

2. Os manuscritos P-Cug MM 48 & MM 242

2.1. Descrição, conteúdo e problemática dos inventários

Foi nas descrições e inventários realizados por Owen Rees¹ no seu estudo que nos baseámos para a nossa descrição, conteúdo e exposição sobre a problemática dos dois manuscritos. Ao seu levantamento e estudo adicionámos alguns dados relevantes, quer em ambos os inventários, quer em ambas as descrições, resultantes da nossa investigação e do confronto físico com ambos os manuscritos.

Na descrição do MM 242 no ponto Filigranas utilizámos os sinais e convenções inerentes à descrição técnica de marcas de água:

sobre; por cima de /
incluído em; dentro de <>
ladeando; ao lado de | |

2.1.1. P-Cug MM 48

Descrição material

Livro em formato de partitura, [ii] +121 + [ii] fólios em papel, 320 x 205 mm.

Estado do manuscrito: bem conservado; não sofreu aparos recentes; borrões de tinta entre os ff. 78r-81v, em particular nos ff. 80v-81r aqui com prejuízo do texto musical.

Cadernos: a², b¹⁺¹⁰, c², d¹⁰⁺¹, e¹⁰, f¹⁺⁶⁺¹, g¹⁰, h¹⁰, i¹⁰, j¹⁰, k¹⁰, l¹⁰, m¹⁰, n⁸, o¹⁺²

¹ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Outstanding Dissertations in Music from British Universities, New York & London, Garland Publishing, 1995, pp. 271-282 & 325-364.

Numeração: possivelmente original, a tinta de cor sépia no canto superior direito dos fólios; o autor da foliação omitiu por lapso os números 13 e 63, enquanto que os fólios 67, 68, 69, 118 e 125 foram extraídos do manuscrito.² Notas a lápis de caligrafia idêntica, respectivamente, no cabeçalho do f. 68r e no canto superior esquerdo do f. 70r, rubricadas e com data de 4 de Abril de 1940 referem, em italiano, a falta dos f. 67 (*Manca pag. 67*) e do f. 69 (*Manca fl. 69*).

Paginação: 18 pentagramas por fólio (5+1+5+1+5+1) entre os ff. 1v-25v; 15 pentagramas por fólio (5+5+5) entre os ff. 26r-35v; 16 pentagramas por fólio (4+4+4+4) entre os ff. 36r-127r; 15 pentagramas por fólio (3+3+3+3+3) no f. 127v; divisão vertical original dos fólios em 21 *tactus*, na maior parte dos casos com acrescentos de mais duas barras verticais à mão, ora nas margens direitas, ora nas margens esquerdas, totalizando 22, 23 ou 24 *tactus*, com exceção dos ff. 26r-27r (28 *tactus*), ff. 27v-28r, 29r-29v, 36r, 49r-49v, 52r-53r (25 *tactus*), f. 28v, 48v (26 *tactus*), 30r, 48r (27 *tactus*), 26r-27r, 40r-40v, 45v, 46v (28 *tactus*), 41r, 44r-45r, 47r-47v (29 *tactus*), 36v, 38r-39r, 42v-43v (30 *tactus*); 37r-37v, 46r (31 *tactus*), 39v, 41v-42r (33 *tactus*).

Filigranas: apenas existe um tipo de papel, sem marca de água aparente.

Copistas: três copistas, designados A (mesma mão que copiou o MM 242), B e C; o copista A copiou as peças nºs. 1-14, 19-21, 39-40, 44, 47-77, 79-81, 83-4 e 86-9, o copista B copiou as peças nºs. 15-8, 28-38, 82 e 85 e o copista C copiou as peças nºs. 22-7; regista-se ainda a presença de uma quarta mão na modificação de algumas peças previamente copiadas; as peças que são

² A razão pela qual os ff. 67-69 foram cortados, prende-se, com toda a probabilidade, com o facto de alguém posteriormente à cópia do *Ricercare settimo* de Buus ter tentado resolver a descoordenação do contraponto constante na parte final da cópia da obra. Efectivamente, o desfasamento no alinhamento vertical das vozes resultou do facto do copista, no acto da cópia, não se ter apercebido do erro rítmico constante no impresso de Gardane (B5195-1547₁), tendo-o portanto copiado – ver ANEXO I, I – *Edição crítica, c*, 1.4..

acrescentos tardios já seiscentistas, concretamente nºs. 11, 41 e 45, revelam cada uma a sua mão.

Encadernação: provavelmente original, consistindo num fólio em pergaminho extraído aparentemente de um dicionário latino com escrita gótica em ambas as faces; vestígios de atilhos.

Marcas e outras inscrições: As obras nºs. 1-6, 8-13, 15-17, 19-39, 52-58, 60-63, 66-76, 79-81, 83-84 e 86 incluem o *incipit* do texto e, nalguns casos, excertos desses mesmos textos; na margem superior do verso da segunda folha de guarda do final do manuscrito encontra-se a inscrição: *Em os seis dias do mês de Junho de 1559 comecei a dar lição de tanger aos Irmãos dom bras, dom bernardo e dom joam.*; na margem inferior do f. 12v encontra-se a inscrição recente (posterior à digitalização do manuscrito): *NB. Faltam no original 13r e 13ver*; no canto inferior direito do f. 50r encontra-se escrito: *revertere ad priorem partem*; na margem superior esquerda do f. 61v encontra-se escrito: *UniSonus. de Falta*; na margem superior direita do f. 86v encontra-se escrito: *A segunda parte deste motete está adiante sete folhas* acompanhada do número 172 que se refere ao último compasso da primeira parte da obra; no canto superior direito do f. 94r encontra-se escrito: *Segunda parte do mot. atras 7 fo.*; no canto inferior direito do f. 96r encontra-se escrito: *Da qui amdé in adiante as cento e quatorze folhas e ahi acharão este sinal* seguido do desenho de um cruzeiro; na margem vertical do f. 114r, logo após o quarto pentagrama do terceiro sistema encontra-se escrito: *este he o final* seguido do desenho de um cruzeiro.

Datação: provavelmente compilado entre as décadas de 50 e 60 do século XVI. Com base na inscrição no verso da segunda folha de guarda final, podemos deduzir que o manuscrito tenha sido compilado nos anos em torno de 1559.

História, conteúdo e problemática do manuscrito: Na primeira descrição dos manuscritos MM 48 e MM 242, Santiago Kastner relacionou o seu formato em partitura com o facto deles se destinarem à execução no órgão, para além de poderem ter sido pertença de um organista do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.³ No que se refere ao MM 48, mau grado todo o esforço preliminar no levantamento do seu conteúdo, o estudo levanta alguns problemas que resultam sobretudo de certas atribuições discutíveis e de uma concepção acentuadamente especulativa sobre a sua génese. Adiante, na sequência do presente capítulo, voltaremos a focar a problemática da tese de Kastner a este propósito.

A segunda grande descrição de estudo do MM 48, intimamente relacionada também com o MM 242, é de Owen Rees, sendo parte integrante do estudo das fontes polifónicas de Santa Cruz de Coimbra c. 1530 - c. 1620, que constitui aliás a sua Dissertação de Doutoramento.⁴ No tocante ao MM 48, como sucede em estudos desta natureza e tendo em conta a complexidade inerente a qualquer um destes manuscritos, o inventário que realizou possui ainda muitas peças por identificar, quer em termos de autoria, quer de enquadramento formal. Como o autor aliás afirma a propósito destas duas fontes, o respectivo estudo não se esgota nestes dois levantamentos e subsequentes dados interpretativos.⁵ No cômputo geral, o seu estudo é mais consistente e actualizado cientificamente, por comparação com a primeira abordagem de Kastner. O autor refere que estas duas fontes manuscritas seriam, não destinadas à execução organística, mas sim ao estudo das técnicas de composição. Esta revogação da anterior tese de Kastner deve-se sobretudo à análise dos propósitos das cópias, das características das mesmas e também da análise do conteúdo dos manuscritos. O MM 48 inclui assim motetes, *chansons*, partes de missas e peças instrumentais copiadas a partir de fontes

³ M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra» *Anuario Musical*, V, Barcelona, 1950.

⁴ O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620....*

⁵ Ibid., p. 360: «The categorisation of the numerous unidentified works in the Coimbra score-books (some of which might for example be compositional exercises) must, however, await a more detailed study of this very substantial repertory, including a continuing search for vocal

impressas oriundas da Flandres e do Norte de Itália. Através do estudo das concordâncias e dos processos de cópia, Rees conseguiu, em muitos casos, isolar os impressos que foram utilizados em muitas peças copiadas em ambos os manuscritos. Na Tabela 2.1. apresentamos a relação dos principais impressos utilizados pelos copistas nos manuscritos 48 e 242, realizada a partir da investigação de Rees.⁶ No que se refere ao MM 48, destacam-se os dois livros de motetes publicados por Susato em Antuérpia, o *Liber primus Sacrarum Cantionum quinque vocum,...(1546⁶)* e o *Liber secundus Sacrarum Cantionum quinque vocum,...(1546⁷)*, a recolha que Gardane fez dos motetes do *Fior de mottetti de Moderne*, nomeadamente *Fior de mottetti tratti dalli mottetti del fiore.* (1539¹²) e a edição de Scotto dos motetes de Morales, *Moralis hispani, et multorum eximiae artis virorum musica cum vocibus quatuor, vulgo motecta cognominata...(1543⁵)*. Por sua vez, os *ricercari* de Buus foram copiados a partir do impresso de Gardane⁷, *Recercari di M. Jacques Buus Organista di Santo Marco di Venetia da cantare, o sonare d'Organo o altri Stromenti Novamente posti in luce. Libro Primo (B 5195-1547₁)*.

models».

⁶ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620... 3 Foreign Printed Music in Santa Cruz: the Evidence of Manuscript Concordances*, pp. 87-97.

⁷ A problemática das cópias dos *ricercari* de Buus encontra-se estudada em profundidade no Capítulo 4. *Análise comparativa dos ricercari de Jacques Buus no MM 48 e das suas recomposições no MM 242*, complementada pela respectiva edição musical em Anexo – ver ANEXOS I & II.

Tabela 2.1. Lista de alguns dos principais impressos utilizados nas cópias dos MM 48 e MM 242.

	Edições dos Países Baixos		Edições italianas		Edições espanholas	
	Editor	Impresso	Editor	Impresso	Editor	Impresso
MM 48	Susato	1546 ⁶ 1546 ⁷	Gardane Scotto	1539 ¹² 1547 ₁ 1543 ⁵		
MM 242	Phalèse	1554 ²² 1554 ²³ 1554 ²⁴ 1555 ²⁰ 1555 ²¹	Dorico	1553 ₅ 1553 ₆	Juan de León	1555 ₁
	Susato	1547 ⁵ 1547 ⁶				
	Waelrant & Laet	[1556] ⁴ [1556] ⁵				

Os polifonistas norte-europeus autores dessas obras são basicamente todos da mesma geração. Em número de obras destacam-se contudo Jacques Buus, com a cópia dos dez *ricercari* do seu *Libro Primo* (1547) e Nicolas Gombert, tendo este quase uma dezena de obras copiadas no MM 48. Dos polifonistas ibéricos, destaca-se Cristóbal de Morales com pouco mais de uma dezena de obras copiadas (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48).

A estes compositores, activos na altura da própria cópia do manuscrito, alia-se uma série de outros nomes de autores ibéricos de uma geração anterior, nomeadamente Anchieta, Illario e Ribera e ainda um conjunto de figuras quase desconhecidas como Joanis Dominici (João/Juan Domingos), Andre Lopez, D. Vincentius (D. Vicente). Surgem também obras de autoria

desconhecida e de outros compositores que encontram apenas concordância em fontes manuscritas. Os respectivos compositores são todos ibéricos, nomeadamente Illario, Luys Morán, Ribera, António Homem, Torres/[Carreira] e [Diaz/Mondéjar]. Aquelas fontes são também todas ibéricas, com destaque para os manuscritos de Santa Cruz de Coimbra, nomeadamente os MM 9, MM 12, MM 32 e MM 53. Daqui se infere que há uma circulação interna de repertório próprio em Santa Cruz de Coimbra. Algumas peças poderão ter ultrapassado os muros do mosteiro, sem contudo transcenderem o espaço ibérico, em particular o português.

