

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – UNESP

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Da Polifonia Vocal ao Ricercar Imitativo

Relações Estruturais em Obras de Adrian Willaert com Base em Planos Cadenciais

São Paulo

2017

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Da Polifonia Vocal ao Ricercar Imitativo

Relações Estruturais em Obras de Adrian Willaert com Base em Planos Cadenciais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Doutor em Música.
Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

P436d Pereira, Fernando Luiz Cardoso, 1972-

Da polifonia vocal ao ricercar imitativo: relações estruturais em obras de Adrian Willaert com base em planos cadenciais / Fernando Luiz Cardoso Pereira. - São Paulo, 2017.
236 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Willaert, Adrian, 1490?-1562. 2. Cadencia (Musica). 3. Musica - Analise, apreciação. I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Da Polifonia Vocal ao Ricercar Imitativo

Relações Estruturais em Obras de Adrian Willaert com Base em Planos Cadenciais

Dissertação aprovada como exigência parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música no curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com área de concentração em Musicologia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

UNESP - Orientador

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima

Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Monica Isabel Lucas

USP

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

UNESP

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

UNESP

São Paulo, 31 de março de 2017

*À minha esposa, Renata, e à minha filha, Luíza,
pelas horas que a elas não dediquei
por dedicar-me a este sonho.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, pela orientação ao longo destes anos e pela confiança em meu trabalho.

Ao Prof. Carlos Iafelice, já mestre e agora doutorando, pelos inúmeros ‘diálogos em música’ e pelo companheirismo em nossa jornada comum.

Ao Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”, e às instituições que o suportam.

Ao secretariado da pós-graduação do IA-UNESP, em nome de Angela Lunardi, por toda a prestatividade.

À Biblioteca da ECA-USP, em nome do bibliotecário Walber Lustosa, pelo excelente atendimento e coleguismo, e à Biblioteca do IA-UNESP.

À Profa. Regina Schlochauer, que estimulou-me a seguir o caminho da pesquisa em música, e ao Prof. Sérgio Carvalho e à Profa. Dra. Mônica Lucas, por me proporcionarem os primeiros contatos com a música antiga, bem como as primeiras apresentações.

Aos Profs. Alessandro Santoro e Luís Otávio Santos, pela compreensão durante o período mais turbulento da tese.

Aos Profs. Drs. Edilson de Lima, Monica Lucas, Paulo Castagna, Lutero Rodrigues, Vitor Gabriel e Cesar Villavicencio pelas valiosas contribuições nas defesas de tese e qualificação.

Aos colegas e amigos, músicos populares, eruditos e leigos, incluindo aqui meus irmãos Fábio e Flávio, pelo apoio nesta empreitada.

Aos meus pais, João e Ruth, que sempre estarão em meu coração.

À CAPES pela bolsa institucional de pesquisa.

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi estudar aspectos estruturais em peças polifônicas de Adrian Willaert, visando identificar possíveis relações entre sua obra vocal e instrumental, nominadamente os gêneros moteto e *ricercare*. Entre os diversos aspectos estruturais que serviram como base de comparação, a cadência foi eleita como elemento comum predominante e mensurável, por seus padrões de ocorrência e tipologia associados à uma classificação relativamente bem estabelecida por Bernhard Meier. Alguns tipos cadenciais pouco comuns foram identificados em peças de Willaert, em especial a cláusula melódica *cantizans fuggita*, que contudo não poderia ser atribuída ao próprio compositor sem uma investigação sobre sua possível ocorrência em obras de compositores influentes pregressos, como Josquin. Tal observação implicou no estudo de fontes primárias pregressas a Willaert, no intuito de identificar, de um lado, aspectos que corroboraram o desenvolvimento da música instrumental a partir de modelos vocais ao longo dos séculos XV e XVI e, de outro, possíveis influências relacionadas ao uso de tipos cadenciais incomuns. Foi desenvolvido um modelo de plano cadencial expandido na medida em que as peças foram analisadas, contemplando também um método de análise motívica que estimulou o exame de escopo deste método analítico convergente em uma peça de Clemens non Papa, compositor contemporâneo mas pouco relacionado ao círculo de Willaert. Como consequência desta pesquisa, foi possível identificar uma estrutura cadencial denominada ‘cadência escalonada’ como um último meio de articulação potencial, além de alguns agrupamentos estruturais acoplados ao padrão cadencial *cantizans-tenorizans*, nomeado aqui como ‘cadência-C/T’.

Palavras-chave: cadência, *ricercare*, moteto, Willaert, análise

ABSTRACT

The goal of this work was the study of structural aspects in polyphonic pieces by Adrian Willaert, aiming to identify possible relations between his vocal and instrumental works, namely the moteto and *ricercare* genres. Among the various structural aspects that served as a basis for comparison, cadence was chosen as a measurable and predominant common element, by patterns of occurrence and typology associated with a relatively well-established classification by Bernhard Meier. Some unusual cadential species were identified in Willaert's pieces, specially the melodic clausula *cantizans fuggita*, which however could not be attributed to the composer without an investigation on its possible occurrence in works by influential composers such as Josquin. This modification implied in the study of primary sources previous to Willaert, in order to identify, on the one hand, aspects that corroborated the development of the instrumental music from vocal models during the fifteenth- and sixteenth-centuries and, on the other hand, possible influences related to the use of these unusual cadential species. An expanded cadential plan model was developed as the pieces were being analyzed, including a method of motivic analysis that prompted the scope examination of this converging analytical method in a piece by Clemens non Papa, a contemporary but unrelated composer to Willaert's circle. As a consequence of this research, it was possible to identify a cadential structure nominated 'staggered cadence' as a ultimate means of potential articulation, besides some structural groupings coupled with the basic cadential pattern *cantizans-tenorizans*, here nominated as 'C/T-cadence'.

Keywords: cadence, *ricercare*, moteto, Willaert, analysis

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
1 O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NO RENASCIMENTO	5
1.1 O tratado <i>Musica getutscht</i> de Virdung, e o <i>instrumentarium</i> musical da época.....	5
1.2 Iconografia de época e contexto teórico no tratado de Virdung	8
1.3 Polifonia vocal a partir do Codex Montpellier e sua possível instrumentalização	20
1.4 Um repertório desprovido de texto e o papel das <i>carmina</i> em sua instrumentalização	33
1.5 Música impressa no século XVI e sua contraparte instrumental	42
1.6 Escrita polifônica a três vozes a partir do <i>Trium vocum carmina</i> de Formschneider	49
1.7 Escrita a duas vozes	56
1.8 A defesa de um repertório exclusivamente instrumental	59
1.9 Tablaturas italianas para alaúde e teclado	64
1.9.1 O primeiro período de impressões de álbuns para teclado na Itália	66
1.9.2 O segundo período de impressões de álbuns para teclado na Itália	69
1.9.3 O papel dos organistas da Basílica de S. Marco no desenvolvimento do <i>ricercare</i>	71
2 ASPECTOS DA ESCRITA POLIFÔNICA NO RENASCIMENTO	81
2.1 Imitação e contraponto nos séculos XV e XVI	81
2.1.1 Formas de perseguição: técnicas e modelos	83
2.1.2 Formas de perseguição em repertórios dos séculos XV e XVI	85
2.2 Gêneros polifônicos	87
2.2.1 A Missa	87
2.2.2 O Moteto, com foco na obra de Josquin Des Prez	89
2.3 Técnicas de composição	96
2.3.1 Composição sobre melodia conhecida	96
2.3.2 Composição sobre melodia concebida livremente	101
2.4 Cadências	104
2.5 Convenções polifônicas de inflexão cromática	107
2.6 O <i>partito</i> gênero- <i>differentia</i> para cláusula e cadência, segundo Zarlino e Dressler	109
2.7 Modos	110
2.8 Tópico especial: a polifonia vocal imitativa de Adrian Willaert	112
2.8.1 Motetos de Willaert	112
2.8.2 Influência de compositores franco-flamengos sobre Willaert	113
3 ANÁLISE DE PEÇAS POLIFÔNICAS COM BASE EM PLANOS CADENCIAIS	117
3.1 Planejamento e desenvolvimento analítico	117
3.1.1 O plano tonal de Powers	118
3.1.2 O plano cadencial de Meier	119
3.1.3 O plano cadencial ampliado.....	120
3.1.4 Estruturas de agrupamento: ferramentas gráficas e conceitos analíticos	123
3.2 Tópico especial: o <i>ricercare</i>	125
3.2.1 Do <i>ricercare</i> prelúdio ao imitativo	125
3.2.2 <i>Ricercars</i> de Adrian Willaert	126
3.2.3 Análise do “ <i>Ricercar tertius</i> ” a quatro vozes de Willaert	130
3.3 Adrian Willaert e o moteto “ <i>Magnum haereditatis mysterium</i> ”	137
3.3.1 Estudo comparativo de fontes primárias em “ <i>Magnum haereditatis mysterium</i> ”	137

3.3.1.1 O cantochão “Magnum haereditatis mysterium”	138
3.3.1.2 Análise comparativa do moteto “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert	139
3.3.1.3 Disposição textual e silábica	142
3.3.2 <i>Musica ficta</i> e <i>recta</i> e análise por hexacordes	146
3.3.2.1 Fontes primárias e a edição moderna de Zenck	146
3.3.2.2 Inflexões <i>recta</i> por inscrição de acidentes, <i>deductio</i> e intabulação	152
3.3.2.3 Análise de inflexões <i>ficta</i> e <i>recta</i> por <i>causa pulchritudines</i>	154
3.3.2.4 Análise de inflexões <i>recta</i> por outras convenções	157
3.3.3 Análise motívica e cadencial de “Magnum haereditatis mysterium”	159
3.4 Clemens non Papa e o moteto “Venit vox de coelo”	165
3.4.1 Fontes primárias de “Venit vox de coelo”	166
3.4.2 Análise motívica e cadencial de “Venit vox de coelo”, <i>prima pars</i>	170
3.4.3 Concordâncias observadas a partir da <i>prima pars</i> de “Venit vox de coelo”	181
3.5. Análises adicionais	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
ANEXO I	214
ANEXO II	218
ANEXO III	222
ANEXO IV	223

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1. Instrumentos com teclas (<i>schlüssel</i>): <i>Virginal, Clavicordium, Claviciterium</i> etc	6
Figura 2. Instrumentos com trastes (<i>bünden</i>) e ordens (<i>koren</i>): <i>Lauten, Quintern, Groß Geigen</i>	6
Figura 3. Instrumentos sem trastes nem teclas, com múltiplas <i>koren</i> : <i>Harpffen, Psalterium</i> etc	6
Figura 4. Instrumentos sem trastes nem teclas, com uma a três <i>koren</i> : <i>Trumscheit, Clein Geigen</i>	6
Figura 5. Instrumentos com orifícios: <i>Russpfeif, Krum horn, Gemen horn, Zincken, Platerspiel</i> etc	7
Figura 6. Instrumentos sem orifícios: <i>Busaunen, Feltrummet, Clareta, Thurner horn</i>	7
Figura 7. Instrumentos de tubo com foles: <i>Orgel, Positive, Portative, Regal</i>	8
Figura 8. Xilogravuras em frontispícios de álbuns de tablatura para órgão e/ou alaúde	9
Figura 9. Meckenem, gravuras retratando instrumentos executados em ocasião pública ou privada	10
Figura 10. A. Dürer, L. van Leyden e H. Burgkmair. Gravuras com instrumentos	11
Figura 11. H. Burgkmair, <i>Ciclo de Hans Burgkmair</i> . Duas pinturas a óleo sobre tela	11
Figura 12. Teclado de um monocórdio idealizado por Virdung, de acordo com o gênero diatônico	12
Figura 13. <i>Scala musicalis, sive manus Guidonis aretini</i> (mão Guidoniana)	15
Figura 14. Letras para intabulação, sobre as correspondentes teclas do clavicórdio	16
Figura 15. “ <i>O haylige onbeflecte zart iunckfrawschafft marie</i> ”, tenor em notação mensural	17
Figura 16. “ <i>O haylige onbeflecte zart iunckfrawschafft marie</i> ”, tablatura de clavicórdio	18
Figura 17. “ <i>O haylige onbeflecte zart iunckfrawschafft marie</i> ”, tablatura de alaúde (excerto)	18
Figura 18. Tabela de dedilhados correlatos para flautas doces	19
Figura 19. Família de violas baixo, tenor, alto e discanto	19
Figura 20. H. Gerle, <i>Musica Teusch</i> . Instrumentos, tablatura, instruções de leitura e intabulação	20
Figura 21. <i>Montpellier Codex</i> . a) <i>Amoureusement mi tient</i> ; b) <i>A dieu comment cele</i>	21
Figura 22. <i>Ma fin est mon commencement</i> . G. de Machaut, <i>Poésies</i> , fol. 479v-480r	22
Figura 23. <i>Códice Chantilly</i> . a) B. Cordier, <i>Belle, boné, sage</i> ; b) Guido, <i>Dieux gart</i>	23
Figura 24. Anônimo, <i>Et in terra pax</i> (a 4). Matteo da Perugia, <i>Liber continens hymnos</i>	24
Figura 25. G. Dufay, <i>Puisque vous estez campieur</i> (a 3). <i>Chansonier Nivelles de la Chaussée</i>	25
Figura 26. Magister Johannes, <i>Códice de Modena</i> (quatro peças)	27
Figura 27. Heinrich Isaac, <i>Argentum et aurum</i> (a 4). <i>Códice Nikolaus Leopold</i>	28
Figura 28. Pierre de La Rue, <i>Missa L'homme armé I, Kyrie I</i> . <i>Codex Jena 22</i>	29
Figura 29. Pierre de La Rue. <i>Missa L'homme Armé</i> , tenor, <i>resolutio</i> . Petrucci, <i>Missa Petri de la Rue</i>	31
Figura 30. Pierre de La Rue, <i>Missa L'homme armé I, Et in terra pax</i> . <i>Códice Jena 22</i>	32
Figura 31. H. Isaac, <i>Maudit soit cil qui trouva jalousie</i> . <i>Chansons e mottetti a tre e quatro voci</i>	34
Figura 32. <i>Carmen in sol</i> (após <i>Maudit soit</i> de Isaac), discantus. <i>Munich Partbooks</i>	34
Figura 33. Obrecht, <i>Fors seulement l'attente que je meure</i> . <i>Liederbuchlein des Fridolin Sicher</i>	35
Figura 34. H. Isaac, <i>Missa La mi la sol, prima pars</i> . <i>Códice Basevi</i>	35
Figura 35. Motetos-chanson no <i>Códice Basevi</i> . a) L. Compère; b) A. Agricola; c) J. Prioris	36
Figura 36. Moteto secular latino. Marbrianus de Orto, <i>Dulces exuviae</i> . <i>Códice Basevi</i>	37
Figura 37. Moteto-canção. Ghiselin. <i>Anima mea liquefacta</i> . <i>Códice Basevi</i>	37
Figura 38. <i>Tricinium</i> sacro. Ghiselin, <i>O florens rosa</i> . <i>Códice Basevi</i>	38
Figura 39. <i>Tricinium</i> sacro. La Rue, <i>Si dormiero</i> . <i>Códice Basevi</i>	39
Figura 40. Intabulações de <i>Si dormiero</i> , atribuídas a: a) Isaac; b) Agricola; e c) Finck	40
Figura 41. Peças de Hofhaimer intabuladas para órgão por Kotter	41
Figura 42. Peças de Hofhaimer intabuladas para alaúde por Neusidler	41
Figura 43. Hofhaimer, <i>Carmen in Fa (Hercules)</i> , discantus. <i>Munich Partbooks</i>	41
Figura 44. Petrucci. <i>Harmonice musices Odhecaton A</i> , peças selecionadas	43
Figura 45. Ockeghem, <i>Ut heremita solus</i> . Petrucci, <i>Motetti C</i>	45
Figura 46. E. Öglin, <i>Aus sonderer künstlicher Art</i> , parte do tenor. Duas peças anônimas	46
Figura 47. <i>Tabulaturen etlicher lobgesang</i> . (a) <i>Benedictus</i> (órgão); (b) <i>Mein M. ich hab</i> (alaúde)	46
Figura 48. Formschneider, <i>Schöne auszerlesne lieder</i> , parte do discantus. Duas peças anônimas	47
Figura 49. <i>Phaletium Dactylicum</i> , parte do Cantus I. Formscheider, <i>Varia carminum genera</i>	49
Figura 50. Prefácio. H. Formschneider, <i>Trium vocum carmina</i>	50
Figura 51. L. Senfl, <i>Das lang</i> . a) peça no. 1, discantus. <i>Trium vocum carmina</i> ; b) <i>incipit a 3</i>	52

Figura 52. L. Senfl, <i>Fantasia</i> . a) peça no. 67, bassus. <i>Trium vocum carmina</i> ; b) <i>incipit a 3</i>	52
Figura 53. Rhau, <i>Tricinia tum veterum</i> . (a) frontispício; (b-d) <i>Exercicium sex vocum</i>	55
Figura 54. Jacques da Mantua, <i>Quam pulchra est</i> . Gardano, <i>Motetta trium vocum</i>	55
Figura 55. B. Trombocino, <i>Amor que vuoi ragion</i> . Andrea Antico, <i>Canzoni nove</i>	56
Figura 56. Gardano, <i>Grace et vertu</i> . Berg & Neuber. <i>Bergkreyen: auff zwo Stimmen componirt</i>	57
Figura 57. F. Spinacino, <i>Recercare. Intabulatura de Lauto, Libro secondo</i>	64
Figura 58. <i>Schiett'arbuscel</i> . Cipriano de Rore, <i>Tutti i madrigali</i>	65
Figura 59. A. Antico, <i>Frottole intabulate</i> . Trombocino, <i>Amor quando fioriva mia speme</i>	66
Figura 60. MS <i>Castell'Arquato</i> . M.A. Cavazzoni. <i>Recercada de maca in Bologna</i>	67
Figura 61. Intavolatura cioè recercari canzoni himni... libro primo. G. Cavazzoni, <i>recercar primo</i>	68
Figura 62. Attaingnant. a) <i>Dixneuf châsons musicales</i> ; b) <i>Tabulature pour le jeu Dorgues</i>	68
Figura 63. Arrivabene, A. <i>Musica nova, Accommodata</i> ... A. Willaert, <i>Ricercar primo</i> , bassus	69
Figura 64. J. Buss, <i>Et puis a ton</i> . J. Moderne, <i>Le parangon des chansons, Tiers livre, fol. 19</i>	72
Figura 65. Padovano, <i>recercar del ottavo tono</i> . Fallamero, G. <i>Il libro primo de intavolatura da liuto</i>	73
Figura 66. <i>Ricercare del nono tono</i> . Andrea Gabrieli, <i>Il terzo libro di ricercari</i>	74
Figura 67. G. Gabrieli, <i>toccata del secondo tuono</i> . Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano</i>	75
Figura 68. C. Merulo, “Canzon decimaottava”. Raverii, <i>Canzoni per sonare... libro primo</i>	77
Figura 69. C. Merulo, “Canzon Dita Petit Jacquet”. <i>Canzoni d'intavolatura d'organo... libro primo</i>	77
Figura 70. C. Merulo, “Toccata Nona”. Verovio, <i>Toccate d'intavolatura d'organo libro primo</i>	78
Figura 71. Mortaro, “Canzone detta l'Albergona, partita & intabulata”. Diruta, <i>Transilvano 2ª parte</i>	79
Figura 72. L. Luzzaschi, “Ricercare”. G. Diruta, <i>Seconda parte del Transilvano</i>	80

Capítulo 2

Figura 73. Dufay, “Nuper rosarum flores”. Códice alfa.x.1.11, <i>Choralis liber</i>	90
Figura 74. Josquin, “Salve regina” a 5. Petrus Alamire, MS Mus. Ms. 34	97
Figura 75. Josquin, “Miserere mei, Deus”, tenor secundus. Petrucci, <i>Motetti de la Corona. Libro 3</i>	98
Figura 76. Josquin, “Illibata dei virgo nutrix”, tenor. MS <i>Capp. Sist. 15</i>	99
Figura 77. Tenor de “Huc me sydereo”, conduzindo o cantochão “Plangent eum”	100
Figura 78. Cantochão “Plangent eum”, antifonário da Biblioteca de Klosterneuburg	101
Figura 79. Josquin, “De profundis clamavi” (a 5), superius, inscrição canônica. MS <i>Capp. Sist. 38</i>	102

Capítulo 3

Figura 80. Ferramenta gráfica para agrupamento expositivo	123
Figura 81. Ferramenta gráfica para agrupamento digressivo	123
Figura 82. Ferramenta gráfica para agrupamento polirrítmico	123
Figura 83. Ferramenta gráfica para agrupamento homorrítmico	123
Figura 84. Ferramentas gráficas para o ‘constructo contrapontístico’	124
Figura 85. Ferramenta gráfica para duplicação	124
Figura 86. “Magnum haereditatis mysterium”, livro de partes manuscrito (Ferrara: c.1527-33)	148
Figura 87. “Magnum haereditatis mysterium”, livro de coro manuscrito (Roma: 1536)	149
Figura 88. “Magnum haereditatis mysterium”, livro de partes manuscrito (Königsberg: 1537-44)	149
Figura 89. “Magnum haereditatis mysterium”, livro de coro manuscrito (Heilsbronn, 1541)	150
Figura 90. “Magnum haereditatis mysterium”, livro de partes impresso (Augsburg, 1540)	150
Figura 91. “Magnum haereditatis mysterium”, livros de partes impressos em Ferrara e Veneza	151
Figura 92. “Venit vox de coelo”, livro de coro manuscrito (Munique: após 1552)	167
Figura 93. “Venit vox de coelo”, livro de partes impresso (Veneza: Scotto, 1554)	167
Figura 94. “Venit vox de coelo”, livro de partes impresso (Antuérpia: Phalèse, 1555)	168
Figura 95. “Venit vox de coelo”, livro de partes manuscrito (Kassel: Heugel, após 1555)	168
Figura 96. “Venit vox de coelo”, livro de partes impresso (Nuremberg: Berg, 1559)	168
Figura 97. “Venit vox de coelo”, livro de coro manuscrito (Leiden: Blawe, 1559)	169

LISTA DE TABELAS

Capítulo 1

Tabela 1. Figuras de duração em notação mensural e em tablatura	17
Tabela 2. “Missa L’homme armé” (La Rue), atribuição silábica para o 1º motivo no bassus	29
Tabela 3. Chansons compiladas na Itália, encontradas como “Carmen in Sol” em códices alemães	33
Tabela 4. Posicionamento numérico de peças com o título “Carmen”, em MS <i>Vienna 18810</i>	42
Tabela 5. Petrucci, <i>Motetti C</i> . Peças com texto substituído por <i>incipit</i> , exceto na voz entre parêntesis	44
Tabela 6. Formschneider, obras impressas até 1550	48
Tabela 7. Publicações dedicadas a formações a três, a partir de 1540	53
Tabela 8. Publicações alemãs para duas vozes, a partir de 1540	57
Tabela 9. Peças de Ant. Gardano (RISM 1539/21) ocorrentes em livros posteriores de <i>bicinia</i>	58
Tabela 10. Algumas obras compiladas nos dois livros de <i>Intavolatura de Lauto</i> de F. Spinacino	64
Tabela 11. Ricercars a três vozes por autores diversos em fontes distintas no séc. XVI	70
Tabela 12. Obras de Andrea Gabrieli para teclado, em tablatura ou em livro de partes	74
Tabela 13. Obras de Claudio Merulo para teclado, em intabulação ou em livro de partes	76

Capítulo 2

Tabela 14. Peças polifônicas com abertura em ‘perseguição’, ordenadas segundo figuras, Cap. 1	85
Tabela 15. Motetos de Josquin em seção única a vozes diversas; principais técnicas de composição	92
Tabela 16. Motetos de Josquin em duas seções a vozes diversas; principais técnicas de composição	93
Tabela 17. Motetos de Josquin em três seções a vozes diversas; principais técnicas de composição	94
Tabela 18. Motetos de Josquin reunidos por tipo de texto	95
Tabela 19. Compilação de convenções para inflexões em polifonia, segundo Routley	108
Tabela 20. Os oito modos e os <i>tenores</i> do tons salmódicos correspondentes, segundo Wiering	111
Tabela 21. Motetos de atribuição incerta entre Willaert e compositores influentes	115
Tabela 22. Willaert e possíveis compositores influentes	115
Tabela 23. Motetos a quatro vozes de Willaert	116

Capítulo 3

Tabela 24. <i>Premier livre des chansons à 3 parties</i> . Seleção de entradas em tabela de Powers	118
Tabela 25. Plano cadencial de Meier para o moteto “Exsultate Deo” a cinco vozes de Lechner	119
Tabela 26. Plano cadencial para <i>Se la belle</i> , modo mixolídio	122
Tabela 27. Ricercars de Adrian Willaert ou atribuídos a ele, catalogados por Kidger	127
Tabela 28. Planos tonais e determinação de modos de ricercars a três e quatro vozes de Willaert	128
Tabela 29. Plano tonal e determinação do modo do ricercare a cinco vozes atribuído a Willaert	129
Tabela 30. Conjuntos agrupados por relações de modos e número de vozes	129
Tabela 31. Plano cadencial para o “Ricercare tertius” de Willaert	136
Tabela 32. Algumas regras (selecionadas) de Lanfranco (1533) e de Stocker (1570)	144
Tabela 33. No. de ligaduras em motetos “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert	145
Tabela 34. Cronologia de “Magnum haereditatis mysterium” em manuscritos ou impressos	147
Tabela 35. Palavras associadas a um <i>e</i> , inscrito no <i>tenor</i> de “Magnum haereditatis mysterium”	152
Tabela 36. Inflexões ocorrentes por acidente inscrito, <i>deductio</i> ou em tablatura; notas <i>e</i> ocorrentes	153
Tabela 37. Inflexões de <i>e</i> relativas ao <i>tenor</i> e ao <i>bassus</i> , por <i>deductio</i> entre <i>e</i> _b e <i>e</i> _‡	153
Tabela 38. Inflexões de <i>e</i> relativas ao <i>cantus</i> e ao <i>altus</i> , por <i>deductio</i> entre <i>e</i> _b e <i>e</i> _‡	154
Tabela 39. Ocorrências de <i>f</i> _‡ <i>ficta</i> para “Magnum haereditatis mysterium” (a 4) de Willaert	155
Tabela 40. Ocorrências de <i>c</i> _‡ e <i>b</i> _‡ <i>ficta</i> para “Magnum haereditatis mysterium”	155
Tabela 41. Ocorrências <i>recta</i> no cantizans e no altizans de “Magnum haereditatis mysterium”	156
Tabela 42. Ocorrências <i>recta</i> no tenorizans e no basizans de “Magnum haereditatis mysterium”	156
Tabela 43. Relação das fontes primárias consultadas para o preparo de transcrição analítica	166
Tabela 44. Convenções indicativas do posicionamento dos versos do texto, utilizadas na análise	171
Tabela 45. Plano cadencial para <i>Venit vox de coelo</i> , versos 1, 2 e 3	175
Tabela 46. Plano cadencial para <i>Venit vox de coelo</i> , versos 4, 5, 6 e repetição	180
Tabela 47. Motetos com finalis em F contidos no <i>Tabulaturbuch auff Orgeln...</i> de Rühling (1583)	185

Tabela 48. Willaert, “Beata viscera Maria virginis”, plano cadencial	192
Tabela 49. Willaert, “Recercar quarto”, plano cadencial	197

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Capítulo 1

Exemplo 1. Sistemas perfeito maior e menor, constituintes do sistema imutável	13
Exemplo 2. <i>L’homme armé</i> , canção secular francesa, como <i>cantus firmus</i>	29
Exemplo 3. Edição moderna de um <i>ricercare</i> de Buus, em partitura aberta e intabulação	72

Capítulo 2

Exemplo 4. Agricola, <i>incipits</i> . a) “Oblier veult douleur et tristesse”; b) “Comme femme”	86
Exemplo 5. La Rue, “Missa Ave Maria”. <i>Exordium</i> das seções a quatro vozes	88
Exemplo 6. Cantochão “Ave Maria” como “Credo” da “Missa Ave Maria” de La Rue	88
Exemplo 7. Ockeghem, “Kyrie” da <i>Missa caput</i>	89
Exemplo 8. Josquin, “De profundis clamavi” (a 5). <i>Das Chorwerk</i> , vol. 57, 1955	102
Exemplo 9. <i>Cantizans</i> , com a sensível sincopada	104
Exemplo 10. <i>Altizans</i> , geralmente sustentando o quinto grau	104
Exemplo 11. <i>Tenorizans</i> , sempre descendo um grau para a finalis	104
Exemplo 12. <i>Basizans</i> , que alcança a finalis por salto descendente ou ascendente	104
Exemplo 13. <i>Clausula vera</i> , semiperfeita	105
Exemplo 14. Cadência perfeita	105
Exemplo 15. Cadência plena	105
Exemplo 16. <i>Clausula frigia</i>	106
Exemplo 17. Cadência semiperfeita (sem <i>ficta</i> , <i>clausula doria</i>)	106
Exemplo 18. Cadência escalonada	106
Exemplo 19. <i>Cantizans diminuta</i>	106
Exemplo 20. Todas as possibilidades de perturbação	106
Exemplo 21. Inversão da cadência C/T	106
Exemplo 22. <i>Cadenza perfetta</i> com resolução em 8ª de acordo com Zarlino	109
Exemplo 23. <i>Cadenza imperfetta</i> com resolução em 3ª ou em 5ª de acordo com Zarlino	109
Exemplo 24. <i>Clausulae perfectae</i> com movimento basizans de acordo com Dressler	110
Exemplo 25. <i>Clausulae semiperfectae</i> sem movimento basizans de acordo com Dressler	110

Capítulo 3

Exemplo 26. G. Binchois, “Se la belle”. Wilibald Gurlitt, <i>Sechzehn weltliche lieder zu 3 stimmen</i>	121
Exemplo 27. <i>Exordium</i> do “Ricercar tertius” de Willaert. Agrupamentos expositivo e digressivo	131
Exemplo 28. <i>Exordium</i> do “Ricercar tertius” de Willaert. Cadências nos tons de A e D	132
Exemplo 29. <i>Medio</i> do “Ricercar tertius” de Willaert, cc. 26-54	133
Exemplo 30. <i>Medio</i> do “Ricercar tertius” de Willaert, cc. 55-74	134
Exemplo 31. <i>Finis</i> do “Ricercar tertius” de Willaert, c. 75 ao fim	135
Exemplo 32. Antífona “Magnum haereditatis mysterium”	139
Exemplo 33. Fragmentos 1, 2 e 3 em fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium”	141
Exemplo 34. Fragmentos 4, 5 e 6 em fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium”	142
Exemplo 35. Fragmentos 7, 8 e 9 em fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium”	143
Exemplo 36. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “Magnum hereditatis”	159
Exemplo 37. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “templum Dei factus est” ...	160
Exemplo 38. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “uterus nesciens virum”	161
Exemplo 39. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “non est pollutus”	162
Exemplo 40. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “carnem assumens”	162
Exemplo 41. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “venient dicentes”	163

Exemplo 42. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “Gloria tibi domine”	164
Exemplo 43. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , início do <i>exordium</i> (primeiro verso)	173
Exemplo 44. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , fim do <i>exordium</i> , imbricação, início 2º verso ..	174
Exemplo 45. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , fim do 2º verso, imbricação, início 3º verso	174
Exemplo 46. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , fim do 3º verso / início do 4º verso	176
Exemplo 47. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , fim do 4º verso / início do 5º verso	177
Exemplo 48. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , continuação do 5º verso com análises	177
Exemplo 49. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , exposição do verso final	178
Exemplo 50. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , exposição secundária do verso final	179
Exemplo 51. Clemens non Papa, <i>Venit vox de coelo</i> , final do verso “contra sitimum calcitrare”	180
Exemplo 52. Clemens non Papa, “Respondit miles”, exposição final de “contra stimulum...”	181
Exemplo 53. Clemens non Papa, “Vox de coelo sonuit”, motivo de terças descendentes	182
Exemplo 54. Clemens non Papa, “Venit vox de coelo”, em arranjos vocal e intabulado para órgão ..	183
Exemplo 55. Orlando di Lasso, “Tempus est ut revertar”	187
Exemplo 56. Willaert, “Beata viscera Maria virginis”, análise cadencial	190
Exemplo 57. Willaert, “Beata viscera Maria virginis”, análise cadencial (continuação)	191
Exemplo 58. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial	193
Exemplo 59. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial (continuação)	194
Exemplo 60. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial (continuação)	195
Exemplo 61. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial (continuação)	196

LISTA DE ESQUEMAS

Capítulo 1

Esquema 1. O <i>gamut</i> completo e o sete hexacordes	15
Esquema 2. Fragmentação entre vozes. Primeira seção do <i>Gloria da Missa L’homme armé</i>	32

Capítulo 2

Esquema 3. Iafelice, C. Diss. de mestrado. Quadro da possível emersão da polifonia na Europa	81
--	----

Capítulo 3

Esquema 4. Plano articular do <i>exordium</i> do “Ricercar tertius”	132
Esquema 5. Sugestão de filiação estemática com base em aspectos conjuntivos e separativos	169
Esquema 6. Padrão gráfico das setas em arranjo <i>a voce piena</i>	170
Esquema 7. Distribuição dos versos nas cinco vozes no <i>exordium</i> de “Venit vox de coelo”	171
Esquema 8. Possível inflexão da nota B nos oito modos, segundo hexacordes e suas mutações	188

INTRODUÇÃO

A música renascentista dos séculos XV e XVI é hoje objeto de amplo estudo, não só por sua singularidade e abundância em fontes históricas mas também por seu papel na gênese da música barroca no século XVII. No Brasil, um público de apreciadores, intérpretes e pesquisadores nesta esfera tem se formado parte em extensão à cultura musical barroca já estabelecida no país,¹ cuja demanda por subsídios interpretativos fomenta a apreciação do período anterior.²

Enquanto o barroco distingue-se do renascimento com a edificação da *seconda prattica* nos alicerces do *stile moderno*, a escrita polifônica em *stile antico* do renascimento conserva-se ao longo do barroco por meio de técnicas como a fuga (que dá origem ao gênero instrumental homônimo para teclado) e seu símile menos estrito, a imitação, na qual modelam-se os *ricercars* deste período. Durante o renascimento, entretanto, o *ricercare* ocorre em formas variadas de instrumentação, estratificação em vozes e tratamento temático, polifônico e contrapontístico, que serão cruciais para o desenvolvimento de gêneros instrumentais do barroco como a abertura francesa, o trio sonata e muito da polifonia para teclado incluindo a própria fuga.

O presente estudo tem como objeto o *ricercare* imitativo e o desenvolvimento de sua escrita no século XVI em Veneza, com foco especial na obra de Adrian Willaert (c.1490-1562) e em sua relação com modelos vocais (motetos e hinos) de mesma autoria, por meio de avaliação do plano cadencial dessas obras e pelo seu confronto intragênero (*ricercar-ricercar*) e intergênero (moteto-*ricercar*) por grau de similaridade (ou dissimilaridade) estrutural, entre outros aspectos (cronologia, estilo, estratificação). Estas apreciações poderiam ser estendidas (se possível) a dois compositores contemporâneos a Adrian Willaert e pupilos seus, os organistas da Basílica de São Marco, Andrea Gabrieli e Claudio Merulo, cuja produção de motetos, *ricercars ensemble* e *ricercars* para instrumentos de teclado sugere um material propício para análise. O objetivo prototípico desta tese seria identificar as relações entre escritas vocal e instrumental neste círculo de compositores ligados à Basílica de São Marco e fornecer subsídios de análise para este tipo de repertório, favorecendo o aprofundamento em seus estudos teóricos e de performance.

¹ Por outro lado, a complexidade modal-polifônica da música renascentista inspira hoje teóricos e compositores em seu estudo.

² O próprio autor deste trabalho, envolvido na performance do repertório destes dois períodos ao cravo e ao órgão, tem notado uma maior familiaridade à polifonia barroca ao estudar aquela do renascimento.

Os diversos tópicos em estudo foram agrupados em três capítulos neste trabalho, segundo seu viés musicológico. No Capítulo 1, “O desenvolvimento da música instrumental no Renascimento”, a perspectiva histórica conduz os eventos que culminam na independência da música vocal em relação à instrumental, portanto focando obras que, se não fossem instrumentais em sua origem, poderiam ser tocadas por instrumentos. Já no Capítulo 2, “Aspectos da escrita polifônica no Renascimento” a perspectiva é teórica, buscando evidenciar as principais técnicas de composição, desde a imitação até o uso de cadências e modos. Por fim, o Capítulo 3 “Análise de peças polifônicas com base em planos cadenciais” apresenta o desenvolvimento de uma metodologia analítica aplicável tanto aos motetos quanto aos *ricercars*, a fim de compará-los.

O *Ricercare*, gênero que estimulou a pesquisa aqui apresentada, é apresentado com uma bibliografia atualizada sobre seu desenvolvimento no século XVI e sua produção por Adrian Willaert, sugerindo as obras com potencial analítico. Já a escrita vocal polifônica é enfocada contextualizando o moteto entre os gêneros vocais do fim do século XV e a possível influência de compositores como Josquin sobre Willaert.

A comparação de obras musicais visando estabelecer relações estruturais parte da prospecção de seus componentes estruturais básicos, ou seja, texto e música. No caso de obras vocais polifônicas do renascimento, a escrita depende de técnicas de composição que enalteçam seu texto, aspecto que vai se refletir na escrita instrumental em desenvolvimento à época. Torna-se premente portanto investigar a natureza tanto desta escrita vocal, em sua multitude de características, como a de sua contraparte instrumental.

A primeira etapa deste trabalho foi a seleção e obtenção de fac-símiles de fontes primárias destas obras polifônicas renascentistas. A maior parte das obras analisadas foi transcrita em partitura a partir destas fontes, o que demandou o aprofundamento conceitual para interpretações de escrita mensural, *musica ficta*, hexacordes e colocação silábica. O moteto “Magnum haereditatis mysterium” a 4, de Willaert, serviu como modelo para a exploração destes e de outros aspectos, representados em publicações a seguir mencionadas.

O estudo comparativo de fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium” (PEREIRA; NOGUEIRA, 2014, pp. 211-224) permitiu traçar relações de transmissão entre seu cantochão e publicações de época do moteto em arranjos a quatro e cinco vozes por Willaert, incluindo seu manuscrito mais antigo. A análise do cantochão apontou duas correntes históricas, uma em modo hipodórico transposto e outra sem transposição. Estas fontes foram comparadas à transcrição do *Liber usualis* e ao *cantus firmus* nas várias edições dos motetos de Willaert,

visando compreender seus padrões de variação nos motetos. Para este propósito, foi realizada a análise melódica e silábica do texto, de acordo com regras de colocação silábica de Lanfranco e Stocker. Foi realizada também a uma discussão sobre cultura de impressão envolvendo intérpretes, compositores, editores e teóricos neste processo.

Análises de hexacordes e de inflexões *ficta* e *recta* (PEREIRA, 2016, pp. 179-196) foram realizadas com base em convenções de *clausulae* cadenciais como *causa necessitatis* e *causa pulchritudines* do moteto em manuscritos e impressos, editados em livros de parte, de coro e em tablatura, comparados ainda à edição moderna de Zenck. Tanto as ocorrências de inflexão *ficta* e *recta* bem como as discrepâncias de atribuição entre a tablatura de Gintzler e a edição de Zenck foram esclarecidas, porém em oposição à idéia geral de que tablaturas são fontes seguras para a interpretação por *deductio*.

Aspectos de transmissão de “Magnum haereditatis mysterium” foram investigados pela análise detalhada da colocação silábica em suas fontes primárias (PEREIRA, 2015a, p. 61-73), conduzindo a uma avaliação de filiação estemática das alterações de sua notação em suas fontes primárias. Discordâncias de colocação silábica por parte de copistas diversos permitiram uma relação matricial de dados que revelou duas correntes de escrita, uma a partir de Ferrara e outra a partir Augsburg. Este trabalho não foi, de fato, incluído no corpo da tese, sendo adicionado como ANEXO IV para consultas e referências quaisquer.

Em seguida, um conjunto de ferramentas analíticas em observação à bibliografia disponível foi aplicado a transcrições deste repertório. Análises preliminares foram exercidas sobre o “Ricercar tertius” de Willaert (1490-1562) e sobre o moteto “Venit vox de celo” de Clemens non Papa (1510-1555), dois contemporâneos cuja obra é reverenciada em tratados de Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Gallus Dressler (1533-1589) respectivamente e cujos aspectos comuns de escrita poderiam servir como “controle” na avaliação de técnicas, dada a improbabilidade histórica de seu intercâmbio.

A convergência de duas ferramentas – a análise motívica e o plano cadencial – na análise do moteto “Venit vox de coelo”, de Clemens non Papa, mostrou uma forte associação do texto com seu tratamento cadencial. Seu estudo a partir de diversas fontes primárias apontou discrepâncias relevantes de inflexão cromática e de colocação silábica para postular o plano cadencial. Estabeleceram-se correlações entre a hierarquia de cadências e articulações do texto, enquanto que as relações motívicas em cada segmento do texto possibilitaram a diferenciação entre processos imitativos estritos e digressivos. A associação das duas estratégias analíticas mostrou que a dramaticidade do texto é modulada nas diversas seções do moteto pelo uso

deliberado de espécies cadenciais (perfeita, semiperfeita, completa, incompleta) e por padrões de imbricação que refletem a articulação do discurso, revelando um plano articular para além daquele cadencial, observável também no *ricercare*. A convergência também foi realizada para “Magnum haereditatis mysterium”, resultando em dados com os quais foram traçados importantes paralelos. Ambos os trabalhos estão sendo publicados, estando no prelo (NOGUEIRA; PEREIRA, 2016, pp. 1-27).

O plano cadencial também foi discutido como ferramenta analítica para o “Ricercar Tertius” (PEREIRA, 2015b, p. 47). Visando desenvolver dispositivos teóricos para a análise de *ricercares*, foram discutidas as terminologias para cláusulas, categorias e planos cadencias como descrito por Meier e Castilho, em vista de sua aplicabilidade, com base em diversos tratados de época. Foram identificadas fortes relações entre cláusulas *formalis* perfeitas e as articulações estruturais deste *ricercare* de Willaert e expandiu-se o modelo cadencial de Meier, incluindo-se vozes complementares à análise e considerando articulações não cadenciais ao estudo.

Os primeiros *ricercares* de Willaert aqui examinados, a quatro vozes, integram a coletânea *Musica nova accomodata* (1540), da qual boa parte é reproduzida no álbum *Musicque de Joye* (1550). Tratam-se de *ricercares* cuja escrita *a voce piena* tem paralelos com o moteto a quatro vozes. Seu plano cadencial, entretanto, diferencia-se especialmente pela utilização de arcaísmos. *Ricercares* a três vozes, contudo, são majoritários na obra instrumental de Willaert. Nestes, a escrita parece mimetizar aquela *a voce piena*, sendo possível identificar duas das quatro entradas imitativas em uma única voz, em semelhança à escrita a três vozes de seu poucos motetos (e seções de hinos). Análises do “ricercar quarto” (1559) e o moteto “Beata viscera Mariae virginis” (1549) de Willaert, ambos nesta formação, são apresentadas como exemplos de aplicação da metodologia desenvolvida.

1 O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NO RENASCIMENTO

Durante as décadas de 1950 e 1960, foram produzidos importantes textos sobre música instrumental no Renascimento, como “Instrumental music of the 16th Century” (REESE, 1959), “Instrumental Music Printed Before 1600” (BROWN, 1965), “Concerted Instrumental Music” (MEYER, 1968) e “Solo Instrumental Music” (APEL, 1968). Estes textos sintetizam capítulos importantes da pesquisa em música dos séculos XV e XVI, que aliadas às posteriores discussões sobre o tema, propiciam uma visão mais nítida dos eventos históricos que impulsionaram a emancipação da polifonia instrumental imitativa, e em específico a do gênero *ricercare*. Parte desse impulso é decorrente de um variado *instrumentarium* no século XV, representado em iconografia de época¹ e em tratados teórico-práticos do início do século XVI, pioneiramente o de Sebastian Virdung (c.1465-fl.1511). Neste capítulo, evidências deste desenvolvimento em fontes primárias foram rastreadas desde o século XIII ao XVI, focando a teoria de época segundo Virdung, aplicada à intabulação ao órgão e ao alaúde.

1.1 O tratado *Musica getutscht* (1511) de Virdung, e o *instrumentarium* musical da época

*Musica getutscht*² é considerado o primeiro relato impresso sobre instrumentação com vasta iconografia, seguido de *Musica instrumentalis Deudsch* (AGRICOLA, 1529)³. Em forma de diálogo com Andreas Silvanus (interlocutor e discípulo no tratado), Virdung sistematiza os instrumentos musicais⁴ em categorias como cordas (*seyten*), sopros (*windt*) ou metais (*mettalen*), que se subdividem em “tipos”, segundo aspectos morfológicos ou mecânicos. A categoria das cordas, por hora, se divide em: a) instrumentos com teclas (*schlüssel*), como *Virginal*, *Clavicordium*, *Claviciterium*, *Clavicimbalum* e *Lyra* (viela de roda ou *hurdy-gurdy*); b) instrumentos com trastes (*bünden*) e ordens (*koren*⁵), como *Lauten* (alaúde), *Quintern* (alaúde soprano) e *Groß Geigen* (lira da gamba ou *lirone*); c) instrumentos sem trastes nem teclas, porém com múltiplas *koren*, como *Harppffen* (harpa), *Psalterium* e *Hackbrett* (*dulcimer* de martelos); e d) instrumentos sem trastes nem teclas, porém com uma a três *koren*, como *Trumscheit* (tromba marina) e *Clein Geigen* (rabeca), descritos nas Figuras 1 a 4.

¹ Cf. instrumentos em iconografia medieval e renascentista em Lassetter (1991, pp. 105-116), Egan (1961, com imagens entre pp. 192-193), Polk (1989, pp. 393-396), Powers (2001, pp. 20-22) e Carlone (2005, p.77).

² Cf. edição crítica moderna em língua inglesa (BULLARD, 1993).

³ Cf. edição crítica moderna em língua inglesa (HETRICK, 1994).

⁴ Nomes de instrumentos, como relatados por Virdung, serão mencionados em itálico e inicial maiúscula; a tradução para alguns instrumentos teve como base a enciclopédia *Musical Instruments of the World* (DIAGRAM GROUP, 1997) e é praticada entre parêntesis e com inicial minúscula.

⁵ Possivelmente o mesmo que o atual termo *Choren*, sinônimo de *saitenpaaren*, ou seja, “cordas duplas”.

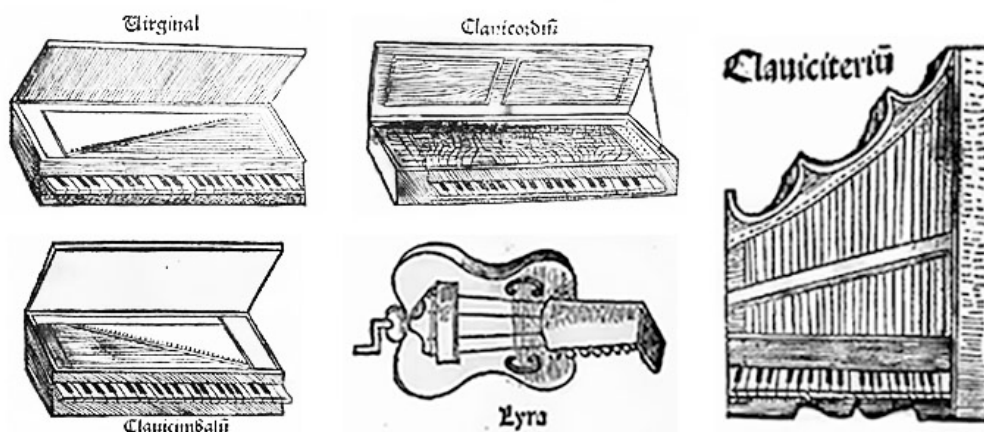


Figura 1. Instrumentos com teclas (*schlüssel*): *Virginal*, *Clavicordium*, *Claviciterium*, *Clavicimbalum*, *Lyra*.



Figura 2. Instrumentos com trastes (*bünden*) e ordens (*koren*): *Lauten*, *Quintern*, *Groß Geigen*.

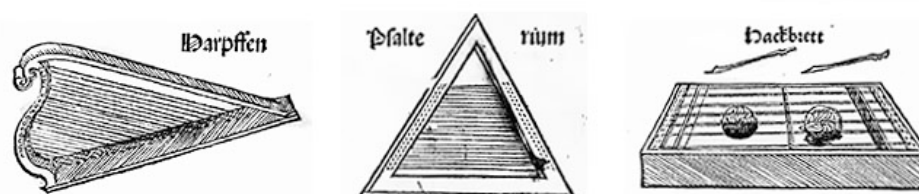


Figura 3. Instrumentos sem trastes nem teclas, com múltiplas *koren*: *Harpffen*, *Psalterium*, *Hackbrett*.



Figura 4. Instrumentos sem trastes nem teclas, com uma a três *koren*: *Trumscheit*, *Clein Geigen*.

Já na categoria dos sopros (*holen roren*⁶), instrumentos distinguem-se primordialmente entre os que podem ou não ser soprados (*geblasen*, atualmente *geflasen*) por um instrumentista; o primeiro desses grupos se subdivide em: a) instrumentos com orifícios (cujo fechamento e abertura são controlados pelos dedos), como *Russpfeif* (bocal de flauta), *Krum horn* (ocarina), *Gemsen horn* (ocarina de chifre), *Zincken* (corneto), *Platerspiel* (gaita de bexiga), *Krumhörner*

⁶ “Tubos ocos”, parecendo não haver um correlato moderno exato do termo (*hohle röhren* ou *hohlrohre*).

(família dos cromornes), *Sackpfeiff* (gaita-de-fole ou cornamusa), *Schalmey* (charamela ou *shawn*), *Bombardt* (bombarda, charamela tenor ou *shawn* tenor), *Schwegel* (gaita de três furos⁷), *Zwerchpfeiff* (flauta traverso) e *Flöten* (flautas baixo, tenor e discanto⁸); b) instrumentos sem orifício, controlados apenas pelo sopro: *Busaunen* (trombone de vara), *Feltrummet* (trompete campal), *Clareta* (clarim), e *Thurner horn* (trompete de guarda), mostrados nas Figuras 5 e 6.

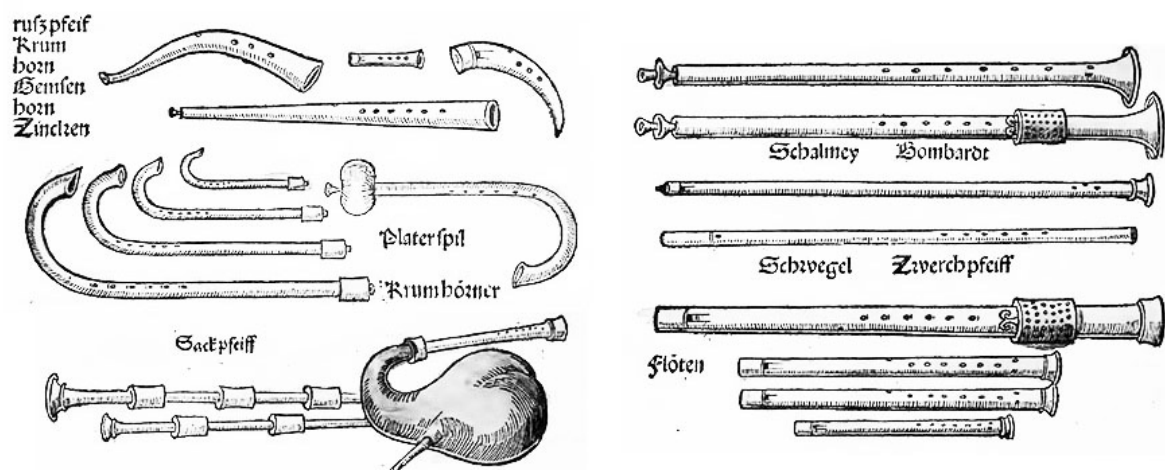


Figura 5. Instrumentos com orifícios: *Russpfeif*, *Krum horn*, *Gemen horn*, *Zincken*, *Platerspiel*, *Krumhörner*, *Sackpfeiff*, *Schalmey*, *Bombardt*, *Schwegel*, *Zwerchpfeiff*, *Flöten*.

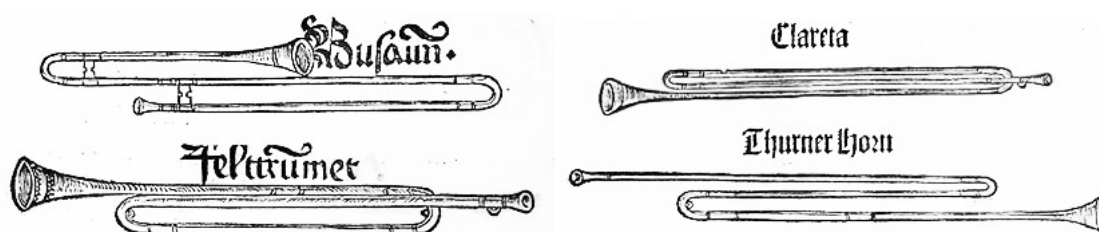


Figura 6. Instrumentos sem orifícios: *Busaunen*, *Feltrummet*, *Clareta*, *Thurner horn*.

Para alguns instrumentos de sopro, como o *Orgel* (órgão), *Portative*, *Positive* e *Regal*, o fluxo de ar é acionado por foles (*plaspelge*, atualmente *balg* ou *blasebalg*). Eles formam uma subcategoria que também dispõe de um teclado, neste caso para controlar válvulas de passagem de ar nos tubos (ou palhetas, no caso do *regal*), como mostrado na Figura 7. A terceira categoria, aquela dos instrumentos metálicos ressonantes, incluem os sinos, cuja altura de nota é definida por sua massa específica⁹, e o triângulo. Percussões e instrumentos bíblicos também são citados.

⁷ Também conhecido como *hand-pipe* (gaita de mão) por ser executada com uma única mão, ou *tabor-pipe* (gaita com tambor), pois um tambor, executado com a mão livre, acompanhava a gaita. Ver Figura 9a, adiante.

⁸ Este termo será utilizado no presente trabalho como sinônimo de “voz superior”, desvinculado do sentido de “técnica” comum à polifonia aquitaniana (século XII), e corresponderá aos termos ‘cantus’ e ‘superius’.

⁹ Virdung compara esta categoria à subcategoria dos órgãos, pela proporcionalidade das massas de sinos consonantes (sob intervalos de oitava ou de quinta), comparável àquela entre as medidas dos tubos do órgão.

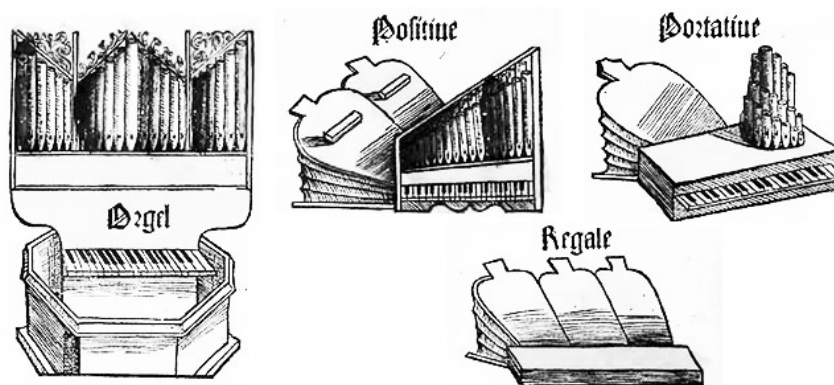


Figura 7. Instrumentos de tubo com folios: *Orgel*, *Positive*, *Portative*, *Regale* (todos são também de teclado).

A capacidade sonora destes instrumentos renascentistas determinava seu uso para fins sociais ou domésticos. Neste sentido, os instrumentos se distinguiam em “categorias públicas ou privadas”, de acordo com sua sonoridade, como relatam Coelho e Polk (2016, p. 5):

“Ouvintes e músicos do século quinze viam os instrumentos geralmente divididos em duas classes [*n.e.*, de volume], os ‘sonoros’ (*haut*) e os ‘suaves’ (*bas*), distintos pelo timbre, e em geral, ocupando papéis definidos em cada contexto. As categorias ‘sonoras’ incluíam trompetes, *shawms* e outros sopros (exceto as flautas), trombone e gaita de folios. Instrumentos para música ‘suave’ consistiam em órgãos e outros instrumentos de teclado com cordas (como clavicórdios e cravos), alaúdes e outras cordas dedilhadas, todos os instrumentos de cordas e arco, e flautas”.

1.2 Iconografia de época e contexto teórico no tratado de Virdung

A iconografia de época é representada em meios como xilogravura (como em tratados de Arnolt Schlick, Pierre Phalèse e Elias Ammerbach, Figura 8), gravura (como as de Israel von Meckenem, Albrecht Dürer, Lucas van Leyden e Hans Burgkmair, Figuras 9 e 10) e pintura (como as de Burgkmair, Figura 11). Os instrumentos mais sonoros ocorrem geralmente em *ensemble* (ou junto a vozes e instrumentos menos sonoros), como em cenas de banquete, celebração ou dança (Figuras 8b, 8c, 9a). Já os instrumentos menos sonoros, mais adequados a performance solista ou pequenas formações, ocorrem no cotidiano doméstico (Figuras 9b, 9c, 9d), de rua (Figuras 10a, 10b) ou mesmo da corte (Figura 10c) ou da igreja (Figura 11a).

É curioso notar que, apesar da profusão de bandas de sopro em toda a Europa, e em especial no império Germânico (POLK, 1987, pp. 162-166), os avanços em notação, estilo e difusão musical a partir de 1500 são mais relacionados aos instrumentos domésticos. Coelho e Polk (*op. cit.*, pp. 2-3) notam que “boa parte da música vocal era arranjada por instrumentistas, sendo popularizada em versões instrumentais”, e que tais arranjos eram a via comum de contato com o repertório vocal sacro e secular pela maior parte desta audiência (Figuras 11a, 11b).



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 8. Xilogravuras em frontispícios de álbuns de tablatura para órgão e/ou alaúde. (a) musicista em *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (SCHLICK, 1512); (b) banquete musical em *Orgel oder Instrument Tabulatur* (AMMERBACH, 1571); (c) celebração musical em *Ein new kunstliche Tabulaturbuch* (AMMERBACH, 1575); (d) recital em *Des Chansons & Motetz Reduictz en tabulature* (PHALÈSE, 1547). Os instrumentos podem ser ordenados segundo as categorias de Virdung. Cordas: clavicórdio (c), alaúde (a,c,d), *quintern* (c), viola da gamba (c,d), harpa (a,d), rabeca (a). Sopros: corneto (c), gaita de fole (c), traverso (b,c,d), flauta doce (a,d), trompete ou clarim (b,c), portativo (a), positivo (b,c,). Metais: triângulo (c). Também ocorrem vozes (c,d).

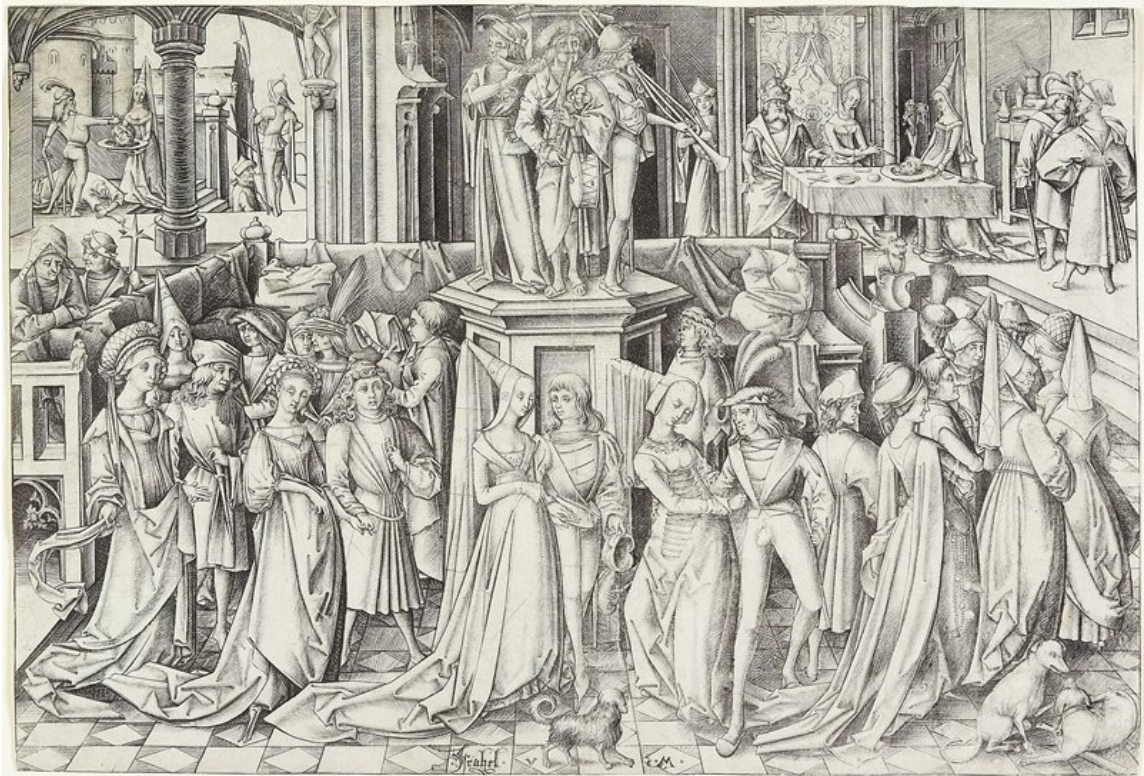
(a)¹⁰(b)¹¹(c)¹²(d)¹³

Figura 9. Israhel von Meckenem, gravuras retratando instrumentos executados em ocasião pública ou privada.
 (a) *A dança na corte de Herodes* (21,1 x 31,3 cm). Banda de sopros com *Gemsen horn* (ocarina de chifre), *Schwegel* (gaita com tambor) e *Busaunen* (trombone de vara) servindo a uma celebração com dança e banquete.
 (b, c, d) *Cenas da vida cotidiana* (16 x 10,9 cm). Coleção de doze gravuras das quais três detalham execuções domésticas de harpa, alaúde, canto e órgão positivo (com foles).

