 20 A. xvi (ff. 30v-31); I-Bc Ms. Q.17 (35v-36); I-Fn Ms Banco Rari 229 (ff. 43v-44); I-Fn Ms Magl. XIX.178 (ff. 51v-52); I-Rc Ms 2856 (ff. 114v-115); I-Rvat Ms Capp. Giullia XIII,27 (novos fólhos: ff. 18v-19); PL-Wu 2016 (anon., f. 60v); US-Wc M2.1.M6 Case (anon., ff. 89v-90); Impressos: 1504³ (Agricola, ff. [104]v - 105); 1542⁸ (nº XXV); Intabulações: 1507⁶ Libro secondo (fl. 45v-46v); CH-Bu Ms F.IX.22 (Heinrich Isaac, ff. 2-4).</p>
<p>VIII</p>	<p>[<i>Missa De beata virgine</i>], [Gloria], <i>Et in terra pax</i> - 1º tom</p>	<p>43</p>	<p>NJE 3.3 / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 45</p>	<p>Ms: A-Wn Cod. 4809; D- BerlPS 40013 (Josquini, 114v-131)²⁴⁰; D-D Ms Grimma 53; D-EIa s.s.; D-Ju Ms 7; D-Mbs Mus. Ms 510; D-Mbs Mus. Ms C; D-Ngm 83795; D-ROu Mus. Saec. XVI-40; D-ROu Mus. Saec. XVI-49; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; D-WRhk B; D-W Cod. Guelf. A Aug. 2º; E-Tc Ms. 16; E-Tc Reservado 23; E-Bbc Ms 454²⁴¹; F-CA Ms 4; F-CA Ms 18 (20); H-Bn Ms Bártfa 20; H- H-Bn Ms Bártfa 24; H-Bn Ms Bártfa Mus.Pr.6; I-Bc Ms. Q.25; I-Bsp Ms A.XXXVIII; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Rvat Ms Capp. Sist. 23; I-Rvat Ms Capp. Sist. 45; I-Rvat Ms Capp. Sist. 160; I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2 ; S-U Vokalmusik i Handskrift 76b; S-U Vokalmusik i Handskrift 76c; Impressos: 1516¹; Giunta & Pasoti 1522; J673; J675; 1539¹; Tratados: 1547 (p.392-401); ZwiR 13/3²⁴². Intabulações: 1552³⁵ (ff. 68v-69v).</p>

²³⁷ De acordo com a secção “AANTEEKENINGEN” de [SMIJERS, 1926], a fonte terá sido I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; porém [FALLOWS, 2009], p. 464, indica o J666.

²³⁸ Corresponderá ao *Liber primus missarum Josquin*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, [1506], de acordo com [BOORMAN, 2006], p. 632. A determinação da data é de Jeremy Noble, que se baseou no tipo de papel usado, por este ter estado disponível só durante esse ano, tal como se lê na p. 634, na secção *Commentary*. Esta será pois a segunda edição do livro *Misse* de Josquin des Prez, em Veneza, como é referido na p. 809.

²³⁹ [BOORMAN, 2006], pp. 809 e 816. Consultar também a secção “QUELLEN” de [SMIJERS, 1926]; nesta fonte secundária, em segundo lugar e aparentemente por lapso, é referida a fonte impressa de Josquin *Liber tertius Missarum* (correspondente às siglas RISM J673 e J674), que não contem aliás esta missa.

²⁴⁰ Sigla *Census*: NJE CC 3.3, p. 53.

²⁴¹ NJE CC 3.3, p. 101, refere que este livro de coro só contem os c.1-38, da voz mais aguda. [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, acrescenta ainda que as seguintes fontes manuscritas encontram-se desaparecidas - [TarazC Inv./15], [TarazC Inv./23] [Josquin, Verschollen].

²⁴² Sigla *Census*.

IX	[<i>Missa Ave maris stella</i>], [Gloria], <i>Qui tollis</i> - 1º tom	44	NJE 3.I / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41	Ms: A-Wn Cod. 4809; A-Wn Cod. 1783; B-Br Ms 9126; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); PragNL 59R5117 ²⁴³ ; D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 3; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 9; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Mfd Ms 2267 (Librone 3); I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; Impressos: J670; J671 ^G ; J671 ^R ; J672; 1539 ¹ ; Intabulações: 1552 ³⁵ (ff. 64v-65).
X	[<i>Missa Sine nomine</i>], <i>Agnus dei</i> [III] - 1º tom	48	SMIJERS / J673 ²⁴⁴	Ms: A-Wn Cod. 4809; D-Ju Ms 3; E-Tc Ms. 9; Impressos: 1516 ¹ ; J673, J674; J675 ²⁴⁵
XI	[<i>Missa La sol fa re mi</i>], <i>Sanctus</i> - 4º tom	62	NJE 11.2 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41	Ms: A-Wn Cod. 11778; A-Wn Mus. Hs. 15499; D-B Ms Mus. 40091; D-Ju Ms 32; D-Rp C 100; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 19; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-Bsp Ms A.XXXI ²⁴⁶ ; I-Ma Ms E.46 Inf. ²⁴⁷ ; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; Impressos: J666; J668; J669; 1539 ¹ ; Intabulações: 1552 ³⁵ (f. 56v).
XII	[<i>Missa La sol fa re mi</i>], [Sanctus], <i>Pleni sunt celi</i> - 4º tom	63	NJE 11.2 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41	Ms: A-Wn Cod. 11778; A-Wn Mus. Hs. 15499; D-B Ms Mus. 40091; D-Ju Ms 32; D-Rp C 100; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 19; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; Impressos: J666; J668; J669; 1539 ¹ .
XIII	[<i>Missa Ave maris stella</i>], <i>Agnus dei</i> [III] - 1º tom	64	NJE 3.I / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41	Ms: A-Wn Cod. 4809; A-Wn Cod. 1783; B-Br Ms 9126; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); PragNL 59R5117 ²⁴⁸ ; D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 3; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 9; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Mfd Ms 2267 (Librone 3); I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; Impressos: J670; J671; J672; 1539 ¹ ;

²⁴³ Sigla *Census*: NJE CC 3, p. 1.

²⁴⁴ Confirmado em NJE CC 8.2, p. 1.

²⁴⁵ As fontes *Missarum Josquin Liber tertius. Petrucci 1516* e *Missarum Josquin Liber tertius. Petrucci, z. j.*, referidas em [SMIJERS, 1952], p. LXVI, corresponderão eventualmente a um lapso, não tendo sido encontrada qualquer referência a estas fontes em [BOORMAN, 2006], pp. 746-832.

²⁴⁶ De acordo com NJE CC 11.1, p. 75, este manuscrito incluirá somente a primeira secção do *Sanctus*, não compreendendo aparentemente as restantes partes.

²⁴⁷ Esta fonte, de acordo com NJE CC 11.1, pp.75 e 79, conterà só as vozes Alto e Tenor da primeira secção do *Sanctus*.

²⁴⁸ Sigla *Census*: NJE CC 3.1, p. 1.

				Intabulações: 1552 ³⁵ (ff. 67v-68).
XIV	[<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>], [Credo], <i>Patrem omnipotentem</i> - 4 ^o tom	65	SMIJERS I / J666 ²⁴⁹	Ms: A-Wn Cod. 11778; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 32); D-Rp A. R. 878-882; E-Tc Ms. 9; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-Bsp Ms A.XXXI; I-MOe Ms (alpha).M.1.2I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2; I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; I-Rvat Ms Capp. Sist. 197; Impressos: Petrucci z. j. ²⁵⁰ ; J666; J667; J668 ²⁵¹ ; J669; 1539 ¹ ; 1539 ² ; 1554 (ff. ([K4v]-L1v); Intabulações: 1552 ³⁵ (ff. 48v-49).

Como se constata o impresso de Gonzalo de Baena é a colectânea portuguesa (e provavelmente ibérica) mais representativa das obras de Josquin, no séc. XVI, confirmando que a sua música não seria desconhecida então nesta região. Ignora-se porém quais foram as fontes que Baena teria utilizado, presumindo Tess Knighton que o autor tenha recorrido essencialmente a fontes manuscritas, nomeadamente o repertório polifónico franco-flamengo que eventualmente se encontraria na biblioteca da capela real portuguesa²⁵², aventado a musicóloga ainda a hipótese de o intabulador ter recorrido também à sua *livraria* pessoal²⁵³. Estas suposições não invalidam que outras fontes manuscritas e impressas, a circular então na Península Ibérica, tivessem sido igualmente usadas por Baena. Não será de ignorar que o impresso de Ottaviano Petrucci de 1502 - *Misse Josquin* (J666), uma aquisição contemporânea e que estava ainda na posse do mosteiro cisterciense de Alcobaça aquando do encerramento dos mosteiros em Portugal, em 1834²⁵⁴, que tenha eventualmente sido uma das fontes utilizadas como referência para o autor da *Arte nouamente inuentada* Esta fonte impressa, contendo principalmente missas de Josquin des Prez, abrange só quatro das missas representadas em sete intabulações contempladas no impresso de Gonzalo de Baena: I, II, V, VI, XI, XII e XIV. É sabido também ter circulado na Península Ibérica o impresso *Liber quindecim missarum* (1516¹)²⁵⁵, conhecido nesta região como “quinze misas de Josquin” e que partilha só duas das missas de Josquin, representadas nas intabulações VIII e X²⁵⁶. Porém não será de ignorar que os *Liber primus*, *Liber secundus* e *Liber tertius* de Josquin,

²⁴⁹ Consultar p. 100, nota de rodapé 237.

²⁵⁰ Consultar p. 100, nota de rodapé 238.

²⁵¹ Consultar p. 100, nota de rodapé 239.

²⁵² É de notar que na *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do ... Rey Dom IOÃO o IV*, são referidas obras polifónicas de autores que estão representados no impresso Baena.

²⁵³ [KNIGHTON, 1996], p. 106.

²⁵⁴ Encontra-se ainda hoje conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa as partes do Soprano e do Tenor.

²⁵⁵ Publicado em Roma por Andrea Antico.

²⁵⁶ [KNIGHTON, 2012], p. 46.

referenciados no catálogo da Livraria de D. João IV, abrangem as oitos missas representadas na antologia de Gonzalo de Baena. O investigador português Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966)²⁵⁷, refere que estes três impressos corresponderão às publicações romanas de 1526 (dos impressores Giunta, Pasoti & Dorico (J672)), fundamentando-se porém unicamente na “concisão do registo feito pelo catalogador”²⁵⁸.

Ainda, na tentativa de se encontrarem as fontes de referência de Gonzalo de Baena, será de considerar que o músico tenha tido acesso a exemplares que vinham de instituições com relação directa com a corte, designadamente da catedral de Évora, onde Mateus de Aranda era mestre de capela pelo menos desde 1528. Aliás a corte portuguesa estabelece-se nesta cidade entre Maio de 1531 e 7 de Agosto de 1537, para se proteger das consequências do terramoto (1531) e do resultante surto de peste que atacou Lisboa. Esta estadia eborense não será seguramente despiciente na compreensão do músico Gonzalo de Baena e a sua produção²⁵⁹.

João Pedro d’Alvarenga afirma que cerca de metade das intabulações de Baena foram atribuídas a autores do norte da Europa e a outra parte a ibéricos, na proporção de 31 / 34²⁶⁰. Alvarenga considera que esta distribuição quase equitativa não se encontra na maioria das fontes espanholas, onde prevalecem autores ibéricos, nem em nenhuma outra fonte manuscrita portuguesa com as excepções do P-Cug MM 48 (c.1556-c.1559) e talvez ainda do P-Cug MM 242 (c.1565-c.1570). O musicólogo vê na natureza instrutiva da antologia de Baena uma possível explicação para a proporção entre as obras de compositores dos dois lados da fronteira ibérica. No contexto das fontes manuscritas importadas e compiladas em Portugal até meados do séc. XVI, Josquin des Prez é paradoxalmente mais representado em fontes com o objectivo de instruir, como na *Arte nouamente inuentada* ... de Gonzalo de Baena e no P-Cug MM 48 do que em fontes de prática vocal, como refere Alvarenga²⁶¹.

²⁵⁷ Musicólogo português da primeira metade do séc. XX que fez um primeiro estudo da *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do ... Rey Dom IOÃO o IV*.

²⁵⁸ [RIBEIRO, 1967], p. 157.

²⁵⁹ [ALVARENGA, 2010], p. 73.

²⁶⁰ Este número corresponde também à primeira contagem feita por Tess Knighton, que considerou como uma intabulação os dois arranjos do “Motete del ciego”, como se constata na p. 93 do artigo [KNIGHTON, 1996]; foram consideradas como obras ibéricas, as sete obras sem autor atribuído, no impresso de Baena.

²⁶¹ Com a excepção do *Agnus dei* da *Missa l’homme armé super voces musicales*, uma das peças aparentemente mais apreciadas então na Península Ibérica e que se encontra registado no P-BRp 967, de 1615: [ALVARENGA, 2010], pp. 72-4.

Para além das fontes musicais já citadas, a única referência conhecida que menciona um extenso repertório de Josquin des Prez, presente numa instituição nacional, assente em manuscritos polifónicos, data de 1564 e encontra-se num registo de despesas do Convento de Tomar. Refere a cópia de 6 livros de polifonia destinados ao Mosteiro de Tomar da Ordem de Cristo (livros hoje desaparecidos), contendo um deles oito missas de Josquin des Prez, provavelmente as mesmas que estão representadas em treze intabulações do impresso de Gonzalo de Baena²⁶². Há ainda uma intabulação que não integra qualquer das fontes até agora mencionadas, a do motete *in pace*, intabulação VII²⁶³.

No escrutínio de diversas concordâncias, a musicóloga Tess Knighton encontrou no *Agnus dei* da *Missa Sine nomine* (correspondente à intabulação X) uma discrepância na altura de duas notas que comparou com o registado no impresso 1516¹, considerando serem insignificantes²⁶⁴. Knighton observa ainda que na intabulação VIII, excerto da *Missa De Beata virgine*, a única discrepância encontrada relativamente à fonte polifónica 1516¹ se relaciona com os pontos cadenciais, seguindo o intabulador o princípio apresentado em manuscritos como D-Ju Ms 7, D-Mbs Mus. Ms 510 e I-Rvat Ms Capp. Sist. 160, e não os da publicação de Andrea Antico.

A intabulação XII, o *Pleni sunt* da *Missa La sol fa re mi*, que por eventual lapso editorial ocupa o último lugar na *Tabla* do impresso Baena²⁶⁵, foi também objecto de análise de Tess Knighton, tendo sido referido que as intervenções observadas nesta intabulação serão de atribuir ao autor, não se tendo portanto aparentemente encontrado concordância em nenhuma outra fonte²⁶⁶.

Outras foram as constatações nomeadamente na intabulação I, num excerto da *Missa Gaudeamus*, que ocupa o sétimo lugar no índice do impresso Baena e onde a autoria é atribuída a Obrecht, embora no corpo da fonte não se encontre registado qualquer título mas

²⁶² [ALVARENGA, 2010], p. 74.

²⁶³ As musicólogas Urchueguía e Knighton terão porventura encontrado uma fonte, eventualmente a mesma, que terá muitas semelhanças com o registado no impresso de Gonzalo de Baena. Para mais detalhe consultar página seguinte, p. 105.

²⁶⁴ [KNIGHTON, 2012], p. 46; esta intabulação que ocupa o quadragésimo oitavo lugar no índice do impresso Baena corresponde efectivamente ao *Agnus dei* [III] da *Missa Sine nomine* e não faz parte da *Missa Hercules dux Ferrarie*, tal como se encontra registado no título do Índice como no título do Corpo da Fonte do impresso de Gonzalo de Baena. A razão para este lapso não terá sido ainda identificado, podendo especular-se sobre a eventualidade de se ter tratado de um lapso do autor, que só identificou correctamente o *Pleni sunt* da *Missa Hercules dux Ferrarie*.

²⁶⁵ Pela ordem dos fólhos, a intabulação deveria ter sido registada no 63º lugar como se encontra na TAB. 1.3.1, do capítulo 1.3, p. 38.

²⁶⁶ [KNIGHTON, 2012], pp. 46-8.

sim (erroneamente) o texto *Pleni sunt*. A intabulação II corresponde a um outro excerto da mesma missa (*Missa Gaudeamus*) e está correctamente atribuída a Josquin des Prez, tanto no corpo da fonte como no índice. A atribuição destas duas intabulações (I e II) a autores distintos leva a questionar sobre a eventual razão para esta divergência. Uma das hipóteses será a eventualidade das fontes utilizadas terem sido diferentes. Pode, no entanto, simplesmente ter ocorrido um lapso aquando da montagem das diversas partes para impressão, ou ainda tratar-se de um erro do gravador.

A intabulação VII, o [Motete] *In pace in edipsum / Si dederò*, que ocupa o trigésimo lugar²⁶⁷, é uma das intabulações que foi analisada com algum pormenor por Cristina Urchueguía. Esta musicóloga encontrou várias fontes onde a obra é atribuída não só a Josquin des Prez como a autor anónimo; refere ainda duas outras fontes onde este motete é atribuído a Alexander Agricola²⁶⁸. Tess Knighton por sua vez afirma que comparando as versões polifónicas das fontes E-SE Ms. s.s. e o impresso de Petrucci *Canti C* (1504), esta intabulação de Baena parece estar mais próxima de uma fonte em relação directa com o impresso de Petrucci 1504³ do que com o manuscrito de Segóvia. Estes são pois os indícios que é fundamental aprofundar para porventura confirmar a eventual fonte utilizada por Gonzalo de Baena. No entanto o motete *in pace* conheceu ainda duas intabulações anteriores à de Gonzalo de Baena, uma para corda dedilhada e outra para tecla: a primeira, destinada a alaúde, encontra-se registada no primeiro impresso de música instrumental, publicado em 1507, pelo impressor Ottaviano Petrucci, no *libro secondo da Intabulatura de Lauto* de Francesco Spinaccino; a segunda intabulação, destinada ao instrumento de tecla, encontra-se registada na fonte polifónica CH-Bu Ms F.IX.25 (copiada entre 1513-35), sendo aí expressamente atribuída a Heinrich Isacc (c.1450-1517).

Confrontando os extractos das intabulações de F. Spinaccino²⁶⁹, de H. Isaac e da transcrição da intabulação de Baena, constata-se o carácter mais movimentado dos arranjos das duas primeiras intabulações, que contrastam com a escrita menos movimentada da intabulação de Baena, a qual, como se pode comprovar, é fiel ao modelo polifónico de referência. Comparar a figuração rítmica dos três exemplos apresentados (ver FIGS. 4.1.1, 4.1.2 e 4.1.3).

²⁶⁷ Ver TAB. 1.3.1; ^{28º} em [KNIGHTON, 1996], p. 92.

²⁶⁸ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 68.

²⁶⁹ Mesmo tendo em conta que o ritmo apresentado no impresso de F. Spinaccino corresponde actualmente ao dobro da figuração rítmica aí apresentada.

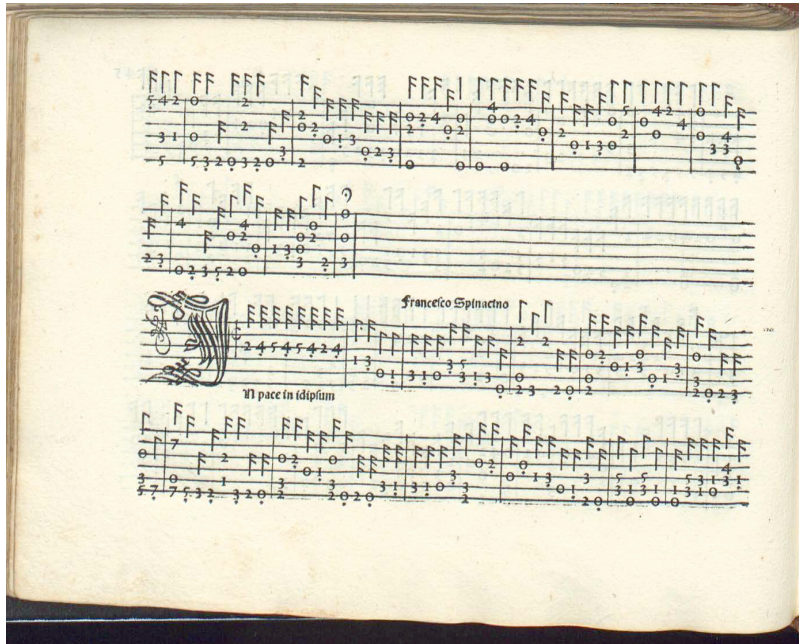


FIG. 4.1.1 - Extracto de *In pace in idipsum*, f. 45v, Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro Secondo*, Veneza, O. Petrucci, 1507.



FIG. 4.1.2 - Extracto do motete *In pace in idipsum*, CH-Bu Ms. F.IX25, 2-[2v], Heinrich Ysaack.

VII - *In pace in edipsum dormiam et requiescam*

Josquin des Prez
ff. 25-26

FIG. 4.1.3 - Extracto da edição crítica da intabulação VII, *In pace in idipsum / ...*, E-Mp VIII/181, ff. 11v-12, Gonzalo de Baena, Germão Galharde, 1540.

Outras são as obras (ou secções) que foram intabuladas para o instrumento de corda dedilhada, adaptando os seus intabuladores (Diego Pisador (1509/10-d.1557) e Miguel de Fuenllana (*ff* 1553-78)), a referência polifónica às características idiomáticas do instrumento. Uma das obras intabuladas por Gonzalo de Baena o *Pleni sunt celi* da *Missa Hercules Dux Ferrarie* (intabulação III), foi intabulada também por Miguel de Fuenllana (*fl* 1553-78) aparecendo na obra destinada à *vihuela*, na *Orphenica Lyra*. Tal como se pode comprovar nos exemplos abaixo apresentados, ambas as intabulações (de Baena e Fuenllana) são no essencial semelhantes, fiéis portanto ao modelo polifónico ainda que se observem pequenas variantes (ver FIGS. 4.1.4 e 4.1.5).

III - Pleni sunt [Missa Hercules Dux Ferrariae]

Josquin des Prez
ff. 11v-12

13

25

36

47

56

65

72

FIG. 4.1.4 - Intabulação III, *Pleni sunt*, *Missa Hercules Dux Ferrarie*, E-Mp VIII/181, ff. 11v-12, Gonzalo de Baena, Germão Galharde, 1540.

Pleni sunt - Duo de la missa de Hercules. Iosquin

Miguel de Fuenllana
(Caphisencia Dux). f. 1

13

25

36

48

58

66

73

FIG. 4.1.5 - *Pleni sunt*, *Missa Hercules Dux Ferrarie*, 1554³², f. 1, Miguel de Fuenllana.

Diego Pisador, um claro admirador de Josquin, intabulará também um grande número de obras deste autor, algumas delas (secções de obras) intabuladas anteriormente por Baena, nomeadamente as intabulações V, VI, IX, XI, XIII e XIV. É patente a índole inventiva, mais ornamentada, do *vihuelista*, adaptando este a referência polifónica de forma ainda mais livre que Fuenllana às características idiomáticas do instrumento²⁷⁰.

O procedimento de adaptação da referência polifónica ao instrumento, mais discreto em Miguel de Fuenllana e mais fulgurante em Diego Pisador, não se afigura evidente nas intabulações de Gonzalo de Baena, onde o carácter vocal das referências polifónicas é preservado, limitado também pelo sistema de tablatura por ele usado. Não se reconhecem assim nas intabulações deste uma clara adaptação da referência polifónica às características idiomáticas do instrumento de tecla.

É com base nestes e outros indícios, fruto da investigação que está a ser feita, que se têm retirado várias ilações e que um dia porventura poderão levar a fazer-se uma contextualização histórica mais consistente do impresso *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena.

Não será de ignorar que na Península Ibérica, Gonzalo de Baena é pioneiro ao mandar imprimir na primeira metade do séc. XVI uma antologia de obras para serem executadas no instrumento de tecla. Apesar de não ter ousado afastar-se de forma evidente dos parâmetros vocais determinados, ao contrário de outros intabuladores coetâneos ibéricos e do norte da Europa, é para todos os efeitos um dos precursores da emancipação da música instrumental iniciada em tempos remotos e registada em várias fontes europeias manuscritas e impressas.

4.2 – Análise comparativa entre Gonzalo de Baena e as edições modernas de referência

Para procurar entender quais possam ter sido as fontes utilizadas por Baena e sobretudo compreender o processo de intabulação e as suas qualidades e/ou limitações, foi feito um exercício comparativo. Para tal foram utilizadas como edições de referência a *New Josquin Edition* (NJE) e a edição de Albert Smijers (SMIJERS).²⁷¹ Abaixo apresenta-se o

²⁷⁰ Como exemplo comparar o impresso 1552³⁵ (ff. 52-52v) e a intabulação de Gonzalo de Baena presente no impresso E-Mp VIII/181 (ff. 18v-19) ou ainda a edição crítica desta última, a Intabulação V.

²⁷¹ Pontualmente, sempre que se julgou pertinente, foram consultadas outras fontes primárias.

quadro identificativo das intabulações e respectivas edições de referência (assinalando ainda, para estas últimas, as fontes primárias primordialmente utilizadas):

TAB. 4.2.1 – Intabulação e Fonte de Referência

INTABULAÇÃO	EDIÇÃO DE REFERÊNCIA / FONTE PRIMÁRIA UTILIZADA
I	NJE 4.2 / F-CA Ms 18 (20)
II	NJE 4.2 / F-CA Ms 18 (20)
III	NJE 11.1 / J670
IV	NJE 3.1 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41
V	NJE 8.2 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41 ²⁷²
VI	SMIJERS I / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154 ²⁷³
VII	NJE 27.33 / F-Pn fonds français 1597
VIII	NJE 3.3 / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 45
IX	NJE 3.1 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41
X	SMIJERS / J673
XI	NJE 11.2 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41
XII	NJE 11.2 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41
XII	NJE 3.1 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41
XIV	SMIJERS I / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154

Segue-se um resumo da análise comparativa tendo sido retidos os exemplos considerados mais significativos. Para uma informação mais detalhada, aconselha-se a consulta dos comentários críticos de cada intabulação.

Da disparidade de constatações observadas e assinaladas nas catorze intabulações, objecto de análise, resultou uma tentativa de organização em dois segmentos: Lapsos Editoriais e Intervenção. Esta não é porém uma classificação estanque, havendo muitas situações, devidamente assinaladas, em que a respectiva categorização não é clara²⁷⁴.

²⁷² De acordo com NJE CC 8.2, p. 86, esta é a fonte principal utilizada pelos editores, tendo sido complementado pontualmente com o Ms. BarcOC 5.

²⁷³ Esta referência polifónica foi igualmente utilizada na intabulação XIV, de acordo com a informação dada na secção “AANTEEKENINGEN” de [SMIJERS, 1926]; porém [FALLOWS, 2009], na p. 464 determina que foi o impresso J666.

²⁷⁴ Os exemplos referidos nesta secção mostram, por esta ordem, o original de Baena, a respectiva edição e a edição de referência. Ao longo do texto, e tal como foi definido no início deste trabalho, as diferentes vozes dos exemplos musicais serão identificadas apenas pelos seus ordinais: 1ª voz (1ª), 2ª voz (2ª), etc....

Entre os vários tipos de Lapsos Editoriais, podemos começar por evocar o constatado na intabulação IV, na diminuição dos valores rítmicos observada na 1ª do c.28, aliás em resposta imitativa à proposta contrapontística feita na 2ª do c.26. O mesmo foi observado no c.31, na proposta contrapontística da 2ª, onde se regista também uma diminuição rítmica, no valor de 1Sm, e que não encontrou réplica na resposta imitativa, na 1ª do c.33, concordando porém este último compasso com o ritmo registado na edição moderna de referência. Estas alterações rítmicas foram muito provavelmente originadas pelo facto de o rectângulo de separação de compasso (barra de compasso) ter sido integrado na contagem dos tempos. Esta situação certamente não seria para o executante da época de relevante dificuldade, fazendo este o devido ajuste rítmico, consolidado pela prática constante como era aconselhado pelo intabulador nas suas regras²⁷⁵.

The image displays a musical score for a lute piece. At the top, there is a lute tablature with letters (q, a, g, o, g, a, c, q, c, a, q, a, f, o, f) and numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) on a grid. Below this are two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows the original notation with a rhythmic error in measure 31. The second system shows the corrected notation. The third system shows the original notation with a different rhythmic error in measure 31.

Podemos observar este género de lapso em muitas outras intabulações (ver aparelho crítico da edição das 14 intabulações).

Outro eventual tipo de Lapso Editorial, de aparente esquecimento na gravação de uma letra, foi constatado na intabulação VI, onde se regista um intervalo melódico de Quarta Aumentada na 1ª entre o c.63 e c.64 (entre ré³ e sol#³). É provável que tenha existido uma falha por parte do gravador ao esquecer-se de registar no c.63 a letra correspondente à nota

As durações rítmicas serão igualmente abreviadas: semibreve (Sb), pausa de semibreve (PSb), mínima(s) (M), pausa de mínima (PM), mínima(s) com ponto de aumentação (Mp), semínima(s) (Sm) colchei(s) (C).