O MM 48 foi integralmente preparado antes das cópias se iniciarem. Os três copistas envolvidos, A, B e C, escreveram com *rastrum* as pautas e muitas vezes também as barras verticais de divisão do *tactus* (que é em unidades de semibreve). Rees identifica ainda um quarto copista que, numa data posterior, procedeu a alterações de algumas peças, por razões, quer de correcção estilística, quer de execução instrumental.⁸ Dos três copistas principais A, B e C, é o copista A quem copia a grande maioria das obras do manuscrito, 59 no total, enquanto que o copista B apenas copia 16 e o copista C, 6 peças. Parece ter havido uma colaboração intensa entre os copistas, dado que, por exemplo, um deles iniciava a cópia de uma peça e outro terminava-a. É o caso da peça nº 46 do inventário de Rees, o *Ricercare settimo* de Buus (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48). É provável que outras peças tenham sido adicionadas ao manuscrito posteriormente, já no século XVII. Esta ilação resulta do facto das características estilísticas de algumas peças serem consentâneas com um período posterior ao da maioria das peças incluídas no MM 48. Por exemplo, a obra nº 41 do inventário (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48) é uma peça extraordinariamente cromática, revelando um tipo de linguagem musical que não se enquadra no âmbito dos preceitos de estilo e de linguagem que seriam de esperar em meados do século XVI e que caracterizam o restante repertório incluído no manuscrito. Outro caso é a peça nº 45, o do *Tento de Meyo rezisto* de Dom Gabriel (ver

⁸ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...* p. 280.

APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO - P-Cug MM 48), provavelmente D. Gabriel de São João, um compositor com actividade documentada em 1624 que possuía o actual MM 53 e cuja produção sobrevive em algumas fontes de Santa Cruz⁹. No tocante às suas características de estilo, e desde logo por se tratar de um meio-registo, estamos claramente em face de uma composição seiscentista, quase seguramente posterior aos finais da década de 1620.¹⁰

A cópia do MM 48 processou-se entre as décadas de 50 e 60 do século XVI. No verso da última guarda surge a inscrição:

*Em os seis dias do mês de Junho de 1559 comecei a dar lição de tanger aos Irmãos dom bras, dom bernardo e dom joam.*¹¹

Segundo Rees, é provável que a data de 1559 seja o *terminus ante quem* para as cópias do MM 48. Como este autor refere, apesar da preparação dos fólios do manuscrito e da sua encadernação terem sido anteriores ao processo de cópia, nada impede que a inscrição tenha sido feita antes de concluir o corpo do manuscrito, embora o facto dela se encontrar precisamente na última guarda possa, muito provavelmente, indicar já o termo das cópias.¹² Tal argumento é discutível, dada precisamente a localização da nota, na última guarda, expectável para este tipo de texto, independentemente da fase de acabamento do manuscrito. Parece-nos, portanto, mais razoável considerar o ano de 1559 como uma data média na preparação do MM 48. E, em face da identificação dos exemplares impressos utilizados nas cópias (ver Tabela 2.1.) podemos afirmar, pelo menos por enquanto¹³, que a compilação do MM 48

⁹ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...* pp. 275, 280-1 & 294; em particular, a posse do MM 53 é descrita por Ernesto Gonçalves de Pinho, bem como a síntese documental biográfica do músico - Cf. E.G. de PINHO, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 102, 189-91, 233 & 247.

¹⁰ As primeiras peças de meio-registo que conhecemos encontram-se na *Facultad Organica* de Correa de Arauxo, impresso que data de 1626. - FRANCISCO CORREA DE ARAUXO, *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*, Alcalá de Henares, 1626.

¹¹ Cf. P-Cug MM 48: verso da última guarda.

¹² Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...* p. 281.

¹³ Segundo o inventário de Rees, existem ainda muitas peças manifestamente copiadas de

não é anterior a 1547.

Os dois inventários do MM 48 até hoje realizados¹⁴, quando em confronto, atestam a complexidade do estudo deste manuscrito. A primeira conclusão a extrair é a de que o levantamento de Rees substitui o anterior de Kastner, na medida em que vem colmatar as suas lacunas. O inventário que este último realizou nos finais da década de 40 revela problemas de vária ordem. Convém desde já referir, a existência de certa confusão na distinção de algumas peças que se encontram colocadas de seguida no manuscrito. Muitas vezes Kastner identifica uma mesma peça, quando, na realidade, se trata de peças diferentes, como mais tarde Rees veio a confirmar no seu inventário.¹⁵ O contrário também sucede no inventário de Kastner, ou seja, o desdobramento em várias peças de uma obra única, que Rees de igual modo rectifica no seu inventário.¹⁶ A problemática das atribuições de autoria constitui outras das divergências entre os inventários. Na verdade, existe aqui uma complementaridade, na medida em que o inventário de Rees, ao

impressos, relativamente às quais falta todavia determinar o impresso em concreto. - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...* pp. 272-277.

¹⁴ Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra...», pp. 81-83 & O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...* pp. 272-277.

¹⁵ É o caso por exemplo da obra nº 13 do inventário de Rees, o motete *Hec dies* (ff. 24r-25r) que termina no f. 25r e não no f. 25v como refere Kastner (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48). No inventário de Kastner a peça intitula-se *Haec dies quam fecit Dominus*, encontra-se contida entre os ff. 24r-25v e o musicólogo sugere a sua hipotética atribuição a Joanis Dominici. Na verdade não se pode tratar da mesma peça, antes de mais porque o tipo tonal do motete *Hec dies* ($\Xi\text{-}g2\text{-}G$) é diferente do da peça contida entre os ff. 25r e 25v ($\Xi\text{-}g2\text{-}D$). De facto, estamos perante duas peças distintas, nomeadamente as nºs. 13 e 14 do inventário de Rees (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48). Por outro lado, por lapso, Kastner identifica este motete a cinco vozes (a 5), quando na realidade é a quatro vozes – Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra...», p. 81.

¹⁶ Um caso de conflito de identificações entre os dois musicólogos é o da peça nº 85 do inventário de Rees, ff. 124r-126r (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48). No estudo de Kastner, esta desdobra-se em três peças distintas, respectivamente nºs. 89, 90 e 91 do seu inventário. Mas, para Rees, trata-se de uma mesma peça sobre o canto-chão da antífona *Salve regina* que surge no tenor. O canto-chão prolonga-se no f. 126r sem o contraponto das outras três vozes nos dois últimos sistemas desse fólio, encontrando-se portanto a cópia da peça inacabada. Kastner identifica todavia três *versillos* distintos sobre uma melodia de canto-chão, assim como o final de um outro hipotético *versillo* que termina de forma inacabada no f. 126r e cuja primeira parte estaria nos ff. 125r-125v que entretanto faltam no MM 48. - Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra...», p. 83.

proceder a rectificações, completa o levantamento inicial de Kastner.¹⁷

Importa ainda referir que Bernadette Nelson, no seu estudo sobre a polifonia vocal profana que o manuscrito inclui, procedeu a certas rectificações do inventário do MM 48 realizado por Rees. Essas rectificações encontram-se devidamente assinaladas no inventário que apresentamos em apêndice (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48).¹⁸

2.1.2. P-Cug MM 242

Descrição material

Livro em formato de partitura, 184 + [i] fólios em papel, 282 x 199 mm.

Estado do manuscrito: margens superiores e inferiores dos fólios aparadas após 1973.¹⁹ Falta um fólio entre os ff. 62 & 63 e outro entre os ff. 115 & 116, dado estarmos em ambos os casos em face de peças sem seguimento e sem princípio respectivamente. Os cantos inferiores dos três primeiros fólios encontram-se mutilados. Porventura aquando da encadernação original, o f.

¹⁷ Por exemplo, a obra nº 22 do inventário de Kastner, *O bone Jesu* (ff. 36r-36v), não tem autoria identificada, enquanto que Rees (nº 22 - ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48), pelo aprofundado estudo que fez das fontes musicais de Santa Cruz de Coimbra, levanta a hipótese de vários autores possíveis, nomeadamente, Anchieta, Compère, Peñalosa e Ribera. A título de exemplo, o mesmo sucede com a peça nº 23 (ff. 36v-37v), *O admirabile commercium*, nº 23 também no inventário de Rees (ver APÊNDICE 2A, 2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48), relativamente à qual Kastner não identifica a autoria. Pelo contrário, Rees sugere a atribuição a Illario. - Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra...», p. 81.

¹⁸ Voltaremos a abordar o estudo desta autora mais adiante na sequência do presente capítulo, a propósito da problemática do MM 242. - Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions» in *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, ed. Eric Jas (Turnhout, 2005), p. 187.

¹⁹ Rees refere que a dimensão vertical do manuscrito era de 340 mm, como consta no registo das fichas verdes realizado por Carlos Diniz Cosme em 1973. Na descrição que acompanha o seu inventário em *Los manuscritos musicales...* também Kastner regista a mesma dimensão. Rees refere ainda que, antes desses cortes, a numeração dos fólios seria a original, já que ambos estes estudiosos registaram nas respectivas descrições a existência de 176 fólios. Por conseguinte, a numeração actual que regista 184 fólios é posterior a 1973. - Cf. O. REES,

59 foi erradamente colocado após o f. 58, quando deveria ter sido antes deste.

Cadernos: a⁸⁺¹, b⁸, c⁸, d⁶, e⁸, f⁸⁺², g⁶, h⁶⁺², i⁸, j⁸, k⁸, l¹⁴, m⁸, n⁴⁺¹, o⁴⁺², p⁴⁺²⁺¹⁺¹, q⁸, r¹²⁺², s⁴⁺¹, t⁸⁺²⁺¹⁺¹, u⁸⁺¹, v⁸

Numeração: antes dos fólios serem aparados, poderá ter havido uma paginação original anterior de 176 ff.. A paginação actual, a lápis, foi provavelmente adicionada após 1973.²⁰

Paginação: 16 pentagramas por página (4+4+4+4); não houve uma divisão inicial dos fólios num número determinado de barras verticais de compasso, sendo esta variável e função das necessidades de espaço para cada peça, que o copista ia decidindo à medida que as copiava; a divisão vertical dos fólios em barras de compasso encontra-se limitada num mínimo de 11 *tactus* (ff. 116v, 118v, 173r e 173v) e num máximo de 46 *tactus* (ff. 142r e 143r), situando-se a média de barras de compasso na totalidade do manuscrito aproximadamente entre as 22 e 28 barras verticais.

Filigranas: Há pelo menos dezasseis tipos de papel neste manuscrito, sendo que a maioria está intimamente relacionada. Owen Rees agrupou-os em conjuntos específicos ligados por afinidades de tipologia, apresentando uma tabela com os vários tipos de papel por fólio. No seu estudo inclui ainda os quadros nos quais surgem desenhadas as principais marcas de água.²¹ 1. coroa/mão com punho, ff. 1-2, 7-8, 83-4, 88, 101 (Rees - *Paper 1*); 2. coroa/mão<q>, ff. 3, 6, 33, 35-6, 38, 150, 153-4 (Rees - *Paper 2*); 3. coroa/mão com punho, ff. 4-5, 34, 37, 82, 85, 102-3, 108-9, 152, 155-6 (Rees - *Paper 3*); 4. motivo floral/círculo raiado, ff. 18-32, 39, 87, 110, 114-5, 120-1, 126-7 (Rees - *Paper 6*); 5. trifólio/círculo cortado por linha vertical< < > | M, ff. 41, 44-5, 48,

Polyphony in Portugal c.1530-c.1620..., p. 325.

²⁰ Ver n. 19.

²¹ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 380-382 & 408-411.

52-3, 56, 59 (Rees - *Paper 7*); 6. flor/círculo cortado por linha vertical<>> | M, ff. 42-3, 46-7, 49-51, 54-63, 66, 69, 72, 74-7, 79, 89-2, 97-100 (Rees - *Paper 8*); 7. quadrifólio/círculo<V M deitados>/linha vertical/círculo | M, ff. 64-5, 67-8, 70-1, 73, 78, 93-6 (Rees - *Paper 9*); 8. coroa/mão com punho, ff. 81 e 86 (Rees - *Paper 10*); 9. balança, ff. 116-9 (Rees - *Paper 11*); 10. trifólio/mão com punho<£>, ff. 122, 142-5 (Rees - *Paper 12*); 11. coroa/mão com punho, ff. 123-4, 158-61, 164, 165?, 166-8 (Rees - *Paper 13*); 12. coroa/mão com punho, ff. 170 e 175 (Rees - *Paper 15*); 13. estrela/círculo com aros cortado por linha vertical/círculo, ff. 177? e 178-83.