¹⁰ Israhel von Meckenem, *The dance at the court of Herod*, c.1495. Londres: The British Museum. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=52759001&objectId=1402352&partId=1>. Acesso em: 21 nov. 2016.

¹¹ Israhel von Meckenem, *Lute player and harpist*, c.1495-1503. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art Online collection. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/336177>. Acesso em: 21 nov. 2016.

¹² Israhel von Meckenem, *The singer and the lute player*, c. 1495. Chicago: Chicago Arts Intitvt Online collection. Disponível em: <www.artic.edu/aic/collections/artwork/3805>. Acesso em: 21 nov. 2016.

¹³ Israhel von Meckenem, *The organ player and his wife*, c. 1495-1503. Chicago: Chicago Arts Intitvt Online collection. Disponível em: <www.artic.edu/aic/collections/artwork/3810>. Acesso em: 21 nov. 2016.



Figura 10. Albrecht Dürer, Lucas van Leyden e Hans Burgkmair (respectivamente). Gravuras com instrumentos. (a) *The bagpiper* (12,2 x 8 cm); (b) *The musicians* (11,9 x 7,7 cm) retrata alaúde e rabeca. (c) *The Emperor Maximilian studying the Science of Music* (22 x 19,9 cm), com diversos instrumentos e alguns músicos.



Figura 11. Hans Burgkmair, *Ciclo de Hans Burgkmair*¹⁷. Duas pinturas a óleo sobre tela (ambas de 18 x 28cm). (a) *Concert de musique sacrée*, provavelmente em uma igreja, devido a presença de uma estante de livro de coro; (b) *Concert de musique profane*, retratando um Regal e instrumentos da braccio (lira ou viola).

¹⁴ Albrecht Dürer, *The bagpiper* (1514). Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art Online collection. Disponível em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/363441>. Acesso em: 21 nov. 2016.

¹⁵ Lucas van Leyden, *The musicians* (1524). Chicago: Chicago Arts Intitvt Online collection. Disponível em: <www.artic.edu/aic/collections/artwork/50264>. Acesso em: 21 nov. 2016.

¹⁶ Hans Burgkmair, *The Emperor Maximilian studying the Science of Music* (c.1500). Londres: National Portrait Gallery online collection. Disponível em: <www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw124601/The-Emperor-Maximilian-studying-the-Science-of-Music?LinkID=mp64833&role=art&rNo=0>. Acesso em 21 nov. 2016.

¹⁷ Hans Burgkmair, *Circle of Hans Burgkmair* (1530). Basileia: Galerie Jean-François Heim. Disponível em: <www.galerieheim.ch/artiste-details3.php?type=&id_artiste=88&lng=1>. Acesso em: 21 nov. 2016.

Virdung vincula o ensino de instrumentos ao contexto teórico vingente à época, formulando “regras” (*regulieren*) para diversos instrumentos, porém limitando sua aplicação àqueles com teclas, trastes (e ordens) ou orifícios¹⁸. No caso das tablaturas (*tabulaturen*), tais regras explicitam posições e/ou dedilhados que, associados a indicações de duração, permitem a execução segundo uma transcrição técnica do repertório em notação mensural.

O autor “inicia a lição” (*hie facht es anzulernen*) conjecturando o *layout* de um protótipo de clavicórdio¹⁹, com múltiplas cordas em uníssono, cada qual com um ponto de divisão projetado para o contato de um tangente (uma pequena barra metálica que funciona como um traste levadiço). Os pontos derivam da divisão do monocórdio²⁰, de acordo com o gênero diatônico (BULLARD, 1993, p. 124), e o tangente é acionado por uma tecla, fazendo a corda vibrar em dois segmentos resultantes, dos quais um é abafado por feltros e outro produz o som desejado, enquanto houver contato do tangente com a corda. Segundo Virdung, as teclas deste clavicórdio – todas “brancas”, mais duas “pretas”, ambas *b*, (Figura 12) – correspondem à *Scala musicalis, sive manus Guidonis aretini* (escala musical, ou mão guidoniana²¹, ver Figura 15, adiante). Tal escala, limitada à esfera da *musica recta* ou *vera* (cf. Esquema 1, p. 15), é similar não só ao *gamut* – como ficaria conhecida a escala de Guido D’Arezzo, ver adiante – mas também a modelos prévios nos tratados *De Institutione Musica*, de Boécio (séc. VI) e *Enchiridion musices* (também conhecido como *Dialogus in Musica* ou *Dialogus de Musica*, c. 1000), de Odo (também tratado por Lombardus Anonymous, Odo de Arezzo ou Pseudo-Odo).

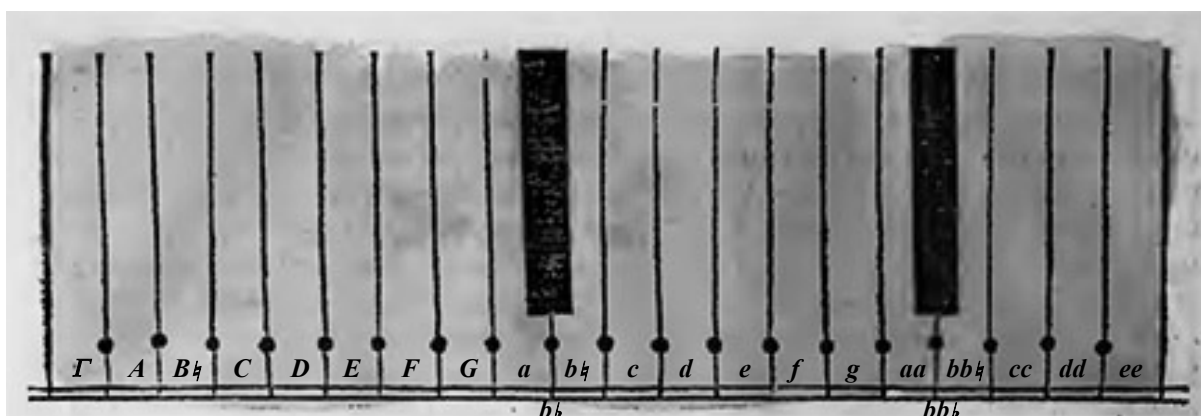


Figura 12. Teclado de um monocórdio medieval idealizado por Virdung, de acordo com o gênero diatônico.

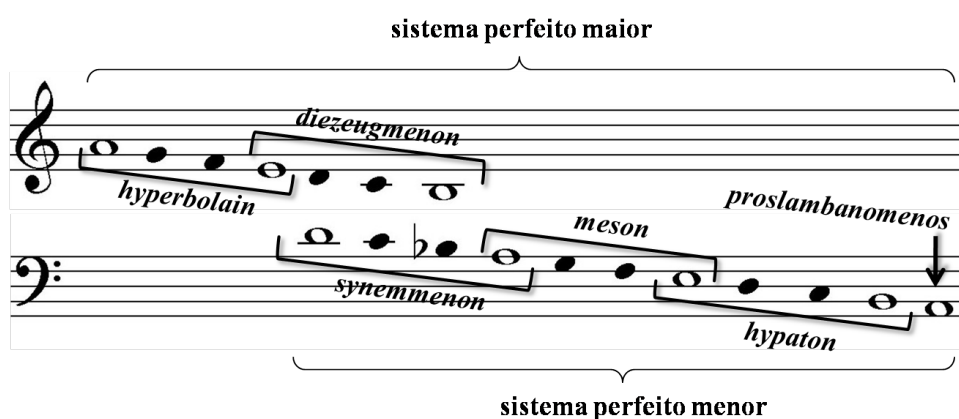
¹⁸ Virdung compromete-se a explicar “regras” para outros tipos de instrumento em seu futuro tratado, “*ein Deutsche Musica*”, naquele momento apenas em manuscrito, nunca publicado, e considerado perdido, atualmente.

¹⁹ Já no século XV ocorrem as primeiras descrições do clavicórdio, em especial por Arnaut de Zwolle, cujo tratado apresenta um diagrama para este instrumento (Howell, “Medical Astrologers and the Invention of the Stringed Keyboard Instruments”, *Journal of Musicological Research* 10, 1990, pp. 2, 4-5, *apud* MOLL, 2006, pp. 12-13).

²⁰ O monocórdio é descrito por Odo como uma *cithara* de corda única, que por meio de um cavalete móvel permite a dedução de proporções harmônicas que definem as notas dos sistemas perfeitos gregos.

²¹ Atkinson (2009, p. 232). A mão era utilizada como suporte para diversos dispositivos mnemônicos.

O fundamento destes modelos escalares é o “sistema imutável”, híbrido dos sistemas perfeitos maior e menor da Grécia Antiga²². Estes sistemas são constituídos por agrupamentos de tetracordes (conjuntos de quatro notas, ver adiante) em sequência disjunta (onde, por justaposição, dois tetracordes somam oito notas) ou conjunta (onde, por elisão, este total diminui para sete notas), do agudo para o grave. Para o sistema perfeito menor, são necessários três tetracordes conjuntos; já para o sistema maior, quarto tetracordes são dispostos em sequência conjunta, disjunta e conjunta, nesta ordem. Em qualquer destes casos, adiciona-se ao final uma nota grave (um tom inteiro abaixo), denominada *Proslambanomenos* (Figura 13). Enquanto os sistemas perfeitos maior e menor possuem quinze e onze notas, respectivamente, o sistema imutável soma um total de dezesseis notas ao considerar tanto o $b\flat$ quanto o $b\sharp$.



Exemplo 1. Sistemas perfeito maior e menor, constituintes do sistema imutável

Segundo Boécio em seu *De Institutione Musica*, as notas dos sistemas gregos seriam representadas por letras lídias (BOETII, 1867, pp. 177-225); Boécio, contudo, utiliza letras latinas de *A* até *P* (consecutivas, maiúsculas) para representar as notas da escala (*ibid.*, *apud.* MOLL, 2006, pp. 60-63), o que ficaria conhecido como “sistema *A-P*”²³.

O tetracorde é uma sequência de quatro notas cuja extensão corresponde ao intervalo de quarta justa, o *diatessaron*. A nota mais aguda é a primeira do tetracorde (assim como em qualquer dos sistemas gregos). As duas notas intermediárias do tetracorde podem ter afinações distintas, definindo relações intervalares (do agudo ao grave) que configuram três gêneros distintos: o diatônico (t-t-st), o cromático (3m-st-st) e o enarmônico (3M-1/4t-1/4t) (cf. ATKINSON, 2009, p. 11). Segundo Quintilianus (*apud.* BULLARD, 1994, p. 236, nota 94), o gênero diatônico era o mais adequado ao canto, sendo usado por qualquer “comum”.

²² Atkinson (2009, p.12-14).

²³ Cf. também Browne, Alma C. “The a-p System of Letter Notation”, *Musica Disciplina*, 35, 1981, pp. 5-54.

Já Odo propõe o uso de um grupo reduzido de letras (de *A* a *G*), segundo o *Enchiridion musices* (*Dialogus de musica*)²⁴, que descreve a arte da divisão da corda do monocórdio a partir de *Γ*, nota um tom mais grave que *A*, como citado em tradução de Strunk (1950, p. 106):

“Na primeira extremidade da corda, [...] coloque a letra *Γ*, isto é, o *G* grego (este *Γ*, sendo uma letra rara, não é entendida por muitos). Divida cuidadosamente a distância de *Γ* ao ponto colocado na outra extremidade em nove partes, e onde o primeiro nono a partir de *Γ* termina, escreva a letra *A*; nós chamaremos isto de primeiro grau (*vox prima*). Então, de forma similar, divida a distância da primeira letra, *A*, até o fim em nove, e no primeiro nono, coloque a letra *B* para o segundo grau. Estão volte para o começo, divida por quatro a partir de *Γ*, e para o terceiro grau escreva a letra *C*. A partir da primeira letra, *A*, divida similarmente por quatro, e para o quarto grau, escreva a letra *D*. Da mesma forma, dividindo *B* por quatro, você encontrará o quinto grau, *E*. A terceira letra, *C*, da mesma forma revela o sexto grau, *F*. Então retorne a *Γ*, e a partir dela e das outras letras que se seguem em ordem, divida a linha em duas partes, isto é, na metade, até que, exceto *Γ*, você tenha quatorze ou quinze graus.

Quando você dividir os sons no meio, você deve marcá-los diferentemente. Por exemplo, quando você bissecciona a distância de *Γ*, em vez de *Γ*, escreva *G*; Para um *A* bisseccionado, registre um segundo *a*; para *B*, um segundo *♯*; para *C*, um segundo *c*; para *D*, um segundo *d*; para *E*, um segundo *e*; para *F*, um segundo *f*, para *G*, um segundo *g*; e para *a*, um segundo *aa*; tal que da metade do monocórdio em diante, as letras serão as mesmas como na primeira parte.

Em adição, a partir do sexto grau, *F*, divida em quatro e, antes de *♯*, coloque um segundo *b* redondo (*rotundam*); estes dois são aceitos como um grau único, um deles chamado de nono grau secundário, e ambos não se encontram na mesma melodia, comumente”.

Vale observar que Odo não considera *Γ* como um grau (*vox*), mas o adiciona à ordem *Γ A B♯ C D E F G a b♭ b♯ c d e f g aa*²⁵.

Baseado em Odo, Guido D’Arezzo deduz o sistema por meio de dois tipos de divisão do monocórdio (*Micrologus*, c.1026-28)²⁶, dividindo-o em três regiões, *Graves* (*Γ–G*), *Acutae* (*a–g*) e *Superacutae* (*aa–dd*) (ATCKINGSON, 2009, pp. 219-20), estendendo a sequência por quatro notas: *Γ A B♯ C D E F G a b♭ b♯ c d e f g aa bb♭ bb♯ cc dd*. A escala se consolida ao longo do século XII com a adição de um tom agudo *ee* (*ibid.*, pp. 230-31).

Já em sua *Epistola de ignoto cantu* (c. 1032)²⁷, Guido promove o sistema de solmização baseado em um acróstico do hino *Ut queant laxis*, onde as sílabas *ut, re, mi, fa, sol* e *la*

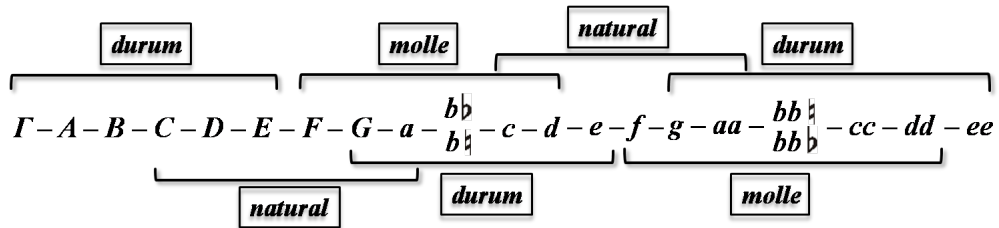
²⁴ Odo, “Dialogus de musica”. Em: *Patrologia cursus completus* (1844-1904, apud THESAURVS MVSICARVM LATINARVM. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/ODODI>>. Acesso: 15 nov. 2016.

²⁵ Segundo Crocker (“Studies in Medieval Music Theory and the Early Sequence”, 1997, p. 90, apud MOLL, 2006, pp. 79-82), Odo substitui *aa* por *α* e acresce ao sistema mais quatro tons na região aguda (*β, ♯, κ, Δ*).

²⁶ D’Arezzo, “Micrologus”. Em: *Patrologia cursus completus* (1844-1904, apud THESAURVS MVSICARVM LATINARVM. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICRO>>. Acesso: idem.

²⁷ D’Arezzo, “Epistola [...] de ignoto cantu”. Em: *Patrologia cursus completus* (1844-1904, apud THESAURVS MVSICARVM LATINARVM. Disponível em <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIEP>>. Acesso em: 15 nov 2016.

constituem um dispositivo mnemônico (mais tarde conhecido como “hexacorde”) que vincula as sílabas *mi-fa* a notas escalares vizinhas por semitom (*B-C*, *E-F* e *a-b*) em uma sequência intervalar t-t-st-t-t. Isto permite o *deductio* de sete hexacordes, segundo três *proprietates*²⁸: *durum*, contendo $b\sharp$ (*F-A-B-C-D-E*, *G-a-b\sharp-c-d-e*, *g-aa-bb\sharp-cc-dd-ee*); *mollis*, contendo $b\flat$ (*F-G-a-b\flat-c-d*, *f-g-aa-bb\flat-cc-dd*); e *naturalis*, sem *b* (*C-D-E-F-G-a*, *c-d-e-f-g-aa*) (Esquema 1).



Esquema 1. O gamut completo e o sete hexacordes, delimitando os conceitos de *Musica recta* ou *vera*.

Virdung comenta os nomes dados às notas por Guido D’Arezzo como um sistema de letra e sílabas (BULLARD, 1993, pp. 129-30, nota 111). A nota lá, a exemplo, se distingue em três alturas conforme sua designação: *A-la-mi-re*, *a-la-mi-re* ou *aa-la-mi-re*. A própria escala passa a ser conhecida como *gamut*, em referência à nota mais grave, *gamma-ut* (Figura 13).

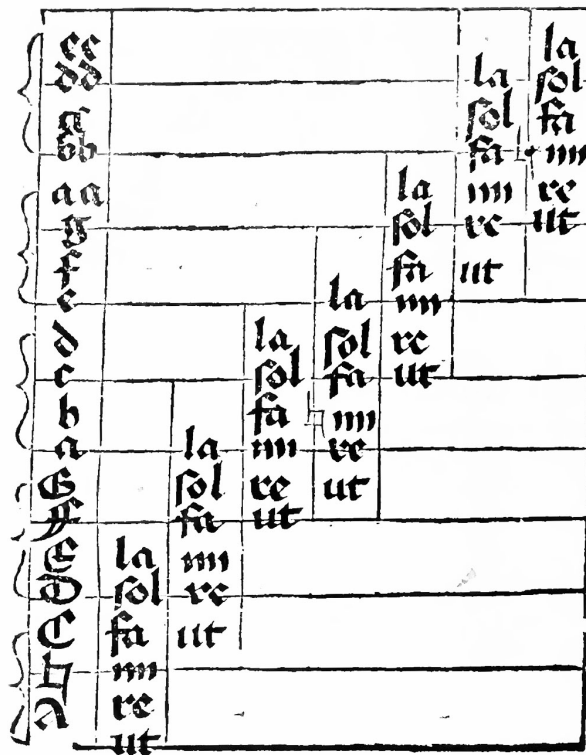


Figura 13. *Scala musicalis, sive manus Guidonis aretini* (escala ou mão Guidoniana, VIRGUND, 1511)

²⁸ Ver os possíveis significados de hexacorde, *deductio* e *proprietates* em Mengozzi (2006, *passim*).

Virdung baseia-se agora em Boécio para argumentar a inclusão das outras notas pretas do teclado, de acordo com o gênero cromático²⁹, e ainda estende o *layout* do clavicórdio adicionando uma tecla *F* abaixo do *F* e mais três teclas acima de *ee*, alcançando o *gg*. Após uma descrição mais detalhada da construção do instrumento, esclarece que ensinará Silvanus, o aprendiz, por meio de tablatura, uma vez que este não possui a prática do canto (i.e., leitura mensural).

Como o estudo da tablatura implica no processo de intabulação (a partir de música vocal, no caso), Virdung apresenta o sistema de notação mensural a Silvanus, partindo da criação das linhas e espaços por Guido D'Arezzo e de sua relação com as letras *A* até *G*; estas, por sua vez, são relacionadas às sílabas do hexacorde, bem como *b-quadratum* (*h*) e *b-rotundum* (*b*) são relacionados às notas *mi* e *fa* (e aos hexacordes *durum* e *mollis*, por consequência) respectivamente. A seguir, descreve as notas elevadas por *diesis* (aquelas derivadas do gênero cromático) como sendo *ficta*, representando-as com uma cunha descendente alterando o formato da letra/nota de intabulação.

Virdung distingue o uso de letras nas tablaturas da representação segundo a mão guidoniana, relatando o uso de maiúsculas em tradições antigas de intabulação, porém adotando como referência um estilo limitado às letras minúsculas com exceção da tecla mais grave: com traço, sublinhando as notas graves de *g* até *e*; sem traço, para a oitava central *f-e*; com traço sobrescrito, para as notas da região aguda *f-b*; e com letras duplas na região super aguda, de *cc* até *gg* (Figura 14)³⁰.

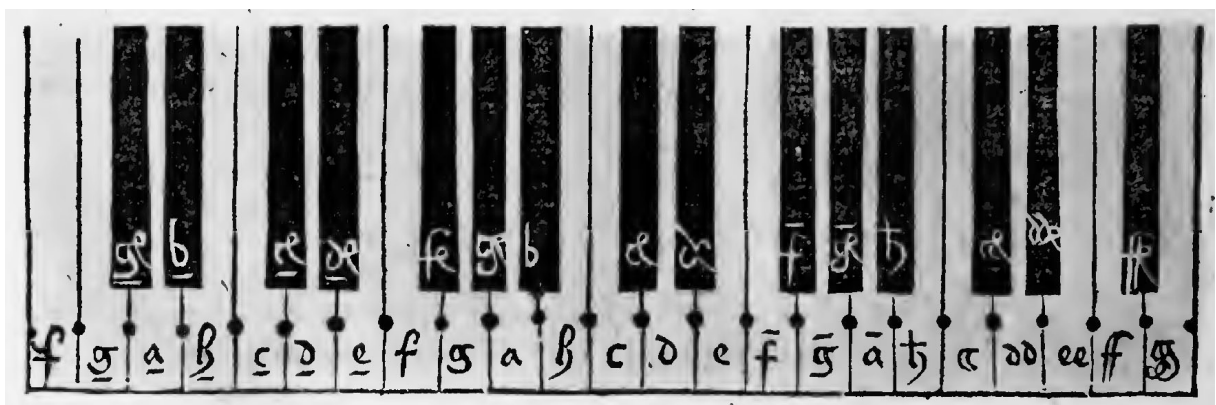


Figura 14. Letras para intabulação, sobre as correspondentes teclas do clavicórdio (VIRDUNG, 1511).

²⁹ Virdung considera um gênero cromático composto por seis notas cromáticas, em desacordo com as quatro notas em relações (st-t-t) prescritas pela teoria grega. A confusão é esclarecida por Bullard (1993, p. 236, n. 94).

³⁰ Inconsistências na concepção e produção desta xilogravura são discutidas por Bullard, (1993, pp. 238-39, nn. 112, 116, 117, 119 e 120).

As figuras de duração são apresentadas em dois formatos, para notação mensural ou tablatura. Na notação mensural, as notas adotam os seguintes formatos: *quadrilatera* (“quadrado”, para *brevis e longa*), *rombus* (“losango”, para *semibreve, minima, semiminima, fusele, semifusele*), *romboides* (“paralelogramo”, para a ligadura oblíqua) e *rectangulum* (“retângulo”, para a *maxima*). A referência do *tempus* é a *breve*, cuja duração pode ser duplicada sucessivamente à *longa* e à *maxima* (correlações “positiva–comparativa–superlativa”) ou dividida à *semiminima* e, a seguir, à *minima* (correlações “superlativa–comparativa–positiva”), acusando uma hierarquia de dobros de tempo da *minima* à *maxima*. Já na tablatura, os correlatos para *breve* e *semibreve* são o ponto (*put*) e o traço vertical (*strichlin*), colocados sobre letras do *gamut* ou sobre um pequeno losango preto, para uso exclusivo da voz superior da tablatura de órgão (um pentagrama). Não há símbolos correlatos para *longa* e para *maxima* na tablatura, mas há para as figuras menores *minima, semiminima, fusele* e *semifusele*, representados por “caudas” (*hecklin*) adicionadas ao traço vertical, representando a hierarquia até a semifusa. Pausas são observadas para figuras de *breve, semibreve, mínima* e *semiminima*; seria difícil aplicá-las, contudo, à *fusele* ou à *semifusele*, figuras típicas de *fioriture* (Tabela 1).

figura	<i>maxima</i>	<i>longa</i>	<i>breve</i>	<i>semibreve</i>	<i>minima</i>	<i>semiminima</i>	<i>fusele</i>	<i>semifusele</i>
notação mensural								
Tablatura								
Tablatura (pausas)								

Tabela 1. Figuras de duração em notação mensural e em tablatura (VIRDUNG, 1511)

A seguir, Virdung apresenta uma peça a quatro vozes em notação mensural, “O haylige onbeflecte zart iunckfrawschafft marie” (“Ó santa, imaculada, terna virgindade de Maria”, Figura 15) como modelo para intabulação e leitura ao clavicórdio e ao alaúde (Figuras 16 e 17).



Figura 15. “O haylige onbeflecte zart iunckfrawschafft marie”, tenor em notação mensural (VIRDUNG, 1511).

foco em imperfeições (Cf. nota 46, p. 27) e ligaduras (Figuras 20e-f), além de um sistema misto com melodias para quatro vozes (em notação mensural) acompanhadas de sua transcrição em uma linha subjacente de tablatura, visando o aprendizado da intabulação (Fig. 20g).

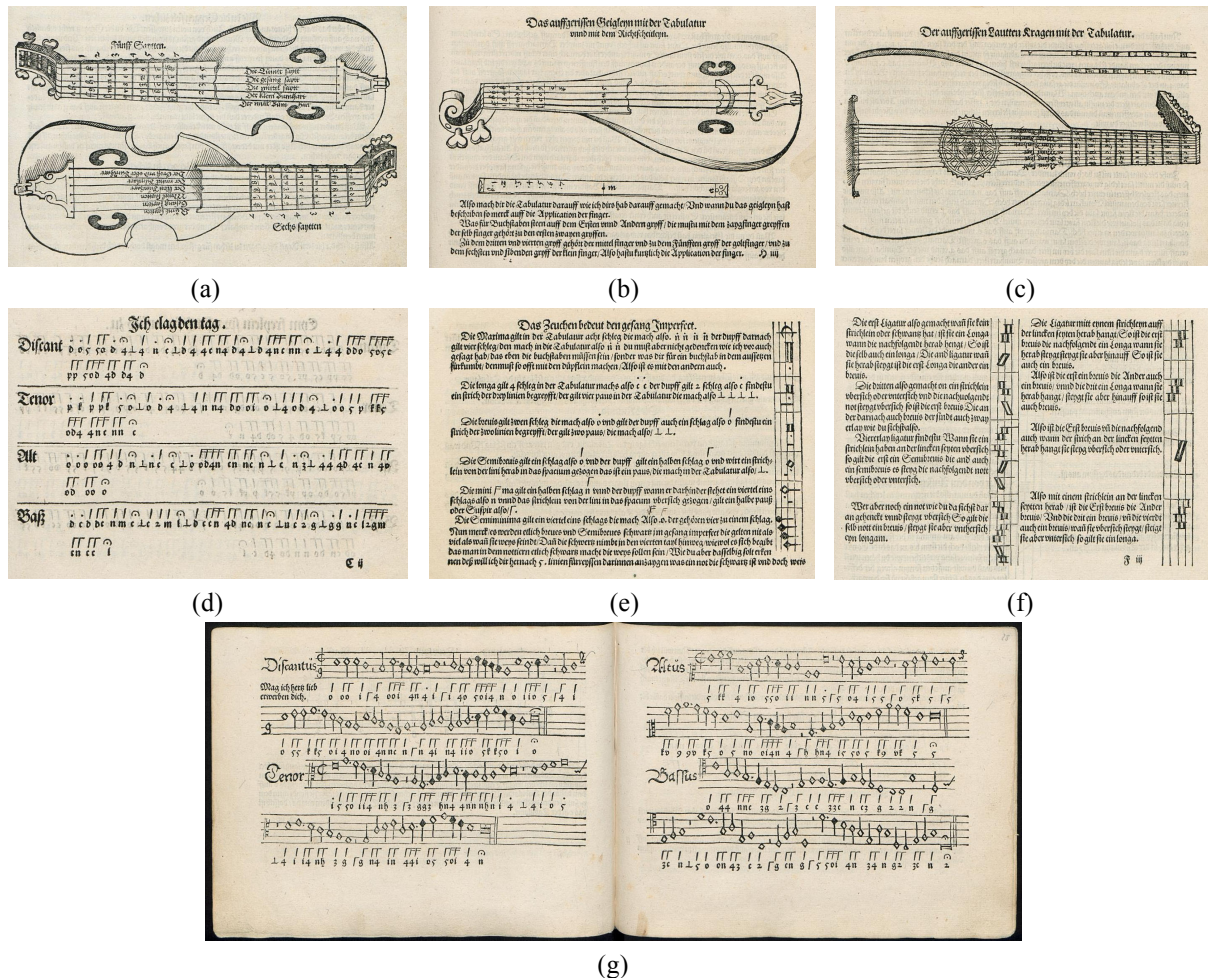


Figura 20. H. Gerle, *Musica Teusch*. Instrumentos (a-c); tablatura (d); instruções de leitura (e-f); intabulação (g).

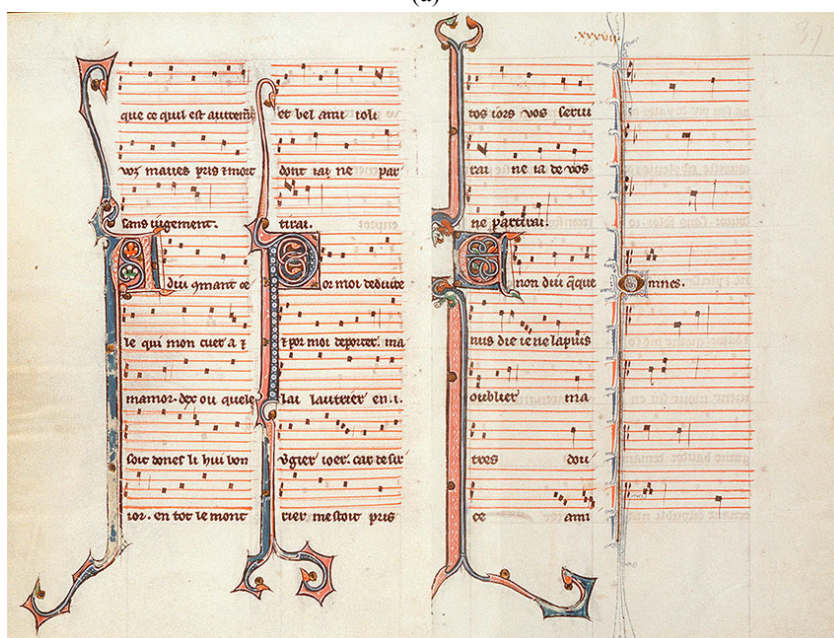
1.3. Polifonia vocal a partir do Codex Montpellier e sua possível instrumentalização

Se, de um lado, a tablatura tornou-se um meio de leitura próprio aos instrumentos harmônicos, de outro, prosperou a já tradicional leitura por notação mensural para instrumentos melódicos, de sopro ou arco. Desenvolvida desde o fim do século XIII em tratados de Franco da Colônia (c. 1260), Petrus de Cruce (c.1300) e Phillipe de Vitry (1322), este sistema foi disseminado ao longo dos séculos XIV e XV em manuscritos, compilados em códices (álbuns geralmente constituídos por *velum*, um pergaminho de pele de bezerro). Um de seus formatos mais comuns é o “livro de côro”, onde cada *folio* é ocupado em seus lados *rectus/versus*, cada par de vizinhos formando um conjunto “v/r” onde são notadas as vozes de uma mesma peça polifônica, sacra ou secular, abrangendo seções de missas, motetos, *chansons*, *lieder* e *frottole*.

Desde o século XIII, códices como o de Montpellier³² agrupam motetos, duplos ou triplos, arranjados em formato de “coro”, contrastando com o formato de partitura para *organa* e *conductus*. O tenor *Omnes*, disposto abaixo ou à direita das vozes colonadas nas figuras 21a e 21b, seria apropriado à performance instrumental segundo Tischler (1978, p. xxxii) devido à perda de significado melódico no ostinato rítmico resultante de sua restrição estrutural.



(a)



(b)

Figura 21. *Montpellier Codex*. a) “Amoureuxment mi tient / Hé amours mourrai je pour caeli / Omnes”, fol. 114v-115r. b) “A dieu comment / Por moi deduire et por moi / En non dieu, que nus die / Omnes”, fol. 36v-37r.

³² F-MO H196 (*Livre de chansons anciennes et romant avec leurs notes de musique*, c.1280 e depois). Montpellier: Bibliothèque Inter-Universitaire, Section Médecine. Disponível em: <<http://manuscripts.biu-montpellier.fr/vignettes.php?GENRE%5B%5D=MP&ETG=OR&ETT=OR&ETM=OR&BASE=manuf>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

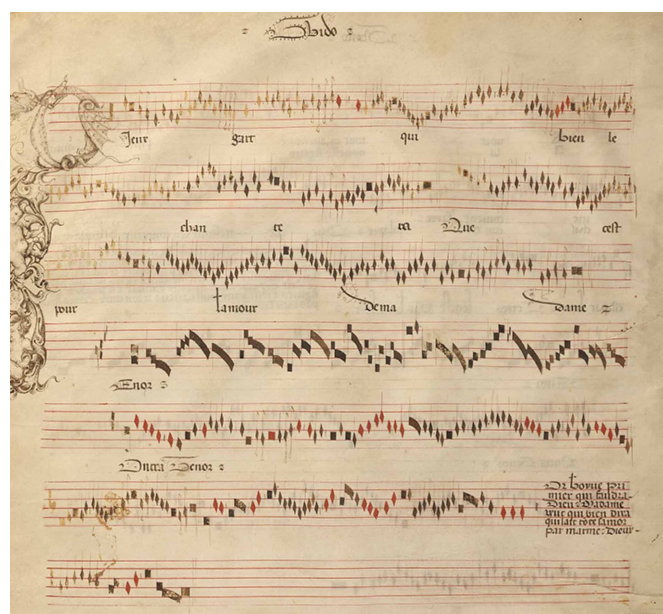
A leitura instrumental polifônica acompanha a evolução da notação mensural ao longo dos séculos XIV e XV. Desde a Ars Nova são conhecidas obras onde tenor, discanto ou contratenor eventualmente não possuem texto, sugerindo participação instrumental. No rondó “Ma fin est mon commencement”³³ de Guillaume de Machaut (1300-1377), um texto invertido e retrógrado (versos A e B) pede a leitura simultânea em sentidos opostos por tenor e discanto, um deles possivelmente instrumental; seu texto complementar diz que um terceiro canto se retrograda por três vezes (“tiers chans trois fois seulement se retrograde”), referindo-se ao contratenor sem texto (instrumental, talvez) associado aos versos *A* (no sentido direto) ou *B* (no reverso, por três vezes), concluindo uma estrutura ABaA-abAB de rondó simples (Figura 22).

“Ma fin est mon commencement (A)
et mon commencement ma fin (B)
Et teneüre vraiment (a)
Ma fin est mon commencement (A)

Em contraste à ausência de texto, a presença de um *incipit* em uma ou mais vozes da polifonia pode ser indicativo de uma possível execução vocal “de cór” (*par coeur*). Em discussão acerca de motetos isorrítmicos, Berger (2005, pp. 212-14) conjectura que a arte da memória era aplicada não só ao texto, mas também à música – o que vem de encontro a ocorrências de peças a três vozes com texto guarnecido somente para o discanto. Tanto esta voz como a do contratenor são criados a partir de um *cantus firmus*, melodia vulgar entoada pelo tenor e presumivelmente reconhecível e memorizável, talvez ao ponto de dispensar o texto. Tal hábito poderia se refletir em outras vozes da polifonia, dependendo de sua similaridade ao tenor, o que não seria o caso de um contraponto florido no discanto, mas certamente seria válido para um contratenor resultante de um cânone, imitação ou contraponto menos arrojado, cujo texto poderia ser sugerido apenas por um *incipit*. No códice de Chantilly, dois rondós representativos da *ars subtilior* sublinham este raciocínio: “Belle, boné, sage”, manuscrito cordiforme de Baude Cordier (c.1380-c.1440), com *incipits* para o tenor e contratenor (figura 23a); e “Dieux gart”, de Guido (fl. 1372-74), sem texto algum para as mesmas vozes (figura 23b). Distinguem-se, portanto, quatro possíveis formas de execução para estas peças: apenas com vozes, com instrumentos dobrando as vozes, com instrumentos substituindo algumas das vozes, ou apenas com instrumentos.



(a)



(b)

Figura 23. Códice Chantilly³⁵. (a) B. Cordier, “Belle, boné, sage” (fol. 11v), com *incipit* para tenor e contratenor. (b) Guido, “Dieux gart” (fol. 25r), sem texto nem *incipit* para as mesmas vozes.

³⁵ MS 564 [olim: MS 1047] (*Codex Chantilly*, França, c. 1390). Chantilly: Musée Condé. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP267994-PMLP433686-codex_de_chantilly.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2016.

Tanto a escrita mensural como o próprio formato do livro de cântico passam por estágios distintos de desenvolvimento ao longo do século XV. No *Liber continens hymnos* de 1430 vê-se o espaço *versus-rectus* de um livro aberto disposto em proporções simétricas para as vozes, com sua latitude inferior ocupada pelo tenor em ‘notas corais romanas’, ou *cantus planus*, uma espécie de notação neumática tardia e não mensural (todas as notas têm a mesma duração, independente da figura) contraposta ao *cantus mensuratus* das vozes superiores (APEL, 1953, p. 378), como na seção “Et in terra pax”, relativa ao “Gloria” de uma missa anônima a quatro vozes (Figura 24). Ali, o tenor é isento da vinculação entre o texto e o canto, e ainda reproduz uma quarta voz, um contratenor, por cânone à oitava segundo a inscrição “tenor faciens contratenorem”, a partir de um *signum congruentiae* (“8” posicionado sobre a *virga*, quinta nota do tenor). Estas duas vozes canônicas sem texto, em oposição às vozes agudas, poderiam ser executadas ‘de côr’ ou até por instrumentos³⁶ (Cf. ed. moderna³⁷).

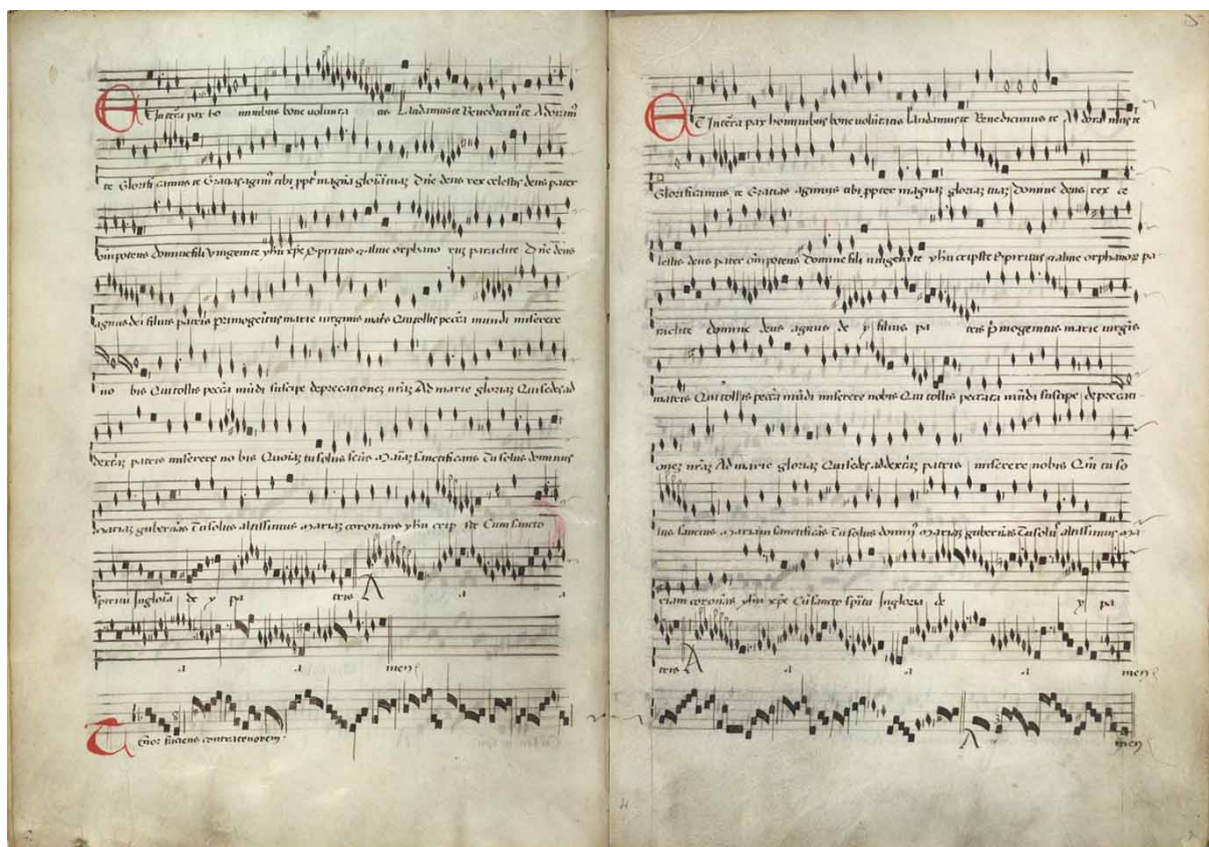


Figura 24. Anônimo, “Et in terra pax” (a 4). Matteo da Perugia, *Liber continens hymnos*³⁸, fol. 3v-4r; a quarta voz é resultante da inscrição “tenor faciens contratenorem” no início do tenor, na parte inferior do álbum.

³⁶ No Codex Cyprus (MS J.II.9, Biblioteca Nazionale, Torino, c. 1413-20, um exemplar contemporâneo no estilo *ars subtilior* contendo polifonia sacra e profana), tenor e contratenor compartilham a mesma notação coral romana sem texto, dispostos respectivamente abaixo do discanto e do alto, estes por sua vez providos de textos distintos.

³⁷ Cesare, G.; Fano, F. *La cappella musicale del Duomo di Milano*. Milão: Ricordi, 1956, pp. 247-262.

³⁸ Alfa.m.5.24 (*Liber continens hymnos*. Milão: Matteo da Perugia, 1430). Biblioteca Estense Universitaria. Disponível em: <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.m.5.24.html>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Estruturas em canône e contraponto derivadas do tenor se proliferam ao longo do século XV. Na chanson “Puisque vous estes campieur” (Figura 25), quatro versos dispostos ao longo da notação mensural do tenor (*folio* esquerdo, *versus*) relacionam-se a quatro frases melódicas separadas por pausas. A métrica destes versos é constatada por separações silábicas em seu arranjo, abaixo representadas por hifenizações. O primeiro verso rima com o quarto, na medida em que o segundo rima com o terceiro. A complexidade musical é proporcional à do texto:

I ^m	II ^w
v1. “Puis que vous este campieur” (octassílabo)	v3. “A savoir mon se le pourroy-e” (eneassílabo)
v2. “Voulentiers a vous campiroy-e” (eneassílabo)	v4. “A vous pour estre bon pi-eur” (octassílabo)

O texto complementar, segregado da notação mensural, agrupa-se em estrofes a cada dois versos; suas rimas assemelham-se à dos versos iniciais, que agrupados evidenciam um espelhamento representado por I^m (versos 1 e 2) e II^w (versos 3 e 4). Dessa forma, as três estrofes complementares, com texto distinto das estrofes I e II, seriam representadas por III^m, IV^m e V^w.

- III^m. “Et si vous estes sapieur / Contre vous aussi sapiroye / Puis...”
 IV^m. “Vous me cuidez mauvais pieur / Mais pour troys pos bien les piroye”
 V^w. “Vrayment ou je me tapiroye / Comme du monde le pieur / Puis que...”



Figura 25. G. Dufay, “Puisque vous estes campieur”³⁹ (a 3). *Chansonier Nivelles de la Chaussée*, fol. 15v-16r (livro de coro). Além do “contra”, uma terceira voz, canônica ao tenor, ocorre uma oitava acima após duas breves (“tempora bina site dyapason postea scande”).

³⁹ MS Rés. Vmc. Ms. 57 (*Chansonier Nivelles de la Chaussée*, 1460-1470), fol. 15v-16r. Paris: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43363902j>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

Anexo ao fim da estrofe III^m e V^w, o resíduo textual “Puis” indica a retomada da estrofe I^m, que se desenvolve até a fermata no final do verso 2; a partir daí a forma se reinicia, repetindo o arranjo musical através das estrofes IV^m e V^w com subsequente retorno a I^m (resíduo “Puis que”), para concluir-se em II^w sob a única cadência sincopada do arranjo. O modelo final da *chanson* deve ser do tipo I^m–II^w–III^m–I^m–IV^m–V^w–I^m–II^w, similar à forma fixa *rondeau quatrain* (Cf. GOLDBERG, 2001, p. 6) de estrutura ABBA-ab-AB-abba-ABBA, bastando-se apenas de quatro frases melódicas, relativas às estrofes I^m e II^w, para estruturar-se. A polifonia da peça emerge de sua construção em canône e contraponto, derivados do tenor (ver figura 25, descrição e *folio* esquerdo, *versus*); este, contudo, deve projetar-se ao fim da forma (após a segunda fermata) por mais dois tempos de breve, para cadenciar junto à sua própria imitação.

Peças seculares italianas podem ocorrer em cancioneiros espanhóis (*Cancioneiro Musical de Palacios*, 1470-c.1510), alemães (*Glogauer Liederbuch*, 1480, em livros de partes) e franceses (*Chansonnier Cordiforme*, c.1476; *Chansonnier Pixérécourt*, c.1484). Contudo, nem sempre se tratam de *frottole*; estas ocorrem de forma mais consistente em fontes italianas, como Florencia 229 (*Banco Rari*, c.1490, com quinze canções italianas), o códice *Medici* (final do século XV, com dez canções italianas *a 3* ou *a 4*) e o intrigante Modena alfa.F.9.9.

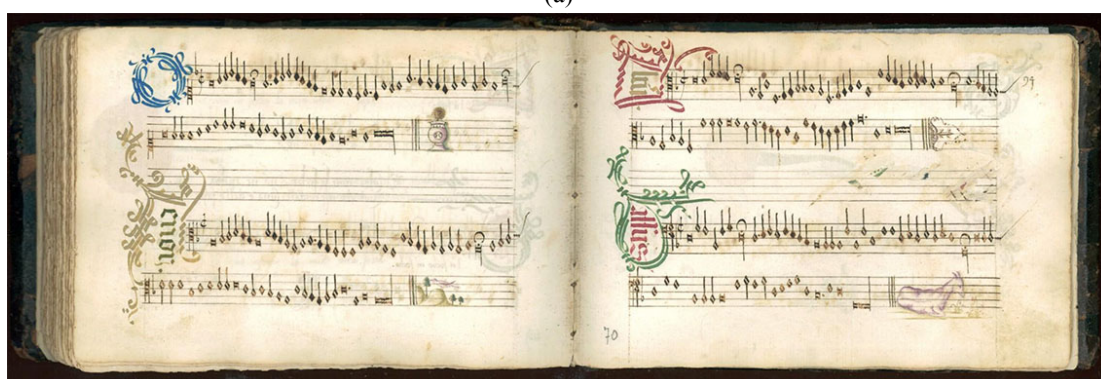
O manuscrito Modena alfa.F.9.9 (1495-6), um livro de coro horizontal oblongo, possui cerca de cem peças seculares em italiano onde predominam *frottole* de textura homofônica como “Aime ch’io moro per te donna crudele”, de Marchetto Cara (1465-1525)⁴⁰, um autor representativo do gênero. Um único moteto latino – “Ave verum corpus natum”, de Crispinus (ou Crispin van der Stappen, c.1465-1532) – é presente no álbum, todavia chamando a atenção por sua textura homofônica, similar à das *frottole*. O álbum contém ainda três peças sem texto, com texturas bem distintas: a primeira em estilo imitativo (Figura 26a), anônima e com o título “Sine nomine”; a segunda em estilo homofônico (Figura 26b), sem título e também anônima, ocorrendo mais ao fim do álbum; vizinha a esta, ocorre a terceira peça, em estilo polifônico não imitativo (Figura 26c), sem título e de autoria de Io. Brocus (Giovanni Brocco, fl. final do século XV - início do século XVI), autor também da peça seguinte, “Se me abandoni fa che tu me rendi”, no mesmo estilo (figura 26d). Peças de Brocco também ocorrem no *Cancioneiro Musical de Palacios*⁴¹ e nos livros impressos de *frottole* de Petrucci.

⁴⁰ Suas *frottole* são publicadas por O. Petrucci (*Frottole. Libri I-IX*, 1504-08) e A. Antico (*Canzoni* (1510, 1513).

⁴¹ Madrid: Biblioteca Real, MS II-1335, 1470-1520. Manuscrito compilado de 1470 até o começo do séc. XVI, editado em 1890 por F. Barbieri como *Cancioneiro musical de los siglos XV y XVI*. Contém villancicos, romance e “canción”, a maioria para uma voz com acompanhamento instrumental, além de peças polifônicas de duas a quatro vozes, algumas de G. Brocco (“Io mi voglio lamentare” a 4), G. Fogliano (“L’amor, donna, ch’io ti porto” a 4) e B. Trombocino (“Vox clamantis in deserto”, a 3), todas também contidas nos *Frottole* de Petrucci.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 26. Magister Johannes, *Códice de Modena*⁴² (quatro peças). a) Anônimo, “Sine nomine” (fol. 37v-38r); b) Anônimo, sem texto (fol. 93v-94r); c) Giovanni Brocco, sem texto (fol. 94v-95r); d) Giovanni Brocco, “Se me abbandoni fa che tu me rendi”.

⁴² MS alfa.F.9.9 (Magister Johannes, 1495-6). Modena: Biblioteca estense universitaria. Disponível em: <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.f.9.9.html>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

A premissa instrumental para peças sem texto é discutível. Enquanto Litterick (1980, p. 480) defende que “a ausência de texto em fontes italianas é indicação clara de performance instrumental”, Edwards (2006, pp.6-9) aponta uma visão muito simplista em tal argumento:

Cópias de obras feitas em ambientes culturais e linguísticos próximos daqueles de origem tendem a lembrar a forma como seus compositores as anotaram [...]. Na medida em que as cópias se distanciam de seus arquétipos – temporalmente ou em aspectos linguísticos e culturais – a percepção de necessidade por palavras originais enfraquece. Textos vernáculos, em particular, podem ser retirados mesmo dentro de suas próprias áreas de linguagem [...]. Nestas circunstâncias, a hipótese instrumental [...] para obras sem texto em fontes polifônicas (italianas ou quaisquer outras) de fato começa a parecer simplista.

O moteto, por sua vez, predomina em álbuns como o códice *Nikolaus Leopold* (1466-1511), com cerca de cento e noventa peças, sendo a maior parte sacra, além de peças seculares em alemão, francês ou holandês, ou sem texto. Em “*Argentum et aurum*” de H. Isaac (1450-1517), versos extensos sem rima são guarnecidos apenas no discanto; sua memorização, menos trivial que de uma *chanson*, reforça a ideia de execução parcialmente instrumental (Figura 27).

“*Argentum et aurum non est mihi quod autem habeo, hoc tibi do.*”

Petrus quidem servabatur in carcere oratio autem fiebat pro eo sine intermissione ab Ecclesia Dei.

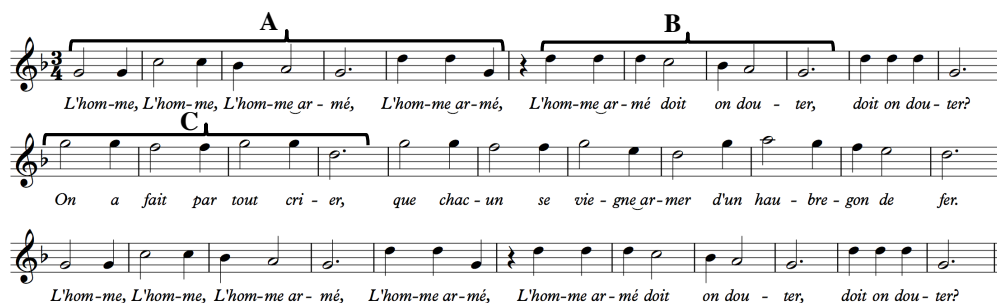
Angelus autem Domini lumen refulsit in habitaculo carceris percussoque latere Petri, excitavit eum et surrexit velociter” (Antífona 2, *Festo SS. Apostolorum Petri et Pauli*, Vésperas e laudas, antifonário romano).



Figura 27. Heinrich Isaac, “*Argentum et aurum*” (a 4). Códice *Nikolaus Leopold*⁴³, fol. 72v-73r.

⁴³ Mus.ms. 3154 (*Chorbuch des Nikolaus Leopold*, Innsbruck: 1466-1511). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059604/images/>>. Acesso: 29 nov. 2016.

De outro modo, o costume com o ordinário missal poderia isentar o arranjo musical da guarnição de texto. Considera-se aqui os casos onde a relação texto-música é prescindível ou não de precisão ou exatidão em atribuições tentativas. A precisão refere-se à uma margem de erro insignificante na atribuição, enquanto que a exatidão proclama uma atribuição exclusiva. Na expressão “Kyrie eleison”, ambas as palavras possuem três sílabas, sendo possível atribuir uma ou outra a um mesmo segmento melódico de três notas, de forma precisa; contudo, se estas três notas são as primeiras de uma dada voz, a elas cabe exclusivamente a palavra “Kyrie” (inscrita na fonte primária, inclusive), o que torna o processo exato. Na “Missa L’homme armé I” de La Rue (códice Jena 22, c.1500) o motivo de “L’homme armé” (Exemplo 2) tem três de seus motivos reproduzidos no bassus, o primeiro (A) sobre suas nove notas iniciais (Figura 28).



Exemplo 2. “L’homme armé”, canção secular francesa, usado como *cantus firmus* por diversos compositores.



Figura 28. Pierre de La Rue, “Missa L’homme armé I”, Kyrie I. Codex Jena 22⁴⁴, fol. 2v-3r.

⁴⁴ MS 22 (Chorbuch 22, Codex Jena, Bruxelas: 1500-1505), fol. 2v-3r. Jena: Bibliotheca Electoralis. Disponível em: <http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00014267>. Acesso em: 29 nov. 2016.

Para um dado grupo de notas, são possíveis três tipos de atribuições: silábica (cada nota vincula-se a uma sílaba), neumática (duas ou mais notas formam ligadura mensural, para qual só a primeira nota recebe sílaba) ou melismática (em um extenso grupo de notas, selecionam-se as que possuem melhores condições para receber as sílabas). A repetição de nota, contudo, impossibilita a pronúncia neumática ou melismática de uma sílaba, implicando (com raras exceções) na colocação da sílaba seguinte. Em vista desta regra, são viáveis apenas as combinações onde há vínculo silábico com a nota repetida (no caso, a segunda e a oitava da melodia). Às primeiras nove notas do bassus cabem, portanto, as seguintes configurações:

L'homme armé, motivo "A"		D	D	G	F	E	D	A	A	D
Silábica	1a)	Ky-	ri-	e	Ky-	ri-	e	Ky-	ri-	e
	1b)	Ky-	ri-	e	Ky-	ri-	e	E-	lei-	son
	1c)	Ky-	ri-	e	E-	lei-	son	Ky-	ri-	e
	1d)	Ky-	ri-	e	E-	lei-	son	E-	lei-	son
Melismática	2a)	Ky-	ri-	e	Ky-	...	...	...	ri-	e
	2b)	Ky-	ri-	e	E-	...	...	...	lei-	son
	2c)	Ky-	ri-	e...	...	...	...	Ky-	ri-	e
	2d)	Ky-	ri-	e...	...	...	...	E-	lei-	son
	2e)	Ky-	ri...	...	...	...	e	Ky-	ri-	e
	2f)	Ky-	ri...	...	...	...	e	E-	lei-	son

Tabela 2. "Missa L'homme armé" (La Rue), atribuição silábica do primeiro motivo "L'homme armé" no bassus

A tabela de distribuição não implica em processos neumáticos, devido à ausência de ligaduras mensurais na fonte manuscrita; todavia, mesmo que ocorrentes, seriam impeditivas de uma distribuição minimamente adequada. A colocação silábica mais coerente, contudo, leva em conta a distinção do movimento melódico em duas frases consecutivas de seis e três notas, ambas cadenciando em D (*finalis* na missa de La Rue), depondo a favor de uma colocação melismática de tipos 2c a 2f. Nas alternativas 2e e 2f, entretanto, a sílaba melismática é mais fraca que em 2c e 2d; entre estas duas, o texto é levado a cabo apenas em 2d, preferivelmente a 2c, cuja demanda por repetição da palavra "Kyrie" é menor em um segmento contínuo, sem pausa. Uma frase similar inicia o contratenor, para a qual a melhor opção seria 1b (tipificado na tabela 2), uma vez que sua quarta nota (figura *rombus* preta, que corresponde a uma mínima pontuada) é repetição da altura anterior, implicando em mudança para a sílaba seguinte; parece preferível neste ponto repetir a palavra "kyrie" em vez de adiantar "eleison", reservando este para o motivo cadencial com salto de quinta descendente, já configurado no bassus. O tenor, por sua vez, se desenvolve sob "fuga in Bassu[s]" entre os sinais de congruência $\wedge$ e $\therefore$, em proporção sesquiáltera (3:2) ditada pelos símbolos de mensuração **O** (tempo perfeito, prolação menor) e **C** (tempo imperfeito, prolação menor).

A escrita em cânone mensurado deste *Kyrie* é apenas uma das diversas técnicas aplicadas nesta missa de La Rue que, segundo Apel (1950, p.372), é “o mais brilhante exemplo de virtuosidade contrapontística prévia à *Arte da Fuga* de Bach”⁴⁵. O tenor implícito na mensuração ternária da melodia do bassus é apresentada como “*resolutio ex basso*” no álbum de missas de La Rue impresso por Petrucci⁴⁶. Não há diferença, contudo, em relação ao códice Jena, exceto pela transposição em uma oitava acima e a adição de uma longa ao final da melodia, cuja finalidade é equiparar a extensão do bassus. Mantido o sinal de mensuração **O** (tempo perfeito, prolação menor), a leitura deve ser tal que cada breve corresponda à duração de três semibreves, mantendo-se a divisão binária para a semibreve e notas menores. A breve, contudo, pode sofrer ‘imperfeição’ se seguida ou precedida de semibreve (*imperfectio a parte post* ou *a parte ante*)⁴⁷. No exemplo a seguir, duas imperfeições são destacadas (Figura 29).

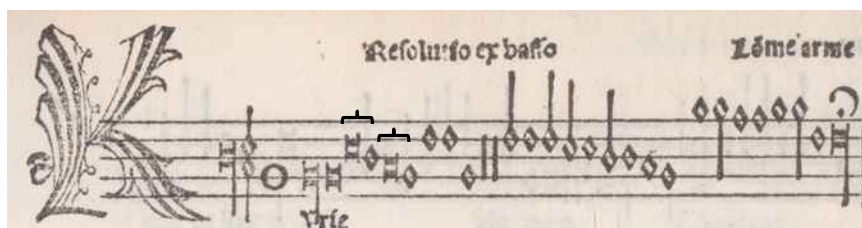


Figura 29. La Rue. “Missa Lomme Arme”, tenor, “*resolutio ex basso*”. Petrucci, *Misse Petri de la Rue*, no. 230

Já o *Gloria* da mesma missa, em contraste ao do *Liber continens hymnos* arranjado em seção única (cf. Figura 23), ocorre dividido em cinco subseções de acordo com o texto, como a seguir. Sua primeira seção é mostrada na Figura 30, também extraída do *Codex Jena 22*.

(*Gloria in excelsis Deo*)
I. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,
gratia agimus tibi, propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe
II. *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*

III. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris
IV. *Miserere nobis.*
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus.
Tu solis altissimus, Jesu Christe
V. *Cum santo Spiritu, in gloria, Dei Patris. Amen.*

⁴⁵ Uma terceira seção para o *Agnus Dei* é adicionada a esta missa na edição de Petrucci (cf. nota seguinte), em cânone mensurado quarto-em-um, ou seja, todas as partes a partir de uma, o superius (cf. APEL, 1950, p. 373 para uma transcrição dos primeiros compassos).

⁴⁶ SA.77.C.11 / 1-4 (*Misse Petri de la Rue*. Veneza: Petrucci, 1503). Viena: Österreichische Nationalbibliothek. Disponível em: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09207323>>. Acesso em: 31 nov. 2016.

⁴⁷ Apel (1953, p. 108) aponta as seguintes regras de imperfeição:

1. Uma breve é perfeita se seguida por outra breve ou por uma pausa de breve.
2. Uma breve é perfeita se seguida por duas ou três semibreves.
3. Uma breve é imperfeita se seguida ou precedida por uma ou mais que três semibreves.
4. Se tanto *imperfectio a parte post* como *a parte ante* são admissíveis, a primeira tem preferência.
5. Uma pausa de breve nunca pode ser imperfeita; contudo, uma pausa de semibreve pode causar imperfeição.

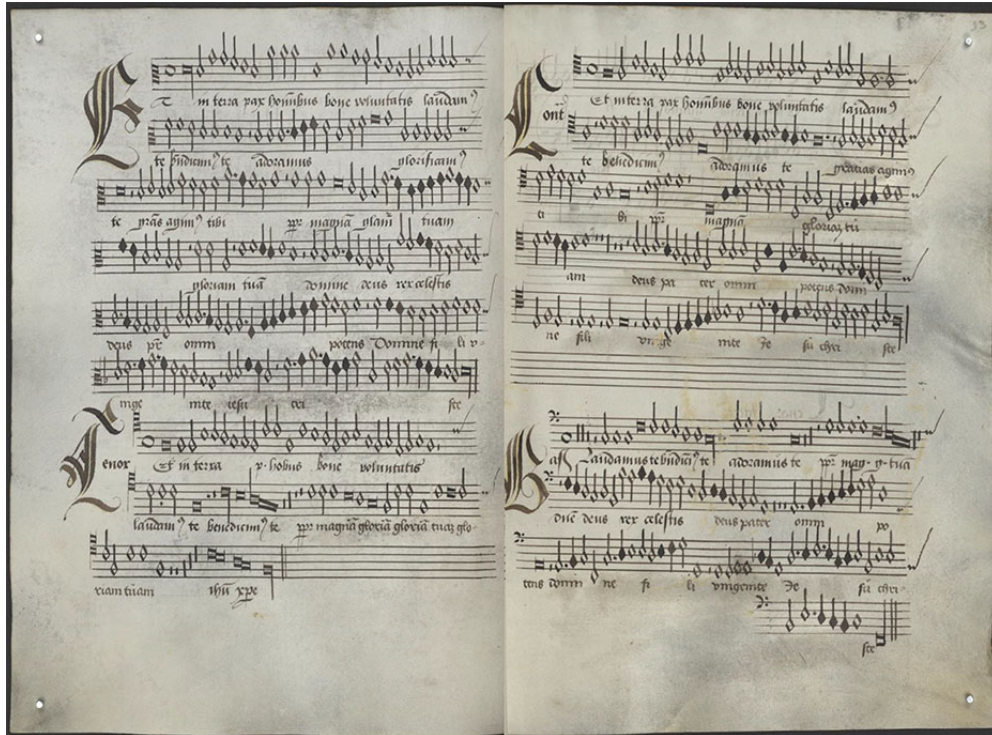


Figura 30. Pierre de La Rue, “Missa L’homme armé I”, *Gloria (Et in terra pax)*. Códice Jena 22⁴⁸, fol. 12v-13r.