²⁷⁵ [BAENA, 1540], f. 6: “[...] Y por tanto poco a poco se deue[m] estudiar para que aproueche mucho [...]”.

lá³, que se encontra na edição moderna de referência, e que se prolonga no compasso seguinte (c.64).

Um outro tipo de Lapso Editorial, de aparente colocação da letra no rectângulo errado, foi igualmente observado na intabulação XIV, na 2^a, entre os c.91 e c.96, onde o prolongamento indevido da nota dó³ do c.90 pelo valor de 1M levará ao desencontro de uma figura de igual valor; só no c.96 será de alguma forma corrigida esta falha, ao substituir o valor da nota lá² (1Sb na edição de referência) por 1M. Consta-se que certos encadeamentos harmônicos observados em alguns destes compassos, presumivelmente pouco prováveis para época, não foram aparentemente corrigidos, salvo eventuais emendas que tenham sido colocadas e que não são visíveis na digitalização, pelo que só a consulta presencial do impresso poderá confirmar.

Também se considerou como Lapso Editorial a fusão e/ou supressão de compassos, que podemos observar mais uma vez na intabulação XIV. O contraponto registado na 1^a do c.151 não é concordante com o inscrito nos compassos correspondentes da edição de referência (c.152), mas sim com o registado no c.155 desta última fonte. Como se constata, de acordo com a fonte polifônica, foram suprimidos (nesta voz) três compassos na intabulação, os c.152, c.153 e c.154; esta omissão não levou a que se alterasse o contraponto que surge posteriormente, sendo porém de salientar que, até ao final da intabulação, o que foi registado nesta voz está, de uma forma geral, em completa concordância com o modelo polifónico. É possível que a supressão destes compassos tenha sido eventualmente identificada e corrigida então com emendas, contudo não são visíveis na digitalização deste impresso.

151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163

152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164

Um outro tipo de Lapso Editorial foi gerado pela colocação inadequada de pontos nas letras que definem a altura da(s) respectiva(s) nota(s). Isto foi constatado em várias intabulações sendo de referir como exemplo o observado no c.33 da ainda intabulação XIV. Neste compasso a letra (nota) gravada na 4^a, correspondente ao lá¹, foi respeitada apesar de não concordar com o lá² da edição moderna de referência nem do impresso J666, que foi também consultado; é de notar aliás que o lá¹ origina um intervalo melódico de nona com a nota si² do compasso seguinte (c.33).

Há muitas outras intabulações com saltos melódicos de sétima, nona, décima, décima quinta e décima sexta que levaram, numa primeira análise, a julgar que correspondessem a uma opção do intabulador, seguindo eventuais padrões instrumentais. Porém, após uma observação mais atenta, e ao comparar-se com as transcrições dos respectivos modelos polifónicos, chegou-se à conclusão de que as razões para estes saltos melódicos se devem principalmente a descuido no registo de pontos nas letras; estes lapsos editoriais foram observados nas intabulações I, V, VI, VII, VIII, XI, XII, XIII e XIV²⁷⁶.

É ainda possível que alguns dos aparentes lapsos editoriais que encontramos tenham tido origem na leitura incorrecta das claves na fonte original. Esta constatação foi assinalada na intabulação XIII, na 1^a do c.29, sendo que a primeira letra deste compasso, a nota sib³, não concorda com o lá³ inscrito na edição de referência. Este registo deu origem a um acorde de Quarta e Sexta, no início do compasso, porventura por ter sido utilizado na leitura a clave de dó na terceira linha (comum às vozes intermédias, Alto e Tenor), em vez da clave de sol na segunda linha, a que foi usada pela fonte principal da NJE 3.1. Esta hipótese é de considerar como bastante plausível, porém só a consulta das várias fontes manuscritas e impressas poderão ser mais determinantes nas ilações e/ou nas conclusões a retirar.

Outro tipo de Lapso Editorial foi observado na troca de vozes, constatado na intabulação XI. O gravador registou na 3^a o contraponto da 4^a e vice-versa. Esta inversão observada entre os c.55 ao c.73 (final da intabulação) causaria certamente confusão de leitura ao intérprete de então pelo facto dos índices se encontrarem invertidos; porém, ao que parece, este lapso não terá sido evidente antes da impressão. Não sendo visíveis através da digitalização quaisquer emendas, pode-se perguntar, por um lado, se este impresso terá sido objecto de alguma revisão antes da sua publicação, e por outro lado, se este exemplar, que hoje se encontra em Madrid, pelo menos no que diz respeito a esta peça XI, terá sido utilizado.

²⁷⁶ Para mais detalhes consultar os respectivos comentários críticos.

Outros foram os lapsos que ocorreram nas intabulações analisadas e que levaram igualmente a hesitar sobre a devida categorização: questionou-se se corresponderia a intervenção do intabulador, se trataria de um claro lapso editorial ou se porventura a fonte polifônica teria sido outra, que não a utilizada como referência. Estas dúvidas ocorreram em vários momentos, nomeadamente nos exemplos que se seguem:

Na intabulação XII, o ritmo Mp e Sm das notas fá²-ré² da 4^a do c.52, e o mesmo ritmo nas notas fá³-ré³ da 1^a do c.59, não são concordantes com o do modelo polifônico, onde se encontram registadas 2M. Este registo levou numa primeira fase a considerar corresponder a uma intervenção intencional do intabulador e/ou mesmo a um eventual lapso editorial, contudo poderá concordar com uma outra fonte polifônica, usada então como referência pelo impressor. A determinação não é conclusiva por não ser possível ter acesso a todas as fontes disponíveis, ficando porém registada a constatação.

A não aplicação da *ficta* na cadência final da intabulação I corresponderá muito provavelmente a um claro Lapso Editorial, tendo sido esquecido, por parte do gravador ou intabulador, registar a letra (invertida) correspondente à alteração cromática. Contudo observe-se que Baena aplicou a *ficta* na nota de ornato sol², na 2^a do c.39 e que não foi contemplado na edição de referência.

O ritmo registado na intabulação VII, na 1^a do c.53, não sendo concordante com o da fonte polifônica de referência, levantou dúvidas sobre a eventual intervenção do intabulador e/ou a referência polifônica do intabulador. Não sendo possível determinar, é de referir porém que foram encontradas fontes que concordam com o registado por Baena²⁷⁷.

Noutras intabulações foram reconhecidas em vários momentos discrepâncias que se julgaram numa primeira fase corresponderem a meras intervenções do intabulador e/ou eventualmente a lapsos editoriais. Porém a consulta dos comentários críticos das respectivas edições de referência levou a constatar que alguns registos no impresso de Baena encontraram concordância noutra(s) fonte(s) polifônica(s). Será de referir nomeadamente a intabulação XIV, que tem uma maior afinidade com a fonte polifônica impressa J666 do que com a referência polifônica utilizada²⁷⁸. Como exemplo refira-se o que foi registado na 1^a do c.126, que não concorda com o compasso equivalente da edição de referência(c.127/SMIJERS), mas sim com o mesmo compasso (c.126) do impresso de 1502 *Misse* (J666).

²⁷⁷ As fontes I-Rc Ms 2856, E-SE Ms. s.s., I-Rvat Ms Capp. Giulia XIII,27 são concordantes com o registado por Baena, de acordo com NJE CC 27.33, p. 225.

²⁷⁸ SMIJERS I / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; [FALLOWS, 2009], p. 464, indica o impresso J666 como a fonte de referência usada por Smijers.

Na intabulação XIII, na voz 2^a do c.67, foi repetida a letra registada no compasso anterior (ré³), que não concorda com o si² do modelo polifónico, terminando esta intabulação sem a terceira do acorde. Tratar-se-á porventura de um lapso editorial, não sendo de excluir também a possibilidade de se ter tratado de uma intervenção clara do intabulador ou então a referência polifónica foi outra, ainda não identificada.

Para além dos exemplos atrás referidos que suscitaram dúvidas na devida classificação, outras contradições foram constatadas e que confirmaram a existência de uma clara Intervenção por parte do intabulador, designadamente a frequente transformação de pares de colcheias numa semínima: das 2C que aparecem registadas nas edições modernas, o intabulador transformou numa Sm a nota por ele seleccionada, adaptando deste modo o contraponto ao seu sistema de tablatura. Na generalidade a escolha incidiu sobre a nota de acorde, como se constatou nas intabulações I, VI, XIII e XIV, tendo-se registado porém duas excepções nas intabulações VI e XIV:

- Na intabulação VI, no c.60, a opção recaiu sobre a nota de passagem, que originou um intervalo harmónico de sétima, não tendo sido este explicitamente resolvido; subsiste aqui a dúvida sobre a escolha do intabulador, questionando-se se terá sido a uma opção deste, prevendo-se a execução de ornamentação por parte do intérprete, ou se porventura este registo corresponderia a um lapso editorial. Certamente que não será possível obter uma resposta de forma conclusiva, porém será de notar que nesta mesma intabulação o autor optou dez vezes pela nota de harmonia.

- As outras excepções foram encontradas na intabulação XIV, onde se constatou que, excluindo as duas vezes em que foi escolhida a nota de harmonia, das 2C registadas na fonte polifónica, a opção recaiu sobretudo na nota de passagem, nomeadamente nos c.6, c.18, c.19, c.141 (c.142/Smijers), c.143 (c.144/Smijers) e no c.144 (c.145/Smijers), saltando-se seguidamente para uma nota de acorde, pelo que as dissonâncias harmónicas de segunda, quarta e sétima não foram devidamente “resolvidas” aliás de forma explícita pelo intabulador, pressupondo provavelmente ornamentação por parte do intérprete.

Outra clara Intervenção do intabulador foi assinalada na adaptação da subdivisão ternária observada nas edições modernas de referência das intabulações IV XII e XIII. As adaptações rítmicas implementadas pelo intabulador levaram a que fossem feitas opções com algumas consequências tanto ao nível melódico como harmónico:

- Na intabulação IV, o autor distribuiu quase literalmente as notas da 2^a dos c.59 e c.60, suprimindo porém algumas. Nos dois penúltimos compassos de subdivisão ternária, as

notas das tercinas de ambas as vozes foram distribuídas por três compassos, sofrendo o último a adaptação necessária para fazer a cadência final.

- Na intabulação XII, entre os c.69 e c.71 da 2ª, o autor eliminou, em cada compasso, uma das notas da tercina, tendo porém registado no c.71 a letra correspondente à dó³ e não a letra, aliás com contornos idênticos à letra anterior, correspondente à nota mi³ e que está registada na edição moderna; esta opção levou a que se duplicasse a nota dó³, a terceira do acorde. Não sendo visível a colocação de qualquer emenda é de considerar o registo da nota dó³ como uma intervenção do intabulador.

- Na intabulação XIII, na 2ª, entre os c.46 e c.48, as notas das tercinas foram totalmente integradas, substituindo-se as Sb, das tercinas da edição moderna, por 1M.

Como Intervenção foi igualmente considerada toda a *ficta* aplicada explicitamente pelo intabulador em todas intabulações objecto de análise, ocorrendo porém só na forma ascendente; ela aparece registada em todas as vozes e as notas alteradas cromaticamente correspondem ao fá sustenido, dó sustenido, sol sustenido e ao si bequadro, sendo que esta última só foi considerada *ficta* quando o si bemol foi alteração estrutural do modo em que foi registada a obra, nomeadamente na intabulação XIII²⁷⁹.

Outro tipo de Intervenção foi observado na intabulação VIII, na 1ª do c.132 (c.133/NJE), onde foi inscrita a nota lá³, 1Sb, no lugar da PSb registada na edição moderna. Trata-se provavelmente de uma intervenção opcional do intabulador para rematar o excerto do *Gloria da Missa De beata virgine* apresentado na *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger*.

O mais claro exemplo de Intervenção do intabulador é manifestado sobretudo no desdobramento de todas as figuras rítmicas com valor superior à Sb registadas nas edições modernas de referência e que poderá ser observada na generalidade das intabulações. Contudo foi registado também em várias intabulações nomeadamente nas III, VI, VII, VIII, XI e XIII,

²⁷⁹ Esta obra está escrita no primeiro tom porém transposta uma quinta abaixo, sendo o si bemol estruturante do modo.

o desdobramento de 1Sb em 2M: como exemplo deste tipo de intervenção, veja-se o registado nas 3^a e 4^a do c.65.

Os eventuais Lapsos Editoriais e/ou Intervenções do intabulador nem sempre foram claramente determinados na análise feita das intabulações de Gonzalo de Baena (das obras de Josquin des Prez), pelo que as ilações retiradas devam ser enquadradas num estudo mais abrangente a fazer de todas as obras deste impresso de 1540.

4.3 –Tentativa de caracterização do processo de intabulação de Gonzalo de Baena

O processo de intabulação implementado por Gonzalo de Baena terá forçosamente que ter em consideração o sistema rígido da matriz gráfica usada pelo autor, quer por opção deste quer por razões relacionadas com ainda frágil evolução técnica da impressão em Portugal, nomeadamente no registo de música²⁸⁰.

O princípio observado na generalidade das intabulações caracteriza-se por respeitar a edição polifónica de referência, de acordo aliás com o que é afirmado pelo autor no prólogo da sua obra²⁸¹.

O sistema usado pelo intabulador é porém muito limitador, não permitindo registar notas mais curtas do que a Semínima, pelo que a opção do autor foi escolher uma das notas do par de Colcheias (geralmente a nota de harmonia) da edição de referência.

Foi também pouco prático para a notação das tercinas, seguindo Baena o princípio de integração de todas as notas, substituindo o valor registado na tercina por uma figuração rítmica inferior.

Na comparação feita com as edições modernas de referência, constatou-se que o princípio observado pelo autor da *Arte nouamente inuentada* ... foi a “fragmentação” das figuras rítmicas com o valor superior à Semibreve, podendo esta, por sua vez, ser também subdividida.

²⁸⁰ Vai ser necessário aguardar por 1609 para que Portugal assista à primeira publicação de polifonia em notação mensural, com a edição das obras de Francisco Garro por Pedro Craeesbeck, em Lisboa.

²⁸¹ [BAENA, 1540], f. 6v: “[...] todas las obras está escritas en este libro ni mas ni menos de como fueron compuestas por sus autores: [...]”

O intabulador refere ainda no prólogo que a algumas notas foi aplicada a *ficta* por “[...] razon del contrapunto. [...]”. Constatou-se nas intabulações estudadas, que a *ficta* aplicada surge só na forma ascendente, geralmente em notas de ornato, e nem sempre consequentemente considerada na imitação polifónica. Por vezes esta aparece numa sequência melódica ascendente por graus conjuntos, surgindo ainda como cláusula de *paso*, cláusula intermédia e como cláusula final.

Tal como Baena sugere a cada executante competiria dar [...] aquella gracia o glosa que entendera: y mejor le parecera.[...] ²⁸², fazendo apelo ao uso de um ou eventualmente de mais tipo(s) de ornamentação (“gracia o glosa”), que não é esclarecida explicitamente, apesar de se referir na regra [7] a um tipo de ornamentação, eventualmente livre, a que “[...] algunos le llaman redoble/o zeñido/o quebrado/[...]”, pressupondo porventura o conhecimento prévio da mesma. Acrescenta ainda o autor que esta ornamentação deveria ser “[...] fecho por arte y no a beneplacito [...]” ²⁸³, isto é, com arte (livremente) e não por determinação superior (regra).

Este processo de intabulação, apesar de ser de simples compreensão para qualquer aprendiz que não dominasse a notação mensural, dava azo porém a muitos erros relacionados com a altura das notas, devido às falhas na colocação dos pontos associados às letras (notas). Também o esquecimento do registo de letra(s) ou cifra daria origem a que as linhas melódicas ficassem incompletas ou que se observassem dissonâncias incompreensíveis. O rectângulo, identificativo da barra de compasso, poderia ser facilmente confundido com as quadrículas de compasso, dando portanto origem à confusão na contagem dos tempos.

Apesar da fácil leitura que a “simplificação” da apresentação do original polifónico permitia ao instrumentista principiante, correspondendo aos objectivos pedagógicos do intabulador, o sistema adoptado tinha limitações e propensão para a “gralha”, o que pode de alguma forma explicar a aparente ausência de outras fontes coetâneas que tenham recorrido ao mesmo sistema de intabulação.

²⁸² [BAENA, 1540], f. 6v, Regra [9].

²⁸³ [BAENA, 1540], f. 6v, Regra [7].

Conclusões

A *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger* de Gonzalo de Baena é, naturalmente, um produto da sua época, onde a reutilização de obras dos seus pares era considerado legítimo e até desejável como princípio de aprendizagem de um instrumento ou da arte da composição. O séc. XVI é realmente o tempo em que a música instrumental, ainda em grande medida construída graças à transversalidade das obras vocais, progressivamente se “emancipa”.

Este impresso português de 1540 é um testemunho valioso (juntamente com as inúmeras fontes manuscritas preservadas) da polifonia que se fazia então na Europa e, em particular, nas cortes ibéricas dos séculos XV e XVI. Os relatos da época dizem-nos como esse repertório, de forma vocal e/ou instrumental, era executado na Península Ibérica e designadamente em Portugal, nos vários centros onde a música foi cultivada, isto é, na corte, na igreja ou até na universidade.

É sabido que um dos principais impulsionadores do desenvolvimento da música foi a corte, contendo a história da música portuguesa numerosos relatos, que demonstram a acção dos vários monarcas nesta área. O esplendor desta arte desenvolvida no seio da corte deu origem consequentemente ao registo escrito, preservado, para o caso português, nos quatro cancioneiros manuscritos hoje conhecidos: Cancioneiro de Elvas (P-Em ms. 11973), Cancioneiro de Paris (F-Peb Ms. Masson 56), Cancioneiro da Biblioteca Nacional (P-Ln C.I.C. 60) e Cancioneiro de Belém (P-Lma ms. 3391).

A música que acompanhava o monarca nos vários momentos, quer públicos quer privados, tal como relatam os cronistas da época, manifestou-se de várias formas intervindo os mais diferenciados instrumentos em eventos públicos de cariz mundano e/ou religioso, dentro e fora do espaço eclesiástico (neste último caso, articulando-se como grupos instrumentais em *alternatim* com o canto, outros *ensembles* instrumentais e/ou o órgão).

Porém, o desenvolvimento da impressão de música instrumental parece tardar um pouco na Península Ibérica, apenas vinte nove anos após a publicação do primeiro impresso destinado ao instrumento de corda dedilhada (alaúde), publicado em Veneza pelo impressor Ottaviano Petrucci. Na Península inaugura-se a impressão de música com a publicação de *El maestro* do espanhol de Luys Milan, destinada à *vihuela* (viola de mão). De alguma forma este impresso e os outros que serão posteriormente publicados, juntamente com o que se encontra registado nos manuscritos ibéricos espelham o que era apreciado nas cortes ibéricas

de então. Estas obras de carácter secular e sacro dos séculos XV e XVI (quer de origem espanhola quer portuguesa), testemunham claramente que os compositores ibéricos tiveram acesso à música que se fazia então, nos finais do séc. XV e início do séc. XVI, nos principais centros musicais europeus. Naturalmente, todo este repertório polifónico franco-flamengo, posteriormente absorvido pelos compositores ibéricos, é o fundamento da música instrumental que se desenvolverá na Península Ibérica, ao longo de todo o séc. XVI.

Esse desenvolvimento será igualmente cristalizado nos diferentes formatos notacionais criados para registar a música instrumental. Desde os finais do séc. XIII ou inícios do séc. XIV, podemos observar já o registo de danças e estampidas nos *Le Manuscrit du Roi* (F-Pn fonds français 844), *Codex Robertsbridge* (GB-Lbl MS Additional 28550) e no *Codex Faenza* (I-FZ 117) (que inclui ainda intabulações de obras sacras). Estes manuscritos são representantes de diferentes tipos de notação instrumental, seguindo-se a criação de outros tipos notacionais mais específicos de determinados instrumentos (como os de corda dedilhada). Os diversos sistemas de *intavolare* das várias regiões geográficas europeias proporcionaram portanto a apresentação conjunta do que até então aparecia registado separadamente (em vários livros) permitindo contemplar todas as vozes numa só “tabela”, indiciando uma execução à partida destinada a uma só pessoa. Uma vantagem imediata para nós, leitores do séc. XXI, é a identificação evidente do carácter instrumental desse repertório notado nessas “tabelas” ou tablaturas.

Os sistemas de intabulação desenvolvidos na Europa recorrem a letras do alfabeto, à notação mensural ou à justaposição destas duas práticas, para além da cifra (algarismos) e do *open score*, sendo que este último, não correspondendo literalmente a nenhuma tablatura, foi um formato notacional usado para apresentar a música instrumental, presente na Península Ibérica, nomeadamente em Portugal.

A tablatura usada por Baena, destinada ao instrumento de tecla, integra-se nesta multiplicidade de formatos notacionais desenvolvidos, apresentando porém algumas particularidades. A primeira é a singularidade da grelha onde um sistema de letras (correspondentes a notas) e uma cifra (pausa) serão registados. A segunda é o carácter essencialmente didáctico, destinado especialmente a principiantes e a amadores, autodidactas, sem necessidade de tutor. Este último aspecto, de alguma forma já patente em alguns impressos anteriores, destinados aos instrumentos de corda dedilhada (Spinacino 1507 e Attaignant em 1529), parece ganhar com Baena particular relevância. Esta anunciada auto-suficiência do aprendiz, claramente assumida por Gonzalo de Baena, irá ser um contributo mais para a nossa compreensão do músico instrumentista, em particular de tecla, de então.

Com o tipo de formato notacional usado por Baena, constata-se que só o essencial, a estrutura, da obra polifónica foi registado, ainda que o autor recomendasse no prólogo da sua obra a respectiva ornamentação. Aliás, de acordo com os teóricos de então, este tipo de tablatura seria o mais apropriado a principiantes na arte de tocar tecla, tal como referia o teórico espanhol Juan Bermudo no ... *el libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales* (1555).

Porém este “método” sem tutor, para principiantes ao teclado e autodidactas, com carácter essencialmente pedagógico não foi replicado no resto da Europa ainda que algumas semelhanças tenham sido encontradas em outros impressos e/ou manuscritos. Como exemplo refira-se alguns aspectos básicos relacionados com a técnica de articulação encontrados num manuscrito germânico, no *Fundamentum* de Hans Buchner (escrito por volta de 1520). Contudo o recurso ao alfabeto para representar as diferentes alturas, sendo comum nos países do centro da Europa, não foi usado em todas as vozes senão no fim do séc. XVI. Exemplo disso é a publicação em 1577 de *Zwey Buecher einer neuen kunstlichen Tabulatur ... allen Organisten und angehenden Instrumentisten zu nutz* de Bernhard Schmid (1535-1592), na Alemanha; o impresso de Gonzalo de Baena (1540) é assim um exemplar único no contexto europeu no uso de um sistema notacional com letras em todas as vozes já na primeira metade do séc. XVI.

Em suma, a *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger* mostra-se singular a vários níveis. Desde logo, pelo sistema de notação utilizado, o único exemplo conhecido até hoje. Uma notação, como vimos ao longo das catorze peças de Josquin, que obriga o intabulador a muitas opções perante o original polifónico.

O impresso mostra-se igualmente singular pelo seu forte carácter pedagógico anunciando-se mesmo como um “método” para aprender sem tutor, permitindo que todos “[...] moços/o niñas y otros semejantes. [...]”²⁸⁴ pudessem ter acesso às obras de grandes compositores como Ockeghem, Josquin e Peñalosa (entre outros), tal como foram escritas por estes, mas num sistema que não exigisse o conhecimento da notação mensural. Desta forma também outros como “[...] moros y de negros [...]”²⁸⁵, socialmente menos considerados, que participavam também na corte tocando uma variedade de instrumentos (já no reinado de D. Manuel I²⁸⁶), poderiam compreendê-la.

²⁸⁴ [BAENA, 1540], f. 6.

²⁸⁵ [BAENA, 1540], f. 5v.

²⁸⁶ [KNIGHTON, 1996], pp. 102 e 104.

Para além disto, trata-se seguramente da antologia ibérica do séc. XVI com mais obras de Josquin des Prez fazendo assim jus a uma reputação do compositor que até aqui, pelo menos em Portugal, parece evidenciar-se sobretudo nas obras teóricas ou literárias.

Finalmente, e apesar de não estar directamente sob a alçada deste trabalho, a *Arte nouamente inuentada* ... não só nos oferece algumas obras inéditas de compositores conhecidos como nos dá a descobrir várias peças de Gonzalo e de seu filho, Antonio de Baena.

Esta foi apenas uma primeira abordagem deste impresso único, circunscrita às obras de Josquin des Prez e uma forçosamente limitada análise comparativa. São seguramente muitos os “segredos” que a *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger* de Gonzalo de Baena nos tem ainda para revelar sobre a arte musical lusitana e ibérica quinhentista.

PARTE II

- EDIÇÃO CRÍTICA –

1. Princípios editoriais

Apresentação: para cada intabulação será identificada a fonte, os respectivos fólhos, o número de vozes, as concordâncias conhecidas utilizando como princípio as siglas RISM e o modo inscrito no índice do impresso. Será ainda indicada a edição moderna utilizada como referência polifónica (assim como a(s) respectiva(s) fontes primárias.

Sempre que pertinente serão ainda acrescentadas observações à intabulação e/ou respectiva transcrição.

O cruzamento de vozes será indicado com uma linha pontuada apenas numa das vozes (geralmente nas vozes intermédias), procurando assim preservar a pauta tão desobstruída quanto possível. No comentário crítico só será referido e analisado o cruzamento de vozes que não seja concordante com a edição de referência.

Toda a intervenção editorial será devidamente assinalada e quando necessário comentada.

Respeitou-se a apresentação gráfica do intabulador não sendo portanto indicada qualquer alteração cromática na armação de clave, registando-se estes sinais antes de qualquer nota a alterar.

Respeitou-se a apresentação gráfica do intabulador não sendo portanto assinalada qualquer alteração cromática na armação de clave, registando-se as eventuais alterações ao longo da obra.

A presente edição coordena o *facsimile* da obra (página esquerda) e a respectiva transcrição (página direita). Por questões de legibilidade determinou-se como princípio registar em cada página sete pautas pelo que pontualmente foi necessário manipular o original, sendo porém os respectivos fólhos devidamente identificados; também no caso da peça mais curta, que no original se estende por duas páginas, foi determinado compactar-se numa só página, sendo os respectivos fólhos igualmente identificados.

Mensuração: Os valores de notação utilizados correspondem ao inferido do *Prologo* do

impresso, em que um *compás* corresponde a um conjunto de quatro quadrículas, que, fundamentado na fonte de referência, equivalerá a uma Semibreve.

Respeitar-se-á a apresentação gráfica do intabulador não sendo dada qualquer indicação de compasso.

Ao comparar-se as intabulações com as fontes de referência, constatou-se que o princípio observado pelo intabulador foi o do desdobramento das figuras rítmicas superiores à Semibreve; a revisão crítica só fará referência às exceções a esta regra.

Ficta: A adição das alterações indicadas na tablatura (inversão das letras)²⁸⁷ serão assinaladas antes das respectivas notas.

A *ficta* editorial será registada na parte superior ou inferior da nota a alterar. Os acidentes de precaução julgados necessários serão colocados entre parênteses curvos antes das respectivas notas.

Erros tipográficos: Apesar de não ter sido possível consultar presencialmente o impresso, parece clara a existência de alguns erros tipográficos, como sejam a omissão de letras (notas) e/ou da cifra “0” (pausa). Isto poderá ter conduzido a algumas discrepâncias com o respectivo modelo polifónico. Estas serão referidas no comentário crítico.

A altura das notas (*pitch notation*) será identificada por um sistema onde o dó central (dó imediatamente abaixo do lá = 440Hz) corresponde a dó³.

Legenda breve:

c. = compasso(s);

c.8¹⁻⁴ = entre a primeira e a quarta letras (notas) do compasso 8 ...;

Sb = Semibreve(s); **M** = Mínima(s); **Mp** = Mínima(s) com ponto de aumento; **Sm** = Semínima(s); **C** = Colcheia(s);

PSb = Pausa(s) de Semibreve; **PM** = Pausa(s) de Mínima;

1^a = voz mais aguda; **2^a** = voz mais grave ou intermédia, de acordo com o número de vozes;

3^a = voz mais grave ou intermédia de acordo com o número de vozes; **4^a** = voz mais grave.

vv = vozes

f. = fólho

ff. = fólhos

²⁸⁷ Ver capítulo 1.2, p. 29 e FIG. 1.2.5.

A tabela de apresentação das análises feitas a cada intabulação considera o seguinte princípio: o(s) compasso(s) com a colocação em expoente do(s) número(s) a que respeita(m) a(s) letra(s) (nota(s)) a que se refere(m) o(s) comentário(s), a voz e/ou vozes e respectiva apreciação crítica. Serão ainda apenas outras observações adequadas a cada intabulação.

2. Comentário crítico

Intabulação I

Esta obra, a 2 vv, registada entre os ff. 11-11v, sem título nem autor assumido no título do Corpo da Fonte, foi atribuída incorrectamente a *Obrec* (Obrecht] no título do Índice, apresentado aí como sendo o *Pleni sunt*. Esta peça corresponde efectivamente ao excerto [*In nomine*] / [*Benedictus*] da *Missa Gaudeamus* de Josquin des Prez.