Copistas: um único copista, designado por copista A, com a única exceção da obra nº 136 (ff. 122r-125r), cuja caligrafia é idêntica à do copista que copiou as vozes superiores da peça nº 46 do MM 48 (f. 66v).

Encadernação: provavelmente original em pele de cor bege com folha de guarda posterior e atilhos.

Marcas e outras inscrições: as obras nºs. 36-49, 51-65, 73-86, 88-89, 92-94, 100-101, 103-105, 118-120, 136, 147, 150-155, 158, 167-169, 171-173, 175-190, 194-196, 200-214, 232, 234-246 incluem o *incipit* do texto e, nalguns casos, excertos desses mesmos; no verso da capa de rosto encontra-se colada uma nota manuscrita moderna que refere a proveniência recente do manuscrito: *oferta da Acção Cultural das Fábricas Aleluia de Aveiro* com um cabeçalho impresso onde se lê *Polyphonia (Schola cantorum)*. No cabeçalho do f. 1r surge a inscrição do apelido *Macedo* que é um acrescento posterior, com toda a probabilidade já de meados do século XVII; na parte inferior da margem direita do f. 57v encontra-se a inscrição *Tem o fim no fl. 59.* seguida da assinatura *Manuel Joaquim*; na parte inferior da margem direita do f. 58v encontra-se a inscrição *Continua no fl. 60.* seguida também da assinatura de *Manuel Joaquim*; na parte inferior da margem direita do f. 59v encontra-se escrito *Tem o fim no fl. 58.*; na parte inferior da margem direita do f. 62v encontra-se escrito *Há falta de fôlha -*

Manuel Joaquim; no canto esquerdo da margem superior do f. 116r encontra-se escrita com a caligrafia de Manuel Joaquim a interrogação O princípio?; no canto esquerdo da margem inferior do f. 161v constam as duas estrofes de quatro versos cada uma com o texto da peça *Los que privaes* (nº 201).

Datação: copiado provavelmente no terceiro quartel do século XVI.

História, conteúdo e problemática do manuscrito: O MM 242 também se encontra em formato de partitura, com divisão do *tactus* à semibreve. Tal como sucede com o MM 48, os inventários elaborados, primeiramente por Kastner e depois por Rees são complementares, havendo também ainda aqui muitas peças por identificar, quer em matéria de autoria, quer de enquadramento formal. Mais significativa ainda do que no MM 48 é a questão relativa à função do MM 242, assunto que adiante estudaremos mais profundadamente. Para já, importa referir que a concepção veiculada por Rees de que o manuscrito se destinaria sobretudo ao estudo e exercício da composição é ainda mais evidente nesta segunda fonte. Na verdade, a investigação e conclusões traçadas no âmbito do presente estudo (ver Cap. 4. *Análise comparativa dos ricercari de Jacques Buus no MM 48 e das suas recomposições no MM 242*), concretamente a existência na parte inicial do MM 242 das recomposições dos *ricercari* de Buus, vem reforçar ainda mais a concepção didáctica do manuscrito.

Segundo Rees, o MM 242 foi compilado em Santa Cruz como é sugerido, entre outros aspectos, pelas coincidências com o tipo de papel utilizado no MM 70 e pela presença de música de D. Heliodoro de Paiva.²² Só se identifica um copista que também participou nas cópias do MM 48, mas precisamente foi o que escreveu a inscrição no último fólio deste manuscrito e que identificamos como Copista A.²³ Os vários cadernos que constituem o

²² Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 325-342 & 367-412.

²³ Rees menciona todavia uma única exceção a este propósito, concretamente a peça *La Bataille de Marignan* de Janequin (nº 136) que possui a mesma caligrafia da cópia das vozes superiores de peça nº 46 do MM 48. - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, p. 341.

MM 242 foram sendo gradualmente reunidos num único volume pelo próprio copista, tendo o desenho das pautas e das barras de compasso sido feito após os fólios se encontrarem reunidos em cadernos. Só depois a música foi copiada, sendo os respectivos cadernos posteriormente reunidos ao volume único.

A datação desta fonte, segundo apurou este estudioso, é próxima da do MM 48, i.e., insere-se também no terceiro quartel do século XVI, embora, contrariamente ao MM 48, não haja um ano em concreto que nos permita tornar mais precisa essa datação.²⁴ Kastner²⁵ havia proposto contudo um âmbito temporal mais restrito para a datação do manuscrito. Efectivamente apontou as datas possíveis compreendidas no período de c. 1565-1570, opinião na qual se baseou também Rui Vieira Nery no seu estudo.²⁶ Todavia, através do seu aprofundamento da análise das marcas de água do papel empregue no MM 242²⁷, Rees veio chamar-nos à atenção para alguma confusão na identificação das marcas de água por parte de Kastner, facto que o levou a alargar o período de tempo para a datação do manuscrito.²⁸ Também a este propósito, Rees demonstrou através da sua investigação que existe ainda uma outra razão que sustenta a sua hipótese de datação, permitindo em simultâneo refutar a hipótese levantada por Kastner de um período temporal ligeiramente mais curto e tardio. Trata-se da inscrição do apelido «Macedo» no cimo do f. 1r do manuscrito que Kastner relacionou com a autoria da primeira peça²⁹, mas que, segundo Rees, é uma inscrição muito mais tardia, provavelmente já de meados do século XVII e que se prende com

²⁴ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, p. 325.

²⁵ Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»..., p. 86; idem M.S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI*. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes. Estudo (...). *Portugaliae Musica*, Vol. XIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. xlvi;

²⁶ Cf. R.V. NERY, «António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, Lisboa: FCG, 1992, pp.405-30.

²⁷ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 367-412.

²⁸ Segundo Rees, Kastner não destrinçou as diferenças entre o segundo tipo de papel, por si identificado como «Paper 2» e o Briquet #11046. Como demonstra, não se trata de facto da mesma marca de água. - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, p. 380.

²⁹ Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»..., p. 87.

a propriedade do MM 242.³⁰ Adiante, na sequência do presente capítulo, voltaremos a abordar este assunto em profundidade.

O MM 242 inclui um número mais extenso de obras quando comparado com o MM 48. Segundo os inventários de Rees, temos 266 obras no primeiro e apenas 89 no segundo (ver APÊNDICE 2A - 2A.1. INVENTÁRIO - P-Cug MM 48 & 2A.2. INVENTÁRIO - P-Cug MM 242). O eclectismo do copista é idêntico ao dos do MM 48, seleccionando peças a partir de uma série de edições impressas de Susato, Phalèse, Gardane e outros editores norte italianos (Cf. Tabela 2.1.). No que se refere à música profana, destaca-se a utilização essencialmente das cinco edições de Phalèse, *Tiers livre des chansons a quatre parties...* (1554²², 1554²³, 1554²⁴, 1555²⁰, 1555²¹). Por seu lado, no domínio do motete, o copista utilizou sobretudo os segundo e terceiro livros de motetes publicados por Susato em Antuérpia, nomeadamente o *Liber tertius Sacrarum Cantionum,...*(1547⁵) e o *Liber quartus Sacrarum Cantionum,...*(1547⁶) e os dois livros de motetes que Waelrant & Laet publicou na mesma cidade, nomeadamente os *Sacrarum cantionum...Liber primus* ([1556]⁴) e *Sacrarum cantionum...Liber secundus* ([1556]⁵). No que diz respeito à didáctica instrumental, os exemplos de glosa foram copiados a partir das edições de Dorico do *Tratado de glosas sobre clausulas...* de Diego Ortiz (1553₅, 1553₆) e os *cantus* de Frei Juan Bermudo a partir da edição da *Declaración de instrumentos musicales...* de Juan de León (1555₁).

No tocante aos polifonistas não ibéricos, temos mais de 40 *chansons*, outros tantos madrigais e motetes de um número bastante significativo de autores, basicamente da mesma geração e portanto activos em meados do século XVI. Deste conjunto, destacam-se sobretudo os nomes de Thomas Crecquillon, Clemens non papa e Orlando di Lasso (ver APÊNDICE 2A - 2A.2. INVENTÁRIO - P-Cug MM 242).

Grande parte do conteúdo do MM 242 é constituído por peças que sabemos serem instrumentais, dadas as concordâncias de algumas das obras que inclui com outras fontes, nomeadamente a título de exemplo e no caso

³⁰ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 341-342.

ibérico o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa. Muitas dessas peças encontram-se ainda por identificar, quer em matéria formal, quer em termos de autoria. Na verdade, esse conjunto de obras curtas constitui um dos aspectos mais aliciantes do MM 242 no que respeita a futuros estudos musicológicos, já que a sua identificação e análise comparativa poderá desvendar muitas questões relativas, quer aos processos de composição e recomposição, quer ainda à função destas cópias e da sua relação com a execução instrumental.³¹ No que se refere a compositores não ibéricos, o MM 242 inclui, não só um *ricercare* da autoria de Giulio Segni, bem como as recomposições dos *ricercari* de *Libro primo...* de Jacques Buus, assunto da presente tese. No seu final, encontram-se copiados um conjunto de exemplos de glosa instrumental de Diego Ortiz.³² No que se refere aos compositores ibéricos e tendo em conta as peças de autoria identificada, o manuscrito inclui obras de António Carreira, António de Cabezón, Frei Juan Bermudo e D. Heliodoro de Paiva. Relativamente a António Carreira, trata-se, pelo menos até hoje, da única fonte que inclui música instrumental de sua autoria. Por seu lado, as obras de António de Cabezón que o manuscrito contém enquadraram-se na primeira fase da sua produção musical, tendo concordância com o *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa. Do conjunto de obras não identificadas no MM 242, podemos ainda levantar a hipótese de algumas delas serem inéditos de António de Cabezón, conforme os estudiosos desta fonte alvitraram.³³ O MM 242 inclui ainda quatro *cantus* que Frei Juan Bermudo publicou na sua *Declaración de instrumentos musicales....*³⁴

Segundo Bernadette Nelson³⁵, o MM 242 afirma-se como um

³¹ Num dos seus artigos, Bernadette Nelson abordou a problemática da música instrumental no MM 242 a propósito das *chansons* que nele constam da autoria de Crecquillon e Clemens non Papa. – B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions»....

³² DIEGO ORTIZ, *Trattado de glosas...*, Roma, 1553, ed. fac., *Archivium Musicum* 57, Firenze, 1984.

³³ Adiante citados no Cap. 5. – ver Cap. 5. As obras atribuídas a António Carreira, «O Velho», no MM 242.

³⁴ Cf. FRAY JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, *Libro quarto – De tañer el organo*, ff.cxiv v – cxviii r.

³⁵ B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of

testemunho fundamental da circulação de repertórios vocais profanos norte europeus na Península Ibérica e da sua influência na formação de um repertório instrumental. A autora conclui que as *chansons* de Thomas Crecquillon são centrais na transmissão de repertório, uma vez que o MM 242 inclui pelo menos 25 obras suas neste género, portanto mais do que as de qualquer dos outros compositores aí representados.³⁶ Nelson salienta ainda que a *chanson La Bataille (Escoutez tous gentilz)* de Clément Janequin, cuja primeira cópia ibérica se encontra no MM 242 (ff. 122r-125r), foi muito popular na Europa por volta de meados do século XVI, tendo-se tornado a base da futura batalha (*batalla*) ibérica enquanto género instrumental no século seguinte.³⁷

O MM 242 encerra muito mais obras puramente instrumentais que o MM 48. Segundo a análise comparativa de Kastner³⁸, sabemos que as cópias constantes no MM 242 apresentam variantes relativamente às que surgem no *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa, sobretudo no que respeita à ausência da notação de acidentes no manuscrito conimbricense. Existem também algumas variantes no referente aos textos musicais. Pelo facto de, por um lado e tal como sucede no MM 48, não haver aqui a cópia integral dos textos das *chansons* nem dos motetes e, por outro lado, as peças vocais surgirem misturadas com as puramente instrumentais, conclui Kastner destinar-se este códice à execução em instrumento de tecla.³⁹

No tocante à circulação de repertório, este musicólogo refere também os contactos havidos entre importantes centros urbanos espanhóis próximos da fronteira portuguesa e a cidade de Coimbra, nomeadamente Ciudad Rodrigo, Salamanca, Plasencia e Coria. De Ciudad Rodrigo teriam sido

Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions»...

³⁶ Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions»..., p. 168.

³⁷ Ibid., p. 169.

³⁸ M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»...