Pode se observar que, em contraste ao padrão organizado da *chanson* e da *frottole*, a disparidade nas fragmentações melódicas entre vozes impossibilita uma associação intuitiva com o texto; torna-se premente, portanto, sua guarnição. No Esquema 2, a fragmentação por pausa é representada por ||; palavras repetidas, em negrito; e palavras omitidas por (→).

Discanto	“et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te adoramus te, glorificamus te gratia agimus tibi propter magnam gloriam tuam gloriam tuam Domine Deus rex caelestis, Deus Pater omnipotens Domine Fili unigenite Jesu Christe.”
Contratenor	“et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te benedicimus te, adoramus te (glorificamus te) gratia agimus tibi propter magnam gloriam tuam (Domine Deus rex caelestis) Deus Pater omnipotens Domine Fili Fili unigenite Jesu Christe.”
Tenor	“et in terra pax hominibus bonae voluntatis Laudamus te, benedicimus te (adoramus te glorificamus te) gratia agimus tibi propter magnam gloriam gloriam tuam gloriam tuam (Domine Deus rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite) Jesu Christe.”
Bassus	“(et in terra pax hominibus bonae voluntatis) Laudamus te, benedicimus te (adoramus te, glorificamus te, gratia agimus tibi) propter magnam gloriam tuam Domine Deus rex caelestis, Deus Pater omnipotens Domine Fili unigenite Jesu Christe.”

Esquema 2. Fragmentação de vozes. Primeira seção do *Gloria* da “Missa L’homme armé” (La Rue, códice Jena)

⁴⁸ MS 22, *op. cit.*, fol. 12v-13r. Disponibilidade: *idem*. Acesso em: 29 nov. 2016.

1.4 Um repertório desprovido de texto e o papel das *carmina* em sua instrumentalização

Ao final do século XV, diversas peças de compositores franco-flamengos compiladas na Itália com menos texto reforçam a ideia de execução instrumental, em especial aquelas copiadas no início do século XVI na Alemanha, livres de texto e sob título comum *Carmen* (mais uma tonalidade), como as “Carmen in Sol” descritas na Tabela 3. Um exemplo significativo é “Maudit soit cil qui trouva jalousie” de Isaac, cujo texto em *Banco Rari*⁴⁹ só é guarnecido no discantus, restando um *incipit* para o tenor⁵⁰, em contraste aos cancioneiros *Medici*⁵¹ e *Chansons e motetti a tre e quattro voci*⁵², providos de *incipit* unicamente no discantus.

Compositor	Chansons (Itália)	<i>Carmen in Sol</i> (Baviera)	Folii
Heinrich Isaac (c.1450-1517)	“Maudit soit cil qui trouva jalousie” a 4 <i>Banco Rari</i> 229, fol. 153v-154r; <i>Medici Chansonnier</i> , fol. 12v-13r; <i>Chansons e motetti...</i> , fol. 18v-19r	<i>Munich Partbooks</i> (após 1523)	127v-128r (tenor)
Pierre de la Rue (1452-1518)	“Adieux florens la Jolie” a 4 Magl. XIX.178, fol. 77v-78r ⁵³ ; <i>Banco Rari</i> 229, fol. 150v-151r	<i>Munich Partbooks</i> <i>Vienna 18810</i> (1524-33)	134v-135r (tenor) 23r-24v
Alexander Agricola (c.1445-1506)	“Oublier veult douleur et tristesse” a 3 <i>Canzoniere D'Isabella D'Este</i> , fol. 118v-120r ⁵⁴ ; Q.17, fol. 3v-4r ⁵⁵	<i>Codex Perinner</i> (c.1520) - ? <i>Vienna 18810</i>	294v-295r 29v-30r

Tabela 3. Chansons compiladas na Itália, encontradas como “Carmen in Sol” em códices alemães manuscritos.

Segundo Smithers (1970, p. 32), “Maudit soit” ocorre nos *Munich Partbooks* como uma “Carmen in sol” (fol. 127v-128r)⁵⁶ cujo arranjo, contudo, não parece concordar com as fontes italianas da chanson (Tabela 3) quando comparadas suas seções introdutórias (Figuras 31 e 32). A concordância, contudo, é correta; Meconi (2009, p. 99) mostra que o copista “deu-se o trabalho de reverter as partes *prima* e *seconda* [...] de ‘Maudit soit’”. Visto que a composição de Isaac é uma *bergerette*, a troca das duas partes resulta em maior senso musical em uma

⁴⁹ MS Banco Rari 229 [olim: Magl. XIX. 59], (Florença: 1492-3). Florença: *Biblioteca Nazionale Centrale* (fontes online indisponíveis). Cf. edição moderna em: Brown, H. M. (ed.): “A Florentine Chansonier from the Time of Lorenzo the Magnificent”, *Monuments of Renaissance Music* Vol. VII (Chicago, 1983).

⁵⁰ Estas características foram inferidas a partir de uma edição “historicamente informada” por Clemens Goldberg, disponível em: <<http://www.goldbergstiftung.org/file/florenz229gesamtalt.pdf>>. Acesso: 01 dez 2016.

⁵¹ MS Capp.Giulia XIII.27 (*Medici Chansonier*. Florença: 1942-4). Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana. Disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Giulia.XIII.27>. Acesso em: 01 dez 2016.

⁵² MS Magl. XIX 107bis (Florença: c.1510). Florença: Biblioteca Nazionale Centrale. Disponível em: <http://www.bncf.firenze.sbn.it/oldWeb/Bib_digitale/Manoscritti/M19_107b/main.htm>. Acesso: 30 nov. 2016.

⁵³ MS Magl. XIX.178 (Florença: 1492-4). Florença: *Biblioteca Nazionale Centrale* (fontes online indisponíveis).

⁵⁴ MS 2856 (*Canzoniere d'Isabella d'Este*. Ferrara: Signorello, c1479). Roma: Biblioteca Casanatense. Disponível em: <<http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917287124917354699>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

⁵⁵ MS Q.17 [olim: 148] (Itália, provavelmente Florença: 1490). Bolonha: Biblioteca della Musica. Disponível em: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=8062>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

⁵⁶ Smithers (1970, p. 64) não aponta concordâncias com as fontes *Chansons e motetti...* e Magl. XIX.178.

performance sem texto [...] uma vez que é a *prima pars* que conclui uma *bergerette*"; a concordância se dá, de fato, após a fermata no *folio versus* do discantus desta *Carmen*. “Adieux florens la Jolie” ocorre tanto nos *Munich partbooks* como em *Vienna 18810*⁵⁷; já a concordância de “Oublier veult” como o *Codex Pernner*⁵⁸, indicada por Smithers, parece ser duvidosa⁵⁹.



Figura 31. H. Isaac, “Maudit soit cil qui trouva jalousie”. *Chansons e mottetti a tre e quatro voci*, fol. 18v-19r.



Figura 32. “Carmen in sol” (após “Maudit soit” de Isaac), discantus. *Munich Partbooks*⁶⁰, fol. 127v-128r

Vale observar que, das quatro *Carmen in sol* listadas nos *Munich Partbooks* (tenor: fol. 115v e 127v-128v, por Isaac; 134v-135r, por La Rue; e 136r-136v, por Hofhaimer), as três primeiras apresentam armadura de clave de um bemol – o que implica, como será visto adiante, em modo dório ou hipodório transposto para Sol –, enquanto que o arranjo de Hofhaimer não apresenta armadura, alinhando-se ao modo mixolídio ou hipomixolídio. Pode-se inferir, portanto, que o título “Carmen in sol” apenas indica a *finalis* do modo, seja transposto ou não. Peças totalmente sem texto também ocorrem em álbuns manuscritos no século XVI, como a versão de “Fors seulement l'attente que je meure” de Obrecht (Figura 33). Não se tem conhecimento de nenhuma fonte primária desta *chanson* de Obrecht com ocorrência de texto.

⁵⁷ Mus.Hs. 18810 Mus [Olim: A.N. 35.E.126]. (*Vienna 18810*. Baviera: c. 1524-33). Viena: Österreichische Nationalbibliothek (fontes *online* indisponíveis).

⁵⁸ MS C 120 (ou *Regensburg 120*) [Olim: D XII] (*Codex Pernner*. Ausburgo: c.1520). Regensburg: Bischöfliche Zentral Bibliothek (fontes *online* indisponíveis).

⁵⁹ Cf. inventário disponível em: <<http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2435>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

⁶⁰ D-Mu MS 8° 329 [olim. Cim. 44c-2] (*Munich Partbooks*. Baviera: após 1523). Munique: Universitätsbibliothek. Disponível em: <<https://epub.ub.uni-muenchen.de/12052>>. Acesso em: 30 nov. 2016.



Figura 33. Obrecht, “Fors seulement l'attente que je meure”. *Liederbuchlein des Fridolin Sicher*⁶¹, pp.12-13.

Há, contudo, uma única correspondência desta peça, com *incipit*, no Códice Basevi⁶². Este álbum contém chansons, motetos e seções de missa, além de peças de caráter misto (moteto-chanson, moteto secular latino, moteto-canção e *tricinia* sacros) cuja guarnição textual vai desde a plena até a mera menção de um *incipit*. Em seções de missa sem texto como *Kyrie*, *Sanctus* e *Osanna* (“Missa Fortuna desperata” de Obrecht), a execução “de cór” seria procedente devido à menor extensão dos textos originais; já para a seção *Credo* da “Missa La Mi La Sol” de H. Isaac, similar à sua “Missa O Praeclara” (e ao moteto “Rogamus te/O maria”), tal hipótese parece ser menor provável uma vez que o *incipit* em todas vozes sugere sua execução por ‘vocalize’ ou solmização, se descartada a performance instrumental (Figura 34).



Figura 34. H. Isaac, “Missa La mi la sol”, *prima pars*. Códice Basevi. fol. 38v-39r.

⁶¹ MS 461 (*Fridolin Sicher's Song Book*, Países Baixos: c.1500) pp.12-13. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Disponível em: <<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0461>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

⁶² MS Basevi 2439 (Bruxelas: 1507-8). Florença: Conservatorio di Musica Luigi Cherubini. Disponível em: <<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2Fteca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000001>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

A categoria moteto-chanson, por sua vez, constitui-se de obras bitextuais construídas sobre um *cantus firmus* latino, usualmente derivado de um cantochão acompanhado de texto francês nas outras vozes, aproximando-se tanto da chanson como do moteto (MECONI, 1991, 164). Sua guarnição textual no códice varia desde a plena, como em “Plaine d’ennuy de longue main / Anima mea” (a 3) de Loyset Compère (Figura 35a), até a completa apenas para o texto latino, como em “Belles sur tous / Tota pulchra es amica mea” (a 3) de Alexander Agricola (Figura 35b) ou em “Deuil et enuy / Quoniam tribulation” (a 4) de Johannes Prioris (Figura 35c).



(a)



(b)



(c)

Figura 35. Motetos-chanson no Códice Basevi. a) Loyset Compère. *Plaine d'ennuy de longue main / Anima mea*, fol. 50v-51r; b) Alexander Agricola. *Belles sur tous / Tota pulchra es amica mea*, fol. 63v-64r; c) Johannes Prioris. *Deuil et enuy / Quoniam tribulatio*, fol. 32v-33r.

Em oposição à maior parte do repertório deste códice, o moteto secular latino “Dulces exuviae” apresenta guarnição plena de seus quatro versos iniciais, arranjados por Marbrianus de Orto⁶³ (Figura 36). Talvez esta fosse sua ocorrência arquetípica (Ω), uma vez que De Orto vinculou-se à corte bungurdiana dos Habsburgo em 1505 (MECONI, 1991, p. 158).



Figura 36. Moteto secular latino. Marbrianus de Orto, “Dulces exuviae”. Códice Basevi, fol. 46v-47r.

Já a categoria moteto-canção apresenta guarnição textual completa, como no extenso “Anima me liquefacta” de Ghiselin (Figura 37); seções homofônicas e silábicas podem ser ocorrentes, assim como fermata, métrica tripla e retorno ao motivo prévio.



Figura 37. Moteto-canção. Ghiselin. “Anima me liquefacta”. Códice Basevi, fol. 92v-93r e 93v-94r (residuum).

⁶³ “Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat / accipite hanc animam meque his exsoluite curis / Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi / et nunc magna mei sub terras ibit imago.”

Tricinia sacros distinguem-se do gênero moteto-canção em suas características supracitadas, contudo guardando semelhanças no que tange sua predominância em coleções seculares, sua configuração a três vozes e seus textos devocionais latinos (parte deles de natureza Mariana e geralmente resumidos a um *incipit*), além de sua textura imitativa sobre padrões de mudança de motivos, repetição, sequência, movimento paralelo e uso frequente de amplas tessituras. Também podem incluir uma seção onde uma linha mais lenta compete com duas mais rápidas, e são mais longas que as *chansons*, seja por uso do cantochão ou sendo de composição livre plena. Em estudos prévios, este gênero foi tratado como *tricinium* instrumental, *chanson* instrumental, canção sem palavras, fantasia instrumental ou *carminum* instrumental (MECONI, 1991, p.166 e ref. cit.), constituindo um repertório inter cruzado, porém distinto de peças como o “Benedictus” de Isaac e “La Alfonsina” de Ghiselin (mais apropriadamente *tricinia* instrumentais) devido ao seu caráter sacro (MECONI, 1991, pp.167-8). Um de seus exemplos mais característicos é “O florens rosa”, também de Ghiselin (Figura 38), que utiliza o cantochão da antífona mariana de mesmo nome como *cantus firmus* na voz mais grave. Como aponta Meconi (1991, pp. 168-169), “suas duas vozes superiores são quase sempre imitativas e compartilham motivos melódicos curtos, com uso de sequência e movimento paralelo; o contratenor se junta a esta interação ao fim”.



Figura 38. *Tricinium* sacro. Ghiselin, “O florens rosa”. Códice Basevi, fol. 90v-91r e 91v-92r (*residuum*).

Meconi ainda identifica dois “claros” exemplos de *tricinia* sacros no códice Basevi 2439, ambas de autoria (provável) de Pierre de la Rue: “Sancta Maria virgo” (fol. 94v-96r), que possui correspondência única no *Trium vocum carmina* de Formschneider (ver adiante); e “Si dormiero” que, do contrário, tem correspondência ampla em manuscritos, impressos e tablaturas, e cuja extensão também impressiona (Figura 39).



Figura 39. *Tricinium* sacro. La Rue, “Si dormiero”. Códice Basevi, fol. 96v-97r e 97v-98r (*residuum*).

Parece significativo que *tricinia* sacros e instrumentais como “Adieu mes amours”, “La Alfonsina”, “La Bernardina”, “Benedictus”, “La Morra” e “Si dormiero”, entre outras, ocorram nas tablaturas manuscritas e impressas da primeira metade do século XVI como as de órgão de Kotter⁶⁴ e Fridolin Sicher (St. Gall 530)⁶⁵ e a de alaúde de H. Neusidler⁶⁶. “Si dormiero”, que é atribuída a La Rue no códice Basevi, vem creditada a Isaac, Agricola, ou Finck (Figura 40), respectivamente, nestas tablaturas; em outras fontes prévias, ainda ocorre com autoria anônima (MECONI, 1991, p. 174), corroborando a hipótese de atribuição tentativa nas intabulações.

⁶⁴ MS F.IX.22 (*Fundamentum totius artis musicae artificialiter compositum*, 1513-1522). Basileia: Universitätsbibliothek Basel. Disponível em: <<http://www.e-manuscripta.ch/bau/noten/content/titleinfo/669614>>. Acesso em: 01 dez 2016.

⁶⁵ MS Cod. Sang. 530 (*Tablature d'orgue de Fridolin Sicher*, 1504-c.1531). São Galo: Stiftsbibliothek. Disponível em: <<http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/csg/0530>>. Acesso em: 01 dez 2016.

⁶⁶ MS ZV11665 (*Ein Newgeordent Kuenstlich Lautenbuch... / Der ander theil des Lautenbuchs*, Nuremberg: Johann Petreius, 1536). Halle, Saale: Universitäts- und Landesbibliothek. Disponível em: <<http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/titleinfo/1000473>>. Acesso em: 01 dez 2016.

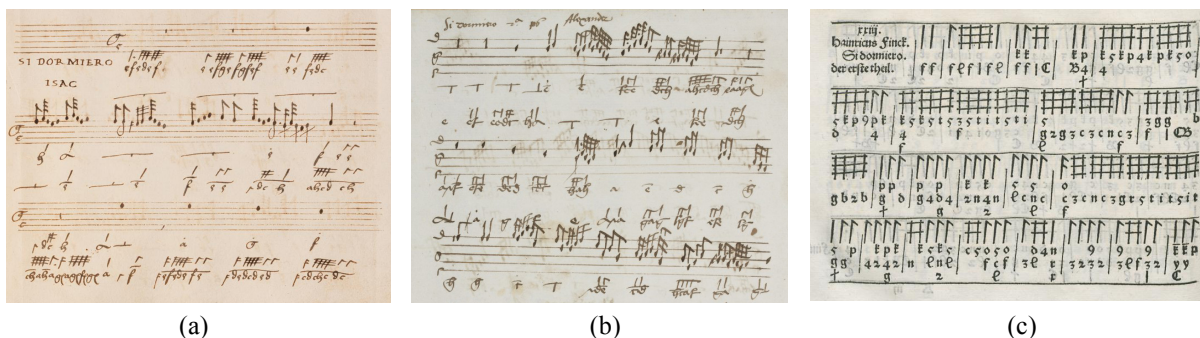


Figura 40. Intabulações de “Si dormiero”, atribuídas a: a) Isaac (Kotter, *Fundamentum totius*, fol. 35r); b) Agricola (Sicher, *Tablature d'orgue*, fol. 18v); e c) Finck (Neusidler, *Der ander theil des Lautenbuchs*, fol. Kiiiv).

Essas intabulações da primeira metade do século XVI, a partir de obras mensurais em códices do final do século XV – especialmente os italianos – sugerem a habilitação das mesmas para a execução instrumental ao órgão e ao alaúde. Tais transcrições, notadamente de origem suíça (Basiléia, São Galo) e alemã (Nuremberg) contemplam tanto peças sacras latinas como seculares, vocais ou instrumentais que sejam, mas também *lieder* alemães que, ao superar em número as peças em latim, poderiam refletir o avanço da crença protestante, como é mais provável no caso do álbum impresso de Neusidler (c.1508-1563) para alaúde, publicado em 1536. Tais *lieder* ocorrem em menor número nas tablaturas manuscritas de órgão de Kotter e Sicher, mas a proporção de peças latinas nos álbuns é menor na de Kotter, o que pode estar alinhado ao fato deste seguir a fé protestante, fato que o levou inclusive à detenção, tortura e expulsão de Friburgo em 1530. Kotter (1480-1541) foi discípulo de Hofheimer entre 1498 e 1500 durante sua estada em Passau, na Alemanha; já Sicher (1490-1556) estudou com o alemão Hans Buchner (1483-1538), por sua vez também discípulo de Hofheimer (e seu substituto a serviço do imperador Maximiliano I) em sua estada em Constança, cidade alemã na fronteira com a Suíça, a partir de 1506. Paul Hofhaimer (1459-1537), por sua vez, foi um dos nomes mais conhecidos em sua época para além das terras alemãs, ladeando Isaac; ambos serviram à corte de Innsbruck, como organista e compositor, respectivamente, por volta de 1480. Poucas peças originais de Hofheimer sobrevivem nos álbuns produzidos por sua linhagem de pupilos, segundo Apel⁶⁷ (1997, p.77), como uma “Carmen” sobre “Zucht Eer und lob” e uma “Tandernacken” intabuladas por Kotter (Figuras 41a, 41b) e Neusidler (Figuras 42a, 42b)⁶⁸.

⁶⁷ Apel (*op. cit.*) também inclui *Recordare* e *Salve regina* neste pequeno conjunto de peças, que são, contudo, excetuadas na bibliografia recente, segundo a qual outras peças de sua autoria ocorrem em fontes diversas. Cf. “Paul Hofhaimer” em: Digital Image Archive of Medieval Music. Disponível em: <<http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=COMPOSER&composerKey=713>>. Acesso em 01 dez 2016.

⁶⁸ Há também registros de intabulações destas peças para órgão por Leonhard Kleber e Jacob Paix, e para alaúde por Hans Juderkünig. Cf. Nowak, Leopold (ed.), *Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480 bis 1530*, Bd. 72. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1930. Citação disponível em <http://imslp.org/wiki/Denkmäler_der_Tonkunst_in_Österreich>. Acesso em: 01 dez 2016.



Figura 41. Peças de Hofhaimer intabuladas para órgão por Kotter. a) “Carmen in Fa Zucht eer und lob”, fol. 69r; b) “Tandernack uf dem Rin lag”, fol. 24v.

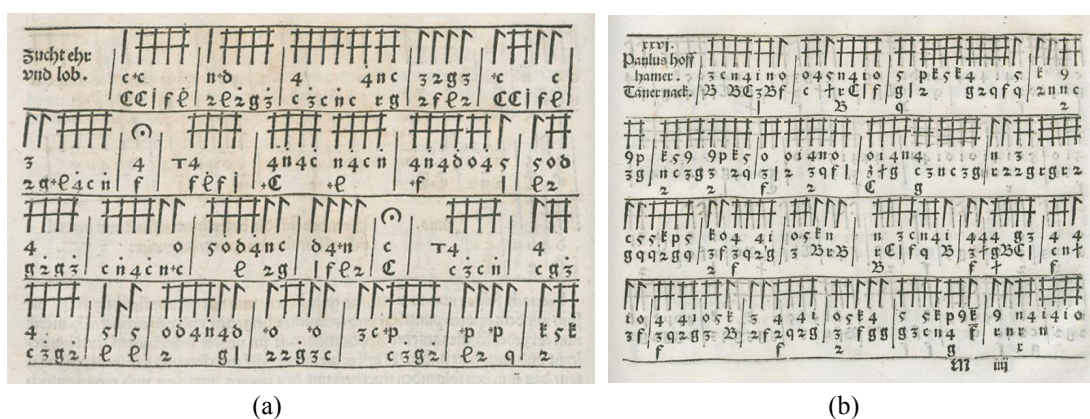


Figura 42. Peças de Hofhaimer intabuladas para alaúde por Neusidler. a) “Zucht ehr und lob”, fol. Iiiv; b) “Taner nack”, fol. Miiiir.

Paul Hofhaimer é um nome presente também na escrita em partes. Assim como a sua já discutida “Carmen in sol”, encontram-se nos *Munich Partbooks* uma “Carmen in fa”⁶⁹ (Figura 43) e uma “Carmen in re”, a primeira concordante com *Vienna 18810* e também conhecida como “Carmen Hercules” (título comum em honra ao duque Ercole d’Este de Ferrara), além de cerca de quatro a seis de seus *lieder*, alguns com atribuição incerta.



Figura 43. Hofhaimer, “Carmen in Fa” (Hercules), discantus. *Munich Partbooks*, fol. 73v-74r.

⁶⁹ D-Mu MS 8° 329 [olim. Cim. 44c-2] (*Lieder Chansons Instrumentalsätze*. Bavaria: após 1523). Munique: Universitätsbibliothek. Disponível em: <<https://epub.ub.uni-muenchen.de/12052>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

O MS *Vienna 18810* (Mus.Hs. 18810 Mus) é um conjunto de livros de parte manuscritos contendo obras de Senfl, Isaac e Hofhaimer, figuras centrais na corte do Imperador Maximiliano. Senfl é representado em vinte e cinco peças, seguido numericamente por dezesseis de seu mestre, Isaac; já Hofhaimer, organista da corte, é representado em oito composições. Isaac, contudo, é o que mais contribui com peças intituladas *Carmen* (Tabela 4). Outros compositores são representados pela associação com Marguerita da Áustria, filha de Maximiliano, entre eles Pierre de la Rue e Alexander Agricola (ROBINSON, 1983, p. 68). Para a *Carmen* anônima de no. 58, a extensão incomum e a divisão em duas partes sugerem uma versão sem texto de moteto ou missa (ROBINSON, *ibidem*, p. 83). Nenhuma *Carmen* de Senfl ocorre em *Vienna 18810*; em termos estruturais, a de no. 8 (em lá) é a única que se inicia com pares imitativos; o primeiro par, em ré (contratenor e bassus, cânone em intervalo de breve) dista duas breves do segundo, em lá (discantus e tenor, similarmente), que se diferencia a partir da sexta nota. “Maudit soit” de Isaac ocorre em *Vienna 18810* como “Maudit soyt” (no. 46), o que a exclui da Tabela 4; já a peça no. 36 (“Ain Lombre”) ocorre como “En l’ombre dung buyssonet” em outras fontes, sendo atribuída a compositores diversos (Smithers, 1970, p.64).

<i>Carmen</i> (no. vozes)	<i>in la</i> 4vv	<i>in re</i> 4vv	<i>in fa</i>		<i>in sol</i>		(?)
			3vv	4vv	3vv	4vv	4vv
Isaac		36*	54*	40*	19*	55*	
		("Ain Lombre")					
Senfl	8	9, 12					
Hofhaimer		44*		43*		53*	
				("Hercules")			
La Rue	10*	11*				39*	
						("Adieux Florens")	
Agricola					52		
					("Oublier Veul")		
Anônimo							58

Tabela 4. Posicionamento numérico de peças com o título *Carmen*, em MS *Vienna 18810*. Títulos em parêntesis indicam concordâncias com a Tabela 3, exceto no caso anônimo. * Concordante com os *Munich Partbooks*.

1.5 Música impressa no século XVI e sua contraparte instrumental

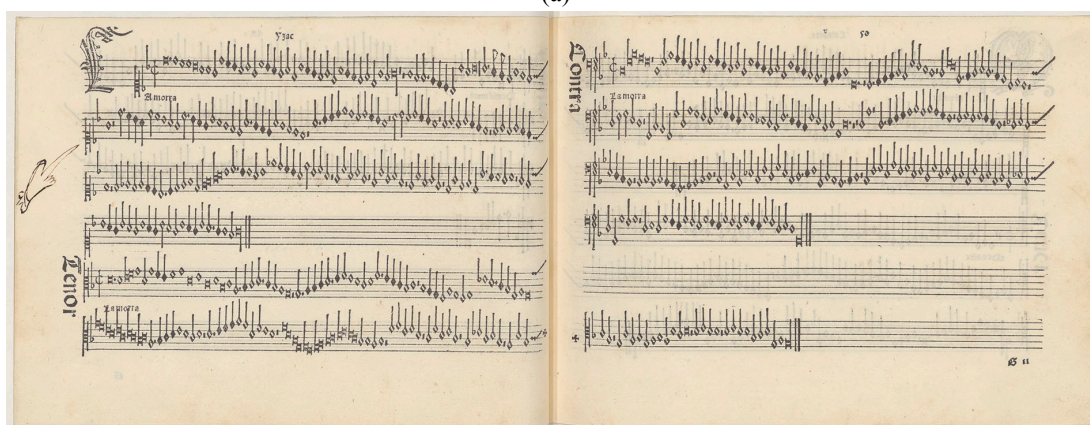
De uma forma geral, obras musicais impressas passam a ser produzidas a partir de 1500, quando Petrucci desenvolve o primeiro meio efetivo de imprimir música mensural, marcando “um divisor de águas na forma como a música é compilada e distribuída” (BANKS, 2006, 123). Sua primeira publicação, o *Harmonice musices odhecaton A*⁷⁰ (1501), contém majoritariamente

⁷⁰ Cf. Boorman, Stanley: 'The 'First' Edition of the Odhecaton A' *Journal of the American Musicological Society* 30 (1977), 183-207, 199-201, 206.

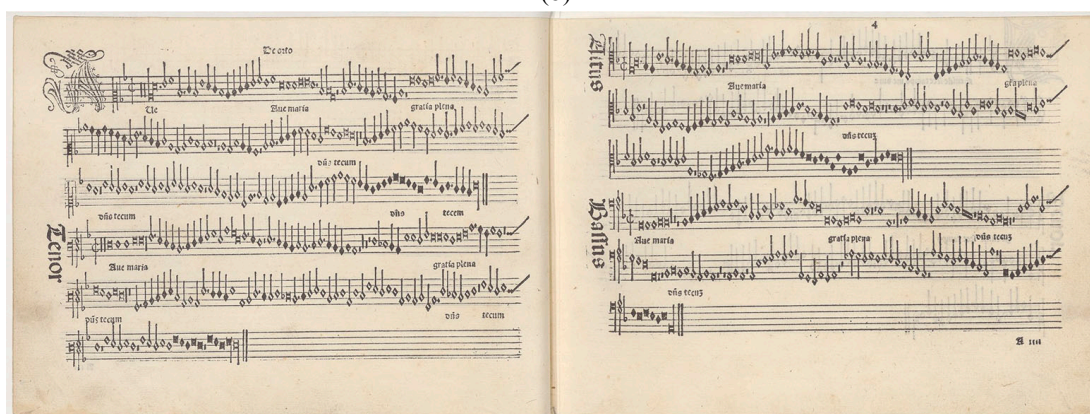
chansons – a maioria apenas com um *incipit* – como “Adieu mes amours”, “De tous biens” e “Jay pris amours” (a quatro vozes) e “La morra”, “La alfonsina”, “Si dedero” (a três vozes, em igual número), além de umas poucas peças sacras contendo texto (Figura 44a-c). O formato de livro de coro oblongo (largura maior que a altura) se reproduz em seus álbuns produzidos entre 1502 e 1503: os *Canti B* e *C*, com *chansons*, e *Motetti A* e *B*, contendo música sacra.



(a)



(b)



(c)

Figura 44. Petrucci. *Harmonice musices Odhecaton A*⁷¹, peças selecionadas. (a) Josquin Des Prez, “Adieu mes amours”, fol.16v-17r; (b) Isaac, “La morra”, fol.49v-50r; (c) De Orto, “Ave Maria”, fol. 3v-4r.

⁷¹ Q.51 (*Harmonice musices Odhecaton*, 1501). Bolonha: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica. Disponível em: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/cheda.asp?id=8084>. Acesso em: 30 nov. 2016.

Já em 1504, Petrucci adota o modelo de livro de partes para estruturar o conteúdo de seu *Motetti C*⁷², com peças a quatro vozes. O texto é guarnecido em sua maior parte, excetuando-se um grupo onde a substituição de texto por um *incipit* ocorre de forma diversa para as quatro vozes, como descrito na Tabela 5.

<i>incipit</i>	peça	superius	altus	tenor	bassus
Nas quatro vozes	“Electi dei pontifices”*	9r	10r	9r-9v	8v-9r
	“Requiem eternam” (Obrecht)	9r-10r	10v-11r	9v	9r-9v
	“Ut heremita solus” (Ockeghem)	13v-14v	14v-15v	13r	12v-13v
	“Si bona suscepimus”	24r-24v	25r-25v	22v	22v
Nas vozes inferiores	“O admirabile comertium”	(20r)	20v	17v	18r
	“Trinitas deitas”, ciclo	(22v)	23r-23v	20v	20v
	“O decus innocentie”† / “Ave regina”‡	(18r)†	19r†	16r‡	16v‡
Em duas das vozes	“Alma redemptoris”, ciclo (Isaac)	(16v)	17r-18r	(14v)	15r-15v
	“Inviolata integra”, ciclo	(27r)	28r-28v	(25r-26r)	25v-26r

Tabela 5. Petrucci, *Motetti C*. Peças com texto substituído por *incipit*, exceto na voz entre parêntesis. Autorias incertas, exceto quando indicado. *2ª pars de “Concede nobis” (1ª pars com guarnição); †/‡ moteto bitextual.

É curioso o fato de “Electi dei pontifices” (*secunda pars* do ciclo “Concede nobis domine”, anônimo) ter como texto apenas um *incipit*. Os dois textos aparecem conjugados em pelo menos duas fontes de cantochão de Cambrai, F-CA 38, fol. 399r (c.1230) e F-CA Impr. XVI C 4, fol. 221r (c.1508), comuns à celebração do *Commune plurimorum Confessorum*⁷³. A hipótese de leitura instrumental desta peça se enfraquece frente ao fato de sua *prima pars* possuir guarnição completa do texto.

Vale destacar também a peça “Ut heremita solus” de Ockeghem, onde o tenor no fol. 13r ocorre em *resolutio* para duas partes semelhantes, cada uma dividida em três subseções mensurais O:C:O (tempo perfeito, imperfeito e perfeito novamente, sempre em prolação menor, em proporção 3:2:3). A primeira parte é constituída apenas por “longas”, revelando uma escrita em estilo *cantus planus* (“notas corais romanas”, ver Figura 24, p. 24); já a segunda parte ocorre em proporção “diminuta”, com as “longas” valendo “breves” (Figura 45d). As outras vozes da peça, sem guarnição alguma a não ser o *incipit*, estendem-se ao longo de quinze sistemas cada uma (em média), alcançando o surpreendente número de três páginas para uma peça sem texto (Figura 45a-c), o que equivaleria à extensão de alguns *ricercars* de Adrian Willaert, como veremos mais adiante.

⁷² BSB 4 Mus.pr. 160#Beibd.2., *Motetti C*. fol. 2r. Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00072011>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

⁷³ Cf. fontes disponíveis em: <<http://cantusdatabase.org/feast/410167/comm-plur-conf>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

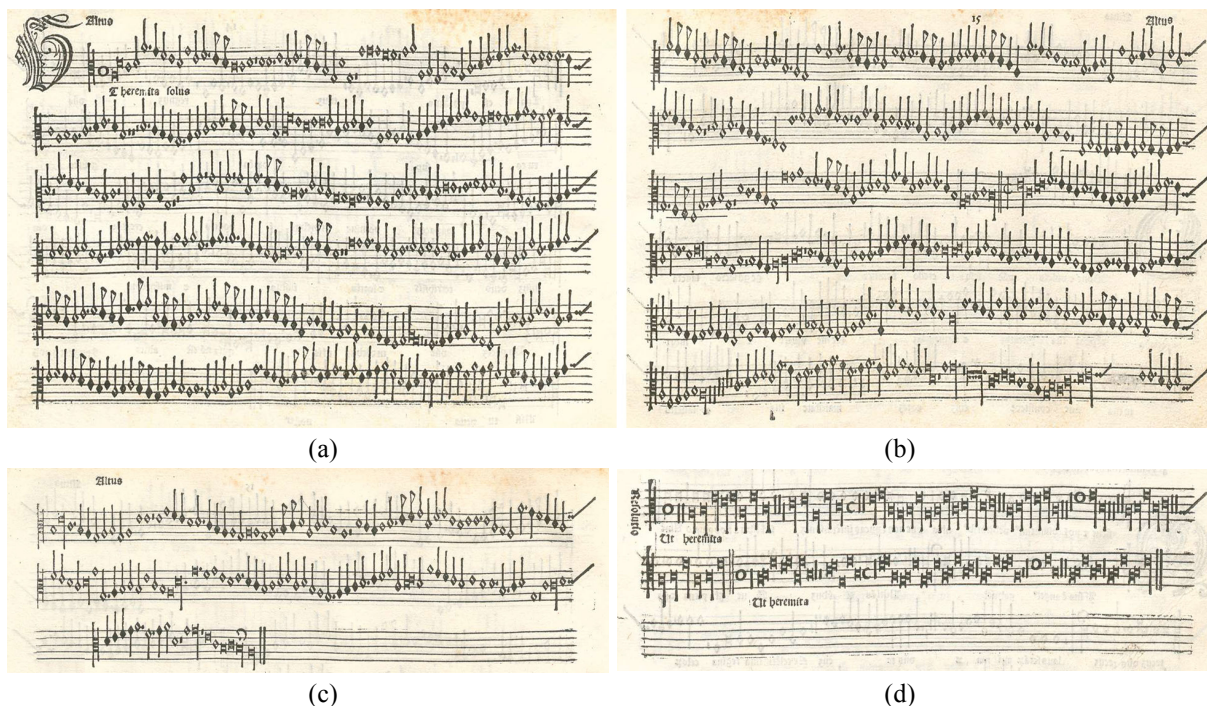


Figura 45. Ockeghem, “Ut heremita solus”. Petrucci, *Motetti C*, (a-c) altus, fol. 14v-15v; (d) tenor, fol. 13r.

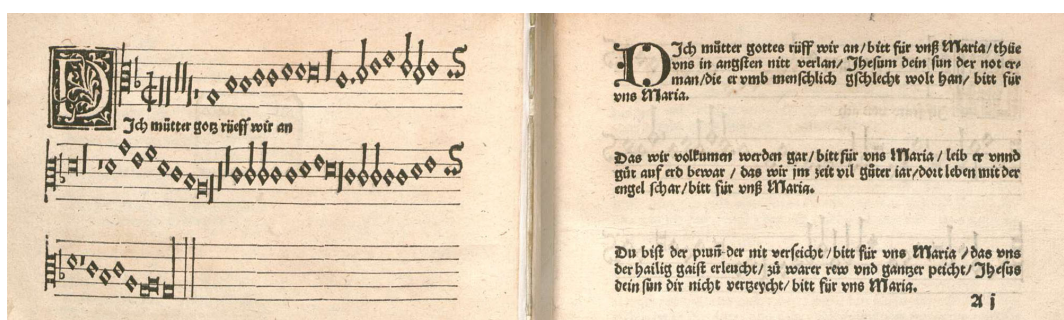
Já os impressos alemães do início do século XVI parecem seguir uma lógica contrária à italiana. No livro de partes *Aus sonderer künstlicher Art* de Edhard Öglin⁷⁴ (1512), um conjunto de quarenta e dois *lieder* (servidos apenas de seus *incipits*) é seguido de uma seção com sete peças latinas com guarnição em todas as vozes, exceto “Fama malum quo non aliud” (baseada em Virgílio) e em “In tu domine”, onde o texto é fornecido apenas para duas das vozes. As canções alemãs, que na parte do tenor são acompanhadas por textos estróficos (em paralelo), possuem textura homofônica e frases curtas, permitindo uma conjugação intuitiva do texto com a melodia, como em “Dich mütter gottes” (Figura 46a). Já as peças latinas polifônicas demandam de guarnição de texto devido ao seu arranjo melismático, como em “Paranimphus salutat virginem” (Figura 46b), cuja tessitura alcança um intervalo de décima segunda no discantus.

No mesmo ano, paralelamente às tablaturas manuscritas para órgão, Peter Schöffler II (c.1475/80-1547) produz o primeiro álbum impresso de tablaturas tanto para órgão como para alaúde, o *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten* de Arnolt Schlick⁷⁵. Enquanto a notação para órgão segue o padrão de manuscritos contemporâneos com a linha superior em sistema mensural com seis linhas (Figura 47a), a notação para alaúde distoa

⁷⁴ RISM 1512/1 (*Aus sonderer künstlicher Art...* Augsburg: E. Öglin). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082229>>. Acesso em: 01 dez 2016.

⁷⁵ RISM 1512/2 ou RISM A/I S 1650 (Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang*. Mainz: Peter Schöffler II). Paris: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857264z/f16.image.r=.langES>>. Acesso em: 01 dez 2016.

daquela descrita por Virdung, ao fazer uso de tal sistema de seis linhas para a voz aguda, na maioria das peças (Figura 47b); trataria-se esta de uma prática contemporânea à das tablaturas francesas e italianas, tal como em coleções de Attaignant (ao fim dos anos 1520) e Bossinensis (entre 1509-11), respectivamente (KEYL, 1989, 276). O álbum contém um “Benedictus” (movimento de missa) a três vozes considerado “o primeiro ricercar para órgão”⁷⁶, devido ao uso de imitação de maneira verdadeiramente fugal (APEL, 1997, p.88), permanecendo incerto se a composição é original de Schlick ou uma intabulação de peça vocal de outro compositor.



(a)



(b)

Figura 46. E. Öglin, *Aus sonderer künstlicher Art*, parte do tenor. Duas peças anônimas. (a) “Dich müter gottes rüff wir an”; (b) “Paranimphus salutem virginem”.



(a)



(b)

Figura 47. *Tabulaturen etlicher lobgesang*. (a) “Benedictus”, fol. 29 (órgão); (b) “Mein M. ich hab”, fol. 57 (alaúde).

⁷⁶ Cf. Frotscher, G. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin: Max Hesse, 1, 1935, p.100.

No ano seguinte ao *Tabulaturen*, Peter Schöffler II publica um álbum em livros de partes com *lieder* para três ou quatro vozes⁷⁷, seguindo o *layout* para peças germânicas antecipado por Öglin, e mais tarde, em 1520, Grimm e Wirsung publicam um livro de cântico impresso, contendo peças sacras latinas de Senfl e outros, o *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum* (RISM 1520/4)⁷⁸, com guarnição de texto completa.

Após um hiato de doze anos, um novo impulso se inicia com a imprensa de H. Formschneider, que após a publicação do tratado instrumental *Musica Teusch* (1532, cf. anteriormente n. 31, p. 15) empenha-se na impressão de uma série de álbuns de perfil variado, elencados na Tabela 6. Dois álbuns de *lieder* são publicados em 1534 e 1536; o primeiro deles (H. Ott, *Der est Teil*) segue o modelo de Öglin, mantendo *incipits* para todas as vozes, enquanto que o álbum posterior (*Schöne auszerlesne lieder*) adota outro padrão, com guarnição silábica em todas as vozes, em paralelo a textos estróficos para todas as vozes, como no discantus de “In Gottes namen faren wir” (Figura 48a) e “Auff gut gelück wag ichs dahin” (Figura 48b); talvez isto se dê por conta de um repertório de *lieder* mais complexo, polifônico e ornamentado. Ambos os álbuns, contudo, são designados para realização instrumental, como indicado em seus títulos (...*lustig zu singen, und auff allerley Instrument dienstlich*).

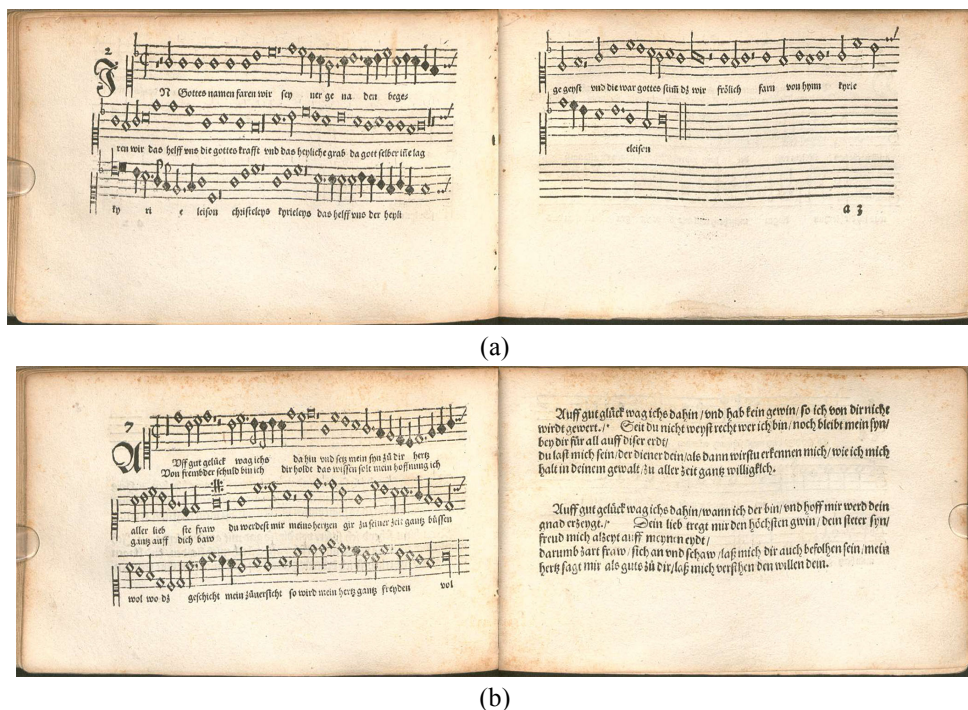


Figura 48. Formschneider, *Schöne auszerlesne lieder*, parte do discantus. Duas peças anônimas. (a) “In Gottes namen faren wir”, fol. A2v- a3r; (b) “Auff gut gelück wag ichs dahin”, fol. A7v- a8r.

⁷⁷ RISM 1513/2, Rar. 967 (*Gedruckt zu Mëtzt. Metz: Schöffler, 1513*). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074659>>. Acesso em: 01 dez 2016.

⁷⁸ 2Mus.pr.19 (*Liber selectarum cantionum*). Ausburgo: Grimm e Wirsung). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083822>>. Acesso em: 01 dez 2016.

RISM	Título	Estilo / Meio	Obs.
1532/13	H. Gerle, <i>Musica Teutsch, auff die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit grundt und art irer Composition auss dem gesang in die Tabulatur</i>	<i>Consorts</i> instrumentais (intabulação)	Liras da gamba; rabecas; alaúdes
1533/4	Hans Gerle. <i>Tabulatur auff die laudten etlicher preambel, Teutscher, Welscher und Francösischer stück</i> ⁷⁹	Intabulação para alaúde	Indisponível
1534/17	Hans Ott. <i>Der est Teil. Hundert und ainundzweintzig neue Lieder, von berümbtenn dieser kunst gesetzt, lustig zu singen, und auff allerley Instrument dienstlich</i> ⁸⁰	Lieder vocal / instrumental, em 4 partes	Incipit em todas vozes; no tenor, textos estróficos
A/I S2806	(1534) L. Senfl. <i>Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alij egregij poetae, Graeci & Latini veteres & recentiones, sacri & prophani usi sunt, suavissimus harmonijs composita</i> ⁸¹	Moteto-lied, latim, silábico e homofônico	Guarnição plena; textos estróficos em todas vozes
1536/9	H. Finck. <i>Schöne auszerlesne lieder, des hoch berümbten Heinrici Finckens, sampt andern neuen Liedern, von den fürsnexten diser kunst gesetzt, lustig zu singen vn auff die Instrument dienstlich vor nie im druck aussgangen</i> ⁸²	Lieder vocal / instrumental	Guarnição plena; mais polifônico e imitativo, seja estrófico ou não
1537/1	H. Ott, <i>Novum et insigne opus musicum 6, 5, et 4 vocom</i> ⁸³	Latim sacro	Guarnição plena
1537/12	H. Gerle, <i>Musica Teutsch</i> (reimpressão de RISM 1532/13)	Instrumental	<i>Consorts</i>
A/I S2807	(1537) L. Senfl, <i>Magnificat octo tonorum</i> ⁸⁴	Latim sacro	Guarnição plena
1538/3	H. Ott, <i>Secundus tomus novi operis musici, 6, 5, et 4 vocom</i> ⁸⁵	Latim sacro	Guarnição plena
1538/9	H. Ott, <i>Trium vocom carmina a diversis musicis composita</i> ⁸⁶	Diversos, trio	Nenhum texto
1539/2	<i>Missa tredecim quatuor vocom</i> ⁸⁷	Missa	Guarnição plena
1546/31	<i>Musica und Tabulatur</i> (reimpressão de RISM 1532/13)	Instrumental	<i>Consorts</i>
A/I I89	(1550) H. Isaac. <i>Primus tonus... Coralis Constantini</i> ⁸⁸	Latim sacro	Guarnição plena

Tabela 6. Formschneider, obras impressas até 1550. O indexador RISM será sempre do tipo B/I (coleções impressas dos séculos XVI ao XVIII) exceto se indicado como A/I (impressos individuais antes de 1800).

⁷⁹ H. Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*. Nuremberg: H. Formschneider, 1533. Londres: British Library (fonte digital indisponível).

⁸⁰ Mus.pr. 35 (H. Ott, *Der est Teil. Hundert und ainundzweintzig neue Lieder*. Nuremberg: H. Formschneider, 1534). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082621>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸¹ Mus.Pr. 35#Beibd.2 (L. Senfl. *Varia Carminvm Genera*. Nuremberg: H. Formschneider, 1534). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082623>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸² Mus.pr. 35#Beibd.1 (H. Finck e outros, *Schöne auszerlesne Lieder*. Nuremberg: H. Formschneider, 1536). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082622>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸³ Mus.pr. 9606 (H. Ott, *Novvm et insigne opvs musicvm*. Nuremberg: Formschneider, 1537). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083303>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸⁴ 4 Mus.pr. 159#Beibd.3 (L. Senfl, *Magnificat octo tonorum*. Nuremberg: H. Formschneider, 1537). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074414>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸⁵ 4 Mus.pr. 177 (H. Ott, *Secvndvs tomvs novi operis mvsici*. Nuremberg: H. Formschneider, 1538). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074420>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸⁶ 4 Mus. 6a(2) (H. Ott, *Trivm vocvm carmina*. Discantus. Nuremberg: H. Formschneider, 1538). Jena: Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Bibliotheca Electoralis. Disponível em: <http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00019286>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸⁷ 4 Mus.pr 159#Beibd.1 (*Missa tredecim quatuor vocom*. Nuremberg: H. Formschneider, 1539). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074412>>. Acesso em: 02 dez 2016.

⁸⁸ 4 Mus.pr 123-1/3#1 (H. Isaac, *Primus tonus... Coralis Constantini*. Nuremberg: H. Formschneider, 1550). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094084>>. Acesso em: 02 dez 2016.

No meio tempo entre estas duas publicações, Formschneider imprime *Varia carminum genera*, álbum com peças de Senfl e outros, que contrasta pelo conteúdo de caráter profano e até humanista, aludindo a motivos greco-romanos, modos e métricas. Surpreende neste material a unidade textural homofônica e silábica, similar à dos *lieder*; a guarnição de seus textos latinos, contudo, é plena em todas as vozes (como no cantus I de “Phaletium Dactylicum”, Figura 49), apesar de sua estrutura estrófica, mostrando que o modelo editorial de Öglin aplica-se apenas a textos germânicos, possivelmente devido à mais fácil memorização da língua pátria.

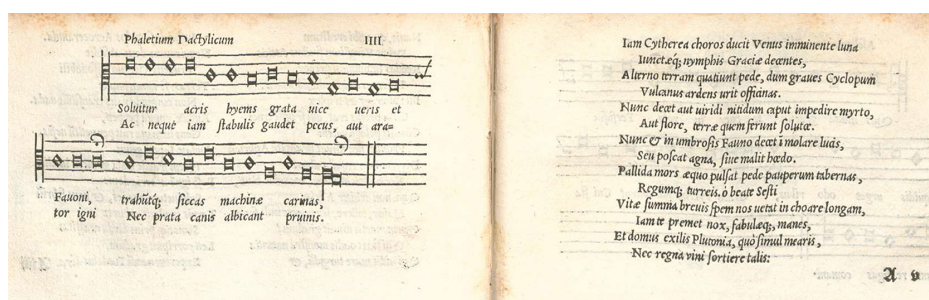


Figura 49. “Phaletium Dactylicum”, Cantus I. Formschneider, *Varia carminum genera*, fol. Aivv-Avr

Formschneider ainda colaboraria com Hans Ott (editor de *Der est Teil*, 1534) em mais três importantes coleções. A primeira, *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum* (1537) parece ser um êxito comercial da firma, a julgar pela quantidade de cópias remanescentes desta antologia de motetos em seis livros de partes⁸⁹, tanto que no ano seguinte é publicado o *Secundus tomus novi operis musici*, também para seis, cinco e quatro vozes. Neles, o modelo de guarnição plena em todas as vozes serve tanto à demanda de texto em latim dos motetos como democratiza o acesso a qualquer tipo de público.

1.6. Escrita polifônica a três vozes a partir do *Trium vocum carmina* de Formschneider

Em 1538, Formschneider produz, possivelmente também em parceria com Ott⁹⁰, o álbum *Trium vocum carmina*. Trata-se de uma coletânea de cem peças, a três vozes, concordantes com diversas compilações prévias, manuscritas ou impressas, de códices sem texto (cf. inventário em BROWN, 1965, pp. 59-61). Seu repertório reúne gêneros como *lieder*, *chanson*, seções de missa, *tricinia* sacros, danças, e motetos, contemplando autores ‘antigos e

⁸⁹ Cópias remanescentes em vinte e duas bibliotecas indexadas ao catálogo RISM. Cf. catálogo disponível em: <http://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SER_VER_1779422332>. Acesso em: 03 dez 2016.

⁹⁰ Edwards (2006, p.1) trata como indefinida tal parceria, atribuída a Ott no catálogo RISM, disponível em: <<http://opac.rism.info/metaopac/refineSearch.do?id=year&methodToCall=filterSearch&subval=1538>>. Acesso em: 03 dez 2016.

modernos', como mencionado em seu prefácio (Figura 50). Não consta no álbum, contudo, nenhum índice nem atribuição autoral, guarnição de texto e sequer um *incipit*.

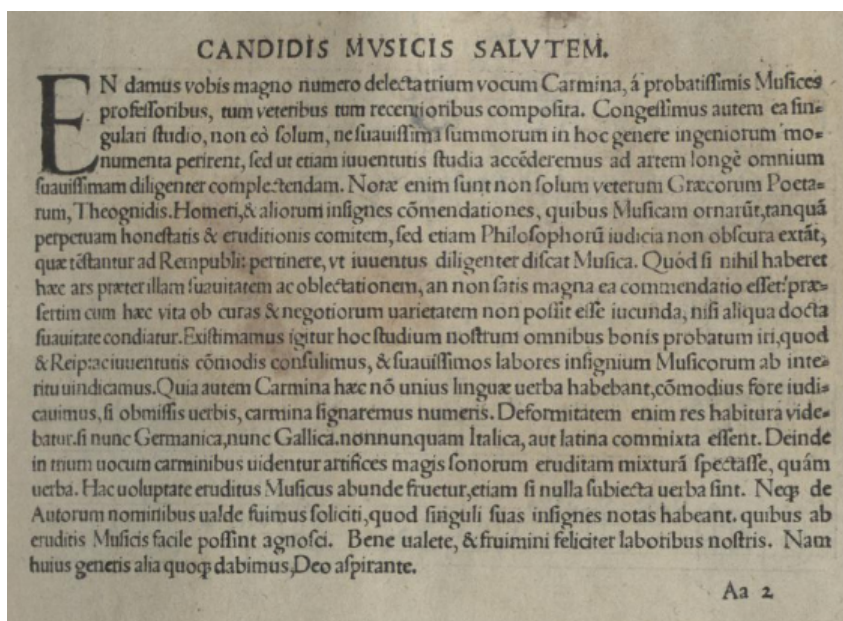


Figura 50. Prefácio. H. Formschneider, *Trium vocum carmina*, fol. 2r

“CUMPRIMENTO AOS VIRTUOSOS MÚSICOS

Oferecemo-lhes, vejamos, grande número de escolha de canções a três vozes, compostas pelos mais aprovados mestres da Música, sejam antigos ou modernos. Nós as selecionamos com particular entusiasmo, não apenas de forma que as mais agradáveis obras de gênios monumentais desta área não fossem perdidas, mas também para que pudéssemos estimular o entusiasmo da juventude a abraçar determinadamente esta arte, de longe a mais doce. Pois bem conhecidos são não só os notáveis elogios dos poetas gregos antigos, Teógnis, Homero e outros, com os quais veneraram a música como constante companheira da retidão e da aprendizagem, mas também os julgamentos, para além daqueles obscuros, de filósofos que atestam como sendo do interesse do Estado que a juventude deva aplicadamente aprender música. Mas que nada mais houvesse a esta arte além de sua doçura e prazer, poderia isto não ser elogio o bastante a ela, especialmente uma vez que esta vida, que pertence a nossas preocupações e nossas variadas e diferentes atribuições, não pode ser prazerosa a não ser que abrandada por algum prazer cultural? Nós, portanto, pensamos que tal entusiasmo nosso será aprovado por todos os bons homens, uma vez que estamos tendo esta ideia para o bem tanto do estado como da juventude, e salvando de perecer os mais doces trabalhos de músicos notáveis. Mas uma vez que as palavras destas canções não possuíam uma linguagem única, nós julgamos que seria mais conveniente se as retirássemos, designando as canções por números; pois nos pareceu que seria hediondo se textos, ora Germânicos, ora Franceses, e por vezes Italianos ou Latinos, fossem misturados. Pois, em canções a três vozes, parece o compositor estar mais ocupado com uma mistura bem elaborada de sons do que de palavras. O músico erudito irá desfrutar deste prazer em abundância, mesmo sujeito a palavra nenhuma. Nem mesmo com os nomes dos autores fomos solícitos, uma vez que cada um tem suas próprias características notórias, pelas quais músicos eruditos podem facilmente reconhecê-los. Adeus, e desfrutem em felicidade de nosso trabalho, pois também daremo-lhes outros desta natureza, pela ajuda de Deus”⁹¹

⁹¹ Tradução nossa, porém mais literal que a produzida em língua inglesa por Edwards em seu artigo dedicado às obras atribuíveis à Alexander Agricola no *Trium vocum carmina* (2006, pp.33-34).

Neste prefácio, o caráter didático da obra fica patente na argumentação por um repertório selecionado para “estimular o entusiasmo da juventude”; já a subtração de todo e qualquer tipo de texto tem base em outros argumentos. Primeiro, pareceria “hediondo se textos, ora Germânicos, ora Franceses, e por vezes Italianos ou Latinos, fossem misturados”; além disso, o compositor estaria “mais ocupado com uma mistura bem elaborada de sons do que de palavras”. Esta visão editorial poderia refletir as aspirações de um público alvo indiferente à língua estrangeira e mais interessado em seu conteúdo puramente musical.

A omissão das autorias sugere que, à época, a difusão desse repertório era tal que o reconhecimento de seus autores seria possível por simples caracterização apreciativa. Fitch (2010, p.49) compara esta habilitação aos esforços de musicólogos atuais no intuito de desenvolver tal capacidade distintiva, ao que invoca terminologias da estemática no desenvolvimento de seu raciocínio:

“A própria ideia de que contemporâneos poderiam facilmente distinguir os estilos de, digamos, Busnoys e Caron, Josquin e La Rue, Obrecht e Isaac, Brumel e Agricola, é extravagantemente enervante para os músicos de hoje, estejam eles julgando a confiabilidade de uma atribuição ou avaliando reinvidicações conflitantes. Fazer isto é como identificar aspectos ‘separativos’ de estilo musical (emprestando a terminologia da estemática), tarefa já o suficiente árdua; mas igualmente incerta é a comparação estilística de tipos “conjuntivos”, na qual poderia-se apontar a influência de um compositor sobre o outro, ou identificar suas preocupações comuns; pois isto pode tomar a forma não de caprichos gramaticais ou sintáticos, mas de considerações nas quais os teóricos daquele tempo não estariam a par – entendimentos comuns de forma e empréstimo musical, construção melódica, ou textura contrapontística. Neste campo mais especulativo, deve-se caminhar mais circunspectamente; pois como pode se propor com confiança similaridades de panorama estético ou ainda categorias mais abstratas, quando nossa habilidade em diferenciar estilos composicionais em termos mesmo dos mais básicos componentes da sintaxe musical parece tão incerta? Pode-se quase que vislumbrar o autor do prefácio de Formschneider, torcendo o nariz para nós (‘músicos eruditos’), ao longo dos séculos”.

Concordâncias com códices italianos do fim do século XV (“La Morra”, “Benedictus” e “Fortuna desperata” de Isaac; “Si sumpsero” e “Malheur me bat” de Obrecht; “Si dedero”, “Belles sur tous”, “Tandernaken” e “Oublier veuil tristesse” de Agricola; “Ma bouche rit” de Ockeghem; “Sancta Maria Virgo” de Pierre de la Rue; “La Alfonsina” de Ghiselin) sugerem uma miríade de gêneros formando um repertório possivelmente transmitido através dos manuscritos *Codex Perinner*, *Vienna 18810* e *Munich parbooks*, e talvez até mesmo pelo *Odhecaton A* (a pressupor pelo seu êxito editorial, com reimpressões em 1503 e 1504), ao *Trium vocum carmina*. Os autores ‘antigos’ melhor representados na coletânea são aqueles da escola franco-flamenga, tanto da terceira geração (A. Agricola, Obrecht e Isaac, com sete atribuições cada um, seguidos por Josquin, Compère, Ghiselin, La Rue e Brumel, com pelo menos duas atribuições cada) como da segunda (Ockeghem, Ghizeghem e Martini, falecidos

antes de 1500, também representados com ao menos duas atribuições cada); já entre os ‘modernos’ figuram três autores vivos quando da publicação da coletânea: S. Dietrich, A. von Bruck e L. Senfl; ao último, são atribuídas três autorias por concordância com os manuscritos alemães, entre as quais as peças número 1, a extensa e não imitativa “Das lang” (Figuras 51a-b, concordante com RISM 1535/14 e com os *Munich partbooks*) e número 67, uma “Fantasia” com entradas imitativas (Figuras 52a-b) (seguidas de *incipits* melódicos para todas as vozes)⁹².

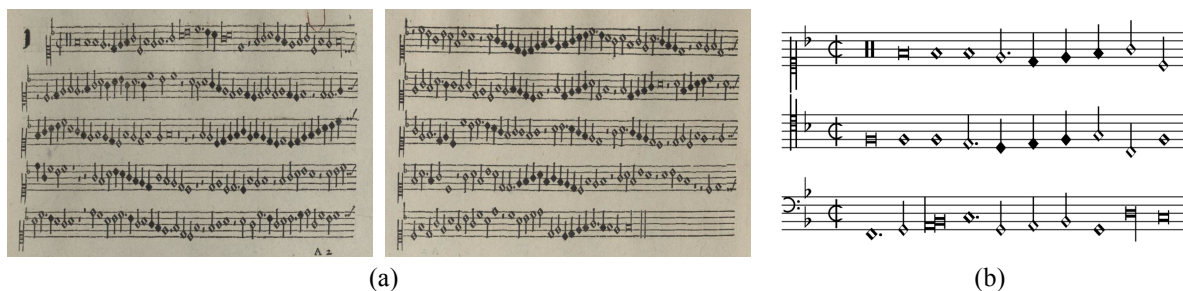


Figura 51. L. Senfl, “Das lang”. a) peça no. 1, discantus. *Trium vocum carmina*, fol. 02r-02v; b) *incipit* para as três vozes, Senfl Project, S 043.