Modo: primeiro tom;

Âmbito: lá¹-sol³ (Baixo-Tenor);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778 (Ockeghem); A-Wn Mus. Hs. 18832 (anon. f. 11v)²⁸⁸; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d)²⁸⁹; BerlPS 40032²⁹⁰; D-Ju Ms 32; D- Stuttg Ms Musica folio I 46²⁹¹; E-Tc Ms. 27; F-CA Ms 18 (20); I-Rvat Ms Capp. Sist. 23;

Impressos: J666; J668; J669; 1539¹;

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 4 / F-CA Ms 18 (20), pp. 7-55 (comentário crítico CC 4.2); pp. 35-6. (edição NJE 4.2).

c.12	1 ^a	Indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o lá ² .
c.12 ³	2 ^a	Indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o ré ² . O contraponto registado neste compasso, apesar de não corresponder ao da edição moderna de referência, foi respeitado por se julgar tratar de uma eventual intervenção do intabulador.
c.13	1 ^a	Aceitou-se a evidência do ponto colocado na base desta letra, correspondente à nota mi ² , apesar de não concordar com o mi ³ registado na edição moderna de referência.

²⁸⁸ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60 e p. 62: [Felipe II 173] é uma outra referência polifónica registada que, de acordo com a autora, pertencerá à coleção do rei espanhol Filipe III e que se encontrará desaparecida.

²⁸⁹ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²⁹⁰ *Sigla Census*: [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²⁹¹ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

c.19	2 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser o mi ² .
c.23 ¹	1 ^a	Alguma indefinição do ponto associado à letra; considerou-se ser o fá ³ .
c.30	2 ^a	Indefinição aparente da letra; considerou-se ser o mi ² .
c.31	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser o lá ² .
c.43	1 ^a	A <i>ficta</i> na cláusula final é editorial.

Outras Observações: Segundo NJE esta será a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça, uma transcrição quase literal da edição moderna de referência. Foi suprimido um compasso, correspondendo portanto o c.24 da intabulação ao c.25 da edição moderna. A *ficta* aplicada na 2^a do c.39 é da autoria do intabulador.



Intabulação II

Esta obra, a 2 vv, registada no f. 11v, corresponde ao excerto *Benedictus* da *Missa Gaudeamus* de Josquin des Prez, identificado tanto no título do Corpo da Fonte, como no título do Índice.

Modo: quarto tom;

Âmbito: lá¹-mi³ (Baixo-Tenor);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778 (Ockeghem); A-Wn Mus. Hs. 18832 (anon. f. 12); CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d)²⁹²; BerlPS 40032²⁹³; D-Ju Ms 32; D- Stuttg Ms Musica folio I 46²⁹⁴; E-Tc Ms. 27; F-CA Ms 18 (20); I-Rvat Ms Capp. Sist. 23;

Impressos: J666; J668; J669; 1539¹;

Tratados: 1537 (anon., p.75, c.87-c.103,); 1540 (anon., p.89); 1547 (Iodoci Pratensis, p.220);

²⁹² Sigla *Census*: [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²⁹³ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

²⁹⁴ [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 4 / F-CA Ms 18 (20), pp. 7-55 (comentário crítico CC 4.2); p. 35 (edição NJE 4.2).

c.13	2 ^a	Aparente ausência de ponto associado à letra; considerou-se ser o fá ² .
------	----------------	---

Outras Observações: Segundo NJE esta será a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça, correspondendo a uma transcrição quase literal do modelo polifônico de referência.



Intabulação III

Esta obra, a 2 vv, registada entre os ff. 11v-12, corresponde ao *Pleni sunt da Missa Hercules Dux Ferrarie* de Josquin des Prez, identificado tanto no título do Corpo da Fonte como no título do Índice.

Modo: primeiro tom;

Âmbito: sol¹-mi³ (Baixo-Alto);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 4809; B-Br Ms 9126); PragNL s.s.²⁹⁵; D-Ju Ms 3; GB-Lbl Add. 4911 (f. 41); E-Tc Ms. 27; I-Rvat Ms. Capp. Sist. 45;

Impressos: J672; J670; J671^G; J671^R; 1545⁶ (vol.1, nº76);

1590³⁰ (f. A3); 1594³ (f. A3);

Intabulações: 1554³² (f. [1]).

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 11 / J670 pp. 1-74 (comentário crítico CC 11.1); pp. 21-2 (edição NJE 11.1).

c.11 ²	1 ^a	Corrigiu-se o eventual lapso de registo de ponto nesta letra; considerou-se ser o mi ² , respeitando-se assim a imitação intervalar deste duo.
c.27 ²	2 ^a	Aparente ausência de ponto associado a esta letra; considerou-se ser o lá ² .
c.60 ⁴	2 ^a	Apesar da clareza do registo da letra, correspondente à nota ré ² , substituiu-se pelo lá ² , não sendo assim interrompido o <i>canon</i> perfeito, de acordo com a referência polifônica.

²⁹⁵ Sigla *Census*; NJE CC 11.1, p. 1.

c.66 ¹	1 ^a	Aparente ausência de ponto associado à letra, correspondente à nota dó ³ .
-------------------	----------------	---

Outras Observações: De acordo com a NJE esta corresponderá provavelmente à mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça. Trata-se de um *canon* em que o intabulador, por qualquer motivo não identificado, não o respeitou integralmente no (c.60⁴); contudo esta obra foi intabulada em 1554 por Miguel de Fuenllana, imitando este textualmente a proposta contrapontística (excepto na 1^a dos três últimos compassos)²⁹⁶. A *ficta*, várias vezes aplicada pelo intabulador, só uma única vez foi consequentemente imitada entre a 2^a e 1^a nos c.33 e c.34, respectivamente. Na 1^a do c.68 a *ficta* aplicada é editorial.



Intabulação IV

Esta obra, a 2 vv, registada no f. 12v, corresponde ao *Agnus dei* [II] da *Missa Ave maris stella* de Josquin des Prez, identificado tanto no título do Corpo da Fonte como no título do Índice como *Agnus dei*.

Modo: primeiro tom;

Âmbito: lá¹-sol³ (Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 1783; B-Br Ms 9126; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); PragNL59R5117²⁹⁷ D-Ju Ms 3; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Mfd Ms 2267 (Librone 3); D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 9; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41;

Impressos: J670; J671; J672; 1539¹; 1545⁶ (nº84); 1545⁷ (nº 107);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 3 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; pp. 1-46 (comentário crítico CC 3.1); pp. 27-8 (edição NJE 3.1).

c.13	1 ^a	Aparente indefinição do índice da nota; considerou-se ser o lá ³ , respeitando-se assim a imitação do contraponto apresentado na 2 ^a do c.11.
------	----------------	---

²⁹⁶ Consultar capítulo 4.1, p. 108, FIG. 4.1.5.

²⁹⁷ Sigla *Census*; NJE CC 3.1, p. 1.

c.28 ⁴	1 ^a	Corrigiu-se o sol ³ Sm da tablatura para sol ³ M, mantendo-se assim a integralidade rítmica do motivo apresentado na 2 ^a do c.26.
c.31 ⁴	2 ^a	Corrigiu-se o dó ³ Sm da tablatura para dó ³ M, mantendo-se assim a integralidade rítmica do motivo imitado na 1 ^a do c.33.
c.32 ¹⁻²	2 ^a	Corrigiu-se o ritmo deste compasso transformando-se as notas ré ³ e fã ³ (1Mp e 1Sm) em 2M, de acordo com a resposta imitativa observada na 1 ^a do c.34.
c.33 ²	2 ^a	Considerou-se o registo contrapontístico da tablatura, apesar de o <i>canon</i> ter sido aqui momentaneamente interrompido.
c.36 ²	2 ^a	Considerou-se o registo contrapontístico da tablatura apesar de não encontrar correspondência na resposta imitativa na 1 ^a do c.38.
41	2 ^a	Corrigiu-se o ritmo deste compasso registando-se no início a nota sol ³ (1Sm), prolongada do compasso anterior (c.40), seguindo-se as notas fã ³ -sol ³ -mi ³ , todas Sm, de acordo com a resposta imitativa, observada na 1 ^a do c.43.
45	2 ^a	Procedeu-se à rectificação do inscrito nesta voz, registando-se as notas ré ³ -mi ³ (2Sm), sendo que a primeira vem prolongada do compasso anterior c.44). Esta alteração concorda com a resposta imitativa observada na 1 ^a do c.47.
49	2 ^a	Procedeu-se à rectificação do inscrito nesta voz, registando-se as notas dó ³ -ré ³ (2Sm), sendo que a primeira nota vem prolongada do compasso anterior (c.49). Esta alteração rítmica concorda com a resposta imitativa observada na 1 ^a do c.51.
c.59-c.63	1 ^a /2 ^a	A figuração rítmica de subdivisão ternária que surge na 2 ^a do c.59 e na 1 ^a do c.61 (da edição moderna de referência) teve de ser alterada para se adaptar ao sistema de tablatura desenvolvido pelo intabulador: foram suprimidas algumas notas e implementadas outras adaptações rítmicas e melódicas, terminando esta intabulação num <i>tactus</i> completo.

Outras Observações: Segundo NJE esta será a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça, correspondendo a uma transcrição quase literal do modelo polifónico de referência. Não é conhecida outra intabulação deste excerto. Observou-se que a *ficta* registada pelo intabulador na 2^a nunca foi imitada no contraponto imitativo da 1^a. Aplicou-se a *ficta* editorial à nota fã³, na 1^a do c.15.



Intabulação V

Esta obra, a 3 vv, registada entre os ff. 18v-19, corresponde ao *Benedictus* da *Missa Fortuna desperata* de Josquin des Prez, não estando identificada, nem no título do Corpo da Fonte nem no título do Índice, a missa a que corresponde este excerto.

Modo: quinto tom;

Âmbito: lá¹-sol³ (Baixo-Tenor-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778; D-Mbs Mus. Ms 3154; E-Boc Ms 5; I-MOe Ms (alpha).M.1.2); I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; S-U Vokalmusik i Handskrift 76b;

Impressos: J666; J668; J669; 1539¹; 1539²;

Intabulações: 1552³⁵ (f. 52-52v); 1554³² (f. [1]);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 8 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41 (pontualmente complementado com a fonte E-Boc Ms 5); pp. 55-118 (comentário crítico CC 8.2); pp. 63-4 (edição NJE 8.2).

c.1-c.6	3 ^a	As cifras correspondentes às pausas foram omitidas na tablatura.
c.8 ¹⁻²	2 ^a	Corrigiu-se o dó ³ Sm da tablatura para dó ³ M, mantendo-se assim a integralidade rítmica do motivo inicial.
c.10	1 ^a	A cifra correspondente à pausa foi omitida na tablatura.
c.11	1 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser um dó ³ .
c.12	1 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota fã ³ .
c.12	2 ^a	A cifra correspondente à PSb foi aparentemente omitida na tablatura.
c.13-c.14	2 ^a /3 ^a	Procedeu-se à rectificação do inscrito nestas vozes: registou-se na 2 ^a o que na tablatura se encontrava na 3 ^a e nesta última voz (3 ^a) o contraponto da 2 ^a .
c.15	2 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; por consequência melódica intervalar considerou-se ser a nota fã ² , concordando com a resposta imitativa observada na 3 ^a do c.19.
c.23 ²	3 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser o sol ² .
c.24	2 ^a	A cifra correspondente à pausa foi omitida na tablatura.
c.31 ¹	2 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota fã ² .
c.33 ²	3 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser o dó ³ .
c.34	3 ^a	Corrigiu-se o registado na tablatura prolongando-se o dó ³ do compasso

		anterior (c.34) pelo valor de 1Sm, seguindo-se as notas sib ² (1Sm) e lá ² (1M); este registo é concordante com a resposta imitativa (à oitava) observada na 1 ^a do c.40.
c.35 ¹	3 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota sol ² .
c.36	1 ^a	A cifra correspondente à PSb foi aparentemente omitida na tablatura.
c.43 ¹	1 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota dó ³ , confirmada aliás na proposta contrapontística observada na 3 ^a do c.37.
c.43 ¹	2 ^a	Alguma indefinição da letra; considerou-se ser o mi ³ .
c.49 ²	3 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o mi ² .
c.50 ²	3 ^a	Alguma indefinição dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser o sol ² .
c.53-c.54	2 ^a	As cifras correspondentes às pausas foram omitidas na tablatura.
c.53 ²	3 ^a	A <i>ficta</i> aplicada nesta nota é editorial.
c.54 ¹	1 ^a	Foi também aplicada a <i>ficta</i> nesta nota, na resposta imitativa (à oitava) ao exposto na 3 ^a do compasso anterior (c.53).
c.56 ¹	1 ^a	Observação de uma mancha na parte superior da letra; considerou-se porém ser o ré ³ .
c.60 ¹	3 ^a	Aparente gralha de registo do ponto associado a esta letra; por questões de coerência melódica considerou-se ser o mi ² .
c.61 ¹⁻²	3 ^a	Corrigiu-se o registado na tablatura: eliminou-se cifra gravada na primeira quadrícula e prolongou-se o fá ² do compasso anterior (c.60) pelo valor de 1M; devido também à indefinição dos contornos da segunda letra deste compasso, considerou-se corresponder ao mi ² , de acordo com a imitação contrapontística (à sexta) observada na 2 ^a dos c.64-c.65 e na 1 ^a dos c.68-c.69.
c.62 ¹⁻²	3 ^a	Aparente ausência de pontos associados às letras; considerou-se serem as notas mi ² e fá ² , 2M.
c.63	3 ^a	Leve indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o sol ² .
c.64 ²	2 ^a	Aparente ausência do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota ré ³ .
c.64	3 ^a	Aparente ausência de ponto associado à letra; considerou-se ser a nota fá ² .
c.65 ¹⁻²	2 ^a	Aparente ausência de pontos associados às letras; considerou-se serem as notas dó ³ e sib ² , 2Sm.
c.72 ¹	2 ^a	Indefinição dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser a nota mi ³ .
c.73 ¹	2 ^a	Aparente falha de registo do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota sib ³ .
c.75 ¹	2 ^a	Aparente ausência de ponto associado à letra; considerou-se ser a nota mi ³ .
c.80 ¹	3 ^a	Aparente gralha no registo da letra; considerou-se ser a nota mi ³ , confirmada aliás na imitação contrapontística (à oitava) na 1 ^a do c. 86.

c.85	3 ^a	Indefinição dos contornos do sinal registado; considerou-se ser uma cifra correspondente a 1PSb.
c.87 ²	2 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; considerou-se ser o fá ² .

Outras Observações: Segundo NJE esta será a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça. Na observação do *facsimile* constatou-se que a segunda letra, registada na 1^a do c.68, parece corresponder a uma emenda sobre o impresso (eventual colagem de um pequeno quadrado de papel). É de assinalar que, a nota lá² (1Sb) registada na 2^a do c.79, não concorda com o ré³ da edição moderna de referência.



Intabulação VI

Esta obra, a 3vv, registada entre os ff. 20-20v, corresponde ao *Pleni sunt*, um excerto da *Missa L'homme armé super voces musicales* de Josquin des Prez. A missa a que corresponde este excerto não está identificada nem no título do Corpo da Fonte, nem no título do Índice.

Modo: primeiro tom;

Âmbito: lá¹-dó³ (Baixo-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 32; D-Rp A. R. 878-882; E-Tc Ms. 9; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-MOe Ms (alpha).M.1.2; I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2; I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; I-Rvat Ms Capp. Sist. 197; S-U Vokalmusik i Handskrift 76c;

Impressos: Petrucci z. j.²⁹⁸; J666; J667, J668²⁹⁹, J669; 1539¹; 1539²; 1554 (ff. ([K4v]-L1v));

Intabulações: 1552³⁵ (50v-51);

²⁹⁸ Corresponderá ao *Liber primus missarum Josquin*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, [1506], de acordo com [BOORMAN, 2006], p. 632. A determinação da data é de Jeremy Noble, que se baseou no tipo de papel usado, por este ter estado disponível só durante esse ano, tal como se pode ler na p. 634, na secção *Commentary*. Esta será pois a segunda edição do livro *Misse* de Josquin des Prez, em Veneza, como se pode ler na p. 809.

²⁹⁹ [BOORMAN, 2006], p. 809 e p. 816. Consultar também a secção “QUELLEN” de [SMIJERS, 1926]; nesta fonte secundária, em segundo lugar e aparentemente por lapso, é referida a fonte impressa de Josquin *Liber tertius Missarum* (correspondente às siglas RISM J673 e J674), que não contem aliás esta missa.

Edição Moderna / Concordância de referência: SMIJERS 1 / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154³⁰⁰, pp. v-xxiv (comentário crítico CC vol.1.1); pp. 21-2 (edição SMIJERS vol.1.1).

c.2 ²	3 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota lá ² , em concordância aliás com a resposta imitativa na 2 ^a do c.4.
c.9 ¹	2 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; considerou-se ser o dó ³ , de acordo com a proposta contrapontística na 3 ^a do c.7 e em concordância com a resposta imitativa na 1 ^a do c.11.
c.10 ¹	1 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; considerou-se ser o ré ³ de acordo com a proposta contrapontística na 3 ^a do c.6 e também da imitação observada 2 ^a do c.8.
c.16	1 ^a	Indefinição do ponto associado à letra; considerou-se ser a nota mi ³ , em concordância com a referência polifônica.
c.17	1 ^a	Indefinição do ponto associado à letra; considerou-se ser o fá ³ , em concordância com a referência polifônica.
c.19 ¹⁻²	3 ^a	Clara gralha no registo da segunda letra (nota) correspondente ao si ² (1M); procedeu-se à rectificação, transformando a primeira nota (dó ³) em 1Mp e a segunda (si ²) em 1Sm, de acordo com a imitação observada na 2 ^a do c.23.
c.25 ²⁻³	1 ^a	Por aparente gralha no registo da terceira letra (sol# ³) porventura registada na quadrícula errada, procedeu-se à correcção de modo a que se observasse o ritmo sincopado, de acordo aliás com a resposta imitativa observada na 2 ^a do c.29.
c.25 ¹	2 ^a	Aparente gralha no registo desta letra; considerou-se ser o dó ³ , concordando assim com a imitação polifônica (à oitava) na 3 ^a do c.29.
c.25 ¹	3 ^a	Aparentemente foi omitida na tablatura a cifra correspondente a 1PM.
c.28 ¹	3 ^a	Aparente ausência do ponto associado a esta letra e alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o ré ² , em resposta imitativa (à oitava) à proposta contrapontística feita na 2 ^a do c.24.
c.63 ² -c.64	1 ^a	Aparentemente foi omitida a letra correspondente à nota lá ³ (1M) no c.63, que, de acordo com a edição moderna de referência, se prolongaria igualmente no compasso seguinte (c.64) pelo valor de 1M; foi considerada esta omissão e procedeu-se à correcção: registou-se no primeiro compasso (c.63) as notas fá ³ e lá ³ (2Sm), seguidas do ré ³ (1M) que se prolonga igualmente por 1M no compasso seguinte (c.64).

Outras Observações: Esta intabulação será porventura a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça. A nota sib² registada na 3^a do c.61 aparece também na edição moderna de referência. Toda a outra *ficta*, com a excepção da editorial, aplicada na 1^a do c.57 e na 4^a do c.66, é da autoria do intabulador. Devido ao sistema de tablatura desenvolvido pelo

³⁰⁰ De acordo com a secção “AANTEEKENINGEN” de [SMIJERS, 1926], a fonte terá sido I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; porém a fonte J666 é a indicada em [FALLOWS, 2009], p. 464.

intabulador, foi feita a opção pelo registo da colcheia correspondente à nota de acorde nos c.31, 32, 34, 36, 39, 40, 42, 44, 48, 50; a única exceção observou-se na 1ª do c.60, onde o intabulador optou pela nota de passagem, a qual, na execução em tecla, implicará a realização de uma nota que resolva as dissonâncias de 7ª e 9ª harmónicas com as restantes vozes. Na 1ª do c.15, após a nota fá³, é de aconselhar também a execução de uma nota de passagem, de modo a resolver adequadamente o intervalo harmónico de quinta diminuta; de igual modo é de recomendar o mesmo procedimento na 1ª do c.57, após a nota sib³, resolvendo assim o intervalo harmónico de sétima com a 2ª. É de referir ainda que as 2M que surgem na 3ª do c.55 não concordam com a Sb da edição moderna de referência. Foram observados cruzamento de vozes nos c. 9 e c.10, provocados pela alteração melódica.



Intabulação VII

Esta obra, registada entre os ff. 25-26, corresponde ao Motete *In pace in edipsum* de Josquin des Prez identificado no título do Corpo da Fonte como *In pace in edipsum dormiam et requiescam* e no título do Índice como *In pace*.

O motete *Que vous madame / c.p.f. In pace* deriva de uma *Chanson*; a fonte mais antiga desta obra, até hoje conhecida, encontra-se registada no impresso 1504³, estando aí atribuída a Alexander Agricola (?1445/6-1506); porém esta atribuição levanta dúvidas sobre a verdadeira autoria da obra já que as atribuições de Petrucci são consideradas fidedignas; aparentemente será de conceber que Agricola terá composto *ad placitum* quarta voz, presente somente neste impresso. Todas as dúvidas sobre a autoria desta obra poderão dissipar-se se se considerar que um número vasto e disperso de copistas atribuiu-a a Josquin des Prez e que terá sido concebida hipoteticamente por Josquin como uma *bergerette*³⁰¹ com um *Cantus Firmus* em latim e não como um *Chanson-Motete*³⁰².

Modo: oitavo tom;

Âmbito: dó²-fá⁴ (Baixo-Tenor-Soprano);

³⁰¹ [SADIE 1994], p. 98, diz ser uma dança instrumental do séc. XVI, semelhante ao *saltarello*.

³⁰² NJE CC 27.33, p. 220.

Concordâncias:

Manuscritos: B-Br Ms 11239 (anon. ff. 31v-32); CH-SGS Ms 463 (anon. n°31); E-SE Ms. s.s. (171v); F-Pn fonds français 1597 (anon. ff. 45v-46); GB-Lbl Royal 20 A. xvi (ff. 30v-31); I-Bc Ms. Q.17; I-Fn Ms Banco Rari 229 (ff. 43v-44); I-Fn Ms Magl. XIX.178 (ff. 51v-52); I-Rc Ms 2856 (ff. 114v-115); I-Rvat Ms Capp. Giullia XIII,27 (novos fólhos: ff. 18v-19); PL-Wu 2016 (anon., f. 60v); US-Wc M2.1.M6 Case (anon., ff. 89v-90);

Impressos: 1504³ (Agricola, ff. [104]v-105); 1542⁸ (Alexander Agricola n° XXV);

Intabulações: 1507⁶ Libro secondo (fl. 45v-46v); CH-Bu Ms F.IX.22 (Heinrich Isaac, ff. 2-4);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 27 / F-Pn fonds français 1597, pp. XI-XVI, pp. 211-30 (comentário crítico CC 27.33); pp. 51-3 (edição NJE 27.33).

c.17 ¹	1 ^a	Respeitou-se o registo desta nota (si ³) por estar em concordância com as fontes polifónicas GB-Lbl Royal 20 A. Xvi, F-Pn fonds français 1597, I-Rc Ms 2856 e 1504 ³ .
c.22	2 ^a	A nota si ² (1Sb) da tablatura foi considerada apesar de não concordar com o registado na edição moderna de referência, as notas si ² (1Mp) e dó ³ (1Sm).
c.47	1 ^a	Aparente ausência de registo do ponto associado à letra; considerou-se ser o dó ³ .
c.53 ¹⁻³	1 ^a	Respeitou-se o registo rítmico-melódico nesta voz, que está em concordância com as fontes polifónicas E-SE Ms. s.s., I-Rvat Ms Capp. Giullia XIII,27 e I-Rc Ms 2856. A <i>ficta</i> explicitamente registada neste compasso é da autoria do intabulador.
c.57 ¹	2 ^a	Foi aceite a <i>ficta</i> aplicada nesta nota (dó ^{#3}) apesar de se observar um intervalo harmónico de quinta aumentada logo no início do compasso com a 3 ^a , antecedido aliás por um intervalo harmónico de quarta aumentada, no c.56.
c.57 ²	3 ^a	Alguma indefinição gráfica dos contornos da letra que corresponde ao mi ² .
c.58	3 ^a	Indefinição clara dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser o mi ² .
c.65	2 ^a	As 2M (fá ³) registadas na tablatura não concordam com a Sb da edição moderna de referência.
c.65	3 ^a	As 2M (fá ²) registadas na tablatura não concordam com a Sb da edição moderna de referência.
c.67	1 ^a	Ligeira indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o sol ³ .
c.69 ¹	2 ^a	Foi aceite a <i>ficta</i> nesta nota (sol ^{#3}) apesar de se observar com a 3 ^a um intervalo harmónico de quinta aumentada, logo no início do compasso. Este registo porém é antecedido naturalmente pela <i>ficta</i> fá ^{#3} , aplicada pelo intabulador no anterior (c.68) e que originou um intervalo harmónico de quarta aumentada, tal como foi observado no c.57, segmentos contrapontísticos idênticos.

c.89	2 ^a	Foi aceite a <i>ficta</i> fá# ³ apesar de originar um intervalo harmónico de quinta diminuta logo no início do compasso, mas que resolve de imediato na parte fraca do <i>tactus</i> . Esta <i>ficta</i> foi aliás anteriormente aplicada por Heinrich Isaac que intabulou esta obra para tecla.
c.94 ¹	2 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; por coerência melódica considerou-se ser a nota si ² .
c.96 ¹	1 ^a	Aparente gralha de registo do ponto associado a esta letra; por coerência melódica considerou-se corresponder ao dó ³ .
c.104	1 ^a	A nota mi ³ , que foi considerada, não concorda com a PSb da edição moderna de referência.
c.109	2 ^a	A nota fá# ³ , <i>ficta</i> aplicada nesta voz, foi anteriormente usada por Heinrich Isaac que intabulou esta obra para tecla.
c.116	1 ^a	A nota lá ³ (1M) na tablatura não concorda com as notas si ³ e lá ² (2Sm) da edição moderna de referência.
c.118 ²	1 ^a	Esta letra corresponde à nota lá ³ (1M) que se prolonga no compasso seguinte (c.119) pelo valor de 1Sm; este registo porém não concorda com o da edição moderna de referência (sol ³ , 1M no c.118 e lá ³ , 1Sm no c.119). Foi considerado o registo do intabulador.

Outras Observações: A intabulação de Baena é uma transcrição quase literal da edição moderna de referência. A musicóloga Tess Knighton revela que ao comparar esta intabulação com as fontes E-SE Ms. s.s. e o *Canti C* de Petrucci (1504³) observou uma maior proximidade com uma fonte mais próxima de Petrucci do que da de Segóvia³⁰³.

Considerando ainda que esta intabulação, dividida em duas partes, termina numa cláusula não conclusiva, será de supor que, por questões harmónicas, após o final da segunda parte “Si dedero”, se repita a primeira parte “In pace” terminando no *assiêto*, seguindo-se portanto a forma ABA. Porém tratando-se de uma *Bergerette*, a forma do texto francês obrigaria necessariamente à repetição da segunda parte, resultando assim na forma ABBA³⁰⁴.

A *ficta* registada será da autoria do intabulador, sendo porém conhecidas duas intabulações anteriores à de Gonzalo de Baena, em que alguma desta *ficta* tinha sido já aplicada pelos intabuladores Francesco Spinacino, em 1507, e por Heinrich Isaac (c.1450/55-1517), registada na fonte manuscrita CH-Bu Ms F.IX.22 (cópia datada de entre c.1513 e 1535); ela surge resumida na seguinte tabela:

³⁰³ [KNIGHTON, 2012], p. 47.

³⁰⁴ [URCHUEGUÍA, 2002], p. 289.

voz	<i>ficta</i>	compasso(s)	intabulador(es)
1 ^a	sol# ³	54	Spinacino & Isaac
1 ^a	dó# ⁴	90	Isaac
1 ^a	fá# ³	119	Isaac
2 ^a	dó# ³	58	Isaac
2 ^a	fá# ³	12, 72, 89, 109	Isaac
2 ^a	sol# ³	70	Isaac
3 ^a	fá# ²	119	Isaac

Apesar de ter já sido acima referido de forma pormenorizada, será de salientar que se observaram registos rítmico-melódicos na tablatura que encontraram concordância plena em várias fontes sendo destacar a fonte I-Rc Ms 2856, que partilhou por duas vezes o mesmo registo do intabulador nomeadamente nos c.17 e c.53.



Intabulação VIII

Esta obra, a 4vv, registada entre os ff. 42v-43v, corresponde ao extracto do excerto *et in terra*, do *Gloria* da *Missa De Beata virgine* de Josquin des Prez, identificada tanto no título do Corpo da Fonte como no título do Índice.

Modo: primeiro tom;

Âmbito: sol¹-sol⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 4809; BerlPS 40013 (Iosquini, 114v-131)2w³⁰⁵; D-D Ms Grimma 53; D-Ela s.s.; D-Ju Ms 7; D-Mbs Mus. Ms 510; D-Mbs Mus. Ms C; D-Ngm 83795; D-ROu Mus. Saec. XVI-40; D-ROu Mus. Saec. XVI-49; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; D-WRhk B; D-W Cod. Guelf. A Aug. 2^o;

³⁰⁵ Sigla *Census*; NJE CC 3.2, p. 53.