³⁹ Ibid., p. 86.

levadas para a cidade do Mondego muitas peças de autores franco-flamengos.⁴⁰ Das obras de Antonio de Cabezón presentes no MM 242 nenhuma delas se encontra nas *Obras de Música para tecla, arpa e vihuela...* Madrid, 1578, de Hernando de Cabezón, mas apenas algumas no *Libro de cifra nueva...* de Venegas de Henestrosa.⁴¹ Kastner adverte ainda para o facto de haver obras deste compositor no MM 242 que não constam nestas duas fontes impressas citadas.⁴²

Considerando em conjunto os MM 48 e MM 242 podemos referir que cada um deles tem uma identidade vincada, encontrando-se irmanados através da sua complementaridade. Assim, o MM 48 é uma espécie de «armazém» de repertório polifónico norte europeu que irá servir de modelo ao estudo, recomposição de peças e composição de obras novas por parte dos músicos portugueses, entre os quais figuram muito provavelmente alguns crúzios conimbricenses. O MM 242 será precisamente o local onde isso irá acontecer, constituindo-se como o «laboratório» de experiências musicais, reflectindo com isso a absorção e desenvolvimento local dos modelos formais e estilísticos norte europeus por parte dos músicos de Santa Cruz. Como adiante se verá na sequência do presente estudo, esse «laboratório» é, entre outros aspectos, o espaço germinal do tento em Portugal, a ter em conta a recomposição no início do MM 242 de sete dos dez *ricercari* de Jacques Buus extraídos do seu *Libro primo...* e a relação íntima destas recomposições com o advento do tento, ilustrada pela pelas obras de António Carreira.

2.2. Função dos manuscritos

A função que estes dois manuscritos de Coimbra em formato de

⁴⁰ Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»..., p. 94.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 95.

partitura tiveram constitui um dos aspectos mais aliciantes do seu estudo. Quer Kastner⁴³, quer Rees⁴⁴, nas respectivas abordagens que fizeram, quer ainda Bernadette Nelson⁴⁵, levantaram hipóteses quanto a este assunto. De alguma forma, as hipóteses de Kastner e Rees opõem-se, na medida em que o primeiro considerou a exequibilidade da música a partir dos manuscritos, enquanto que o segundo a rejeitou, sublinhando o carácter de estudo dos mesmos, concepção por nós também partilhada. Por seu lado, na senda de Rees e fruto do seu estudo em torno das *chansons* de Crecquillon e Clemens non papa, Nelson enfatizou ainda mais o carácter de estudo destas duas fontes, baseada na importância que tiveram os modelos vocais franco-flamengos na apreensão formal e estilística da música por parte dos frades crúzios. Como adiante demonstraremos na sequência da presente tese, a concepção didáctica de Rees e Nelson será complementada pelas hipóteses por nós levantadas, que resultam do facto do objectivo desse estudo formal e de linguagem se circunscrever à música instrumental. Nesse sentido, ambos os manuscritos são testemunho da emergência do tento para tecla em Portugal na segunda metade do século XVI.

Antes de analisarmos a problemática da função didáctica destas duas fontes, convém primeiro situar a relação entre o formato em partitura e a concepção de estudo de contraponto durante a centúria quinhentista. Um dos musicólogos que mais estudou este tema foi Edward Lowinsky, sobretudo nos seus dois ensaios *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians* e *Early Scores in Manuscript*.⁴⁶ Baseando-se ele próprio nas premissas de Otto Kinkeldey⁴⁷, Lowinsky adverte para o facto do formato em partitura ser uma prática relativamente usual durante o século XVI e se destinar, antes de mais

⁴³ M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»...

⁴⁴ O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*

⁴⁵ B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal»...

⁴⁶ E. LOWINSKY, «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians» in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 1, No. 1. (Spring, 1948), pp. 17-23; E. LOWINSKY, «Early Scores in Manuscript» in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, (1960), pp. 126-173.

⁴⁷ O. KINKELDEY, *Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts*, Hildesheim, G. Olms,

ao estudo. Todavia, o formato em partitura, ao facilitar o estudo, surge como um suporte básico da didáctica, na medida em que o compositor/executante deveria supostamente estudar e tocar a partir de partes separadas.⁴⁸ É o próprio editor veneziano Ângelo Gardano a sublinhar esse facto no título da sua edição dos madrigais a quatro vozes de Cipriano da Rore em formato de partitura – «*per qualunque studioso di contrapunto*».⁴⁹ Segundo Lowinsky, outro autor, Lampadius de Lüneburg no seu *Compendium musices*⁵⁰ coloca este tipo de formato enquanto ferramenta essencial na aprendizagem da composição.⁵¹ Acrescente-se ainda o facto da libertação gradual da composição musical relativamente à utilização de um *cantus prius factus* permitindo o exercício de contraponto livre vir dificultar a tarefa do compositor na utilização das *Cartelle* (*Erasable tablets*)⁵² como suporte essencial para a composição de polifonia.⁵³ Na verdade, não é tão imediato o exercício da imitação contrapontística na ausência de um *cantus prius factus*, na medida em que falta a melodia referencial de suporte, por exemplo um tenor pré existente. Se, ao invés, tivermos as vozes dispostas em partitura, torna-se muito mais fácil para

1968.

⁴⁸ Cf. E. LOWINSKY, «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians»...p. 17.

⁴⁹ CIPRIANO DI RORE, *Tutti I Madrigali di Cipriano di Rore a Quattro voci.*, Appresso di Angelo Gardano in Venetia, 1577.

⁵⁰ LAMPADIUS, *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus ad formam Dialogi, in usum ingenuae pubis ex eruditis Musicorum scriptis accurate congestum, quale ante hac nunquam visum, & iam recens publicatum...Ab auctore Lampadio luneburgensi elaborata. Bernae Helvet. Excudebat Mathias Apiarius, 1539.*

⁵¹ Cf. E. LOWINSKY, «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians»...p. 18.

⁵² No seu estudo a propósito dos processos de composição musical entre 1450 e 1600, Jessie Ann Owens aprofundou a questão do suporte físico usado pelos polifonistas, a *cartella* – Cf. J.A. OWENS, *Composers at Work – The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York Oxford, Oxford University Press, 1997, pp.74-107; trata-se de um pequeno quadro que se pode apagar, feito de vários materiais, o principal dos quais é a ardósia. - pp. 75 & 77: «A working definition of a tablet is an object with a smooth surface on which something can be written and then erased. The terms for the tablets give valuable clues about their appearance...While some are simply called tablets (*tablets, tabella, tavola, tabula*), others are known by their substance (*ardoyse, schiffer stein, slate*) or by the property of erasability. Lippius' term (later used also by Walther) was *palimpsestus compositorius*; a palimpsest is a surface from which the original writing has been erased and new writing added...In fact, all of the surviving tablets with either blank staves or musical notation are made of stone, specifically slate.»

⁵³ Lowinsky sublinhou o facto de que a crescente complexidade da composição de polifonia por volta de 1520, sobretudo devido à imitação livre e à utilização de segmentos imitativos em *stretto* implicou o uso do formato em partitura, uma vez que o contraponto se tornaria

o compositor relacionar verticalmente os pontos de imitação.

Como base da sua reflexão a este propósito, Rees baseia-se nas premissas de Edward Lowinsky. Este revela que o formato em partitura dos manuscritos musicais de meados do século XVI só nalguns casos se destina efectivamente à execução num instrumento de tecla, acentuando, pelo contrário, os seus outros objectivos. Assim, a partitura era também utilizada, quer como meio para o exercício de técnicas de composição, quer como fase de passagem, prévia à *intavolatura*, quer ainda como suporte para a direcção.⁵⁴ Há assim, segundo este musicólogo, uma concepção que nos aproxima do termo alemão *Studienpartituren* (partitura de estudo) e é nessa qualidade que Rees nos refere poder ter sido a função hipotética dos dois manuscritos em causa.⁵⁵

Pelo contrário, Kastner refere que o número significativo de peças instrumentais, algumas delas mesmo de tecla, assim como a ausência de textos naquelas que são vocais, constituem indícios claros de que ambos os manuscritos se destinariam à execução em instrumento de tecla. Adianta ainda que o facto do MM 242 incluir no seu final (Rees, MM 242, nºs. 247 e 248) uma série de glosas sobre cláusulas retiradas de Ortiz⁵⁶ prende-se com o objectivo de propor fórmulas de glosa a ser aplicadas nas peças constantes nos dois manuscritos. Por conseguinte, segundo Kastner, estaríamos perante o objectivo de execução em instrumento de tecla.⁵⁷

Todavia, dada a natureza das cópias, cheias de erros de todo o tipo, sobretudo muitos deles resultantes da falta de sincronia a nível vertical, somos de imediato levados a rejeitar a tese da exequibilidade da música a partir dos manuscritos. Efectivamente como Rees demonstrou⁵⁸ e nós corroboramos através da nossa investigação, em muitas peças, algumas delas

dificilmente manipulável sem semelhante recurso. - Cf. E. LOWINSKY, «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians»...pp. 21-22 & «Early Scores in Manuscript»... p. 142.

⁵⁴ Cf. E. LOWINSKY, «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians»... pp. 17-22.

⁵⁵ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, p. 342.

⁵⁶ DIEGO ORTIZ, *Trattado de glosas...*, 1553.

⁵⁷ Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»..., p. 80.

⁵⁸ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 342-360.

instrumentais, existe, de facto, dessincronização entre as várias vozes, por erro nas cópias, o que torna inviável uma execução em instrumento de tecla. Mais ainda, as tentativas de rectificação dos erros a que os copistas procederam apenas sincronizaram o discurso a partir do momento em que o erro foi detectado, sendo deixado sem rectificação todo o texto musical anterior. Noutros casos, houve compressão do conteúdo de dois compassos num único o que provocou uma distorção acentuada na legibilidade da música, ou ainda a dessincronização absoluta entre todas as vozes, chegando estes desfasamentos a ter proporções críticas (Rees, MM 242, nº 101). É pois impossível a execução ou preparação de uma *tablatura* a partir de cópias de semelhante natureza, restando apenas a função de estudo. Salienta-se também, o facto dos copistas de ambos os manuscritos prezarem a economia de meios, não procedendo, na grande maioria dos casos, à cópia de repetições.

Em ambos os manuscritos, muitas cópias encontram-se truncadas ou possuem chamadas de atenção que os copistas vão escrevendo à medida que realizam o seu trabalho. O contexto de estudo e o desejo de intervir directamente nas composições que se copiam é um facto notório. Tal acontece sobretudo com os sete *ricercari* de Buus que se encontram recompostos na parte inicial do MM 242 e que adiante trataremos em profundidade (ver Cap. 4. *Análise comparativa dos ricercari de Jacques Buus no MM 48 e das suas recomposições no MM 242*). Mas o exercício de recomposição centrado nos *ricercari* de Buus já se encontra patente no MM 48, como é, por exemplo, o caso do arranjo do início do *Ricercare terzo* (MM 48 ff. 77r-79v) realizado pelo copista no f. 79ver. Trata-se de um mero apontamento que é um exercício de contraponto no sentido de simplificação do início da obra, que, segundo nos apercebemos pelo teor da recomposição, resultaria do desejo de «rectificar» o «estilo irregular das entradas imitativas».⁵⁹

⁵⁹ Segundo notou Rees, para o copista era demasiado complicado que o *Bassus* começasse a imitação já com o motivo B, sendo portanto merecedor de uma «rectificação». Esta é todavia feita com erros, como sejam a presença de quintas paralelas nas duas vozes superiores (f. 79v, c. 6 do arranjo - *Polyphony in Portugal..., Example 15 – Reworking of Buus's third ricercare*, p 351) - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 347-51.

Muitas outras peças dos MM 48 e MM 242, não identificadas e sem texto, merecem uma análise exaustiva, no sentido da procura de pistas que nos esclareçam sobre os respectivos processos de composição. Por exemplo, na parte final do MM 48 encontram-se uma série de peças que são recomposições de outras obras.⁶⁰ Também Jessie Ann Owens chamou à atenção para o carácter didáctico que possui a derradeira parte deste manuscrito.⁶¹ Nesta fonte, existem também cópias que são acrescentos muito posteriores, como é o caso do *Tento de Meyo rezisto* de Dom Gabriel (f. 66r). De facto, perante a natureza estilística e a utilização da própria linguagem musical, estamos perante uma obra, deixada incompleta na cópia, de datação seguramente posterior ao século XVI. Para mais, o registo abrangido por esta peça já se estende, no sentido grave até C, o que implica um instrumento de tecla posterior. Convém recordar que, à excepção deste tento, o limite grave do registo das peças constante no MM 48 se situa em F.