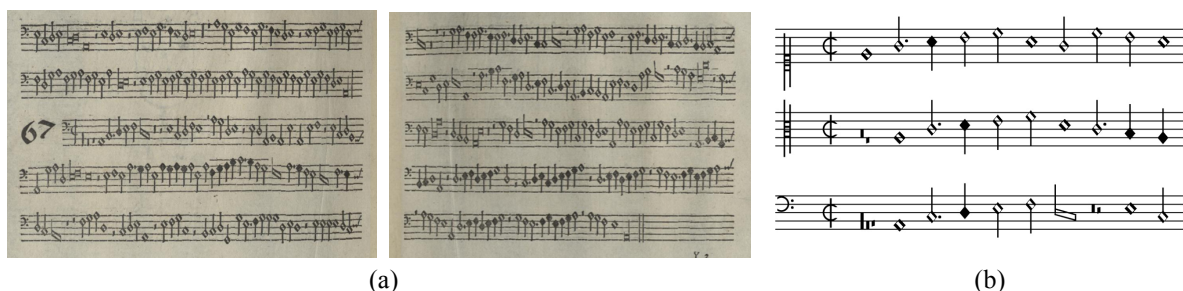


Figura 52. L. Senfl, “Fantasia”. a) peça no. 67, bassus. *Trium vocum carmina*, fol. 34v-35r; b) *incipit* para as três vozes, Senfl Project, S 103.

Vale observar que a concordância de “Das lang” com RISM c.1535/14 revela tal como uma fonte adicional de peças a três vozes, sem texto, porém com *incipit*. O álbum, talvez o primeiro impresso configurado somente para três vozes, não possui descrição de título, sendo referenciado por “*Ich hab mich recht gehalten*”, sua primeira peça, na catalogação de seu único original sobrevivente⁹³. Contendo chansons, *lieder* e motetos polifônicos, tem como algumas concordâncias com outros álbuns as peças “Si sumpsero” (Obrecht), “Der Hundt”, “La morra” e “Benedictus” (Isaac), “La alfonsina” (Ghiselin) e “C’est donc pour moi” (Willaert).

Mesmo não sendo possível avaliar em que extensão o *Trium vocum carmina* influenciou o mercado editorial alemão, pode-se inferir sua influência em publicações a partir de 1540 exclusivas para três vozes (*trium vocum*, *tricinia*, *triciniorum*), como elencado na Tabela 7.

⁹² *Incipits* disponíveis em: <<http://www.senflonline.com>>. Acesso em 6 dez 2016.

⁹³ Rés. Vm7 504 (*Ich hab mich recht gehalten*, Superius apenas. Frankfurt: C. Egenoff, c. 1535). Paris: Bibliothèque nationale. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42660087x>>. Acesso em: 6 dez 2016.

RISM	Editor	Título
1540/8	Kriesstein	<i>Concentus novi, trium vocum, ecclesiarum usui</i> ⁹⁴
1541/2	Petreius	<i>Trium vocum cantiones centum</i> ⁹⁵
1542/8	Rhau	<i>Tricinia. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum</i> ⁹⁶
1543/6	Gardano	<i>Motetta trium vocum</i> ⁹⁷ (republ. 1551/3, 1569/3)
A/I O262 (1549)	Berg & Neuber	<i>Tricinia in pias aliquot</i> ⁹⁸
A/I F720 (1559)	Berg & Neuber	<i>Tricinia sacra ad voces pueriles pares in usum scholarum composita in tertio tomo tricinium</i> ⁹⁹ (republ. 1563/2) ¹⁰⁰
[1560]/1	Berg & Neuber	<i>Selectissimorum tricinium</i> ¹⁰¹
1560/2	Berg & Neuber	<i>Variarum linguarum tricinia. Tomi secundi</i> ¹⁰²
1567/2	D. Gerlach	<i>Tricinia sacra ex diversis et probatis autoribus</i> ¹⁰³
A/I H6325 (1573)	Adam Berg	<i>Christiani Hollandi mvsici celeberrimi Tricinium, quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis</i> ¹⁰⁴
A/I C1471 (1574)	Phalèse & Bellère	de Castro. <i>Tricinium sacrorum omnis generis instrumentis musicis</i> ¹⁰⁵
A/I L878 (1575)	Adam Berg	Lasso. <i>Liber mottetarum, trium vocum, quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis</i> ¹⁰⁶ (republ. 1577) ¹⁰⁷

Tabela 7. Publicações dedicadas a formações a três, a partir de 1540.

Após a publicação de missas e *lieder* a três e quatro vozes por Melchior Kriesstein em 1540, Petreius publica em 1541, em Nuremberg, o *Trium vocum cantiones centum*, com

⁹⁴ Mus.pr.45 (Kugelman, H. *Concentus novi, trium vocum*. Ausburgo: M. Kriesstein, 1540). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094084>>. Acesso em: 05 dez 2016.

⁹⁵ 4 Mus.11a(1) (*Trium vocum cantiones centum*. Discantus. Nuremberg: Petreius, 1541). Jena: Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Bibliotheca Electoralis. Disponível em: <http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00020660>. Acesso em: 05 dez 2016.

⁹⁶ 4 Mus.11a(2) (*Tricinia tum veterum tum recentiorum*. Discantus. Wittenberg: G. Rhau, 1542). Jena: Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Bibliotheca Electoralis. Disponível em: <http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00019396>. Acesso em: 05 dez 2016.

⁹⁷ K.3.d.7. (*Motetta trium vocum*. Veneza: Gardano, 1543). Londres: British Museum. Fonte digital indisponível.

⁹⁸ VD16 T1935 (*Tricinia in pias aliquot*. Nuremberg: Berg/Neuber, 1549). Zwickau: Ratsschulbibliothek. Fonte digital indisponível.

⁹⁹ K.8.i.1.3 (*In tertio tomo tricinium*. Nuremberg: Berg/Neuber, 1559). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/85804fb9-1d76-fb02-a4ba-1b3cdd91b43a/1/>>. Acesso: 5 dez 2016.

¹⁰⁰ “*In tertio tomo tricinium*” é o título do livro de parte do cantus inferior e superior, e provavelmente significa que este é o terceiro em uma série de três livros de Tricinia por este editor, vol. 1 sendo RISM 1560/1 e vol. 2 sendo RISM 1560/2, apesar do ano de publicação deste volume anteceder por um ano os outros.

¹⁰¹ K.8.i.1.1 (*Selectissimorum tricinium*. Nuremberg: Berg/Neuber, 1560). Londres: British Library. Disponível: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/c3af115e-59c3-66dc-c16a-2e16bb95f586/1/>>. Acesso: 5 dez 2016.

¹⁰² K.8.i.1.2 (*Tricinium in secundo tomo contentorum*. Nuremberg: Berg/Neuber, 1560). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/b7ff2afa-da00-ba74-1e8d-a95eb4d108f6/1/>>. Acesso: 5 dez 2016.

¹⁰³ *Tricinia sacra ex diversis*. Nuremberg: Gerlach, 1567). Heilbronn: Stadtbibliothek. Fonte digital indisponível.

¹⁰⁴ 4 Mus.pr. 119#Beibd.2 (J. Puhler, *Christiani Hollandi mvsici celeberrimi tricinium*. Munique: A. Berg, 1573. Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071977>>. Acesso em: 05 dez 2016.

¹⁰⁵ A-F4 G2 (*Tricinium sacrorum*. Leuven: Phalèse/Bellère). Londres: British Library. Fonte digital indisponível.

¹⁰⁶ S/3864(1) (Lasso, O. *Liber mottetarum trium vocum*. Munique: A. Berg, 1575). Madrid: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música. Fonte digital indisponível.

¹⁰⁷ 4 Mus.pr. 946 (Lasso, O. *ibidem*). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094026>>. Acesso em: 06 dez 2016.

motetos, lieder, chansons e madrigais, em semelhança ao *Trium vocum carmina*. Há, contudo várias diferenças: as peças possuem ampla guarnição de texto e são discriminadas em um *index* mais detalhado, relacionando compositor e obra, afora o ineditismo do repertório. Peças de compositores mais antigos tendem a ser *única*, como “Esurientes” de Compère, “Lauda Christum pauper homuntio” de Mouton (previamente apenas em BrusC 27511, c.1530-35), “Sol occasum nesciens” e “Quem tremunt” de Isaac ou, do mesmo autor, “Tristitia vestra”, em concordância próxima apenas com o *Trium vocum carmina*. Entre os compositores mais jovens figuram F. de Layolle (“Peccavi super”), A. De Silva (“Fac mecum signum”), La Fage (“Quam pulchra es amica”, “Quae est ista quae procesit”), A. von Bruck (“Virgo prudentissima”, “Tota formosa”), P. Moulu (“Sicut malus”, “Domine ante omne”) e Sampson (“Et iterum venturus”, “Pater a nullo est factus”). Cinco chansons de Willaert também são presentes na obra.

Já em 1542, em Wittenberg, Rhau publica o *Tricinia. Tum veterum tum recentiorum*, seguindo similarmente a linha de *Trium vocum carmina*, com motetos, lieder, chansons, madrigais, porém com ampla guarnição de texto. O *index* contém peças desvinculadas daquele repertório sintetizado no *Trium vocum carmina*, mas os autores são citados somente ao longo do álbum. Entre as peças latinas, distinguem-se aquelas de compositores antigos (“In pace in id ipsum” de A. Agricola, “Ego sum dominus deus” de Obrecht, “Nos debemus gratias” e “Omnes peccaverunt” de La Rue, “Quid retribuam” de H. Isaac, “O domine libera” de L. Compère e “Tristitia vestra” de Hofhaimer) e dos novos, como T. Stoltzer (“In domine confido”), S. Dietrich (“Tota pulchra”, “Ecce quem vates”), M. Pipelare (“Sensus carnis mors”), Benedictus Dulcis (“Rogamus vos fratres”), A. von Bruck (“Quomodo misereatur”) e F. de Layolle (“In principio erat lux”, “Pater noster”). A primeira peça é de Johann Walter (“Vivo ego dicit”, no.1), compositor relacionado ao protestantismo e amigo de Martinho Lutero. A vocação instrumental do álbum é sugestionada pela gravura na página de rosto (Figura 53a), contendo diversos instrumentos; além disso, a peça anônima “Exercicium sex vocum Musicalium, pro pueris in Schola” reflete o caráter didático da obra (Figuras 53 b-d). O moteto profano “Dulces exuviae” (no. 50, *fol.* 65r-65v) a três vozes tem atribuição disputada entre Willaert e Mouton.

Em Nuremberg, Berg e Neuber ditam a produção de álbuns a três vozes entre 1549 e 1563, produzindo obras de veio explicitamente didático como *Tricinia sacra ad voces pueriles pares in usum scholarum composita in tertio tomo triciniarum*, publicado em 1559 e republicado em 1563. Não se sabe, contudo, se suas partes I e II, *Selectissimorum triciniarum* e *Variarum linguarum tricinia*, publicadas em 1560, são republicações ou publicações atrasadas. Seus repertórios são compostos, novamente, por motetos, chansons e lieder.



Figura 53. Rhau, *Tricinia tum veterum tum recentiorum*. (a) frontispício, discantus; (b-d) “Exercitium sex vocum musicalium, pro pueris in Schola”, discantus, fol. 40r (b), tenor, fol. 41v (c); e bassus, fol. 40r (d).

Chamam ainda a atenção as publicações de Adam Berg em Munique, incluindo o *Liber mottetarum, trium vocum, quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis* de Orlando de Lasso, já em 1575, com a sugestão explícita de performance instrumental.

Na Itália, a publicação de motetos a três vozes inicia-se em 1534 com o *Motetta trium vocum* de Gardano (republicado duas vezes, RISM 1551/3 e 1569/3), contendo motetos como “Tu es Petrus” e “Puer natus est” de Cristóbal de Morales, “Sancta Maria succurre” e “Ave virgo gratiosa” de Constanzo Festa e “Quam pulchra est” de Jacques da Mantua (Figura 54), além de ricercares de Willaert (“Re”, “Mi”, “Fa”, “Sol”), a serem discutidos no item 3.2.2, p. 126).



Figura 54. Jacques da Mantua, “Quam pulchra est”. Gardano, “Motetta trium vocum”. Cantus, fol. Aiir (a); Tenor, fol. Eiiir (b); Bassus, fol. Iiir (c).

Outros gêneros italianos precedentes abrangem madrigais a três vozes de Jacques Arcadelt, Constanzo Festa, Giacomo Fogliano e Jhan Gero publicados por Scotto (RISM 1537/7) e por Gardano (RISM 1541/13, 1542/18, 1543/21, 1543/23), além de uma canzona a

três vozes, “Amor que vuoi ragion” (Figura 55), excepcionalmente encontrada em um álbum de canzonas a quatro vozes, o *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, de Andrea Antico¹⁰⁸ (RISM 1510). Neste álbum, assim como em álbuns de *lieder*, o texto é guarnecido apenas para uma das vozes – no caso, a superior – enquanto que as outras carregam um *incipit*.

The image shows a musical score for a four-voice setting of "Amor que vuoi ragion". The score is written on four staves, each with a different clef: Soprano (C1), Alto (C2), Tenor (C3), and Bass (F1). The Soprano part has a large initial 'A' and a large 'C' for 'Amor'. The lyrics are in Italian. The score is on folios 24v and 25r.

Figura 55. B. Trombocino, “Amor que vuoi ragion”. Andrea Antico, *Canzoni nove*, fol. 24v-25r.

Na França, a publicação do álbum *Triciniorum sacrorum omnis generis instrumentis musicis* de Jean de Castro é representativa também de outras publicações incluindo peças a três vozes que se estende desde 1534, como o *Liber septimus XXIII. Trium, quatuor, quinque, sexve vocum modulos* de Pierre Attaignant.

1.7 Escrita a duas vozes

Em paralelo à escrita a três vozes, álbuns contendo *bicinia* são publicados na Alemanha a partir de 1540 (ver Tabela 8), primeiramente em Augsburg, onde Melchior Kriesstein publica *bicinia* em meio a peças com até seis vozes em seu *Selectissimae*; já Georg Rhau, em Wittenberg, os publica em 1545 (três anos após seu *Tricinia*) em dois volumes: *Bicinia gallica, latina, germanica... Tomus primus*, e *Secundus tomus biciniorum, quae et ipsa sunt*. Os álbuns também contêm fugas a partir das duas vozes do *bicinium*, que são detalhadas em vários tipos no segundo volume, como “Fugae duarum vocum ex uma”, “trium ex uma”, “quatuor ex uma”, “quatuor vocum”, “ex duabus”, culminando em uma *Ave Maria* a oito vozes, a partir de duas.

Já em Nuremberg, Montanus & Neuber publicam o *Bicinia sacra. Schöne geistliche Lieder und Psalmen* em 1547, seguido do *Diphona amoena et florida* em 1549, talvez em resposta à iniciativa de Rhau.

¹⁰⁸ KK.II.32 (Marcello Silber, *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*. Roma: A. Antico, 1510).
 Basileia: Universitätsbibliothek, mf. 545. Disponível em:
www.ub.unibas.ch/digi/a100/diverse_projekte/pre2009pdf/BAU_1_005163368.pdf

RISM	Editor	Título
1540/7	Kriesstein	<i>Selectissimae necnon familiarissimae cantiones...a sex usque ad duas voces</i> ¹⁰⁹
1545/6	Rhau	<i>Bicinia gallica, latina, germanica... Tomus primus</i> ¹¹⁰
1545/7	Rhau	<i>Secundus tomus biciniorum, quae et ipsa sunt...</i> ¹¹¹
1547/18	Montanus & Neuber	<i>Bicinia sacra. Schöne geistliche Lieder und Psalmen</i> ¹¹²
1549/16	Montanus & Neuber	<i>Diphona amoena et florida, selectore Erasmo</i> ¹¹³
1551/20	Berg & Neuber	<i>Bergkreyen: auff zwo Stimmen componirt</i> ¹¹⁴
A/I L902	(1577) Adam Berg	Lasso, O. <i>Novae aliqvot et ante hac non ita vsitatae ad dvas voces</i> ¹¹⁵

Tabela 8. Publicações alemãs para duas vozes, a partir de 1540.

A obra publicada em 1551 por Berg & Neuber (*Bergkreyen: auff zwo Stimmen componirt*), contudo, parece possuir mais concordâncias com o primeiro livro de *bicinia* de Rhau, pela inclusão de peças de Gardano (ver Figura 56 e Tabela 9). Esta tradição culmina em *Novae aliqvot et ante hac non ita vsitatae ad dvas voces* de Orlando di Lasso, publicada em 1577 por Adam Berg em Munique, contendo doze peças com texto e outras doze sem.



Figura 56. Gardano, “Grace et vertu”. Berg & Neuber. *Bergkreyen: auff zwo Stimmen componirt*, fol. Fiiv. (a) voz superior; (b) voz inferior.

¹⁰⁹ Mus.pr.142 (Salminger, S. *Selectissimae necnon*. Ausburgo: M. Kriesstein, 1540). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00081591>>. Acesso em: 05 dez 2016.

¹¹⁰ SCHL 090 (*Bicinia gallica, latina, germanica*. Wittenberg: G. Rhau, 1545). Berlin: Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0185-schl0904>>. Acesso em: 07 dez 2016.

¹¹¹ K.2.c.3 (*Secundus tomus biciniorum*. G. Rhau, 1545). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/f341c3e7-b0fd-ceec-b5bb-e139a982e2eb/1/>>

¹¹² VD16 ZV26898 (Othmayr, C. *Bicinia sacra*. Nuremberg: Berg/Neuber, 1549). Zwickau: Ratsschulbibliothek. Fonte digital indisponível.

¹¹³ 4 Mus.Pr. 92 (Rotenbucher, E. *Diphona amoena et florida*. Nuremberg: Berg & Neuber) Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00080431>>. Acesso em: 06 dez 2016.

¹¹⁴ 4 Mus. Pr. 454 (*auff zwo Stimmen componirt*. Nuremberg: Berg/Neuber) Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00072036>>. Acesso em: 06 dez 2016.

¹¹⁵ 4 Mus.pr.134 (*Novae aliqvot et ante hac non ita*. Munique: A. Berg). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071982>>. Acesso em: 06 dez 2016.

Canzonas a duas vozes parecem exercer influência direta no primeiro álbum de *Bicinia* publicado por Rhau. De um total de noventa e seis peças de vários autores, vinte e duas são canzonas de Antonio Gardano (Tabela 9) publicadas previamente pelo próprio em *Canzoni francese a due voci*¹¹⁶ (RISM 1539/21, com republicações em 1544, 1552, 1564 e 1586).

Peça	Kriesstein	Rhau	Berg	Peça	Kriesstein	Rhau	Berg
A moy tout seul		1545/7		Las, fortune		1545/6	
Aupres de vous	1540/7	1545/6	1551/20	Las, voullés	1540/7	1545/6	
Ces fascheux		1545/6		Le cueur de vous		1545/6	1551/20
Contente desir		1545/6	1551/20	N'auray-je jamais		1545/6	
De jour		1545/6		O vray dieu		1545/6	
De mon amy		1545/6		Qui la voudra		1545/6	1551/20
Distant hellas		1545/6		Robin, Robin		1545/6	
Entre vous		1545/6		Si j'ay eu du mal		1545/6	
Grace et vertu		1545/6	1551/20	Ta bonne grace		1545/6	
Il me convient		1545/6		Une sans plus		1545/6	
Jouyssance	1540/7	1545/6		Vivre ne puis	1540/7	1545/6	1551/20

Tabela 9. Peças de Ant. Gardano publicadas em RISM 1539/21 ocorrentes em livros posteriores de *bicinia*.

Entre outros gêneros italianos a *due voci* comparáveis aos *bicinia* figuram madrigais de Jhan Gero (RISM 1541/14) e peças diversas publicadas por Gardano em *Il primo libro a due voci...*¹¹⁷, obra que foi republicada por dezenove vezes entre 1559 e 1688.

¹¹⁶ *Canzoni francese a due voci di Ant. Gardane, et di altre autori*. Veneza: Gardano, 1539. Álbum não encontrado em catálogo físico / digital de bibliotecas indicadas pelo RISM. Cf. lista disponível em: <http://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=3&identifier=251_SOLR_SER_VER_1089438581>. Acesso em 7 dez 2016.

¹¹⁷ Mus.pr.142 (Salminger, S. *Selectissimae necnon*. Ausburgo: M. Kriesstein, 1540). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00081591>>. Acesso em: 05 dez 2016.

1.8 A defesa de um repertório exclusivamente instrumental

Como pode ser observado, obras em notação mensural desde o final do século XV ao início do século XVI, estejam em livros de cântico ou de partes, manuscritos ou impressos, podem abdicar da guarnição textual, mesmo em peças longas como em seções de missa, motetos-chanson e *tricinia* sacros como os do códice Basevi, ou de peças sem nenhum *incipit* como no *Liederbuchlein des Fridolin Sicher* ou no *Trium vocum carmina*. De outro modo, são mais comuns os casos onde a ausência de texto é menos crítica – seja por memória, ou por outro procedimento qualquer – como nos cancioneiros italianos *Banco Rari 229*, *Medici Chansonnier* e *Canzoniere D'Isabella D'Este*, dotados de um *incipit* que funciona basicamente como um título de peça.

Tais chansons, contudo, perdem estes títulos-*incipit* em compilações notadamente alemãs, assumindo a designação comum *Carmen* (cf. códices *Munich partbooks*, *Vienna 18810* e *Codex Perinner* na Tabela 3, anteriormente). A estas, somam-se nestes códices outras *carmina* – baseadas em *lieder* ou mesmo sem modelo vocal identificado, como as de Kotter e de Hofhaimer – tornando o conjunto ainda mais indistinguível. Completam este quadro as peças sem texto que compõem os álbuns *Odhecaton A*, *Canti B* e *Canti C* de Petrucci.

Mas como fica evidente pelo prefácio de *Trium vocum carmina* (Figura 53, anterior) tal protocolo não seria problema para uma parte do público que aprecia tais obras como modelos de estudo de música (digamos, composição); da mesma forma, instrumentistas adquirem progressivamente os álbuns cujo título os acolhe. As evidências de execução instrumental e utilização didática destas obras deixam pouca dúvida de seu perfil ambíguo, e ao servir a dois senhores – a voz e o instrumento –, tal democratização se estenderia para qualquer obra musical passível de instrumentação, mesmo que dedicadas apenas para a execução vocal.

A participação dos instrumentos na execução musical é, muito provavelmente, pregressa às evidências aqui elencadas. Uma outra dimensão especulativa, contudo, também se desenvolve em paralelo ao histórico de abdicção do texto guarnecido à música; trata-se da questão de ter havido, ao final do século XV, uma música exclusivamente instrumental, para *ensemble*. No ensaio *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*, Jon Banks (2006) inicialmente adverte quanto a um repertório que não deve ser julgado como instrumental pelo simples fato de não ser provido de texto sob a melodia, baseado especialmente na argumentação histórica de que, à época, cantores profissionais aplicariam de memória os textos cabíveis à música; a partir dessa ressalva, dedica-se à seleção de um repertório que seria

inequivocamente instrumental em vez de vocal, utilizando como filtro de classificação três categorias descritas por Banks (*ibidem*, pp. 3-4):

“Discussões prévias de um possível repertório instrumental em meio aos cancioneiros concentraram-se em questões envolvendo a identificação de peças individuais de música enquanto instrumentais em vez de vocais, principalmente com base em evidência estilística interna. A questão de um ‘estilo instrumental’ foi primeiramente discutida em detalhe por Sarah Fuller, seguida de dois artigos complementares por Warwick Edwards e Louise Litterick que propõe a existência de três gêneros principais que devem ser entendidos como composição instrumental desde sua criação. Ambos os comentaristas concordam que a maioria das peças baseada em um linha pré-existente de chanson polifônica – chamada ‘res facta’ por Edwards, após Tinctoris – seriam de certo instrumentais. Edwards em particular define rigorosamente a forma, identificando diversos subgêneros nela e fornecendo bases estilísticas convincentes para distinguir peças instrumentais ‘res facta’ de movimentos de Missa com procedimentos composicionais similares.

Peças livres, baseadas em melodias monofônicas, seriam diferentes o suficiente de composições ‘res facta’ (paráfrases de linhas ritmicamente fixas de chansons polifônicas) para serem consideradas como um gênero diferente por ambos os autores, considerando que neste livro a possibilidade disso representar uma forma instrumental é muito mais tentativamente avançada.

A terceira categoria a ser identificada como possivelmente instrumental é um grupo de peças compostas livremente, chamado de ‘canção sem palavras’ por Edwards e de ‘chanson instrumental’ por Litterick. Mais uma vez, o gênero é definido e distinguido de qualquer outra música vocal por características peculiares de estilo musical que são discutidas em detalhe. Em todos casos e gêneros, contudo, todos comentadores são cuidadosos em qualificar qualquer avaliação de peça como instrumental ao enfatizar a imprecisão de evidência estilística interna obtida da música escrita. De forma livre, reconhecem que não existem aspectos de estilo ou colocação de texto na música medieval tardia e renascentista ‘precoce’ que inequivocamente especifique instrumentos. Além disso, não importa quão precisamente sejam definidas, quaisquer características de estilo composicional que possam ser rotuladas como ‘instrumentais’ inevitavelmente brotam no repertório principal de Missas e motetos, que é inquestionavelmente vocal; um exemplo particularmente bom disso é o famoso ‘Benedictus’ da missa ‘Quant j’ay au cour’ de Isaac.

A questão do estilo é peculiarmente tensa, assim como admitem prontamente tanto Edwards e Litterick. Não há razão para supor que uma peça usada por instrumentistas, mesmo que tivesse sido especificamente concebida para eles, fosse obrigada a seguir qualquer padrão estilístico peculiar que não as convenções universais de composição do século XV.” (pp. 3-4).

Banks procura refinar a base de prospecção deste repertório, que estaria restrita a questões de estilo musical apontada em estudos prévios; passa a considerar como um potencial elemento seletivo a extensão de partes individuais, que em alguns casos seria ‘incantável’, demonstrando sua propriedade instrumental. Admite, também, que uma dada parte do repertório, comum e inclusa em fontes instrumentais como tablaturas de alaúde, apresenta as características distinguíveis de um gênero próprio; mas, em especial, vê como argumento mais persuasivo a consideração de repertórios no contexto de suas fontes, para além da música como peça individual. Neste sentido, Banks faz menção a um grupo de manuscritos costumeiramente chamados ‘cancioneiros italianos’, onde é constante a ocorrência de chansons francesas

desprovidas de seus textos. Na maioria dos casos, estas peças apresentam concordâncias em códices franco-flamengos com guarnição completa, mas por vezes tais fontes não são encontradas, ao que Banks (*ibidem*, pp. 5-6) exemplifica:

“‘Des biens d’amour’ de Martini é um exemplo de uma peça que parece exatamente como se fosse originalmente composta como um arranjo de rondó, mesmo considerando que é encontrada apenas sem texto, e isto em doze fontes diferentes. Nesta circunstância, parece haver pouca razão para duvidar que é uma adaptação sem texto de um original com texto cujas fontes estão agora perdidas, mesmo que obtivesse uma considerável circulação como peça sem texto, igualmente.

De outro lado, há outras peças entre estes ‘cancioneiros’ onde a afirmação de que elas provavelmente derivam de originais vocais é difícil de sustentar. Muitas possuem títulos que parecem funcionar como ‘mottos’ autônomos que são extremamente improváveis de serem aberturas de chanson ou ainda quaisquer outros tipos de textos. Isto sugere fortemente que a música deveria ser executada sem palavras, especialmente uma vez que títulos de peças possivelmente identificáveis como literais ‘canções sem palavras’ são quase que universalmente as aberturas de seus textos [n.e. *incipit*]. Adicionalmente, é também possível identificar certos gêneros composicionais únicos a este repertório de peças que não contém texto em nenhuma fonte [...]. Estes gêneros podem ser identificados menos por aspectos composicionais isolados – que podem e de fato ocorrem em qualquer tipo de peça, como notado acima – do que pela coincidência de um número de fatores independentes dentro da mesma peça. Certas combinações de fatores são encontradas regularmente em peças frequentemente sem texto, não sendo encontradas entre chansons, de um lado, e missas e motetos, de outro.

O argumento de que peças exibindo estes fatores foram concebidas sem texto já em sua criação torna-se mais convincente porque é entre elas que o título em ‘motto’ acima aludido é principalmente encontrado. Além do que, outro gênero inteiramente sem texto, aquele da *res facta*, engloba unicamente todas as peças remanescentes com largas extensões incantáveis. Visto que apenas uma minoria da música nos ‘cancioneiros’ italianos sem texto é baseado nestes gêneros, trata-se de uma minoria numerosa e amplamente distribuída, que novamente enfatiza o quanto este repertório é diferente de qualquer outro. Portanto, apesar de as questões de estilo musical e considerações de guarnição de texto nas fontes possam ser inconclusivas em si próprias, quando elas são consideradas reunidas em conluio podem ainda prover a base para a identificação e definição razoável de um repertório instrumental do fim do século XV.”

Parece ser válido aqui anexar a seguinte reflexão de Banks (*ibidem*, pg. 7) acerca de sua circunspeção repertorial:

“Uma relação do performer ao fim de século XV com seus textos escritos foi condicionada por convenções e licenças, tanto gerais como locais, que podem ser somente hoje especuladas, e a especulação é algo que musicólogos tradicionalmente veem com profunda suspeita, frequentemente com um bom motivo. Felizmente, há algum valor no exercício se a especulação puder ser restrita para atingir uma imagem hipotética na qual todas as questões conflitantes de guarnição de texto na fonte, estilo musical, tendências de cultura geral e considerações de performance prática sejam resolvidas simultaneamente.”

Banks relaciona inicialmente um conjunto de oito peças notadas em pentagrama que seriam fortes candidatas a peças puramente instrumentais, considerando estilo, texto, distribuição de fontes e, mais importante, extensão além daquela esperada para a voz humana,

digamos, igual ou maior a quinze notas em uma das vozes, ao menos. As peças se distribuem entre algumas poucas fontes, entre elas: *Canti C*, contendo dois arranjos de “Le serviteur”; *MS Verona 757*, com uma peça a três vozes, sem título e anônima; e *MS Segovia*, que abriga três *unica* (“D’ung aultre amer”, de Agricola, “De tous biens plaine”, de Adam e “Le souvenir”, de Tinctoris) além de “De tous biens plaine” de Roellkin (também em *MSS Perugia 1013* e *Breslau 2016*) e uma “Tandernaken” de Agricola (também em *Canti C* e no *Trium vocum carmina*). As peças, arranjadas apenas para duas ou três vozes, possuem tessitura de quinze a dezenove notas, ao menos em uma das vozes (BANKS, *ibidem*, pp. 18-20). Tal tessitura seria de difícil execução por qualquer instrumento, senão o alaúde, que até o final do século XV prestava à execução de linhas individuais extensas, com o auxílio de uma palheta (*plectrum*); desta forma, *consorts* de alaúde poderiam executar tais peças polifônicas, hipótese esta suportada pelo fato de haverem diferentes tamanhos deste instrumento no período, segundo Banks (*ibidem*, p. 48).

O repertório para tal *consort* de alaúdes não seria restrito, contudo, a estas oito peças. Banks considera que cerca de cem peças estruturalmente similares, mas com extensões pouco menores que dessas oito, são coincidentes não só em suas fontes desprovidas de texto, mas também em sua elaboração sobre tenores emprestados de chansons polifônicas (“De tous biens plaine” de Hayne, “Le serviteur” de Dufay, “Le souvenir” de Morton e “D’ung aultre amer” de Ockeghem), o que as caracteriza como arranjos *res facta* (BANKS, *ibidem*, pp. 48-49, e ref. ali citada)¹¹⁸. Dadas algumas poucas alterações, seu tamanho é similar ao das chansons originais, sendo mantida a integridade do *cantus firmus*, que se inicia logo na abertura da peça e governa qualquer tipo de pré-imitação ou independência entre as vozes livres, não possuindo pausas significantes. Governadas pelo tenor, as vozes raramente referem-se a ele por imitação ou paráfrase, tendo por característica a rapidez e a elaboração escalar abundante, como em “D’ung aultre amer” de Agricola (BANKS, *ibidem*, p. 50).

Tais características, tão similares à do *ricercare* prelúdico (a ser contemplado mais adiante neste trabalho), distinguem-se de um segundo gênero distintivo de peças instrumentais, similar à *res facta* mas com liberdade no uso do *cantus firmus* e eventualmente com mais vozes em seu arranjo. Estas diferentes configurações para a *res facta* são observadas especialmente na variedade de arranjos de “Fors seulement” e de alguns outros *canti firmi*, podendo representar uma mudança mais generalizada na técnica composicional notadamente após 1500,

¹¹⁸ Segundo o verbete *Res facta* no Grove Online Edition (por Margareth Bent), o termo, aparentemente cunhado por Tinctoris já apresenta significado conflitante em seus dois tratados, *Terminorum musicae diffinitionum* (c.1472) e *Liber de arte contrapunctii* (1470). A discussão se estende ao longo da segunda metade do século XX, sem contudo fazer menção aos trabalhos de Banks e de Edwards, responsáveis pela interpretação aqui descrita.

enquanto que o primeiro tipo de *res facta* é fortemente representado em fontes das décadas de 1480 e 1490. As principais características de seu *cantus firmus* são agora alterações em alturas e fragmentação por pausas, apresentando-o apenas após uma introdução baseada em pré-imitação ou elaboração livre entre as outras vozes; tal característica de escrita sobre o *cantus firmus* assemelha-se àquela do moteto ou de extratos da Missa e é incomum às peças *res facta* acima descritas. Incluem-se nestas categorias outras variantes da *res facta* de importância secundária (BANKS, *ibidem*, 60-64).

A terceira e última categoria, a dos ‘ricercares em *consort*’, é um refinamento dos outrora mencionados gêneros ‘canção sem palavras’ ou ‘chanson instrumental’, no que enfatiza em seu título o caráter instrumental do gênero, distinguindo-o de tradições vocais. Tratam-se, contudo, de peças solo para alaúde ou teclado (apesar de sua escrita mensural em partes) que representam uma tradição inequivocamente instrumental, exatamente contemporânea às peças em *consort* já discutidas. Incluem peças como “La morra” de Isaac, “La alfonsina” de Ghiselin e “La bernardina” de Josquin, entre outras menos conhecidas, muitas delas comuns ao cancionero *Medici* ou ao MS *Segovia*, além de “Das kind lag in der wiegen” de Isaac e “Das lang” e a *fantasia* no. 67 de Senfl, comuns ao *Trium vocum carmina*, como exemplos em uma fonte mais tardia. A peças anônima “Byblis”, contida no MS *Bologna Q18*, seria o exemplo mais representativo deste grupo; sua principal característica é a estrutura de frase e seu *layout* total, claramente incompatível com qualquer uma das tradições de verso em forma fixa, visto em especial a ausência de uma cesura central (BANKS, *ibidem*, pp. 64-67).

Apesar de ser tentadora a possível correlação dos dois últimos gêneros de Banks com o *ricercare* imitativo, deve-se considerar que seu procedimento ensaístico é baseado no que pode ser visto como exceções ao grande repertório de música polifônica, e que de fato o *ricercare* imitativo, como será visto adiante, estabelece ligações com a performance vocal, dentro de uma agenda pedagógica. O desenvolvimento da música instrumental, até este ponto, parece garantir, contudo, que as exceções que configuram o primeiro gênero de Banks, o das *res facta*, pode sim ter relação com o *ricercar* prelúdico, a seguir apresentado dentro da tradição das tablaturas.

1.9 Tablaturas italianas para alaúde e teclado

A partir de 1507, Petrucci edita em Veneza as *Intabulature de lauto*, uma série de álbuns compilados por alaudistas como Francesco Spinacino (fl.1507) e Joan Ambrosio Dalza (fl.1508), contendo tablaturas de *chansons* (a maior parte), seções de missa (*Kyrie*, *Christe*, *Agnus Dei*, *Benedictus*), motetos (especialmente de Josquin) e outros gêneros como *frottola*, de diversos autores. A estas transcrições foram adicionadas peças de caráter prelúdico e improvisativo, denominadas *ricercare* (Figura 57).



Figura 57. F. Spinacino, “Recercare”. *Intabulatura de Lauto, Libro secondo*, fol. 47r¹¹⁹

Diversas destas peças correspondem aos gêneros prognosticados por Banks. A título de exemplo, nestas *Intavolature de Lauto* encontramos as seguintes concordâncias:

	<i>Libro primo</i> (RISM 1507/5)	<i>Libro secondo</i> (RISM 1507/6) ¹¹⁹
Res facta	“Comme femme”, a 3 (Agricola)	“Allez regretz”; “Tandernaken” (Agricola) “Fortuna desperata” (Martini ou Isaac)
ricercare em ensemble	“La morra” (Isaac); “Fortuna d’un gran tempo”, “La bernardina” (Josquin)	“La stangetta” (Weerbeke)
outros	“Ave Maria” (Josquin); “Benedictus” (Isaac); “De tous biens” (Hayne); “O Venus banth” (Weerbecke)	“Palle, palle” (Isaac); “Malheur me bat” (Ockeghem); “Amours, amours” (Hayne); “Si dedero” (Agricola)
ricercares	dezessete	dez

Tabela 10. Algumas obras compiladas nos dois livros de *Intavolatura de Lauto* de F. Spinacino

¹¹⁹ Mus. Ant. Pract. P 680/2 (F. Spinacino & J.A.Dalza, *Intabulatura de Lauto, Libro Secondo*. Veneza: Petrucci, 1507). Cravóvia: Biblioteka Jagiellonska. Disponível em: <<http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=231566>>. Acesso em: 30 nov. 2016. Cf. Mais informações em: Brown, H.M. “Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 1973-4, pp. 49-83.

Já as intabulações para teclado consistiam, na Itália, na notação das vozes envolvidas em um sistema duplo, com cinco a seis linhas mais uma clave na parte superior e com cinco a oito linhas mais uma ou duas claves na parte inferior. Tal sistema foi utilizado pioneiramente por Andrea Antico, Marco Antonio Cavazzoni e seu filho Girolamo Cavazzoni, como será visto adiante. Contudo, boa parte da música *per sonare* a instrumentos diversos, inclusive teclados, era publicada na forma de livros de partes, cabendo ao tecladista arranjar as vozes em uma parte única para execuções *solo*. De outro modo, era possível harmonizar livremente a partir da parte do bassus, como já seria de costume no acompanhamento de obras originalmente vocais. Este *status* só se modificaria no terceiro quartel do século XVI, ao se estabelecer a ‘partitura aberta’ (sistema com pentagramas múltiplos, servindo um para cada voz) como principal meio impresso para teclado (REESE, 1959, pg. 519-529), décadas após sua utilização prototípica nos manuscritos de Castell’Arquato¹²⁰ (ver adiante). Tal sistema contemplava especialmente peças em contraponto estrito como *ricercares*, *canzonas*, *fantasias* e *capriccios*, sendo menos adequada para peças em estilo idiomático de teclado como variações, prelúdios e toccatas. Um dos primeiros exemplos de partitura aberta foi produzida por Cipriano de Rore, em seu *Tutti i madrigali... a quattro voci spartiti et accomodati per sonar d’ogni sorte d’instrumento perfetto...*¹²¹ (APEL, 1953, pp. 18-19) (Figura 58).



Figura 58. “Schiett’arbuscel”. Cipriano de Rore, *Tutti i madrigali... fol. Fiv-Fiir*. Partitura aberta, para teclado.

¹²⁰ Ladewig, J. “The Use of Open Score as a Solo Keyboard Notation in Italy ca. 1530-1574”. Em: *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, Ed. Enrique Alberto Arias et al. Evanston: Northwestern University Press, 2001, pp. 75-91.

¹²¹ BO 0310 (Rore, *Tutti i madrigali*. Veneza: Gardano, 1577). Bolonha: Biblioteca della Musica. Disponível em: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_U/U146/>. Acesso em: 10 dez 2016.

1.9.1 O primeiro período de impressões de álbuns para teclado na Itália

O histórico de tablaturas italianas impressas para teclado se inicia de fato em 1517 com as vinte e seis *frottole* intabuladas por Andrea Antico (1480-1538)¹²², em grande parte originais de Bartolomeo Tromboncino (Figura 59) e Marchetto Cara. Estas intabulações, que em muito lembram a partitura atual com dois sistemas de cinco linhas (YOUNG, 1963, p. 167), já são dotadas de ornamentação pelo emprego de grande número de mordentes e trilos nas vozes superiores, enquanto o baixo permanece quase inalterado em relação ao modelo vocal. A estrutura formal das peças originais é fielmente preservada com exceções ocasionais; por outro lado, choques cromáticos são frequentes, por exemplo entre F natural e F# (REESE, 1959, p. 534, e *ref. cit.*).



Figura 59. Andrea Antico, *Frottole intabulate per organo*. Trombocino, “Amor quando fioriva mia speme”.

Já na obra de Marco Antonio Cavazzoni (1490-1560)¹²³ uma exploração motivica incipiente extrapola o caráter semi-improvisativo de peças para alaúde publicadas previamente; seus *recerchari* preludiam, em grande similitude, motetos cuja autoria pode ser do próprio compositor, aspecto que inspira a nomenclatura “ricercare prelúdico ou improvisativo”. As canzonas de Marco Antonio apresentam esquemas com repetição, como constata Reese (1959, pp. 534-35) em formas *aba*, *aab* ou *aaba*, em semelhança às *canzoni francesi* vocais originais, distinguindo-se formalmente do moteto e do ricercare. Ademais, a escrita acordal e a ocorrência de falsas relações e choques cromáticos são frequentes em toda sua obra.

¹²²RISM 1517/3: Antico, A. *Frottole intabulate per sonare organi*, Roma: 1517. Milano: Biblioteca privata Polesini. Catálogo não encontrado. Cf. transcrições de exemplos em Jeppesen, K. *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Copenhagen: Munksgaard, 1943.

¹²³K.8.b.8 (Cavazzoni, M.A. *Recerchari, motetti, canzoni... Libro I*. Veneza: B. Vercelensis, 1523). Londres: British Library. Fonte digitalizada indisponível. Cf. edição moderna em b.314.j (*Monuments of music and Musical Literature in Facsimile*, ser. 1, music. 12). Londres: British Library. Fonte digitalizada indisponível.

Além das peças publicadas em *Recerchari, motetti, canzoni... libro primo*, uma única peça adicional de Marco Antonio, a “Recercada de maca in Bologna” (Figura 61) é encontrada entre os dez fascículos manuscritos de Castell’Arquato¹²⁴, produzido provavelmente na década de 1530 junto a ricercares de Jacopo Fogliano (1468-1548), Jacques Brunel (?-1564) e Claudio Veggio (1510-?), onde o uso de imitação é progressivamente mais organizado, representando um estágio de transição entre os ricercares prelúdico e imitativo (SWENSON, 1971, pp. 5-6). Vale ressaltar que a autoria de um conjunto de ricercares concordantes nos códices Chigi e Bourdeney tem sido disputada entre Jacques Brunel (segundo Lowinski¹²⁵ e Newcomb¹²⁶) e Giaches Wert (segundo MacClintock¹²⁷).

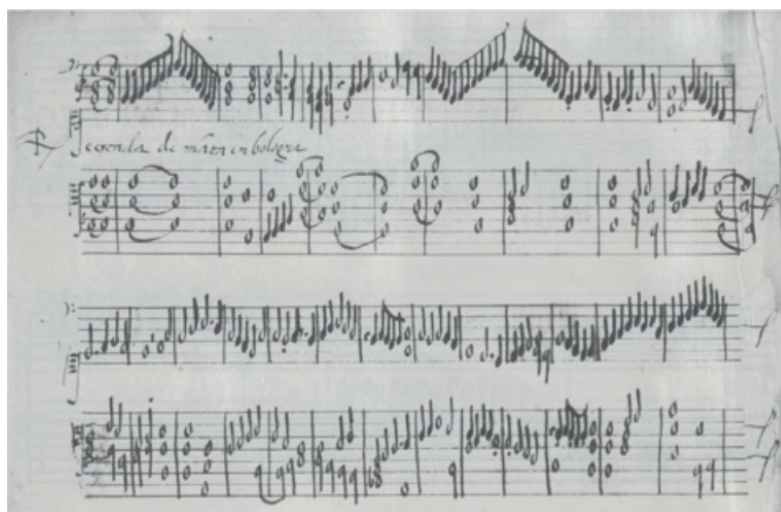


Figura 60. MS Castell’Arquato. M.A. Cavazzoni. “Recercada de maca in Bologna”.

O uso da imitação em tablaturas para teclado deste primeiro período atinge um ápice na obra de Girolamo Cavazzoni (1520-77), filho de Marco Antonio e pupilo de Adrian Willaert. Os quatro ricercares contidos em seu álbum *Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Hinni*¹²⁸ de 1542 são visivelmente mais polifônicos que os de seu pai, e sua estrutura é comparável à do

¹²⁴ Slim, H.C. “Keyboard Music at Castell’ Arquato by an Early Madrigalist”, *Journal of the American Musicological Society*, 15, 1962, p. 35-47.

¹²⁵ Lowinsky, E.E. “Early Scores in Manuscript”, *Journal of the American Musicological Society*, 13, 1960, pp. 126-173.

¹²⁶ Newcomb, A. “The anonymous ricercars of the Bourdeney Codex”, in: *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger. Durham: Duke University Press, 1987, pp. 97-123. Newcomb ainda sugere que Luzzaschi foi um discípulo de Brunel em Ferrara.

¹²⁷ MacClintock, C. “The ‘Giaches Fantasias’ in MS Chigi Q VIII 206: A Problem in Identification”, *Journal of the American Musicological Society*, 19, 1966, pp. 370-382.

¹²⁸ S.2 (RISM A/I C 1571: Cavazzoni, G. *Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Hinni*. Veneza: 1542). Bologna: Biblioteca della musica. Disponível em: <<http://bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.aps?id=10722>>. Acesso em 8 dez 2016. Cf. edição moderna em Giacomo Benvenuti (ed.) *I Classici musicali italiani*, vol. IV: *Girolamo Cavazzoni, Musica sacra, ricercari e canzoni*, Milano: Società Anonima Notari La Santa, 1919.

moteto no uso de imitação pervasiva¹²⁹ (Figura 61). Contudo, a extensão dos pontos de imitação é alargada devido às diversas reiteraões do material temático, característica que se torna a marca do chamado “ricercare imitativo”. Completam a coleção duas canzonas em paráfrase livre sobre “Faulte d’argent” de Josquin e “Il est bel et bon” de Passareau, além de hinos sobre *cantus firmus* (ocasionalmente em notas longas), e magnificats, com seções intercaladas aos versos do cantochão, em sucessivas variações do tema (REESE, 1959, pp. 535-36).

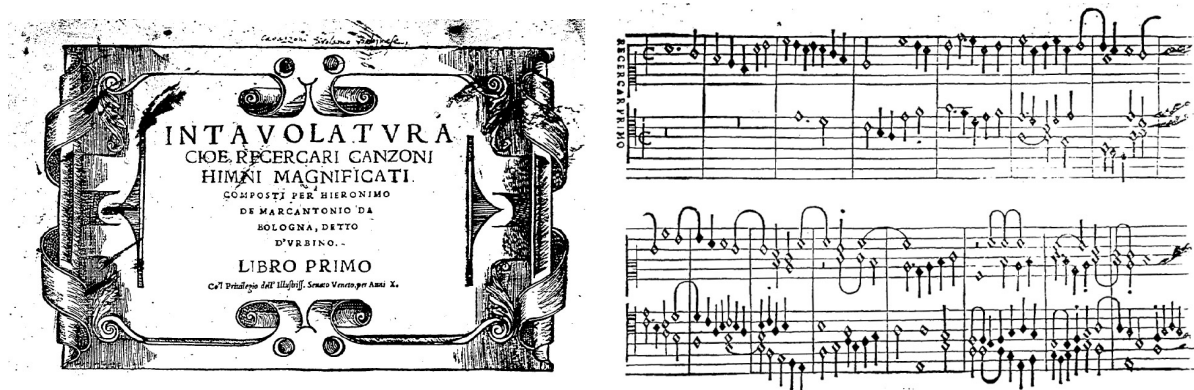


Figura 61. Intavolatura cioe recercari canzoni himni magnificati... libro primo. G. Cavazzoni, “Recercar primo”.

Vale lembrar que, em paralelo a este primeiro período de impressões italianas, Pierre Attaignant publica em Paris um conjunto de sete álbuns em tablatura para teclado entre 1530 e 1531. Estas coleções contemplam desde chansons como “Ung grand plaisir”¹³⁰ (Figura 62a) a seções de missa como um *Kyrie*¹³¹ (Figura 62b). Contudo, nem ele nem outros editores franceses voltam a publicar neste formato, ao longo do século XVI.



Figura 62. Tablaturas de teclado de Pierre Attaignant. (a) *Dixneuf chasons musicales*, 1530. “Ung grand Plaisir”, fol. 1v. (b) *Tabulature pour le jeu Dorgues*, 1531. *Kyrie*, fol. 1v.

¹²⁹ Mais detalhes desta técnica serão apontados adiante.

¹³⁰ Mus.pr. 235 (RISM 1531/6; *Dixneuf chasons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions*. Paris: P. Attaignant, 1530). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082255>>. Acesso em: 10 dez 2016.

¹³¹ Mus.pr. 232 (*Tabulature pour le jeu Dorgues Espinetes et Manicordions*. Paris: P. Attaignant, 1531). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00041543>>. Acesso em: 10 dez 2016.

1.9.2 O segundo período de impressões de álbuns para teclado na Itália

Girolamo Cavazzoni ainda contribuiria, sob o nome de Hieronimo da Bologna, com um *ricercare* em uma publicação intitulada *Musica nova, Accommodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti*¹³², editada por Andrea Arrivabene (fl. 1534-70) em 1540. O álbum contém apenas *ricercares* divididos em livros de partes individuais, sendo possivelmente o primeiro do gênero (Figura 63). Julio Segni da Modena, provável discípulo de J. Fogliano (1498-1561), contribui majoritariamente com treze *ricercares*, ao que se somam três *ricercares* de Adrian Willaert (1490-1562), dois de Girolamo Parabosco (c.1524-57), e apenas um de Guilielmo Golin (fl. 1540) e outro de Nicolaus Benoist (fl.1538-40).



Figura 63. Arrivabene, A. *Musica nova, Accommodata...* A. Willaert, “Ricercar primo”, bassus, fol. 2r.

Swenson (1971, pg. 23-27) discute a reedição do álbum *Musica nova, Accommodata...* por Colin Slim¹³³, que combinou a única parte remanescente do original – o bassus – às partes concordantes de uma compilação similar publicada em 1550, a coletânea “*Musique de Joye*”¹³⁴, por sua vez também um exemplar único, porém com seus quatro livros de partes completos.

Entre os *ricercares ensemble* a quatro vozes do “*Musica nova accommodata...*” encontra-se um único exemplar a três vozes, de autoria de Julio Segni da Modena¹³⁵, que

¹³² R.152 (RISM 1540/22: *Musica nova, Accommodata...* Veneza: Arrivabene, 1540). Bolonha: Biblioteca della musica. Parcialmente disponível em: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=10576>. Acesso em: 10 dez 2016. Apenas o o bassus é remanescente.

¹³³ Slim, H.C. *Monuments of Renaissance Music, Vol. I: Musica nova*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.

¹³⁴ Cf. 0014/ W4 Liturg. 282d (4) (RISM 1550/24: *Musique de joye*. Lyon: Jacques Moderne, 1550). Munique: Ludwig-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek. Fonte digitalizada indisponível. Há controvérsias quanto à data de publicação. (*Mvsicqve de Joye...* Lyon: Modern, ca. 1544). Cf. em: <bvbd2.bib-bvb.de/opt-cgi/order/bestand.pl?ID=BV010575631&Jahr=&SigelNB=EXT>. Acesso em 10 dez 2016. Disponível em: <<https://archive.org/details/imslp-de-joye-moderne-jacques>>. Acesso em: 08 dez 2016 (link do RISM online).

¹³⁵ Vale lembrar que nenhuma peça vocal deste autor é remanescente, apenas *ricercares*.

remonta às peças a três vozes discutidas anteriormente. A título de comparação, *ricercare*s a três vozes foram escritos também por Giuliano Tiburtino (c.1510-69), A. Willaert, G. Cavazzoni (como Hieronimo da Bologna), Antonio Barges (fl.1546-65), Pietro Vinci (1525-1584), Antonio il Verso (1565-1621) e Ascanio Mayone (1565-1627) (Tabela 11).

RISM	Título	Autor
1540/22 (A. Arrivabene) [†]	<i>Musica nova, Accommodata</i> (um único <i>ricercar</i> a três vozes)	Segni
1543/6 (A. Gardano) [†]	<i>Motetta trium vocum</i> (republ. 1551/3, 1569/3)	Willaert
1549/34 (H. Scotto) ¹³⁶	<i>Fantesie, et recerchari a tre voci</i>	Tiburtino; Willaert
1551/16 ¹³⁷ , 1559/25 ¹³⁸ 1593/8 ¹³⁹ (A. Gardano)	<i>Fantasie Recercari Contrapunti a tre voci di M. Adriano & de altri Autori appropriati per Cantare et Sonare d'ogni sorte di stromenti; (ou Fantasie... novamente ristampati)</i>	Willaert; Cavazzoni; Barges
1591/2a (M. Scotto) ¹⁴⁰	<i>Il secondo libro de motetti e ricercari a tre voci di Pietro Vinci con alcuni ricercari di Antonio Il Verso suo discepolo</i>	Vinci; Il Verso
A/I M1490 (G.B. Sottile) ¹⁴¹	<i>Primo libro di ricercari a tre voci</i>	Mayone

Tabela 11. *Ricercare*s a três vozes por autores diversos em fontes distintas no séc. XVI. † Citado anteriormente.

Swenson também discute a utilização do termo *fantasia* em peças com as mesmas características do *ricercare*, em paralelo à utilização do termo *ricercare* em peças com característica de canzona, mostrando a imprecisão da aplicação histórica destes termos. Também mostra que associações musicológicas entre *ricercare* e moteto datam da primeira metade do século XX, e que a aplicação do termo *ricercare* contempla desde obras complexas até exercícios didáticos, mesmo a duas¹⁴² ou uma única voz¹⁴³ (SWENSON, 1971, pg. 2-4).

¹³⁶ K.3.b.4 (RISM 1549/34: Tiburtino, G. *Fantesie, et recerchari a tre voci...* Veneza: H. Scotto, 1549). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/54c31d9f-d737-ca5d-d88f-56e7f801c30a/1/>>. Acesso em: 12 dez. 2016. Cf. também: Haar, J. “The ‘Fantasie et recerchari’ of Giuliano Tiburtino”, *The Musical Quarterly*, 59, 1973, pp. 223-238.

¹³⁷ CNCE 46049 (Willaert, A. *et al. Fantasie Recercari Contrapunti...* Veneza: Antonio Gardano, 1551). Florença: Biblioteca Marucelliana. Fonte digitalizada indisponível.

¹³⁸ 4 Mus. Pr. 117 (Willaert, A. *et al. Fantasie Recercari Contrapunti... novamente... ristampati*. Veneza: Antonio Gardano, 1559). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00075013>>. Acesso em: 12 dez 2016.

¹³⁹ A.569.c (Willaert, A. *et al. Fantasie Recercari... novamente...* Veneza: A. Gardano, 1593). Londres: British Library. Parcialmente disponível (canto, baixo) em: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/cdf8a61e-11f2-59ab-a245-e9753d4d4f14/1/>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

¹⁴⁰ CNCE 46635 (Vinci, P. *et al. Il secondo libro de motetti e ricercari a tre voci...* Veneza: Girolamo Scotto, 1591). Veneza: Biblioteca Nazionale Marciana. Fonte digitalizada indisponível.

¹⁴¹ 31.1.14 (Mayone, A. *Primo libro di ricercari a tre voci*. Nápolis: G.B. Sottile, 1606). Nápolis: Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro A Majella. Fonte digitalizada indisponível.

¹⁴² CC.152 (RISM A/I Z356: Zuccharo, A. *Ricercate a due voci di Anibale Zuccharo... nouamente composte... libro primo...* Veneza: A. Raverii, 1606). Bolonha: Biblioteca della musica. Disponível em: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=13101>. Acesso em: 12 dez 2016.

¹⁴³ Para uma visão mais completa do *ricercare* a uma voz veja: Horsley, I. “The Solo *Ricercar* in Diminution Manuals: New Light on Early Wind and String Techniques”. *Acta Musicologica*, Vol. 33, 1961, pp. 29-40).

Nestas peças, a ornamentação pode adquirir maior importância, o que é evidente nas quatro ricercadas para *violone* solo de Diego Ortiz (c.1510-c.1570)¹⁴⁴ sobre “O felici occhi miei” de Arcadelt, ou ainda nas *ricercate* de Giovanni Bassano (c.1560-1617)¹⁴⁵, que ilustram várias fórmulas cadenciais e tipos de ornamentação (SWENSON, 1971, pp. 10-11).

1.9.3 O papel dos organistas da Basílica de S. Marco no desenvolvimento do *ricercare*

Os desenvolvimentos subsequentes para o *ricercare* ao teclado são decorrentes de obras produzidas em Veneza por Jacques Buus, Annibale Padovano, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo e Giovanni Gabrieli, que se revezaram entre os órgãos I e II na Basílica de São Marco, entre 1541 e 1612¹⁴⁶. Estes autores integram o assim chamado “círculo de Willaert”, do qual também fariam parte Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Gioseffo Zarlino, Baldassare Donato, Gioseffo Guami, Perissone Cambio e Francesco dalla Viola (estes, contudo, mais vinculados a Willaert pela escrita madrigalesca). Todos, no entanto, possuem alguma relação mestre-aluno com o mestre de capela de São Marco (McKINNEY, 2010, pp. 265-289).

Jacques Buus (1500-65) tem a maior parte de sua obra publicada por Antonio Gardano (1509-69). Após seu primeiro álbum de *canzoni francese* (a seis vozes) de 1543¹⁴⁷, um considerável número de *ricercare ensemble* é publicado em álbuns de 1547 (*libro primo*)¹⁴⁸ e 1549 (*libro secondo*)¹⁴⁹; quatro *ricercare* deste segundo álbum sendo editados em tablatura de teclado, acrescidos de ornamentos, no mesmo ano¹⁵⁰. No Exemplo 3 é reproduzida a edição moderna por Kinkelday (1968, p. 245), onde as versões são comparadas. Um exemplar monotemático figura entre os seus *ricercare* multi-motívicos (Reese, 1959, pg. 537-38).

¹⁴⁴ R/14653 (Ortiz, D. *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma: Valerio Dorico e Luis Dorico, 1553). Madri: Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037748>>. Acesso em: 12 dez 2016.

¹⁴⁵ R.294 (Bassano, G. *Ricercate, Passaggi et Cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'Istrumento*. Veneza: Vincenzi & Andimo, 1585). Bolonha: Biblioteca della musica. Parcialmente disponível em: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=11238>. Acesso em: 10 dez 2016.

¹⁴⁶ Slim, H.C. *The keyboard ricercar and fantasia in Italy, c. 1500-1550, with reference to parallel forms in European lute music of the same period*. Harvard University, tese de doutoramento, 1961; Tappa, R.J. *An analytical study of the use of imitative devices in the keyboard ricercar from 1520-1720*. Indiana University, tese de doutoramento, 1965.

¹⁴⁷ 4 Mus.pr. 52#Beibd.1 (Buus, J. *Il primo libro di canzoni francese a sei voci di Iaqves Bvvs organista [...]*, Veneza: A. Gardano, 1543). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074423>>. Acesso em: 13 dez 2016.

¹⁴⁸ 4 Mus.pr. 96#Beibd16 (RISM A/I B5195: Buus, J. *Recercari [...] da cantare et sonare d'organo et altri stromenti, libro I a quattro voci*. Veneza: A. Gardano, 1547). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071914>>. Acesso em: 11 dez 2016.

¹⁴⁹ A.58.a. (RISM A/I B5196: Buus, J. *Il Secondo libro di ricercari da cantare et sonare d'organo et altri stromenti a quattro voci*. Veneza: A. Gardano, 1549). Londres: British Library, incompleto. Fonte digital indisponível.

¹⁵⁰ K.1.f.16. (RISM A/I B5197: Buus, J. *Intabolatura d'organo di Recercari*. Veneza: A. Gardano, 1549). Londres: British Library. Fonte digital indisponível.

Giaches Buus. Vgl. S. 141.
 Ricercari da cantare e suonare d'Organo e altri stromenti.
 Lib. II. 1549.

Nach R. Schlecht
 Geschichte der Kirchenmusik. Fol. 360.



Exmplo 3. Edição moderna de um ricercare de Buus, em duas versões: uma em partitura aberta, seguida por outra, abaixo, representando uma intabulação da mesma peça para órgão.

Buus ainda produz outros álbuns exclusivos, como o *Primo libro de moteti a quatro voci* de 1549¹⁵¹ e o *Primo libro dele canzoni francese a cinque voci...* de 1550¹⁵². Algumas coletâneas contendo peças de Buus chegam até nós em formato de “livro de mesa” em publicações de Jacques Moderne (fl. 1523-1544) a partir de 1538, como as *chanson francese* contidas no álbum *Le parangon des chansons*¹⁵³ (Figura 66). Esta é uma das poucas publicações continentais de livros de mesa, cuja tradição é cultivada no final do século XVI na Inglaterra.



Figura 64. J. Buss, “Et puis a ton”. J. Moderne, *Le parangon des chansons*, Tiers livre, fol. 19.

¹⁵¹ SA.76.D.12/1-4 Mus 18 (RISM A/I B5198: J. Buus, *Libro primo de moteti a quatro voci... Novamente da lui composti*. Veneza: A. Gardano, 1549). Viena: Österreichische Nationalbibliothek. Disponível em: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09167754>>. Acesso em: 13 dez 2016.

¹⁵² 4 Mus.pr. 52#Beibd.6 (RISM A/I B5199: J. Buus, *Libro primo delle canzoni francese a cinque voci...* Veneza: G. Scotto, 1550). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074428>>. Acesso em: 13 dez 2016.

¹⁵³ 4 Mus.pr. 183#Beibd.2 (RISM 1538/17: *Le parangon des chansons. Tiers livre contenant xxvi chansons nouvelle au singulier prouffit & delectation des musiciens*. Lion: J. Moderne, 1538). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00072029>>. Acesso em: 11 dez 2016. Reimpressão catalogada como RISM 1543/13. Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00072018>>. Acesso em: 11 dez 2016.