E-Tc Ms. 16; E-Tc Reservado 23; E-Bbc Ms 454³⁰⁶; F-CA Ms 4; F-CA Ms 18 (20); H-Bn Ms Bártfa 20; H-Bn Ms Bártfa 24; H-Bn Ms Bártfa Mus.Pr.6; I-Bc Ms. Q.25; I-Bsp Ms A.XXXVIII; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Rvat Ms Capp. Sist. 23; I-Rvat Ms Capp. Sist. 45; I-Rvat Ms Capp. Sist. 160; I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2 ; S-U Vokalmusik i Handskrift 76b; S-U Vokalmusik i Handskrift 76c;

Impressos: 1516¹; Giunta & Pasoti 1522; J673; J675; 1539¹;

Tratados: 1547 (p.392-401); ZwiR 13/3³⁰⁷;

Intabulações: 1552³⁵ (ff. 68v-69v);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 3 / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 45, pp. 53-141 (comentário crítico CC 3.3), pp. 37-40 (edição NJE 3.3).

c.6	4 ^a	A nota sol ² (1Sb), registada pelo intabulador não concorda com as 2M da referência polifónica; foi aceite o registo do autor.
c.7	4 ^a	Ligeira indefinição dos contornos gráficos da letra que corresponde à nota sol ² .
c.10 ²	2 ^a	Indefinição dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser o mi ³ .
c.11	3 ^a	Foi substituída a nota sol ² , que vinha prolongada do compasso anterior (c.10) por 1PSb, evitando-se assim uma dissonância incompreensível neste compasso, concordando assim com a edição moderna de referência.
c.14	2 ^a	A cifra registada correspondente a 1PSb não concorda com o sol ³ da edição moderna de referência; foi aceite o registo do intabulador.
c.14	4 ^a	Por lapso ou por opção foi registado neste compasso a mesma letra do compasso anterior (sol ²), em vez de 1PSb como aparece registado na referência polifónica; foi aceite contudo o registo do intabulador.
c.18 ¹	2 ^a	Alguma falta de nitidez do ponto associado à letra; considerou-se ser o ré ³ .
c.18	4 ^a	Alguma indefinição dos contornos gráficos da letra registada nesta voz que corresponde à nota mi ² .
c.30	2 ^a	Ligeira indefinição dos contornos gráficos da letra que corresponde à nota lá ² .
c.31-c.32	2 ^a /3 ^a	Observação de inversão na gravação das letras nestas vozes; foi determinado que os índices destas notas correspondem a sol ³ e sol ² respectivamente.
c.43 ¹	3 ^a	Aparente omissão de registo da cifra correspondente a 1PM; esta foi contemplada na edição, de acordo com a edição moderna de referência.

³⁰⁶ NJE CC 3.3, p.101, refere que esta fonte só contem a voz mais aguda até ao c.76 e aparentemente em grande parte ilegível; [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, refere encontrarem-se desaparecidas as fontes [TarazC Inv./15], [TarazC Inv./23] [Jusquin, Verschollen].

³⁰⁷ Sigla *Census*.

c.49	1 ^a	A nota ré ⁴ não corresponde à PSb da edição moderna de referência; foi aceite o registo do intabulador
c.59-c.60	4 ^a	As notas sol ¹ registadas na tablatura não concordam com as notas sol ² da edição de referência que faziam aliás unísono com as da 3 ^a ; foi considerada a intervenção do intabulador.
c.60 ¹	1 ^a /2 ^a	Procedeu-se à troca dos sinais registados nestas vozes: 1PM foi inscrita na 2 ^a e a nota mi ⁴ na 1 ^a .
c.71 ²	2 ^a	Indefinição do ponto associado à letra, que corresponde certamente à nota si ² .
c.77 ²	3 ^a	Por coerência melódica determinou-se que o índice desta letra corresponde ao sol ³ , que se prolonga aliás no compasso seguinte (c.78).
c.93 ²	4 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado a esta letra; por coerência melódica determinou-se que esta nota corresponde efectivamente ao mi ² .
c.99 ¹	4 ^a	A nota si ² não concorda com o ré ³ da referência polifónica; considerou-se o registo do intabulador.
c.115 ¹	4 ^a	Alguma indefinição dos contornos gráficos da letra que corresponde ao lá ² .
c.120	4 ^a	Indefinição dos contornos desta letra que levantou dúvidas sobre a correcta interpretação; considerou-se ser o mi ² .
c.127	3 ^a	O registo melódico neste compasso foi considerado apesar de não concordar integralmente com o compasso correspondente da edição moderna de referência (c.128).
c.128 ³	4 ^a	A cifra correspondente a 1PM diminuiu o valor da nota ré ² , 1Sb na edição moderna de referência (c.129); foi considerado o registo do intabulador.
c.129 ¹	4 ^a	Por aparente gralha não foi registada aqui a cifra correspondente a 1PM, que foi considerada na edição.
c.132	1 ^a	A nota lá ³ não corresponde à PSb que se observa no compasso correspondente do modelo polifónico (c.133); foi considerada a intervenção do intabulador.

Outras Observações: Esta é a mais antiga intabulação que sobreviveu até hoje. Nesta intabulação foi suprimido um compasso, mais precisamente, foram aglutinados os c.109 e c.110 da edição moderna de referência. É de referir que no c. 116, na terceira quadrícula da 4^a, está claramente registado uma cifra pelo intabulador, que foi mantida na transcrição, apesar de na edição moderna de referência se encontrar inscrita a nota sib². O registo rítmico-melódico inscrito na 1^a do c.129 não concorda com o da edição moderna de referência, tal como o inscrito na 1^a do c.22, na 3^a do c.30, na 2^a do c.58, na 2^a do c.76 e na 1^a do c.117. Foram evitados cruzamento de vozes pela alteração melódica nos c.31 e 32.

A exuberante *ficta* é da autoria do intabulador tendo sido alguma dela partilhada mais tarde (em 1552) pelo *vihuelista* Diego Pisador. A maior parte da *ficta* aplicada surge em nota de passagem, como cláusula de *paso* e como cláusula final.



Intabulação IX

Esta obra, a 4vv, registada entre os ff. 44-45, corresponde ao extracto do excerto *Qui tollis*, do *Gloria da Missa Ave maris stella* de Josquin des Prez.

Modo: primeiro tom;

Âmbito: sol¹-fá⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 4809; A-Wn Cod. 1783; B-Br Ms 9126; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); PragNL 59R5117³⁰⁸; D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 3; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 9; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Mfd Ms 2267 (Librone 3); I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41;

Impressos: J670; J671^G; J671^R; J672; 1539¹;

Intabulações: 1552³⁵ (ff. 64v-65);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 3 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41, pp. 1-46 (comentário crítico CC 3.1), pp. 7-10 (edição NJE 3.1).

c.13-c.14	3 ^a	Ligeira indefinição dos contornos das letras; considerou-se corresponderem ao sol ² .
c.36	1 ^a	Aparente gralha de registo do ponto na letra; por questões de coerência melódica considerou-se ser o sol ³ .
c.41	1 ^a	Ligeira indefinição dos contornos gráficos do sinal; considerou-se ser uma cifra correspondente a IPSb.
c.44 ¹	2 ^a /3 ^a /4 ^a	Apesar de alguma falta de clareza das letras registadas nestas vozes, elas correspondem respectivamente às notas lá ³ , dó ³ e lá ² .
c.61 ²	2 ^a	O índice da nota (letra) registada na tablatura, corresponde ao sib ³ , que foi respeitado; desta forma evitou-se o cruzamento de vozes com a 3 ^a que se observa no compasso correspondente da edição moderna de referência (c.63).
c.62 ¹⁻²	2 ^a	Respeitou-se também o registo do intabulador, que, porventura alterou a primeira nota (dó ³) da referência polifónica (c.64) para lá ³ eventualmente para evitar a falsa relação com a nota que se segue, o dó ^{#4} na 1 ^a ; foi evitado assim o

³⁰⁸ Sigla *Census*: NJE CC 3.1, p. 1.

		cruzamento de vozes observado na edição moderna de referência.
c.65 ¹	1 ^a	O ré ⁴ (1M), não corresponde às notas ré ⁴ -dó ⁴ (2Sm) inscritas na referência polifônica (c.67) que originaram aliás com a 2 ^a , desta última fonte, oitavas paralelas; tratar-se-á eventualmente de uma intervenção do intabulador que foi aceite.
c.70	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o sol ² .
c.73 ¹	2 ^a	Substituiu-se o registo da cifra, correspondente a 1PM, pela nota fá ³ por coerência imitativa (à quinta) da proposta contrapontística observada na 4 ^a do c.72.
c.83 ¹	2 ^a	A nota da tablatura dó ³ (nota de ornato) não concorda com o ré ³ da referência polifônica (ré ³).
c.96 ¹	4 ^a	A primeira letra (nota) registada neste compasso como nota de passagem, o sol ² , corresponde eventualmente a uma intervenção do intabulador que reduz portanto para 1Sm o valor da nota anterior (lá ²) que vinha aliás prolongada do compasso anterior (c.95); é provável que a fonte polifônica do intabulador tenha sido outra ainda não identificada.
c.108	1 ^a	O valor da nota sol ³ (1Sm), que já vinha prolongada do compasso anterior (c.107), foi corrigido para 1M; a nota seguinte, o fá ^{#3} (1Mp), passou a valer 1M, de acordo com a edição moderna de referência.

Outras Observações: Segundo NJE esta será a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça, correspondendo a uma transcrição quase literal do modelo polifônico de referência.

Foi suprimido um compasso, correspondendo o c.37 da intabulação ao c.38 da edição moderna de referência; foram ainda aglutinados dois compassos do modelo polifônico de referência, isto é, os c.45 e c.46 desta fonte polifônica passaram a corresponder ao c.44 na intabulação: a transformação correspondeu à eliminação das Sb da 4^a e 3^a do c.45 e ainda de 1Sb e 1PSb das 2^a e 1^a do c.46 da edição moderna de referência; no compasso c.44 foi ainda implementada uma intervenção rítmica na 4^a: a nota lá³ (1M), foi alterada para lá² (1Mp), eliminando-se assim a nota fá² da referência polifônica. No c.49, entre a 2^a e 1^a observa-se, ainda que temporariamente, uma extensão que ultrapassa a oitava; o mesmo foi igualmente observado no c.64, entre a 2^a e 1^a, tal como aparece na edição moderna de referência, colocando aqui a questão de exequibilidade em instrumento de tecla, para o qual as obras foram destinadas.

Tal como foi acima comentado, devido à alteração do índice das notas entre os c.61-c.63, não se observaram cruzamento de vozes presentes na edição moderna de referência. Porém o cruzamento de vozes é constante entre a 2^a e 3^a, também observado na referência polifônica, pelo que a execução em tecla destes compassos seria porventura de difícil interpretação para o

executante, pelo facto de se observar continuamente o registo de notas mais graves na 2ª do que as registadas na 3ª.

Na 4ª do c.104, a nota ré² não concorda com a PSb da edição moderna de referência, podendo esta intervenção corresponder muito provavelmente a uma opção do intabulador, que termina a intabulação cinco compassos depois, interrompendo aqui o extracto do excerto *Qui tollis*; esta intervenção do autor que suspende neste compasso uma sequência de pausas na voz mais grave, pontua de alguma forma musicalmente este compasso (c.104), preparando assim os compassos finais (c.107-c.109), onde ele irá de novo e manifestamente intervir, substituindo as PSb, da referência polifónica, por uma figuração rítmico-melódica adequada e harmonicamente apropriada.

A *ficta* aplicada nesta intabulação abrangeu sobretudo as sensíveis da *Repercussa* (quatro vezes), correspondente à cláusula intermédia e as da *Finalis* (oito vezes), correspondente à cláusula final. O intabulador aplicou ainda três vezes a *ficta* ao transformar a nota si bemol (alteração estruturante do modo) em si natural: porventura a *ficta* aplicada na 1ª do c.37 (si³) subentendia certamente que no compasso anterior existisse a nota lá³ que não aparece por ter sido suprimido o c.37 do modelo polifónico; a *ficta* aplicada pelo intabulador na 2ª do c.91 (si²) encontrou correspondência na imitação, observada na 2ª do c.92; é interessante referir que neste último compasso (c.92), na 4ª, se observa, ainda que de passagem, um intervalo de quinta aumentada, que não foi devidamente resolvido nesta voz, implicando na execução instrumental pelo menos uma nota de passagem; a terceira vez em que o autor aplicou a *ficta* na nota si foi observada na 2ª do c.97 (si²) evitando-se um intervalo melódico aumentado com a nota anterior (dó#³).

Esta intabulação necessita da execução de ornamentação, quer livre quer rítmica, sendo de referir nomeadamente o que se observa na 4ª do c.92, que exige pelo menos uma nota de passagem.



Intabulação X

Esta obra, a 4vv, registada entre os ff. 49-50, corresponde efectivamente ao *Agnus dei* [III] da *Missa Sine nomine* de Josquin des Prez apesar de tanto no título do Corpo da Fonte como no título do Índice indicar pertencer à missa *Hercules Dux Ferrarie*.

Modo: no primeiro tom;

Âmbito: sol¹-mi⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:**Manuscritos:** A-Wn Cod. 4809; D-Ju Ms 3; E-Tc Ms. 9;**Impressos:** 1516¹; J673; J674; J675;³⁰⁹**Edição Moderna / Concordância de referência:** SMIJERS / J673³¹⁰, pp. lxvi-lxviii (comentário crítico CC vol.3.XVII), pp. 189-91 (edição SMIJERS vol.3.XVII).

c.30 ²	2 ^a	Aparente ausência do ponto associado a esta letra; considerou-se ser o si ² .
c.31 ²	4 ^a	Aparente gralha de registo do ponto associado à letra; por coerência melódica determinou-se alterar para ré ² .
c.36 ¹	4 ^a	A letra correspondente à nota dó ² (1M) não corresponde ao registado na edição moderna de referência; aceitou-se esta eventual intervenção do intabulador que exigirá do instrumentista a execução de uma nota de passagem nesta voz, prevista aliás na edição usada como referência.
c.40 ²	2 ^a	Aparente gralha de registo do ponto, associado a esta letra; por coerência melódica considerou-se que corresponde ao lá ² .
c.51 ¹	2 ^a	Ao comparar-se com a edição moderna de referência, constatou-se disparidade no registo rítmico neste compasso (c.51) e ainda nos c.58 e c.63. Verificou-se que a primeira nota (1M) registada na tablatura se prolonga no compasso seguinte, respectivamente c.52, c.59 e c.64 (igualmente por 1M), enquanto na referência polifônica estas notas são novamente articuladas. Foi considerado contudo o registo do intabulador.
c.54	4 ^a	A nota dó ² , 1Sb, não corresponde às 2M, dó ² e mi ² , da edição moderna de referência; foi considerado o registo do intabulador.
c.57	1 ^a	Contornos da letra não claros; considerou-se ser o mi ³ .
c.91	2 ^a	Contornos da letra não claros; considerou-se ser o mi ³ .
102	3 ^a	Aparente ausência do ponto associado a esta letra; por coerência melódica considerou-se ser o sol ² .
c.106 ¹	3 ^a	A letra correspondente à nota sol ² , não concorda com o dó ³ da edição moderna de referência; não foi considerado o registo do intabulador mas sim o da referência polifônica (dó ³) evitando-se a duplicação da mesma nota (sol ²), já registada na 2 ^a , concordando aliás com a proposta contrapontística observada na 1 ^a do c.102.
c.110 ²	2 ^a	Contornos da letra não claros; considerou-se ser o mi ³ .
c.112-c-113	1 ^a	Eventual gralha no acto de gravação destes dois compassos: o (sol# ³), que preenche todo o c.112 (1Sb) não resolve devidamente no compasso seguinte;

³⁰⁹ As fontes *Missarum Josquin Liber tertius. Petrucci 1516* e *Missarum Josquin Liber tertius. Petrucci, z. j.*, referidas em [SMIJERS, 1952], p. LXVI, corresponderão eventualmente a um lapso, não tendo sido encontrada qualquer referência a estas fontes em [BOORMAN, 2006], pp. 746-832.

³¹⁰ Confirmado também em [FALLOWS, 2009], p. 464.

		constatou-se igualmente que este mesmo contraponto, já anteriormente exposto no C.104 e repetido na 3ª do c.116, não concorda ritmicamente com o registo da tablatura. Tendo em conta estes considerandos, determinou-se alterar o registo do intabulador, tendo sido prolongado o lá ³ do compasso anterior (c.111) pelo valor de 1M e o sol# ³ do c.112 passou a valer 1M; no c.113 substituiu-se a PSb pela nota lá ³ (1Sb).
c.121	2ª	Apesar da clareza do registo, por coerência melódica alterou-se o índice desta (nota) letra; considerou-se ser o mi ² , de acordo com a edição moderna de referência.

Outras Observações: A partir do c.112 e até ao final da intabulação, a 2ª move-se sistematicamente num âmbito inferior ao da 3ª. A *ficta* aplicada pelo intabulador surge oito vezes na sensível da nota *Repercussa* (sol) (cláusula intermédia) e quatro vezes na da *Finalis* (dó) (cláusula final). Esta surge ainda cinco vezes na nota fá: sendo que as três primeiras (fá#) ocorrem em linhas melódicas por graus conjuntos, nomeadamente na 1ª do c.51, que é imitada na 3ª do c.55 e também na 4ª do c.63: enquanto no primeiro segmento a tensão do cromatismo é assinalado só no c.51, na resposta imitativa (na 3ª do c.55) esta será potenciada pela *ficta* aplicada também no c.56, na nota sol#, repetindo-se o mesmo na 4ª, entre os c.63-c.64. A duas restantes notas alteradas (fá#) surgem em nota de ornato, nos c.96-c.97 e c.116-117.

Na 2ª dos c.54 e c.72, a primeira nota (letra) registada na tablatura, o si² (1Sm) não corresponde ao dó³ (1M), da edição moderna de referência, que vinha prolongado do compasso anterior, isto é, do c.53 e c.71, respectivamente; foi contudo respeitada a opção do intabulador, podendo este registo indiciar de alguma forma que a fonte polifónica de referência do autor tenha sido uma outra ainda não identificada.



Intabulação XI

Esta obra a 4vv, registada entre os ff. 59v-60 corresponde efectivamente ao *Sanctus* da *Missa la sol fa re mi* de Josquin des Prez, identificado tanto no título do Corpo da Fonte, como no título do Índice.

Modo: quarto tom;

Âmbito: fá¹-dó⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778; A-Wn Mus. Hs. 15499; D-B Ms Mus. 40091; D-Ju Ms 32; D-Rp C 100; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 19; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-Bsp Ms A.XXXI³¹¹; I-Ma Ms E.46 Inf.³¹²; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26;

Impressos: J666; J668; J669; 1539¹;

Intabulações: 1552³⁵ (f. 56v);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 11 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41, pp. 75-122 (comentário crítico CC 11.2), pp. 56-7 (edição NJE 11.2).

c.2-c.4	2 ^a	O registo do intabulador não concorda integralmente com o da edição moderna de referência: eliminou-se o lá ² (1Sb) do c.2, antecipando-se assim o contraponto inscrito no compasso seguinte (c.3), ainda que ritmicamente não concordante com o da fonte polifônica. Aparentemente por este motivo a nota dó ³ (1Sb) do c.3 é repetida no c.4, compensando de alguma forma a omissão da nota lá ² do c.2. Foi considerado o registo do intabulador.
c.16 ¹	4 ^a	Contornos da letra um pouco esbatidos; considerou-se ser o mi ² .
c.19 ¹	1 ^a	Ligeira indefinição dos contornos da letra que corresponde à nota sol ³ .
c.20 ²	4 ^a	Falta de nitidez da letra; a indefinição levou a que se considerasse ser o mi ² .
c.22	3 ^a	Ligeira indefinição dos contornos da letra que corresponde à nota sol ² .
c.52	4 ^a	Ao comparar o registo da tablatura com o do modelo polifônico, constatou-se discrepância rítmica e melódica: a nota ré ² (1Sb) não concorda com a M registada na referência polifônica. A eventual intervenção do intabulador poderá ter sido hipoteticamente originada pela alteração melódica observada na 3 ^a (fá ² na tablatura e ré ³ na referência polifônica). Foi considerado o registo da tablatura.
c.53	1 ^a	Foi alterado o registo neste compasso: a primeira nota (lá ³), com o valor de 1Sm na tablatura e que vinha prolongada do compasso anterior (c.52), foi alterada para 1M; à nota seguinte (dó ⁴) foi reduzido o valor atrás acrescentado (1Sm) alterando-a para 1M. Este registo rítmico-melódico, harmonicamente mais consistente, concorda com o da edição moderna de referência.
c.54	2 ^a	Foi alterado o registo do intabulador neste compasso: o mi ³ (1Sm), que vinha prolongado do compasso anterior foi substituído por 1M, tendo-se consequentemente diminuído o valor da nota seguinte, o ré ³ .
c.65	4 ^a	Os três pontos associados a esta letra levantaram dúvidas na atribuição do índice a esta nota (letra); foi feita a opção pelo ponto que determina que a nota corresponde

³¹¹ De acordo com NJE CC 11.1, p. 75, esta fonte inclui somente a primeira secção do *Sanctus*.

³¹² De acordo com NJE CC 11.1, pp. 75 e 79 esta fonte contém só as vozes Alto e Tenor da primeira secção do *Sanctus*.

		ao dó ³ , de acordo aliás com a edição moderna de referência.
c.72 ²	2 ^a	Eventual gralha no registo do ponto associado a esta letra; apesar de a nota corresponder ao ré ² (em concordância aliás com a referência polifónica), considerou-se registar o ré ³ .
c.73	3 ^a	A <i>ficta</i> aplicada na nota sol ² é editorial.

Outras Observações:

Na 3^a do c.39, as 2M (fá² e ré²) não concordam com o ré² (1Sb) da edição moderna de referência que se repete aliás nesta mesma voz, porém no c.45; não se tendo encontrado uma fonte polifónica concordante com este registo, considerou-se corresponder a uma clara intervenção do intabulador. Nos c.45 e c.46, entre a 2^a e 1^a observa-se um intervalo harmónico de quinta diminuta (ainda que de passagem), seguido de outro de quinta perfeita, tal como está registado na edição moderna de referência. O contraponto mi³-dó³, 2M, registado na 1^a do c.47, não correspondendo ao inscrito na edição moderna de referência, é concordante com o registado noutras fontes polifónicas: A-Wn Cod. 11778; D-B Ms Mus. 40091; D-Ju Ms 32; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; I-Bsp Ms A.XXXI; I-Ma Ms E.46 Inf.³¹³; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26 e J666. As Sb (lá²-lá²-sol²-fá²-fá²-ré²), registadas na 3^a, entre o c.49 e c.54, não concordam com o modelo polifónico usado como referência; é provável que corresponda a uma clara intervenção do intabulador, ou que a fonte de referência do intabulador tenha sido outra, ainda não identificada, podendo ainda ser possível tratar-se de um lapso editorial. Não sendo possível determinar com mais precisão a fundamentação, aceitou-se o registo do intabulador. Constatou-se ainda que a alteração do contraponto na 3^a originou cruzamento de vozes entre a 4^a e 3^a dos c.53 e c.54; contudo, devido à alteração melódica registada nos c.49, 51, 52, foram evitados cruzamento de vozes. Entre os c.55-c.73 foi trocado o registo do contraponto, tendo sido gravado na grelha destinada à voz Tenor (3^a) o contraponto da voz Baixo (4^{aa}) e vice-versa; foi feita a correcção na edição. Foi constatado ainda que a nota ré² registada na 4^a do c.68 corrige o inscrito na edição moderna de referência (o dó²), favorecendo deste modo o movimento melódico de terceiras paralelas com a 1^a; foi considerado portanto o registo do intabulador na edição. Também as 2M (lá²-mi²) registadas na 3^a do c.71 da tablatura (4^a na edição moderna de referência), não concordando com o inscrito no modelo polifónico, encontraram correspondência em várias fontes, designadamente: A-Wn Cod. 11778, A-Wn Mus. Hs. 15499, D-B Ms Mus. 40091, D-Ju Ms 32, D-Stuttg Ms Musica folio I

³¹³ De acordo com NJE CC 11.1, pp.75 e 79, esta fonte conterà só as vozes Alto e Tenor da primeira secção do *Sanctus*.

44, I-Bsp Ms A.XXXI e no J666. Na 4ª do c.71 (registada no pentagrama superior), é de aconselhar a realização de ornamentação, pelo menos de uma nota de passagem (sí²), resolvendo-se assim adequadamente a proposta harmónica do intabulador. A *ficta* aplicada surge três vezes e sempre na mesma nota (sol#), fazendo sensível à nota *Repercussa* (nota lá), cláusula intermédia. A intabulação termina na *Finalis* (em mi) numa cadência frígia.



Intabulação XII

Esta obra, a 4vv, registada entre os ff. 60-61, corresponde efectivamente ao *Pleni sunt* da *Missa la sol fa re mi* de Josquin des Prez, identificado tanto no título do Corpo da Fonte como no título do Índice, porém aqui posicionado em último lugar.

Modo: quarto tom;

Âmbito: fá¹-dó⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778; A-Wn Mus. Hs. 15499; D-B Ms Mus. 40091; D-Ju Ms 32; D-Rp C 100; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 19; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41; I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26;

Impressos: J666; J668; J669; 1539¹;

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 11 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41, pp. 75-122 (comentário crítico CC 11.2), pp. 57-8 (edição NJE 11.2).

c.12 ¹	3ª	Alguma indefinição dos contornos da letra; corresponde à nota mi ² .
c.25	2ª	Alguma indefinição dos contornos da letra; corresponde à nota sib ² .
c.37 ²	2ª	A nota lá ² (1Sm) foi substituída por 1M em concordância com a edição moderna de referência e por aquele ritmo não ser consequentemente assumido posteriormente.
c.38 ²	2ª	Aparente gralha de registo do ponto associado à letra correspondente à nota fá ³ ; por coerência melódica e em conformidade com segmentos contrapontísticos similares próximos, nomeadamente na 4ª (entre os c.38 e c.40), considerou-se alterar o índice desta nota para fá ² .

c.43 ¹	3 ^a	Por aparente gralha não foi registada a cifra correspondente à PM, que foi considerada na edição.
c.60 ¹	3 ^a	Por aparente gralha foi registada na tablatura a letra correspondente à nota lá ² , que foi substituída pelo ré ³ , que, de acordo com a edição moderna de referência, já vinha prolongada do compasso anterior (c.59). Este motivo contrapontístico que tinha surgido na 4 ^a dos c.31 e c.44 e na 2 ^a do c.52, será posteriormente imitado na 1 ^a do c.61, na 3 ^a do c.63 e na 2 ^a do c.66.
c.63 ¹	3 ^a	Apesar da ligeira mancha observada no primeiro sinal, este corresponde efectivamente a 1PM, em concordância com a edição moderna de referência.
c.63	4 ^a	Apesar da ligeira mancha observada no sinal registado neste compasso, este corresponde efectivamente 1PSb, de acordo com a edição moderna de referência.
c.69-c.71	2 ^a	O registo observado nestes compassos corresponde muito provavelmente à intervenção do intabulador, que adaptou as tercinas da fonte polifónica ao sistema de tablatura utilizado; o procedimento foi eliminar uma das notas das tercinas, sendo que a nota dó ³ (a primeira do c.71), não concorda com nenhuma das notas das tercinas registadas na edição moderna de referência.
c.75	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; corresponde certamente à nota mi ³ , de acordo aliás com a edição moderna de referência.

Outras Observações: Na 4^a do c.52 constatou-se alteração rítmica que foi imitada na 1^a do c.59: as 2M (do modelo polifónico) foram substituídas por 1Mp e 1Sm; estes dois registos foram considerados, apesar de não concordar com a edição moderna de referência. Também ao comparar com o modelo polifónico, constatou-se que o contraponto registado na 2^a do c.66 (na referência polifónica) foi gravado no c.65 da intabulação, antecipando-se assim a entrada deste segmento contrapontístico em um compasso e cuja fundamentação residirá eventualmente no facto de ter sido suprimida a nota mi³ (1Sb) do c.57 (da referência polifónica); porém foi de alguma forma complementado no impresso este desfaseamento, registando-se no c.68 o motivo (si²-1Mp e lá²-1Sm), tornando este compasso harmonicamente indefinido. Determinou-se portanto não respeitar o registo do intabulador, tendo-se registado 1PSb no c.65 e a partir do c.66 o contraponto, de acordo com o do modelo polifónico, omitindo-se portanto o que o intabulador registou no c.68. Esta opção editorial teve em consideração o intervalo de quarta e sexta que se observaria no c.65 se fosse respeitado o registo do intabulador.

A *ficta* aparece três vezes na sensível (sol#) da nota *Repercussa* (lá), na cláusula intermédia, terminando na *Finalis* (mi) porém na forma suspensiva.



Intabulação XIII

Esta obra, a 4vv, registada entre os ff. 61-61v, corresponde efectivamente ao *Agnus dei* [I] da *Missa Ave maris stella* de Josquin des Prez, identificado tanto no título do Corpo da Fonte, como no título do Índice.