Em termos de suporte, uma das práticas correntes dos processos de cópia, composição e recomposição era o aproveitamento posterior de fólios previamente pautados deixados sem música escrita, inseridos em manuscritos.⁶² O MM 48 testemunha-o através de três casos, um deles o já referido f. 66r que inclui a cópia inacabada do *Tento de Meyo rezisto* de Dom Gabriel. Existem mais dois casos que são composições nesta fonte, em fase média de acabamento («*drafts*»)⁶³, nomeadamente as peças, nº 11 *Magnificat*,

⁶⁰ No seu estudo, Rees identificou vários casos, como o da peça nº 86 do MM 48 (ff. 126v-127r), um arranjo da Lamentação para a Quinta-feira Santa. Pelo confronto com a mesma peça constante no MM 32, fonte usada pelo copista, conclui-se haver um trecho composto pelo próprio copista que insere cerca de 40 compassos de material novo. Também a peça nº 78 do mesmo manuscrito (f. 119r) constitui um exemplo de exercício de contraponto realizado pelo copista no próprio manuscrito, encontrando-se com muitas rasuras e rectificações, bem como com alguns erros de contraponto, nomeadamente quintas paralelas entre os compassos 28 e 29. - Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 342-64.

⁶¹ Owens sublinha o facto do f. 126r do MM 48 conter esboços fragmentários de exercícios de contraponto a quatro vozes sobre um *cantus firmus* em notas longas. - Cf. J.A. OWENS, *Composers at work...*, p. 14.

⁶² No seu estudo, Jessie Ann Owens referiu de forma recorrente a questão do aproveitamento invariável de todo o papel pautado para a composição de música. - Cf. J.A. OWENS, *Composers at work...*p. 136: «Composers scribbled on whatever staff paper was available to them, arranging the parts to fit the space.»

⁶³ Owens distingue três tipos de autógrafos que denomina, respectivamente, «*sketch*», «*draft*» e «*fair copy*», sendo eles o reflexo da fase em que se encontra o processo de composição,

(ff. 21v-22r) e nº 41 (f. 54v). A primeira delas é um rascunho de parte de um *Magnificat* a oito vozes que, pelas rasuras, rectificações e a relação das partes já compostas com aquelas deixadas em branco, se afigura como uma composição e não uma cópia. A segunda, nº 41 (f. 54v) é de igual modo uma composição, de datação posterior, muito provavelmente já do século XVII, cujas características de linguagem nos remetem para o universo instrumental de tecla. A análise do tipo de rectificações e de rasuras a que o respectivo compositor procede revela alguém que está a compor e não a copiar. Por outro lado, o tipo de caligrafia é único no contexto do MM 48, tratando-se portanto de uma figura nova que, muitas décadas passadas, aproveitando-se de um verso de fólio sem música manuscrita, nele resolve escrever uma peça de características ousadas.⁶⁴

Finalmente, sobre a função dos manuscritos 48 e 242, Bernadette Nelson⁶⁵, ao dar continuidade à tese de Rees, vai mais longe, propondo a relação directa da atitude didáctica dos frades crúzios com a tradição teórica ibérica. Assim, o estudo formal e estilístico das obras dos grandes mestres norte europeus teria propósitos didácticos teórico-práticos sobre a composição musical, sendo este estudo o domínio de conhecimento necessário e prévio à execução musical em instrumentos de tecla. Na verdade, a concepção de «*poner música en el monachordio*» como inicialmente veiculada por Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales...*) e prosseguida por

desde a fase preliminar («sketch») até à fase prévia à cópia final, «fair copy». A autora menciona todavia que, em muitos casos, se torna difícil distinguir entre um «sketch» e um «draft», sendo um dos parâmetros comparativos a extensão do trecho musical em questão. Na maior parte dos casos, o «draft» será sempre uma obra inteira ou um segmento inteiro e o «sketch» apenas alguns compassos. - Cf. J.A. OWENS, *Composers at work...* pp. 135-202.

⁶⁴ A peça é uma das obras mais curiosas que o MM 48 inclui, tendo vindo a chamar a atenção de vários estudiosos. Do ponto de vista harmónico, trata-se de um trecho fortemente cromático que utiliza para além dos signos convencionais de notas acidentadas ($\equiv \#$) também o duplo sustenido (*). Hoyle Carpenter (H. CARPENTER, «Microtones in a Sixteenth Century Portuguese Manuscript» in *ActaM* 32, 1960, pp. 23-5) interpretou esse novo signo como indicativo da subida de $\frac{1}{4}$ de tom, constituindo-se por isso como um testemunho representativo da utilização de microtons na música quinhentista. Segundo Rees, também por nós corroborado, a tese é à partida errónea, pois trata-se de um acrescento muito posterior, já do século XVII.

⁶⁵ Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources

Sancta Maria (*Arte de tañer fantasia...*) implica necessariamente a aprendizagem de todo o universo teórico da ciência musical. Para mais, no MM 48, a inscrição no verso da última guarda que reza ...*comecei a dar lição de tanger...* é muito clara sobre a associação directa entre ambos os manuscritos e a execução instrumental. Como iremos demonstrar no seguimento do presente estudo, a natureza estilística e formal das peças que vamos confrontar e analisar revelam características de tecla, sobretudo ao nível das figurações idiomáticas em estilo de glosa. Nesse sentido, o elemento físico a que se destina a aprendizagem teórica proporcionada por ambos os manuscritos são os instrumentos de tecla, muito em particular o órgão.

2.3. O enigma «Macedo»

Um dos «enigmas» que rodeia o MM 242 prende-se com o seu fólio 1r. Tal como descrevemos na **Descrição material - Marcas e outras inscrições** (pp. 18-19), acima do primeiro sistema, enquanto cabeçalho, consta o apelido «Macedo», facto que, naturalmente, estaria relacionado com a autoria da primeira peça copiada (ver APÊNDICE 2 B, Gravura 2.1.). A existência de um compositor de apelido Macedo foi a tese de Kastner a propósito dessa inscrição. Todavia, como adiante iremos demonstrar através do suporte da investigação de Rees, tal opinião é discutível, antes de mais porque a caligrafia não encontra analogias com nenhuma da dos copistas de ambos os manuscritos. Na verdade, trata-se de uma inscrição mais tardia, porventura já de meados de seiscentos, relacionada com a propriedade do MM 242.

Importa pois relatar sumariamente a tese de Kastner. O autor menciona um capelão cantor da Capela Real de nome António de Macedo que, pelos seus notáveis dotes vocais, teria sido chamado à Corte de Madrid.⁶⁶ Activo por volta de 1587 segundo nos refere Rees⁶⁷, o

of Instrumental Music in Spain and Portugal»..., pp. 180-185.

⁶⁶ Cf. M.S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, pp. xviii-xix.

⁶⁷ Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 341-42.

conhecimento que dele temos é bastante escasso. Efectivamente, Ernesto Vieira não refere a existência de um compositor com este nome⁶⁸ e também não consta que existisse em Santa Cruz de Coimbra um músico assim chamado.⁶⁹ Seja como for, Kastner propõe uma justificação para o facto das peças de António Carreira, Antonio de Cabezón e outras de autoria desconhecida, mas estilisticamente próximas destas, surgirem em conjunto em determinadas partes do MM 242. Assim, a cópia dessas peças resultaria do intercâmbio de repertório entre as capelas de Lisboa e Madrid, levado a cabo pela «dupla» Carreira e Macedo no sentido da divulgação das respectivas obras. No final do seu relato, o próprio Kastner deixa em aberto a questão, acentuando que a resolução de semelhante enigma se encontra ainda longe de acontecer.⁷⁰ Porém, o facto é que, ao assumir o papel de relevo tido por António de Macedo no MM 242, Kastner propõe no seu inventário o nome deste compositor como autor das obras nºs. 1, 2 e 3, embora relativamente às duas últimas apenas como hipótese.⁷¹ Todavia, na comparação entre os inventários de Rees e Kastner, observamos que a distribuição das peças nos três primeiros fólios do MM 242 não condiz. Efectivamente, a peça nº 2 do inventário de Kastner (ff. 1v-3r) seria supostamente a recomposição feita por Macedo de um *ricercare* do Giulio Segni, concretamente o *Ricercare* nº 11 extraído da sua colectânea *Musica Nova...* (1540²²). Na realidade, estamos face à própria obra de Segni que ocupa apenas os ff. 2v-3r, como Rees identificou (ver APÊNDICE 2A, INVENTÁRIO - P-Cug MM 242). Quanto à obra nº 3 (ff. 3r-5r) cuja identificação concorda em ambos os inventários, Kastner, pelas razões atrás expostas, propõe que a sua autoria seja de António de Macedo, enquanto que Rees a mantém desconhecida. Na verdade, pela investigação

⁶⁸ E. VIEIRA, *Diccionario Biographico de musicos portuguezes: História e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lambertini, 1900.

⁶⁹ Quer Owen Rees, quer Ernesto Gonçalves de Pinho nos respectivos estudos não referem nenhum compositor de nome António de Macedo associado ao Mosteiro de Santa Cruz; Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620..., & E.G.PINHO, Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII...*

⁷⁰ Cf. M.S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*, p xix.

⁷¹ Cf. M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales nºs 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»..., p. 87.

que realizámos no presente estudo, adiantamos que se trata da primeira recomposição de um *ricercare* de Buus do seu *Libro primo...* copiada no MM 242, nomeadamente o *Ricercare nono* (ver APÊNDICE 2A, INVENTÁRIO – P-Cug MM 242). Deste modo, das três peças iniciais do manuscrito, apenas a peça nº 1 do inventário de Rees é de autoria desconhecida, sendo a nº 2 de Giulio Segni e a nº 3 a recomposição do *Ricercare nono* de Buus. A probabilidade de haver aqui um compositor de nome António de Macedo circunscreve-se então apenas à obra nº 1, facto que torna ainda menos plausível a sua presença como compositor no contexto do rol de obras que constituem o MM 242. Acresce ainda o facto que, como Rees demonstrou e nós corroboramos, não só a caligrafia do apelido Macedo não concorda com a do copista do manuscrito, como também a grossura do traço cursivo é mais fina, o que pressupõe a utilização de uma pena diferente no acto da escrita. Partilhamos assim a conclusão de Rees em tratar-se de uma inscrição acrescentada sensivelmente um século após a cópia do manuscrito, provavelmente relacionada com a propriedade do mesmo.

APÊNDICE 2A

- Inventários

Os inventários dos dois manuscritos 48 e 242 que incluímos em apêndice são versões actualizadas dos inventários realizados por Owen Rees que integram o seu estudo sobre as fontes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.⁷² As actualizações que são posteriores a 1995, data da publicação do mencionado estudo, devem-se ao próprio Rees, a Bernadette Nelson e ainda ao autor da presente tese. Do primeiro estudioso, houve uma actualização do inventário do P-Cug MM 48, apresentada na sua comunicação, intitulada *Northern Musical Repertoires in Coimbra* integrada no âmbito da *Medieval-Renaissance Music Conference* realizada em Utrecht em 2009. Por sua vez, Bernadette Nelson completou e reviu muitos detalhes do repertório de música profana em ambos os manuscritos.⁷³ No presente estudo houve uma actualização que foi resultado sobretudo da inserção das recomposições dos *ricercari* do *Libro primo...* de Jacques Buus no início do inventário do P-Cug 242. Algumas outras pequenas rectificações também foram por nós inseridas em ambos os inventários.

Notas - A paginação respeita a constante em ambos os manuscritos, que é moderna e foi utilizada por Kastner⁷⁴ e Rees; os itálicos respeitam a forma ortográfica que consta no manuscrito; nas colunas **Incipit/título** e **Compositor** os parênteses rectos são acrescentos dos editores; para a explicação das abreviaturas e siglas da coluna **Notas/Concordâncias** ver Owen Rees, *Polyphony in Portugal - Sigla for Musical Sources...* pp. xix-xx.

⁷² Cf. O. REES, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620...*, pp. 272-277 & 326-337.

⁷³ Cf. B. NELSON, «The Chansons of Thomas Crecquillon and Clemens non Papa in Sources of Instrumental Music in Spain and Portugal, and Sixteenth-Century Keyboard Traditions»..., pp. 187-189.

⁷⁴ M.S. KASTNER, «Los Manuscritos Musicales n°s 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra»...