Annibale Padovano (1527-75) tem um álbum com treze *ricercas a 4* publicado em livros de partes por Antonio Gardano em 1556¹⁵⁴. A obra é republicada postumamente, em 1588, por seu filho Angelo Gardano (1540-1611)¹⁵⁵ que também edita, em 1604, tablaturas de órgão de Padovano¹⁵⁶. O autor parece ter uma relação importante com a família Gardano, uma vez que outras obras suas foram publicadas por essa imprensa em vida – álbuns de motetos a cinco e seis vozes¹⁵⁷ e de missas a cinco vozes¹⁵⁸ – ou postumamente, como uma *canzon* em seis *stanças* e um madrigal, em coletânea a quatro vozes onde é um dos principais colaboradores¹⁵⁹, e mesmo uma *battaglia a otto voci*¹⁶⁰. Além disso, seus *recercar del terzo e del ottavo tono* aparecem em um álbum para alaúde de 1584¹⁶¹ (Figura 65).



Figura 65. Padovano, “recercar del ottavo tono”. Fallamero, G. *Il libro primo de intavolatura da liuto*, fol. 69r.

¹⁵⁴ G33/9;20;31;42 (RISM A/I A1250: Padovano, A. *Il primo libro de ricercari a quattro voci*. Veneza: Antonio Gardano, 1556). Londres: Royal College of Music. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁵⁵ R.33 (RISM A/I A1251: Padovano, A. *Il Primo Libro de Ricercari a quattro voci, nouamente Ristampato*. Veneza: Angelo Gardano, 1588). Disponível em: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=10560>>. Acesso em: 10 dez 2016.

¹⁵⁶ R.34 (RISM A/I A1252: Padovano, A. *Toccate et Ricercare D'Organo*. Veneza: Angelo Gardano, 1604). Bolonha: Biblioteca della Musica. Disponível em: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=12250>>. Acesso em: 11 dez 2016.

¹⁵⁷ B.1 (RISM A/I A1247: Padovano, A. *Liber motectorum quinque et sex vocom ... Liber primus*. Veneza: A. Gardano, 1567). Londres: British Library. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁵⁸ B.1.a. (Padovano, A. *Annibalis Patauini ... missarum quinque vocom liber primus*. Veneza: Antonio Gardano, 1573). Londres: British Library. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁵⁹ A.70.u. (RISM 1561/15: *di Cipriano et Annibale, madrigali a quattro voci insieme altri eccellenti autori*. Veneza: A. Gardano, 1561). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholoway.ac.uk/items/d1659f0e-b9ab-5e69-7109-87f95553dab2/1/>>. Acesso: 9 dez 2016.

¹⁶⁰ E. 14 (*Dialoghi Mysicali de Diversi Eccellentissimi Avtori, a sette, otto, noue, dieci, undeci, & dodeci voci*. Veneza: Angelo Gardano, 1592). Londres: British Library (incompleto). Disponível em: <<https://repository.royalholoway.ac.uk/items/7b171f76-2d2c-5a19-7cd4-77b7cd20e795/1/>>. Acesso: 9 dez 2016.

¹⁶¹ Hirsch.III.192. (RISM 1584/13: Fallamero, G. *Il libro primo de intavolatura da liuto...* Veneza: Melchior Scotto, 1584). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholoway.ac.uk/items/460e62cd-0333-2277-151b-70bb715b61a8/1/>>. Acesso em: 11 dez 2016.

Andrea Gabrieli (1533-85) tem seis volumes de obras para teclado publicados postumamente entre 1589 e 1605 (Tabela 12), entre outros, contendo trinta e três ricercares arranjados em livros de partes ou em intabulações com ornamentação escrita (Figura 66). Seus ricercares variam de um estilo comum à época até exemplos monotemáticos, como o *Ricercare a oito*¹⁶², onde após seis diferentes pontos de imitação o primeiro é repetido ao final (lembrando a forma *canzona*). Andrea Gabrieli ainda produz *canzoni francese* baseadas em transcrições de chansons e intabulações ornamentadas sobre madrigais como “Anchor che col partire” de Rore. Suas *intonazioni* resguardam a estrutura que posteriormente evoluirá ao seu modelo de toccata.

gênero	Título	formato	RISM
	<i>Madrigali et ricercari</i> (1589)	partes	A/I G0077 ¹⁶³
ricercare	<i>Ricercari...tabulati per stromenti da tasti... libro secondo</i>	tablatura	1595/13 ¹⁶⁴
	<i>Il terzo libro di ricercari...tabulati per stromenti da tasti</i>	tablatura	1596/19 ¹⁶⁵
canzona	<i>Canzoni alla francese et ricercari ariosi, tabulati per stromenti...libro quinto</i>	tablatura	1605/18 ¹⁶⁶
	<i>Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti... libro sesto</i>	tablatura	1605/19 ¹⁶⁷
toccata	<i>Intonationi d'organo di Andrea Gabrieli et di Gio</i>	tablatura	1593/10 ¹⁶⁸

Tabela 12. Obras de Andrea Gabrieli para teclado, em tablatura ou em livro de partes.

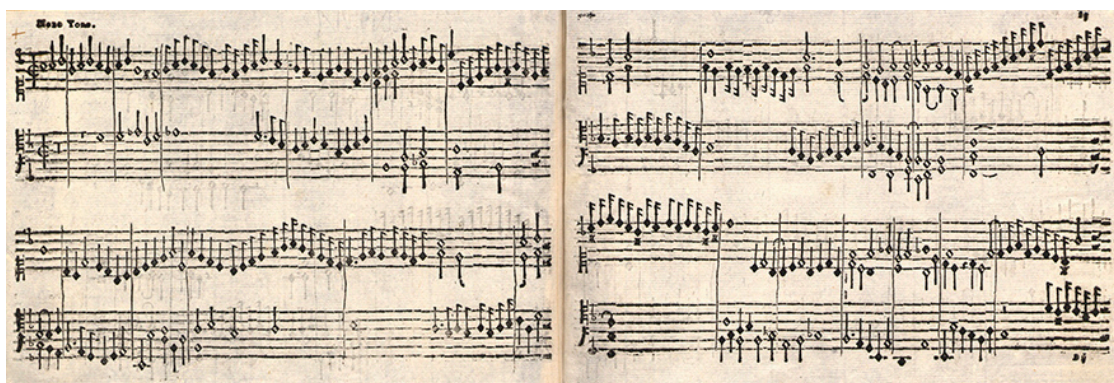


Figura 66. “Ricercare del nono tono”. Andrea Gabrieli, *Il terzo libro di ricercari*, fol. 22v-23r.

¹⁶² E.17. (RISM 1587/16: *Concerti di Andrea e di Gio libro primo*. Veneza: Angelo Gardano, 1587). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholoway.ac.uk/items/7beb4d03-4be0-3d2d-0e28-3268368bf329/1/>>. Acesso em: 11 dez 2016.

¹⁶³ S.160 (*Madrigali et ricercari...* Veneza: Angelo Gardano, 1589). Bolonha: Biblioteca della Musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁶⁴ S.161/2 (*Ricercari...tabulati... libro secondo*. Veneza: Angelo Gardano, 1595). Bolonha: Biblioteca della Musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁶⁵ S.161/3 (*Il terzo libro di ricercari...* Veneza: Angelo Gardano, 1596). Bolonha: Biblioteca della Musica. Cópia digital de estudo adquirida por projeto de pesquisa CNPq. Também parcialmente disponível em: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbc.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_S/S161/>. Acesso em: 13 dez 2016.

¹⁶⁶ *Canzoni alla francese... libro quinto*. Veneza: Angelo Gardano, 1605. Ausburgo: Staats- und Stadtbibliothek. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁶⁷ S. 162 (*Canzoni alla francese... libro sesto*. Veneza: Angelo Gardano, 1605). Bolonha: Biblioteca della Musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁶⁸ S.161/1 (*Intonationi d'organo...* Veneza: Angelo Gardano, 1593). Bolonha: Biblioteca della Musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

Grande parte da música de Andrea Gabrieli é publicada postumamente por seu sobrinho, Giovanni Gabrieli, em particular os seus *Concerti* de 1587¹⁶⁹, uma grande coleção de música sacra, secular e instrumental. Giovanni, contudo, acrescentava obras de próprio cunho a estas coleções. Com a publicação de *Sacra symphoniae* de 1597¹⁷⁰, uma coletânea autoral própria sua, torna-se um dos expoentes na produção de música sacra em Veneza; algumas das peças são inclusas na coleção *Sacra symphoniae* impressa por Kauffmann em 1598¹⁷¹ na Alemanha.

Ricercars, canzonas, tocatas, *intonazioni*, fugas e uma fantasia para teclado de Giovanni Gabrieli ocorrem em fontes manuscritas como a “Intavolatura de Turin”¹⁷², ou impressas como as peças inseridas nas coleções de seu tio Andrea (os álbuns de *Intonazioni* de 1593 e de *Ricercari...* de 1595), além de um álbum próprio de canzonas (“Canzoni di Gio. Gabrieli”¹⁷³) e uma “toccata del secondo tuono” ocorrente no álbum *Il Transilvano*¹⁷⁴ (Fig. 67).

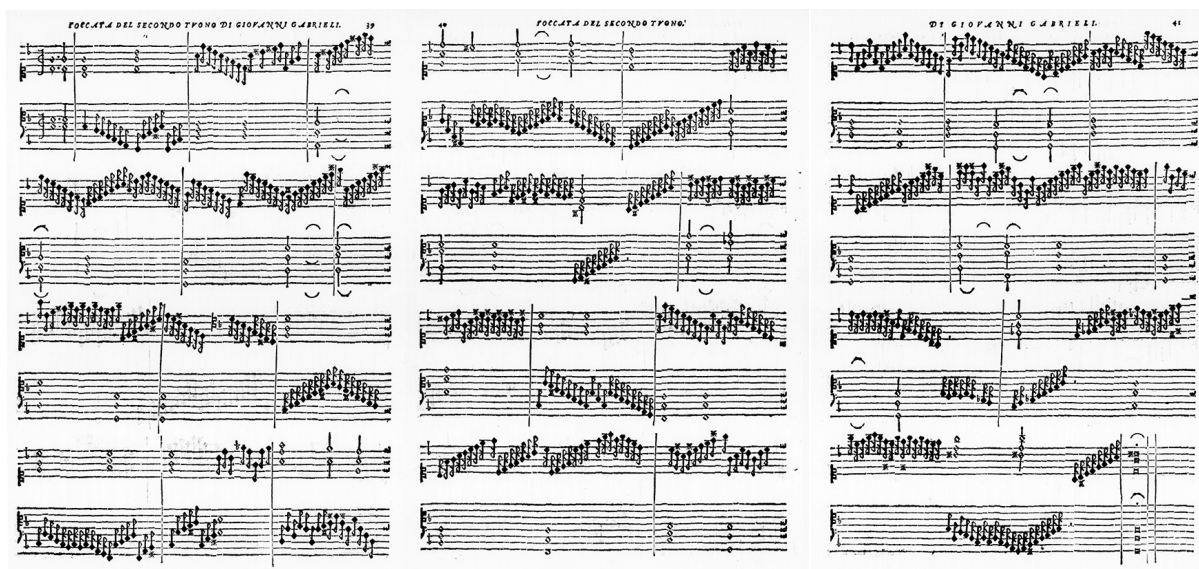


Figura 67. G. Gabrieli, “Toccata del secondo tuono”. Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, pp. 39-41.

¹⁶⁹ S. 159 (RISM 1587/16, A/I G85. *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli... libro primo et secondo*. Veneza: Angelo Gardano, 1587). Bolonha: Biblioteca della Musica. Disponível em: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_S/S161/>.

Acesso em: 13 dez 2016.

¹⁷⁰ Mus. ant. pract. G 80 (*Sacrae symphoniae... senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, & 16, tam vocibus, quam instrumentis, edition nova*. Veneza: Angelo Gardano, 1597). Cracóvia: Biblioteka Jagiellonska. Fontes digitais indisponíveis.

¹⁷¹ 4 Mus. pr. 2724 (RISM 1598/2: Caspar Hassler. *Sacrae symphoniae, Diversorum... Authorem*. Nuremberg: Paul Kauffmann, 1598). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmhuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00080450>>. Acesso em: 16 dez 2016.

¹⁷² Cf. Oscar Mischiati, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*. “L'organo”, 4, 1963, 2-154 e 237-8.

¹⁷³ S 163 (RISM A/I G0088: “Canzoni di Gio. Gabrieli”. Veneza: Gardano / Magni, 1615). Bolonha: Biblioteca della Musica. Disponível em: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=8302>. Parece haver um erro no link. Acesso em: 16 dez 2016. Cf. também: Mus. ant. pract. G 90. Cracóvia: Biblioteka Jagiellonska. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁷⁴ K.8.h.22. (RISM 1597/25: Girolamo Diruta: *Il transilvano...* Veneza: Giacomo Vincenti, 1597). Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholoway.ac.uk/items/45784664-6abe-bc43-7d7f-dcacb2b949e4/1/>>. Acesso em: 11 dez 2016.

Já Claudio Merulo (1533-1604) tem uma maior produção de obras para teclado, incluindo ricercares, canzonas, tocatas e missas (Tabela 13). Até 1567, publica por meio de sua própria imprensa, mas a partir de 1574 sua obra é impressa principalmente pelos Gardano, mesmo postumamente, sendo revisada por seu sobrinho Giacinto Merulo para este fim.

gênero	título	formato	RISM
missa	<i>Messe d'intavolatura d'organo...libro quarto</i> (1568)	tablatura	A/I M2373 ¹⁷⁵
	<i>Ricercari d'intavolatura d'organo... libro primo</i> (1567)	tablatura	990041052 ¹⁷⁶
	<i>Ricercari d'intavolatura... libro primo... novamente ristampato</i> (1605)	tablatura	A/I M2378 ¹⁷⁷
ricercare	<i>Il primo libro de ricercare da cantare, a quattro voci</i> (1574)	partes	A/I M2374 ¹⁷⁸
	<i>Ricercari da cantare a quattro voci... libro secondo</i> (1607)	partes	A/I M2380 ¹⁷⁹
	<i>Ricercari da cantare a quattro voci... libro terzo</i> (1608)	partes	A/I M2381 ¹⁸⁰
canzona	<i>Canzoni d'intavolatura d'organo... a quattro voci... libro primo</i> (1592)	tablatura	A/I M2375 ¹⁸¹
	<i>Libro secondo di canzoni d'intavolatura d'organo... a quattro voci</i> (1606)	tablatura	A/I M2379 ¹⁸²
	<i>Terzo libro di canzoni d'intavolatura... a cinque voci</i> (1611)	tablatura	A/I M2382 ¹⁸³
toccata	<i>Toccate d'intavolatura d'organo libro primo</i> (1598)	tablatura	A/I M2376 ¹⁸⁴
	<i>Toccate d'intavolatura d'organo... libro secondo</i> (1604)	tablatura	A/I M2377 ¹⁸⁵

Tabela 13. Obras de Claudio Merulo para teclado, em intabulação ou em livro de partes.

Canzonas de Merulo são impressas em três álbuns autorais de *intavolatura* para órgão (1592, 1606 e 1611), em versões ornamentadas a partir de modelos a quatro vozes ocorrentes

¹⁷⁵ *Messe d'intavolatura d'organo...libro quarto*. Veneza: s.n., 1568. Roma: Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia. Catálogo indisponível.

¹⁷⁶ Mus.ant.pract. M685 (*Ricercari d'intavolatura... libro primo*. Veneza: C. Merulo, 1567). Cracóvia: Biblioteka Jagiellonska. Disponível em: <<http://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/175867/content>>. Acesso: 15 dez 2016.

¹⁷⁷ T.110 (*Ricercari d'intavolatura d'organo... libro primo... novamente ristampato*. Veneza: Angelo Gardano, 1605). Bolonha: Biblioteca della musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁷⁸ FRBNF43150299 (*Il primo libro de ricercare da cantare, a quattro voci*. Veneza: Gardano e filhos, 1574). Paris, Bibliothèque nationale de France (Alto, canto e baixo somente). Fontes digitalizadas indisponíveis. O tenor é reproduzido em microfilme. FRBNF37283689. Cambridge (Mass.): Omnisys, ca. 1990. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59047t.r=Merulo,+Claudio.langES>>. Acesso em: 15 dez 2016.

¹⁷⁹ T.111 (*Ricercari da cantare a quattro voci... libro secondo*. Veneza: Angelo Gardano & fratelli, 1607). Bolonha: Biblioteca della musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁸⁰ T.112 (*Ricercari da cantare a quattro voci... libro terzo*. Veneza: Angelo Gardano & fratelli, 1608). Bolonha: Biblioteca della musica. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁸¹ *Canzoni d'intavolatura d'organo... a quattro voci... libro primo*. Veneza: Angelo Gardano, 1592). Basiléia: Universitätsbibliothek, Musiksammlung. Fontes indisponíveis.

¹⁸² (*Libro secondo di canzoni d'intavolatura d'organo...* Veneza: Angelo Gardano & fratelli, 1606). Paris: Bibliothèque du Conservatoire. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁸³ (*Terzo libro di canzoni d'intavolatura d'organo...* Veneza: Angelo Gardano, 1611). Paris: Bibliothèque du Conservatoire. Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁸⁴ 2 Mus.pr. 54-1/2#1 (*Toccate d'intavolatura... libro primo*. Roma: S. Verovio, 1598). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094272>>. Acesso em: 15 dez 2016.

¹⁸⁵ 2 Mus.pr. 54-1/2#2 (*Toccate d'intavolatura d'organo libro secondo*. Roma: S. Verovio, 1604). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094273>>. Acesso em: 15 dez 2016.

em fontes diversas (CUNNINGHAM, MCDERMOTT, 1992, p. xii). Parte destes modelos são atribuídos ao próprio intabulador, como as canzonas nos 1, 2, 3, 4 e 9 de seu primeiro álbum de 1592, em concordâncias com o Códice MCXXVIII, Biblioteca Capitolare di Verona (Collarile, 2008, p. 120). Outras canzonas a quatro vozes suas ocorrem em coletâneas como *Canzon di diversi per sonare libro primo* (1588, nos. 1 e 2)¹⁸⁶, e *Canzoni per sonare libro primo* (nos. 5, 18, 23 e 36)¹⁸⁷; desta última, a “Canzon decimaottava” (Figura 68) também é concordante com a “Canzon a 4 Dita Petit Jacquet”, no. 9 do primeiro álbum de canzonas intabuladas (Figura 69), segundo Cunningham e Mcdermott (*ibidem*, p. xiii). O estudo destas correlações, junto à de outras intabulações de Merulo, podem dizer muito acerca de sua prática composicional.



Figura 68. C. Merulo, “Canzon decimaottava a 4 & 5 si placet”: canto, tenore, baixo (fol. 11r) e quinto (fol. 2r). Raverii, A. *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti... libro primo* (1608); o alto corresponde à voz “si placet”, aqui ausente. Concordância: modelo a quatro vozes, código MCXXVIII (Verona: Bibl. Capitolare).

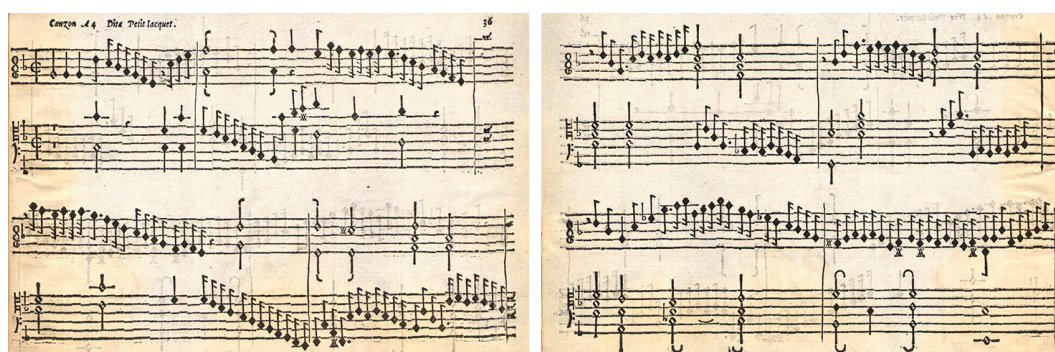


Figura 69. C. Merulo, “Canzon a 4 Dita Petit Jacquet”. Angelo Gardano, *Canzoni d'intavolatura d'organo... a quattro voci... libro primo* (1592), fol. 36r-36v.

¹⁸⁶ RISM: Recueils I, 1588/31 (original não encontrado). Cf. Sumner, F. (ed.) *Giacomo Vincenti (publisher), Canzon di diversi per sonare con ogni sorte di stromenti* (Venice, 1588). Nova York [u.a.]: Garland, 1994;.

¹⁸⁷ 4 Mus. Pr. 527 (RISM 1608/24: *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a quattro, cinque et otto... libro primo*. Veneza: Alessandro Raverii, 1608). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmhuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074352>>. Acesso em: 15 dez 2016.

Entre outros gêneros contemplados por Merulo, *ricercares a quattro* seriam comparáveis em estrutura aos motetos de seu álbum *Il primo libro de motteti a quattro voci pari, novamente dati in luce*¹⁸⁸ de 1584; este estudo, contudo, ficou além dos objetivos desta pesquisa.

Diferentemente da maior parte de sua obra, publicada pela família de Gardano até 1611, álbuns de tocatas de Merulo são impressas em Roma, por Simone Verovio. Tratam-se de suas últimas obras publicadas em vida, após mudar para Parma, exemplares de um estilo misto, com seções polifônicas intercalando-se às de estilo improvisativo, ao longo de diversas seções, como pode ser notado em um trecho de sua “Toccata Nona” do primeiro livro de tocatas (Figura 70).

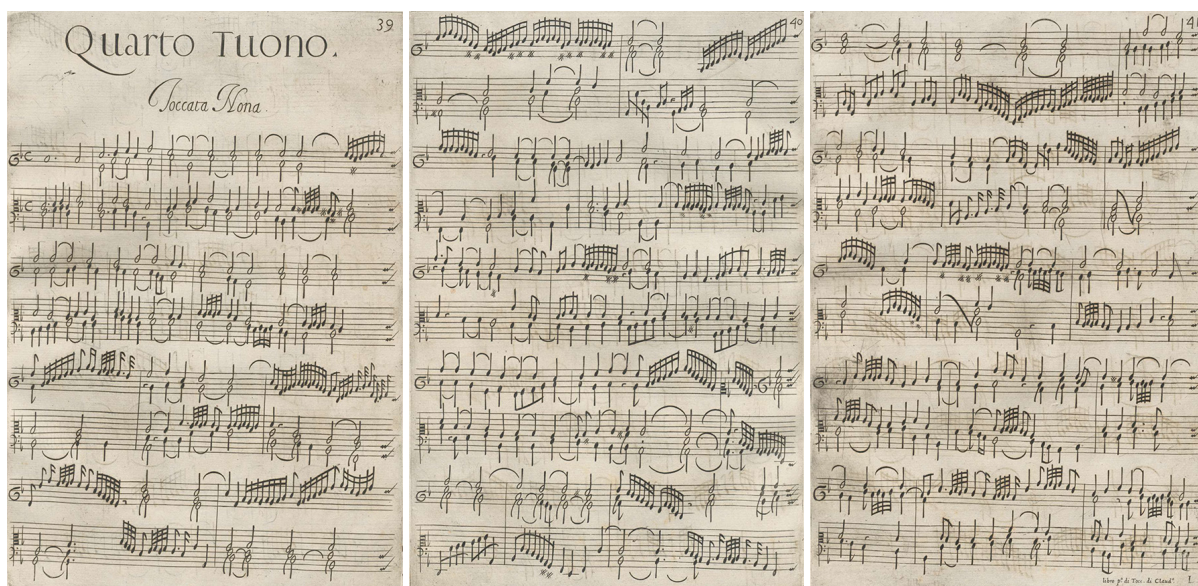


Figura 70. C. Merulo, “Quarto tuono – Toccata Nona”. Simone Verovio, *Toccate d'intavolatura d'organo libro primo* (1598), pp. 39-41 (a toccata tem mais duas páginas).

Claudio Merulo ainda tem uma toccata publicada no tratado teórico-prático *Il Transilvano* de Girolamo Diruta (1554-1610), que a este presta homenagem explícita em reconhecimento à sua genialidade tanto técnica como composicional. Outros autores como Andrea Gabrieli, Luzzascho Luzzaschi (1545-1607), Antonio Romanini (fl. 1585-1600), Paolo Quagliati (1555-1628), Bell'haver (1541-1587) e Gioseffo Guami (1542-1611) – além do próprio Diruta – também são contemplados nesta primeira parte do álbum, publicada originalmente em 1593 e voltada exclusivamente à execução de tocatas ao órgão. Já a *Seconda parte del Transilvano*¹⁸⁹ tem um espectro teórico mais abrangente, organizado em quatro

¹⁸⁸ FRBNF43150298 (RISM A/I M2363: *Il primo libro de motteti a quattro voci pari...* Veneza: A. Gardano, 1584). Paris: Bibliothèque nationale de France (contendo três vozes: superius, tenor II e bassus; falta o tenor I, contido no catálogo da Bibliothèque de l'Arsenal em Paris, não encontrado). Fontes digitalizadas indisponíveis.

¹⁸⁹ D. 19 (RISM 1609/33: G. Diruta, *Seconda parte del Transilvano, dialogo diviso in Quattro libri...* Veneza: G. Vincenti, 1609). Bolonha: Biblioteca della Musica. Disponível em: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=1935>>. Acesso em: 17 dez 2016.

divisões do álbum, cada um voltado a um conjunto de aspectos composicionais como a intabulação ornamentada de canzonas (*libro primo*), teoria do contraponto para a composição de ricercares (*libro secondo*), transposição (*libro terzo*) e intabulação de monodia sacra (*libro quarto*). São exemplificadas ali duas canzonas intabuladas por Diruta, uma de G. Gabrieli (“detta la Spiritata”) e outra de Antonio Mortaro (c.1570-c.1520), “detta l’Albergona, partita & intabulata”, demonstrando o processo de intabulação (Figura 71). A *chanson francese* é um modelo preferido à adaptação instrumental em comparação ao madrigal, mesmo às custas de uma menor extensão formal, produzindo canzonas com base (ou não) em um modelo vocal.

Figura 71. Mortaro, “Canzone detta l’Albergona, partita & intabulata”. Diruta, *Seconda parte del Transilvano* (1610), pp. 18-21.

Reese sugere que “...como um tipo de composição, a *canzona* instrumental prova ser um estudo no arranjo de seções musicais – um estudo em estrutura –, bem como o *ricercare* é um estudo da exploração dos recursos composicionais”, destacando obras de Luzzaschi, Brignoli, Pellegrini, Banchieri, Guami e Malvezzi em seus esforços por obter alguma espécie de unidade temática entre as seções da *canzona* (Reese, 1959, pg. 541-543).

Já os *ricercares* do *Il Transilvano* são de cinco autores e abrangem todos os doze *tuonos*: “*ricercare del primo*” e “*secondo tuono*” por Luzzaschi (Figura 72); “*del terzo*” e “*quarto*” por Pichi (1571-1643); “*del quinto*” e “*sexto*” por Banchieri (1568-1634); “*del settimo*”, “*ottavo*”, “*undecimo*” e “*duodecimo*” por Diruta; e “*del nono e decimo*” por Fattorini (fl. 1598-1609).

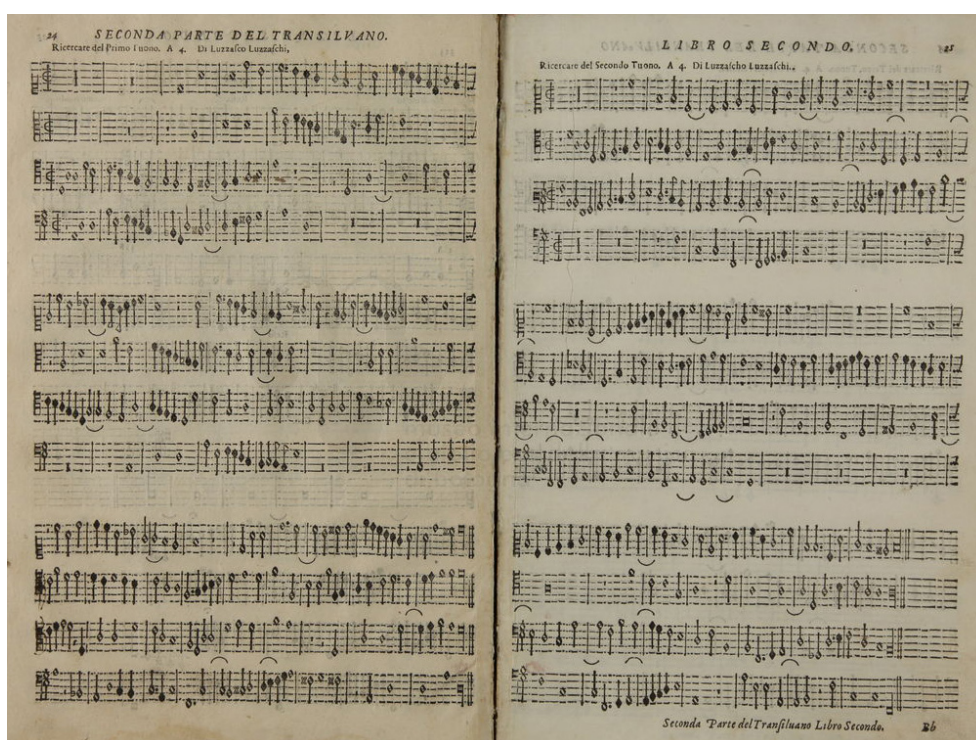


Figura 72. Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano* (1610). Luzzascho Luzzaschi, “*Ricercare del primo tuono*”, p. 24; “*Ricercare del secondo tuono*”, p. 25.

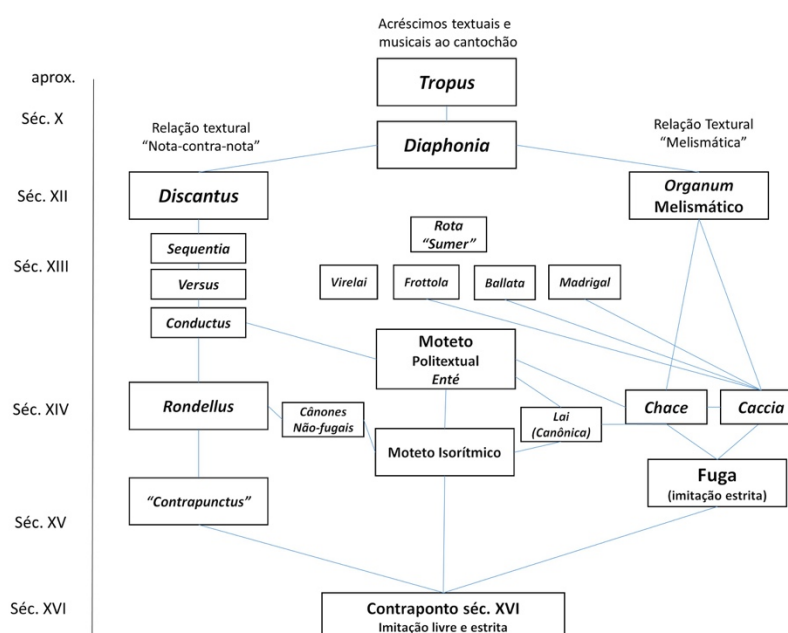
No capítulo a seguir, peças selecionadas deste primeiro capítulo serão submetidas a classificação segundo aspectos composicionais diversos, envolvendo seus materiais de partida e técnicas como a imitação.

2 ASPECTOS DA ESCRITA POLIFÔNICA NO RENASCIMENTO

No capítulo anterior, uma série de gêneros musicais dos séculos XV e XVI foram elencados na medida em que instrumentos musicais poderiam apropriar-se de sua execução, a partir de fontes musicais notadas com ou sem texto. Tal hipótese torna-se cada vez mais concreta ao fim do século XV e início do século XVI, com a proliferação de tablaturas para instrumentos de corda e arco (como as liras da gamba), corda e traste (família do alaúde) e teclas. Ao fim do século XVI a polifonia imitativa instrumental já está consolidada, atingindo seu estágio mais avançado no gênero *ricercare* imitativo. A seguir, alguns aspectos importantes da escrita polifônica serão apresentados para delimitar deste estudo.

2.1 Imitação e contraponto nos séculos XV e XVI

Formas polifônicas se desenvolvem principalmente a partir do século XII segundo duas correntes distintas, porém interativas, de estilos imitativos ou simplesmente contrapontísticos, que culminam no contraponto do século XVI, como esquematizado em um recente trabalho dentro de nosso grupo de pesquisa, mostrado no Esquema 3. Esta intrincada rede de gêneros musicais é influenciada por duas formas de *inventio*, a ‘imitação’ e o ‘contraponto’, cujas definições relacionadas são apresentadas a seguir.



Imitação estrita ou canônica. O processo de imitação pode ser desenvolvido de formas diversas, como sistematizado por Iafelice (IAFELICE, 2016, pp. 276-284) em seu modelo conceitual das cinco protoformas do cânone, descritas a seguir:

- 1) ‘forma de perseguição’: caracterizada por entradas imitativas estritas em estilo fugal;
- 2) ‘forma de rotação’: relativa especificamente ao *rondellus*;
- 3) ‘forma de elaboração métrica’: quando há manipulação de proporção e mensura;
- 4) ‘forma de elaboração melódica’: quando a melodia é desenvolvida em movimento contrário (*cancrizans*), inverso (*per arsin & thesin*) ou por modulação (*per tonus*);
- 5) ‘forma híbrida’: quando duas ou mais destas formas atuam de forma concatenada.

Em relação aos exemplos mencionados no capítulo anterior, a primeira das protoformas, a de ‘perseguição’, pode resultar de protocolos canônicos como “tenor faciens contratenorem”, na seção de missa anônima “Et in terra pax” (cf. Fig. 24, p. 24), ou “tempora bina site dyapason postea scande” na chanson “Puisque vous estez campieur” de G. Dufay (cf. Fig. 25, p.25). De maneira similar, o terceiro tipo de protoforma – de ‘elaboração métrica’ – resulta, no *Kyrie* da “Missa L’homme armé I” de Pierre de La Rue, da inscrição “Fuga in bassu[s]” no tenor, onde as vozes envolvidas concorrem em proporção sesquiáltera, com imperfeições (cf. Fig. 29, p. 31). Já a quarta protoforma, a de ‘elaboração melódica’, é consequente da interpretação do texto enigmático de “Ma fin est mon commencement” de Machaut (cf. Fig. 22, p. 22), resultando em estrutura de rondó por movimento *cancrizans* de suas vozes conjugadas. A quinta protoforma, a do tipo ‘híbrida’, é representada por dois tipos de elaboração, fugal e métrica, como na *prima pars* da “Missa La mi la sol” de H. Isaac (cf. Fig. 34, p. 35), desta vez sem inscrição.

Iafelice (*ibidem*, pp. 90-91) aponta ainda a possível classificação de alguns cânones como sendo ‘não fugais’, como aqueles obtidos por elaboração métrica ou melódica. O exemplo supracitado de elaboração métrica de La Rue, contudo, vai contra esta observação, no que tange ao uso do termo ‘fuga’ em uma elaboração métrica. Visto a ambiguidade que a terminologia pode apresentar, será evitado, na medida do possível, o uso da terminologia derivada das palavras ‘cânone’ e ‘fuga’, neste trabalho. As terminologias descritas a seguir, por sua vez, são derivadas de seu perfil imitativo ou contrapontístico e de seu papel na textura polifônica produzida.

Imitação. O conceito tradicional de imitação na música polifônica é comumente vinculado ao de perseguição, como descreve Iafelice (*op. cit.*, p. 276-7). Um entendimento mais amplo do termo ‘imitação’, contudo, deve abordar também as outras protoformas imitativas descritas por Iafelice, o que implica na diferenciação entre o conceito ‘bruto’ de imitação, ou

seja, de reprodução exata ou não de um dado modelo, e o de ‘processo de imitação’, referente ao modo como se realiza tal reprodução, podendo gerar resultados muito diferentes, por exemplo, ao utilizar-se perseguição ou elaboração métrica.

2.1.1 Formas de perseguição: técnicas e modelos

O processo de perseguição se configura de formas diversas, refletindo particularidades do modelo e do processo de imitação. Schubert (2007, pp. 488-489) apresenta definições com base em gráficos que servem de referência para a discriminação destes modelos, como apresentados a seguir.

Duo não imitativo. Quando duas melodias diferentes se sobrepõem, gerando uma relação contrapontística definida como ‘módulo’ (CUMMINGS e SCHUBERT, 2015, pp. 219-225)

Duo imitativo. Tecnicamente, trata-se da melodia que, após um intervalo de tempo, é seguida por uma imitação da mesma. A sobreposição destas duas melodias também gera um módulo, como no caso anterior. O intervalo entre o modelo e a imitação pode ser chamado de ‘intervalo de imitação ordinária’.

Par de duos não imitativos. Ocorre após o estabelecimento do duo não imitativo, que ao longo de seu desenvolvimento é adicionado de mais duas vozes que imitam tal duo. O intervalo entre o duo inicial e sua imitação pode ser chamado de ‘intervalo de imitação do duo’.

Par de duos imitativos. De maneira semelhante, ocorre após o estabelecimento do duo imitativo, que ao longo de seu desenvolvimento é adicionado de outras duas vozes que o imitam. Mais uma vez, o intervalo entre o duo inicial e sua imitação pode ser chamado de ‘intervalo de imitação do duo’.

Imitação em trio ou quarteto. Diferentemente do par de duos imitativos, estabelece um arranjo a três ou quatro vozes (ou eventualmente mais), todas com o mesmo intervalo de imitação ordinária. Nestes casos, deve ocorrer a repetição do módulo inicialmente formado.

Contraponto imitativo. É quando, em qualquer um destes casos, ocorre uma repetição do módulo gerado por um par imitativo ou não imitativo.

As vozes de um conjunto imitativo podem exibir relações de ‘ordem primária ou secundária’. Define-se aqui como ‘ordem primária’ as relações exibidas pela sobreposição das vozes sem levar em conta os aspectos imitativos do conjunto. No caso do duo não imitativo, as melodias sobrepostas são referidas por sua altura relativa (superior/inferior) ou pela voz que as conduz. Já no caso do duo imitativo, a voz que inicia o conjunto (ou ‘primeira voz’) é livre até

que se inicie a imitação, caracterizando um ‘período livre’ de sua exposição; em contraste, a entrada da ‘segunda voz’ (inevitavelmente a imitação) após o ‘período livre’ da primeira voz caracteriza o que pode então ser chamado de ‘período conjugado’. Já as relações de ordem secundária do conjunto imitativo implicam na consideração de aspectos como a extensão absoluta de um modelo de imitação e parâmetros que limitam tal conceituação, o que será discutido no Capítulo 3 em observação à conceituação de agrupamentos expositivos e digressivos de Nogueira (2014, pp. 63-76).

A conceituação da terminologia envolvendo imitação esbarra em conceitos clássicos da literatura que não fazem distinção técnica entre as ‘ordens primária ou secundária’ aqui em discussão. O *soggetto*, por exemplo, corresponde à melodia que sofre a imitação, em sua duração absoluta (CUMMING, SCHUBERT, *op. cit.*, p. 201), conceito aplicável tanto ao modelo livre como à imitação conjugada. Em adição, o período conjugado da primeira voz tem sido tratado em algumas situações pelo termo técnico ‘contrassujeito’ (CUMMING, SCHUBERT, *ibidem*, p. 221), como conceituado na definição escolástica de “fuga clássica”. Da mesma forma, os conceitos de ‘antecedente’ e ‘consequente’ podem ser dúbios em relação à ordem em que operam (primária ou secundária).

Neste contexto, pode-se encampar ao conceito de ordem primária o termo ‘concomitante’, que corresponderia ao segmento conjugado da primeira voz em relação à imitação na segunda voz. Tal definição não corresponde propriamente à de contrassujeito, na medida em que o modelo de imitação na primeira voz pode se estender para além da entrada da segunda voz, como em *stretto*, caracterizando a abertura de peça imitativas como *Venit vox de coelo* de Clemens non Papa ou o *Ricercar tertius* de Willaert, analisadas no capítulo seguinte.

Alguns conceitos complementares à esta discussão são elencados a seguir.

Imitação pervasiva. É caracterizada pela repetição do *soggetto* em todas as vozes da polifonia, marcando a peça não só em seu início, mas também em suas seções intermediárias.

Imitação livre. É aquela que, segundo Cummings e Schubert (*ibidem*, p. 211) não apresenta um contraponto imitativo.

Abertura. Caracteriza o início de uma peça e muito do *inventio* a ela relacionada. A abertura pode combinar diversos dos aspectos aqui elencados, podendo configurar-se de forma imitativa em duo, trio ou par de duos (imitativos ou não imitativos) ou de forma não imitativa.

Contraponto livre. De caráter não imitativo, pode ocorrer como complemento à construção de formas imitativas.

2.1.2 Formas de perseguição em repertórios dos séculos XV e XVI

A maior parte dos exemplos descritos no Capítulo 1 desta tese se caracterizam como ‘forma de perseguição’, porém essencialmente em sua abertura, permitindo com que as imitações se libertem após um curto período de exposição; esta ‘abertura imitativa’ é observada em chansons, seções de missa, *tricinia* instrumentais e sacros, carminas, motetos e ricercares.

Na Tabela 14, peças identificadas pelo símbolo † tem todas as vozes envolvidas neste tipo de imitação (no “Recercare primo” de G. Cavazzoni, as quatro vozes se desenvolvem em ‘fuga real’ ao longo de oito notas). Para algumas destas peças, a leitura tenderia a ser especificamente instrumental: “Carmen in sol” de Isaac (após “Maudit soit cil qui trouva jalousie”), “Fors seulement l'attente que je meure” de Obrecht e a *fantasia* de Senfl, por não possuírem nenhum texto nem *incipit* guarnecido, e “Benedictus” de Schlick, “Si dormiero” de La Rue, e “Recercare primo” de Cavazzoni, em seus formatos intabulados.

Fig. (pág.)	Peça	compositor	gênero	vv.	Execução
23 ^a (23)	Belle, bone, sage	B. Cordieur	chanson	3	voc./(instr.)
24 (24)	Et in terra pax (superius I e II)	anônimo	seção de missa	4	voc./(instr.)
25 (25)	Puisque vous estez campieur	G. Dufay	chanson	3	voc./instr.
26a (27)	Sine nomine	anônimo	indeterminado	4	instr.
31 (34)	Maudit soit cil qui trouva jalousie†	H. Isaac	chanson	3	voc./instr.
32 (34)	Carmen in sol (após Maudit soit)†	H. Isaac	carmen	3	instr.
33 (35)	Fors seulement l'attente que je meure†	J. Obrecht	chanson	4	instr.
34 (35)	Missa La mi la sol (prima pars)	H. Isaac	seção de missa	3	voc./instr.
35a (36)	Plaine d'ennuy de longue main / Anima mea†	L. Compère	moteto-chanson	3	voc./(instr.)
35b (36)	Belles sur tous / Tota pulchra es amica mea	A. Agricola	moteto-chanson	3	voc./(instr.)
37 (37)	Anima me liquefacta†	Ghiselin	moteto-canção	3	voc./(instr.)
39 (39)	Si dormiero†	P. de La Rue	tricinium	3	(voc.)/ instr.
40 (40)	Si dormiero (intabulado)†	P. de La Rue	tricinium	3	instr.
44a (43)	Adieu mes amours	Josquin Desprez	tricinium	3	(voc.)/ instr.
47a (46)	Benedictus (intabulado)†	A. Schlick	seção de missa	3	instr.
51 (52)	Das lang	L. Senfl	carmen	3	instr.
52 (52)	Fantasia†	L. Senfl	carmen	3	instr.
54 (55)	Quam pulchra est†	J. da Mantua	moteto	3	voc./(instr.)
61 (68)	Recercare primo (tablatura)†	G. Cavazzoni	ricercare	4	instr.

Tabela 14. Peças polifônicas com abertura em ‘forma de perseguição’, ordenadas segundo figuras do Cap. 1.

† - todas as vozes envolvidas na abertura imitativa. Quando a indicação ‘voc.’ ou ‘instr.’ estiver entre parêntesis, a viabilidade de sua execução por este meio será menor que do que por aquele sem parêntesis.

As peças sem identificação na tabela anterior possuem ao menos duas vozes em relação imitativa. É comum, nestes casos, que o processo de imitação se prolongue, de modo a contrastar com a(s) voz(es) concorrente(s) não imitativa(s); é o caso, por exemplo, de “Belles

sur tous / Tota pulchra es amica mea” de Agricola (cf. Tabela 14), onde discanto e tenor se imitam por pelo menos doze notas. Já no moteto-chanson “Deuil et enuy / Quoniam tribulatio” (*a 4*) de Johannes Prioris (cf. Figura 35c, p. 36) a imitação de três notas em mesma altura, entre o altus e o bassus, é quase irrelevante, distinguindo-se da categoria de abertura imitativa. Este também é o caso do *tricinium* sacro “O florens rosa” de Ghiselin (*a 3*), onde duas vozes imitam-se por quatro notas, contudo sem nenhuma consistência rítmica (cf. Figura 38, p. 38).

Um caso adicional é o da chanson “Oblier veult douleur et tristesse” de Agricola (Exemplo 4a), que também é manifesta como uma *carmen* em sol (cf. Tabela 3, p. 33). Tal peça apresenta imitações de até dez notas em suas três vozes mas não exatamente como abertura imitativa, uma vez que as imitações são precedidas por material que resulta do contraponto complementar ao modelo. Aberturas não-imitativas em contraponto livre caracterizam peças como a ‘res facta’ “Comme Femme” de Agricola (Exemplo 4b) e o ‘ricercare em ensemble’ “La morra” de Isaac (cf. Fig. 44b, p. 43), ambas contidas no primeiro livro de intabulações para alaúde de Spinacino (cf. Tabela 10, p. 64), além do moteto “Argentum et aurum” (*a 4*) de Isaac (cf. Figura 27, p. 28).

The image displays two musical examples, (a) and (b), each consisting of three staves. Example (a) is titled 'FlorC 2439' and 'Oblier veult douleur et tristesse'. It features three staves labeled 'U' (Upper), 'Tenor [1]', and 'Tenor [2]'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes marked with diamond symbols. Example (b) is titled 'Canti C' and 'Comme femme'. It features three staves labeled 'S' (Soprano), 'T' (Tenor), and 'C' (Canto). The notation is similar to (a), with note values and rests, and some notes marked with diamond symbols. Both examples show a complex interplay of voices, characteristic of the chanson style.

Exemplo 4. Incipits de chansons *a 3* de Agricola. (a) “Oblier veult douleur et tristesse”¹; (b) “Comme femme”.

É importante frisar que as peças acima discutidas são apenas alguns exemplos de estrutura imitativa, não consistindo em absoluto em um levantamento completo de todas as fontes disponíveis, o que ultrapassaria a circunscrição desta pesquisa.

¹ Coeurdevey, Annie. *Catalogue de la Chanson Française à la Renaissance*. Centre D’Études Supérieures de la Renaissance, Université Française Rabelais de Tours. Disponível em: <<http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/index.htm>>. Acesso em 18 dez 2016.

2.2 Gêneros polifônicos

Em sua função de suporte para a entoação do texto, os diversos gêneros vocais até o momento descritos adotam estruturas que refletem, de um lado, os padrões estruturais de formas poéticas ou litúrgicas e, de outro, aspectos estilísticos distintivos dos gêneros musicais como extensão e textura musical. A conjunção de diversos fatores musicais pode criar um estereótipo para dado gênero vocal tal que seja distinguível mesmo em sua realização instrumental, como discutido anteriormente em relação ao prefácio do álbum *Trium vocum carmina*.

Entre os gêneros vocais do período, missas e motetos apresentam textura polifônica claramente mais acentuada do que alguns gêneros seculares como a frottola e o madrigal – onde a homofonia é mais presente –, o que se estende à chanson, onde o conteúdo polifônico é limitado pela forma. Tais gêneros podem adotar formatos que refletem não só seu conteúdo semântico, mas também aspectos retórico-musicais de *inventio* (criação) e *decorum* (estilo adequado) que determinam sua maleabilidade. A seguir, tais gêneros polifônicos são descritos.

2.2.1 A Missa

O texto fixo do ordinário da missa implica em uma limitação de ordem semântica para sua interpretação. Numerosos arranjos para o missal lançam mão, todavia, do recurso da paródia, lugar comum para este gênero a partir da geração de Josquin. Tal recurso consiste em criar nova música a partir de um motivo pré-estabelecido, como as diversas missas sobre o tema de *L'homme armé* com base no ordinário². Este vínculo entre paródia e missa sugere que a vulgarização do texto implica em função mais cerimonial do que expressiva; a relação entre texto e música, portanto, se inverte, com o texto servindo de suporte para a música. Seu arranjo em seções (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*) permite explorar a forma em uma variedade de técnicas, inclusive a adição de seções (ou subtração, no caso da *Missa brevis*). Tradicionalmente, um motivo comum é apresentado no *exordium* de cada seção, como na Missa “Ave Maria” de La Rue (EXPERT, 1892, pp. 77; 84; 112; 123). Ali, todas as seções a quatro vozes têm aberturas imitativas (Exemplo 5), exceto o *Credo* (a 5), onde a ‘perseguição’ se dá em pares (cantus e altus / tenor secundus e bassus) seguidos do próprio cantochão, parodiado no *tenor primus* (Exemplo 6).

² Sargent, J. “Morales, Josquin and the ‘L’homme arme’ Tradition”, *Early Music History*, 30, 2011, pp. 177-212.

Kyrie

Gloria in excelsis Deo

Sanctus

Agnus Dei

The image displays four musical staves, each representing a different vocal part: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is written in a four-part setting of the Mass. The Kyrie section is at the top, followed by the Gloria in excelsis Deo, then the Sanctus, and finally the Agnus Dei. The lyrics are written below the notes, and the musical notation includes various notes, rests, and bar lines.

Exemplo 5. La Rue, “Missa Ave Maria”. *Exordium* das seções *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei* (a 4).

A - - - - - ve Ma - - ri - - - - - a,

The image shows a single musical staff with a cantochão (chant) for the Ave Maria. The lyrics are written below the notes, and the musical notation includes various notes, rests, and bar lines.

Exemplo 6. Cantochão “Ave Maria”, contido no ‘tenor primus’ (cc. 29-38) do “Credo”, único movimento a cinco vozes da “Missa Ave Maria” de La Rue (pp. 97-98)

O estilo desta missa de La Rue e daquelas de compositores da terceira geração franco-flamenga em diante tem relativa influência do estilo ‘missa tenor’ de gerações precedentes, como a Missa Caput de Ockeghem (Exemplo 7; KOLLER, 1912, p. 59). Seu estilo não imitativo ainda se observa em missas de Ockeghem como sua *L’homme armé*, apesar do tenor possuir maior variação rítmica. Por outro lado, sua *Missa Prolationum* apresenta escrita com elaboração métrica, em *tempus* imperfeito e prolações maior e menor nas vozes do tenor e do discantus, de onde derivam altus e bassus, porém com *tempus* ‘perfeito’ (IAFELICE, 2016, pp. 95-96).

Kyrie

The image shows a musical score for a Kyrie by Ockeghem, measures 1 through 15. The score is written for four voices: Contralto (Contra.), Tenor secundus, Tenor, and Basso (Tenor). The lyrics are 'Ky - ri - e e - let - son. Ky - ri - e e - let - son. Ky - ri - e e - let - son. Ky - ri - e e - let - son.' The music is in a 3/4 time signature and features a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and melodic lines.

Exemplo 7. Ockeghem, *Kyrie* da “Missa caput”, cc. 1-15.

Ao longo de cada seção da missa, divisões internas correspondem a articulações do texto, a exemplo de períodos completos, versos ou mesmo palavras (Cf. *Kyrie I* da “Missa L’omme armé I” de La Rue, Fig. 28, p. 29, e discussão relacionada), e são definidas estruturalmente por cadências e mudanças métricas. Arranjos em estrutura única para movimentos de missa, como o “Gloria” *a 16* (1587) de Andrea Gabrieli, são menos comuns, e apresentam níveis internos de organização. Tal segmentação ocorre, de forma similar, no *Gloria* da “Missa L’omme armé I” de La Rue, como descrito em texto que precede a Figura 30 (Cf. p. 32).

2.2.2 O Moteto, com foco na obra de Josquin Des Prez

Assim como na missa, espera-se que níveis de articulação interna do texto se reflitam no arranjo musical. No caso do moteto isto é mais comum naqueles imitativos e baseados em texto único, como os de Josquin, onde as vozes cantam um texto litúrgico pré-existente sob uma textura homogênea de contraponto. Tais textos litúrgicos pré-existent consistem em versículos da Bíblia, cânticos, hinos, antífonas e responsórios, mas nunca o ‘próprio’ da missa.

Motetos imitativos são comuns desde a primeira geração franco-flamenga, como “Anima mea liquefacta”³ de Dufay, onde o cantochão é parafraseado em todas as vozes. Dufay ainda compõe motetos mesurais e “cantilenas” em contraponto livre, mas em especial motetos

³ Cf. Planchart, A.E. (Ed.), *Guillaume Du Fay Opera Omnia*. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. Disponível em: <<http://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia>>. Acesso em: 20 dez 2016.

isorrítmicos, com base em mais de um texto latino, sobre um tenor de notas longas (CUMMING, 1999, p. 1). O moteto ‘isorrítmico’ se caracteriza por uma melodia no tenor em *talea* (uma dada ordenação de durações ou ritmos) e *color* (repetições da *talea*, com elaboração métrica ou não). No moteto “Nuper rosarum flores” a quatro vozes, de Dufay (Figura 73), o cantochão “Terribilis est locus iste” é entoado por dois tenores (*fol.* 71r-71v, parte inferior), segundo diferentes *talea* (em relação de quinta justa) ao longo de quatro *color* definidas por prolações (três no *fol.* 71r e uma no *fol.* 71v). Já o texto “Nuper rosarum flores” é entoado em contraponto livre pelo *motetus* e *triplum* inscritos nos *fol.* 70v e 71r e continuados no espaço remanescente do *fol.* 71v.



Figura 73. Dufay, “Nuper rosarum flores”. Códice alfa.x.1.11, *Choralis liber*⁴, *fol.* 70v, 71r e 71v.

Apesar da repetição das *talea* em *color* diversas, os motetos isorrítmicos aparentam possuir uma estrutura de composição contínua, devida às vozes do *motetus* (aquele que conduz o texto, ou o ‘mote’, acima do tenor) e do *triplum* (voz adicional, mais aguda) que reproduzem textos extensos. Tais vozes se desenvolvem ao longo de extensas pausas de tenores em “Nuper rosarum flores”, em forma de dueto isolado, decorrentes de um segmento da *talea* ocupada por pausa. Como será visto adiante, a relação contrapontística nestes duetos isolados geralmente visa uma resolução cadencial de intervalos de sexta para oitava, o que de certo modo controla o âmbito e mesmo o contorno melódico deste dueto.

⁴ Alfa.X.1.11 (*Choralis liber*. Ferrara: século XV). Modena: Biblioteca Estense. Disponível em: <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.x.1.11.html>>. Acesso em: 20 dez 2016. Cf. Planchart, A.E. (Ed.), *idem*. Disponível em: *idem*. Acesso em: 20 dez 2016.

O arranjo sobre um determinado texto pode gerar peças em seção única ou múltipla (*prima pars, seconda pars, etc.*), caso em que observamos ciclos que comportam um texto completo, refletindo inclusive suas articulações na estrutura musical (em semelhança ao que foi observado no caso do *Gloria* do missal). O moteto “Intemerata dei mater” de Ockeghem⁵ é um exemplo da segunda geração franco-flamenga, organizado em ciclo com três partes; nesta peça, todas as vozes seguem um mesmo texto sem repetição. Esta estrutura, pouco imitativa e por vezes homofônica, não é compatível com a técnica do isorritmo, mais característica de motetos politextuais com arranjo em seção única. Seus textos são distribuídos pelas vozes componentes, como em “Magnanimae gentis”⁶ de Dufay onde um texto diferente é entoado por cada uma de suas três vozes, ou em “Ecclesiae militantis”⁷ do mesmo autor, onde o mesmo número de textos é distribuído entre cinco vozes.

Motetos isorrítmicos ainda são produzidos por compositores da terceira geração franco-flamenga: “Domine Dominus noster” a cinco vozes (atribuição duvidosa a Josquin), plenamente isorrítmico, está arranjado em seção única, em concordância com a previsão supracitada; já aqueles a seis vozes, como “Ave nobilissima creatura” e “Huc me sydereo” de Josquin, não só constituem ciclos de duas partes como também não chegam a ser plenamente isorrítmicos. Além do isorritmo, motetos desta geração são marcados por um caleidoscópio de técnicas como cânone, *motto*, *cantus firmus*, duo imitativo, não imitativo, par de duos, pontos de imitação e de homofonia, alteração métrica, *inganno* e reiteração motífica.

Nas tabelas a seguir, motetos são comparados em combinações de vozes e seções; alguns deles foram analisados em contexto pedagógico de graduação do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP (São Paulo, SP), ao longo do ano de 2016⁸.

⁵ Cf. edição moderna em: *From Van Ockeghem tot Sweelinck, Vol. I*. Amsterdam: Alsbach, 1952, pp. 3-11.

⁶ Cf. Planchart, A.E. (Ed.), *idem*.

⁷ Cf. Planchart, A.E. (Ed.), *idem*.

⁸ Disciplina OPT 0127TU – “Polifonia imitativa – repertório, formas e análise” ministrado pelo Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, acompanhado pelos orientandos Fernando Cardoso e Carlos Iafelice. IA-UNESP, 2016.

vozes	moteto (seção única)	aspecto geral	técnicas
4	Ave maria... virgo serena ⁹ NJE 23.6	imitativo	• abertura em imitação plena • pontos de imitação, de duos imitativos e de homofonia • <i>finis</i> ternário / binário
4	Ecce, tu pulchra est ¹⁰ NJE 14.6	composição livre	• abertura não imitativa • pontos de homofonia e de imitação em duo
4	Gaude virgo mater Christi ¹¹ NJE 24.2	imitativo	• abertura: par de duos em <i>stretto</i> imitativo em uníssono • <i>finis</i> ternário / binário / ternário / binário
4	O bone et dulcis Jesu ^{12†} NJE 21.8	não imitativo	• abertura: duo não imitativo sobre tenores • tenores: <i>canti firmi</i> ‘Ave Maria’ e ‘Pater noster’
4	Salve Regina ^{13†} NJE 25.4	canônico e imitativo	• bassus e altus: duo imitativo com quebra (M–M’) • <i>canon a 4ª alta</i> em <i>stretto</i> deste duo gera tenor e cantus • o pleno resulta em par de duos imitativos (MM–M’M’)
5	Domine Dominus noster ¹⁴ (Salmo 8) NJE 16.4	motto isorrítmico	• abertura: duo em imitação sobre uníssono, com <i>inganno</i> • <i>talea</i> ‘Domine Dominus noster’, proporções 2:3:4:5:6 • pontos de imitação e de homofonia
5	De profundis clamavi ¹⁵ NJE 15.13	canônico e semi-imitativo	• tenor e primus contratenor são canônicos ao superius • intervalo de duas breves entre as vozes canônicas • outras vozes interagem entre si e com o cânone
5	Nymphes des bois ¹⁶ (Requiem) sem NJE	<i>cantus firmus</i> , não imitativo	• não imitativo no geral; poucos pontos de imitação • tenor ‘Requiem aeternam...’ até ‘...perpetua luceat eis’ • homofonia nas seções <i>tacet</i> e ‘Requiescat’ do tenor
6	Absolve quaesumus ¹⁷ NJE 26.1	canônico e imitativo	• superius e altus 1: <i>fuga subdiapente</i> após duas breves • outras vozes: construções imitativas
6	Pater noster / Ave Maria ¹⁸ (moteto duplo) ¹⁹ NJE 20.9	canônico, não imitativo	• pontos de homofonia e de imitação livre • <i>Pater noster</i>: cânone à quinta, melodia composta • <i>Ave Maria</i>: cânone em uníssono, cita 1º verso do <i>CF</i>
8	Tulerunt Dominum meum ²⁰ NJE 14.7	Híbrido	• <i>Contrafactum</i> de “Je prens congie de mes amours” (a 8) • abertura em par de duos mais um trio, imitativos • <i>medius</i>: segmentos bitextuais; <i>finis</i>: reiteração motífica

Tabela 15. Motetos de Josquin em seção única, a vozes diversas, e as principais técnicas de composição.

‡ atribuição duvidosa; † peças analisadas em disciplina sobre polifonia no IA-UNESP, 2016. NJE = numeração do moteto no compêndio New Josquin Edition (Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis)

⁹ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets I*, Vol. 2. Amsterdam: Alsbach, 1922, no. 2.

¹⁰ Josquin des Prés, “Vier Motetten zu 4 und 6 stimmen”. Em: F. Blume (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 18. Wolfenbüttel: Mösel, 1932, pp. 4-7.

¹¹ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets IV*, Vol. 7. Amsterdam: Alsbach, 1924, no. 23.

¹² A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets III*, Vol. 6. Amsterdam: Alsbach, 1924, no. 18.

¹³ W. Elders (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets XXV*, Vol. 52. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1964, no. 95.

¹⁴ Josquin des Prés, “Zwein Psalmen zu 4 und 5 stimmen”. Em: H. Osthoff (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 64. Wolfenbüttel: Mösel, 1957, pp. 1-11.

¹⁵ Josquin des Prés, “Drei Psalmen zu 4 – 6 stimmen”. Em: F. Blume e K. Gudewill (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 57. Wolfenbüttel: Mösel, 1955, pp. 26-32.

¹⁶ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets V*, Vol. 9. Leipzig: Siegel, 1925, no. 29.

¹⁷ W. Elders (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets XXIII*, Vol. 49. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1961, no. 82.

¹⁸ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets XII*, Vol. 36. Amsterdam: Alsbach, 1954 (b), no. 50.

¹⁹ como em D-Mbs Mus.pr. 9606 (fol. B2v), D-Mbs Mus.ms.863, D-Mbs Mus.ms.12 (pp. 20v-31r), RISM 1547/22 (GB-Lbl K.1.c.13, Intabolatura de lauto de Francesco da Milano, libro segundo), RISM 1547/22 (intabolatura Gintzler), 1547/23 (Des chansons & motets reduits en tablature de lut, Phalese).