Modo: no primeiro tom;

Âmbito: dó²-sol⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 4809; A-Wn Cod. 1783; B-Br Ms 9126; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); PragNL 59R5117³¹⁴; D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 3; D-Stuttg Ms Musica folio I 44; E-Tc Ms. 9; I-Ma Ms E.46 Inf.; I-Mfd Ms 2267 (Librone 3); I-Rvat Ms S. Maria Maggiore 26; I-Rvat Ms Capp. Sist. 41;

Impressos: J670; J671; J672; 1539¹;

Intabulações: 1552³⁵ (ff. 67v-68);

Edição Moderna / Concordância de referência: NJE 3 / I-Rvat Ms Capp. Sist. 41, pp. 1-46 (comentário crítico CC 3.1), pp. 26-7 (edição NJE 3.1).

c.1	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser o sol ² .
c.6 ¹	1 ^a	Procedeu-se à rectificação do inscrito, substituindo-se a PM pelo ré ⁴ (1M) imitando-se (à oitava) o contraponto proposto na 2 ^a do c.3.
c.12 ¹	2 ^a	Alguma indefinição da letra; considerou-se ser o lá ² .
c.17 ¹	2 ^a	Uma indefinição ligeira dos contornos da letra; considerou-se ser o mi ³ .
c.18 ³	4 ^a	Certa indefinição da letra; considerou-se ser o lá ² .
c.24 ²	2 ^a	Apresentação de dois pontos esbatidos associados à letra; considerou-se ser o mi ² .
c.25 ¹⁻²	2 ^a	Alguma confusão nos pontos associados a estas letras; correspondem às notas ré ² e mi ² .
c.29 ¹	1 ^a	Apesar do claro registo do intabulador, rectificou-se o inscrito na tablatura, que resultava num acorde de quarta e sexta no início do compasso; considerou-se portanto substituir o sib ³ (1M) pelo lá ³ , de acordo aliás com a edição moderna de referência. É possível que o eventual lapso tenha sido originado aquando da gravação, ao ser utilizado na leitura uma clave não adequada a esta voz, nomeadamente a clave de dó na terceira linha, clave comum às vozes intermédias (Alto e Tenor), em vez de se utilizar a clave de sol na segunda linha, a usada pela edição moderna de referência.

³¹⁴ Sigla *Census*; NJE CC 3.1, p. 1.

c.29 ²	3 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o mi ³ .
c.30 ²	2 ^a	Aparente ausência de letra que na visualização ampliada do <i>facsimile</i> se comprovou ser a letra correspondente ao sol ³ (1Sm), de acordo com a edição polifónica de referência.
c.34 ¹	1 ^a	Apesar dos dois pontos quadrangulares associados a esta letra, ela corresponde ao ré ⁴ , de acordo com a edição moderna de referência.
c.39	4 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o mi ² .
c.46-c.48	2 ^a	O registo feito nestes compassos corresponde efectivamente a uma intervenção do intabulador que substituiu as Sb das tercinas (da edição moderna de referência), por M.
c.48	4 ^a	Apesar da clareza do registo da letra correspondente à nota fá ³ , esta não foi considerada. Tendo em atenção o <i>canon</i> perfeito (à quarta) entre a 4 ^a e a 3 ^a , iniciado na 4 ^a do c.46, determinou-se que esta nota corresponde ao lá ² , de acordo aliás com a referência polifónica. É provável que o eventual lapso do registo da nota fá tenha resultado do facto de o gravador ter porventura utilizado na leitura a clave de fá na 4 ^a linha e não na 3 ^a linha como aparece na edição moderna de referência, sendo que o índice da nota fá ³ terá sido ocasionado pelo lapso no registo do ponto. É de recordar que a mudança de índice se faz entre as letras f e g pelo que os lapsos seriam fáceis de ocorrer.
c.56 ¹	4 ^a	Aparente gralha no registo do ponto associado à letra; por coerência melódica e de acordo com o registado no modelo polifónico de referência, considerou-se ser a nota fá ² .
c.58 ¹	2 ^a	A cifra correspondente a 1PM foi porventura omitida na tablatura, tendo sido porém considerada na edição.
c.67	2 ^a	A nota ré ³ não concorda com o si ² do modelo polifónico de referência, terminando a intabulação sem a terceira do acorde; apesar da constatação não foi implementada qualquer alteração, respeitando-se portanto a intervenção do intabulador.

Outras Observações: Segundo NJE esta será a mais antiga entre as intabulações conhecidas para esta peça, correspondendo a uma transcrição quase literal do modelo polifónico de referência. Na 2^a do c.23 evidenciou-se uma eventual intervenção do intabulador ao transformar a nota lá², (1Sb) no modelo polifónico, em 2 M; é possível porém que exista uma fonte, ainda não identificada, que concorde com este registo. É de notar ainda que a segunda nota registada na 1^a do c.28 corresponde à nota de acorde das 2C registadas na edição moderna de referência. Foi evitado ainda um cruzamento de vozes ao ser alterada a nota fá³, registada na 4^a do c.48, para fá². A *ficta* aplicada nesta intabulação surge cinco vezes fazendo sensível (dó#) à *Repercussa* (ré) (cláusula intermédia) e quatro vezes fazendo sensível (fá#) à nota *Finalis* (cláusula final). Quatro são as vezes em que a nota si natural surge: três das vezes

no movimento ascendente de um segmento contrapontístico por graus conjuntos e uma vez em nota de ornato (c.45-c.46). É interessante referir que na 4ª do c.58, a nota fá#² (nota de ornato), corresponde efectivamente à *ficta* da autoria do intabulador; porém, ainda que de passagem, ela provoca um intervalo diminuto com o sib² da 1ª, resolvendo-se porém adequadamente a dissonância surgida. É ainda de relevar o que se passa no c.66 (penúltimo compasso), onde surge na 2ª “uma sensível” à nota *Repercussa* (ré), seguida de imediato por uma outra sensível porém na 1ª, no (fá#), terminando esta intabulação no compasso seguinte. Devido ao cruzamento de vozes que se observa na edição moderna de referência, constatou-se um acorde de quarta e sexta no início do c.21. Muitos dos cruzamentos observados seriam porventura para o instrumentista de tecla difíceis de interpretar, pelo facto de se encontrarem registadas na 2ª notas mais graves do que as da 3ª e/ou 4ª, como se pode observar nomeadamente no c.25. Pelo que se constata, a execução em tecla desta intabulação implicaria forçosamente que o intérprete decorasse a obra.



Intabulação XIV

Esta obra, a 4vv, registada entre os ff. 61v-63v, corresponde efectivamente ao *Patrem omnipotentem*, um extracto do *Credo* da *Missa L’homme armé super voces musicales* de Josquin des Prez; está identificada no título do Corpo da Fonte como pertencente à *Missa lome arme*, enquanto no título do Índice é mencionado somente *Jusquin de lome arme*.

Modo: quarto tom;

Âmbito: fá¹-dó⁴ (Baixo-Tenor-Alto-Soprano);

Concordâncias:

Manuscritos: A-Wn Cod. 11778; CH-Bu Ms F.IX.25 (a-d); D-F Mus. fol. -2; D-Ju Ms 32); D-Rp A. R. 878-882; E-Tc Ms. 9; F-Pn Cons. Rés. Vma. 851; I-Bsp Ms A.XXXI; I-MOe Ms (alpha).M.1.2; I-Rvat Ms Capp. Giulia XII,2; I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; I-Rvat Ms Capp. Sist. 197;

Impressos: Petrucci z. j.³¹⁵; J666; J667; J668³¹⁶, J669; 1539²; 1539¹; 1554 (ff. ([K4v]-L1v));

³¹⁵ Corresponderá ao *Liber primus missarum Josquin*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci, [1506], de acordo com [BOORMAN, 2006], p. 632. A determinação da data é de Jeremy Noble, que se baseou no tipo de

Intabulações: 1552³⁵ (ff. 48v-49).

Edição Moderna / Concordância de referência: SMIJERS 1 / I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154³¹⁷, pp. v-xxiv (comentário crítico CC vol.1.1); pp. 10-12 (edição SMIJERS vol.1.1).

c.8 ²	2 ^a	Ponto não tão definido quanto o anterior; considerou-se ser o ré ³ .
c.10 ¹	2 ^a	Indefinição gráfica da letra; devido ao ponto que lhe está associado e por coerência harmónica e melódica determinou-se ser o ré ³ .
c.14 ²	1 ^a	Indefinição ligeira da letra que corresponde ao ré ³ .
c.15 ¹⁻²	2 ^a	As notas mi ³ -ré ³ (1Mp e 1Sm) não concordam com o mi ³ , 1Sb na edição polifónica de referência; aquele registo coincide contudo com o inscrito no J666, que foi consultado, sendo que a segunda nota corresponde à primeira das 2C da referência polifónica.
c.17 ²	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos gráficos da letra; considerou-se ser o mi ³ . O registo rítmico nesta voz não é concordante com o da edição moderna de referência nem com o do impresso J666; aceitou-se este registo como eventual intervenção do intabulador.
c.17 ¹⁻²	4 ^a	Pouca clareza gráfica das letras que corresponderão às notas a ré ² e dó ² , 2M.
c.18 ¹	1 ^a	Alguma indefinição gráfica da letra que corresponde ao ré ³ .
c.18 ¹⁻²	2 ^a	Indefinição gráfica de ambas as letras, sendo que não se visualiza qualquer ponto associado à última; elas correspondem às notas fá ³ e mi ³ (1Mp e 1Sm).
c.19 ²	2 ^a	Alguma indefinição da letra; considerou-se ser o si ² .
c.20 ²	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o lá ² .
c.20	4 ^a	Alguma indefinição do ponto (esbatido) que define o índice; considerou-se ser o mi ² .
c.22	3 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o lá ² .
c.27	2 ^a	Ligeira indefinição do ponto associado à letra; considerou-se ser o sol ² .
c.30	2 ^a	Certa indefinição do ponto (esbatido) que define o índice; considerou-se ser o dó ^{#3} .
c.33	1 ^a	Observação de um eventual lapso editorial, derivado do prolongamento da nota dó ⁴ , do compasso anterior (c.32), que originou uma falsa relação com a primeira

papel usado, por este ter estado disponível só durante esse ano, tal como se pode ler na p. 634, secção *Commentary*. Esta será pois a segunda edição do livro *Misse* de Josquin des Prez, impresso em Veneza, como é reconhecido na p. 809.

³¹⁶ [BOORMAN, 2006], p. 809 e p. 816. Consultar também a secção “QUELLEN” de [SMIJERS, 1926]; nesta fonte secundária, em segundo lugar e aparentemente por lapso, é referida a fonte impressa de Josquin *Liber tertius Missarum* (correspondente às siglas RISM J673 e J674), que não contem aliás esta missa.

³¹⁷ De acordo com a secção “AANTEEKENINGEN” de [SMIJERS, 1926], a fonte terá sido I-Rvat Ms. Capp. Sist. 154; porém J666 é a fonte que surge em [FALLOWS, 2001], p. 464.

		nota da 2 ^a , o dó# ³ , <i>ficta</i> aplicada pelo intabulador. Decidiu-se alterar a primeira nota para lá ³ (nota de harmonia) até se confirmar uma eventual colocação de emenda (pequeno papel), que não é visível na digitalização do <i>facsimile</i> disponível.
c.33	4 ^a	A letra (nota) gravada nesta voz, correspondente à nota lá ¹ , foi respeitada apesar de não concordar com o lá ² da edição moderna de referência nem do J666; é de notar porém que o lá ¹ origina um intervalo melódico de nona com a nota si ² do compasso seguinte (c.33). Será de relevar ainda que o registado no impresso J666, exceptuando o índice da primeira nota e a <i>ficta</i> aplicada pelo intabulador na 2 ^a , está total concordância com o registado na intabulação.
c.34	3 ^a	Apesar de não ser visível qualquer ponto associado à letra, optou-se por coerência melódica registar a nota mi ² .
c.34 ²	4 ^a	Indefinição da letra com um ponto associado; por coerência melódica e de acordo com a referência polifónica, determinou-se corresponder ao dó ³ .
c.35	3 ^a	A PSb não concorda com o mi ² da edição moderna de referência, mas sim com o registado no J666, que foi consultado.
c.36	3 ^a	O si ² não concorda com a PSb da edição moderna de referência, mas sim com o registado no impresso J666; por razões harmónicas considerou-se registar a PSb.
c.36 ¹	4 ^a	A letra correspondente à nota lá ² (1M) não concorda com o registado na edição moderna referência nem no J666, onde 1Sb preenche todo o compasso. É possível que tenha existido um lapso no acto de gravação, colocando-se aquela letra na quadrícula errada; considerou-se portanto registar a nota lá ² (1Sb). Comparando-se o registo da tablatura com o J666, apesar de não ser totalmente coincidente, observa-se que existe uma maior proximidade com a do J666 do que com o modelo polifónico de referência.
c.39	3 ^a	É de mencionar que a PSb, que foi considerada, não concorda com o registado na edição moderna de referência mas sim com o do impresso J666.
c.40 ²	2 ^a	O claro registo da letra (nota) correspondente ao sol ³ , não concorda com o dó ³ da referência polifónica, sendo provável que se trate de uma intervenção do intabulador ou então a fonte de referência foi outra, ainda não identificada.
c.40	3 ^a	O si ² (1Sb) não concorda com a PSb da edição moderna de referência, mas com o registado no J666. Pelo que se constata (e mais uma vez) existe uma maior proximidade do registo do intabulador com a fonte impressa.
c.41 ²	2 ^a	Apesar da clareza do registo da letra optou-se por considerar a nota dó ³ e não dó# ³ pelo facto de no compasso seguinte (por onde se prolonga esta nota) não se resolver o intervalo de quinta diminuta originada pela <i>ficta</i> aplicada pelo intabulador. A outra opção seria registar o sol ² , de acordo com a edição moderna de referência e o J666.
c.41 ¹	4 ^a	Alguma indefinição gráfica da letra; considerou-se ser o ré ² .
c.42 ¹	2 ^a	Aparente ausência de ponto associado à letra; considerou-se ser o lá ² .

c.43 ³	1 ^a	O lá ³ , que se prolonga no compasso seguinte, foi considerado, apesar de não concordar com o sol ³ da edição moderna de referência. Este registo porém está em total concordância com o J666.
c.44 ¹	1 ^a	A nota sol ³ , não correspondendo ao fá ³ inscrito na edição moderna de referência, está em total concordância com o registado no impresso J666.
c.52 ²	2 ^a	O ponto associado à letra encontra-se um pouco esbatido; considerou-se ser o lá ² .
c.54	3 ^a	O claro registo da cifra correspondente à PSb foi aceite, apesar de não concordar com o mi ² da edição moderna de referência e do J666.
c.56 ¹	2 ^a	A nota si ² , não concordando com o lá ² da edição moderna de referência, está porém em plena consonância com o registado no J666.
c.65	1 ^a	O ritmo das notas dó ³ e sol ³ , 1Mp e 1Sm respectivamente, foram alteradas para 2M, de acordo aliás com a edição polifónica de referência e o J666.
c.65 ¹	2 ^a	De acordo com o registado neste mesmo compasso na 1 ^a , prolongou-se a nota lá ² do compasso anterior (c.64) pelo valor de 1Sm, seguindo-se a nota sol ² (igualmente 1Sm) e o mi ² (1M), de acordo com a edição moderna de referência e o J666.
c.68	2 ^a	A figuração rítmica observada nesta voz foi respeitada apesar de não concordar com a da edição moderna de referência nem a do J666.
c.69	3 ^a	Por coerência melódica foi corrigido o índice da nota (letra) para ré ³ (1Sb), em concordância com o registado na edição moderna de referência e no J666.
c.72	1 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o mi ³ .
c.84	4 ^a	Indefinição ligeira dos contornos da letra e do ponto que lhe está associado; considerou-se ser a nota lá ² de acordo com a edição moderna de referência e o J666.
c-91-c.96	2 ^a	Ao prolongar-se a nota dó ³ do compasso anterior (c.90) pelo valor de 1M, deu-se origem a um desfasamento rítmico-melódico no registo do contraponto nesta voz; a interrupção deste desencontro acontece porém no c.96, ao substituir-se o lá ² , 1Sb na edição polifónica de referência, por 1M. Por coerência rítmica, melódica e harmónica procedeu-se à alteração do registado na tablatura, registando-se o contraponto de acordo com o da edição moderna de referência e do J666.
c.97-c.99	2 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra correspondente à primeira nota do c.97; considerou-se ser o mi ² . O contraponto registado entre os compassos referidos (inscrito na pauta inferior), não concordando com o da edição moderna de referência nem do J666, foi considerado por não originar contradição harmónica.
c.101 ¹	4 ^a	Apesar da clareza do ponto associado à letra, decidiu-se, por questões de coerência melódica, e em resposta imitativa (à oitava) ao proposto na 1 ^a do c.100, optar pela nota fá ² .
c.102 ¹	1 ^a	Apesar da clareza da letra correspondente à nota lá ³ , decidiu-se registar a nota mi ³ por questões de coerência melódica, em resposta imitativa (à quinta) ao proposto na 2 ^a do c.101 e que se repete ainda (na imitação (à oitava)), na 4 ^a do c.103.

c.108 ¹	4 ^a	Apesar da clareza do registo na tablatura, por coerência harmónica (evitar acorde de quarta e sexta no início do <i>tactus</i>) procedeu-se à alteração do registo do intabulador: eliminou-se a nota fá ² (registada no início do compasso), e prolongou-se neste compasso a nota sol ² , do compasso anterior (c.107), pelo valor de 1Sm. A segunda nota, o mi ² , foi mantida tal como se encontra na tablatura. Esta opção porém não está em plena concordância com o registado na edição moderna de referência, nem no J666. Esta opção é editorial.
c.123-c.125	1 ^a	As três PSb nestes compassos não concordam com o registado na edição moderna de referência, porém estão em consonância com o inscrito no J666.
c.126		Respeitou-se o registo da tablatura, apesar de não concordar com o mesmo compasso da edição moderna de referência mas sim com o compasso seguinte desta fonte (c.127), mas que, exceptuando o ritmo da 2 ^a , concorda com o registo do intabulador. É de notar contudo que existe uma maior consonância entre o registo da tablatura e o mesmo compasso (c.126) do impresso J666.
c.130	1 ^a	O registo rítmico nesta voz, as notas sol ^{#3} (2M), não concorda com a Sb do compasso correspondente do modelo polifónico (c.131), mas sim com o inscrito no mesmo compasso (c.130) do impresso J666.
c.140	3 ^a	A nota deste compasso (si ¹), colocada no pentagrama superior, foi alterada para a nota si ² , concordando assim com a edição moderna de referência e com o J666. Desta forma evitou-se o acorde de quarta e sexta no início do compasso registado na tablatura.
c.145	3 ^a	Alguma indefinição do sinal; considerou-se ser 1PSb, de acordo com a edição moderna de referência (c.146).
c.151	1 ^a	A melodia desta voz, não concordando com o registado no compasso correspondente da edição moderna de referência (c.152), equivale ao que foi registado no c.155 desta mesma fonte. Foram portanto suprimidos três compassos do modelo polifónico (c.152-c.154). Apesar disto foi considerado o registo do intabulador. É de notar que nesta voz, e até ao final da intabulação, se observa total concordância rítmico-melódica com a fonte polifónica usada como referência.
c.153	2 ^a	Comparando este segmento contrapontístico com o do compasso correspondente da edição moderna de referência (c.154), constatou-se que o registo da tablatura corresponde efectivamente ao inscrito no compasso equivalente da edição moderna de referência (c.154), porém com um desfasamento de três compassos em relação ao contraponto da 1 ^a ; não se fez a qualquer alteração ao registo da tablatura.
c.153-c.155	3 ^a	Nestes compassos encontram-se registadas 3PSb (no pentagrama superior) que não concordam com as notas si ² dos compassos equivalentes da edição moderna de referência (c.154-c.156) e o J666 (os mesmos compassos da tablatura); estas pausas corresponderão certamente a uma intervenção do intabulador ou então a fonte polifónica de referência deste foi outra ainda não identificada; não se fez qualquer alteração ao registo da tablatura.

c.157 ³	2 ^a	A letra correspondente à nota si ² foi considerada apesar de não corresponder ao lá ² da edição moderna de referência (c.158), estando porém em concordância com a nota registada no mesmo compasso (c.157) do impresso J666.
c.157	3 ^a	A nota sol ² (1Sb) da tablatura surge no c.161 da edição moderna de referência; pelo que é dado a observar, foram suprimidas 3Sb, as notas lá ² dos c.157, c.158 e c.159, da fonte polifónica. É de notar ainda que nesta voz e até ao final da intabulação deixa de existir total concordância do registo da tablatura com o da edição moderna de referência, sendo de julgar que as alterações introduzidas correspondam à intervenção do intabulador. Não foi implementada qualquer alteração ao registado na tablatura.
c.160-c.165	2 ^a	As letras (notas) registadas nesta voz e até à primeira (letra) nota do c.165 correspondem ao mesmo número de notas da edição moderna de referência (c.161-c.166); porém o ritmo e a respectiva distribuição pelos compassos não é concordante com o observado naquela fonte polifónica; apesar da constatação não foi implementada qualquer alteração ao registo da tablatura até se consultar o impresso.
c.160	3 ^a	Alguma indefinição dos contornos da letra; considerou-se ser o sol ² .
c.162-c.167	4 ^a	O contraponto registado foi considerado apesar de não concordar com o da edição moderna de referência (c.163-c.17); é de julgar tratar-se de uma intervenção do intabulador.
c.165 ² -c.168	2 ^a	O contraponto registado nesta voz (e até ao final da intabulação), não concorda com o da edição moderna de referência (c.166-c.172), sendo de considerar tratar-se de uma intervenção do intabulador; não se procedeu a qualquer alteração.
c.166 ¹	2 ^a	O ponto associado à letra encontra-se esbatido; corresponde ao lá ² .

Outras Observações: O Intabulador distribuiu por três compassos a métrica tripla que aparece registada na edição moderna de referência. Nesta intabulação foram suprimidos quatro compassos da edição moderna de referência: o c.126 assim como os c.152, c.153 e c.154 da 1^a e os c.157, c.158 e c.159 da 3^a; conseqüentemente o número de compassos foi diminuído de 172 (da edição moderna de referência) para 168 na tablatura. Foi também observado que foram implementadas adaptações rítmicas e melódicas pelo intabulador/gravador na 2^a, a partir do c.160 (c.161/Smijers) e na 4^a, a partir do c.162 (c.163/Smijers). As transformações observadas até ao fim da intabulação foram de vária índole, não estando portanto em conformidade com a edição moderna de referência; efectivamente, após o c.150, observaram-se várias omissões de compassos, manipulações rítmicas e melódicas que serão eventualmente da autoria do intabulador (ou do gravador) e que originaram encadeamentos harmónicos porventura pouco usuais para a época. Foi consultado também o impresso J666 e constatou-se que a partir do c.88 a tablatura deixa de

concordar com J666 em quase todos os compassos. Porém reconheceu-se que alguns registos encontraram uma maior proximidade com aquela fonte impressa do que com a edição moderna de referência, designadamente o observado nos compassos e vozes que se seguem: c.15² / 2^a; c.33 / 4^a; c.35 / 3^a; c.36 / 3^a; c.36¹⁻² / 4^a; c.39 / 3^o; c.40 / 3^o; c.43³ / 1^a; c.43³ / 1^a; c.56¹ / 2^a; c.123-c.125 / 1^a; c.130³¹⁸; c.157³ / 2^a. Para além da opção que o intabulador teve de fazer para registar uma das notas, dos vários grupos de 2C observados na edição moderna de referência, foram assinaladas algumas alterações de notas que foram aceites, designadamente a segunda nota registada na 2^a do c.119, a nota mi³ que não concorda com o lá² da referência polifónica. A *ficta* surge dezanove vezes como cláusula intermédia, duas vezes (na nota fá) como *cláusula de paso*³¹⁹ e dezasseis vezes na nota dó, terminando a intabulação em ré. É de relevar que a *ficta* aplicada na nota dó observa-se mais frequentemente no início da intabulação. Por último é de observar ainda que a execução em tecla do que se encontra registado no c.116 implicaria da parte do instrumentista de tecla esforço de concentração para uma melhor coordenação de ambas as mãos e para superar também a extensão que ultrapassa a oitava.

³¹⁸ Devido ao facto de ter sido suprimido o c.126 da edição moderna de referência (e do J666) na tablatura, este compasso corresponde ao c. 131 em J666.

³¹⁹ [LAMBEA, 1996], p. 211. É de notar ainda que a *cláusula de paso* deste modo é comum também ao primeiro tom.

3. Transcrições

3.1. Índice remissivo das intabulações

ÍNDICES

Int.	Obra	Comentário crítico	Edição crítica
2vv			
I	- <i>[In nomine]</i> , [<i>Missa Gaudeamus</i> / Benedictus]	125	162
II	- <i>Benedictus</i> , [<i>Missa Gaudeamus</i> / Benedictus]	126	164
III	- <i>Pleni sunt</i> , [<i>Missa Hercules Dux Ferrarie</i> / Sanctus]	127	166
IV	- <i>Agnus dei</i> [II] [<i>Missa Ave maris stella</i> / Agnus dei]	128	170
3vv			
V	- <i>Benedictus</i> , [<i>Missa Fortuna desperata</i> / Benedictus]	130	174
VI	- <i>Pleni sunt</i> [<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i> / Sanctus]	132	178
VII	- <i>In pace in idipsum dormiam et requiescam</i>	134	182
4vv			
VIII	- <i>Et in terra pax</i> , [<i>Missa De Beata Virgine</i> / Gloria]	137	188
IX	- <i>Qui tollis</i> , [<i>Missa Ave maris stella</i> / Gloria]	140	194
X	- <i>Agnus dei</i> [III], [<i>Missa Sine nomine</i> / Agnus dei]	142	200
XI	- <i>Sanctus</i> , [<i>Missa La sol fa re mi</i> / Sanctus]	144	206
XII	- <i>Pleni sunt</i> , [<i>Missa La sol fa re mi</i> / Sanctus]	147	210
XIII	- <i>Agnus dei</i> [I] [<i>Missa Ave maris stella</i> / Agnus dei]	149	214
XIV	- <i>Patrem omnipotentem</i> , [<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i> / Credo]	151	218

3.2. Originais e Edição Crítica

[f. XI]

o		o		o		o		a		a	
b		o		e		b		f		b	

pleni sunt cell et terra.

b		o		c		a		c		b		a				
e		o		a		a		b		c		f		e		o

e		c		b		b		c		b		g		g	
c		g		g		a		b		c				e	

e		o		c		f		f		e		o		c	
e		b		c		o		o		a					

o		e		a		o		c		o		e		g	
b		c		c		c		g		e					

b ¶¶

[f. XI v]

f		e		o		c		a		b		a		c		b		f		c		a	
a		o		a		g		a		c		b		a		g		f		o			

c		o		f		e		o		f		c		o		f		c		o	
e		o		a		b		a		c		b		a		g		f		o	

		c		o		*																	
		c		o		*																	

I - [*In nomine*], [*Missa Gaudeamus/Benedictus*]

Josquin des Prez/Obrecht?
ff. 11 - [11v]

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff shows rests for the first five measures, followed by a half note G4 in the sixth measure. The bass clef staff shows a whole note G3 in the first measure, followed by whole notes F3, E3, D3, C3, and B2 in the subsequent measures.

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff continues with whole notes G3, F3, E3, D3, C3, and B2.

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff continues with whole notes G3, F3, E3, D3, C3, and B2.

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff continues with whole notes G3, F3, E3, D3, C3, and B2.

Measures 25-31 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff continues with whole notes G3, F3, E3, D3, C3, and B2.

Measures 32-36 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff continues with whole notes G3, F3, E3, D3, C3, and B2.

Measures 37-42 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff continues with whole notes G3, F3, E3, D3, C3, and B2.

Measures 43-44 of the musical score. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4. The bass clef staff continues with whole notes G3 and F3. The piece concludes with a double bar line.

[f. XI v] Josquin. Do quarto toõ

b'			b'			c'			b'			c'			c'	b'	a'
.e			.c			.e			.e			a.			a.		

Benedictus qui venit

c'			b'			b'			c'			c'	b'	a'	c'	b'
.e			.e			.e			.e			f.			.e	

d'	c'		b'	a'	g'			g'	a'	b'			c'			
f			.f		.e			.e	.f	g'			a'			

c'	b'	a'	c'	b'	e'			e'	d'	c'			b'			
a.			.e		.e	c.		g'		a'			g'			

e'			e'	d'	c'	b'	a'	g'	d'			c'				
a'			.e		o	.e	.f	.e	.f	d.		.f	.e			

b'	a'			b'	a'	*										
	c.			b.	a.	*										

II - [Benedictus], [Missa Gaudeamus]

Josquin des Prez
ff. 11v

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff contains whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The bass clef staff contains whole notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3.

7

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains whole notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3.

13

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3.

19

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3.

25

Measures 25-30 of the musical score. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3.

31

Measures 31-33 of the musical score. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains notes: C3, C3, C3, C3, C3, C3.