2A.1. INVENTÁRIO – P-Cug MM 48

Notas MM 48 - A numeração foi alterada a partir da peça nº 5, dado esta não constar no inventário de Rees. Por conseguinte, a partir daí a numeração avança um número (Ex.: nº11 (Rees) = nº12 (presente estudo); (*): revisão de Rees com alterações (*Med-Ren/09*); (**): revisão de Nelson com acrescentos (ver n. 73); (***): acrescendo do presente autor.

Número	Fólio	Incipit/título	Vozes	Compositor	Notas/Concordâncias
1	1v-3v	<i>Mari[a] magda[lene]</i>	5	<i>Clemens non papa</i>	Aach S2; AugsS 4; BerlS 40212; BrusC 27088; CopKB 1873; DresSL Grimma 54; DresSL Pirna VIII; GothaF A98; LeidGA 1439; [MunchBS 91]; NurGN 8820B; NurGN 83795; RegB B223-33; RegB 1018; StuttL 9; WrocS 8; [WrocS 23]; WrocU 2; WrocU 39; WrocU 51; 1546 ⁶ ; 1554 ¹⁰
2	4r-6r	<i>Tulerunt dominum meum</i>	5	<i>Cadeac</i>	1546 ⁶
3	6r-8r	<i>Ite in orbem</i>	5	<i>Clemens non [recte Manchicourt]</i>	CopKB 1873; DresSL Löbau 12; DresSL Pirna VIII; NurLa 28; WrocS 5; WrocS 12; ZwiR 74/1; 1546 ⁶ ; 1553 ¹² ; 1555 ¹⁰ ; C2685-1556
4	8r-9r	<i>Non conturberur</i>	5	<i>Incertus au[tor] [M.F. Villain]</i>	1535 ⁵ ; 1546 ⁶
5 (***)	9v-10r	<i>Ite in orbem</i>	5		
6	10v-12r	<i>Surge propera</i>	5	<i>Incertus autor</i>	1546 ⁷
7	12v-14v	[Quem dicunt homines]	5	<i>Cor[nelius] Canis</i>	1546 ⁷
8	15r-16r	<i>Adiuvat [sic] nos deus</i>	5	<i>Tomas Cre[cquillon]</i>	1546 ⁶
9	16r-18r	<i>Hodie beata virgo</i>	5	<i>gomberte</i>	G2981-1539
10 (*)	18v-21r	<i>Alleluuya Spiritus dominus</i>	5	[Gombert/Hesdin]	G2981-1539; 1539 ⁷
11	21v-22r	<i>Magnificat</i>	8		
12 (*)	22v-24r	<i>Egredimini et videte</i>	5	<i>Joanis dominici [G.D. da Nola]</i>	N775-1549
13	24r-25r	<i>Hec dies</i>	4		
14	25r-25v		4		
15	26r-27r	<i>Laus deo pax - tetrardos diatonos</i>	5	<i>N. Gombert</i>	G2981-1539
16	27v-28v	<i>Gaudent in celis</i>	5	<i>Harcadelt</i>	RegB 940-1; TrevBC 4; 1538 ⁷ ; 1539 ⁴ ; 1539 ⁶ ; 1539 ⁷ ; 1540 ⁶ ; 1542 ⁴ ; 1547 ²²
17	28v-30r	<i>Peccavi super numerum</i>	5	<i>Adrian W[illaert]</i>	1539 ⁷ ; 1539 ⁸ ; W1110-1539; W1111-1550
18	30v-33r	[Salve regina]	5	<i>Jusquinus [Josquin]</i>	BarcOC 7; BarcBC 681, 65v-66r; ModD 9;

					MunBS 34; RegB C98; SaraP 17; SevBC 1; VatS 24; VienNB Mus 15941; 1521 ⁵ ; 1535 ⁴ ; J678-1555
19	33r-34r	<i>non vos relinquam orfanos</i>	5	<i>Andre Lopez</i>	
20	34r-35r	<i>o rex glorie</i>	5	<i>Andre Lopez</i>	
21	35r-35v	<i>Vulnerasti cor meum</i>	5		
22	36r-36v	<i>o bone Jesu</i>	4	[Anchieta/Compère/ Peñalosa/Ribera]	MM 12, 190v-191r; MM 32, 17v-18r; MM 53, 131v-132r; Barc, cxxv v-cxxxvi r; BarcOC 5, 69; BloomL 8, 26v-27r; 58v-59r; JacSE 7, pp. 66-68; Lisboa, 14v-16r; SegC s.s., 100v-101r; Taraz, cclxxiii v - cclxxiiii r; 1519 ²
23	36v-37v	<i>O admirabile commercium</i>	4	[Illario]	MM 12, 196v-198r; MM 32, 27v-28r; MM 53, 44v-45r; Barc, ciii v-cv r; BloomL 4, 21r- 22r; BloomL 8, 16v- 18r; Taraz, cclxxiiii v - cclxxv r
24	37v-38v	<i>Hodie christus natus est</i>	4	<i>Luys morán</i>	MM 32, 35v-37r
25	38v-39r	<i>Alegrai vos</i>	4	<i>D. Vincentius</i>	
26	39v	<i>Ave Maria</i>	4	Ribeira	BloomL 1, 3v-4r; Lisboa, 1v-3r; Taraz, cclviii v - ccliix r
27	40r-40v	<i>Crucifixus etiam pró nobis</i>	4	<i>Gombert</i>	Da Missa <i>Quam pulchra es</i> ; ToleBC 33; 1532 ⁶
28	40v-42r	<i>Fuit homo missus a deo</i>	4	<i>N. Gombert</i>	CambrailBM 125-8; MunU 401; PadBC 27; 1532 ¹¹ ; G2979-1541; 1539 ¹² ; G2979-1541; 1545 ⁴ ; 1547 ²⁵ ; 1564 ⁶
29	42r	<i>Tanto tempore</i>	4	<i>Verdelot</i>	CambrailBM 125-8; LeipU 51; ReggioSP s.s.; ToleBC 10; TrevBC 7; VerBC 760; 1532 ¹⁰ ; 1534 ⁶ ; 1539 ¹² ; 1540 ⁶ ; 1545 ⁴ ; 1555 ¹⁰ ; 1564 ⁶
30	42v-43v	<i>Homo erat in Hierusalem</i>	4	<i>N. Gombert</i>	1534 ¹⁰ (Attaignant)
31	43v-44v	<i>Panis quem ego dabo</i>	4	<i>LUpus</i>	MM 32, 39v-40r (só primeira parte); CambrailBM 125-8; FlorD 11; KasL 43; LeipU 49; ModE L.11.8; RegB 844-8; RegB 863-70; RegB B211-5; TrevBC 7; VerBC 760; 1532 ¹⁰ ; 1538 ⁸ ; 1539 ¹² ; 1545 ⁴ ; 1555 ¹⁰ ; 1564 ⁶
32 (*)	45r-45v	<i>Philomena praevia</i>	4	<i>Claudin [recte Richafort]</i>	CambrailBM 125-8; LeuvU 163; RegB 772; [1521] ⁴ (editor desconhecido); [1528] ² (Attaignant: anon.); R1300-1556
33	45v-46v	<i>Angelus domini</i>	4	<i>Antonio homem</i>	MM 32, 48v-45r
34	46v-48r	<i>Quem dicunt homines</i>	4	<i>Richafort</i>	BarcOC 5;

					CambraiBM 125-8; CasAC D(F); LeidGA 1438; LeidGA 1442; LeipU 51; MadM 6832; PadBC A17; RegB C99; RegB 940-1; SGallS 463; ToleBC 10; ToleF 23; TrevBC 7; UppsU 76c; VatS 46; VatVM 571; VerBC 760; 1532 ¹⁰ ; 1538 ³ ; 1538 ⁷ ; 1538 ⁸ ; 1539 ¹² ; 1545 ⁴ ; 1553 ² ; R1300-1556; 1564 ⁶
35	48r-49r	<i>O gloriosa dei genitrix</i>	4	Gombert	MunBS 19; 1534 ³ ; 1538 ⁵ ; G2977-1539; G2978-1541 ⁴ ; G2979-1541; G2978-1551 ² = MI 54
36	49r-50r	<i>Benedixit deus Noë</i>	4	Archadelt	CasAC C, LeuvU 163; PadBC D27; TrevBC 7; 1532 ¹¹ ; 1539 ¹² ; 1540 ⁶ ; 1545 ⁴ ; 1564 ⁶
37	50v-52v	<i>Nisi dominus</i>	4	Leritier/[Le Heurteur/Sermisy]	CambraiBM 125-8; KasL 24; LeidGA 1442; 1532 ¹⁰ ; 1535 ¹ ; 1539 ⁹ ; 1539 ¹² ; 1545 ⁴ ; 1555 ¹⁵ ; 1564 ⁶
38	52v-53r	<i>Domine si tu es</i>	4	Gombert	1538 ⁵ ; G2977-1539; G2978-1541 ⁴ ; G2980-1551 ² = MI 54
39	53v-54r	<i>Estabat [sic] mater dolorosa</i>	4	Torres/[Carreira]	OpBP 76-79, pp. 105-6
40 (*)	54r	<i>Rex autem davit</i>	4		1538 ⁸
41	54v		4		
42	55r-57v	<i>Ricercar primo</i>	4	<i>M. Jacques Buus</i>	B5195-1547 ₁
43	57v-61r	<i>Ricercar quinto</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
44	61r-65v	<i>R[icercare] 6 toni 4 eiusde[m] autoris</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
45	66r	<i>Tento de Muyo rezisto Outavo Tom Natural</i>	4	<i>Dom Gabriel</i>	
46	66v	<i>Ricercar Septimo</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
47	70r-73v	<i>Recercar octavo</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
48	74r-77r	<i>Recercar segundo</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
49	77r-79v	<i>[Ricercare] terceiro</i>		<i>eiusdem aut.[tor] [Buus]</i>	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
50	79v		4		Arranjo do início do <i>Ricercare terceiro</i> (nº 49)
51	80r-82v	<i>[Ricercare] Quarto</i>	4	<i>do mesmo</i> [Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
52	82v-84r	<i>Reges terre congregati sunt</i>	4	<i>Joanes mownton</i> [Mouton]	1534 ³
53	84v-85v	<i>Sancta Maria Sucure miseris</i>	4	Morales	M3605-1543 ⁵ ; M3606-1546 ⁹
54	85v-86v + 94r-94v	<i>Miserere nostri deus</i>	4	Morales	M3605-1543 ⁵ ; M3606-1546 ⁹
55	86v-87v	<i>De profundis</i>	4	Andre lopez	
56	87v-90v	<i>Qui confidunt in domino</i>	4	[L'Héritier]	1535 ¹
57	90v-92r	<i>Et in terra pax</i> [Gloria]	4	Morales	Da Missa Vulnerasti cor meum; MadM 6832; OpBP 40, 97v-100r; PuebC 4?; RosU