Imagem disponível de D-Mbs Mus.ms.12 em: stimmhuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00079112

²⁰ Josquin des Prés, “Drei Evangelien-Motetten zu 4, 6 und 8 stimmen”. Em: F. Blume (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 23. Wolfenbüttel: Mösel, 1933, pp. 1-11.

vozes	moteto (duas seções)	aspecto geral	técnicas
4	Alma redemptoris mater ²¹ NJE 23.1	imitativo e canônico	• altus/tenor: cânone em uníssono após duas breves • duos imitativos com quebra
4	Ave Christe immolate ^{22†} NJE 21.1 (Bauldeweyn)	Imitativo	• abertura em par de duos em <i>stretto</i> imitativo à 5ª <i>bassa</i> • pontos de imitação, de duos imitativos e de homofonia • <i>finis</i> ternário / binário / ternário / binário (<i>seconda pars</i>)
4	Dominus regnavit ^{23†} NJE 17.1 (Salmo 92)	Imitativo	• abertura em par de duos em <i>stretto</i> imitativo à 5ª <i>bassa</i> • pontos de imitação
4	De profundis ^{24†} (Salmo 129) NJE 15.11 (Champion)	Imitativo com quebra	• par de duos imitativos com quebra • textura imitativa estrita, com contraponto complementar • pouco desenvolvimento de imitação livre
4	Domine ne in furore tuo ^{25†} (Salmo 37) NJE 16.6	Imitativo	• apenas alguns versos são arranjados: 2-4, 7, 11, 22 e 23 • frases melódicas correspondem à unidades gramaticais • par de duos imitativos, seções de imitação livre e estrita
5	Homo quidam fecit coenam ²⁶ NJE 19.4	Imitativo	• cânone entre contratenor primus e tenor em uníssono • intervalo de breve (prima pars) ou longa (seconda pars) • outras vozes realizam imitações livres
5	Illibata Dei virgo nutrix ²⁷ NJE 24.3	imitativo, motto mensural	• duos e pares de duos imitativos em formações diversas • tenor: motto ‘la-mi-la’ em proporção fixa na <i>prima pars</i> • aparte as pausas, proporção global do motto é 6:2:1 • O texto tem a assinatura acróstica de Josquin
5	Stabat Mater dolorosa ²⁸ NJE 25.8	não imitativo, sobre tenor	• tenor parodia “Comme femme desconfortée” (Binchois) • contraponto livre sobre tenor • entradas não imitativas, ponto de homofonia e
6	Ave nobilissima criatura ²⁹ NJE 23.11	imitativo, mensural	• par de duos canônicos (<i>in subdiapente</i>) contra voz livre • seções não imitativas, de imitação livre e de homofonia • isorrítmico em relação às pausas na proporção 3:2:1 • díptico com “Huc me sydereo”
6	Huc me sydereo ³⁰ NJE 21.5	imitativo, mensural	• entradas imitativas exceto sextus ‘si placet’ • o sextus quase certamente não foi criado por Josquin • <i>cantus prius factus</i> ‘Plangent eum quase unigenitum’ • <i>talea</i> em proporção aproximada de 6:2:1
6	O virgo virginum ³¹ NJE 24.11	híbrido	• textura híbrida, ora imitativa, ora contrapontística • organização em trios (fabordão em ‘filie Jerusalem’) • métrica ternária / binária no <i>finis</i> da <i>seconda pars</i>
6	Praeter rerum seriem ³² NJE 24.12	híbrido	• <i>cantus firmus</i> parcialmente canônico (tenor / superius) • pares de trios não imitativos compõe a textura • 1ª <i>pars</i>: ternário; 2ª <i>pars</i>: binário / ternário / binário

Tabela 16. Motetos de Josquin em duas seções, a vozes diversas, e as principais técnicas de composição.

‡ atribuição duvidosa; † peças analisadas em disciplina sobre polifonia no IA-UNESP, 2016. NJE = numeração do moteto no compêndio New Josquin Edition (Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis)

²¹ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets VIII*, Vol. 21. Leipzig: Kistner & Siegel, 1942, no. 38.

²² Josquin des Prés, *op. cit.*, 1932, pp. 8-15.

²³ Josquin des Prés, “Drei psalmen zu 4 stimmen”. Em: Friedrich Blume (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 33. Wolfenbüttel: Mösseler, 1935, pp. 4-10.

²⁴ Josquin des Prés, *ibidem*, 1935, pp. 10-16

²⁵ Josquin des Prés, *ibidem*, 1935, pp. 17-24

²⁶ A. Smijers (ed.). *op. cit.* 1925, no. 28.

²⁷ A. Smijers (ed.). *ibidem*, 1925, no. 27.

²⁸ A. Smijers (ed.). *op. cit.*, 1942, no. 36.

²⁹ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets VII*, Vol. 18. Leipzig: Kistner & Siegel, 1938, no. 34.

³⁰ A. Smijers (ed.). *op. cit.*, 1936, no. 30.

³¹ Josquin des Prés, *op. cit.*, 1955, pp. 11-25.

³² A. Smijers (ed.). *op. cit.*, 1938, no. 33.

vozes	moteto (três seções)	aspecto geral	Técnicas
3	Ave verum corpus ^{33,‡} NJE 21.2	<i>tricinium</i>	• 1ª e 2ª pars: duo não imitativo (<i>bicinium</i>) seguido de sua repetição com a adição de uma 3ª voz (<i>tricinium</i>) • 3ª pars: apenas o <i>tricinium</i>, em contraponto livre
4	Domine, exaudi orationem ³⁴ NJE 16.5 (Salmo 142)	híbrido	• abertura em <i>par</i> imitativo seguido de par não imitativo • 2ª e 3ª pars com abertura não imitativa • pontos de homofonia e de imitação em menor extensão
4	In principio erat verbum ³⁵ NJE 19.8	híbrido	• par de duos imitativos com quebra; reiteração motivica • pontos de homofonia e de imitação • contraste de duos não imitativos e plenos homofônicos
5	Salve regina ^{36,†} NJE 25.4	não imitativo sobre motto	• abertura mista, imitativa e não imitativa • <i>motto continuo</i> na quinta vox, repetindo o cantus firmus • reiteração de motivos diversos: função textural
5	Miserere mei, Deus ³⁷ NJE 18.3 (Salmo 50)	imitativo sobre motto	• abertura em par de duos com imitação à 5ª <i>bassa</i> • <i>motto continuo</i> no tenor 1, repetindo o cantus firmus • pontos de imitação, homofonia e duos imitativos ou não
5	Inviolata integra et casta ³⁸ NJE 24.4	<i>cantus firmus</i> canônico	• 1ª e 2ª pars: <i>fuga in epidiapente</i> após três breves • 3ª pars: <i>fuga in epidiapente</i> após uma breve • imitação livre
6	Benedicta es coelorum ³⁹ NJE 23.13 (2ª pars, 2 vozes)	híbrido	• tenor e superius: <i>fuga in unísono</i> quase estrita • pontos de imitação e de homofonia • 1ª pars: pares não-imitativos de vozes livres com a fuga • 2ª pars: <i>bicinium</i> típico; 3ª pars: imitação livre
6	Responsum accepit ^{40,‡} NJE 20.11 (2ª pars, 3 vozes)	canônico e imitativo	• altus e tenor: <i>fuga in epi-</i> ou <i>subdiapente</i> (1ª ou 3ª pars) • 1ª pars: par de duos imitativos com quebra • 2ª pars e 3ª pars: imitação livre

Tabela 17. Motetos de Josquin em três seções, a vozes diversas, e as principais técnicas de composição.
‡ atribuição duvidosa; † peças analisadas em disciplina sobre polifonia no IA-UNESP, 2016. NJE = numeração do moteto no compêndio New Josquin Edition (Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis)

Todas estas peças (com exceção de “Nymphes des bois”) são editadas criticamente na *New Josquin Edition*, compêndio atualizado da obra de Josquin. Na indisponibilidade de acesso a esta obra, a análise preliminar destas peças baseou-se em fontes primárias *online*, disponíveis em acervos de bibliotecas estrangeiras, e em edições críticas, como os itens citados do compêndio *Das Choirwerk*, disponíveis em repositórios como IMSLP (International Music Score Library Project) e CPDL (Choral Public Domain Library), bem como outras edições modernas. A referência do primeiro compêndio de obras completas de Josquin, o monumental *Werken van Josquin des Prés*, foi utilizada em casos onde seria a mais representativa das fontes.

³³ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets II*, Vol. 4. Amsterdam: Alsbach, 1923, no. 12.

³⁴ Josquin des Prés, *op. cit.*, 1957, pp. 12-32.

³⁵ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets XIV*, Vol. 38. Amsterdam: Alsbach, 1954(b), no. 56.

³⁶ A. Smijers (ed.). *Werken van Josquin des Prés, Motets XI*, Vol. 35. Amsterdam: Alsbach, 1954(a), no. 48.

³⁷ G. Schirmers Collection of Oratorios and Cantatas – Miserere mei Deus – Josquin de Prés. Nova Iorque: G. Schirmers, 1898, p. 1-39.

³⁸ Commer, F. (ed.). *Josquin Deprés... Eine Sammlung ausgewählter kompositionen zu 4, 5 und 6 Stimmen*. Berlin: Leo Liepmannsohn, 1877, pp. 46-56

³⁹ A. Smijers (ed.). *op. cit.*, 1954(a), no. 46.

⁴⁰ Josquin des Prés, *op. cit.*, 1933, pp. 12-21

Uma das abordagens mais significativas na análise e avaliação da obra de Josquin é desenvolvida por Milson, que determina um núcleo central de peças a cinco e seis vozes que delineiam importantes características do compositor (2000, p. 290). A observação das tabelas aqui elaboradas visa, contudo, explorar possíveis relações entre texto utilizado, técnica composicional e tipo de arranjo, partindo da premissa do texto como sugestivo da forma, em gradação variável ao se comparar os vários tipos de arranjo; tal aspecto pode servir como parâmetro na determinação de um modelo comparativo para com os *ricercars* imitativos de Willaert. Uma observação preliminar das Tabelas 15 a 17 revela um aspecto estrutural que polariza o conjunto, distinguindo peças construídas ou não sobre material pré-elaborado – *cantus firmus*, *cantus prius factus*, *motto* ou paráfrase – como mostrado na Tabela 18.

Texto de base	moteto	seções	vozes	técnica predominante
Velho Testamento				
canticum canticorum	Ecce, tu pulchra est	1	4	composição livre, híbrida
salmo 129	De profundis clamavi	1	5	cânone / imitação com quebra
salmo 8	Domine Dominus noster	1	5	motto isorrítmico
salmo 92	Dominus regnavit	2	4	imitativo
salmo 129	De profundis clamavi	2	4	imitativo com quebra
salmo 6	Domine, ne in furore tuo	2	4	imitativo
salmo 142	Domine, exaudi orationem	3	4	imitativo / não imitativo
salmo 50	Miserere mei, Deus	3	5	motto mensural / imitativo
Novo Testamento				
orações	Pater noster / Ave Maria	1	6	paráfrase canônica, híbrido
responsório de casamento	Homo quidam fecit	2	5	imitativo
eucaristia	In principio erat verbum	3	4	imitativo / não imitativo
Devoção a Jesus Christo				
pai nosso (ord.) / ave maria	O bone et dulcis Jesu	1	4	<i>cantus firmus</i> , híbrido
texto humanístico	Huc me sydereo	2	6	motto mensural, imitativo
texto eucarístico	Ave verum corpus	3	3	paráfrase, <i>tricinium</i>
Devoção a Virgem Maria				
grande antífona mariana	Salve regina	1	4	<i>cantus firmus</i> /canon imitativo
livro das horas	Ave maria... virgo serena	1	4	imitativo
livro das horas	Gaude virgo	1	4	imitativo
grande antífona mariana	Alma redemptoris mater	2	4	imitativo e canônico
Livro das horas, acróstico	Illibata Dei virgo nutrix	2	5	motto mensural, imitativo
antífona/sequência alterada	Stabat Mater dolorosa	2	5	<i>cantus prius factus</i> , não imit.
antífona/sequência gregoriana	Praeter rerum seriem	2	6	<i>cantus firmus</i> , híbrido
livro das horas	Ave nobilissima criatura	2	6	motto mensural, imitativo
antífona devocional	O virgo virginum	2	6	imitativo / não imitativo
antífona da concepção	Inviolata integra et casta	3	5	<i>cantus firmus</i> canônico
grande antífona mariana	Salve regina	3	5	motto, <i>cantus firmus</i> não imit.
antífona	Benedicta es coelorum	3	6	imitativo / não imitativo
Texto não bíblico				
Inspirado no requiem	Nymphes des bois	1	5	<i>cantus prius factus</i> , não imit.
Inspirado no requiem	Absolve quaesumus	1	6	<i>cantus prius factus</i> , canônico
Não incluso na NJE				
FORA	Ave Christe immolate	2	4	imitativo
FORA	Responsum accepit	3	6	canônico e imitativo

Tabela 18. Motetos de Josquin reunidos por tipo de texto. Fileiras sombreadas distinguem ainda composições em *motto* de outras compostas sobre material pré-elaborado (*cantus firmus*, *cantus prius factus*, *motto* ou paráfrase).

2.3. Técnicas de composição

2.3.1. Composição sobre melodia conhecida

Oriundas da utilização de melodias tradicionais como o cantochão, as técnicas mais comuns nesta categoria são *cantus firmus*, *cantus prius factus*, paráfrase e *motto*. A melodia produzida pode ainda estar associada a outras técnicas, como cânone ou imitação (restrita ou com quebra), elaboração métrica (isorritmo ou aumento/diminuição), ou contraponto não imitativo ou homofônico. A seguir, cada uma das técnicas é descrita e exemplificada.

Cantus firmus. Caracteriza-se pela utilização integral de uma melodia tradicional, mais comumente um cantochão. Entre as peças selecionadas, Josquin utiliza a técnica em “O bone et dulcis Jesu”, “Salve regina” a 4, “Praeter rerum seriem” e “Inviolata integra et casta”. Destas, “Salve regina” e “Inviolata...” são exploradas canonicamente, enquanto “Praeter rerum seriem” tem construção parcialmente canônica; já “O bone et dulcis Jesu”, elaborado sobre os *canti firmi* ‘Pater noster’ e ‘Ave Maria’, desenvolve suas vozes complementares em contraponto livre, lembrando o padrão não imitativo da geração anterior, apesar de não ser isorrítmico.

Cantus prius factus. Trata-se de uma melodia de empréstimo, sacra ou secular, ‘já composta’ como o próprio nome diz, como a “Stabat mater” de Josquin, acomodada sobre a sequência medieval “Comme femme desconfortée” de Binchois (*Mellon chansonnier*), com durações estendidas em ordem ‘superlativa’, ou seja, o quádruplo do original (ELDERS, 2013, pp. 173-174); outros exemplos de *cantus prius factus* são “Huc me sydereo”, “Ave nobilissima creatura”, “Nymphes des bois” e “Absolve quaesumus”.

Paráfrase. Esta técnica implica no uso de uma melodia tradicional manipulada para fins composicionais, como em “Ave verum corpus”, baseada em tropo da missa em cantochão “De angelis”, e no moteto duplo “Pater noster / Ave Maria”, onde Josquin altera tanto o tom de recitação litúrgico ‘Pater noster’ quanto a antífona ‘Ave Maria’, adequando-os a cânones à quinta e ao uníssono, respectivamente em cada parte (ELDERS, 2013, pp. 154-156).

Motto. Composições baseadas nesta técnica representam um extremo da dicotomia estilística de Josquin e ocorrem em arranjos preferencialmente a cinco e seis vozes nesta seleção. A técnica, herdada do isorritmo de gerações prévias, parte de um fragmento melódico em notas longas que se repete sistematicamente, podendo ainda ser submetido a procedimentos de transposição e/ou aumento/diminuição. Em “Salve regina” a 5, o *motto* ‘salve’ no tenor primus é transposto por solmização de *la-sol-la-re* em *cantus mollis* e *naturalis* precedidos por pausas, soando *g-f-g-c / d-c-d-G* no modo dório transposto deste moteto (Figura 74). Elders

(2013, p. 70) avalia que “o moteto todo é impregnado com a melodia Gregoriana, ouvida principalmente no superius, mas também de forma fragmentada em outras vozes”.



Figura 74. Josquin, “Salve regina” a 5. Petrus Alamire, MS Mus. Ms. 34. (a) *prima pars*, fol. 1v; (b) *seconda pars*, fol. 4v; (c) *tertia pars*, fol. 5v⁴¹.

Elders (2013, pp. 85-86) ainda aponta uma série de evidências para uma estruturação simbólica de “Salve regina” a 5, como o *motto* de quatro notas que, somado às três pausas prévias, gera o número mariano 7, ou as vinte e quatro ocorrências do *motto* ‘Salve’, doze na *prima pars* e mais doze nas outras duas partes, o que seria uma clara referência à Mulher do Apocalipse (do livro das revelações), com sua coroa de doze estrelas.

Já em “Miserere mei, Deus” o padrão de transposição é mais complexo, ocorrendo *per gradus* em formas descendente, ascendente, e descendente, respectivamente em suas partes *prima*, *seconda* e *tertia*, como mostrado na Figura 82. O número total de ocorrências do *motto* é de vinte e uma (oito na *prima pars*, oito na *seconda pars* e cinco na *tertia pars*), duas a mais que o número de versos do respectivo salmo; contudo, o número de *motti* se equaliza ao de versos pela adição de um *motto* extra para os versos 1 e 13 (Elders, 2013, pp. 87-88). Sua *seconda pars* também faz uso do procedimento de diminuição, adotando o valor de mínima pontuada na primeira nota, metade do valor adotado nas partes *prima* e *tertia*, a semibreve pontuada; contudo, a proporcionalidade não é plena, visto os valores variáveis das pausas que intercalam os motivos melódicos (Figura 75).

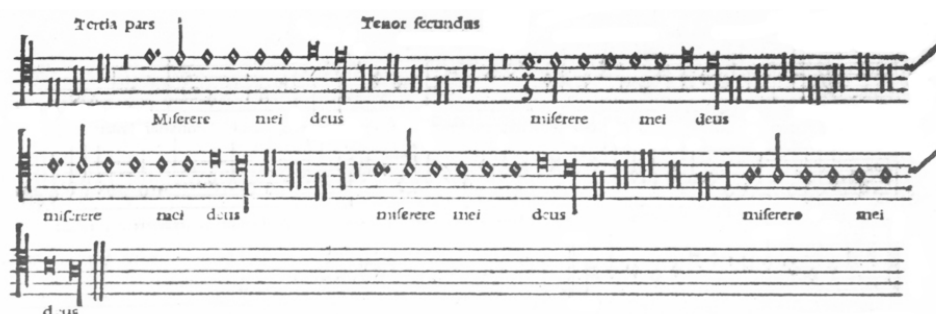
⁴¹ MS Mus. Ms. 34 (“29 motets”. Munique: c. 1525). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00079119/images/>. Acesso em: 27 dez 2016.



(a)



(b)



(c)

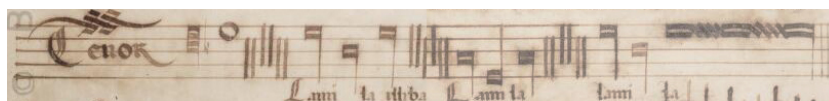
Figura 75. Josquin, “Miserere mei, Deus”, tenor secundus. O. Petrucci, *Motetti de la Corona. Libro tertio*, fol. 94r (a), 95r (b), 96r (c)⁴².

Outro moteto que faz uso de ambas as técnicas é “Illibata dei virgo nutrix”, cujo *motto* se repete no tenor pela solmização *la-mi-la* (desta vez literal) em *cantus naturalis* e *mollis*, intercalados por pausas, e transpostos segundo o modo hipodório. O *motto* ocorre isorritmicamente em cada uma das partes, mas no geral ocorre desproporção entre *prima* e *secunda pars*. Na *prima pars*, o isorritmo se estrutura em *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* (ternário), sendo constituído apenas por longas (seis pausas⁴³ + três notas), durante três ocorrências do *motto* (Figura 76a). Já na *secunda pars*, o isorritmo (três pausas + três notas)

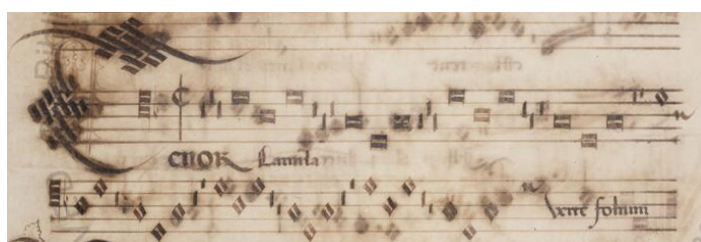
⁴² K.1.d.15 (*Motetti de la corona. Libro tertio*. Fossombrone: O. Petrucci, 1519. Londres: British Library. Disponível em: <<https://repository.royalholloway.ac.uk/items/9995d2fc-7116-2e73-1718-f8f35aa2e24c/1/>>. Acesso em: 27 dez 2016.

⁴³ Vale lembrar que cada longa é constituída por três breves, nesta mensura; portanto, dezoito pausas de breves correspondem a seis pausas de longa.

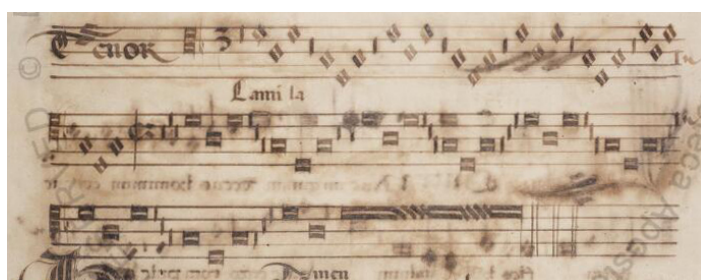
é mensural, ocorrendo inicialmente sob *tempus imperfectum diminuite cum prolatione imperfecta* (binário) em proporções de breve e semibreve (Figura 76b); retorna, a seguir, em fórmula ternária, porém diminuído à figura de semibreve, e por fim novamente em breve, sob mensuração binária (Figura 76c).



(a)



(b)



(c)

Figura 76. Josquin, “Illibata dei virgo nutrix”, tenor. *MS Capp. Sist. 15*. (a) *prima pars*, fol. 246v e 247v (agrupados por edição de imagem); (b-c) *seconda pars*, fol. 248v e 249v, respectivamente⁴⁴.

Alteração duracional também é uma das características que marca o par de motetos “Huc me sydereo” e “Ave nobilissima creatura”, explorados na literatura exaustivamente nas análises de Carl Dahlhaus e Ruth DeFord. Dahlhaus (1990, p. 264) afirma que:

“... ambos são baseados no mesmo *cantus firmus*. A antífona ‘Plangent eum’ dada no tenor de ‘Huc me sydereo’ é melodicamente idêntica à antífona ‘Benedicta tu in mulieribus’, que forma o *cantus firmus* de ‘Ave nobilissima creatura’. E a técnica de realização mensural das antífonas – como descrita por Rolf Dammann como uma ‘forma tardia do moteto isorrítmico’ – é a mesma em ambos os motetos”.

Dahlhaus descreve em detalhe as relações métricas dos *motti* nestes motetos, mostrando que suas proporções não são, de fato, isorrítmicas, como julga Rolf Damann (DAHLHAUS,

⁴⁴ MS Capp. Sist. 15 (fol. 246v-250r. Roma: c. 1495-1500). Vaticano: Biblioteca Apostólica. Disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.15>. Acesso em 27 dez 2016. Cf. também SA.77.C.22/1-3 (*Motetti a cinque. Libro primo*, fol. 4v-5r. Veneza: O. Petrucci, 1508). Viena: Österreichische Nationalbibliothek. Disponível em: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09197672>>. Acesso em 27 dez 2016.

idem). Ruth DeFord concorda com a natureza comum do par de motetos, mas salienta seu caráter antagônico, sendo “Ave nobilissima creatura” um moteto da anunciação e “Huc me sydereo” um moteto da Paixão, observando também que “... ambos os motetos apresentam o cantus firmus três vezes na voz do tenor, uma na *prima pars* e duas vezes na *seconda pars*.” (DeFord, 2015, p. 304), como evidente no *motto* de “Plangent eum”, no tenor de “Huc me sydereo” (Figura 77). O longo *motto* coincide com fontes do cantochão como na Figura 78.



Figura 77. Tenor de *Huc me sydereo*, conduzindo o cantochão *Plangent eum*⁴⁵.



Figura 78. Cantochão *Plangent eum*, antifonário da biblioteca de Klosterneuburg⁴⁶.

Ao grupo de motetos com *motto* a cinco e seis vozes pode-se adicionar “Domine, dominus noster” a cinco vozes, cujo *motto* estrito e em única seção faz dele o único moteto isorrítmico autêntico nesta seleção. Aqui, Josquin explora uma perspectiva simbólica, como patente na rubrica ‘crescite et multiplicamini’, adicionada exclusivamente ao moteto “Domine, dominus noster” na coleção *Psalmorum selectorum... Liber primus* (Nuremberg, 1553), e que segundo Elders (2013, pp. 135-136) “... revela o profundo sentido da construção musical, a criação de Deus sobre toda a Terra”, referindo-se ao processo de aumentação sucessiva de seu *motto*.

⁴⁵ 4 Mus.pr. 177(*Secvndvs tomvs novi operis mvfici, sex, qvinqve et qvatvor vocvm*. Nuremberg: Hans Ott.,1538). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074420>>. Acesso em: 27 dez 2016.

⁴⁶ A-KN 1011 (Antifonário. Klosterneuburg: séc. XIV). Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift Bibliothek. Disponível em: <http://www.ksbm.oew.ac.at/images/AT/5000/AT5000-1011/AT5000-1011_228v.jpg>. Acesso em: 27 dez 2016.

2.3.2. Composição sobre melodia concebida livremente

Apesar das técnicas a seguir relacionadas também serem aplicáveis às melodias conhecidas, observa-se uma relação mais estreita do processo de perseguição por imitação e contraponto não imitativo (ou homofônico) quando aplicados a melodias concebidas livremente, ou ainda melhor, concebidas especificamente para tal fim. O que de fato não costuma se observar nestas peças são os procedimentos de elaboração métrica, mais próprios das melodias já compostas.

As técnicas de imitação (entre as quais o cânone), antes praticadas no âmbito do treinamento elementar de composição, foram elevadas a um patamar de erudição tão sofisticado por compositores da geração de Josquin que tornam-se prediletas no planejamento de suas obras. Elas correspondem ao outro extremo da dicotomia técnica de Josquin, e são recorrentes em peças a quatro vozes do compositor.

No caso das peças de Josquin selecionadas neste capítulo (ver Tabelas 15-18), aquelas a quatro vozes sobre os salmos do Velho Testamento parecem formar um grupo mais definido, incluindo “De profundis clamavi” (a 4), “Dominus regnavit”, “Domine, ne in furore tuo” e “Domine, exaudi orationem”, enquanto um percentual secundário é relacionado com antifonas marianas, representado por “Ave maria... virgo serena”, “Gaude virgo” e “Alma redemptoris mater”. Somam-se ainda as peças também a quatro vozes “In principio erat verbum” (Novo Testamento) e “Ave Christe immolate” (não incluída na NJE). Contudo, as únicas peças deste grupo que se estruturam em seção única são “Ave maria... virgo serena” e “Gaude virgo”, ambas com texto baseado no livro das horas e dependentes apenas de procedimentos de imitação em suas construções, modelo este que se aproxima bastante daquele de *ricercars* de Willaert a quatro vozes. Outras peças do grupo que se constituem em duas seções e se utilizam de imitação são “Dominus regnavit”, “Domine, ne in furore tuo” e “Ave Christe immolate”.

As peças de imitação simples são representativas da técnica de “imitação sintática”, onde a música mimetiza as articulações do texto como sendo suas próprias. Já as peças a cinco ou seis vozes tendem a apresentar padrões não imitativos, resultantes de seu papel complementar no contraponto acessório aos pares de duos imitativos que são a base de caracterização deste grupo. Entre elas figuram: “De profundis clamavi” (a 5, seção única), “Homo quidam fecit” (a 5, duas seções), “O virgo virginum” (a 6, duas seções), “Benedicta es coelorum” e “Responsum accepit” (ambas a 6, três seções). A seguir, algumas particularidades das técnicas de imitação são apresentadas.

Par de duos imitativos. Dentre as técnicas mais exploradas, o par de duos imitativos é a mais característica de obras produzidas no século XVI. A primeira voz, o *dux*, apresenta os elementos que serão transplantados na nova melodia, o *comes*; a distância entre eles em geral não é grande, variando de uma a três breves. Este primeiro duo sofre então imitação do próprio conjunto em outras duas vozes remanescentes, com uma distância maior entre os *dux*, a tempo do primeiro duo se estabelecer contrapontisticamente.

Cânone. Esta técnica é recorrente na obra de Josquin. Além dos motetos canônicos de forte perfil imitativo mencionados na Tabela 18, outros procedimentos aliados ao cânone são encontrados nas peças “De profundis clamavi” e “Inviolata integra et casta”, ambas a cinco vozes. Na primeira, o cânone é sugerido pela inscrição “Les trois estas sont assembles / pour le soulas des trespases”⁴⁷ (Os três estão reunidos / para consolar aqueles que se foram) sobre a voz do superius (Figura 79), em clave de dó na primeira linha (ou apenas C1). Duas outras melodias, distintas por quebra de imitação, se apresentam no bassus em clave F4 e no secundus contratenor em clave C4 (Exemplo 8)⁴⁸. As imitações canônicas são resolvidas sucessivamente *ad longam* (segundo os *signae congruentiae* na melodia principal) em *subdiapason* (tenor em clave F3) e *subdiapente* (primus contratenor em clave C3), obedientes ao contraponto.



Figura 79. Josquin, “De profundis clamavi” (a 5), superius, inscrição canônica. MS Capp. Sist. 38, fol. 106v.

De profundis clamavi

Original eine kleine Terz tiefer

[Superius] *[Kanonstimme]* De pro - fun - dis cla - ma - - vi ad te, Do-mi-ne:

[Primus Contratenor] *[Kanonstimme]* Aus der Tie - fe rief ich zu dir, zu dir, o Herr:

[Secundus Contratenor] De pro - fun - dis Tie - fe

[Tenor] *[Kanonstimme]* De pro - fun - dis cla - ma - - vi ad te, zu dir, zu

[Bassus] *[Kanonstimme]* Aus der Tie - fe rief ich zu dir,

De pro - fun - dis cla - ma - - vi
Aus der Tie - fe rief ich zu dir,

Exemplo 8. Josquin, “De profundis clamavi” (a 5). Das Chorwerk, vol. 57, 1955, pp. 26.

⁴⁷ Cf. inscrição canônica em: MS Capp. Sist. 38. Itália: J. Parvus, c.1550-63. Vaticano: Biblioteca Apostolica. Disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.38>. Acesso em 20 dez 2016.

⁴⁸ Josquin des Prés, *op. cit.*, 1955, pp. 26-32.

O moteto simples é aquele que mais se assemelha à estrutura do *ricercare*; seu modelo de escrita é contínuo, com motivos contrastantes para cada subseção do texto, enaltecendo o efeito semântico de suas frases. Assim, cada início de frase corresponde a um ponto de imitação na polifonia, a passagem entre diferentes frases ocorrendo com ou sem imbricação de texto; no segundo caso, a articulação sonora é brusca e pode refletir mudança de discurso ou de narrador para orador, em uma articulação da sentença. A semelhança estrutural deste aspecto no *ricercare* – que mesmo desprovido de texto também é estruturado em seções articuladas e contrastantes – será ilustrada ao longo deste trabalho, assim como as particularidades relativas ao papel das cadências nas articulações intra e interseccionais.

2.4 Cadências

Teóricos antigos como Zarlino, Dressler, Pontio, Aron e muitos outros desenvolveram estudos sobre cadências para fins de treinamento composicional. Eles produziram uma terminologia variada que foi criticamente compilada pelo musicólogo Bernhard Meier (1988, pp.89-122) visando estabelecer relações subsequentes com textura e análise. Tal conceituação foi generalizada em um modelo a quatro vozes conhecido como *a voce piena*, e que inclui movimentos melódicos estereotípicos para vozes individuais, identificadas em vermelho, como descrito nos Exemplos 9 a 12.



Exemplo 9. *Cantizans*, com a sensível sincopada



Exemplo 10. *Altizans*, geralmente sustentando o quinto grau



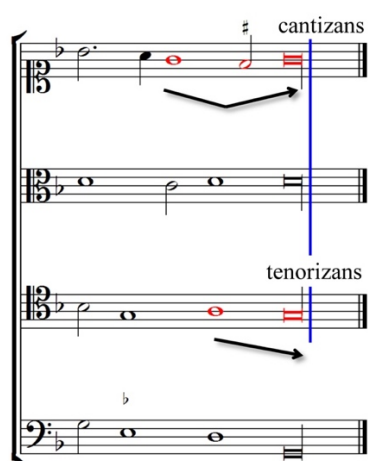
Exemplo 11. *Tenorizans*, sempre descendo um grau para a finalis



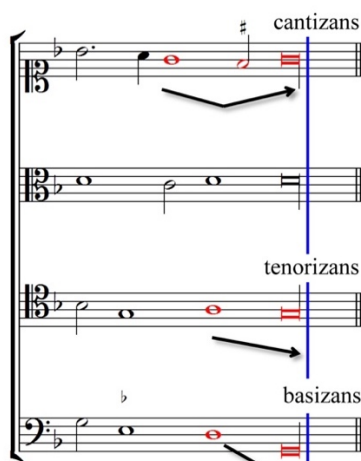
Exemplo 12. *Basizans*, que alcança a finalis por salto descendente ou ascendente

A interação entre cantizans e tenorizans é responsável por uma resolução de sexta maior em direção a uma oitava, o que consiste em um nível de referência primário que pode ser camado de “cadência C/T” (Exemplo 13, considerando apenas as notas em vermelho).

Dependendo do modo em questão, é necessário adicionar *ficta* em um destes movimentos para que se garanta o intervalo de sexta maior; quando isso acontece no *cantizans*, como no Exemplo 13, em modo hipodório transposto, isto é chamado de *clausula vera*. De acordo com Dressler, enquanto isto representa uma cadência semi-perfeita, uma cadência perfeita é formada quando o baixo é considerado, promovendo-o para um segundo nível referencial (Exemplo 14). Tal conjunto pode ser ainda promovido a uma cadência plena se o *altizans* for presente e completo na cadência, representando nosso terceiro nível referencial (Exemplo 15).



Exemplo 13. *Clausula vera*, semiperfeita



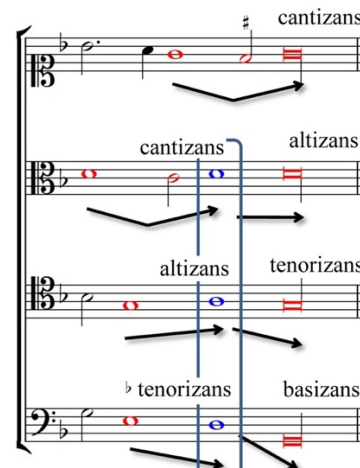
Exemplo 14. Cadência perfeita



Exemplo 15. Cadência plena

A inflexão *ficta* pode também ser adicionada ao *tenorizans*, fornecendo uma *clausula frigida* (Exemplo 16). Tal cadência não pode adotar um padrão perfeito, sendo restrita à cadência semi-perfeita, mesmo se o *altizans* for considerado (Exemplo 17). Vale lembrar que sem uma sexta maior (ou seja, sem nenhuma inflexão *ficta*) não haveria nenhuma sensível na cadência em ré, rebaixando-a a uma *clausula doria*. A coordenação entre *clausula frigida* e *vera* em articulações da estrutura musical podem formar uma cadência escalonada, o que consiste em um quarto nível de referência. Uma condição única para isto é haver uma nota comum compartilhada pelos dois processos (Exemplo 18).

Qualquer perturbação nos níveis de referência provoca a fugacidade de sua percepção, na medida em que a cadência torna-se menos perene. Por exemplo, cadências ornamentadas são geralmente constituídas por um movimento *cantizans diminuta* (Exemplo 19), enquanto uma cadência incompleta depende de um desvio melódico em um movimento *tenorizans*, ou interrupção por pausa no mesmo. Quando isto acontece com o *basizans* ou mesmo com o *altizans*, esta cadência é chamada de *fuggita* (Exemplo 20). A inversão da cadência C/T também altera a sua percepção; ela permanece perene, mas não estereotípica (Exemplo 21).

Exemplo 16. *Clausula frigia*Exemplo 17. Cadência semiperfeita
(sem *ficta*, *clausula doria*)Exemplo 18. Cadência
escalonadaExemplo 19. *Cantizans diminuta*Exemplo 20. Todas as
possibilidades de perturbaçãoExemplo 21. Inversão da cadência
C/T

Já o ranking cadencial depende do tipo de modo em que foi composta a peça. No caso do modo hipodório, transposto por padrão para Sol menor, tipos cadenciais são selecionados por especificidade a tons de resolução de acordo com teóricos antigos, indo da *finalis* em G para tons menos importantes como D e B $\flat$, neste caso; elas poderiam ser chamadas de *clausula primera*, *segunda* e *intermedia* de acordo com Montanos. Cadências em C ou F são menos importantes para Pontio e Dressler, enquanto que cadências frígia e plagal são raramente incluídas nos rankings, apesar de serem tratadas por Zarlino, Burmeister e outros (MEIER, 1988, 105-116).

2.5 Convenções polifônicas para inflexão cromática

Ao longo da idade média e do renascimento, convenções de inflexão cromática diversas em natureza, aplicação e concordância são ocorrentes em textos originais ou debates críticos, não sendo poucas as querelas entre teóricos registradas em cartas e tratados (BERGER, 1984, 415). Uma compilação de convenções (ROUTLEY, 1984, pg. 60) é sumarizada na Tabela 19.

Dentre as convenções, *causa pulchritudines* relaciona-se à estrutura contrapontística e polifônica da composição, em especial às cadências (termo que ocorre como *cadentia* ou *clausula*, em tratados antigos) cuja tipologia, já constatada segundo MEIER (1988, pg. 89-101), pode ser aprimorada pelas definições de CASTILHO (2010, pg. 1-16). Segundo a autora, ‘cláusulas melódicas’ podem ser classificadas por fórmulas estereotípicas de movimento por graus: *cantizans* (I-VII-I), *altizans* (IV-V), *tenorizans* (II-I) e *basizans* (V-I). A relação entre duas destas vozes, *cantizans* e *tenorizans*, seria o ponto de partido histórico para as classificações. Alterações nestes quatro movimentos (por nota ou por pausa) podem ser categorizadas como cadência *fuggita*, em semelhança ao padrão adotado por Meier.

Já as cláusulas polifônicas estruturam-se em arquiteturas discretas: cláusula *simplex* ocorre sem suspensão no movimento de sexta para oitava; *quasi simplex* (*quasi sp*) apresenta a clausula *cantizans* diluída em um movimento melódico. A cláusula *formales*, por sua vez, requer três elementos em sua componente *cantizans*, o primeiro gerando uma suspensão (em sétima com o *tenorizans*) que antecipa o intervalo de sexta envolvido na resolução; a clausula *diminuta* seria um padrão ornamentado por diminuição.

A resolução de sexta para oitava, principal finalidade da cadência, também segue uma tipologia baseada em sua ocorrência histórica: a cláusula *vera* é aquela onde o *sustentatio* eleva em meio tom o sétimo grau, garantindo a resolução por sexta maior, e a cláusula *frigida* o contrário, ao diminuir em meio tom o segundo grau (cláusula *remissa*). Suas ocorrências têm ligação direta com as inflexões *ficta* e *recta*. O envolvimento de uma voz grave em adição à cláusula *vera* realizando o movimento *basizans* V-I a caracteriza ainda como cláusula *perfeita*; sem o movimento *basizans*, as cláusulas são *semiperfeitas*⁴⁹ (MEIER, 1988, pp. 93-94). A cláusula *plagal*, representada pelo movimento IV-I do bassus e com menor compromisso com fórmulas melódicas, não propicia a dedução, por si só.

⁴⁹ Dressler, Gallus. “*Aliquot Psalmi latini et germanici...*”. Heilbronn, Gymnasial-bibliothek. MS, 1560.

Convenções gerais para inflexão cromática	
Solmização	Estabelece relações entre notas e sílabas do hexacorde compatível com um dado segmento melódico. A solmização de hexacordes pode influenciar o <i>deductio</i> em vozes concorrentes.
Mutação	Permite o trânsito entre hexacordes (<i>ficta</i> inclusive) desde que em coerência com as vozes concorrentes. Ocorre em nota comum a dois hexacordes (evitando <i>mi</i> sobre <i>fa</i>), em passagens com âmbito para além de seis notas ou quando há inflexão <i>recta</i> regendo a mutação entre hexacordes <i>molle</i> e <i>durum</i> . Saltos maiores que a sexta não exibem nota comum e a escolha se dá por adequação do hexacorde; pausas podem ser indicativo de mutação.
Cláusula cromática	Semitons consecutivos em linha melódica (ex. Eb-D-C#) são proibidos pela prescrição de não mutar entre <i>mi</i> e <i>fa</i> , mas poderiam ocorrer em passagens onde não há outra solução.
Imitação	Serve à solmização de passagens imitativas, desde que em obediência às convenções polifônicas, influenciando o <i>deductio</i> de hexacordes.
Convenções por causa necessitatis	
Mi contra fa	Deve ser evitado em consonâncias perfeitas para manter quintas e oitavas perfeitas. Falsas relações simultâneas são proibidas, mas falsas relações sucessivas não. O trítone é aceito se um sustenido <i>ficta</i> for requerido (cláusula <i>subsemitonum modi</i>). A regra <i>mi contra fa</i> vale para notas harmônicas no <i>tactus</i> ; não se aplica a figuras melódicas.
Fa super la	Se uma linha melódica sobe além de um hexacorde por um grau e então retorna, esta nota é sempre cantada como <i>fa</i> , sem a necessidade de realizar uma mutação.
Convenções por causa pulchritudines	
Cadentia	Consonâncias perfeitas devem ser alcançadas pela consonância imperfeita mais próxima; as progressões mais comuns envolvendo esta regra são aquelas em que ambas as partes se movem por um grau. Se uma das vozes se move por salto, a que se move por grau conjunto é que sofre inflexão. Cadência terminando em 8ª ou uníssono é <i>perfetta</i> , senão é <i>fuggita</i> . Segundo Zarlino, cadência terminando em 5ª é <i>sfuggita</i> .
Subsemitonum modi	Em notas de bordadura (seja em cadências ou em outros pontos), a nota inferior pode ser elevada, especialmente se abaixo da final do modo.
Tierce de picardie	Este recurso, desenvolvido no séc. XV, era usado sempre que possível para adicionar uma 3ª a harmonias simples de 5ª e 8ª com as quais seções ou a obra toda normalmente acabavam.

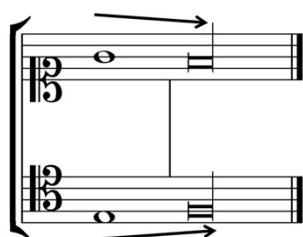
Tabela 19. Compilação de convenções para inflexões em polifonia, segundo Routley.

As cláusulas ainda podem ser incompletas, quando o *tenorizans* ou o *basizans* se encerram por evasão em pausa, e invertidas, quando o *cantizans* se posiciona em voz mais grave que aquela do *tenorizans*. Em tabelas relativas à análise do moteto “Magnum haereditatis mysterium”, as deduções entre e_b e $e_{\sharp}$ estão explicitamente associadas à voz e cláusula em que ocorrem, e ainda em negrito caso se trate de um acidente inscrito. O símbolo $\dagger$, se associado a uma nota na tabela (ex. $\dagger-e_{\sharp}$), revela sua posição no movimento de evasão. Resoluções sem o estereótipo sonoro do movimento de semitom são tratadas como cadência dória, com efeito reduzido e utilizada em casos especiais em pontos de articulação, especialmente no modo lídio.

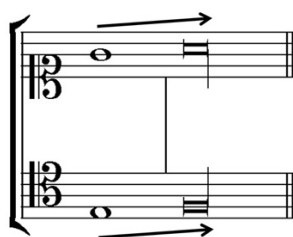
2.6 O *partitio gênero-differentia* para cláusula e cadência, segundo Zarlino e Dressler

Como visto no item 2.5, cláusula e cadência são dois termos com significados ambíguos nos séculos XV e XVI e cujo uso atual também gera dúvidas. Etimologicamente, *clausula* vem do verbo latino *claudere* (fechar) enquanto que *cadenza* tem origem no verbo italiano *cadere* (cair). Vale lembrar que tratados e álbuns diversos de música deste período foram escritos primeiramente em latim, adotando mais tarde o vernáculo ao longo do século XVI, como no caso dos dois primeiros tratados de Pietro Aaron, *Libri tres de institutione harmonica* (Bolonha: 1516, em latim) e *Thoscanello de la musica* (Veneza, 1523, já em italiano). Portanto, evidências de suas distinções poderiam emergir de seu uso em culturas distintas.

Enquanto o vernáculo compete com o latim em tratados italianos, em território germânico prevalece o latim, a exemplo de dois tratados contemporâneos, *Institutione armoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino e *Praecepta Musicae Poeticae* (1563) de Gallus Dressler. Em ambos os tratados, os termos se referem à cadência em seu sentido mais amplo, o que, contudo, requer especificação no que tange a características particulares das cadências, como as discutidas nos dois itens anteriores. Assim, tanto Zarlino como Dressler aplicam o *partitio gênero-differentia* ao considerar uma dada característica como perfeita ou não. Porém, cada um destes se ocupa com um aspecto distinto ao considerar o *partitio*, seja o tipo de resolução ou a estrutura polifônica da mesma. Para Zarlino, a *cadenza* é *perfecta* se tem resolução em oitava (Exemplo 17), tornando-se *imperfetta* caso a resolução seja em terça ou em quinta (Exemplo 18).

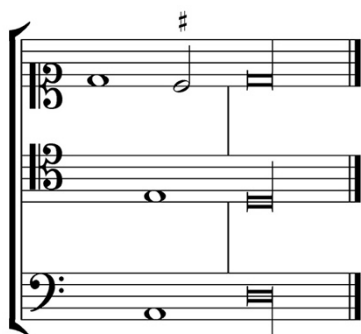


Exemplo 22. *Cadenza perfecta* com resolução em 8ª de acordo com Zarlino

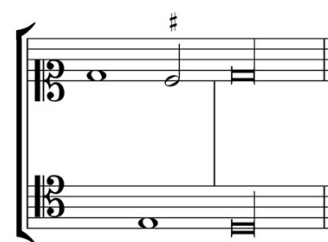


Exemplo 23. *Cadenza imperfetta* com resolução em 3ª ou em 5ª de acordo com Zarlino

Já para Dressler, a *clausulae* é *perfectae* se a estrutura apresentar não só os movimentos tradicionais *cantizans* ou *tenorizans*, mas também o *basizans* (Exemplo 24); caso contrário é considerada *semiperfectae* (Exemplo 25).



Exemplo 24. *Clausulae perfectae* com movimento basizans de acordo com Dressler.



Exemplo 25. *Clausulae semiperfectae* sem movimento basizans de acordo com Dressler.

2.7. Modos

Da mesma forma que como para as cadências, modos são tratados como referência importante por tratadistas como Gaffurius, Aaron, Zarlino, Pontio, Dressler e Burmeister, entre outros. Vale lembrar que seus tratados, produzidos entre os séculos XV e XVII, tinham como finalidade principal apresentar regras de composição de uma forma didática, sendo os exemplos uma ferramenta importante para ilustrar características como modos e cadências, uma vez que ambos se correlacionam. Nos tratados, grupos de peças são discriminados por seus modos, e então são elencadas cadências ‘próprias’ (e ‘impróprias’) para cada um deles.

Os modos são sistematizados, até meados do século XVI, em oito, sendo quatro deles autênticos (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e outros quatro como contrapartes plagais destes (hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hipomixolídio). A derivação entre modos autêntico e plagal se dá por meio da inversão da ‘espécie de oitava’, que nada mais é do que um pentacorde (‘espécie de quinta’) conjugado a um tetracorde (‘espécie de quarta’).

Na polifonia, os modos autêntico e plagal operam associados em pares entre as vozes agudas e graves. Dessa forma, quando o cantus é autêntico, a voz inferior é plagal, e da mesma forma o par tenor/bassus exibirá relação autêntico/plagal. No modo dório, por exemplo, a voz do tenor se desenvolve em um âmbito de D até d , com a espécie de quinta de D até a conjugada à espécie de quarta, de a até d ; já a voz do bassus, por convenção, se desenvolve em sua contraparte plagal, o modo hipodórico, devido à sua tessitura mais grave; ali, o âmbito da espécie de oitava vai de A até a , devido à inversão do modo autêntico (*i.e.* a espécie de quarta $a-d$ é deslocada uma oitava abaixo, para $A-D$, conjugando-se com a espécie de quinta $D-a$, agora a mais aguda). Contudo, se a peça é escrita em modo hipodórico, a voz do tenor protagoniza a extensão de A até a , e por consequência o bassus precisaria descer até um D uma quarta abaixo do sol mais grave (F). Devido à esta impossibilidade, o sistema todo é transposto *per bemolle*,

ou seja, uma quarta acima. O resultado desta operação é que o modo hipodório raramente é executado, na prática, em D, mas sim em G, com armadura de clave de um bemol.

Em meados do século XVI, Glareanus publica o tratado *Dodecachordon* onde, através de uma reinterpretação de teorias de Boécio e Gaffurius (FENLON, 1994, pp. 86-87), promove o sistema de modos de oito para doze, pelo acréscimo dos modos eólio, hipoeólio, jônio e hipojônio. Tal reformulação contempla uma questão relativa aos modos lídio e hipolídio, que na maior parte do repertório ocorre com o acréscimo de um bemol. Esta questão será discutida em maior detalhe ao longo da análise de “Venit vox de coelo” (Cap. 3, p. 165).

Relações entre modos, tons salmódicos (ou tons de recitação) e *finalis* também é importante na avaliação de notas de resolução cadencial (ou *distinctiones*) em uma peça polifônica, uma vez que cada modo tem um perfil característico para estas notas. Wiering (2001, p. 4) oferece uma visão sistemática desta relação, como transcrita a seguir na Tabela 20.

modo	tipo do âmbito	<i>finalis</i>	tom salmódico
1	autêntico	D	<i>a</i>
2	plagal	D	<i>f</i>
3	autêntico	E	<i>c'</i>
4	plagal	E	<i>a</i>
5	autêntico	F	<i>c'</i>
6	plagal	F	<i>a</i>
7	autêntico	G	<i>d'</i>
8	plagal	G	<i>c'</i>

Tabela 20. Os oito modos e os *tenores* do tons salmódicos correspondentes, segundo Wiering.

Segundo Wiering (*ibidem*, p. 5), o conceito de tom salmódico está também relacionado com aquele de repercussão. Em suas próprias palavras,

“a repercussão [*repercussio* ou *repercussa*] é uma nota que ocorre com frequência na melodia. É usada especificamente para a quinta acima da final em modos autênticos, e a quarta naqueles plagais. O termo ainda pode indicar o intervalo entre a final e esta nota. A *repercussio* é idêntica ao *tenor* do tom salmódico em cinco modos (comparar com a tabela anterior) e o termo é, portanto, utilizado em algumas situações para o próprio tenor”.

O autor ainda afirma que “as quintas acima das finais eram reconhecidas como finais alternativos dos modos (*affinales* ou *confinales*)”, resolvendo um problema de categorização de diversos cantos. Dessa forma, os modos 2, 3 e 6 irão possuir uma *repercussa* diferente de sua *confinales*, enriquecendo os planos cadenciais destes modos.

2.8 Tópico especial: a polifonia vocal imitativa de Adrian Willaert

Adrian Willaert viveu entre cerca de 1490 a 1562 e é um dos principais representantes da quarta geração de compositores franco-flamengos. Sua obra envolve praticamente todos os gêneros composicionais correntes no século XVI, tanto nos estilos cultivados por compositores das escolas franco-flamengas da segunda e terceira geração como no estilo humanista vinculado aos madrigais italianos deste período, do qual Willaert também colaborou no desenvolvimento. Nascido em Rumbeke (Bélgica), estudou direito em Paris, mas decidiu-se por tomar o caminho da música, tendo estudado com Jean Mouton, compositor da capela real de Saint-Quentin's na França. Após sua ligeira passagem por Roma em 1515 (episódio relacionado à anedota envolvendo o seu moteto “Verbum bonum et suave” a seis vozes, vide Item 2.8.2, p. 114), Willaert segue para Ferrara no mesmo ano, onde presta serviço ao cardeal Ippolito I d’Este até sua morte em 1520 e, a seguir, ao duque Alfonso I d’Este (1476-1534), até 1525. Já em 1527 Willaert é apontado pelo doge Andrea Gritti de Veneza como mestre de capela da basílica de São Marco, onde produziu a maior parte de sua obra e foi mestre de numerosos e notórios pupilos, como citado no Item 1.9.3 (p. 71). É comum tratar a obra de Willaert, portanto, em duas fases, uma mais influenciada pelo estilo imitativo da terceira geração franco-flamenga, e outra, após seu apontamento para a Basílica de São Marco.

2.8.1 Motetos de Willaert

Em 1539, Willaert torna-se o primeiro compositor a ter suas obras publicadas de forma exclusiva em um único álbum. Dois álbuns de seus motetos a quatro vozes são publicados neste ano, o *Liber primus* com o título *Famosissimi Adriani VVillaert... mvsica qvatvor vocvm...* (RISM AI: W 1106), por Gardano, e o *Libro secondo* de título *Motetti de Adrian Willaert* (RISM AI: W 1108). Ambos os álbuns incluem peças a quatro vozes compostas no seu período em Ferrara, o que pode ser demonstrado por três de seus motetos (entre eles *Magnum haereditatis mysterium* e *Mirabile mysterium*) incluídos no “manuscrito de Ferrara” (*Royal College of Music* de Londres, MS 2037) entre outros motetos de Willaert, em meio aos cerca de oitenta motetos desta coleção, copiada em Ferrara para o Tribunal Ducal de Alfonso I d’Este.

Willaert ainda tem publicados álbuns exclusivos de motetos a cinco vozes em 1539 (RISM A/I: W 1110) e 1550 (RISM A/I: W 1111), além de republicações dos álbuns de motetos a quatro vozes, em 1545 (RISM A/I: W 1107 e W 1109). Motetos a seis vozes são publicados em 1542 (RISM B/I: 1542/10 ou RISM A/I: W1112), em álbum dedicado a Willaert mas

contendo peças de outros compositores como Berchem, Pieton, Verdelot e Jhan. Motetos a quatro, cinco, seis e sete vozes ainda são publicados no álbum *Mvsica nova* de 1559 (RISM B/I: 1559a ou RISM A/I: W1126), ondem também constam madrigais. Neste álbum seminal de Willaert, sua escrita própria caracteriza-se por texturas em tons graves, em uma escrita pouco ornamentada que privilegia a exatidão na colocação silábica, do que decorre o uso de notas em ligaduras em profusão. O álbum contém uma versão a cinco vozes de “Magnum haereditatis mysterium” posicionada com sétima e última peça do ciclo “O admirabile commertium”, que no arranjo de Josquin se detia a cinco partes, às quais Willaert incorporou também um arranjo a cinco vozes de “Mirabile mysterium”. Diversas diferenças entre as publicações a quatro vozes, e em certa medida a cinco vozes, de “Magnum haereditatis mysterium” serão discutidas no Item 3.3 desta tese.

2.8.2 Influência de compositores franco-flamengos sobre Willaert

Como foi visto, parte da obra de Willaert tem influência de compositores franco-flamengos, o que é visível no tratamento regular que confere à polifonia imitativa de suas peças precoces. A distinção de tais características pode revelar, por meio de sua segregação, as características próprias que o compositor tende a desenvolver no rumo de sua produção. Por outro lado, valeria conjecturar que algumas características da obra precoce de Willaert poderiam se assemelhar às observadas em peças cuja atribuição duvidosa poderia envolver o autor junto a compositores como o seu mestre Jean Mouton e outros que poderiam exercer influência sobre Willaert.

Indícios de influências de Willaert emergem de sua própria obra – como nas missas baseadas em motetos de outros autores, e obras de autoria incerta por semelhança de estilo – e de aspectos cruzados de dados biográficos e cronologia de obras. A influência primária de Willaert seria Jean Mouton (c.1459-1522), mencionado por Zarlino⁵⁰ como seu preceptor na corte real de Luís XII entre 1510 e 1515.

Jean Mouton (c.1459-1522) atuou, por vezes como mestre de capela, em cidades francesas como Nesle, Amiens e Grenoble entre 1477 e 1501, antes de associar-se à corte real francesa em 1502, inicialmente a serviço de François I. Uma visita sua ao Papa Leo X é registrada em 1515, em Bolonha. Compôs chansons, missas, magnificats mas especialmente motetos (cerca de 100). Um álbum de missas, editado por Petrucci em 1515, e um livro de

⁵⁰ Zarlino, G. *Le institutione harmoniche*. Veneza, 1558

motetos, editado postumamente por Le Roy & Ballard em 1555, figuram entre suas publicações de um único autor.

Já a influência da escrita de Josquin Des Prez (c.1440/55-1521) sobre Willaert é menos precisa, apesar de evidências o sugerirem. Josquin estudou junto a Mouton na capela real de Saint-Quentin's na França, o que corrobora a hipótese de suas obras terem sido apresentadas por Mouton ao seu pupilo. A influência também é sugerida pela na citação anedótica de Zarlino⁵¹ sobre a passagem de Willaert por Roma em 1515, onde seu moteto *Verbum bonum et suave* foi lido como sendo obra de Josquin. Membro do coro da capela Papal em Roma entre 1489 e 1495, sua obra poderia ser referencial aos cantores do Papa; assim, o moteto poderia ser atribuído enganosamente a Josquin por semelhança de estilos⁵². Josquin também precedeu Willaert em Ferrara, servindo a família d'Este entre 1503 e 1504 como mestre de capela. Haveriam indícios portanto do contato de Willaert com obras de Josquin em diversas situações, desde seu período em Paris até seus dias em Ferrara.

Um conjunto de missas-paródia de Willaert sobre motetos de outros compositores também acusa seu apreço por Josquin (“Missa Mente tota”) e Mouton (“Missa Queramus cum pastoribus”, “Missa Laudate Deum” e “Missa Gaude Barbara”). Estas missas também parodiam os motetos “Christus resurgens” de Jean Richafort (c.1480-c.1547) e “Osculetur me” de Mathieu Gascongne (período de vida incerto; muito estimado por Willaert, segundo Zarlino⁵³), contemporâneos seus associados à corte real francesa de Luís XII⁵⁴.

Indícios de estilo compartilhado de escrita com outros compositores advém de obras de autoria incerta atribuídas a Willaert em pelo menos uma publicação. Tal aspecto pode ocorrer de duas formas: primeiro, a obra é atribuída em edições diversas a compositores distintos (inclusive o “anônimo”) e segundo, a obra anônima é atribuída a mais de um compositor, por análise de estilo e correlações históricas. Um conjunto destas obras arranjadas a três, quatro e cinco vozes é apresentado na Tabela 20, onde figuram além de Mouton alguns contemporâneos a Willaert. Jean L'Héritier (c.1480-p.1551), Jacquet da Mantua (1483-1559), Phillipe Verdelot (1480/5-1530/2) e Jean Conseil (c.1498-1534).; Verdelot estudou com Obrecht em Ferrara previamente a sua mudança para Florença em 1523; e Jacquet, que viveu em Ferrara entre 1525 e 1526, tornou-se um amigo próximo seu.

⁵¹ *ibid.*

⁵² Veja a descrição da hipótese de fraude em: Wegman, R. *The Josquin companion*, vol. 1. ed. por Sherr, R. Oxford: Oxford University Press, 2000, pg. 25 a 27.

⁵³ Zarlino, G. *Le institutione harmoniche*. Veneza, 1558

⁵⁴ Kidger, D. *The Masses Of Adrian Willaert: A Critical Study Of Sources, Style And Context*. Ph.D thesis. Cambridge: Harvard University, 1998

moteto	tipo	fonte	ano/RISM	local	atribuição
Dulces exulviae (a 3 ou 4)	MS	LonBLR 8 G. vii	1516-22	Bruxelas	Mouton
	MS	SgallS 463 (Tschudi Liederbuch)	p.1540	(Suíça)	Willaert
	PT	Symphoniae (...) quatuor vocum	1542/8	Wittenberg	Willaert
	PT	Tertia pars magni operis musici	1559/2	Nuremberg	Mouton
Beata Dei genitrix (a 4)	MS	ModD 3	1520	Modena	Anônimo
	MS	PadBC A17	1522	Padua	Anônimo
	PT	Liber cantus 39 motetos	1538/5	Ferrara	L'Héritier
	PT	Motteti del fiore 4 vc Lv 3	1539/10	Lyons	Conseil
	PT	W 1106 (Famosissimi Adriani)	1539	Veneza	Willaert
	PT	Selectissimarum mutetarum Lv1	1540/6	Nuremberg	L'Héritier
	PT	Moteti de la fama Lv1 4 vc	1555/15	Veneza	L'Héritier
Visita quaesumus (a 4)	MS	LonRC 2037	1527-34	Ferrara	Jacquet?
	MS	BolC Q 20	c.1530	(Itália)	Anônimo
	PT	Liber cantus 39 motetos	1538/5	Ferrara	Jacquet/ Willaert
	MS	StuttL 35	c.1540	Stuttgart	Jacquet
Deus in nomine tuo (a 5)	MS	RomeV 35-40/I	1530-31	Florença	L'Héritier
	PT	Motetti del fiore Lv2	1532/ 9	Lyons	Willaert
	PT	Tomus primus psalorum	1538/6	Nuremberg	Willaert
	PT	Mottetti del fiore 5 vc Lv2	1539/6	Veneza	L'Héritier
	MS	HeilbS XCIII/3	p.1566	Heilbronn	Anônimo
	MS	StuttL 43	c.1540	Stuttgart	Anônimo

Tabela 21. Motetos de atribuição incerta entre Willaert e compositores influentes.