[f. XI v] **Zusquim hercules. do primeiro toõ.**

o		a		c		b		d		d	c	b
d		f		e		g		g	f	e	d	e

pleni sunt celi et terra.

a	b	c	d	e	a	e	e	o	e	g		
f	g	a	d	a		o	a	c		b		

[f. XII v]

fo. 14.

f		a		a	g	f	e	f		g	a	b	e
d		d	c	b	a	b	c	d	e	a	e		

b		o	b	d		c		e		e	d	c
o	e	g		f		a		a	g	f	e	f

b	c	d	e	a	e	o	e		d	e	c
g	a	d	a	o	a		g	a	f	e	a

b	c	d	b	o	d		d	d	b	a	d
g	e	o	g			g	e	d	g	f	d

c	a	o	a	b	e	d	b	c	d	e	a
o	d	e	f	g	e	f	g	a	d	o	a

III - Pleni sunt [Missa Hercules Dux Ferrarie]

Josquin des Prez
ff. 11v-12

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff begins with a whole rest in measure 1, followed by half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. The bass clef staff has whole notes G3, A3, B3, C4, D4, E4.

Measures 7-12. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Measures 13-18. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Measures 19-24. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Measures 25-30. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Measures 31-36. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Measures 37-42. Treble clef: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. Bass clef: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

[f. XII]

o	e			d		e	f		d	e		o	e			d
	b		a	b		b	a		o	a			b		a	b

e	f		d	e		o	e		b	e	f		g	f	g	e		f	e	f	g	
b	a		o	a			g	a	b		c	b	c	a		b	a	b	c		o	b

a	f		e	e		d	e		a	e		o	e			b	e	f		
a	a		b	a		d	a		o	a			g	a	b		c	b	c	d

g	f	g	e		f	e	f	g		a	f		e	a			g	a	b		c	b	c	a	
b	a	b	c		d	b			a	d			c	d	e		f	e	f	d		e	d	e	f

b	a	b	c		d	b			a			o	a			g	a	b		c	b	c	a		
g	e			d				o	d				c	d	e		f	e	f	d		e	d	e	f

b	a	b	c		d	c	d	b		c	b	c	d		e	c		b			a			
g	f	g	e		f	e	f	g		a	f		e				d				o			

b iij

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature of 8. The music features a mix of quarter and half notes, with some notes beamed together and others held across measures.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature of 8. The music features a mix of quarter and half notes, with some notes beamed together and others held across measures.

55

Musical notation for measures 55-60. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature of 8. The music features a mix of quarter and half notes, with some notes beamed together and others held across measures.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature of 8. The music features a mix of quarter and half notes, with some notes beamed together and others held across measures.

67

Musical notation for measures 67-72. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature of 8. The music features a mix of quarter and half notes, with some notes beamed together and others held across measures. A flat symbol (b) is present above the treble staff in measure 68.

73

Musical notation for measures 73-78. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature of 8. The music features a mix of quarter and half notes, with some notes beamed together and others held across measures. A fermata symbol is present above the treble staff in measure 78.

[f. XII v]

Josquin. De Ave marie stella.

o				o				c				c					b				b			
g				g				a				a					g	f			g	b		

Agnus dei qui tolis peccata mundi

c				q				c				a					g				o			g
f				g				e				b					o				b			e

a				a				g				f					g				f			g	e
b				b				a				c					b				q			a	a

b				b				o				q					c				c				
o				j				g				g					a				g			f	e

b				c				q				a					g				o			g	a	c			q	c	a
b				o				b				e					g				f	g	e	f	e	c			c		

q				a				f				o					f				g			q				a	q	g	a	g
o				c				b				f					c				b			e	b		g		e	f	b	e

c				a				q	c	a			b				q				c	b	q				a	q	g	a	q	c
a				f				g	a	f			e	f	b		e	f	g			f	g	e			b		c			

IV - *Agnus dei* [III] [Missa *Ave maris stella*]

Josquin des Prez
f. 12v

Measures 1-6 of the musical score. The top staff (treble clef) contains whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The bottom staff (bass clef) contains whole notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2.

7

Measures 7-12. Measure 7: Treble (G4, F4), Bass (G3, F3). Measure 8: Treble (E4, D4), Bass (E3, D3). Measure 9: Treble (C4, B3), Bass (C3, B2). Measure 10: Treble (B3, A3), Bass (B2, A2). Measure 11: Treble (G3, F3), Bass (G2, F2). Measure 12: Treble (E4, D4), Bass (E3, D3).

13

Measures 13-18. Measure 13: Treble (G4, A4), Bass (G3, F3). Measure 14: Treble (B4, C5), Bass (E3, D3). Measure 15: Treble (B4, A4), Bass (C3, B2). Measure 16: Treble (G4, F4), Bass (B2, A2). Measure 17: Treble (E4, D4), Bass (G2, F2). Measure 18: Treble (C4, B3), Bass (E2, D2).

19

Measures 19-24. Measure 19: Treble (G4, A4), Bass (G3, F3). Measure 20: Treble (B4, C5), Bass (E3, D3). Measure 21: Treble (B4, A4), Bass (C3, B2). Measure 22: Treble (G4, F4), Bass (B2, A2). Measure 23: Treble (E4, D4), Bass (G2, F2). Measure 24: Treble (C4, B3), Bass (E2, D2).

25

Measures 25-30. Measure 25: Treble (G4, A4), Bass (G3, F3). Measure 26: Treble (B4, C5), Bass (E3, D3). Measure 27: Treble (B4, A4), Bass (C3, B2). Measure 28: Treble (G4, F4), Bass (B2, A2). Measure 29: Treble (E4, D4), Bass (G2, F2). Measure 30: Treble (C4, B3), Bass (E2, D2).

31

Measures 31-36. Measure 31: Treble (G4, A4), Bass (G3, F3). Measure 32: Treble (B4, C5), Bass (E3, D3). Measure 33: Treble (B4, A4), Bass (C3, B2). Measure 34: Treble (G4, F4), Bass (B2, A2). Measure 35: Treble (E4, D4), Bass (G2, F2). Measure 36: Treble (C4, B3), Bass (E2, D2).

37

Measures 37-42. Measure 37: Treble (G4, A4), Bass (G3, F3). Measure 38: Treble (B4, C5), Bass (E3, D3). Measure 39: Treble (B4, A4), Bass (C3, B2). Measure 40: Treble (G4, F4), Bass (B2, A2). Measure 41: Treble (E4, D4), Bass (G2, F2). Measure 42: Treble (C4, B3), Bass (E2, D2).

[f. XII v]

q	c	a	g	f	q	o	g	a	c	q	c
f	o	b	e	g	j	g	e	o	c		

a	o	f	g	q	a	q	g	o	g			
b	f	e	f	b	o	b	e	b	e	f	g	e

a	g	a	q	c	a	q	g	a	q	g	a	c	q	c	a	q	c
f	b	e	f	b	e	f	g	f	g	e	f	g	a	g	f	e	

b	c	b	q	a	g	*
b	e	f	g	b	g	*

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and slurs.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music continues with various rhythmic patterns and rests.

55

Musical notation for measures 55-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady rhythmic flow with eighth and sixteenth notes.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music concludes with a final cadence, marked by a double bar line and a fermata over the final note in the upper staff.

[f. XVIII v]

Josquin.

f			c			c	q	c		d	c			q	a	g		
o			o			o				o				f				c

Benedictus qui venit.

o			o			o				c				f					
r	q	r	o			c				q	a			g				o	
c			f			f	g	a		q				a			g	a	q

f	g	a	q			a				g	c			q	a			
a	g	f	g			f				c				c	o	c		f
o			o			o				o				o				o

g			o			o				o				o				f	
c			c	f		e				o				c					
c			f			f	g	a		q				a			g	a	q

g			q			a				f				g	f	g	a	q	
o			o			o	f			e	o			c	q			a	g
a	g	f	g			f				f				o				o	

a	f		g	q		a				o				o					
f	a		g			f				c				o				f	
o			o			o	c			q	a			g	f			e	o

o			o			o	c			q	a			g	f			e	o
c	c		o	f		e				c				c	o			c	o
c	e	e	o			c				c				o				o	

V - [Benedictus] [Missa *Fortuna Desperata*]

Josquin des Prez
ff. 18v-19

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff contains whole notes and half notes, while the bass clef staff contains whole notes and rests.

7

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 8-10, and the bass clef staff provides harmonic support with whole notes.

13

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 14-16, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

19

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with a slur over measures 20-22, and the bass clef staff has a steady accompaniment.

25

Measures 25-30 of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 26-28, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

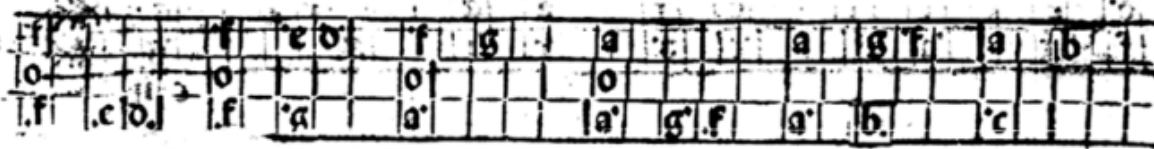
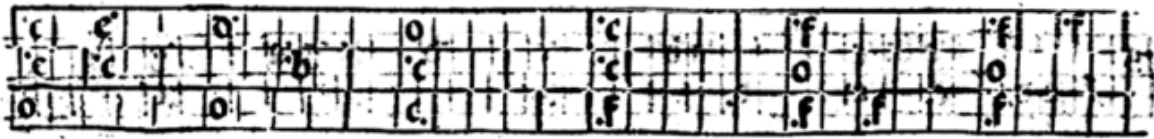
31

Measures 31-36 of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 32-34, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

37

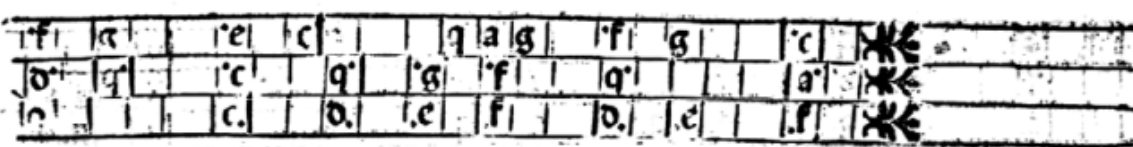
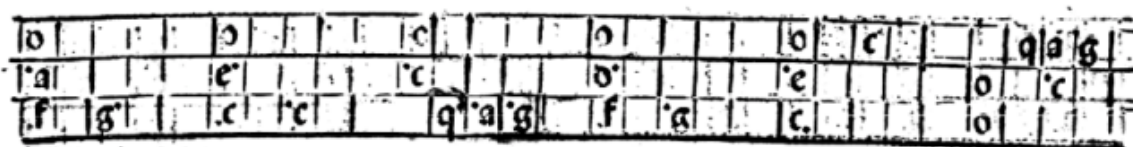
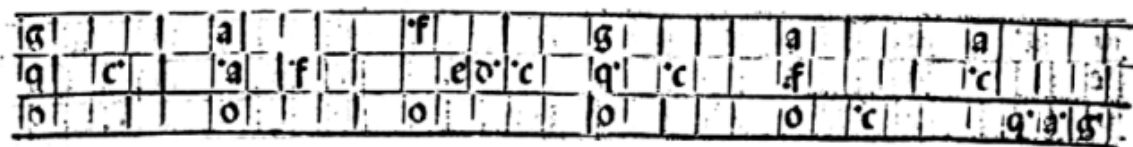
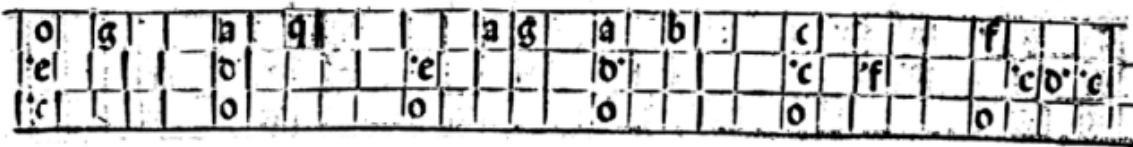
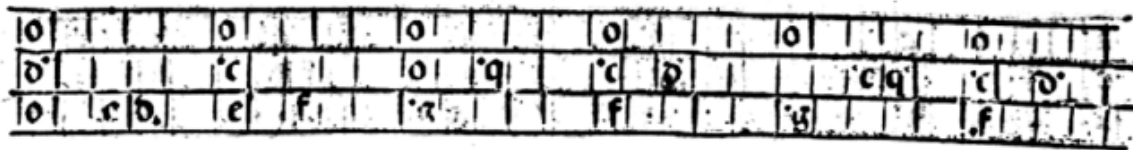
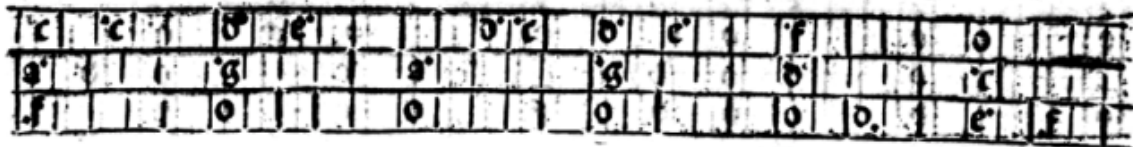
Measures 37-42 of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 38-40, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

[f. XVIII v]



[f. XIX]

fo. rir.



43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43 features a melodic line in the treble staff with a slur over two notes and a dynamic marking of *(b) p*. The bass staff has a whole note chord. Measures 44-48 show various rhythmic patterns and rests in both staves.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 49 has a whole note chord in the bass staff. Measures 50-54 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

55

Musical notation for measures 55-60. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 55 has a whole note chord in the bass staff. Measures 56-60 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 61 has a whole note chord in the bass staff. Measures 62-66 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

67

Musical notation for measures 67-72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 67 has a whole note chord in the bass staff. Measures 68-72 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

73

Musical notation for measures 73-78. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 73 has a whole note chord in the bass staff. Measures 74-78 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

79

Musical notation for measures 79-84. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 79 has a whole note chord in the bass staff. Measures 80-84 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

85

Musical notation for measures 85-88. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 85 has a whole note chord in the bass staff. Measures 86-88 show a melodic line in the treble staff with a slur and a dynamic marking of *b* in the bass staff.

[E. XX]

Josquin.

o			o			o			o			o			o			o				
o			o			e			a'			e			b'			c'		b'		
a'			o			a			g			e			f			g		c		g

Pleni sunt celi et terra

o			o			a			b			a			g			e		f		e	
b'			g			b'			c			a'			b'			a		c		f	c
f			o			e			b			f			a			g		f		a'	o

g			c			g			f			b			e			o		f		a	b	a
b'			a'			g			b'			b'			b'			o		o		o	o	a
o			o			o			o			o			b			a'		b'		a'		

			c			b			a			c			b			b				c	a	c
o			o			a'			e			f			e			g		f		b'	c'	e
c'			b'			g			f			a'			g			e		o		o	o	o

b			a			b			a			o			o			o		b'		c'	f	
b'			b'			a'			c'			b'			b'			c		a'		c'	b'	a'
			e			f			e			g			f			o		c		e	c	

			b'			e			a			o			o			b'		c'		f	b'	e
o			o			o			a'			g			c'			a		b'		a'	b'	o
b			c			f			b			e			a			o		o		t	b	c

a'			a			g			c			a			b'			e				o		o	a
o			o			o			o			o			e			b'		g		e	f		
f			b			e			a			a'			g			c'		a		b'	e	o	

c. iij

VI - *Pleni sunt* [Missa *L'homme armé super voces musicales*]

Josquin des Prez
ff. 20-20v

Measures 1-6 of the musical score. The notation is in G major, 3/4 time. The bass line starts with a whole note G, followed by a half note F and a quarter note E. The treble line has rests for the first two measures, then a half note G and a quarter note F.

Measures 7-12 of the musical score. The bass line continues with a half note D and a quarter note C. The treble line has a half note G and a quarter note F in measure 7, then rests in measure 8, and a half note G and a quarter note F in measure 9.

Measures 13-18 of the musical score. The bass line has a half note B and a quarter note A. The treble line has a half note G and a quarter note F in measure 13, then rests in measure 14, and a half note G and a quarter note F in measure 15.

Measures 19-24 of the musical score. The bass line has a half note G and a quarter note F in measure 19, then rests in measure 20, and a half note G and a quarter note F in measure 21.

Measures 25-30 of the musical score. The bass line has a half note E and a quarter note D in measure 25, then rests in measure 26, and a half note E and a quarter note D in measure 27.

Measures 31-36 of the musical score. The bass line has a half note C and a quarter note B in measure 31, then rests in measure 32, and a half note C and a quarter note B in measure 33.

Measures 37-42 of the musical score. The bass line has a half note B and a quarter note A in measure 37, then rests in measure 38, and a half note B and a quarter note A in measure 39.

[f. XX]

g	c		a	c	b		a	g	a			o			o	b
e	a		e		b	c	a	b	a	c		b	a			b
o			o			o			o	a		g	c		a	b

d	f		b	f	e		b	g	b			o			o	
a			b	a		g	f	e	b			o	a			b
a	b		o			o			o	a		b	c			b

o	a		b	c		b	g	f	b	a		g			a	g
c		b	g	f		c		c	b	f	e	b	c	b	a	
f	f		g	a		g	e		b			o			o	f

e	b	f		e	b	g		f	b			g		a	c	b	a	g	f
o				o	b			b	f	c		b	c	b	a			a	
g	g	a		g	f	e		b				o		a		b	c	b	

c	*																		
a	*																		
a	*																		

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43 starts with a treble staff containing a half note chord (G4, B4) and a bass staff with a whole rest. Measures 44-48 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 48 ends with a sharp sign (#) on the bass staff.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 49 starts with a treble staff containing a half note chord (G4, B4) and a bass staff with a whole rest. Measures 50-54 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 54 ends with a sharp sign (#) on the bass staff.

55

Musical notation for measures 55-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 55 starts with a treble staff containing a half note chord (G4, B4) and a bass staff with a whole rest. Measures 56-60 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 60 ends with a sharp sign (#) on the bass staff.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 61 starts with a treble staff containing a half note chord (G4, B4) and a bass staff with a whole rest. Measures 62-66 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 66 ends with a sharp sign (#) on the bass staff.

67

Musical notation for measure 67. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 67 starts with a treble staff containing a half note chord (G4, B4) and a bass staff with a whole rest. The system ends with a double bar line.

[f. XXV]

Josquin.

o				o				o				g		a	b	c					b	a	
'c				'd'				'e'	'f'			'c'	'd'	'e'							'e'		'e'
o				o				o				o									.e		.e

In pace in ediplum dormiam

b				b				b		c	d	e					b	c				b	a
'e'				'o'				g				g					'e'					'j'	
'g'				'g'				'g'				'g'				'a'						'a'	

et requiescam

b				b				o				b				b	c				b	a
g				g	'f'			'e'	'd'			g				o	'c'				'd'	
'g'				'g'				o				o				o					o	'd'

g	a			g	a			g	'f'	'e'	'd'					o					b	
'e'	'f'			'e'	'f'			'e'	'd'	'c'	'b'					'd'					'g'	
o				o				o				o				'b'					'b'	

b				o				e				e				e					f	
o				g				g				g				'e'					'd'	
'b'				'b'				'c'				'c'				'c'					'd'	

f	e	b		f				e				d				d	c				c	
'f'				'f'				g				g				'c'					'c'	
'd'				'd'				'c'				'b'				'a'					'a'	

o

[f. XXV v]

'c'		b	a	b				c				c	b	a	g	a					'e'	
'd'				'd'				'c'				'c'			o						'c'	
'g'				'g'				o				o			o						o	

VII - *In pace in edipsum dormiam et requiescam*

Josquin des Prez
ff. 25-26

First system of musical notation, measures 1-6. The treble clef staff contains a melodic line with a long note in measure 5. The bass clef staff contains a simple accompaniment.

Second system of musical notation, measures 7-12. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over measures 8-10. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, measures 13-18. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 15-17. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 20-22. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 26-28. The bass clef staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 32-34. The bass clef staff continues the accompaniment.

Seventh system of musical notation, measures 37-42. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 38-40. The bass clef staff continues the accompaniment.

[f. XXV v]

c	b	a	b			c			c	b	a	g	a	c		
b			b			c			c			o			c	
g			g			o			o			o			o	

o	c		b	a		g	f	c	b			c			c	
c			b			f			f			e			e	
o			o			o			o			c			c	

c			b			b	a		a			a	g	j	g	
c			b			c			a			b			b	
c			g			a			a			e			e	

a			a			o			g			f	a			g	f
a			a	b		j	b		j			b			o		
o			f			f	c	b	e			b			b		

e			e			o			b			a	c			b	a
c			c	b		e	f		e			f	f		o		
o			a			a	g	f	g			f	f		f		

a			g			o			b			c	e			b	c
e			e	j		g	a		g			a	g		e		j
o			c			c	b	a	b			a			a		

b	c	b	g			f	e	b				o	g		a	c	
g	f	b	e			b	c	b				b	c		a		
o			g			g						g	j	e	j		

b	c	b	e			b	c					b					
g	g		f	e	b	g	c					c					g
g			g			g						c					g

Sidero.

43

49

55

61

67

73

79

Sidedero.

[f. XXV v]

b			b			b			c			c	b	a	b		c
g			g			g			e			f			g		f
g			g			g			o			o			o		

2

[f. XXVI]

fo. rrvj.

o	g			f	e	o	e			o	e	o			e		o
o	e			o	c	b	d			b	c			b	a	e	
o			o			g				g				g		a	

e	f		g			o	a			g		f	e	o	e		
c			o			c				a		b		o	c		
a	g	f	c			o	f			f	e	b			c		

e			e			g				a			b			c	
c			c			c				o			o			e	
e			c			c				o			o			o	

c	b	a	b			b				o			o			g	a	b
f			g			g	f			e			o			e		
o			g			g				a			b			c		

c			c	a		b	g			f	a		g	f	e	o		*
e			o	c		o	e			o	c	b		a		b		*
c	b		a			g				e			f		g			*

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music is primarily chordal, with the treble staff containing chords and the bass staff containing single notes or rests.

91

Musical score for measures 91-96. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The treble staff features a melodic line with a long note in measure 91, followed by eighth and quarter notes. The bass staff has rests in measures 91 and 92, then single notes.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music is chordal, with the treble staff containing chords and the bass staff containing single notes or rests.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music is chordal, with the treble staff containing chords and the bass staff containing single notes or rests.

109

Musical score for measures 109-114. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The treble staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff has rests in measures 109 and 110, then single notes.

115

Musical score for measures 115-120. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The treble staff features a melodic line with a long note in measure 115, followed by eighth and quarter notes. The bass staff has single notes.

[f. XLII v]

Josquin de beata virgine.

b			e		b	c	b		b		g	f
g		g	g		g		j		g		g	f
o		o		o		o		o		o		e
o		o		o		o		g		g		

Et in terra pax hominibus

o		a		b	a	b	c		b	a	g	a
b	e	f	b		g		f	c	b		c	a
b	c	b		b		g		g		g		a
a		f		g		c		j		j		j

g		g		c		c		b		g		
o		o		e		j		g	f	b	e	
b	a	b	c		b	a	g	a		g		g
g		g		o		o		o	g			c

a		e	b	e	j	g		j		g		g
a	b	c	b	c		b	g	a		c		c
o		o		o		o		o		c		c
f	b	c	b	c	e	b		c		c		c

g		g		o		o		o		o		
b		e		c	b	g	c		b	g	a	
b		g		a		e		b	e	j	g	j
o	g		e	f	b	c	b	c	e	b		

b		b	a	o		b		o		o		
g		g		e	b	j		g		g		
g		g		o		b		b	a	e		
o		o		o		o		g		e	b	

[f. XLIII]

fo. rliij.

b		b		o		o		o		o		
b		o		o		o		o		g		
	b	b	c	b	a	c	b		a	b		e
o		o	g	g	f	e	b		f	g		c

VIII - [Et in terra], [Gloria], [Missa De Beata Virgine]

Josquin des Prez
ff. 42v-43v

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff contains a series of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The bass clef staff contains whole notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2.

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The bass clef staff contains a bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter).

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The bass clef staff contains a bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter).

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The bass clef staff contains a bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter).

Measures 25-30 of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The bass clef staff contains a bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter).

Measures 31-36 of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The bass clef staff contains a bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter).

Measures 37-42 of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The bass clef staff contains a bass line: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter).

[f. XLIII]

b			b		b	c		b	a	g	j	g		a	
f			f	e	b	c	b	c	b	a	a	g	g		j
b			b											b	
b			b											b	

g			o		b			o		o	b		o	b	
g	f		c	b	c	b	a	g	g		j	g		e	g
b	c		b	a	g	f	g	a		g				g	
e			c	f		g	e	b		g				g	

c	b	e		b	b			b					o		o
a	g		f	b		c		b					o		o
o			o			o		o	b		c	b	c	b	e
o			o			o		o			o	g		a	g

o			o		o			o		g				a	
b			g		a			b		c	b			a	
b	b			b				o	b		e			j	
f	b		e		b			b		o				o	

b			c		c	b		a		g	a	b	c	b	
g			c	b	c	j	g		j	g				o	
g	f		e	b	c	b	a	g		b		g	g		f
o			o					o						o	

	b				o			o		o				o	
o			o		o	b		e	j	g				c	
c			b		o			o		o	b			e	j
o			o	g	a	b		c	a	g	b			a	

o	b		e	j	g			g	f	e	b		c	b	
o	b		c	b	g			o	f	o	b		e	g	
g	f		c	b	g	f		e	b	c	b		a	g	
g			o		o			o		o				o	

f. iij.

43

Measures 43-48: Treble clef, common time. The melody begins with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass line consists of a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 45-46, with a sharp sign (#) appearing under the final note of the slur.

49

Measures 49-54: Treble clef, common time. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 51-52, with a sharp sign (#) under the final note.

55

Measures 55-60: Treble clef, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 57-58, with a sharp sign (#) under the final note.

61

Measures 61-66: Treble clef, common time. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 63-64, with a sharp sign (#) under the final note. A dashed line indicates a continuation of the melody from measure 64 to 65.

67

Measures 67-72: Treble clef, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 69-70, with a sharp sign (#) under the final note.

73

Measures 73-78: Treble clef, common time. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 75-76, with a sharp sign (#) under the final note. A dashed line indicates a continuation of the melody from measure 76 to 77.

79

Measures 79-84: Treble clef, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A slur covers measures 81-82, with a sharp sign (#) under the final note. A dashed line indicates a continuation of the melody from measure 82 to 83.

[f. XLIII v]

a			g	a	b	g	b	a	g	g		j
'e	j		g	b	b	j	b	a	b	j	b	
b		'c	b	a	g		f	a	g		a	
o	b		e	j	g	e	b	f	e		b	

g			g		g		g		o		o	
b			b	g	g		g		o		o	
g			g		b		b	'c	b	a	g	
o			b	'c	b	a	g	f	e	c	b	

o			o		b		b	c	b	a	g	
o			o		g		g	f	e	b		
'c			'c	b	'c	b			o		o	
c			f		f	e	f	g	o		o	

c	b	c	b		b		g		g	f	e	b
'c			f	'c	f	g		o	o		o	
o			b		g		g	f	e	b	'c	b
o			o		o		g		'c		'c	b

c	b		a	b		j		b		b		o
o	g		a	g	a		j		j	'c	j	g
'e			f	b	'e		b		o		g	f
a	g		f	o	'a		b		o	b		c

o			o		g		a		b		c	b
'c			o	b	'c		j		g	f	'c	b
a			b		'c	b	a		g	b	'c	a
j			g		o		o		g		a	g

a	g		j	g		j		g		g		a
'c	'c		b	g		b	b	g		g		j
b	'c	a	b	g		a		g		g		b
f	e		b	o		b		e		e		b

a												
j												
b												
b												

[L. XLIV]

Josquin de aue marifeta.

Fo. xliij.

g		g		b		b		e		c	
o		o		o		o		o		o	
o		o		o		o		o		o	
o		o		o		o		o		o	

Qui tollis peccata mundi.

b		e		f		f	e	b		c	q	c		q	a
g		g		b		b		e		c		c		q	a
o		o		o		o		o		o		o		o	
o		o		o		o		o		o		o		o	

q	a	q		a	g	a		a		o		o		o	
b		e		f		f	e	b		c	q	c		q	a
g		g		b		b		e		c		c		q	a
o		o		o		o		o		a		a		o	

o		o		o		e		o		o		o		o	
g		g		b		e		o		o		o		o	
q		e		f		b		c		f		q		a	q
g		g		a		q		c		a		q		o	

o		o		o		o		o		o		o		o	
o		o		o		o		o		o		o		o	
g		g	f	e	f	b		f	e	o	b		o		
	a	g	q	c	b		b	e	f	g		e		o	

d		b		a		a		q		g		g		g	
o		o		e		e		g		g		g		g	
b		b		b		b		o		o		o		o	
b		e		b		b		o		o		o		o	

b		c		e		o		b		o		o		o	
b		e		c		b		b	e	f		o		o	
o		o		b		g		g		b		o		o	
b		a		a		q		q		q		q		q	

IX - *Qui tollis*, [*Gloria*], [*Missa Ave maris stella*]

Josquin des Prez
ff. 44-45

Measures 1-6 of the musical score. The notation is in G major, 4/4 time. The treble clef staff contains whole notes on G4, A4, B4, C5, B4, A4. The bass clef staff contains whole notes on G2, A2, B2, C3, B2, A2.