					40; ToleBC 27; 1542 ³ ; M3580-1544; M3594-1544; M3585-1544 ⁵ ; M3581-1545=MI 20; M3586-1557 ¹ =MI 54; M3587-1563 ¹ ; M3591-1580=MI 62
58	92r	<i>osanna in excelsis</i>	4	Morales	Da Missa Vulnerasti cor meum; MadM 6832; OpBP 40, 97v-100r; PuebC 4?; RosU 40; ToleBC 27; 1542 ³ ; M3580-1544; M3594-1544; M3585-1544 ⁵ ; M3581-1545=MI 20; M3586-1557 ¹ =MI 54; M3587-1563 ¹ ; M3591-1580=MI 62
59	92v-94r		4		
60	94v-95r	<i>En espoir davoir mieulx</i>	4	<i>gombert[t]</i>	CambraiBM 125-8; 1533 ¹
61	95r-95v	<i>Sans vous ne puis</i>	4	<i>Jacques vaet</i>	1554 ²² ; 1558 ¹⁰
62	95v-96r	<i>En desirant que ie vous voye</i>	4	[Canis]	1544 ¹⁰
63 (*)	96r + 114r-114v	<i>Hum fort quant dieu plaira</i>	4	<i>Lupus</i>	Contrafactum de Aenhoert al myn geclach
64	96v-98v	R.[icercare] <i>nono</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
65	98v-101v	<i>recercar decimo</i>	4	[Buus]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
66	101v-103r	<i>Clementissime Christi</i>	4	Morales	M3605-1543 ⁵ ; M3606-1546 ⁹
67 (*)	103r-105v	<i>In illo tempore</i>	4	Morales	1539 ¹³ ; J9-1539; M3605-1543 ⁵ ; J10-1544; J11-1545; M3606-1546 ⁹ ; 1549 ¹⁰ ; 1562 ² ; J13-1565
68	105v-109r	<i>Ave domine Jesu Christe</i>	4	Morales	M3605-1543 ⁵ ; M3606-1546 ⁹
69	109v-111v	<i>Inclina domine aurem tuam</i>	4	[Jacotin/Courtois]	UlmS 237; 1535 ¹ ; 1542 ¹⁸ ; M3605-1543 ⁵ ; 1543 ²¹ ; M3606-1546 ⁹ ; 1549 ¹⁴ ; 1559 ²¹ ; ; 1560 ² ; 1587 ⁸
70 (*)	111v-112r	<i>Martinus abrahe sinu letus</i>	4	Morales	M3605-1543 ⁵ ; M3606-1546 ⁹
71	112r-114r	<i>Ecce amica mea</i>	4	[Maistre Jhan]	1538 ⁵ ; M3605-1543 ⁵ ; 1546 ⁹
72	114v-115r	<i>plus en sera garde</i>	4	<i>gomberte</i>	[1552] ⁸
73	115r-115v	<i>Cest a grand ttort q'on dict</i>	4	<i>Josquin baston</i>	1549 ²⁹
74	115v-116r	<i>Een meyisken was</i>	4	<i>Jenequin</i> (recte Josquin?) [Josquin Baston]	1551 ¹⁹
75 (*) (**)	116r-116v	<i>Dame par ta rudesse (unicum?)</i>	4	<i>Josquin baston</i>	[1556] ¹⁷
76	117r-117v	<i>Plus chem van brusel</i>	4	<i>Jo Lupi</i>	
77	117v		4		
78	119r		4		
79	119v	<i>Damour me plains</i>	4	<i>Rogier patie</i>	CambraiBM 125-8; 1539 ¹⁵ ; 1540 ¹⁷ ; 1543 ¹⁶ ; 1550 ⁶ ; 1552 ³⁰ ; 1560 ⁶ ; 1561 ⁷ ; 1567 ¹² ; 1570 ⁸ ; 1573 ⁴ ; 1573 ¹⁴
80	120r-120v	[Maria vir]go	4	<i>Soto</i>	1557 ₂

81	120v- 122r	[Credo]	4		
82	122v				
83	123r- 123v	<i>Ave sanctissimum</i>	4	{Diaz/Mondéjar}	MM 12, 192v-193r; MM 32, 19v-20r; Barc, lxxxii v-lxxxiii r; Lisboa, 21v-22r; Taraz, cclxxv v- cclxxvi r
84	123v	<i>Rex autem david</i>	4		MM 32, 56v-57r; Lisboa, 12v-14r
85	124r- 126r	[Salve regina]	4		
86	126v- 127r	<i>Beth plorans ploravit</i> [Lamentação]	4		MM 9, 130v-132r; MM 32, 2v-3r
87	127v		3		
88	127v	[pri]mi toni [fabordão]	4		
89	127v	<i>octa</i> [vi toni] [fabordão]	4		

2A.2. INVENTÁRIO – P-Cug MM 242

Notas MM 242 - (*): peça transcrita e publicada na *Antologia de Organistas do Século XVI*⁷⁵; (**): revisão de Nelson com acrescentos (ver n. 73); (***): acrescimento do presente autor.

	Fólio	Incipit/título	Vozes	Compositor	Notas/Concordâncias
1 (*)	1r-2v		4		
2 (*)	2v-3r		4	[Giulio Segni]	1540 ³ ; 154? ₆ ; 1557 ₂
3 (*) (***)	3r-5r	[Ricercare nono]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
4 (*)	5v-6r		4	A(ntónio) <i>ca(reira)</i>	
5 (*)	6r-7v		4	<i>ca[reira]</i>	
6 (*)	7v-8v		4	<i>ca[reira]</i>	
7 (*)	8v	<i>sobre con que la lavarei</i>	4	A(ntónio) <i>c(arreira)</i>	
8 (*)	9r-9v		4	<i>carreira</i>	
9	9v-10r	<i>secunda pars da salve</i>	4	<i>do cego</i> (Cabezón?)	
10 (*)	10r-11v		4	<i>ca(rreira? - bezón?)</i>	
11 (*)	11v-12v		4	<i>ca[reira]</i>	
12 (*)	12v-13r		4	<i>ca[reira]</i>	
13 (*)	13r-13v		4	<i>ca(bezón)</i>	1557 ₂
14 (*)	14r-14v	<i>Canção</i>	4		
15 (*)	15r-16r		4	<i>ca[rreira]</i>	
16 (***)	16r-18r	[Ricercare decimo]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
17 (***)	18v-20r	[Ricercare primo]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
18 (***)	20r-21v	[Ricercare segundo]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
19 (***)	21v-23v	[Ricercare quarto]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
20 (***)	23v-25r	[Ricercare ottavo]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
21 (***)	25r-26v	[Ricercare sexto]	4	[Jacques Buus - recomposição]	[FlorBN Magl. 107]; B5195-1547 ₁
22	27r-28r		4		
23 (*)	28v-29r		4		
24 (*)	29r-29v		4	<i>ca(reira)</i>	
25 (*)	29v-30v		4	<i>ca(reira)</i>	
26 (*)	30v-31v		4	<i>ca[rreira]</i>	
27 (*)	31v		4	<i>ca(reira)</i>	
28 (**)	32r-32v	<i>Canção</i> [Je prends en grey - glosado]	4	Clemens non papa - [Y?]epes [compositor de tecla não identificado]	
29	32v-33r	<i>Veni redentor</i>	4		
30 (*)	33r-34r	<i>Salve Regina</i>	4	[Cabezón]	1557 ₂
31	34r-36r		4		três versões ornamentadas da mesma peça
32	36r-38v		4		quatro versões ornamentadas da mesma peça; incompleta
33	38v-39v		4		
34 (*)	39v-40v		4	<i>ca[reira]</i>	
35 (*)	40v		4	<i>ca[reira]</i>	
36	41r-42v	<i>Dum deambularet dominus</i>	4	Tomas Crecquillon	LeidGA 1441; StuttL 8; 1547 ⁵ ; 1551 ¹ ; C4406-

⁷⁵ M. S. KASTNER, *Antologia de Organistas do Século XVI...*

					1559; 1564 ⁵ ; C4410-1576
37	42v-44r	<i>Versa est in luctum</i>	4	<i>Incertus author</i>	1547 ⁵
38	44r-46r	<i>Ecce odor filii mei</i>	4	<i>Hesdin</i>	1547 ⁵
39	46r-47r	<i>Gregem tuum pastor</i>	4	<i>Incertus author</i>	1547 ⁶ ; 1559 ²
40	47r-48v	<i>Vide domine afflictionem</i>	4	<i>Jaco(bus) Clemens non papa</i>	ColnU 57; LeidGA 1441; VienNB Mus 16195; 1547 ⁶ ; 1559 ² ; C2703-1562; C2704-1568
41	48v-50v	<i>Peccantem me quotidie</i>	4	<i>Iacobus Clemens non papa</i>	LeidGA 1441; MunSB 59; SchmalT s.s.; VienNB Mus 16195; 1547 ⁶ ; 1559 ² ; C2703-1562; C2704-1568
42	50v-52v	<i>Cecilia virgo gloriosa</i>	4	<i>Iacobus Clemen[s] non papa</i>	AachS 2; RegB 940-1; ZwiR 73; 1547 ⁶ ; 1559 ² ; C2698-1559; C2699-1562; C2700-1567; C2701-1569;
43	52v-54r	<i>Hec est virgo sapiens</i>	4	<i>Nicolaus geszin</i>	1547 ⁶
44	54v-56r	<i>Non intres in iudicium</i>	4	<i>Incertus author</i>	1547 ⁵
45	56r-57v + 59r	<i>Nunc enim si centum</i>	4	<i>petrus de manchicourt</i>	1547 ⁵
46	59r-59v + 58r-58v + 60r	<i>Cor mundum crea in me</i>	4	<i>Tomas Crecquillon</i>	DresSL Glashütte 5; LeidGA 1441; 1547 ⁶ ; 1554 ¹¹ ; 1554 ¹⁴
47	60r-61v	<i>Pater peccavi in celum</i>	4	<i>Consilium (Conseil)</i>	1534 ⁴ ; 1547 ⁶ ; 1559 ²
48	61v-62v	<i>Domine Jesu Christe</i>	4	<i>Petrus de man(chicourt)</i>	M271 - 1545; 1547 ⁵
49	62v	<i>Hodie nata est virgo</i>		<i>gomberte</i>	incompleta
50	63r-63v		4		
51	64r-64v	<i>Congratulamini mihi</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	DresSL Löbau 12; LeidGA 1441; RegB 849-52; RegB 871-4; 1547 ⁵ ; 1554 ¹⁰ , 1556 ¹⁰ ; 1559 ² ; C2694-1559; C2695-1560; C2696-1564; C2697-1570
52	64v-65v	<i>O Rex glorie</i>	4	<i>J. castileti</i>	1547 ⁵
53	65v-66v	<i>Congratulamini mihi</i>	4	<i>Incertus author</i>	1547 ⁶
54	66v-67v	<i>Alleluia noli flere</i>	4	<i>Joannes mонтон (Mouton)</i>	1547 ⁶
55	67v-68r	<i>Immolabit hedum</i>	4	<i>Joannes castileti</i>	1547 ⁶
56	68v-69r	<i>Magi veniunt ab oriente</i>	4	<i>J. larchier</i>	1547 ⁶
57	69r-70v	<i>Dilectus meus descendit</i>	4	<i>Petrus de Manchicourt</i>	1547 ⁶
58	70v-71v	<i>Que es ista</i>	4	<i>Tomas Crecquillon</i>	1547 ⁶ ; 1559 ²
59	71v-72v	<i>Laudemus omnes dominum</i>	4	<i>J. gallus</i>	1547 ⁵
60	72v-74r	<i>Jubilate deo omnis terra</i>	4	<i>Antonius Troianus</i>	1547 ⁵
61	74r-75r	<i>Adiutor meus</i>	4	<i>Roucourt</i>	1547 ⁵
62	75r-75v	<i>Clamantium ad te deus</i>	4	<i>Petit Jan</i>	1547 ⁵
63	76r-76v	<i>Audiam domine</i>	4	<i>Incertus Autor</i>	1547 ⁵
64	76v-77v	<i>Domine clamavi ad te</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	1547 ⁶ ; 1553 ⁶ ; C2684-[1600]
65	77v-78v	<i>Delectare in domino</i>	4	<i>Tomas Crecquillon</i>	AachS 2; LeidGA 1438; 1547 ⁶ ; 1554 ¹¹ ; 1554 ¹⁴
66	78v-79r		4		
67	79r-79v		4		
68	79v-80v		4		
69	81r	<i>Pera Tanger Primus Tonus</i>	4	<i>Vermudo (Bermudo)</i>	1555 ₁
70	81v-82r	<i>quartus modus</i>	4	(Bermudo)	1555 ₁
71	82r-82v	<i>Sextus modus</i>	4	(Bermudo)	1555 ₁
72	82v-83r	<i>Octavus Tonus</i>	4	(Bermudo)	1555 ₁
73	83r-84r	<i>factus est repente</i>	4	<i>Incertus Author [Crecquillon]</i>	[1556] ⁵ ; C4406-1559; C4410-1576