Os compositores acima citados tiveram importante atuação em igrejas e capelas de cortes, o que responde por uma produção sacra majoritária à secular, no geral, especialmente em relação ao moteto (Tabela 21). Incluem-se aqui mais três compositores – Josquin, Obrecht e Brumel – cujas missas foram publicadas por Petrucci em volume exclusivo e cujos motetos circularam amplamente na Itália em manuscritos e impressos, possivelmente sendo copiados em Ferrara no tempo de Willaert, sugerindo portanto uma linha de influência secundária.

compositor	ano	motetos	missas	magnificats	hinos	chansons	madrigais
Josquin Des Prez	c. 1440/55-1521	105	c.30	---	---	80	---
Jacob Obrecht	1450/1-1505	27	30	1	4	30	---
Jean Mouton	c.1459-1522	100	15	9	---	25	---
Antoine Brumel	c.1460-p.1520	c.30	c.20	---	---	18	---
Mathieu Gascongne	?	20	10	2	---	15	---
Jean Richafort	c.1480-c.1547	50	3	3	---	18	---
Jean L'Héritier	c.1480-p.1551	48	1	---	---	2	---
Phillipe Verdelot	1480/5-1530/2	54	3	---	---	4	c. 145
Jacquet of Mantua	1483-1559	+100	25	diversos	muitos	1	2
Adrian Willaert	1490-1778	175	11	---	c.100	65	55
Jean Conseil	c. 1498-1534	24	---	---	---	10	---

Tabela 22. Willaert e possíveis compositores influentes.

Josquin Des Prez (c.1440/55-1521), já mencionado anteriormente no episódio do moteto “Verbum bonum et suave”, foi mestre de capela em Ferrara, servindo o duque Ercole I d'Este entre 1503-1504, quando um surto da peste negra forçou a remoção de toda a corte para um retiro nas lagunas de Comacchio. É provável que Josquin tenha produzido música sacra por

influência de Ercole, inclusive seu “Miserere mei, Deus” a cinco vozes⁵⁵. Também atribui-se a esse período o moteto “Virgo salutiferi” a cinco vozes⁵⁶. Quando Josquin deixou Ferrara, provavelmente devido à Peste, seu posto foi ocupado por Jacob Obrecht (1450/1-1505), que já havia visitado Ferrara a convite do duque Ercole I d’Este em 1487, período em que foi *succentor* (baixo) em Bruges, entre 1485 e 1491; após servir a catedrais neerlandesas até 1503, retornou a Ferrara para instalar-se definitivamente, mas veio a falecer da peste negra em 1505. Antoine Brumel (c.1460-p.1520), por sua vez, ocupa a posição em Ferrara logo em seguida, após passagens por várias cortes francesas entre 1506 e 1509, para servir a Alfonso d’Este.

Entre os motetos acima, foram selecionados como modelos para comparação “Dulces exuviae” a 3 (Mouton / Willaert), “Visita quaesumus” a 4 (Jacquet da Mântua / Willaert) e “Deus in nomine tuo” a 5 (L’Héritier / Willaert), representando a própria geração de Willaert, além de “Miserere mei” e “O admirabile commercium” a 4 (*prima pars*) de Josquin, representativo de um estilo que influenciou toda a geração posterior. Estas peças são comparáveis não só com rícercares de Willaert como também com seus motetos publicados em Veneza. Entre os motetos a quatro vozes, selecionamos os descritos na Tabela 23.

moteto	claves	tom
O gemma clarissima	G2-C1-C2-C3	F plagal
Mirabile mysterium	C1-C3-C4-F4	G plagal
Saluto te, sancta Virgo Maria	C1C3C4F3 b	F plagal
Magnum haereditatis mysterium	C1C3C4F4 b	G plagal
Domine Jesu Christe	C1C3C4F4	A plagal
Dulces exuviae	C1C3C4F4	E autentico
Victimae Paschali	G2C2C3F3 b	G autentico
Regina coeli laetare	C1C3C4F4 b	F plagal

Tabela 23. Motetos a quatro vozes de Willaert

Apesar da variedade de relações aqui apontadas, seu escrutínio mostrou-se inviável visto o foco dado ao desenvolvimento das ferramentas analíticas. Outras possíveis relações emergem de procedimentos transversais aos aqui apontados, como a análise comparativa de obras dentro de um mesmo modo, em especial aquelas citadas em tratados de Gallus Dressler, Glareanus e Zarlino, e devem ser o foco de trabalhos subsequentes, após o estabelecimento alcançado para a metodologia de análise cadencial reportado nesta tese.

No capítulo a seguir, será descrito o desenvolvimento das ferramentas analíticas para o estudo de relações estruturais em obras de Adrian Willaert com base em planos cadenciais.

⁵⁵ Macey, P., et al. "Josquin Des Prez" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001).

⁵⁶ Cujá terceira parte é transcrita por Cabezon em suas “Obras de mu[si]ca para tecla, arpa [y] vihuela”; a primeira publicação do original ocorre em MS VatS 16 (1507), o mesmo da *Missa mente tota* de Willaert.

3 ANÁLISE DE PEÇAS POLIFÔNICAS COM BASE EM PLANOS CADENCIAIS

3.1 Planejamento e desenvolvimento analítico

Tendo em vista o grande debate por uma visão analítica menos anacrônica da música antiga e frente aos recentes avanços musicológicos sobre a *praxis* musical de época – incluindo pesquisas sobre tratados teóricos de composição ou acerca da demanda cultural via publicações manuscritas ou impressas – vislumbrou-se inicialmente estabelecer interrelações entre motetos e *ricercares* de Willaert por meio de técnicas descritas nestes tratados. Neste sentido, amplo amparo foi encontrado na descrição de Meier (1988, pp. 123-170) de técnicas antigas na análise de peças vocais polifônicas, com suporte adicional de métodos analíticos recentes como os de Powers e Nogueira, descritos adiante.

A delimitação do repertório para análise baseou-se na premissa de que os aspectos de transição entre *ricercares* precoces e tardios de Willaert podem ter paralelos com o observado entre motetos precoces e tardios do mesmo autor. Contudo, a escrita a quatro vozes em seus *ricercares* é logo preterida por aquela *a tre*, arranjo este que é pouco comum entre seus motetos. Entretanto, a escrita a três vozes é um pouco mais frequente em seções de seus arranjos polifônicos para hinos, que podem ocorrer isoladamente em coletâneas de peças a três vozes, porém batizadas como motetos. Outros gêneros a três vozes como as *chansons* de Willaert possuem um caráter homofônico muito acentuado para possíveis comparações com o *ricercare*, e de seus madrigais apenas um é arranjado *a tre*. *Ricercares* e estrofes de hinos a três vozes também tem em comum sua publicação após 1540, em Veneza, o que poderia ser indício de uma fase de composição mais madura de Willaert.

A avaliação preliminar de exemplares de motetos e *ricercares* de Willaert apontou para uma diferença nítida entre seus padrões imitativos, relativa a um maior aproveitamento temático no *ricercare*. A distinção entre os dois gêneros só é mais clara pela ausência de texto no *ricercare*, o que sugere que o aproveitamento temático seria o fator de estruturação musical que substituiria o suporte dado pelo texto à estrutura do moteto.

Se de um lado existem diferenças nítidas entre moteto e *ricercare*, de outro há semelhanças em quantidade suficiente para que o *ricercare* fosse considerado uma espécie de “moteto sem texto”, como apontado por Cadwell (2001, p. 326). Entre as semelhanças, identificam-se a estrutura em imitação pervasiva, com entradas imitativas em pares de duos, em trio ou em quarteto, e a composição em fluxo contínuo, visitando seções com textura

polifônica distinta. Um aspecto em comum, contudo, chama a atenção: a envergadura do plano cadencial destes gêneros, no desempenho de sua função tanto estrutural como retórica.

A seguir são descritas as importantes ferramentas analíticas aqui utilizadas ou até mesmo aprimoradas, como no caso do plano cadencial de Meier. As análises serão apresentadas na ordem cronológica em que foram realizadas ao longo deste trabalho, visando evidenciar suas etapas de aprimoramento.

3.1.1 O plano tonal de Powers

Este importante trabalho desenvolvido por Harold Powers traz a idéia de ‘plano tonal’, no qual obras podem ser comparadas com base em sua posição em dada fonte primária em relação aos parâmetros ‘sistema’, *ambitus*, ‘final’ e ‘modo’, mostrando que em diversas coleções haveria uma distribuição deliberada das peças de acordo com seu modo. Desta forma, peças como as trinta e uma chansons de *Premier livre des chansons à 3 parties* (Antuérpia: T. Susato, 1544) são analisadas por Powers, como exemplificado na Tabela 24 para um caso observado em cada modo (POWERS, 1981, p. 445). As entradas aqui apresentadas são recorrentes para o conjunto completo de chansons analisadas, revelando configurações comuns e próprias a cada um dos modos, caracterizando ‘tipos tonais’ em número de até vinte e quatro, considerando todo o repertório analisado pelo autor (POWERS, *ibidem*, p. 438-440).

chanson no.	sistema	<i>ambitus</i>	final	modo
1	♯	c ₂ c ₄ F ₄	d D D	1
5	♭	g ₂ c ₂ F ₄	g G G	1
8	♭ / ♭♭ / ♭	c ₁ c ₃ F ₃	g G G	2
11	♯	g ₂ c ₂ F ₃	aa a A	3
14	♯	c ₁ c ₃ F ₃	aa a A	4
21	♭	c ₁ c ₃ F ₃	f F F	5
26	♯	c ₁ c ₃ c ₄	cc c C	6
30	♯	c ₁ c ₃ F ₃	g G G	8

Tabela 24. *Premier livre des chansons à 3 parties*. Seleção de entradas de uma tabela analítica de Powers, mostrando a configuração de cada tipo tonal.

A técnica de Powers foi utilizada em adequação à análise comparativa de *ricercars* de Willaert, como descrito adiante.

3.1.2 O plano cadencial de Meier

O plano cadencial consiste no perfil das cadências de uma dada peça, disposto cronologicamente e relacionado a qualidades estruturais selecionadas. Em sua seminal obra compreendendo os modos da música vocal polifônica, Meier lista uma série de planos cadencias para diversas peças vocais agrupadas por modos, apoiado em exemplos retirados de tratados antigos. Na tabela 25 é apresentado um destes planos, para o moteto “Exsultate Deo” a cinco vozes de Lechner, a título de comparação com o modelo desenvolvido neste trabalho. Meier (1988, pp. 130-131) apresenta inicialmente a tessitura das vozes, seguida do plano cadencial:

C	<i>c'-e''</i>
A	<i>g-g'</i> (mais <i>a'</i> , uma vez)
T1	<i>c-e'</i>
T2	<i>d-e'</i> (mais <i>c</i> e <i>f'</i> , uma vez cada)
B	<i>G-a</i> (mais subida para <i>c'</i> , uma vez)

compasso	tom	Voz com cáusula	
		<i>cantizans</i>	<i>tenorizans</i>
6	C	altus	tenor 2 (↗)
10	G	altus	tenor 1
11 f.	C	tenor 1	tenor 2 (<i>fuggita</i>)
13 f.	G	altus	tenor 1 (↗)
14 f.	G	cantus	tenor 1 (<i>fuggita</i>)
18 f.	G	altus	cantus (↗)
22	D (sp.)	altus	tenor 1 (quarta abaixo)
25 f.	D	tenor 1 (quinta acima)	altus (↗)
27	G (quase sp.)	tenor 2	tenor 1 (↗)
31	G	altus	tenor 2
34 f.	C	cantus	tenor 2
35-37	C	cantus	tenor 1 (<i>fuggita</i>)
	C	tenor 1	altus (↗)
	G	altus	tenor 1
39	G (sp.)	tenor 1	tenor 2 (<i>fuggita</i>)
43	G	tenor 1	tenor 2 (<i>fuggita</i>)
45 f.	G (+ sup.)	altus	tenor 2

Tabela 25. Plano cadencial de Meier para o moteto “Exsultate Deo” a cinco vozes de Lechner. Legendas: sp. - *clausula simplex*; sup. - *supplementum*; ↗ - resolução do *tenorizans* dois graus acima do padrão.

A elaboração do plano cadencial de Meier relaciona o tom de resolução da cadência com as vozes que efetuam os movimentos *cantizans* e *tenorizans*, este último qualificado por suas alterações melódicas. Com este plano simples, Meier discrimina as cadências por sua integridade, notadamente aquelas dos compassos 10, 31, 35-37 e 45, com o *cantizans* sendo conduzido pela voz do altus com resolução em G, e aquela no compasso 34, a única no cantus mas que, contudo, se resolve em C.

Segundo Meier (*idem*), o moteto é atribuído ao modo 8 por Maternus Beringer, sendo o tom de G (*finalis*) observado em dez cadências, além de outras cinco no tom de C, e duas em D; contudo, cláusulas primárias (*cantizans* e *tenorizans* se resolvendo em G) não ocorrem no soprano. A identificação do modo se baseia na tessitura do tenor e do soprano (plagal), e pela preferência nas alturas de G e C, que representam a repercussão *ut-fa* do modo 8. Meier ainda analisa uma enorme quantidade de peças polifônicas por meio destes planos, mas sua finalidade parece limitar-se à determinação do modo de uma dada peça, de maneira que tal modelo foi submetido a adequações para os fins analíticos deste trabalho, como descrito no item a seguir.

3.1.3 O plano cadencial ampliado

Análises preliminares de materiais selecionados no âmbito desta pesquisa apontaram uma maior necessidade de considerar as vozes complementares do conjunto pleno (altus, bassus, quintus, etc.) em motetos e ricercares, na avaliação de planos cadenciais de grande envergadura. Tal adição de vozes não pareceu ser possível de forma direta sobre o plano cadencial Meier, que estabelece relações em função de apenas dois movimentos estereotípicos, *cantizans* e *tenorizans*. Experimentou-se, então, subordinar tais correspondências às vozes propriamente ditas da polifonia, visando qualificar os movimentos estereotípicos por parâmetros adicionais, como cláusulas polifônicas, tom de resolução e tipo de cadência.

O protótipo inicial do plano cadencial ampliado tem como pressuposto um padrão cadencial conhecido como ‘cadência plena’, que se configura em notas longas ao final de uma peça polifônica. A intensidade da cadência deriva desta referência, em relação tanto ao número de vozes envolvidas como ao estereótipo dos movimentos vocais (Cf. item 2.4, p. 104), mas também quanto à sua dinâmica duracional (prolongamento temporal que aumenta a taxa de exposição sonora e sua ‘definição’ no processo perceptivo). Entende-se que, por uma questão arquetípica – a fixação deste modelo ao longo de séculos –, qualquer destes parâmetros que altere o estado da cadência plena diminuirá sua ‘intensidade’.

A título de exemplo, é apresentado a seguir o plano cadencial ampliado da chanson a três vozes “Se la belle”, de Binchois. Na prática composicional dos séculos XV e XVI as cadências tem relação íntima com as articulações do texto de referência (Exemplo 26).

Contra. Se la bel-le ne le vo - loit

Tenor. Se la bel-le ne le vo-loit

Se la bel-le ne le vo - - loit

Exemplo 26. G. Binchois, “Se la belle”. Wilibald Gurlitt, *Sechzehn weltliche lieder zu 3 stimmen*¹, p. 13.

A análise do modo da peça leva em consideração os tons de resolução das cadências e seu posicionamento ao longo da peça. A última cadência pode revelar o modo, mas esta correspondência não é uma regra. No caso, observa-se uma cadência com três ‘longas’ ao final, em uma resolução característica da Ars nova. A voz superior (referida aqui por ‘cantus’, em geral) entoia um movimento *cantizans* ornamentado em direção à nota *g*, enquanto o tenor desenvolve seu papel prototípico, o de *tenorizans* caminhando para *G*. Já o ‘contra’ realiza um papel característico deste período, um salto de oitava entre *D* e *d*, estabelecendo o acorde de *G* sem terça, encerrando a forma. Esta cadência é muito semelhante às duas primeiras (cc. 4-5 e 8-9), exceto pelo contra que interrompe a resolução em uma pausa, e pelas notas de menor valor que permitem, de fato, que a peça tenha continuidade; caso as cadências fossem iguais, ambas dariam sensação de conclusão em sua atuação. Seguem-se cadências em *F*, em *C* e em *D*, das quais a primeira parece ser mais intensa devido à resolução ‘plena’ porém fugaz e com um movimento diferente no contra (cc.18-19). Já a cadência em *D* (cc. 22-23) apresenta um modelo diferente mas importante no desenvolvimento deste recurso que é o movimento sincopado

¹ Wilibald Gurlitt (ed.), *Sechzehn weltliche lieder zu 3 stimmen*. Em: Friedrich Blume (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 22. Wolfenbüttel: Mösseler, 1933, p. 13.

paralelo (ainda que não perfeitamente), mas que desvia a atenção do aspecto estereotípico da cadência final.

Observa-se, portanto, que a organização das cadências confere movimento a determinados segmentos da peça, provocando contrastes texturais e ‘gradientes de intensidade’ que devem estar associados ao texto da chanson, apesar da edição em questão não dispor de guarnição textual. Este tipo de ‘dinâmica cadencial’ evolui em direção ao fim de seções musicais, sendo característica compartilhada por diversos gêneros.

A tabela a seguir demonstra a elaboração de um plano cadencial ampliado, relacionado a cada uma das vozes da polifonia. À esquerda, localiza-se o compasso em que ocorre a cadência. Nas colunas seguintes, especifica-se o tipo de cláusula e o tipo de movimento estereotípico, associado às vozes do cantus (C), contra (Co) e tenor (T). A seguir, relacionam-se o tipo de resolução e o seu tom.

cc.	Cláusula polifônica	C	Co	T	Resolução (cadenza)	
4-5	<i>diminuta</i> ‡	<i>cantizans</i> orn.	<i>contratenorizans</i> -(‡)	<i>Tenorizans</i>	<i>propria</i> †	G
8-9	<i>diminuta</i> ‡	<i>cantizans</i> orn.	<i>contratenorizans</i> -(‡)	<i>Tenorizans</i>	<i>propria</i> †	G
10-12	----	---	<i>altizans</i>	<i>Basizans</i>	<i>plagal</i> °	D
18-19	<i>diminuta</i> ‡	<i>cantizans</i> orn.	<i>altizans</i>	<i>Tenorizans</i>	<i>per transito</i>	F
20-21	<i>diminuta</i> ‡	<i>cantizans</i> orn.	<i>altizans</i> -(‡)	<i>Tenorizans</i>	<i>per transito</i> †	C
22-23	<i>diminuta</i> ‡	<i>cantizans</i> orn.	<i>altizans</i> orn. (≈)	<i>Tenorizans</i>	<i>segunda</i>	D
26-27	<i>diminuta</i> ‡	<i>cantizans</i> orn.	<i>contratenorizans</i>	<i>Tenorizans</i>	<i>primera</i>	G

Tabela 26. Plano cadencial para *Se la belle*, modo mixolídio. ° cláusula incompleta; † cadência *fuggita*; ‡ cadência semiperfeita; ≈ mov. paralelo.

Observa-se que todas as cadências, exceto uma, possuem o *cantizans* ornamentado, em configuração do tipo ‘cadência Landini’, onde o sétimo grau ‘escapa’ para o sexto, que segue para a resolução no oitavo grau; além disso, o *cantizans* é sincopado, conferindo à cláusula a característica *formales*. Contudo, tais cadências são semiperfeitas por não possuir um movimento *basizans*, e como tais são características deste período. A voz do ‘Contra’, por sua vez, sempre se dirige ao quinto grau do tom de resolução, em dois tipos de movimento: o de grau ascendente, típico desta voz em cadências tanto na *Ars nova* como ao longo dos séculos XV e XVI, e o de salto de oitava ascendente, característico do contratenor durante o século XV. Tais cadências poderiam, por aproximação de conceitos, ser denominadas respectivamente de *altizans* e *contratenorizans*, a primeira por ser mais próxima do movimento uníssono definido para o *altizans* no Cap. 2, e a segunda, em contraste, em neologia a um movimento estereotípico que evoluiria à configuração do *basizans*, segundo Sachs e Dahlhaus (2001, pp. 555).

3.1.4 Estruturas de agrupamento: ferramentas gráficas e conceitos analíticos

A análise estrutural aqui proposta está baseada em técnicas desenvolvidas por Nogueira (2014, pp. 31-57) para a descrição de processos imitativos e não-imitativos, na forma de ferramentas gráficas intituladas ‘estruturas de agrupamento’. Processos imitativos são descritos por padrões de configuração compartilhada de motivos (especialmente no que tange à duração das notas e suas relações de altura), assinalados por linhas conectadas por diagonais. Linhas horizontais sólidas indicam padrões imitativos regulares denominados ‘agrupamentos expositivos’ (Figura 80), enquanto que aqueles formados por linhas pontilhadas indicam padrões menos estritos denominados ‘agrupamentos digressivos’ (Figura 81):

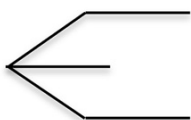


Figura 80. Ferramenta gráfica para agrupamento expositivo

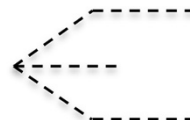


Figura 81. Ferramenta gráfica para agrupamento digressivo

Há ainda dois outros tipos de agrupamento, ambos com estrutura não imitativa. O primeiro, que pode ser indenticado como ‘agrupamento polirrítmico’, ocorre quando vozes têm o mesmo texto, mas em relação rítmica cruzada. Este agrupamento é indicado com um retângulo com ângulos retos, como exemplificado na Figura 82. O segundo, o ‘agrupamento homorrítmico’, ocorre quando vozes tem o mesmo texto e a mesma estrutura rítmica. Isto é indicado por retângulos com ângulos arredondados (Figura 83).



Figura 82. Ferramenta gráfica para agrupamento polirrítmico.



Figura 83. Ferramenta gráfica para agrupamento homorrítmico

Outro tipo de agrupamento, o ‘constructo contrapontístico’, é uma ferramenta útil em três situações *quasi* ou não imitativas (Figura 84): a) quando um fragmento melódico não imitativo é usado como contraponto livre a outro, imitativo; b) quando as vozes formam um agrupamento não imitativo; e c) quando um agrupamento imitativo tem um prolongamento não imitativo.

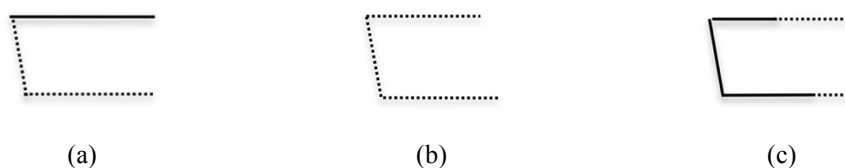


Figura 84. Ferramentas gráficas para o ‘constructo contrapontístico’. a) fragmento melódico não imitativo em contraponto livre a outro, imitativo; b) agrupamento não imitativo; e c) agrupamento imitativo com um prolongamento não imitativo.

Algumas palavras são destacadas por duplicação, e estão indicadas por uma linha vertical pontilhada conectando um fragmento melódico a uma linha dupla inferior (Figura 85).



Figura 85. Ferramenta gráfica para duplicação.

Tal metodologia ainda poderia convergir com a análise cadencial, o que de fato foi realizado para as peças “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert e “Venit vox de coelo” de Clemens non Papa, visando evidenciar o escopo e limites de tal acoplamento analítico. Contudo, devido à complexidade desta convergência analítica, sua aplicação ficou restrita a estas peças, sendo adotado o viés do plano cadencial no estudo de peças selecionadas. Um exemplo representativo da aplicação destas ferramentas se encontra no Exemplo 36, p. 159, desta tese.

3.2 Tópico especial: o *ricercare*

3.2.1 Do *ricercare* prelúdico ao imitativo

A pesquisa sistemática sobre o *ricercare* inicia-se (até onde foi possível constatar) nos anos 1940 com os trabalhos de Sutherland^{2,3} e Apel⁴, seguidos de dissertações e teses dedicadas ao tema conduzidas por Murphy⁵, Slim⁶, Tappa⁷, Swenson⁸, Magliocco⁹, Ladewig¹⁰, Jensen¹¹, e Yeung¹² até os anos 80, sendo baixa a ocorrência de dissertações posteriores sobre o tema^{13,14}. Paralelamente, a publicação de artigos dedicados ao *ricercare* também não é frequente^{15,16}. O perfil destas publicações aponta uma tendência cronológica para a pesquisa circunscrita ou ao instrumento (órgão, teclado, ensemble, alaúde, violoncello) ou ao autor (Pietro Vinci, Antonio Il Verso, Frescobaldi, Froberger), e em geral utilizam a análise formal estilística como base para comparações de obras de um mesmo autor ou entre autores distintos. A rarefação nesta linha de publicações (mesmo considerando publicações sem o termo ‘*ricercare*’ em seus títulos) sugere um esgotamento dos métodos analíticos tradicionais, especialmente aqueles que se aplicam à música tonal. A ausência de atualização do verbete “*ricercare*” desde os anos 80 (CADWELL, 2001, 325-328) parece reflexir esta situação.

² Sutherland, G.A. “Studies on the development of the keyboard and ensemble *ricercare* from Willaert to Frescobaldi”, Ph. D. Thesis, Harvard University, Massachusetts, 1942.

³ Sutherland, G. “The *ricercari* of Jacques Buus”, *The Musical Quarterly*, vol. 31, no. 4, 1945, pp. 448-463.

⁴ Apel, W. “The early development of the organ *ricercar*”, *Musica Disciplina*, III/2-4, 1949, pg. 139-50.

⁵ Murphy, R.M. “Fantasia and *ricercare* in the sixteenth century”, Ph. D., Yale University, 1954.

⁶ Slim, H.C. “The keyboard *ricercar* and fantasia in Italy, C. 1500-1550, with reference to parallel forms in European lute music of the same period”, Ph. D., Harvard University, Massachusetts, 1961.

⁷ Tappa, R.J. “An analytical study of the use of imitative devices in the keyboard *ricercar* from 1520-1720”, Ph. D., Indiana University, 1965.

⁸ Swenson, M.A. “The four-part Italian ensemble *recercar* from 1540 to 1619”, Ph. D., Indiana University, 1971.

⁹ Magliocco, H.A. “The *ricercare* a tre of Pietro Vinci and Antonio Il Verso: a discussion and modern edition”, Mus. Mast., University of Oklahoma, 1972.

¹⁰ Ladewig, J.L. “Frescobaldi’s *Recercari, et canzone francese* (1615): A study of the Contrapuntal Keyboard Idiom in Ferrara, Naples, and Rome, 1580-1620”, Ph. D., University of California, Berkeley, 1978.

¹¹ Jensen, R. d’A. “The lute *ricercar* in Italy, 1507-1517”, Ph. D. University of California, Los Angeles, 1988.

¹² Yeung, A.C.-W. “The *ricercars* for solo violoncello by G.B. Degli Antonii”, Mus. Mast., McGill University, Montreal, Quebec, 1989.

¹³ Garret, D.B. “The genesis of the solo cello: The *Ricercate* soprail violoncello o clavicembaloby Giovanni Battista Degli Antonii”, Ph. D., University of Houston, 1999.

¹⁴ Lee, W.H. “A comparative study of two single subject keyboard *ricercare*by Johann Jacob Froberger: Projections of sixteenth century practice combined with features that forecast baroque practice”, Mus. D., University of North Texas, 2011.

¹⁵ Haar, J. “The ‘fantasie et *recerchari*’ of Giuliano Tiburtino”, *The Musical Quarterly*, vol. 59, no. 2, 1973, pp. 223-238.

¹⁶ Kirkendale, W. “Ciceronians versus Aristotelians on the *ricercar* as exordium, from Bembo to Bach”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, No. 1, 1979, pp. 1-44.

O termo *ricercare* abrange uma variedade de formas que se caracterizam por um perfil mais improvisativo ou imitativo. A primeira metade do século XVI testemunha o estabelecimento de ambos, primeiramente o ‘*ricercare* prelúdico ou rapsódico’, cuja origem é a intabulação de peças polifônicas, especialmente *chansons* para alaúde ou teclado, acrescidas de componentes idiomáticos e improvisativos; e mais tarde o ‘*ricercare* imitativo’, para *ensemble*, alaúde ou teclado, cuja genealogia deve ser analisada com maior cuidado.

Um fator importante neste processo é o estabelecimento da imprensa musical na França e na Itália. Editores da primeira metade do século XVI se preocuparam em explorar comercialmente suas publicações e, sendo dificultosa a colocação de texto em impressões de música vocal, poder-se-ia criar um mercado lucrativo com a música para instrumentos ou *ensemble* (o que incluía também conjuntos vocais). Por esta óptica, não é difícil conjecturar a busca por publicações de qualidade musical cada vez maior, o que implicaria em sua diferenciação frente a versões meramente instrumentais de música vocal polifônica. Este impulso teria ocorrido em Veneza, com a publicação do *Musica Nova accomodata...* em 1540. Além de ser editado em livros de partes, contrastando com publicações prévias de *ricercares* em *intavolatura*, o *ricercare* imitativo incorpora técnicas de perseguição como a imitação pervasiva, característica da terceira geração franco-flamenga e que se popularizavam no início do século XVI, adaptadas a uma estrutura musical com maior grau de reiteração motivica.

3.2.2 Ricercares de Adrian Willaert

Um catálogo extensivo das obras de Willaert reúne os seus *ricercares* dentro da categoria ‘instrumental’ (indicada pela letra I), identificando-os em ordem numérica em função de seu número de vozes componentes (KIDGER, 2005, pg 284-287). A Tabela 23 é ordenada por cronologia de publicações, sua primeira ocorrência marcada em negrito.

Das fontes históricas mencionadas na Tabela 27, três *ricercares* a quatro vozes do *Musica nova, Accomodata...* (RISM 1540/22) são republicados em *Musicque de Joye*, que nos serviu de fonte uma vez que apenas o *bassus* remanesce da única edição original sobrevivente (cf. Cap. 1, pp. 69-70). Já os *ricercares* a três vozes ‘Re’, ‘Mi’, ‘Fa’ e ‘Sol’ do *Motteta trium vocum* (RISM 1543/6) só são acessíveis na primeira reedição desse álbum (RISM 1551/3). Os *ricercares* ‘26’ até ‘33’ do álbum *Fantesie, et recerchari a tre voci* publicado por Tiburtino (1549/34) são republicados no álbum *Fantasia Recercari Contrapunti* de Willaert (1551/16), ordenados de ‘segundo’ à ‘ottavo’, e acrescidos de dois novos *ricercares*, ‘primo’ e ‘decimo’, além de uma ‘Regina coeli’ em duas versões, uma de Willaert e outra de Cipriano de Rore.

catálogo Kidger	Musica Nova 1540/22	Motetta 1543/6, 1551/3, 1569/3	Fantesie 1549/34 (Tiburtino)	Musicque de Joye 1550/24	Fantasie 1551/16, 1559/25 (= 1593/8)	York Minster, fim séc. XVI
três vozes						
I001		‘26’ / ‘Re’	---		---	
I002		‘27’ / ‘Mi’	---		---	
I003		‘28’ / ‘Fa’	---		---	
I004		‘30’ / ‘Sol’	---		---	
I005		---	26 e 33**		‘quinto’†	
I006		---	27		‘sesto’†	
I007		---	28		‘quarto’†	
I008		---	29		‘ottavo’†	
I009		---	30		‘terzo’†	
I010		---	31		‘segundo’†	
I011		---	32		‘settimo’†	
I012		---	---		‘Regina coeli’‡	
I013		---	---		‘primo’ †	
I014		---	---		‘decimo’ †	
quatro vozes						
I015	‘1’*			‘Tertius’		
I016	‘10’*			‘Quartus’		
I017	‘14’*			‘Vigesimus primus’		
I018	---			‘Septimus’*		
I019	‘6’*.*			‘Octavus’*		
I020	‘13’*.*			‘Decimusseptimus’* e ‘Vigesimo’**		
---	---			‘Vigesimus quartus’^o		
cinco vozes						
I021						‘fantasio’

Tabela 27. Ricercares de Adrian Willaert ou atribuídos a ele, catalogados por Kidger. * apenas o bassus remanescente. ** ricercares idênticos; no.33 transposto uma quarto abaixo. † Ed. Zenck. ‡ moteto desprovido de texto em 1551¹⁶. *Giulio da Modena ou Willaert. °Gabriel Coste ou Willaert.

Para que os ricercares acima descritos possam ser comparados através de seus planos tonais, é necessário definir o modo em que cada ricercare foi escrito, por uma avaliação conjunta de tons de resolução, *finalis*, tessituras vocais, conjuntos de claves e armadura (que pode indicar transposição do modo *per bemole*), como descrito na Tabela 28.

RISM, index	vozes	Kidger	claves	tessitura	resolução	finalis	repercussio	modo
'Tertius' (1550/24)	4	I015	S – C ₁ A – C ₃ T – C ₄ B – F ₃	(a,b) c' – f'' (c) d – a' d – g' (a') (F) G – a (b)	a, d, g, f, e, c, b,	d	d-a	1
'Quartus' (1550/24)	4	I016	S – C ₁ A – C ₃ T – C ₄ B – F ₃	(c') d' – e'' (f) g – a' d – e' (f') (F) G – a	a, e, c, d, g	e	e-a	3
'Vigesimus primus' (1550/24)	4	I017	S – C ₁ (b) A – C ₃ (b) T – C ₄ (b) B – F ₄ (b)	(g,a) b – e'' (f'') (c) d – a' (a,b) c – f' (D,E) F – b,	f, a, c, d, g, b,	f	f-a	6 (per b)
'24' 1551/3	3	I001	S – C ₁ (b) T – C ₄ (b) B – F ₄ (b)	a – d'' (e'') e – g' (a') G – b (c')	g, d (f, c)	g-re	g-d'	1 (per b)
'25' 1551/3	3	I002	S – C ₁ T – C ₃ B – F ₃	(g) a – e'' (f'') (c) d – g' A – g'	a, e, g, c	e	e-c'	3
'26' 1551/3	3	I003	S – C ₂ (b) T – C ₄ (b) B – F ₄ (b)	(f) g – b' (c'') c – f' (E) F – a (b,c')	c, f, (a)	f	f-c' ou f-a	6 (per b)
'28' 1551/3	3	I004	S – C ₁ T – C ₄ B – F ₄	(g) a – c'' (d'') c – f' (g') G – c'	g, c, d, a	g	g-c'	8
1559/25 'Regina coeli'	3	I012	S – C ₂ (b) T – C ₄ (b) B – F ₄ (b)	c' – f'' (e) f – d' F – b,	f, b, a	f	f-a	6 (per b)
1559/25, 'primo'	3	I013	S – C ₁ (b) T – C ₄ (b) B – F ₄ (b)	(a,b) c' – d'' (c) d – g' F – c' (d')	c, f, a, d	f	f-a	6 (per b)
1549/34, '31'; 1559/25, 'segundo'	3	I010	S – C ₂ T – C ₄ B – F ₄	(e,f) g – c'' d – g' G – a	g, c, a, d, e	g	g-c'	8
1549/34, '30'; 1559/25, 'terzo'	3	I009	S – C ₂ T – C ₄ B – F ₄	g – c'' (c) d – f' G – a (b, c')	c, g, d, c, f, (a)	g	g-c'	8
1549/34, '28'; 1559/25, 'quarto'	3	I007	S – C ₂ (b) T – C ₄ (b) B – F ₄ (b)	g – c'' c – f' G – b,	b, d, g, f, a, c	g-re	g-b,	2 (per b)
1549/34, '26'	3	I005	S – C ₃ T – F ₃ B – F ₅ (!)	(d) e – a' A – d' (e') E – a	g, a, e, b, d	e	e-a	4
1549/34, '33'; 1559/25, 'quinto'	3	I005	S – C ₁ (b) T – C ₃ (b) B – F ₃ (b)	(g) a – d'' d – g' (a') A – d'	(f), c, d, a, e, g	a-mi	a-d	4 (per b)
1549/34, '27'; 1559/25, 'sesto'	3	I006	S – C ₂ (b) T – C ₃ (b) B – F ₃ (b)	(g) a – d'' (d) e – g' (a') A – d'	(d, c), g, a, f	a-mi	a-d	4 (per b)
1549/34, '32'; 1559/25, 'settimo'	3	I011	S – G ₂ (b) T – C ₃ (b) B – F ₃ (b)	d' – g'' f – a' (B) c – d'	d, f, g, a,	g-re	g-d'	1 (per b)
1549/34, '29'; 1559/25, 'ottavo'	3	I008	S – C ₁ T – C ₃ B – F ₃	a – d'' d – g' A – c' (d')	a, d, c, (e, f), g	d	d-a	1
1559/25, 'decimo' (no.9 em Zenck)	3	I014	S – C ₁ T – C ₃ B – F ₃	(a,b) c' – c'' (d'') e – g' G – a (b)	c, e, a, g	e	e-c'	4

Tabela 28. Planos tonais e determinação de modos de ricasares a três e quatro vozes de Willaert

A análise modal revelou paralelos entre os ricercares a três e quatro vozes (Tabela 29), excetuando-se ricercares de autoria dúbia. Os ricercares publicados em 1543 (com títulos “Re”, “Mi”, “Fa” e “Sol”) refletem uma tendência já visível em 1540 por uma organização segundo sua *finalis*, recorrendo no mesmo modo dos precedentes. A publicação de 1559 segue uma tendência semelhante, pareando por modo os ricercares originais de 1549 e incluindo um par adicional, o moteto “Regina coeli” (instrumental) e o ricercar “primo”. Tal organização poderia revelar um caráter pedagógico aliado à escrita do ricercare, favorecendo o exercício da atribuição do modo. Já o manuscrito para *ensemble* a cinco vozes MS M91(S) da Biblioteca de York Minster não tem sua data definida, sabendo-se apenas que é do final do século XVI (Tabela 4); sem correspondência histórica, a atribuição a Willaert baseada na inscrição “Adrianus fantasio” na parte inferior esquerda do folio 127 é incerta. Sua análise, entretanto, identifica-o como ricercar monotemático, impróprio à escrita de Willaert; por outro lado, lembra os ricercares monotemáticos de Andrea Gabrieli.

RISM, index	vozes	Kidger	claves	tessitura	resolução	finalis	repercussio	modo
MS M91(S), 42	5	I021	Q – G ₂ (b)	g' – g''	g, d, b _b , c	g-re	g-d'	2 (per b)
			S – C ₁ (b)	d' – d''				
			A – C ₂ (b)	g – b _b '				
			T – C ₄ (b)	(c) d – f'				
			B – F ₄ (b)	G – g (b _b)				

Tabela 29. Plano tonal e determinação do modo do ricercare a cinco vozes atribuído a Willaert

A identificação dos modos permite agrupar conjuntos para a comparação de seus planos cadenciais, como é mostrado na Tabela 30, sendo potencialmente interessante o grupo de ricercares no modo 6 (hipolídio, *per bemolle*) por sua maior amostragem.

vozes	RISM B	MODO							
		1	1 (per b)	2 (per b)	3	4	4 (per b)	6 (per b)	8
4	1550/24	‘Tertius’			‘Quartus’			‘Vigesimus quartus’	
3	1551/3	‘Re’			‘Mi’			‘Fa’	‘Sol’
	1559/25	‘ottavo’	‘settimo’	‘quarto’		‘decimo’ ‘quinto’	‘sesto’	‘Regina coeli’ ‘primo’	‘segundo’ ‘terzo’

Tabela 30. Conjuntos agrupados por relações de modos e número de vozes.

3.2.3 Análise do “Ricercar tertius” a quatro vozes de Willaert

Para a análise de cadências do “Ricercar tertius”, uma terminologia mista foi compilada a partir de definições de diversos tratadistas, não sendo possível adotar um único tratado cuja terminologia contemple todo o plano cadencial. Como definido na Tabela 28, este *ricercare* está no modo 1, para o qual a terminologia a seguir poderia ser utilizada:

- *Clausula primera* – classificada por Montanos para a conclusão de versos na *finalis* (cadência perfeita em D);
- *Cadenza própria* – aplicada às resoluções na *finalis*, segundo Pietro Pontio, mas inespecífica quanto às cláusulas que a governam, sendo portanto aplicável para cadências “imperfeitas” (semiperfeitas ou *fuggita* por pausa ou imbricação) em D;
- *Clausula segunda* – para a conclusão de versos na *confinales*, segundo Montanos; portanto, compatível com cadências em A, desde que *vera* (pois do contrário será tratada como *cadenza frigia*, ver a seguir);
- *Cadenza regolare* – pode contemplar qualquer um dos ‘tons próprios ao modo’, segundo Zarlino, Tigrini e Pietro Aron; portanto, compatível com cadências em A.
- *Cadenza per transito* – segundo Pontio, no caso da resolução não se dirigir à *finalis* nem à *confinales*; portanto, compatível com cadências em G e em C.

A resolução cadencial também segue uma tipologia baseada em sua ocorrência histórica:

- Cláusula *vera* – aquela onde o *sustentatio* eleva em meio tom o sétimo grau, garantindo a resolução em uma sexta maior;
- Cláusula *frigia* – faz o contrário (cláusula *remissa*), ao diminuir em meio tom o segundo grau, via *tenorizans* no bassus, em geral; caso contrário, e havendo uma linha mais grave, não se pode estabelecer um movimento *basizans* V-I típico, devido a formação de um trítone abaixo da sexta maior. Tal movimento partirá então de outra nota, podendo ocorrer eventualmente o movimento I-IV, dando a falsa impressão de uma cadência plagal (CASTILHO: 2010, pg. 8). Devido à natureza desta cadência, não é possível atribuir a ela cláusula perfeita tampouco semiperfeita. A ocorrência das cláusulas *vera* e *frigia* tem ligação direta com inflexões *ficta* e *recta* que estarão ressaltadas na análise.

Na medida em que a análise deste *ricercare* baseou-se principalmente no plano cadencial, a abertura de seu *exordium* merece algum comentário não só por ser livre de cadências, mas por ser exemplar de uma construção formal em par de duos imitativos ao estilo de Josquin. O primeiro duo tem *soggetto* imbricado com a entrada da segunda voz uma quarta abaixo, enquanto que o segundo par se inicia em elisão ao fim do *soggetto*, todo transposto uma oitava abaixo, e mantendo a integridade da frase identificada como 1A, o próprio *soggetto*. Esta disposição configura um agrupamento expositivo, devidamente seguido por um agrupamento digressivo a partir do compasso 9. A configuração do *soggetto* aí já apresenta alterações suficientes para caracterizá-lo no cantus como 1B que, em par imitativo com o altus, concorre com fragmentos de 1A, provocando momentos homofônicos importantes que articulam sutilmente a peça sem a necessidade de uma cadência (Exemplo 27).

The image displays a musical score for the 'Exordium' of 'Ricercar tertius' by Willaert, featuring four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into two main sections by a vertical dashed line at measure 5. The first section (measures 1-5) is labeled 'primeiro duo imitativo' and shows the Cantus staff with a melodic line labeled '1A' and a bracketed phrase 'primeiro duo imitativo'. The Altus staff also has a melodic line labeled '1A'. The second section (measures 6-15) is labeled 'segundo duo imitativo' and shows the Cantus staff with a melodic line labeled '1A(e)' and a bracketed phrase 'segundo duo imitativo'. The Altus staff has a melodic line labeled '1A'. The Tenor and Bassus staves have melodic lines labeled '1A' and '1A' respectively. The third section (measures 16-25) is labeled 'agrupamento digressivo' and shows the Cantus staff with a melodic line labeled '1B' and a bracketed phrase 'agrupamento digressivo'. The Altus staff has a melodic line labeled '1B'. The fourth section (measures 26-35) is labeled 'relações harmônicas' and shows the Cantus staff with a melodic line labeled '1A(f)' and a bracketed phrase 'relações harmônicas'. The Altus staff has a melodic line labeled '1A(f)'. The Tenor and Bassus staves have melodic lines labeled '1A(f)' and '1A(f)' respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and brackets.

Exemplo 27. *Exordium* do “Ricercar tertius” de Willaert. Agrupamentos expositivo e digressivo, e relações harmônicas que articulam a peça sem necessidade de cadência.

Em direção ao encerramento do *exordium*, as melodias do agrupamento digressivo convergem em uma cadência em A, e a seguir, em uma cadência em D, conjugadas com fragmentos melódicos de 1A e 1B que reiteram a idéia inicial (Exemplo 28).

The musical score for Exemplo 28 shows four staves. Above the staves, there are three vertical dashed lines marking specific points in the music. The first line is labeled 'motivo / relação harmônica'. The second line is labeled 'cadência frigida formalis semiperfecta, fuggita (a)'. The third line is labeled 'cadência vera formalis propria (d)'. The staves contain musical notation with various cadential markings: 'cad.', 'cz.', 'az.', 'tz.', '1A^(f)', '1B', 'cad.', 'bz.', '2A', and '2B'. The staves are numbered 20, 25, and 30.

Exemplo 28. *Exordium* do “Ricercar tertius” de Willaert. Cadências nos tons de A e D.

Enquanto o plano cadencial do *exordium* se resume a duas cadências, pode-se elaborar um plano baseado em suas articulações, obtidas apenas por conjugação de vozes, em detalhe no Esquema 4, onde traços pontilhados na vertical representam articulações da polifonia.

cc.	1	2'	6	7'	9	9'	11	12'	13	13'	14'	16	17	17'	18	19'	20	20'	22'	23	24	24'	25
C	1A	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→
	d'	a'	a'	a'	d'	a'	b	a	e''	d''	a'	d''	d ^(s)	d''									
A	1A	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→
	a	f''	e'	a	g'	f''	e'	d'	c'	f''	d'	a	a	a									
T	1A ^(e)	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→
	d	a	b	c'	g	d'	c'	b	a	c'	f''	e'	d'	d									
B	1A	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→
	A	g	f	e	d	a	G	f	d	a	d												

Esquema 4. Plano articular do *exordium* do “Ricercar tertius”. ^(e)Elaboração; ^(f) fragmentação; ^(s) suspensão.
Cláusulas melódicas: Cz, Az, Tz, Bz; motivo cadencial: cad; complemento de frase: cpl.

Após a conclusão do *exordium*, seguem-se relações mais livres entre as vozes, comprometidas contudo com uma cascata cadencial que contempla principalmente os movimentos *cantizans* e *tenorizans*. Em consequência, módulos contrapontísticos são formados e reiterados até uma cadência mais intensa, com duas vozes em suspensão (cc. 38-39), que parece preparar uma articulação ainda mais intensa onde duas cadências estão conjugadas. A primeira (c. 41), uma variante de cadência frígida com resolução em intervalo de quinta (cf. *cadenza imperfetta* de Zarlino), tem uma de suas notas envolvida na próxima cadência. Este conjunto foi designado, inicialmente, como ‘agregado cadencial’, sem descrições na literatura até onde foi possível constatar. Mais tarde, o termo foi renomeado como ‘cadência escalonada’,

na medida em que percebeu-se sua ocorrência sistemática em peças com *finalis* em D. Na análise, foi utilizado o recurso de um colchete horizontal para identifica-la (Exemplo 29).

Exemplo 29. *Medio* do “Ricercar tertius” de Willaert, cc. 26-54.

Após esta cadência, um novo motivo é apresentado, ainda que com alguma semelhança aos motivos prévios. O trabalho de vozes em duos se destaca nesta seção, lembrando Josquin, mas é interrompido por uma cadência em c. 49-50 que, não fosse pela fugacidade da voz do cantus, seria uma cadência plena; a alternância dos duos se reconstitui a partir daí.

Frente à complexidade dos padrões imitativos deste *ricercare*, cadências servem como um guia para escuta e compreensão. Duas cadências escalonadas (cc. 65-66 e 69-70) delimitam mais uma seção musical, permitindo o desenvolvimento de um tema mais difuso (Exemplo 30).

The image shows a musical score for 'Ricercar tertius' by Willaert, measures 55-74. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Vertical dashed lines are placed at measures 55, 60, 65, and 70. Arrows indicate the flow of the music, showing melodic lines and phrasing across the staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Exemplo 30. *Medio* do “Ricercar tertius” de Willaert, cc. 55-74.

Observa-se então, nos compassos 78-79, uma cadência com o movimento *cantizans* ornamentado, a partir da qual seguem-se diversas deste mesmo tipo, constituintes da chamada *clausula diminuta*. O recurso é eficiente em seu papel de deslocar a atenção do ouvinte, preparando-o para sua seção final, ou *finis*. Duas ocorrências de contraponto sincopado em notas longas podem ser verificadas entre os compassos 85 e 93 – primeiro entre cantus e bassus, e depois entre altus e tenor –, gerando nova textura que precede o tema final, o mais claro e evidente em relação aos anteriores. Duas cadências escalonadas irão encerrar a peça, uma delas (a última) quase que biarticulada (Exemplo 31). Tal perfil cadencial não foi encontrado nos motetos estudados ou analisados.

O plano cadencial completo é descrito na Tabela 31, a seguir.

75 80 85 90 94 100

Exemplo 31. *Finis* do “Ricercar tertius” de Willaert, c. 75 ao fim.

cc.	cláusula polifônica	cláusulas melódicas				categoria modal (tom e resolução)	
		no cantus	no altus	no tenor	no bassus		
18-19	<i>formalis</i> ‡	cantizans	csj.1	tenorizans (b)	suj.1 †	<i>a</i>	<i>frigias</i> † (f)
23-24	<i>formalis</i>	cantizans (#)	suj.2	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>propria</i>
27-28	<i>quasi sp</i> ‡	cantizans	tenorizans	altizans†	suj.2 †	<i>e</i>	<i>frigias</i> † (a)
29-30	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>a</i>	<i>segunda</i> † (f)
32-33	<i>formalis</i> ‡	---	cantizans (#)	suj.2	tenorizans	<i>d</i>	<i>propria</i>
36-37	<i>formalis</i>	cantizans (#)	suj.2	tenorizans	basizans-(‡)	<i>d</i>	<i>propria</i>
38-39	<i>formalis</i> ‡	suj.3	altizans (≈)	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>per transito</i>
41	{ <i>quasi sp</i> ‡	(↓)	altizans	tenorizans (b)	---	<i>a</i>	<i>frigias</i> •
41-42	{ <i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	basizans-(‡)	---	<i>d</i>	<i>propria</i>
43-44	<i>formalis</i> ‡*	suj.3	---	tenorizans	cantizans (#)	<i>g</i>	<i>per transito</i>
45-46	<i>formalis</i> ‡*	tenorizans-(‡)	cantizans (#)	suj.3	---	<i>d</i>	<i>propria</i> °
47-48	<i>formalis</i> ‡*	---	suj.3	tenorizans-(‡)	cantizans (#)	<i>d</i>	<i>propria</i> °
49-50	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>primera</i>
52-53	<i>formalis</i> ‡	cantizans (#)	tenorizans	suj.4	suj.4	<i>a</i>	<i>segunda</i>
55-56	<i>formalis</i> ‡	suj.4	suj.4	cantizans (#)	tenorizans	<i>a</i>	<i>segunda</i>
59-60	<i>formalis</i> ‡	cantizans	tenorizans-(‡)	suj.4	suj.4	<i>e</i>	<i>frigias</i> °† (c)
62-63	<i>formalis</i> ‡	suj.4	cantizans	altizans (≈)	tenorizans (b)	<i>a</i>	<i>frigias</i>
63-64	<i>quasi sp</i> *	---	tenorizans†	cantizans	basizans	<i>g</i>	<i>per transito</i>
65	{ <i>simplex</i> ‡	(↓)	altizans	tenorizans	---	<i>e</i>	<i>frigias</i> •
65-66	{ <i>formalis</i> ‡	cantizans (#)	tenorizans	basizans†	---	<i>a</i>	<i>segunda</i> † (f)
68-69	{ <i>formalis</i> ‡	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans (b)	<i>a</i>	<i>frigias</i>
69-70	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans	basizans-(‡)	<i>d</i>	<i>propria</i>
72-73	<i>diminuta</i> ‡	---	---	cantizans	tenorizans°	<i>c</i>	<i>transito</i> † (a)
74-75	<i>formalis</i> ‡	---	---	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>per transito</i>
78-79	<i>diminuta</i>	cantizans	tenorizans°†	---	basizans†, csj.5	<i>c</i>	<i>transito</i> † (f)
80-81	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	csj.5	basizans-(‡)	<i>g</i>	<i>per transito</i>
83-84	<i>diminuta</i> ‡	---	---	cantizans	tenorizans	<i>f</i>	<i>regolare</i>
85-86	<i>diminuta</i> ‡	csj.5	---	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>per transito</i>
87-88	<i>diminuta</i> *	tenorizans, csj.5	suj.5	cantizans (#)	basizans	<i>g</i>	<i>per transito</i>
89-90	<i>formalis</i> *	tenorizans°	cantizans	---	basizans†	<i>c</i>	<i>transito</i> † (a)
92-93	<i>diminuta</i>	cantizans	csj.6	tenorizans-(‡)	basizans	<i>f</i>	<i>regolare</i>
94-95	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans(→)	tenorizans†	basizans	<i>g</i>	<i>per transito</i>
96-97	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>g</i>	<i>per transito</i>
98-99	<i>formalis</i> ‡*	---	---	tenorizans°	cantizans (#)	<i>g</i>	<i>per transito</i>
100-1	<i>formalis</i> ‡*	---	---	tenorizans	cantizans (#)	<i>g</i>	<i>per transito</i>
102	{ <i>quasisp</i> ‡	(↓)	cantizans	altizans†	tenorizans	<i>a</i>	<i>frigias</i>
102-3	{ <i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans†	basizans	<i>d</i>	<i>propria</i>
103-4	{ <i>quasi sp</i> ‡	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans	<i>b</i> , <i>b</i>	<i>per transito</i>
104	{ <i>quasi sp</i> ‡*	(↓)	tenorizans	altizans†	cantizans	<i>a</i>	<i>frigias</i>
104-5	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>primera</i>

Tabela 31. Plano cadencial para o “Ricercare tertius” de Willaert. Cadências: † *fuggita*; ° incompleta; * invertida; ‡ semiperfeita; • resolução em quinta. Quinta sustentada: (→); dupla suspensão: (≈); agregado cadencial: { . Imbricações: sj. (sujeito), csj. (contra-sujeito) e ↓ (cantus do agregado cadencial).

3.3 Adrian Willaert e o moteto “Magnum haereditatis mysterium”

O histórico de transmissão de “Magnum haereditatis mysterium” desde as fontes primárias de seu cantochão é traçado em direção às publicações de época dos motetos homônimos arranjados por Willaert. A análise do cantochão mostra que suas fontes podem seguir duas correntes, uma com o modo hipodórico transposto e outra sem a transposição. Estas fontes foram comparadas, paralelamente ao *Liber usualis*, aos correspondentes *canti firmi* de edições dos motetos de Willaert a quatro ou a cinco vozes, visando uma compreensão maior do padrão de variação entre fragmentos correspondentes dos motetos. Para este propósito, foi realizada a análise melódica e silábica do texto, de acordo com as regras de colocação silábica de Lanfranco e Stocker. Finalmente, a comparação de um manuscrito deste moteto, anterior à suas publicações, foi realizada, junto a uma discussão sobre cultura de impressão com o envolvimento de intérpretes, compositores, editores e teóricos neste processo.

3.3.1 Estudo comparativo de fontes primárias em “Magnum haereditatis mysterium”

Durante a primeira metade do século XVI o moteto renascentista tornou-se uma das principais formas de escrita musical, consolidando em si as técnicas mais elaboradas, até então, de imitação e contraponto. A medida que ganhava a predileção de compositores de toda a Europa, sua escrita passa a influenciar a de gêneros instrumentais como o “ricercare ensemble”, modelo no qual a escrita em vozes individuais, separadas em livros de partes, reflete a tradição formal motetística. Descartado o texto, contudo, obras vocais podiam ser realizadas por conjuntos de violas, sopros ou vozes; instrumentos solistas como o alaúde ou o órgão também o fariam, mas por condensação das partes. Porém o *ricercare* atingia dimensões de técnica, imitação e contraponto que a escrita vocal não comportaria. Neste contexto, a intabulação de motetos para alaúde e órgão pode ter influenciado a evolução dos *ricercari intabulati*, como os de Andrea Gabrieli e Claudio Merulo.

As mais numerosas transcrições para alaúde foram compiladas por reconhecidos alaudistas (como Gintzler e Phalesius) em coletâneas de peças selecionadas, dentre as quais destacamos o moteto “Magnum haereditatis mysterium” (a quatro vozes) de Adriaen Willaert. O interesse nesta peça deve-se à sua representatividade, sendo um dos motetos mais publicados deste compositor durante o século XVI. Ao lado de “Mirabile mysterium” (a quatro vozes), constitui um par exclusivo de motetos “mysterium” arranjados também a cinco vozes na seminal obra de Willaert, a coleção *Mysica nova* de 1559. Foram constatadas, a partir de fontes

primárias, uma série de diferenças entre estas publicações de “Magnum haereditatis mysterium”, o que motivou um estudo específico acerca desta obra.

3.3.1.1 O cantochão “Magnum haereditatis mysterium”

Na celebração da *Octava nativitas domini* (primeiro dia do calendário católico, dia da “circuncisão de nosso Senhor”), uma sequência de antífonas do ofício divino inclui os cantos “Mirabile mysterium” e “Magnum haereditatis mysterium”¹⁷, exaltando a pureza do Cristo nascido do ventre imaculado de Maria. Este cantochão posiciona-se na liturgia como antífona de Magnificat às segundas vésperas do Ofício Divino da Circuncisão. Historicamente, é registrado a partir de 870 d.C.¹⁸, passando por escritas neumáticas quironômica¹⁹, diastemática e finalmente quadrada (HOPPIN, 1978, p. 57-62). Nesta linha evolutiva, variantes do cantochão ocorrem, entre os séculos XII e XV, nos dois últimos sistemas. Uma das correntes – proveniente do breviário da catedral de Notre Dame (França)²⁰ e de antifonários dos mosteiros de St. Maur-des-Fosses (França)²¹, Einsiedeln (Suíça)²² e da abadia de Salzinnes (Bélgica)²³ – apresenta a melodia em modo hipodórico transposto para Lá com âmbito de 6 notas (Fá até Ré; *confinalis* em Lá, tom recitativo em Dó), como em sua transcrição no *Liber usualis* (Exemplo 32, em anexo a uma tradução nossa do texto); no entanto não há uma correspondência exata entre esta transcrição e suas fontes primárias. A outra – proveniente do antifonário Franciscano (origem incerta)²⁴ e dos antifonários da catedral de Marselha (França)²⁵ e da abadia de St. Lambrecht (Áustria)²⁶, e dos mosteiros de Klosterneuburg (Áustria)²⁷ e Augsburg (Alemanha)^{28,29} – apresenta o modo hipodórico sem transposição, porém com um âmbito de 7 notas (Lá até Sol; *finalis* em Ré, tom recitativo em Fá). Não há acidentes em nenhum dos casos, portanto a sexta é menor apenas no modo transposto, o que se justifica pela tradição do *B molle*

¹⁷ Este canto ainda ocorre na liturgia, porém de forma menos difundida, como um verso responsorial no ofício das matinas (*Purificatio Mariae*, 2 de fevereiro). O restante de seu texto é, no entanto, diferente.

¹⁸ Ms 2788, fol. 56r., c.870; Biblioteca Comunale 'Augusta', Perugia, Itália;

¹⁹ Mss CH-SGs 390, fol. 069, c.980; CH-SGs 388, fol. 075, sem data; Stiftsbibliothek, St. Gallen, Suíça;

²⁰ Ms lat. 15181, fol. 160r, c.1300; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;

²¹ Ms lat. 12044, fol. 024r, c.1100; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;

²² Ms E 611, fol. 034r, c.1300; Musikbibliothek, Kloster Einsiedeln, Einsiedeln, Suíça.

²³ Ms Hsmu M2149.L4, fol. 045r, 1554; Patrick Power Library, St. Mary's University, Halifax, Canadá;

²⁴ Ms CH-Fco 2, fol. 039r, c.1260; Bibliothèque des Cordeliers, Friburgo, Suíça;

²⁵ Ms lat. 1090, fol. 022r, c.1190; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;

²⁶ Ms A-Gu 29, fol. 054v, c.1300; Universitätsbibliothek, Graz, Áustria;

²⁷ Mss A-KN 1010, fol. 039r, c.1100; A-KN 1013, fol. 049r, c.1100; A-KN 1011, fol. 070v, c.1300; Augustiner-Chorherrenstift Bibliothek, Klosterneuburg, Áustria;

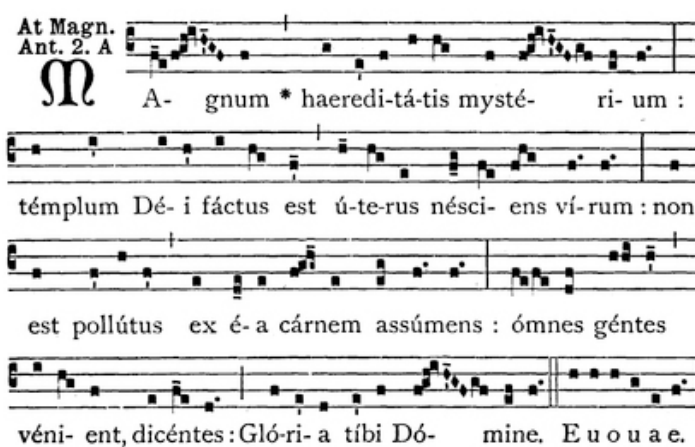
²⁸ Mss Clm-4303, fol. 092v, 1459; Clm-4304, fol. 074v, 1519; Clm-4305, fol. 212v, 1459; Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemanha.

²⁹ Ms Gl.Kgl.S. 3449, 8o II, fol. 120v, c. 1580; Det kongelige Bibliotek Slotsholmen, Copenhagen, Dinamarca.

no modos de Ré, *protus maneria*. A transposição para Lá seria apenas um artifício para evitar o bemol, quando desejado (HOPPIN, 1978, p. 64-71).

Estas duas correntes do cantochão tem registro entre c. 980-1495 (transposta) e c.1000-1555 (não transposta)³⁰, e não parecem exibir relação evolutiva entre si. Ocorrências anteriores referem-se à escrita Aquitaniana, com a qual a determinação do modo é dúbia³¹.

“Ó grande mistério da herança (filiação): O templo de Deus se faz no ventre que nunca conheceu o homem:
Não é corrompido aquele que assume a carne: todas as nações virão, dizendo: Glória a ti, ó Senhor.”³²



Exemplo 32. Antífona “Magnum haereditatis mysterium” (*Liber usualis*, 1961, pg. 444)

3.3.1.2 Análise comparativa de motetos “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert

A publicação musical durante o Renascimento teve um importante marco em 1539, ano em que são impressos em Veneza os primeiros álbuns de motetos dedicados a um único compositor. A imprensa musical já estava bem estabelecida e coletâneas com autores diversos já eram bastante difundidas à época. Nesse ínterim observa-se um número expressivo de publicações de “Magnum haereditatis mysterium”, via coletâneas oriundas de Ferrara (Buglhat, 1538) e Augsburg (Kriesstein, 1540) ou álbuns dedicados exclusivamente à Willaert, produzidos em Veneza (Scotto, 1539; Gardano, 1545). A seguir é descrito uma série de diferenças entre algumas publicações de “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert.