Measures 7-12 of the musical score. Measure 7: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G2. Measure 8: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note A2. Measure 9: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note B2. Measure 10: Treble clef has a half note C5, half note B4, bass clef has a whole note C3. Measure 11: Treble clef has a half note B4, half note A4, bass clef has a whole note D3. Measure 12: Treble clef has a half note G4, half note F#4, bass clef has a whole note E3.

Measures 13-18 of the musical score. Measure 13: Treble clef has a half note G4, half note A4, bass clef has a whole note G2. Measure 14: Treble clef has a half note B4, half note A4, bass clef has a whole note A2. Measure 15: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note B2. Measure 16: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole note C3. Measure 17: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole note D3. Measure 18: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole note E3.

Measures 19-24 of the musical score. Measure 19: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G2. Measure 20: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note A2. Measure 21: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note B2. Measure 22: Treble clef has a whole note C5, bass clef has a whole note C3. Measure 23: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note D3. Measure 24: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note E3.

Measures 25-30 of the musical score. Measure 25: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G2. Measure 26: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note A2. Measure 27: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note B2. Measure 28: Treble clef has a whole note C5, bass clef has a whole note C3. Measure 29: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note D3. Measure 30: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note E3.

Measures 31-36 of the musical score. Measure 31: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G2. Measure 32: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note A2. Measure 33: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note B2. Measure 34: Treble clef has a whole note C5, bass clef has a whole note C3. Measure 35: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note D3. Measure 36: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note E3.

Measures 37-42 of the musical score. Measure 37: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G2. Measure 38: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note A2. Measure 39: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note B2. Measure 40: Treble clef has a whole note C5, bass clef has a whole note C3. Measure 41: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a whole note D3. Measure 42: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a whole note E3.

[f. XLIV]

o			o		o		o		o		o		o	
g			e		a	q		e	a	g	b		c	f
b			e		b		e		f		f		f	
q			a		g	f	g		f	e	b		c	f

f úij.

[f. XLIV v]

b			b	b	b		b		c		c			
o	e	b	c	q		o	q		g		c		f	
o			f		f	f	f	b	e				f	
q			q	q	q		q		a				a	

q	g		b	c	a	g		q	a		o	a	g	a	
q			q	b	c	q		b		c			o	c	
g		f	b	f		c		b	f		e		b	f	
g			q	a	f	g		f	b	e	f	g	a	q	a

b	b			b	a		f	e	b	b		c	q		
b	q		a	a		f		c	b		c	q	a	g	b
	g		e		b			b		b		b			
q	g		a		b			b		o	q		a	g	

a	g	g		f		g		g		o		o			
b	q		a		g		a		o	b		b	f		
b			b		b		b		o			o			
j	g		b		g		o	g		g	q		a	g	

o			o		o		o	g		q		c	b	e	f
o	e	b	c	b	e	j		g	c	b			o		
e			o		o		o		o	g		g	b		
f	g		a	q	c	a		g		g			o		

e	b			b		b		o		o		o			
o			o		o		o	b		c	b		c	a	
f		g	e		b		b		o			o			
o			o		o	g		g	g	f	b		e	j	

2

43

System 1: Measures 43-48. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 43: Treble has a whole rest, bass has a dotted quarter note G4. Measure 44: Treble has a whole rest, bass has a quarter note A4. Measure 45: Treble has a whole rest, bass has a quarter note Bb4. Measure 46: Treble has a whole rest, bass has a quarter note C5. Measure 47: Treble has a whole rest, bass has a quarter note D5. Measure 48: Treble has a whole rest, bass has a quarter note E5.

49

System 2: Measures 49-54. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 49: Treble has a quarter note F5, bass has a quarter note G4. Measure 50: Treble has a quarter note G5, bass has a quarter note A4. Measure 51: Treble has a quarter note A5, bass has a quarter note Bb4. Measure 52: Treble has a quarter note B5, bass has a quarter note C5. Measure 53: Treble has a quarter note C6, bass has a quarter note D5. Measure 54: Treble has a quarter note D6, bass has a quarter note E5.

55

System 3: Measures 55-60. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 55: Treble has a quarter note E5, bass has a quarter note F4. Measure 56: Treble has a quarter note F5, bass has a quarter note G4. Measure 57: Treble has a quarter note G5, bass has a quarter note A4. Measure 58: Treble has a quarter note A5, bass has a quarter note Bb4. Measure 59: Treble has a quarter note B5, bass has a quarter note C5. Measure 60: Treble has a quarter note C6, bass has a quarter note D5.

61

System 4: Measures 61-66. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 61: Treble has a quarter note D6, bass has a quarter note E5. Measure 62: Treble has a quarter note E6, bass has a quarter note F5. Measure 63: Treble has a quarter note F6, bass has a quarter note G5. Measure 64: Treble has a quarter note G6, bass has a quarter note A5. Measure 65: Treble has a quarter note A6, bass has a quarter note Bb5. Measure 66: Treble has a quarter note B6, bass has a quarter note C6.

67

System 5: Measures 67-72. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 67: Treble has a quarter note C7, bass has a quarter note D6. Measure 68: Treble has a quarter note D7, bass has a quarter note E6. Measure 69: Treble has a quarter note E7, bass has a quarter note F6. Measure 70: Treble has a quarter note F7, bass has a quarter note G6. Measure 71: Treble has a quarter note G7, bass has a quarter note A6. Measure 72: Treble has a quarter note A7, bass has a quarter note B6.

73

System 6: Measures 73-78. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 73: Treble has a quarter note B7, bass has a quarter note C7. Measure 74: Treble has a quarter note C8, bass has a quarter note D7. Measure 75: Treble has a quarter note D8, bass has a quarter note E7. Measure 76: Treble has a quarter note E8, bass has a quarter note F7. Measure 77: Treble has a quarter note F8, bass has a quarter note G7. Measure 78: Treble has a quarter note G8, bass has a quarter note A7.

79

System 7: Measures 79-84. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Measure 79: Treble has a quarter note A8, bass has a quarter note B7. Measure 80: Treble has a quarter note B8, bass has a quarter note C8. Measure 81: Treble has a quarter note C9, bass has a quarter note D8. Measure 82: Treble has a quarter note D9, bass has a quarter note E8. Measure 83: Treble has a quarter note E9, bass has a quarter note F8. Measure 84: Treble has a quarter note F9, bass has a quarter note G8.

[f. XLIV v]

o				o	b			c	a			q	c		b			o	
'g	'c			b		'c	'a					o			b			b	'e
o	g			f	b		'e	'j				g			o			o	
'g		f	b				o					g			'g	'a		q	'g

o				o				o				o			o			o	
'f	b			'e	'j			g		f	b	f			'e			'c	b
o				o				g			o			o				o	
'a	'b			'c	q		g	q			'a		f	'a				'g	f

[f. XLV]

fo. xlv

o				o				o	b			b	g		c	b			
	'a	'b		b			o	b		'c	'j	g			f	b			
o				o	b			o	q		'c	b		g	g	'a	q		
'e				b				o			o			o		o			

'g	g			'a	q			c		q	a	g	q		a	g			'j
'e				b				o			o			o	a	g			o
'c				o	'g			'a	'c			q	g		q	'c			'a
o				b				o			o			g	'c				b

'g																			
'o																			
'g																			
'g																			

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 85: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 86: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 87: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 88: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 89: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 90: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2.

91

Musical score for measures 91-96. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 91: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 92: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 93: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 94: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 95: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 96: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2.

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 97: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 98: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 99: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 100: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 101: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 102: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 103: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 104: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 105: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 106: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 107: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 108: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2.

109

Musical score for measure 109. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 109: Treble has a whole rest; Bass has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2.

[f. XLIX]

Josquin de Hercules,

o		o		o		o		o		o		o		o	
o		o		o		e		g		f		e			
o		o		o		o		o		o		o			
a		e		b		a		g.f		e		o			

Elgnus

dei

o		o		o		o		o		o		o		o	
	b	c		b		o		b		b		c	b	e	b
o		o		o		o		o		o		o		o	
g		g		f	g	a		g		f	e	b		o	

a		c		b		a		g		f		e		e	
	c	b		a		o		a		c		c		b	c
o		o		o		o		o		a		c			
f		f		e	f	g		f		e	b	a		a	

o		o		g		g		f	g	a		g		f	e
b		c		b	a	e		e		c		b		b	
b		a		g	f	e		e		o		o			
o		a		c		c		c		c		g			

o		b		o		o		f		a					
o		b		a	b	c		b		b		c	b	a	b
g		g		a	g			f	e	b		b			
g		g		o		g		f		f		f		e	b

g		f		e	b	c		c		o		o			
c		b		a		a		o		c		a		b	a
o		o		f		a		g		f		e	b		
e		b		f		f		f		c		b		c	

g

[f. XLIX v]

o		c		b		e		f		e							
	g	f		e		b		f		c		a		g	a	b	c
c		c		o		o		o		o		c					
a		a		b		c		a		b		a					

X - *Agnus dei* [III], [Missa *Sine nomine*]

Josquin des Prez
ff. 49-50

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff contains whole notes and rests, while the bass clef staff contains a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff continues the accompaniment.

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef staff features a more complex melodic line with slurs and ties, and the bass clef staff provides harmonic support.

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff continues with a steady accompaniment.

Measures 25-30 of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff continues the accompaniment.

Measures 31-36 of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff continues the accompaniment.

Measures 37-42 of the musical score. The treble clef staff shows a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff continues the accompaniment.

[f. XLIX v]

'f			g		'c		'c			o		o	
.f	'a		'g'c		'b'a	'g			.f			o	
b.		.e		.f		.e			.f		'g		
b.		.c		o		.c			b.		.e		

o		'e		j'		g		a		g			
'g		a'		a' b'		'c		a' c		b' b'			
c.		.c		o		o		o		.e			
.e		a.		b.		.e		.f	.e	.c			

a		b		e'		'e		o		o			
'a'		o	b'	'c	a'	b' c		a'	a'	b'			
j.		'g		a'		'g		a'		b'			
b.	.c	b.		a.	'b'a	.e		c.	b.	b.			

o		g		a		b		c		b			
'a'		b' j'		b'		'e		'c	'e		b'		
.e		.e		o		o		o		'g			
a.		o	.e	j.		'g		a'	'g	.e	'g		

r		b		g		g		o		o			
'c'		o	f	'e	'c	b' e		b' c		b' b'			
'a'		b'		'c		b'		'c		b'			
f	.e	b.		c.		'g		.e	.f	b.			

o		g		a		b		c		c	b		
'c		b' c		b'	b'	'e		'c	'e		b' b'		
'g		'g		o		o		o		'g			
c.		.e		.f		'g		'a	'g	.e	'g		

a	g	'f		'e		'e		o		o			
'c'		b'		'g' c' b'		'e' f' g		'f	'e		b'		
a'		b'		'c		'c' b'		a'	'g	.f			
f	.e	b.		.c		.c		o		o			

43

Musical score for measures 43-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a common time signature. The treble staff begins with a whole note chord, followed by a melodic line with a slur over measures 44 and 45. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

49

Musical score for measures 49-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble staff and harmonic accompaniment in the bass staff.

55

Musical score for measures 55-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a melodic line in the treble staff and harmonic accompaniment in the bass staff.

61

Musical score for measures 61-66. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble staff and harmonic accompaniment in the bass staff.

67

Musical score for measures 67-72. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a melodic line in the treble staff and harmonic accompaniment in the bass staff.

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble staff and harmonic accompaniment in the bass staff.

79

Musical score for measures 79-84. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a melodic line in the treble staff and harmonic accompaniment in the bass staff.

[f. l.]

Fo. l.

o		b		c		d		e		e	o
'e	'c	'b	'e		'f	'd	'g	'e	'g		'g
.e		.e		o		o		o		b'	
o		'g		a'		b'		'c		'g	

c	b	a		g		g		o		o	
'c		o	a'	'b	'c	'g	a'	b'	'c	a'	g
'c		'd'		'e		'c	'd'	'e	'b'	a'	
a'	.e	.f		.e		.e		o		o	

o		g		a		b		c	b	c	b
g	'g	'a	b'	'c	a'	'd'		'e	'c	'e	'd'
'g		'g		o		o		o		g	
o		.e		.f		'g		a'	'g	.c	'g

a	a		g	a		o	g	a		b	
'c	'd'	'c	.c		a'	'g	.c	.f	.e		'd
a'		'b'		'c	'b'	'g	'b'	a'	a'		'g
.f		.e		a		.e		'd	.c	b	

c	b	c	b		a	a		g		o		o
'e	'e		'd'	'c	'd'		'e	.e		'a	'g	.e
a'		o	'g	a'		b'		'c	'b'	'c	'b'	
a		.e		.f		.e		.a		.e		

o		o		a		a		a		a		a
.f	.e		'd	.e	.f	.e	.f		'd	.e		.f
'a'	a		'g	a'		a'		a'		a'		a'
'd	'c	'b		a	'b	'c	'd		'c	'd		'd

a	*											
'e	*											
a'	*											
a	*											

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 85 has a whole rest in the treble and a whole note in the bass. Measures 86-90 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

91

Musical score for measures 91-96. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 91-96 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Measure 91 features a dotted line connecting a note in the treble to a note in the bass.

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 97-102 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 103-108 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Measure 103 features a dotted line connecting a note in the treble to a note in the bass.

109

Musical score for measures 109-114. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 109-114 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Measure 109 features a dotted line connecting a note in the treble to a note in the bass.

115

Musical score for measures 115-120. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 115-120 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

121

Musical score for measure 121. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 121 shows a whole rest in the treble and a whole note in the bass.

[f. LIX v]

Josquin de la sol fare mi.

a		a		a		g		f		f	b
a		a	b	c		c		b		b	
o		o		o		o		o		o	
a		a	g	f	b	c		b		b	

Sanctus **S**anctus **dominus** **deus.**

e		e		e		e		a		a	
c		c		c		c		a		b	
a		a		a		g		f		b	
a		a		a		c		b	c	f	

g		f		b		e		a		a	
b	c	b	b	a		b	c	a	f	e	b
e		a		a		g		f		b	
o	c	b	c	f		c	c	b	e	f	

a		e	f	e		b		e		a	
b	c	f	c		a	b	c	a	f	c	b
e		a		a		a		f		b	
o	c	b	c	f		e	c	b	c	f	

g		e	f	e		b		c	b	a	a
b	c	f	c		b	e		a		b	
e		a		a		g		f		b	
o	c	b	c	f		e		b	c	b	

a		a		c		c	c	c		f	
c		c	c	c		f		f	f	f	
e		e		o		a		a		a	
a		a		o		f		f	f	f	

e		a		a	b	c		c		f	
o		o		o	f	g	a	f	c		a
g		f		f	b	e		a		a	
c		b		b		c		f		f	

XI - Sanctus, [Missa *La sol fa re mi*]

Josquin des Prez
ff. 49v-50

Measures 1-6 of the Sanctus. The score is in G major and 3/4 time. The treble clef part begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part consists of a steady bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1.

Measures 7-12 of the Sanctus. The treble clef part features a series of chords: G4-A4-B4 (measures 7-8), G4-A4-B4 (measures 9-10), and G4-A4-B4 (measures 11-12). The bass clef part continues with the same bass line as in measures 1-6.

Measures 13-18 of the Sanctus. The treble clef part has a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass clef part continues with the same bass line.

Measures 19-24 of the Sanctus. The treble clef part has a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass clef part continues with the same bass line.

Measures 25-30 of the Sanctus. The treble clef part has a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass clef part continues with the same bass line.

Measures 31-36 of the Sanctus. The treble clef part has a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass clef part continues with the same bass line.

Measures 37-42 of the Sanctus. The treble clef part has a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass clef part continues with the same bass line.

[f. LX]

fo. 1r.

g	a	b	a	f	g	c	c	b
b	c	b	c	a	b	c	b	g
g	f	f	d	c	e	o	g	
e	b	b	c	c	a	e		

a	c	b	e	f	g	a	b	a	c	b	a
a	e	g	a	b	c	b	f	e	e	b	
a	a	g	f	f	f	b					
o	a	c	b	e	f	g	b	a	g	f	

g	g	o	g	a	b	c	c	b	e	c
e	o	g	c	f	g	e	o			
e	e	c	c	o	g	a	b	c		
b	e	e	e	b	c	c	a			

b	c	o	g	a	b	c	a	c		
o	o	a	g	e	f	g	e	c	b	a
o	g	a	b	c	o	g	a	b	c	f
b	e	e	e	b	c	c	a			

b	g	f	c	b	c	g	f	f	e	e	b
g	g	g	c	b	a	b	g	a	b	a	b
g	e	b	c	b	e	f	g	b	a	e	f
b	e	e	e	b	c	c	a				

e	*										
g	*										
e	*										
b	*										

43

Musical score for measures 43-48. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over measures 44-45 and a sharp sign in measure 48. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

49

Musical score for measures 49-54. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 50-51 and a flat sign in measure 50. The bass staff continues the accompaniment.

55

Musical score for measures 55-60. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 56-57. The bass staff provides accompaniment.

61

Musical score for measures 61-66. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 62-63 and a dashed line indicating a continuation of the line. The bass staff provides accompaniment.

67

Musical score for measures 67-72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 68-69. The bass staff provides accompaniment.

73

Musical score for measure 73. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a single chord with a flat sign, and the bass staff has a single chord with a sharp sign.

[f. LX]

Josquin. la sol fare mt.

a		a	g	f	b	c		a		a	
o		o		o		o		o		o	
o		o		o		a		a	g	f	b
o		o		o		o		o		o	

pleni sunt celi et terra.

g		f	e		b	c	b	e		b	b		c
o		o		o		o		o		o		o	c
e		a		a		g		f	b		c	e	
o		o		o		o		o		o		o	

b iiii

[f. LX v]

g	f		e	a		g	g	c	b		a	a		b
o		o		o		o		o		o		o		o
	b		c	a		b	c		b		c	a		b
o		o		o		o		o		o		o		o

a		a		o		o		o		o		o		o
a		a		a		g		c		c		c		a
o		o		o		o		o		o		o		o
a		a		c	b	e		e		a				

o		o		o		o		o		o		o		o
b		e		e		b		f		f		b		
o		o		o		o		o		o		o		o
g		c		c	a	b		a		b				

o		o		o		o		o		o		o		o
e		e		e		b		c	a		b			
o	a		o		b		o		o		o		o	
o	a		g		c	a	b		o	a		g		

o		o		o		o		o		o		o		o	
o	a		g	f		b	e	o	a		g	c		a	b
o		o		o		o		o		o		o		o	
f	b	e	a		g		f	b	e	a		g			

XII - Pleni sunt, [Missa La sol fa re mi]

Josquin des Prez
ff. 60-61v

First system of musical notation, measures 1-6. The treble clef staff contains whole notes and half notes, while the bass clef staff contains whole notes and half notes. The music is in a simple, homophonic style.

Second system of musical notation, measures 7-12. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 8-10. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 13-18. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 14-16. The bass clef staff provides a rhythmic foundation.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The treble clef staff contains mostly whole notes, and the bass clef staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The treble clef staff has whole notes, and the bass clef staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. The treble clef staff has whole notes, and the bass clef staff has a simple accompaniment.

Seventh system of musical notation, measures 37-42. The treble clef staff has whole notes, and the bass clef staff has a simple accompaniment. A dashed line in the bass clef staff indicates a melodic connection between measures 38 and 40.

[f. LX]

o		o		o		o		o		o		o		o	
	'e	b'	'f		b'	'e	o	a'		'g	'c		a'	b'	
o		o		o		o		o		o		o		o	
'c		a	b	b		'c		'f		b	'e	a'		'g	

o		o		o		o		o		o		o		o	a
o	a'		'g	'c		a'	b'		o	b'		'c		'f	b'
o		o		o		o		o		o		o		o	
'c	a	b'	a'		'g		'f	b		'e		o			

'g	c		a	b		o	a		'g	'f	b'	'e			
'e			'e			o			o		o		o		
o	a'		'g	'c		a'	b'		o	b'		a'	'c		
o		o		o		o		o		o		o		o	

[f. LXI]

fo. lxi.

o	b'		'c	'f	b'	'e		o	a	'g	c				
o		o		o		o		o	a'		'g	'c		'g	
'f	b'	'e		o	b'		o	'c		'f	b'	'e			
d		o		o		o		o		o		o			

a	b		o	a		'g	c		a	b		a	a		'g
'c	a'	b'	a'	b'	a'	b'	b'		'c	b'		'e			
'e		'e		o	a'		'g		'c	a'		b'			
o		'e		'e	'f		'g		a'	'f		'e			

a	c		b	a		'g		'e							
'e		'e		'c		'e									
o	a'		'g	'c	a'	b'									
a		o		a		'e									

43

Two staves of music, treble and bass clef. Measures 43-48. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The bass line is generally lower than the treble line.

49

Two staves of music, treble and bass clef. Measures 49-54. Similar to the previous system, with quarter and eighth notes. The bass line has some longer note values.

55

Two staves of music, treble and bass clef. Measures 55-60. Features more melodic movement in the treble staff, including some eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment.

61

Two staves of music, treble and bass clef. Measures 61-66. Includes some dotted rhythms and longer note values in the treble staff. The bass line continues with quarter notes.

67

Two staves of music, treble and bass clef. Measures 67-72. Shows a change in the bass line with some longer note values and a double bar line in the middle of the system.

73

Two staves of music, treble and bass clef. Measures 73-75. The final system ends with a double bar line and a sharp sign in the bass staff.

[f. LXI]

Josquin. Ave maris stella.

o		o		o		g		o		o	c	o
'a		b'		b'	'c	b'	'e	b'	'f		'e	b'
o		o		o		o		o		o		
b		o		o		o		o		o		

Agnus

dei.

e		o	f		e	b	c	a	q	c	b		c	q			
'c		a'	q'	'c	b'		'c	q'	'a	.	f	'g	a'	q'		a'	g'
o		o		o		o		o		o		o		o			
o		o		o		o		o		o		o		o			

a		f	g	a	q		a	g	'f	a		g	'f	'e			
'f	'f		'e	b'		b'		b'	'f	'c	b'		'c	b'		'c	
o		o		o		o		o		o		o		o			
o		o		o		o		b.		a'		a'		'a	'g	a'	

b'	b'		c	q		a	g		c		a	c		q	a	g	
b'	g		q'	a'	.	f	'g	'e	a'		a'		'g	e			
'g		b'		b'	'c	b'	'e		o	'c	b'	'e					
'a		o	'g	a'	b'	'c		o	a'		q'	'c					

f	g	a	b		c	'f		o	c		q	g	q	c	b	f	
b.	e.	f.	g.		a'	q'		'c	b'	'e	b'		'c		'f		
'f			o	b'	'e	j	g		'f	'e	b'						
b.			'c	q	a'		'g		o		o						

[f. LXIv]

e	e		b	b		o		b.	a		q	a		'f	a		
a	g	a		'f		'c		b'			o			'f			
'c		o		o		b'		b'			b'			b'			
a'		a'		a'		b.		'e	'g	'f				b.			

g	'c'		'f		g	'c	'f	g	a		q		c	b'			
g	'f	'e	b'	b'		b'	'c	f	g	a	g		'j				
'g	a'	'c	q'		'g	a'	.	f		'g	a'	'j					
'c	'c		b.		'c	b.		o		o		o					

XIII - *Agnus dei* [I], [Missa *Ave maris stella*]

Josquin des Prez
ff 61-61v

Measures 1-6 of the musical score. The notation is in G major, 3/4 time. The treble clef part begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef part continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef part continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef part continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.

Measures 25-30 of the musical score. The treble clef part continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.

Measures 31-36 of the musical score. The treble clef part continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.

Measures 37-42 of the musical score. The treble clef part continues with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part has whole rests for the first two measures, then a half note G3, and a quarter note F3.





[f. LXI v]

e	d		g	c		b		c			o			o	e
g			g	f	c'	d'			c'	a'	a	g		f	e
g			o			o			c'		a'	q'		c'	
g			.e	.f		g			a'		.f	g		f	

f	d			s'		f	d		e	c	q	g	a		q	g
d'			o	g		a'	b'		c'		d'	e	f		d'	e
d'			q'	c'		d'			g	c'		q'	a'		g	
d.	g		.f	.e		d.			c.		o	.f	g		g	.e

a	g	a	q		g	a		o	q		g	a	d			
c'	f		d'		e	c'			d'		e		c'	g		
f		o	q'		c'	a'		q'	g		q'	c'	a'	q'		
f	d.		f	g		c	f		g		j.	g	c	f	g	

c	a		b	c		q	g		q	a		g	g			j'
e	f		c'		g			f	e	f	d'			d'		
c'	q'		c'	a'	q'	c'		d'	c'	d'	q'		a'			
a'	g		a'	f	.e			d.		d.			d.			

g																
d'																
g																
g																

43

Musical score for measures 43-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 44 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 45 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 46 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 47 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 48 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3.

49

Musical score for measures 49-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 49 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 50 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 51 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 52 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 53 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 54 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3.

55

Musical score for measures 55-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 55 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 56 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 57 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 58 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 59 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 60 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3.

61

Musical score for measures 61-66. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 61 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 62 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 63 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 64 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 65 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 66 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3.

67

Musical score for measure 67. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 67 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2, B2, and D3.

[f. LXI v]

Josquin. Missalome arme.

o		o		o		e		f		e	
e		f		e		o	e	b		o	
o		o		o		o		o		o	
o		o		o		o		o		o	

Patrem omni poten tem.

[f. LXII]

Fo. lrtj.

o	o	o		e		o		o	e	o	o
f	e	o	o	o	o	o	g	f	e	o	c
o		o		o		o		o		o	f
o		o		o		o		o		o	g

c	e	o	o	o		o		b	c	o	o
a	b	o	o	e	o	f		o	c	f	c
o		o		o		o		o		o	
a		a		a		o		o	c	b	

e	o	e	c	b		a		e		f	
c	o	o	a	o	o	a	c	b	a	g	f
e		e		e		a		a		a	o
a		e		e		a		a		o	

e		e	o	o	o	o		o		o	
c		o		g		a	b	o	o	o	
a		g		g		f		f		e	
a	b	c	o	e		o	f	e	o	b	c

o	a	b	c		b	a	g	c	g	a	b	c	b	a
o		a	b	o	o	e		e		e				
f		f		e		e		o		b				
o		o		a		b	c	b	g		a			

g		o	g		f	e	o	g		f	c	o		
e		o	c		g	a	b	g		o	o		a	b
b		e		o		b		b		b		b		
e		e		o	g	f	e	o	c	o	g			

**XIV - [Patrem omnipotentem / Credo],
[Missa *L'homme armé super voces musicales*]**

Josquin des Prez
ff. 61v-63v

Measures 1-6 of the musical score. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The treble clef staff contains a melodic line with a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note D5, and a half note E5. The bass clef staff contains a bass line with a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note C3, a half note D3, and a half note E3.

Measures 7-12 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a half note F#5, a half note G5, a half note A5, a half note B5, a half note C6, and a half note D6. The bass clef staff continues the bass line with a half note F#2, a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note C3, and a half note D3.

Measures 13-18 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a half note E6, a half note F#6, a half note G6, a half note A6, a half note B6, and a half note C7. The bass clef staff continues the bass line with a half note E3, a half note F#3, a half note G3, a half note A3, a half note B3, and a half note C4.

Measures 19-24 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a half note D7, a half note E7, a half note F#7, a half note G7, a half note A7, and a half note B7. The bass clef staff continues the bass line with a half note D4, a half note E4, a half note F#4, a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

Measures 25-30 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a half note C8, a half note D8, a half note E8, a half note F#8, a half note G8, and a half note A8. The bass clef staff continues the bass line with a half note C5, a half note D5, a half note E5, a half note F#5, a half note G5, and a half note A5.

Measures 31-36 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a half note B8, a half note C9, a half note D9, a half note E9, a half note F#9, and a half note G9. The bass clef staff continues the bass line with a half note B5, a half note C6, a half note D6, a half note E6, a half note F#6, and a half note G6.

Measures 37-42 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a half note A9, a half note B9, a half note C10, a half note D10, a half note E10, and a half note F#10. The bass clef staff continues the bass line with a half note A6, a half note B6, a half note C7, a half note D7, a half note E7, and a half note F#7.