74	84r-84v	<i>Virgines prudentes</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	AachS 2; Marburg (BB) Ms. 40208; StuttL 2; VienNB Mus. 19189; [1556] ⁴ ; 1559 ² ; C2702-1559; C2703-1562; C2704-1568
75	84v-85r	<i>Videntes autem stellam</i>	4	<i>Waelrant</i>	[1556] ⁴
76	85r-85v	<i>Delectare in domino</i>	4	<i>Incertus author</i>	[1556] ⁴
77	86r-86v	<i>Beata es virgo María</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	LübBH 203; LeuvK 4; VienNB Mus. 19189; 1554 ¹⁵ ; [1556] ⁵ ; 1559 ² ; 1575 ²
78	86v-87v	<i>Tristis est anima mea</i>	4	<i>A. Tubal</i>	[1556] ⁴ ; 1559 ²
79	87v-88v	<i>Descendit Angelus domini</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	AachS 2; RegB 861-2; RegB 875-7; [1556] ⁴ ; 1559 ²
80	88v	<i>Ave maris stella</i>	4		
81	89r-89v	<i>Dulcissima Maria</i>	4		
82	90r-90v	<i>O Crux benedicta</i>			
83	90v-91r	<i>Veni domine</i>	4		
84	91v-92r	<i>dedisti domine</i>	4		
85	92r-92v	<i>Inter vestibulum et altare</i>	4		
86	93r-93v	<i>Implulsus [sic] eversus</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	1549 ¹¹ ; [1556] ⁵ ; 1559 ²
87 (*)	94r-94v		4	<i>Dom heliadoro [sic]</i>	
88	94v-96r	<i>Quasi cedrus exaltata sint</i>	4		
89	96r-97r	<i>Que est ista</i>	4		
90	97r-97v		4	<i>Heliadorus (Dom Heliodoro)</i>	
91	97v		4	<i>Heliadorus (Dom Heliodoro)</i>	
92	98r-98v	<i>Dum Conplerentur</i>	4		
93	98v-99v	<i>Te deum laudamus</i>	4		
94	100r-100v	<i>In domino confido</i>	4	[Jacquet di Mantova/Senfl]	só primeira pars; CivMA 59; J9-1539; 1542 ⁶ ; J10-1544; J11-1545; 1554 ¹³ ; J13-1565=MI 78
95	101r-101v		4		
96	101v		4	[Cabezón]	1557 ₂
	102r	<i>Obras pera Tanger de António cabeçon o cego:</i>	4		
97	102r		4	(Cabezón)	1557 ₂
98	102v		4	(Cabezón)	1557 ₂
99	102v-103v		4	(Cabezón)	1557 ₂
100	103v-104r	<i>Ave maris stella</i>	4	(Cabezón)	1557 ₂
101	104r-104v	<i>Pange lingua</i>	4	(Cabezón)	1557 ₂
102	104v-105v		3	(Cabezón)	1557 ₂
103	105v	<i>Ave maris stella</i>	3	(Cabezón)	1557 ₂
104	105v-106r	<i>Ave maris stella</i>	3		
105	106r	<i>dic nobis maria</i>	3		
106	106r-106v		3		
107	106v-107r		3		
108	107r-107v		3		
109 (*)	107v-108r		3		
110	108r-	[Pange lingua]	3		

	108v				
111	108v- 109r		4		
112	109r- 109v		4		
113	109v- 110r		4		
114 (*)	110r- 110v		4		
115 (*)	110v- 111r		4		
116 (*)	111v		4		
117 (*)	111v		4		
118 (*)	112r	<i>con que la lavarei</i>	5	<i>A(ntónio) carreira</i>	
119 (*)	112v- 113r	<i>Ave Maria</i>	4		
120 (*)	113r- 114r	<i>Sexti Toni</i>	4	<i>A(ntónio) car(reira)</i>	
121 (*)	114v- 115r		4		
122	116r		4		incompleta
123	116r- 117r		4		
124	117v- 118r		4		
125	118r		4		
126	118v		4		
127	118v		4		
128	118v- 119r		4		
129	119r		4		
130	119r		4		
131	119r		4		
132	119v		4		
133	119v		4		
134	119v		4		
135	120r- 121v		4		
136	122r- 125r	<i>Escontez escontez [sic] [recte Escoutez escoutez] [La bataille de Marignan]</i>	4	<i>Clemens Janequin</i>	BasU F.X. 22-4; CambraiBM 125-8; ParisBNC 851; PueblaC 19; J443- [1528]; 1531 ⁴ ; J444- 1537; J459-[1540]; 1541 ¹⁵ ; 1545 ¹⁷ ; J446- 1545; J447-1550; J449- 1551; J451-1555; J456- 1559; 1577 ¹¹
137	125r- 129v		4		
138	130r		4		
139	130v		4	[Giulio Segni/Willaert/Antonio (Cabezón?)]	incompleta; 1540 ₃ ; 1542 ₆ ; 1557 ₂
140	131r- 134r		4	<i>ca[reira]</i>	
141	135r- 136v		4		
142	136v- 137r		4		
143	137r- 137v		4		
144	137v- 138r		4		
145	138r- 138v		4		
146	138v- 139v		4		

147 (*)	139v	<i>Quartus tonus</i>	4	<i>ca(reira)</i>	
148	140r		4		
149	140r- 140v		4		
150	140v- 141v	<i>Hodie maria virgo</i>	4		
151	141v- 142r	<i>Ecce sic benedicetur</i>	4		
152	142r	<i>Iam non dicam vos servos</i>	4		
153	142r- 142v	<i>Maria madalena</i>	4		
154	143r	<i>Regina celi</i>	4		
155	143r- 143v	<i>Ave maris stella</i>	4		
156	143v- 144r		4		
157	144r- 144v		4		
158	144v- 145r	<i>Isti sunt dies</i>	4	[Jacquet di Mantova]	CasAC M(D); J11-1545
159	145r- 145v		4		
160	145v		4		
161	146r- 146v		4		
162 (**)	146v- 147r	[Alix avoit aux dens]	4	[Thomas Crecquillon]	
163	147r		4		
164	147v		4		
165	148r- 149r		4		
166	149v		4		
167	150r- 151r	<i>Signori e calvalieri [sic]</i>	4		
168	151r	<i>Cubertas yuan las andas</i>	1		
169	151r	<i>Bemduto sea quel</i>	1		
170	151v	[Prenez pitié du mal]	4	Tomas (Crecquillon)	incompleta; [1554] ¹¹
171	152r	<i>force sere si</i>	4	Tomas (Crecquillon)	[1554] ¹¹
172	152r- 152v	<i>Dedens tourney</i>	4	Tomas (Crecquillon)	[1554] ¹¹
173	152v	<i>Rendez le moy</i>	4	Tomas (Crecquillon)	[1554] ¹¹
174	152v		1		
175	153r	<i>Si fe cristallo</i>	4	orlando (Lassus)	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
176	153r	<i>Per pianto la mia carne</i>	4	orlando (Lassus)	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
177	153v	<i>Je layme bien et laymeray</i>	4	orlando (Lassus)	incompleta; 1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
178	153v	<i>CHil cre[dera]</i>	4	orlando (Lassus)	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
179	154r- 154v	<i>Inclina domine aurem tuam</i>	4	[Lassus]	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
180	154v- 155r	<i>Audi dulcis amica mea</i>	4	orlando (Lassus)	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
181	155r- 155v	<i>Peccantem me quotidie</i>	4	orlando di lassus	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
182	155v	<i>Grant heur seroit</i>	4	Tomas [Crec]qui[llo]	[1554] ¹¹
183	155v- 156r	<i>Par tous moyens iay</i>	4	[Crecquillon]	[1554] ¹¹
184	156r	<i>Si parvenir ie puis</i>	4	Tomas (Crecquillon)	[1554] ¹¹
185	156v	<i>Soyons ioyeulxsement [recte ioyeulx ioyeusement]</i>	4	(Tomas) (riscado), Ni(cholas) de vuismes (Wisme)	1555 ²¹
186	156v- 157r	<i>Petite fleur coincte & iolye</i>	4	Tomas (Crecquillon)	1549 ²⁹ ; 1555 ²¹
187	157r	<i>Dung seul regard mort</i>	4	Crecquilon	1555 ²¹
188	157v	<i>Tant qu'en amours</i>	4	Crecquillon	1555 ²¹

189	157v	<i>No giorno</i>	4	<i>orlando di lassus</i>	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
190	157v	<i>la cortesia</i>	4	<i>orlando (Lassus)</i>	1555 ¹⁹ ; 1555 ²⁹ ; 1560 ⁴
191	158r		4	<i>Clemens non papa</i>	
192	158r- 158v		4	<i>Clemens non papa</i>	
193	158v- 159r		4	<i>Clemens non papa</i>	
194	159r- 159v	<i>Plus chault que fen [recte: feu]</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	1554 ²³ ; 1559 ⁷
195	159v- 160r	<i>Helas mamour tu sens</i>	4	<i>Clemens non papa</i>	1554 ²³ ; 1559 ⁷
196	160r	<i>Pleni sunt</i>	4	<i>si [o?] mora [sic]</i>	
197	160r- 160v		4		
198	160v		4		
199	161r	[Se salamandre en flamme]	4	<i>Crequillon</i>	1554 ²² ; 1558 ¹⁰
200 (**)	161v	<i>Ce corps absenc [unicum?]</i>	4	<i>Crequillon</i>	
201	161v	<i>Los que privaes</i>	4		
202	162r	<i>Soyt brin [sic] ou mal</i>	4	<i>Crequillon</i>	1554 ²⁴
203	162r- 162v	<i>Ung souvenir en fermette</i>	4	<i>Crequillon</i>	1554 ²² ; 1558 ¹⁰
204	162v- 163r	<i>En attendant damour</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	[1552] ⁸ ; 1554 ²² ; 1558 ¹⁰
205 (**)	163r- 163v	<i>En attendant vos perdes [Réponse]</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	[1552] ⁸ ; 1554 ²² ; 1558 ¹⁰
206	163v- 164r	[Le patient]	4	<i>Cre[quillon]</i>	1554 ²² ; 1558 ¹⁰
207	164r- 164v	<i>Quand me souient [sic]</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	1554 ²² ; 1558 ¹⁰
208	164v- 165r	<i>Ung triste coeur rempli</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	[1552] ⁸ ; 1554 ²² ; 1558 ¹⁰
209	165r- 165v	<i>Cest a grant tort quon</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	1554 ²² ; 1558 ¹⁰
210	165v	<i>Adieu lespoir (.response de misericorde.)</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	[1552] ⁸ ; 1554 ²² ; 1558 ¹⁰
211	166r	[Si nattempres]	4	<i>Cre[quillon]</i>	[1552] ⁸ ; 1554 ²² ; 1558 ¹⁰
212	166v	<i>Cest a grant tort</i>	4	<i>Cre[quillon]</i>	1551 ⁹ ; 1555 ²⁰
213	167r	<i>Contrainct ie suis (Response de Cest a grant tort)</i>	4	<i>Crequilon</i>	1555 ²⁰
214	167v- 168r		4	<i>Jan Petri</i>	
215	168r- 168v		4	<i>Jan Petri</i>	
216	168v- 169r		4	<i>Jan Petri</i>	
217	169r- 169v		4		
218	169v- 170r		4		
219	170r		4		
220	170r		4		
221	170v		4		
222	170v		4		
223	170v- 171r		4		
224	171r		4		
225	171r-				

	171v				
226	171v		4		
227	171v		4		
228	171v		4		
229	172r		4		
230	172r		4		
231	172r		4		
232	172r	<i>Cum invocarem</i>	4		
233	172v		4		
234	172v- 173r	<i>pange lingua</i>	3		
235	173r	<i>Pange lingua</i>	3		
236	173r- 173v	<i>pange lingua</i>	3		= nº 262
237	173v	<i>Pange língua</i>	3		
238	173v- 174r	<i>Jour de sire</i>	3		
239	174r- 174v	<i>Vostre regeur</i>	3		
240	174v	[H?]astes vous	3		
241	174v- 175r	<i>Si me tenes tant</i>	3		
242	175r	<i>Ave maris stella</i>	3		incompleta
243	175r	<i>Ave maris stella</i>	3		
244	175v	<i>Ave maris stella</i>	4		
245	175v	[<i>Ave maris stella</i>]	4		
246	176r	<i>Ave maris stella</i>	4		
247	176v- 179r	[<i>Glosas em figuras cadenciais</i>]	1	[Ortiz]	1553 ₅ , 1553 ₆
248	179r- 179v	[<i>Glosas em intervalos</i>]	1	[Ortiz]	1553 ₅ , 1553 ₆
249	179v	[<i>Recercada quarta sobre Doulce memoire</i>]	4	[Sandrin - Ortiz]	incompleta; 1553 ₅ , 1553 ₆
250	180r		4		
251	180r- 180v		3		
252	180v		3		
253	180v- 181r		3		
254	181r- 181v		3		
255	181v		3		
256	182r		2		
257	182r		3		
258	182r- 182v		4		
259	182v		3		
260	182v		3		
261	182v- 183r		3		
262	183r	[<i>Pange língua</i>]	3		= nº 236
263	183r		3		
264	183r		3		
265	183v- 184r		4		incompleta: só primeira parte
266	184v		1		

APÊNDICE 2B

Gravura 2.1. – MM 242, f.1r, (pormenor - inscrição do apelido Macedo no cabeçalho).