[f. LXII]

e	d	a			g	c		d	a			b		a	g	f	e	
e		f			g	a	b	c		d	b	e			e	c		c
b					b			b	a		b			a			a	g
f	e	d			e	d	g			a		e			f	e	f	c

f	d	e			a	e			d		e	f	g	a	b	c		a	b
a					o	c		b	a		e	a	b	c	d	e		c	b
f	e				f	e		f			e		e				o		
d	c				d	c		d			a		o				o		

[f. XLXII v]

a					o	f		e	d		f	d	c	f	g	a		f	e
a	b				b	b		d	d		a	b		d	e	f		d	d
o					o			o			o			o			o		
o					o			o			o			o			o		

d					o	a			f		g	c		g					e
d					d	c	b		a	d	g	a		g	e				c
o					o				o		e			e					c
d					d				d		c			c					c

f	d					f		e	d	b	c	a		e				c		
a	b					g	a	f		g	d		o	a		a	a		e	f
d						d			d				e			c			c	
d						b			b			a		a			a		a	

o					o				o			o		o		o		o	b	
g	a	g				f	e		d	g		c	c			b	a		c	b
b						b			b			e			e				e	
e						o			o			o	a		a	a			c	f

o					o				o	a		a	a			c		f		
o	b					a	g		a	b		c			c	b	a		c	
d						d			d			e			c				c	
g	a	g				f	e		d			a			a			a		

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, including a dotted eighth note and a sixteenth note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with a prominent eighth-note pattern. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

55

Musical notation for measures 55-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

67

Musical notation for measures 67-72. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

73

Musical notation for measures 73-78. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

79

Musical notation for measures 79-84. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

[f. XLXII v]

g	a	g		f	e	b	g	c		o		g			
b			b	c	b	b	g	o	c			b	a	b	c
b			b			b		e		e		e			
f	g		g			g		a		a		g		f	

a			a			a		g	c	b	a	c	b		
	b			b		a		b	c		f		g	a	
f			f			f		e		b		c			
b			b			f		c		b		a			

g			o	e	b	g	f	b	o	f	a	a			
c	f		g	f	g	a	b	c	b	a	b	c	a		
b			b			b		o		o		o			
e			e			o	e	b	g	f	b	o	f		

[f. LXIII]

Fo. lxiij.

g	f	c		o	g	a	g	e	o	g	f	b	e	f	
o	c		b	e	b	c	b	o	b	e	b	b	b		
o			o			o		o		o		o			
c	a		g	f	e	o	g	a	g	f	g	f	e	b	

e	c		b	e	b	c	b	a	c	b	a	e	b		
c	a		b	c	b	a	b	a		b	a	e	e		
o			o			o		e		e		e			
e	f		e	c	o	e	a		o	a	a	a			

a	a		c	b	a	c	b	b	a		b				
b	a		c	b	b	a		c	b	e	b				
c			e		e	e	e	e	e	e	e				
o	a		a		o	a	a		o	a	e				

a			a		o		o		o		a	a			
a			o	f	e	f	e	b	b		a	b			
a			a		a		a		g		f				
a	f		e	b	a	b	f	e	b	b	b				

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a common time signature. The treble staff features a melodic line with a long note in measure 85, followed by a series of chords and a descending line. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a few moving notes.

91

Musical score for measures 91-96. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with a focus on chordal textures in both staves, with some melodic movement in the treble staff.

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music shows a continuation of the harmonic and melodic themes established in the previous measures.

109

Musical score for measures 109-114. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with some chromaticism, and the bass staff provides a solid harmonic base.

115

Musical score for measures 115-120. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with a mix of melodic and harmonic elements.

121

Musical score for measures 121-126. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The final measures of this system show a continuation of the musical themes.

[f. XLXIII]

a	a	a	g	g	g	g	a	c
b'		a'	e'	e'	e'	c'	b'	c'
f		f	e	e	e		o	
b.		b.	o	o	o		f	f

	b	a	g	g	g	a	c'	b'
a		a'	e'	b'	c'	o	e	b.c.f
o		o	b'	b'	b'	b'	b'	
f	f	f	e	o	e	b.e.f	g	f

e' f g	f b'	c'	b'	g	e'	b' b'	a' a	g
g' c'	f g	a'		b'	c'	b' g'	a'	f
b'	b.	e		e		e	o	
c b. e	b. b.	a.		o		o	o	

e b' g	f a'	g	e'	g	f	e	b'	
g' b'	a'	g'	o	o	o	o		
p	o	b'	b'	b'	b'	b'		
o	o	o	e	b.	e	f	g	f

[f. LXIII v]

g	f	c' b' b'	c'	o	a'	b' c' a'	c' b' c' f	
o		o	e' g	f b.	e	o	a'	
b'		b'	o	o	o	a'	a'	
c	b.	c	f.	g	e	f	g	a'

g	f	b'	c'	f g f	c' b'	c'	a'	e'	f
b' c' b'	c' b' e		b' c'	b' c' b'	c'	b'	c' b' a'		
g		g	e	a'	a'	c	b.	e	
o		o	a.	b. c. b.	e. f' g		f. e	c	

g a g		f' e	b' e	f' e b'	b' a'	b'	*			
b' c' b'		c'	b' e	a' c'	b' a'	a'	*			
e		e	g	f	g	e	b.	*		
g	g	a.	b.	c.	b.	c. b.	g.	a.	b.	*

127

133

139

145

151

157

163

Bibliografia

- [AGRICOLA, 1999] JUST, Martin / CALELLA, Michele, “Agricola, Ackerman, Familie”, FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, vol.1, zweite, neubearbeitet Ausgabe, Bärenreiter Kassel *et al.*, 1999, coluna 211-5.
- [ALVARENGA, 2004] ALVARENGA, João Pedro d’, *Pero de Gamboa (1563?-1638), Motetos*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2004.
- [ALVARENGA, 2010] ALVARENGA, João Pedro d’, “Some Notes on the reception of Josquin and of Northern Idioms in Portuguese Music and Culture”, *Journal of the Alamire Foundation*, 2/1, 2010, pp. 69-89.
- [APEL, 1997] APEL, Willi, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington *et al.*, Indiana University Press, 1997.
- [BAENA, 1540] BAENA, Gonzalo de, “Prologo.”, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tâger*, Lisboa, Germã Galharde, 1540, ff. [5v-64v].
- [BERMUDO, 1555] BERMUDO, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales*, Ossuna, 1555.
- [BOORMAN, 2006] BOORMAN, Stanley, *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*, New York, Oxford University Press, 2006.
- [BRANCO, 2005] BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 4ª ed. atualizada, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.
- [BRITO, 1989] BRITO, Manuel Carlos de, “As relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença”, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 43-54.
- [BRITO, 1990] BRITO, Manuel Carlos de, “Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII”, CASARES, Emilio/VILLANUEVA, Carlos (coord.), *De Musica Hispana et Aliis. Miscelânea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.*, vol.1, separata, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 539-54.
- [BRITO, 1992] BRITO, Manuel Carlos / CYMBRON, Luísa, *História da Música*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- [BROWN, 2000] BROWN, Howard Mayer, *Instrumental Music printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965, reedição Iuniverse, 2000.

- [BUESCU, 2008] BUESCU, Ana Isabel, *D. João III 1502-1557*, Lisboa, Temas e Debates, 2008.
- [BULLARD, 1993] BULLARD, Beth, *Musica Getuscht, A Treatise on Musical Instruments (1511), by Sebastian Virdung*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- [CALAHORRA, 2001] CALAHORRA, Pedro, “Compositores Hispanos en el Ms. 2/3...”, *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca. 1550), Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, GÓMEZ, Maricarmen e BERNADÓ, Màrius (ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 177-201.
- [CHEW/RASTALL, 2001] CHEW, Geoffrey, RASTALL, Richard, “Notation. §3III, 5(i): Keyboard tablatures”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 18, pp. 172-173.
- [DART/MOREHEN/RASTALL, 2001] DART, Thurston, MOREHEN, John, RASTALL, Richard, “Tablature”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 24, pp. 905-914.
- [DESLANDES, 1888] DESLANDES, Venâncio, *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*, Lisboa, 1888.
- [DIAS, 2006] DIAS, José Sebastião da Silva, *Portugal e a Cultura Europeia (séculos XVI a XVIII)*, Porto, Campo das Letras, 2006.
- [DODERER / MEER, 2005] DODERER, Gerhard / MEER, John Henry van der, *Cordofones de tecla portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- [EDLER, 2007] EDLER, Arnfried, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, vol.1 - *Von den Anfängen bis 1750*, Laaber, Laaber-Verlag, 2007.
- [ESTUDANTE, 2007] ESTUDANTE, Paulo, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles, Tese de Dissertação de Doutoramento*, Paris, Université de la Sorbonne – Paris IV, 2007.
- [FALLOWS, 2009] FALLOWS, David, *Josquin*, Turnhout, Brepols Publishers, 2009.
- [FALLOWS, 2001] FALLOWS, David, “Caron, Firminus”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 5, pp. 176-177.

- [FERREIRA, 2004] FERREIRA, Manuel Pedro, “A Música Religiosa em Portugal por volta de 1500”, *III Congresso Histórico de Guimarães D. MANUEL E A SUA ÉPOCA*, (separata de actas), vol.2, Câmara Municipal de Guimarães, 2004, 203-16.
- [FERREIRA, 2008] FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, vol.1, Lisboa, Arte das Musas, 2008.
- [FRAILE, 1987] FRAILE, Dámaso García, “La Universidad de Salamanca en la música de Occidente” *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol.1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 289-92.
- [FREUND, 2001] FREUND, Roberta, “Sevilla 5-5-20, Tarazona 2/3 y otras fuentes de la música ibérica del siglo XVI: una reconsideración de relaciones”, GÓMEZ, Maricarmen e BERNADÓ, Màrius (ed.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca. 1550)*, *Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 203-17.
- [GRIFFITHS, 1999] GRIFFITHS, John, “Fuenllana, Miguel de”, FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, vol.7, zweite, neubearbeitet Ausgabe, Bärenreiter Kassel *et al.*, 1999, columnas 237-40.
- [GÜMPEL, 1988] GÜMPEL, Karl-Werner, “El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo”, *Recerca Musicològica VIII*, 1988, pp. 25-45.
- [JAMBOU, 2001] JAMBOU, Louis, “Venegas de Henestrosa, Luis”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 26, pp. 384-385.
- [JIMÉNEZ, 2004] JIMÉNEZ, Juan Ruiz, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, GRIFFITHS, John / SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2004.
- [JUDD, 1989] JUDD, Robert Floyd, *The Use of Notational Formats at the Keyboard: a Study of Printed Sources of Keyboard Music in Spain and Italy c.1500–1700, Selected Manuscript Sources Including Music by Claudio Merulo, and Contemporary Writings Concerning Notations*, *Tese de Dissertação de Doutoramento*, University of Oxford, 1989.
- [KASTNER, 1955] KASTNER, Macário Santiago, “Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI^e siècle” *Anuario Musical*, X, 1955, pp. 84-108.

- [KNIGHTON, 1996] “A Newly Discovered Keyboard Source (Gonzalo de Baena’s *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”, *Plainsong and Medieval Music*, 5/1, Cambridge University Press, 1996, pp. 81-112.
- [KNIGHTON, 1999] KNIGHTON, Tess, “Baena, Vaena, Familie”, FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, vol.1, zweite, neubearbeitet Ausgabe, Bärenreiter Kassel et al., 1999, columnas 1612-3.
- [KNIGHTON, 2012] KNIGHTON, Tess (ed.), *Gonçalo de Baena - Arte de Tanger (Lisboa 1540). Edição e estudo introdutório*, Lisboa, Edições Colibri, 2012.
- [KREITNER, 1992] KREITNER, Kenneth, “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, *Early Music*, vol. 20, nº 4, *Iberian Discoveries*, Oxford University Press, 1992, pp. 533-46.
- [LAMBEA, 1996] LAMBEA, Mariano, “La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo maestro, 1613*)”, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología XII*, 2 (separata), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1996, pp. 197-216.
- [LAUKVIK, 1996] LAUKVIK, Jon, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Eine Einführung in die “alte Spielweise” anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, vol.1, Stuttgart et al., Carus-Verlag et al., 1990.
- [MARX, 2001] MARX, Hans Joachim, “Buchner, Hans”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 4, pp. 536-7.
- [MARX, 2001] MARX, Hans Joachim, “Schlick, Arnolt”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 22, pp. 522-523.
- [NERY / CASTRO, 1991] NERY, Rui Vieira / CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música* (Sínteses da cultura portuguesa), Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
- [NORONHA, 1874] NORONHA, Tito, *A imprensa portuguesa durante o século XVI*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874.
- [OTAOLA, 2000] OTAOLA, Paloma, *Tradición y modernidade en los escritos musicales de Juan Bermudo: del “Libro Primero” (1549 a la “Declaración de instrumentos musicales” (1555)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

- [OUVARD, 1999] OUVARD, Jean-Pierre, “Attaignant, Pierre”, FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, vol.1, zweite, neubearbeitet Ausgabe, Bärenreiter Kassel *et al.*, 1999, columnas 1118-1122.
- [PARKINS, 2004] PARKINS, Robert, “Spain and Portugal” SILBIGER, Alexander (ed.), *Keyboard Music before 1700*, New York *et al.*, Routledge, second edition, 2004. pp.312-52.
- [PÉREZ, 1991] PÉREZ, Joseph, *El siglo de fray Luis de León, Salamanca y el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 221-2
- [PERKINS, 1999] PERKINS, Leeman L., *Music in the age of the Renaissance*, New York *et al.*, W. W. Norton & Company, Inc., 1999.
- [PICKER, 2001] PICKER, Martin, “Antico, Andrea”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 1, pp. 731-733
- [PINHO, 1981] PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- [REES, 1995] REES, Owen, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620*, New York *et al.*, Garland Publishing, Inc., 1995.
- [REES, 1994/95] REES, Owen, “Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertoires and their context”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nºs 4 e 5, 1994/95, pp. 53-93.
- [REES, 2004] REES, Owen, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, GRIFFITHS, John /SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 455-87.

- [RESENDE, 1545] RESENDE, Garcia de, “A trasladação do corpo do muy católico [e] magnânimo [e] esforçado Rey dõ Ioão o segundo [...]” e “A entrada del rey dom Manoel em Castella”, *Lyuro das obras de Garcia de Resẽde que trata da visa & gradíssimas virtudes [e] bõdades: magnânimo esforço: excelêtes costumes [e]manhas [e] muy caros feitos do christianissimo: mui alto [e] muyto poderoso príncipe el Rey dõ Ioão o Segundo deste nome [e] dos Reys de Portugal o trezeno de gloriosa memoria: começado de seu nacimẽto [e] toda sua vida ate a ora de sua morte: cõ outras obras que adiante se seguem.*, [Lisboa], Luys Rodriguez, 1545, ff. [125-127] e ff. [128-136v].
- [RESENDE, 1554] RESENDE, Garcia de, “MISCELLANEA DE GARCIA DE REEsende: & variedade de historias, costumes, casos & cousas que em seu tempo accontesderam.”, *Livro das obras de Garcia de Resende, que tracta da vida & grandíssimas virtudes & bõdades, magnânimo esforço, excelentes costumes & manhas & muy craros feitos do christianissimo... el rey dom Iom ho segundo deste nome...*, *vay mais acrescẽtado nouamente a este livro hũa Miscellanea ã trouas do mesmo auctor...*, Évora, André de Burgos, 1554, ff. 1-23v.
- [RIBEIRO, 1967] RIBEIRO, Mário de Sampaio, *Livraria de música de El-Rei D. João IV. Estudo musical, histórico e bibliográfico*“(inclui edição facsimile)), 2 vols., Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1967.
- [ROSAS, 1996/7] ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, “O Claustro da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães”, *PORTVGALIA*, Nova Série, vols.17-18, 1996/1997, pp. 255-68.
- [SAVALL, 2008] CD *Estampies & Danses Royales Le Manuscrit du Roi (ca. 1270-1320)*, Hesperion XXI, dir. Jordi Savall, Editora Alia Vox, 2008.
- [SERRÃO, 1980] SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal – O século de ouro (1495-1580)*, Editorial Verbo, vol. III (2. ed. revista), 1980.
- [SILBIGER, 2004] SILBIGER, Alexander (ed.), *Keyboard Music before 1700*, 2ª edição, New York *et al.*, Routledge, 2004.
- [SLIM, 2001] SLIM, H. Colin, “Cavazzoni, Marco Antonio”, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 5, pp. 317-318.

- [SMIJERS, 1926] SMIJERS, Albert (ed.), *Werken van Josquin des Prés*, Deel I, bundel 1-5, afleveringen 10-14, Missen I (*Missa L'Homme Armé*), 10 aflevering, Amsterdam *et al.*, Vereniging voor nederlandsche muziekgeschiedenis, 1926.
- [SMIJERS, 1952] SMIJERS, Albert (ed.), *Werken van Josquin des Prez*, Deel III, bundel 12-27, afleveringen 26-32, Missen XVII (*Missa Sine Nomine*), Amsterdam *et al.*, Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1952.
- [SADIE 1994] SADIE, Stanley (ed.), *Dicionário Grove de música*, (edição concisa), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.
- [STEVENSON, 1976] STEVENSON, Robert Murrell, "Josquin in the Music of Spain and Portugal", LOWINSKY, Edward E.(ed.), *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London, New York & Toronto, 1976, pp. 217-46.
- [SWING, 2001] SWING, Peter Gram, "Gascongne, Mathieu", The New Grove Dictionary, SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2001, vol. 9, pp. 553-555.
- [URCHUEGUÍA, 2001] URCHUEGUÍA, Cristina, "Wahr oder falsch? Was bedeuten die Zuschreibungen in Gonçalo de Vaenas *Arte nouamente inuentada* (1540)?", NIEDERMÜLLER, Peter, URCHUEGUÍA, Cristina, WIENER, Oliver, *Quellenstudium und musikalische Analyse – Festschrift Martin Just zum 70. Geburtstag*, Würzburg, Ergon Verlag, 2001, pp.48-82.
- [URCHUEGUÍA, 2002] URCHUEGUÍA, Cristina, "Note, Buchstabe, Zahl. Notationen und Edition in der Musik der Renaissance am Beispiel von Gonçalo de Vaenas *Arte nouamente inuentada*", PLACHTA, Bodo / WOESLER Winfried, i. Dr., *Edition und Übersetzung, Bericht der Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft germanistischer Edition*, Lingen 8.-11. März, 2002, pp. 277-94.
- [VASCONCELOS, 1870] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os Musicos Portuguezes – Biographia – Bibliographia*, 2vols., Porto, Imprensa Portugueza, 1870.
- [VASCONCELOS, 1874] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom JOÃO o IV, Nosso Senhor* (1649), edição diplomática, Porto, Imprensa Portugueza, 1874.

- [VIEIRA, 2007] VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliografia de musica em Portugal*, (1900) 2 vols., edição *facsimile*, Lisboa, Arquimedes Livros, 2007.
- [VITERBO, 1909] VITERBO, Francisco Marques de Sousa, “A gravura em Portugal: breves apontamentos para a sua historia”, separata do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archelogos Portuguezes*, Lisboa, Associação dos Architectos Civis e Archelogos Portuguezes - Typ. Da Casa da Moeda e Papel sellado, 1909, 19 pp.
- [VITERBO, 1932] VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Subsídios para a historia da musica em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

ⁱ A foliação original em algarismos romanos foi aqui substituída, para nossa comodidade, pela numeração árabe.

ⁱⁱ Salvo indicação contrária, a informação nesta coluna é em grande medida apoiada em [KNIGHTON, 1996].

ⁱⁱⁱ Esta obra fará parte de um *Gloria*, não identificado, de acordo com [ALVARENGA, 2010], p. 87, sendo provavelmente *unicum*, de acordo com este musicólogo português e também com [KNIGHTON, 1996], p. 92.

^{iv} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 92, e [ALVARENGA, 2010], p. 87, esta e a obra seguinte (intabulação III) tratam-se de *unica*.

^v A identificação como sendo parte de um *Credo* de Compère é da responsabilidade de [ALVARENGA, 2010], p. 87.

^{vi} [KNIGHTON, 1996], p. 92, refere as dificuldades de atribuição desta intabulação, com, por um lado, o índice de Baena a remeter para Obrecht, e por outro a concordância com o *Benedictus* da *Missa Gaudeamus* de Josquin. [ALVARENGA, 2010] e [URCHUEGUÍA, 2001] seguem a mesma concordância. Esta última musicóloga (p. 62) encontrou outra fonte com a mesma obra atribuída a Ockeghem.

^{vii} A determinação da identificação do *Agnus dei* [II] é da autoria de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 79, confirmada também por [ALVARENGA, 2010], p. 87.

^{viii} As intabulações 11 a 14, de acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 92, serão *unica*; [URCHUEGUÍA, 2001], p. 58, considerou que os pares de intabulações 11-12 e 13-14, formam duas unidades, diminuindo assim o número total de obras do impresso para 63.

^{ix} [KNIGHTON, 1996], p. 92, reconhece que esta obra faz parte de um [Magnificat]; de acordo com [URCHUEGUÍA, 2001], pp. 59-60, esta e a seguinte intabulação, correspondem a excertos de “*Magnificat sexti toni*”.

^x [KNIGHTON, 1996] e [URCHUEGUÍA, 2001] consideram as peças 18-20, de autor anónimo, *unica*. [ALVARENGA, 2010], p. 86, coloca a hipótese destas peças serem do próprio autor do impresso, Gonzalo de Baena. [KNIGHTON, 2012], p. 50, diz que as melodias usadas nestas peças são idênticas às encontradas no *Intonarium toletanum* de 1515, à excepção dos últimos compassos da peça 20 - *Jesu nostra redemptio*; ela acrescenta ainda que Bruno Turner, numa comunicação privada, terá sugerido que os instrumentistas tomaram maior liberdade na utilização das melodias do cantochão, em especial quando eram para serem executadas num contexto para-litúrgico.

^{xi} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80, informa que o *Pleni sun celi* do modelo polifónico está escrito a 3vv e não a 2 vv como aparece na intabulação.

^{xii} [KNIGHTON, 1996], p. 92, refere que a identidade deste excerto deverá ser confirmada, considerando [ALVARENGA, 2010], p. 87, a identificação incerta.

^{xiii} [URCHUEGUÍA, 2001], na p. 80, sugere que o *Benedictus*, na fonte polifónica, é a 2 e não a 3 vv, como aparece na intabulação.

^{xiv} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80, refere que a intabulação, com o número 25, corresponde ao Motete *Unica est columba mea*.

^{xv} A definição do género musical da intabulação com a indicação numérica 26 é da autoria de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 80. Esta musicóloga encontrou também várias fontes onde a atribuição desta obra é feita a Obrecht, assim como a autor anónimo, como se poderá observar na p. 61 deste mesmo artigo. [KNIGHTON, 1996], p. 92, já tinha reconhecido atribuições conflituosas.

^{xvi} [KNIGHTON, 1996], p. 92, considera que esta intabulação é *unicum*.

^{xvii} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 61. Esta intabulação encontra-se também atribuída em algumas fontes a Alexander Agricola e em várias outras a autor anónimo.

^{xviii} [SWING, 2001], pp. 553-5 diz existir um motete a 2vv, *Virginitas pulchris* (publicada em 1549¹⁶), *contrafactum* do *Agnus dei* da *Missa super Nigra sum*. [URCHUEGUÍA, 2001], p. 81, e [ALVARENGA, 2010], p. 87, parecem sugerir a possibilidade do Baena apresentar a intabulação do motete e não da secção da missa.

^{xix} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 92, esta obra, atribuída a Compère, encontra-se atribuída também a Brumel. [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, refere que a atribuição a Compère só se verifica no impresso de

Gonzalo de Baena, encontrando-se em várias outras fontes atribuído a Antoine Brumel e a autor anónimo. A classificação do género desta intabulação é da autoria de Urchueguía.

^{xx} [KNIGHTON, 1996], p. 93, não faz qualquer referência ao género musical desta obra, porém [URCHUEGUÍA, 2001], nas pp. 58 e 81, diz que se trata de uma *Chanson*, que foi aceite depois de se consultar [FALLOWS, 2001], pp.176-7.

^{xxi} [KNIGHTON, 1996], p. 93, considera tratar-se de *unicum*; a atribuição a Obrecht é também confirmada por [URCHUEGUÍA, 2001], p. 81; [ALVARENGA, 2010], nas pp. 86-7, diz que a correcta atribuição será a Agrícola, reconhecendo também a atribuição a Obrecht. [KNIGHTON, 2012], p. 39, refere que Eric Jas considera pouco provável que esta peça seja de facto de Obrecht.

^{xxii} Provavelmente trata-se de João de Badajoz, músico da corte portuguesa (*fl* 1518; [Viterbo, 1932], pp. 79-80). No entanto, [Ros-Fábregas, 2001] refere a existência, uma geração mais tarde, de Garci Sánchez de Badajoz (c.1460-d.1524), *vihuelista*. Note-se que [KNIGHTON, 1996], p. 93, considera esta intabulação *unicum*.

^{xxiii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, encontrou concordância no manuscrito de Segovia (E-SE Ms. s.s.), porém com o título “*Cecus non judicat de coloribus*”, atribuído a “*Ferdinandus et frater eius*”, isto é, a Fernando e ao seu irmão. [KNIGHTON, 2012], p. 38, diz que o *incipit* “*Ave Maria*” para esta peça não aparece em qualquer outra fonte. Apesar de Knighton ter agrupado esta intabulação e a seguinte numa só unidade, ainda que distinguindo-as (37 e 37b em [KNIGHTON, 1996], p. 93), estas foram por mim consideradas como duas intabulações, em conformidade aliás com a classificação feita pela musicóloga inglesa das intabulações 11, 12, 13 e 14.

^{xxiv} Para mais concordâncias desta e da intabulação anterior ver [URCHUEGUÍA, 2001], p. 62.

^{xxv} Segundo [KNIGHTON, 1996], p. 93, tratar-se-á de um *unicum*.

^{xxvi} Quer [KNIGHTON, 1996], p. 93, quer [URCHUEGUÍA, 2001], pp. 58 e 81, contrariam a identificação do *Agnus dei* dada por Baena, remetendo para o *Benedictus* da *Missa de Feria* de Antoine de Févin.

^{xxvii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, julga tratar-se de *unicum*.

^{xxviii} A opção por este autor encontra-se fundamentada nas análises expressas respectivamente nos artigos de [KNIGHTON, 1996], p. 105, e de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 57; Knighton duvida que seja uma obra de Cristobal Morales, não tendo encontrado concordância desta obra. Ela não deixa contudo de considerar poder tratar-se eventualmente de uma das primeiras obras deste autor. Também diz que, existiu um outro Morales na corte de Isabel a Católica, Francisco de Morales (1485-c.1498), podendo este ser o compositor da obra, que na fonte E-TZ Ms. 2/3, é atribuída a “*Fo. Morales* (ver [KNIGHTON, 1996], rodapé 86); [URCHUEGUÍA, 2001], por sua vez, diz que o nome era vulgar então e que Cristóbal Morales, à época estava em Roma, como cantor na Capela Sistina, e tinha contactos com Espanha, contudo não existirão provas do envio de obras para Portugal. Sobre a sua actividade como compositor antes de Roma nada será conhecido e não foi possível ainda determinar categoricamente se esta obra, intabulada por Gonzalo de Baena, será do Cristóbal Morales.

^{xxix} [URCHUEGUÍA, 2001], p. 60, atribuiu esta obra também a Pierre de La Rue.

^{xxx} De acordo com [KNIGHTON, 1996], nas pp. 93-4, o título “*dos coelhos*” indica que se trata de um excerto do *Credo* de *Mon père*, concordando deste modo com [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82.

^{xxxi} [KNIGHTON, 1996], p. 93, julga tratar-se de um *unicum*.

^{xxxii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, identificou como sendo o *Agnus dei* [III] não da *Missa Hercules dux Ferrarie* mas sim da *Missa Sine nomine*, confirmado aliás por [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82.

^{xxxiii} A atribuição do género é da autoria de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82.

^{xxxiv} [KNIGHTON, 1996], p. 93, julga tratar-se de um *unicum*.

^{xxxv} [KNIGHTON, 1996], p. 93, indica que será necessário confirmar a identidade da peça.

^{xxxvi} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 93, e com [URCHUEGUÍA, 2001], p. 82, esta intabulação corresponde a um excerto do *Credo* da *Missa sine nomine*, encontrando-se concordância nos manuscritos E-TZ Ms. 2/3 (clx^v-clxxi) e P-Cug MM 12 [Escouar] (ff. 60v-9), entre outras fontes.

^{xxxvii} De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 93, as intabulações 53, 54 e 55 serão *unica*.

^{xxxviii} As intabulações 56, 57, 58 e 59, correspondentes à numeração 53, 54, 55 e 56, de [URCHUEGUÍA, 2001], p. 65, corresponderão a arranjos de uma mesma melodia, do “*Kyrie IV Cunctipotens genitor Deus*

[LU, S.25]”. De acordo com [KNIGHTON, 1996], p. 93, estas intabulações serão *unica*. [ALVARENGA, 2010], p. 86, coloca a hipótese destas peças serem do próprio autor do impresso, Gonzalo de Baena.

^{xxxix} [KNIGHTON, 1996], p. 93, considera tratem-se de peças *unica*.

^{xi} Como se pode confirmar existiu um lapso na preparação do índice do impresso, tendo sido registado em último lugar do índice a peça de Josquin des Prez, referente ao f. 60, e em quarto lugar, a contar do fim do índice, a obra de António de Baena, referente ao f. 63. Observa-se assim um salto no registo dos fólhos, partindo-se do f. 59, seguiram-se os ff. 63 e 69 e depois o f. 60. O lapso observado no título do Índice da Fonte não se assinalou no título do Corpo da Fonte, concordando portanto esta intabulação com o registado no f. 60.

^{xii} [KNIGHTON, 1996], p. 93, esta obra será *unicum*.