³⁰ Ms I-Rv C.5, fol. 050r, prov. Roma, c.1000; Biblioteca Vallicelliana, Roma, Itália;

³¹ Todas as fontes citadas foram identificadas através da base de dados de cantos em latim eclesiástico CANTUS. Waterloo: Universidade de Waterloo / Praga: Charles University. Disponível em: <<http://cantusdatabase.org>>. Acesso em 15 jun 2014.

³² Tradução nossa.

O *cantus firmus* no exordium do moteto localiza-se diferentemente em cada um dos dois arranjos por Willaert, no *cantus* e no *altus* dos arranjos a quatro ou a cinco vozes, respectivamente. Tais fragmentos são mostrados no Exemplo 33.

Nota-se nos fragmentos tipo 1 a presença de uma nota extra, em relação ao fragmento 1A; tal nota é ocorrente, na verdade, em algumas fontes do cantochão sem transposição (antifonário Franciscano, catedral de Marselha e monastério de Augsburg). Nos fragmentos 1D e 1E esta mesma nota torna-se a primeira de uma ligadura e em 1F a última de uma multi-ligadura. Esta última estrutura ainda apresenta uma porção oblíqua, em intervalo de terça, que não inclui a semínima³³ de passagem descendente (tom recitativo do modo), o que de fato aproxima 1F da escrita neumática das três fontes citadas.

Já os fragmentos tipo 2 apresentam maior correspondência entre si, sendo 2E similar à 2A pela coalisão de duas semibreves em uma ligadura enquanto que 2F se distingue do conjunto (sua primeira nota assume o valor de semibreve e as duas últimas parecem se condensar em uma única breve). Fragmentos do tipo 2 exibem correspondência com as mesmas três fontes supracitadas; outras fontes diferem do tipo 2 ao apresentar a *finalis* (ou o tom de recitação) como nota inicial do fragmento.

Os fragmentos tipo 3 apresentam uma alteração na leitura do *podatus* final contido em 3A (este neuma é coerente com todas as fontes de cantochão citadas, exceto a do breviário de Notre Dame), o que pode se justificar pelo movimento cadencial ao fim do primeiro verso nos motetos. O fato de ser inequívoca a disposição silábica da partícula *-rium* sobre as duas notas finais dos fragmentos 3C e 3F sugere que a segunda nota deste *podatus* é omitida nos motetos, a exemplo do breviário de Notre Dame. Já o último neuma em *clivis* presente em 3A (e em todas as fontes de cantochão citadas exceto a do monastério de Einsiedeln) parece corresponder às duas últimas semibreves de 3D e 3F (em ligadura neste último), das quais a primeira corresponde à diminuição em 3C, 3B e 3E (conjunto mínima pontuada / semínima).

³³ Optou-se aqui por esta corruptela do termo “semimínima” como forma de contextualizá-la ao leitor moderno.

1A 2A 3A

M A- gnum * haeredi-tá-tis mysté- ri- um :

1B 2B 3B

M Agnum hereditatis mysterium

1C 2C 3C

M Agnum hereditatis myste rium

1D 2D 3D

M A gnū hereditatis mysteri um,

1E 2E 3E

M A gnū hereditatis mysterium

1F 2F 3F

M A gnū hereditatis myste- rium:

Exemplo 33. Fragmentos 1, 2 e 3 em fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium”. Cantochão A, *cantus* B (Ferrara, 1538), C (Veneza, 1539), D (Augsburg, 1540), E (Veneza, 1545) e *altus* F (Veneza, 1559).

3.3.1.3 Disposição textual e silábica³⁴

A comparação de manuscritos ou impressos de uma mesma obra tem levantado questões importantes nos últimos anos, como em motetos de Josquin Desprez (JUDD, 2000, p. 265) e Pierre de La Rue (SCHUBERT, 2012, pg. 3-13), relativas a alterações mensurais (fórmula de compasso), musicais (notas e notação) e textuais (disposição silábica e textual).

A análise comparativa entre cantochão e motetos aponta para uma variação significativa da disposição silábica entre fragmentos correspondentes, em especial sob melismas; o mesmo vale para a repetição de texto por indicação ou simples dedução. Os fragmentos abaixo, reproduzindo o quarto verso no *cantus*, demonstram como a disposição e repetição de texto podem resultar em atribuições sílaba/texto diversas. Palavras da expressão “venient dicentes” ocupam fragmentos do tipo 5 e 6 (Exemplo 34) em diversas configurações, sendo possível deduzir a repetição nos fragmentos 6B, 5C e 6C.

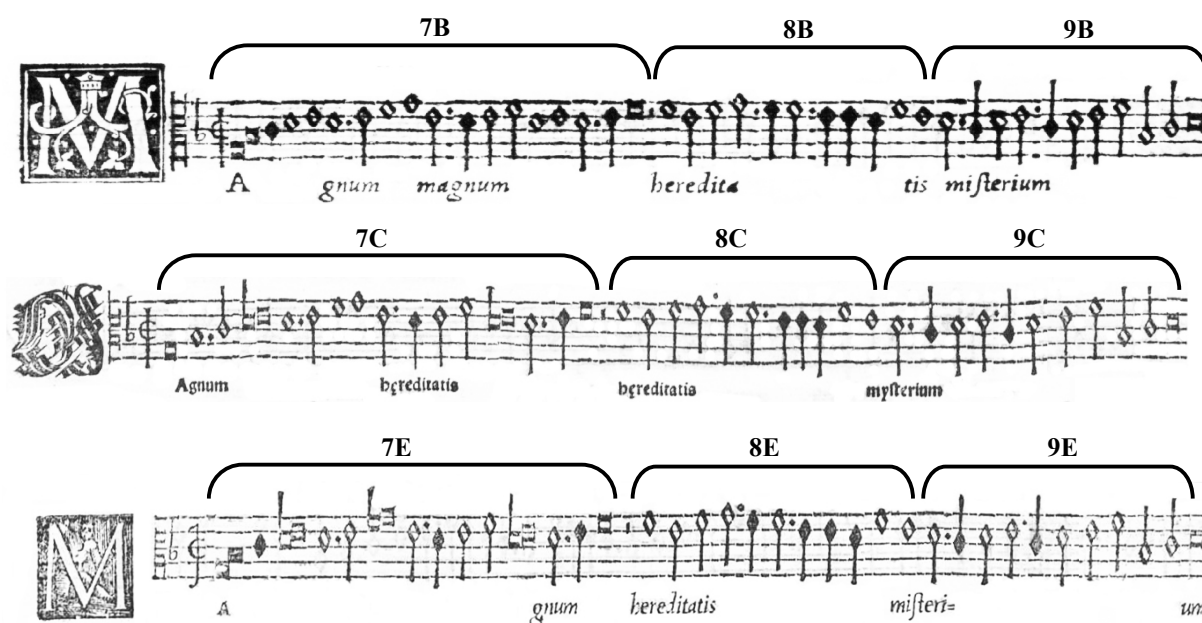
The image displays five musical staves, each representing a different manuscript source (B, C, D, E) for the same piece. Each staff is divided into three segments labeled 4, 5, and 6. The text underlay for each segment is as follows:

- Staff B (1538):** Segment 4: omnes gētes; Segment 5: venient dicen, tes; Segment 6: .it.
- Staff C (1539):** Segment 4: omnes gen; Segment 5: venient; Segment 6: dicentes,
- Staff D (1540):** Segment 4: Oēs gen; Segment 5: venient, dicen tes; Segment 6: venient, dicentes:
- Staff E (1545):** Segment 4: omnes gentes; Segment 5: ueni= ent dicentes; Segment 6: dicentes

Exemplo 34. Fragmentos 4, 5 e 6 em fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium”. Cantus, B (1538), C (1539), D (1540), e E (1545).

³⁴ Representando as expressões “text underlay” e “syllable-placement”, sem tradução exata para o português.

A repetição ostensiva de uma mesma palavra não foi observada em nenhum dos motetos “Magnum haereditatis mysterium”, portanto não parece caber improviso no fragmento 6E. Para expressões de duas ou mais palavras isso já é válido: a exemplo, “gloria tibi domine” (último verso do moteto) pode ocorrer até cinco vezes seguidas, integralmente, como no *bassus* da edição de 1539. Fragmentos do verso “omnes gentes venient dicentes” apresentados na Figura 3 apresentam alto grau de similaridade entre si, mas não compõem o *cantus firmus*, localizado momentaneamente no *tenor*, assim como o que ocorre com as palavras “nesciens virum”³⁵. A análise também foi processada sobre o primeiro verso do moteto na voz do *altus* (Exemplo 35); observa-se aqui melismas complexos nos fragmentos 8 e 9, sob uma colocação silábica variável e imprecisa. A palavra “my(i)sterium” poderia ser atribuída tanto à última nota de 8C e 8E como à nota seguinte, como em 9B. O padrão de separação silábica do fragmento 9E é similar ao observado em 3D, e seria uma alternativa ao padrão de 3C e 3F.



Exemplo 35. Fragmentos 7, 8 e 9 em fontes primárias de “Magnum haereditatis mysterium”. Altus B (1538), C (1539), e E (1545). O altus D (1540) não tem remanescente histórico, assim como seu tenor e seu bassus.

Apesar de atual (VELTMAN, 2006, pp. 73-89), a problemática da disposição textual e silábica sem dúvida ocupou, à época, mentes e discussões de intérpretes, compositores e teóricos em sua busca por soluções. Neste sentido, houve dois esforços históricos. De um lado, teóricos desenvolveram regras de colocação silábica, facilitando o trabalho que restava finalmente ao intérprete (HÁRRAN, 1973a, pp. 620-632), (HÁRRAN; 1973b, pp. 24-56). Do

³⁵ No moteto a quatro vozes a melodia migraria momentaneamente do *cantus* ao *tenor* (RIVERA, 1993, p. 76).

outro, uma nova geração de compositores, atentos a esta questão, valeu-se do aprimoramento da imprensa tipográfica no terceiro quartel do século XVI para a preparação e impressão de obras vocais visando a uma leitura inequívoca (BERNSTEIN, 2001, pp. 9-22); à frente destes estava Willaert (seguido de Orlando di Lasso e Cipriano de Rore), que com o *Mvsica nova* atinge este patamar. Entre os teóricos dedicados ao assunto³⁶ destacam-se Lanfranco e Stocker³⁷ como representantes de duas gerações distintas, e abaixo são mencionadas suas principais regras (Tabela 32); algumas, como o uso de ligaduras, eram comuns à maioria dos autores e remetiam às regras do canto gregoriano. De outra sorte, cada autor dirigiu sua obra para fins específicos, para atender a demanda de cantores, compositores e editores; assim, fizeram-se exceções diversas às regras, o que teria culminado em divergências teóricas - o que poderia responder pelas diferentes abordagens entre gerações de compositores ou até mesmo por sutis diferenças entre edições de uma mesma obra.

Lanfranco	Stocker
A. TEXTO - Divisões semânticas do texto devem coincidir com as cadências das frases musicais;	A. A 1ª sílaba vai para a 1ª nota, e a última sílaba para a última nota;
B. MÍNIMA - Toda nota separada que for uma mínima (ou valor maior) deve receber uma sílaba;	B. MÍNIMA - Todas mínimas e notas maiores recebem sílaba;
C. LIGADURA - Uma ligadura não deve receber mais do que uma única sílaba, em sua primeira nota;	C. TIPO LIGADURA - Duas mínimas ou semínimas podem durar uma sílaba a partir da 1ª nota;
D. DIMINUIÇÃO - Semínima após mínima pontuada raramente recebe sílaba, e a próxima nota também não.	D. SEMÍNIMA - Semínima isolada pode receber sílaba, assim como a nota seguinte;
E. SÉRIE - Em uma série de semínimas só a primeira aceita sílaba, seguindo sustentada pela série até a primeira nota de valor maior (inclusive);	E. SÍLABA ACENTUADA - Sílabas acentuadas podem perdurar por várias semimínimas;
F. PENÚLTIMA - Se há mais notas que sílabas, é usualmente a penúltima sílaba que gera o melisma, a última sílaba sendo acentuada para a última nota;	F. SÍLABA CURTA - Sílaba curta toma uma nota curta, sílaba longa uma nota longa;
G. REPETIÇÃO - Palavras podem se repetir se houver notas suficientes para isto, desde que haja coerência semântica e sintática.	G. REPETIÇÃO - A repetição de palavras isoladas do texto deve ser evitada.

Tabela 32. Algumas regras (selecionadas) de Lanfranco (1533) e de Stocker (1570).

Um recurso importante para a colocação silábica é o uso de “ligaduras”, elementos que tem origem na escrita neumática, e que sugere alguma reverência ao *stile antico* medieval (APEL, 1953, p. 87-92). Há indícios de que o uso da ligadura se restringiu, ao longo do tempo, àquelas com “propriedade oposta” (significando duas semibreves). Os tratados de época

³⁶ Em fontes primárias: LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di musica*. Brescia: 1533; VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: 1555; STOQUERUS, Gaspar. *De musica verbali libri duo*. Madrid: Biblioteca Nacional, Codex 6486, ca. 1570; ZARLINO, Gioseffo. *L'Institutioni Harmoniche*. Venezia: 1558; LUCHINI, Paolo. *Della Musica*. Pesaro: Biblioteca Oliveriana, MS 2004, ca. 1590.

³⁷ Vale lembrar que Stocker utilizou como referência para sua obra o *Mvsica nova* de Willaert.

preconizam a aplicação de apenas uma sílaba na primeira das notas da ligadura, o que atenuaria atribuições silábicas incorretas; porém, sua utilização no século XVI estaria condicionada às limitações da imprensa em evolução. Observa-se, ao computar ligaduras em publicações de “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert, um aumento de sua ocorrência em edições subsequentes. Ocorrências de ligaduras são listadas abaixo (Tabela 33).

fonte	no. de vozes	ano	no. de ligaduras				
			(cantus	altus	tenor	bassus	total)
Ferrara (?, ms.)	4	1527-1533	7	?	?	11	?
Ferrara (Buglhat, ed.)	4	1538	2	0	6	2	10
Veneza (Scotto, ed.)	4	1539	4	5	12	7	28
Augsburg (Kriesstein, ed.)	4	1540	5	?	?	?	?
Veneza (Gardano, ed.)	4	1545	6	7	13	13	39
Veneza (Gardano, ed.)	5	1559	10	15	10	12	47

Tabela 33. No. de ligaduras em motetos “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert. A título de comparação, adicionamos à esta tabela a contagem de ligaduras do “Manuscrito de Ferrara” (1527-1533)³⁸ e da versão a cinco vozes do “*Mvsica nova*” (1559) de Willaert (exceto a voz do *quintus*). Interrogações representam vozes que não foram encontradas nas fontes primárias.

A inscrição de ligaduras menos convencionais (como a *obliqua*, a *recta* com saltos de até uma oitava, e as ligaduras múltipla e com coloração) no *Mvsica nova* de Willaert é exemplar de um modelo preciso. A obra, revisada pelo próprio Willaert para a publicação de Gardano, não deixa sombra de dúvida quanto à disposição silábica em todas as cinco vozes de “Magnum haereditatis mysterium”, atendendo à regras de disposição claras.

Em vista dos fragmentos apresentados e seus padrões de fragmentação, percebemos que o nível de complexidade da atribuição aumenta quanto maior o número de notas contra o de sílabas. A tendência é balancear esta relação de modo a reduzir as possibilidades de colocação silábica. O monossílabo “*ex*” (pertencente ao terceiro verso), por exemplo, sofre todo tipo de colocação, chegando a se tornar o apoio de um melisma no *tenor* (edições de 1538 e 1539), mas atinge um maior grau de exatidão na edição de 1545 (que poupa a sílaba do melisma prolongado), refletindo a regra F da “sílabas curta” de Stocker. Dissílabos sob melismas, como a palavra “*magnum*”, geram dúvidas de atribuição solucionáveis pela combinação do uso de

³⁸ Localizado ao *Royal College of Music* de Londres, MS 2037. Contém 60 motetos de diversos compositores (incluindo os três motetos *mysterium* de Willaert) copiados em Ferrara para o Tribunal Ducal de Afonso I d'Este (1476-1534). Outras fontes manuscritas contendo “*Magnum haereditatis mysterium*” são também coletâneas, oriundas de Roma (1536, localizado à *Biblioteca Apostolica Vaticana*, MS Capp. Giulia XII.4), Königsberg (1537-1544, localizado à *Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz* de Berlim, MS 7), Heilsbronn (1541, localizado à *Universitätsbibliothek* de Erlangen, MS 473/1 [olim 792]).

ligaduras, diminuições e “séries” (ver regras C, D e E de Lanfranco), formando sistemas de prolongamento complexo, a exemplo dos fragmentos 1D e 1E. O padrão de separação da palavra “*mysterium*”, como em 3C e 3F (a exemplo do fragmento 3A do cantochão) combina as regras C (“tipo ligadura”), D (“semínima”) e E (“nota acentuada”) de Stocker; no entanto, a regra válida para 9E é a da “penúltima” (regra F de Lanfranco).

A análise de fontes primárias diversas do cantochão “*Magnum haereditatis mysterium*” sugere que os motetos homônimos de Willaert sejam provenientes da corrente sem transposição do modo hipodórico, especialmente as fontes franciscanas, de Marselha e de Augsburg. Neste caso, a forma pura do modo (com a sexta maior) seria preservada, o que vem de encontro a observações de notação na transcrição do moteto em tablatura por Gintzler.

A comparação entre o manuscrito de Ferrara e a edição de 1545 aponta para uma grande similaridade entre ambos, o que poderia indicar que a versão produzida por Gardano seria oriunda do próprio manuscrito. Sua maior diferença são as ligaduras oblíquas, substituídas pelo tipo *recta* na edição de Gardano; nesta, o texto ainda aparece fragmentado em sílabas, segundo regras de Lanfranco.

A ocorrência sucessivamente maior de ligaduras nas publicações citadas pode representar um avanço no diálogo entre compositor e editor, visto que manuscritos de Willaert já traziam tais detalhes. Já o aprimoramento na disposição textual em motetos parece acompanhar a discussão sobre relações agógicas e semânticas da poesia latina; mesmo os manuscritos de Willaert não parecem ser tão coerentes nesse sentido.

Observou-se também que a utilização de regras combinadas de Lanfranco ou de Stocker parece conduzir a uma interpretação mais realista do processo de colocação de texto e sílaba e sua posterior atribuição por intérpretes renascentistas, o que à época certamente serviu ao refinamento de performance. Do contrário, a livre interpretação silábica seria a alternativa para a solução de tais problemas (ATLAS, 1998, p. 286-292).

Por indícios do impacto que teve na audiência do século XVI e pelas questões levantadas em relação às suas edições antigas, “*Magnum haereditatis mysterium*” (a quatro) chama a atenção para o corpo de obras de Willaert que aguardam uma revisão tanto musicológica quanto interpretativa, compensando o distanciamento das edições e gravações realizadas no séc. XX.

3.3.2 *Musica ficta e recta* e análise por hexacordes

No item anterior, impressões de época do moteto “*Magnum haereditatis mysterium*” a quatro vozes de Willaert foram submetidas a uma análise comparativa visando compreender

discrepâncias gráficas relativas ao emprego arbitrário de ligaduras de escrita mensural, disposição silábico-textual e acidentes de inflexão. Além das fontes impressas em livros de partes e em *intavolatura* para alaúde, também foi analisado um dos quatro conhecidos manuscritos deste moteto, datado como o mais antigo entre as fontes primárias, no qual a presença significativa de ligaduras reforçou a idéia de sua aplicação crescente em impressos (visando incorporar tantas ligaduras quanto as dispostas em manuscrito) como consequência da melhoria técnica da impressa, na medida em que a disposição silábico-textual nos impressos estaria atrelada ao uso combinado de regras de Lanfranco e de Stocker. O estudo detalhado de acidentes de inflexão, entretanto, só foi possível à luz dos outros três manuscritos obtidos mais recentemente, analisados a seguir.

3.3.2.1 Fontes primárias e a edição moderna de Zenck

O moteto “Magnum haereditatis mysterium” a quatro vozes de Willaert foi analisado a partir de dez fontes primárias, entre elas duas coletâneas manuscritas em livros de partes (WILLAERT, 1527, 1537), mais duas em livros de cântico (*ibidem*, 1536, 1541), duas coletâneas impressas em livros de partes (*ibidem*, 1538, 1540), e mais dois álbuns impressos exclusivos de Willaert (1539, 1545), além de duas coletâneas impressas (GINTZLER, 1547; PHALESIUS, 1552) de *intavolatura* para alaúde (Tabela 34). Parte destas fontes históricas apresenta-se incompleta, devido ao desaparecimento ou má conservação dos livros de partes; de outra sorte, livros de cântico mantêm as vozes agrupadas, sendo mais provável seu resgate integral.

data	cidade	editor/copista	tipo de edição	formato	cantus	altus	tenor	bassus
1527-33	Ferrara	(?)	MS, coletânea	livro de partes	x	(?)	(?)	x
1536	Roma	Parvus	MS, coletânea	livro de cântico	x	x	x	x
1537-44	Königsberg	Krüger	MS, coletânea	livro de partes	x	(?)	x	x
1538	Ferrara	De Buglhat	<i>impr.</i> , coletânea	livro de partes	x	x	x	x
1539	Veneza	Scotto	<i>impr.</i> , exclusiva	livro de partes	x	x	x	x
1540	Augsburg	Kriesstein	<i>impr.</i> , coletânea	livro de partes	x	(?)	(?)	(?)
1541	Heilsbronn	Hartung	MS, coletânea	livro de cântico	x	x	x	x
1545	Veneza	Gardano	<i>impr.</i> , exclusiva	livro de partes	x	x	x	x
1547	Veneza	Gintzler	<i>impr.</i> , coletânea	<i>intavolatura</i>	-	-	-	-
1552	Lovaina	Phalesius	<i>impr.</i> , coletânea	<i>intavolatura</i>	-	-	-	-

Tabela 34. Cronologia de “Magnum haereditatis mysterium” em manuscritos (MS) ou impressos (*impr.*)

Uma edição moderna (ZENCK, 1950, pg. 32) baseada nas publicações de 1539 e de 1545, foi utilizada como referência para as análises, sendo a única versão em partitura (ANEXO I).

Entre as fontes manuscritas, um livro de partes pode ser a edição mais antiga do moteto, gerando indícios inclusive de seu local de composição. Trata-se do ‘manuscrito de Ferrara’, como é chamado aqui neste trabalho, cujas imagens aqui apresentadas foram gentilmente cedidas para uso não comercial pela biblioteca da *Royal College of Music* de Londres por intermédio de Mr. Michael Mullen e Mr. James Harper (Figura 86a-b).



Figura 86. “Magnum haereditatis mysterium” (a 4), livro de partes manuscrito (Ferrara: c. 1527-33). a) cantus; b) bassus. Incompleto (altus e tenor perdidos).

Outra fonte manuscrita, desta vez um livro de coro publicado em Roma, foi adquirido comercialmente (para fins não comerciais) com a Biblioteca Apostolica Vaticana. O estado de conservação é ruim, sendo que muitos dos álbuns ali armazenados tiveram suas folhas corroídas pelo efeito da tinta, ao longo dos anos (Figura 87). Já o manuscrito em partes de Königsberg foi cedido gentilmente pela Staatliches Institut für Musikforschung - Preußischer Kulturbesitz, por intermédio de Mr. Carsten Schmidt (Figura 88). As outras edições impressas do moteto foram produzidas em Ferrara (1538) e Veneza (1539, reeditado em 1545), apontando para uma complexa rede de transmissão de fontes. Tal aspecto foi estudado em detalhes em trabalho publicado em anais de congresso internacional em Madrid (trabalho completo, ver anexo IV).

motetos e peças luteranas a partir de fontes impressas de Rhau, Petreius, Formschneider e outros, visando ao treinamento vocal de alunos na abadia cisterciense de Heilsbronn entre 1538 e 1548 (HAMM, CALL, 1980, pg. 924). Semelhanças do *cantus* nas edições de Hartung e Kriesstein - inclusive a idêntica inscrição de pausas, um dos aspectos mais variáveis entre as fontes - reforçariam a hipótese de que as outras vozes disponíveis da edição de Heilsbronn representariam, da mesma forma, cópias das partes desaparecidas de Augsburg, validando assim as considerações sobre a edição de 1541 também para sua suposta precursora, de 1540. Por consequente, a edição do moteto em 1540 (Kriesstein) não será tratada nesta análise (assim como a intavolatura de Phalesius, uma cópia perfeita de Gintzler, apenas adaptada de tablatura italiana para francesa).



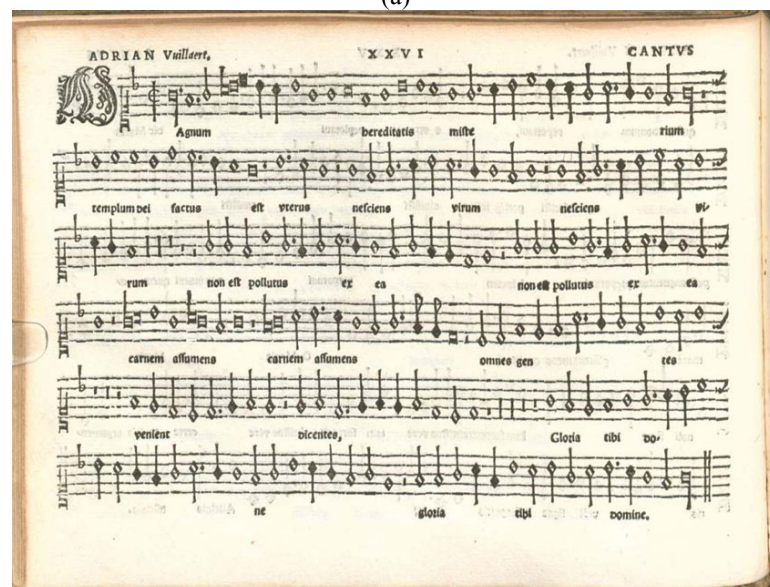
Figura 89. “Magnum haereditatis mysterium” (a 4), livro de coro manuscrito (Heilsbronn: J. Hartung, 1541). Completo, porém com alterações. Provável cópia manuscrita da edição de Augsburg.



Figura 90. “Magnum haereditatis mysterium” (a 4), livro de partes impresso (Augsburg: Kriesstein, 1540), voz do cantus. Incompleto (apenas o cantus sobrevive).



(a)



(b)



(c)

Figura 91. “Magnum haereditatis mysterium” (a 4), livros de partes impressos em Ferrara e Veneza, completos, voz do cantus. a) Ferrara: De Buglhat, 1538; b) Veneza: Gardano, 1539; c) Veneza: Gardano, 1545.

3.3.2.2 Inflexões *recta* por inscrição de acidentes, *deductio* e intabulação

A ocorrência de acidentes inscritos nas diversas fontes de “Magnum haereditatis mysterium” foi registrada em associação a palavras cuja localização é indicada pelo número de compasso da transcrição moderna de Zenck (ANEXO I). Já as *intavolature* foram analisadas por outro procedimento, devido à incorporação de notas com inflexão à sua escrita. Nenhuma das edições do moteto apresenta inscrições de acidentes *ficta*, sendo *e*♭ o único acidente *recta* ocorrente (devido à transposição do sistema, como visto anteriormente). A voz do *cantus* não apresenta inscrição de acidente, em doze ocorrências da nota *e*; já o *tenor* apresenta inscrição de acidente em uma das quatro notas *e* ocorrentes, junto à palavra *pollutus* (Tabela 35).

Para o *altus* pode haver até três inscrições dentre trinta e três notas *e* ocorrentes, junto às palavras *uterus*, *pollutus* e *tibi*, como em *impr.* Ferrara e MS Roma, outras edições apresentando menor índice. Por fim a voz do *bassus* apresenta, ao longo de vinte e quatro ocorrências da nota *e*, até dez acidentes inscritos como em MS Königsberg, onde não figuram cinco diferentes inscrições ocorrentes em outras fontes; a inflexão destas se dará, no caso, por repercussão de acidentes precedentes no mesmo *ambitus* (salvo um único caso, associado à palavra *nesciens*).

compasso (Zenck)	<i>impr.</i> Ferrara 1538	<i>impr.</i> Veneza 1539	<i>impr.</i> Veneza 1545	MS Ferrara 1527-33	MS Roma 1536	MS Königsberg 1537-44	MS Heilsbronn 1541
tenor , c.43	<i>pollutus</i>	<i>pollutus</i>	<i>pollutus</i>	(?)	<i>pollutus</i>	<i>pollutus</i>	<i>pollutus</i>
altus , c.23	<i>uterus</i>	<i>uterus</i>	<i>uterus</i>	(?)	<i>uterus</i>	(?)	---
" , c.40	<i>pollutus</i>	<i>pollutus</i>	<i>pollutus</i>	(?)	<i>pollutus</i>	(?)	---
" , c.74	<i>tibi</i>	---	---	(?)	<i>tibi</i>	(?)	<i>tibi</i>
bassus , c.14	---	---	---	---	---	<i>misterium</i>	---
" , c.15	---	<i>misterium</i>	<i>misterium</i>	<i>misterium</i>	<i>misterium</i>	repercussão	---
" , c.25	---	---	---	---	---	<i>uterus</i>	---
" , c.27	---	---	---	---	---	<i>virum</i>	---
" , c.28	<i>uterus</i>	<i>uterus</i>	<i>uterus</i>	<i>uterus</i>	<i>uterus</i>	repercussão	---
" , c.31	---	---	<i>nesciens</i>	<i>nesciens</i>	<i>nesciens</i>	---	---
" , c.37	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>
" , c.41	---	<i>est</i>	<i>est</i>	---	<i>est</i>	<i>est</i>	---
" , c.43	---	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>	<i>ex ea</i>
" , c.53	---	---	---	---	---	<i>assumens</i>	---
" , c.57	---	---	---	---	---	<i>gentes</i>	<i>gentes</i>
" , c.71	---	---	---	---	---	<i>tibi</i>	---
" , c.74	---	<i>domine</i>	<i>domine</i>	---	<i>domine</i>	repercussão	---
" , c.81	<i>gloria</i>	<i>gloria</i>	<i>gloria</i>	<i>gloria</i>	<i>gloria</i>	<i>gloria</i>	<i>gloria</i>
" , c.84	repercussão	repercussão	repercussão	repercussão	repercussão	repercussão	<i>domine</i>

Tabela 35. Palavras associadas a um *e*♭ inscrito no *tenor* de “Magnum haereditatis mysterium” (a 4) de Willaert. O símbolo (?) indica que não há remanescente histórico deste livro de partes, nesta e nas próximas tabelas.

Já a *intavolatura* para alaúde, livre de acidentes de inflexão, tem suas notas definidas por digitação *in loco* na tablatura. Assim, foi possível comparar inflexões e_b desta fonte (exceto diminuições) com as inscrições de acidentes já contabilizadas, além daquelas indicadas em edição moderna (*ed.* Zenck), dispostas na Tabela 36; para isto, foi necessária a transcrição da *intavolatura* em partitura a quatro vozes, por aproximação à *ed.* Zenck (ANEXO II).

inflexões para e_b ocorrentes			cantus	altus	tenor	bassus
por acidentes inscritos	1527	MS Ferrara	0	(?)	(?)	6
	1536	MS Roma	0	3	1	8
	1537	MS Königsberg	0	(?)	1	10
	1538	<i>impr.</i> Ferrara	0	3	1	3
	1539	<i>impr.</i> Veneza	0	2	1	7
	1541	MS Heilsbronn	0	1	1	5
	1545	<i>impr.</i> Veneza	0	2	1	8
por acidentes + (<i>deductio</i>)	1950	<i>ed.</i> Zenck	0 + (4)	2 + (14)	1 + (1)	8 + (7)
em tablatura	1547	<i>Intavolatura</i>	0	4	2	17
total de notas e ocorrentes			12	39	3	24

Tabela 36. Inflexões ocorrentes por acidentes inscritos, *deductio* ou em tablatura, e total de notas e ocorrentes.

Intabulações refletem não só os acidentes inscritos em fontes históricas mas também aqueles interpretados por repercussão e *deductio*³⁹. A exemplo, o acidente avulso inscrito no *tenor* em diversas edições, repercutindo em uma nota e localizada no mesmo *ambitus* (c. 43, *ed.* Zenck), é representado em duplicidade na tablatura (bem como em c. 28 do *bassus*) em uma correta leitura da fonte (Tabela 37, “repercussão”). As correspondências entre as fontes históricas mais recentes e a edição de Zenck explicitam o ônus da intabulação de S. Gintzler em julgar entre e_b e $e_{\sharp}$, por vezes opostas às atribuições de H. Zenck.

voz vs. inflexão por:	<i>deductio</i> (intav. Veneza vs. <i>ed.</i> Zenck)		repercussão	reprodução	
tenor	c. 55		c. 43	c. 65 (somente $e_{\sharp}$)	
bassus	c. 60, 61	c. 25, 27, 53, 57, 83	c. 36, 77	c. 28	c. 15, 31, 37, 41, 42, 74, 81
<i>impr.</i> Veneza, 1545	e	e	e	e_b, e	e_b
<i>intav.</i> Veneza, 1547	$e_{\sharp}^*$	e_b	$e_{\sharp}^*$	e_b, e_b	e_b
<i>ed.</i> Zenck, 1950	$e_{\sharp}$	$e(b)$	$e(b)$	e_b, e	e_b

Tabela 37. Inflexões de e relativas ao *tenor* e ao *bassus*, por *deductio* entre e_b e $e_{\sharp}$, repercussão de acidente no mesmo *ambitus* (compasso) e reprodução de acidentes inscritos (*tablatura em oposição à H. Zenck).

Atribuições de Zenck em outras vozes ainda geram discrepâncias. No *cantus*, apresenta inflexões por *deductio* sem indicação em outras fontes e sem correspondência com a tablatura;

³⁹ A *deductio* vale para qualquer inflexão seja *recta* ou *ficta*, estando necessariamente associada a um hexacorde.

para o *altus* o número se eleva a quatorze inflexões, uma em correspondência à tablatura (c. 74) e outras treze (incluindo repercussões em dois compassos) em oposição à mesma (Tab. 38). Já na tablatura só ocorre inflexão no *altus*, duas por *deductio* (uma em oposição a Zenck) e duas por reprodução (com alteração adicional). A partir destes dados, foi realizada uma análise detalhada do moteto com base em convenções de polifonia.

voz vs. inflexão por:	<i>deductio</i> (intav. Veneza vs. ed. Zenck)			repercussão	reprodução	
cantus	c. 41, 42, 54, 79					
altus	c. 59	c. 74	c. 3, 7, 26, 30, 36, 48, 52, 81, 82	c. 17, 44	c. 23	c. 40
<i>impr.</i> Veneza, 1545	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e, e</i>	<i>e_b</i>	<i>e_b</i>
<i>intav.</i> Veneza, 1547	<i>e_b</i> *	<i>e_b</i>	<i>e_‡</i> *	<i>e_‡, e_‡</i> *	(<i>e_‡</i>), <i>e_b</i>	<i>e_b</i>
<i>ed.</i> Zenck, 1950	<i>e_‡</i>	<i>e(_b)</i>	<i>e(_b)</i>	<i>e(_b), e(_b)</i>	<i>e_b</i>	<i>e_b</i>

Tabela 38. Inflexões de *e* relativas ao *cantus* e ao *altus*, por *deductio* entre *e_b* e *e_‡*, repercussão de acidente no mesmo *ambitus* (compasso) e reprodução de acidentes inscritos (*tablatura em oposição à H. Zenck).

Nas tabelas, as deduções entre *e_b* e *e_‡* estão explicitamente associadas à voz e cláusula em que ocorrem, e ainda em negrito caso se trate de um acidente inscrito. O símbolo ‡, se associado a uma nota na tabela (ex. ‡-*e_‡*), revela sua posição no movimento de evasão. Resoluções sem o estereótipo do movimento de semitom não foram tratadas como cadências.

3.3.2.3 Análise de inflexões *ficta* e *recta* por *causa pulchritudines*

A análise apontou um total de 39 inflexões cadenciais, das quais 18 *ficta* e outras 21 *recta*. A cadência é perfeita exceto na ausência do *basizans* (semiperfeita) e incompleta se o *tenorizans* alterar sua fórmula; se é o *basizans* que se altera a cadência é apenas *fuggita*, ou ainda caso caminhe em grau conjunto paralelo ao *cantizans*, a cadência é de engano.

Inflexões *f_‡* *ficta* em cláusula *vera* têm resolução em *g* (Modo 2 plagal transposto), ocorrendo sob fórmula *cantizans* – condição exclusiva para a convenção *subsemitonum modi* – livres de intervenção *mi contra fa* e majoritariamente no *cantus*, exceto por uma cadência no *altus* (semiperfeita) e uma outra no *tenor* (incompleta e invertida). Apenas uma nota *f_‡* em terça de picardia representa cláusula frígia (Tabela 39).

Uma única cláusula *simplex ficta* seria possível para *f_‡*, em cadência de engano, mas que é deduzida como *recta* tanto por Zenck como por Gintzler (c. 73). Já em oposição a este, Zenck ignora a formação da terça de picardia (c. 31). Ambos os casos ocorrem em relação oblíqua com notas *e_b* de outras vozes; tal situação não impede a Zenck, contudo, realizar uma dedução *ficta* se o *sustentatio* for provido por uma convenção *subsemitonum modi* (c. 40).

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução	
15-16	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i>	G	perfeita
83-84	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i>	G	perfeita
45-46	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow\sharp$)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i>	G	perfeita
49-50	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow\sharp$)	<i>tenorizans</i>	---	G	semiperfeita
19-20	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> ($\dagger$)	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>tenorizans</i>	---	G	semiperfeita
53-54	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i> ($^\circ\sharp$)	<i>basizans</i>	G	incompleta
77-78	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i> ($^\circ\sharp$)	<i>basizans</i>	G	incompleta
32-33	<i>formalis</i>	---	<i>tenorizans</i> ($^\circ b\flat$)	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)*	<i>basizans</i>	G	incompleta
27-28	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>tenorizans</i>	<i>altizans</i> ($\rightarrow\sharp$)	<i>basizans</i> ($\dagger\sharp$)	G	<i>fuggita</i>
40-41	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i> ($\dagger$)	G	engano ($e\flat$)
73-74	<i>simplex</i>	<i>cantizans</i> ($f\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow\dagger$)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i> ($\dagger$)	G	engano ($e\flat$)
30-31	<i>formalis</i>	3ª picardia ($f\sharp$)	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> ($\dagger$)	<i>tenorizans</i> ($e\flat$)	D	frígia

Tabela 39. Ocorrências de $f\sharp$ *ficta* para “Magnum haereditatis mysterium” (a 4) de Willaert. Cadências: $\dagger$ *fuggita*; $^\circ$ incompleta; * invertida. Quinta sustentada: ($\rightarrow$). O negrito indica bemóis inscritos em Zenck.

Inflexões $c\sharp$ *ficta* por sua vez sofrem resolução em d , em cadência perfeita no cantus (porém *fuggita*, por pausa na resolução do *basizans*) e semiperfeita no altus. Para inflexões $b\sharp$ *ficta* as resoluções ocorrem em c , por cadência perfeita incompleta, com o *cantizans* invertido no altus ou no tenor, e em cadência semiperfeita no tenor, sob cláusula *diminuta* (Tabela 40). Cadências com *cantizans ficta* podem agregar inflexões *recta* em fórmulas concorrentes: na Tabela 39, *basizans* em engano ($d-e\flat$, cc. 41 e 74), e na Tabela 40, *tenorizans* em resolução regular ($e\sharp-d$, cc. 65 e 71) ou incompleta ($d-e\flat$, c. 42), e *altizans* em resolução *fuggita* ($f-e\sharp$, cc. 10 e 70).

cc.	Cláusula	C	A	T	B	resolução	
65-66	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> ($c\sharp$)	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i> ($e\sharp$)	<i>basizans</i> ($\dagger\sharp$)	D	<i>fuggita</i>
71-72	<i>formalis</i>	---	<i>cantizans</i> ($c\sharp$)	<i>altizans</i>	<i>tenorizans</i> ($e\sharp$)	D	semiperfeita
41-42	<i>formalis</i>	<i>tenorizans</i> ($^\circ e\flat$)	<i>cantizans</i> ($b\sharp$)*	---	<i>basizans</i>	C	incompleta
21-22	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> ($\rightarrow$)	<i>tenorizans</i> ($^\circ\sharp$)	<i>cantizans</i> ($b\sharp$)*	<i>basizans</i>	C	incompleta
9-10	<i>diminuta</i>	<i>altizans</i>	<i>altizans</i> ($\dagger-e\sharp$)	<i>cantizans</i> ($b\sharp$)	<i>tenorizans</i>	C	semiperfeita
69-70	<i>diminuta</i>	---	<i>altizans</i> ($\dagger-e\sharp$)	<i>cantizans</i> ($b\sharp$)	<i>tenorizans</i>	C	semiperfeita

Tabela 40. Ocorrências de $c\sharp$ e $b\sharp$ *ficta* para “Magnum haereditatis mysterium”. Cadências: $\dagger$ *fuggita*; * invertida; $^\circ$ incompleta;. Quinta sustentada: ($\rightarrow$). Negrito nos compassos indica atribuição contrária na tablatura.

Inflexões *recta* sob cláusula *formales* ou *diminuta* semiperfeita podem atuar como *cantizans* na resolução $e\sharp-f$ ou como *altizans fuggita* em cadências para $b\flat$, como na Tabela 41. Inflexões $e\flat$ em cadência frígia ou plagal ocorrem no altus e no tenor como *tenorizans* (sob cláusula *simplex* invertida) ou no bassus como *tenorizans* ou *basizans* (Tabela 42).

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução	
20-21	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i> (<i>e</i> ‡)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i>	F	perfeita
56-57	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i> (<i>e</i> ‡)	<i>basizans</i> (†)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i> (†- <i>d</i>)	F	engano (<i>d</i>)
11-12	<i>diminuta</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i> (<i>e</i> ‡, <i>e</i> ‡)	<i>altizans</i>	<i>tenorizans</i>	F	semiperfeita
75-76	<i>diminuta</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i> (<i>e</i> ‡, <i>e</i> ‡)	<i>altizans</i>	<i>tenorizans</i>	F	semiperfeita
58-59	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> (<i>f</i> - <i>e</i> ‡) ^o	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i> (†-‡)	B _b	<i>fuggita</i>
81-82	<i>formalis</i>	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> (<i>e</i> _b -†)	<i>tenorizans</i>	<i>basizans</i> (†- <i>g</i>)	B _b	engano (<i>g</i>) ‡
55-56	<i>formalis</i>	<i>tenorizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> (<i>e</i> _b -†)	<i>tenorizans</i>	B _b	semiperfeita‡
79-80	<i>diminuta</i>	<i>altizans</i> (<i>e</i> _b , †-‡)	<i>tenorizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	<i>tenorizans</i>	B _b	semiperfeita‡

Tabela 41. Ocorrências *recta* no cantizans e no altizans de “Magnum haereditatis mysterium”. † cadência *fuggita*; ^o abstenção do *f* do altus na tablatura; ‡ sem ornamentação ou cláusula *diminuta* na tablatura.

Nas tabelas 40 a 42, números de compasso em negrito indicam que a atribuição *recta* de Zenck é oposta à de Gintzler, cujas ornamentações no tenorizans envolvendo *e* (ou no basizans, influenciando o tenorizans sem ornamentação, c. 7, ANEXO II) em cadências frígias e plagais (Tabela 42) inviabilizam correspondências de *deductio molle* com Zenck uma vez que notas de curta duração não se sujeitam a inflexão *recta*. Em tais cadências, correspondências ocorrerão quando *e*_b estiver desvinculado de ornamentação, mas regido por restrição *mi contra fa*, convenção *fa super la* (c. 53) ou acidente inscrito (c. 15 e 43); ornamentações em tablatura podem ainda ocorrer no cantizans de cadências frígia ou *vera* (com *ficta* ou *e*‡ *recta*, exceto *simplex*, c. 76), além da resolução *fuggita* em *b*_b (c. 58-59, Tabela 41) seguida de atribuição *molle* contrária à Zenck, no altus.

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução	
3-4	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b) ‡	<i>cantizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	D	frígia*
44-45	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b) ^o	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	D	frígia*
17-18	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (†-‡)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b) ‡	<i>cantizans</i> (†)	<i>basizans</i> (IV-I)	G	plagal*
74-75	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	<i>cantizans</i> (†)	<i>basizans</i> (IV-I)	G	plagal*
7-8	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (→)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	<i>cantizans</i> (†)	<i>basizans</i> (IV-I) ‡	G	plagal*
43	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>altizans</i> (→)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	<i>cantizans</i> (IV-I)	G	plagal*
83-84	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i> ‡	<i>altizans</i>	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	D	frígia
24-25	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i> ‡	<i>altizans</i> (†)	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	D	frígia
52-53	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i>	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	D	frígia
77	<i>quasi sp</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i>	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b) ^o	D	frígia
15	<i>quasi sp</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>altizans</i>	<i>cantizans</i> ‡	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	D	frígia
27	<i>simplex</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>altizans</i>	<i>cantizans</i> ‡	<i>tenorizans</i> (<i>e</i> _b)	D	frígia
57-58	<i>formalis</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> (†)	<i>basizans</i> (<i>e</i> _b - <i>b</i> _b)	B _b	plagal

Tabela 42. Ocorrências *recta* no tenorizans e no basizans de “Magnum haereditatis mysterium”. Cadências: † *fuggita*; * invertida; ‡ com ornamentação na tablatura; ^o já ornamentado no moteto. Quinta sustentada: (→).

Ocorrências não-cadenciais de $e\sharp$ na tablatura devem-se a ornamentações (c. 3, 7, 36, 41, 44, 54, 77, 81), ou a associação direta com a nota dó grave (c. 17, 23, 26, 30, 42, 44, 48, 52, 55, 79, 82), enquanto que $e\sharp$ é preterido por $e\flat$ em ocorrências anômalas por associação direta com a nota sol grave (cc. 23 e 59), e $b\sharp$ contra $b\flat$ em uma diminuição do *cantizans* no que seria uma cadência em Dó, para Zenck (c. 22). Já este leva em consideração a interpretação direta do moteto, a partir das edições de Veneza, sendo mais fiel às convenções de inflexão cromática de época, especialmente a concordância de hexacordes.

3.3.2.4 Análise de inflexões *recta* por outras convenções

Mi contra fa. Relações harmônicas regidas por esta convenção ocorrem de forma direta (mesmo tempo) ou oblíqua (por prolongamento de uma das notas), com influência variável na dirigência por $e\sharp$ (frente a Lá ou Mi $\sharp$) ou por $e\flat$ (contra Si $\flat$ ou Mi $\flat$), formando intervalos de quinta ou oitava. Inflexões $e\sharp$ nesta convenção ocorrem no altus por relação direta com o bassus (c. 5) e por relação oblíqua com o bassus (cc. 5 e 50), tenor (cc. 4 e 13) e cantus (c. 47, talvez c. 30). Outras relações *durum* diretas ocorrem no bassus (com o altus, c. 14) e no tenor (com o bassus, c. 65). Uma relação *durum* oblíqua ocorre no cantus (com o tenor, c. 63). Inflexões $e\flat$ regidas por *mi contra fa* são marcadas por inscrição de bemol no bassus em relações com o tenor (cc. 28, 42, além de c. 28, sem inscrição), cantus (cc. 31 e 81, este último em relação direta) e altus (c. 74); no altus a inscrição ocorre uma única vez, com o cantus (c. 23). O altus apresenta ainda uma relação direta com o bassus (c. 36) e uma relação oblíqua com o tenor (c. 26); já o tenor apresenta uma relação oblíqua com o cantus (c. 43).

Fa super la. A atuação desta convenção é exclusiva ao hexacorde natural, com ocorrências no *altus*, sempre em relação de 3ª menor com uma nota Dó grave (cc. 3, 26, 30, 48 e 52), além de uma possível ocorrência no *bassus* (c. 53). Na tablatura de Gintzler, apenas esta última é ocorrente; atribuições *durum* impedem que o altus adote *fa super la*, e sem recorrer à figuração (exceto na primeira delas).

Figuração melódica. Já se mostrou importante nas tablaturas de Gintzler, permitindo a inflexão *durum* mesmo em ambiente *molle*. Além das ocorrências cadenciais, outras quatorze figurações podem influenciar deduções por $e\sharp$ exceto no tenor, sempre em posição submétrica (com uma exceção no *tactus*, c. 19).

Concordância hexacordal. Entre vozes, pode determinar inflexões cromáticas *molle* (cc. 23, 44, 74, 81 e 82) ou *durum* (c. 7, 12, 59 e 70) do altus em concordância com o *bassus*; relações do cantus com o bassus também são comuns (cc. 41, 42, *molle*; cc. 73, 61, *durum*),

dentre outras. O hexacorde também influencia inflexões em seu próprio *ambitus*, como uma espécie de convenção *mi contra fa* melódica (cc. 17, 36, 43, *molle*; cc. 61 e 63, *durum*).

Os diversos aspectos relacionados podem atuar conjuntamente a favor de um dedução, como em cadências apoiadas por *fa super la* (cc. 3, 30, 53), *mi contra fa* (cc. 12, 31, 65) e concordância hexacordal (cc. 7, 12, 31, 43, 55). Também podem gerar dúvidas de atribuição, como observado no altus (cc. 7, 12, 19, 30), cantus (c. 54) e bassus (c. 77).

Na medida em que seria mais acurada a análise de “Magnum haereditatis mysterium” de Willaert a partir do conjunto completo de suas edições, deparou-se com a questão de partes sem remanescentes históricos em alguns casos, impossibilitando um parecer conclusivo sobre a ligação entre manuscritos e edições impressas com base no perfil de acidentes inscritos. Das partes com mais remanescentes, pouco se extrai do cantus por não apresentar nenhuma inscrição de acidente; já para o bassus (faltante apenas na edição de 1540), a ocorrência de acidentes inscritos nas palavras “misterium”, “est”, “ex ea” (segunda vez) e “domine” distancia os impressos de Veneza (1539 e 1545) daquele de Ferrara (1538), ao mesmo tempo que os aproxima do manuscrito de Roma (1536). A questão da filiação estemática destas edições é retomada nos estudos do ANEXO IV, levando em consideração padrões de disposição silábica e de ocorrência de ligaduras mensurais.

O estudo de inflexões cromáticas por *deductio* revelou a íntima ligação das inflexões *ficta* com cadências de diferentes categorias. Eventualmente, cadências envolverão notas do universo *recta* em inflexões *molle* e *durum*, atuando ao longo da peça segundo diversas convenções de época aqui tratadas, permitindo um estilo de interpretação “teoricamente informado” como o da edição de Zenck, onde a opção por um amplo uso de inflexões *molle* sugere que consonâncias melódicas se estabeleçam em uma ou mais vozes. Já a tablatura de Gintzler sugere uma prática que evita inflexões *molle* pelo uso sistemático de diminuições, porém fazendo uso de deduções menos convencionais ou antagônicas àquelas de Zenck em diversos casos. Chamam a atenção as deduções de Gintzler para $e\sharp$ ou $e\flat$ em relação harmônica direta a Dó ou Sol graves respectivamente, mesmo em ambiente envolvendo $b\flat$, o que se alinharia a uma visão harmônica em desenvolvimento na metade do século XVI.

3.3.3 Análise motívica e cadencial de “Magnum haereditatis mysterium”

Diferentemente da peça que será analisada adiante, “Magnum haereditatis mysterium” é composta sobre *cantus firmus*, de tal modo que as convenções de análise serão particulares para cada peça. Neste caso, a extensão dos versos será delimitada por colchetes vermelhos em cada voz, amarelo indicando terminação prévia e cinza indicando articulação de fragmento do verso, enquanto que o *cantus firmus* terá cor sempre vermelha e palavras deduzidas estarão entre parêntesis. O verso de abertura é um *exordium* tanto para poesia como para música. Seu *cantus firmus* correlato tem padrões melismáticos e silábicos emprestados do cantochão, e é inteiramente desenvolvido na voz do cantus em todos os versos da antífona, com algumas exceções notadas por Rivera (1993, p. 76). Para a primeira palavra, “Magnum”, nota-se que um segmento de melisma é duplicado uma terça abaixo na voz imediatamente inferior, o altus. Esta duplicação é precedida por uma imitação transposta uma quinta abaixo, no altus e no tenor, dando à palavra “Magnum” uma dimensão mais ampla e refletindo o seu significado. O próximo fragmento, “haereditatis”, é afirmado como um motivo parafraseado no tenor formando um constructo contrapontístico com uma linha de baixo que conduz a uma cadência ornamentada em C (*per transito*); o constructo é imitado então uma quarta acima, levando a uma cadência em F (também ornamentada e *per transito*), porém com o motivo no altus, enquanto o baixo realiza um contraponto idêntico. Os formatos contrastantes dos fragmentos do *cantus firmus* “magnum” e “hereditatis” estão relacionados com as diferentes texturas imitativas que evoluem delas próprias (Exemplo 36).

The image displays a musical score for the piece "Magnum haereditatis mysterium". It features four staves representing different vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are written below the staves, with some words in red and others in black. The score includes various musical notations such as notes, rests, and brackets. A legend at the bottom right indicates "clausula vera per transito (C or F)" with a purple square. The score also includes a small musical notation at the bottom left, labeled "A- gnum * haeredi-tá-tis mysté- ri- um".

Exemplo 36. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “Magnum hereditatis” do *exordium*.

Esta passagem conduz à palavra “mysterium”, onde um agrupamento não-imitativo se desdobra em um padrão polirrítmico melismático nas vozes graves, seguido por uma cadência escalonada que finaliza o *exordium* de uma maneira quase completa (Exemplo 37).

O próximo verso se inicia com “templum Dei factus est” na forma de um duo expositivo à oitava entre tenor e cantus, o ultimo portando o *cantus firmus* (CF daqui em diante). Este processo é reforçado pela duplicação do tenor uma terça acima no altus, e por meio de imitações digressivas no bassus que funcionam virtualmente como um base de construção (Exemplo 37):

Legend:

- Cadência escalonada clausula frigida (D)/ vera regolare (G)
- clausula octophona (plagal, em G)
- clausula vera regolare (G)
- clausula vera per transitio (em F / incompleta em C)

Lyrics: mysté- ri- um: témplum Dé- i fáctus est

Exemplo 37. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “misterium and templum Dei factus est”.

O verso se estende através da seção “uterus nesciens virum” mudando sua textura por meio de múltiplos recursos polifônicos. Um constructo contrapontístico parafraseia o CF no cantus, estabelecendo correlação cadencial com um agrupamento polirrítmico. Este ultimo é seguido por uma imitação do constructo, coordenado por um duo expositivo não imbricado entre cantus e tenor. Ambos os constructos imitativos são similares e tem a mesma *finalis*. De acordo com Rivera, neste momento o fragmento do CF “nesciens virum” migra para o tenor, apesar da falha do autor em não mencionar a palavra “uterus”. De um certo ponto de vista isso pode estar certo, uma vez que uma pausa desliga os dois fragmentos relacionados; sobretudo, “uterus” no cantus poderia resolver em uma forte cadência com o bassus, considerando ali uma inflexão *ficta*. Por outro lado, o critério de Rivera poderia levar à ambiguidade, uma vez que todas as vozes pronunciam o texto completo até o fim do motivo do cantus; mas o fato de que Rivera localiza-o no *tenor* coincide com sua ocorrência final na seção completa. Esta conclusão

ocorre com um constructo contrapontístico adicional logo acima, envolvendo apenas as palavras “nesciens virum”. Como consequência, as palavras “uterus” e “nesciens” estão parcialmente sobrepostas, criando um cenário textural diverso que poderia simbolizar a pureza de Maria (Exemplo 38).

25 30

u - te - rus ne - sci - ens vi - rum, ne - sci - ens vi - rum.

u - te - rus ne - sci - ens vi - rum, ne - sci - ens vi - rum.

u - te - rus ne - sci - ens vi - rum, u - te - rus ne - sci - ens vi - rum.

-ctus est u - te - rus (rus) ne - sci - ens vi - rum, u - te - rus ne - sci - ens vi - rum.

ú-te-rus nés-ci-ens ví-rum

clausula vera
regolare (G)

clausula frigida
(D)

cadência escalonada
fuggita (D / G)

cadência não escalonada
(em D / incompleta em G)

Exemplo 38. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “uterus nesciens virum”

O próximo verso, “non est pollutus ex ea” (Exemplo 39) poderia também ser um simbolismo de pureza, mas agora relativa à encarnação de Jesus. Como um meio de alterar a textura prévia, Willaert cria uma série de motivos parafraseados em *stretto*, começando com o *tenor* imbricado com o verso prévio, mas ainda não como um motivo completo; isto acontecerá, de fato, no primeiro duo imitativo entre *altus* e *bassus*, incluindo o fragmento “ex ea”. Isto parece ser um agrupamento expositivo, devido à similaridade com o ultimo agrupamento desta seção, que apresenta o CF no *cantus*, parafraseado no *tenor* uma quinta abaixo. O segundo duo desta seção é digressivo, com imitação na oitava, enquanto que o terceiro é o mais digressivo, devido à sua larga distância temporal e paráfrase modificada; apesar disso, mantém um importante papel na cadência escalonada que termina a seção. Este maior conjunto de agrupamentos indica o valor retórico da repetição nesta seção.

non est pol-lu-tus ex e-a

clausula frigida incompleta (D)

clausula vera regolare (G)

clausula vera per transito (C)

cadência escalonada clausula frigida (D) / vera regolare (G)

Exemplo 39. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “non est pollutus”.

O próximo fragmento (Exemplo 40), “Carnem assumens”, passa por agrupamento imitativo em *stretto* com duplicação no tenor. Um agrupamento em *stretto* similar ocorre por meio de contraponto inversível, implicando em rotação espacial com um eixo no altus. Após o segundo duo, um motivo digressivo entra na voz do cantus, coordenando uma cadência escalonada que conclui esta seção de forma similar à anterior. O procedimento todo dá à palavra “carnem” um sentido ainda mais dramático como o núcleo central do verso.

car-nem as-su-mens, o-mnes gen-tes

clausula vera regolare (G)

cadência escalonada incompleta; clausula frigida (D) / vera regolare (G)

clausula frigida incompleta (D)

clausula vera regolare (B b), fuggita, perfeita

Exemplo 40. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “carnem assumens”.

Como revelado pela estrutura do moteto, cadências escalonadas criam grandes articulações principalmente no final dos versos. Contudo, elas irão ocorrer novamente apenas ao fim do moteto. Isto poderia refletir uma mudança no tom do discurso, uma vez que os versos dramáticos já foram expostos. Nenhuma cadência forte é encontrada para os termos “omnes gentes” e “venient dicentes”, que apresentam apenas cadências regulares (*segunda* e *intermedia*) fora da *finalis*. “Omnes gentes” é entoado por dois duos imitativos imbricados, cada um com um motivo diferente, mas fortemente correlatos por conexões cadenciais. Por força de relações de imbricação, o CF não pode estar em outra voz que não a do tenor, como presumido por Rivera. Estes aspectos imitativos podem sugerir o senso de multiplicidade inerente à esta expressão.

Diferentemente, “venient dicentes” (Exemplo 41) apresenta uma rede imitativa diversa pelo entrelaçamento de um duo expositivo com um digressivo, além de um duo homorrítmico entre altus e bassus. Tal diversidade favorece o senso apelativo da repetida expressão.

60 65 70

ve - ni - ent, di - cen - tes, di - cen - - - tes:

ni - ent, di - cen - tes ve - ni - ent, di - cen - tes:

ve - ni - ent, di - cen - - tes, di - cen - tes:

glo - ri - a ti - bi do - mi - - - ne

di - cen - tes: glo - ri - a ti - bi do - mi - ne,

ve - ni - ent, di - cen - tes, ve - ni - ent, di - cen - - tes:

glo - ri - a ti - bi do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi

véni- ent, dicétes: Gló-ri- a tibi Dó- mine.

clausula vera
regolare (D)

clausula vera
regolare
incompleta (B b)

clausula vera
per transito (C)

clausula vera
regolare (D)

Exemplo 41. “Magnum haereditatis mysterium”, análise do segmento “venient dicentes”.

A fraca articulação produzida pelas cadências antes de “Gloria tibi Domine” sugerem que esta é consequente à seção anterior, ao invés de ser um verso isolado. Isso é organizado por meio de um eixo triplo de exposições articuladas envolvendo altus, cantus e altus novamente (Exemplos 41 e 42).

3.4 Clemens non Papa e o moteto “Venit vox de coelo”

“Venit vox de coelo” é um moteto de Clemens non Papa referente à passagem bíblica da conversão de Paulo, que ao atravessar o deserto em direção a Damasco, escuta uma voz que vem do céu. O moteto é constituído de duas partes, das quais apenas a primeira foi analisada extensivamente, sobre os versos: “Venit vox de coelo” (Veio uma voz do céu) / “cum luce superna” (com uma luz celestial) / “super Saulum dicens” (sobre Paulo, dizendo) / “Saule, Saule” (Saulo, Saulo) / “quid me persequeris?” (por que me persegue?) / “durum est tibi contra stimulum calcitrare” (É difícil para ti recalcitrar contra os aguilhões).

Em seu arranjo polifônico para o texto sacro o compositor combina fragmentos do Ato dos Apóstolos (Cap. 9, versículos 3 e 4) na *prima pars* no moteto (“Venit vox de celo cum luce superna super Saulum dicens: Saule, Saule, quid me persequeris?”) e versículo 5 na *secunda pars* (“Respondit miles: quis es tu Domine? et vox desuper ait: Ego sum Iesus sus quem tu”) com um trecho adicional retirado do capítulo 26, versículo 14 (“durum est tibi contra stimulum calcitrare”) similar a um estribilho, encerrando cada uma das partes. Clemens cria para esta seção do texto uma textura polifônica e imitativa especialmente densa acompanhando a frase mais emblemática do texto do moteto: “Saulo, Saulo por que tu Me persegues? É difícil pra você recalcitrar contra os aguilhões”.

A estrutura básica do texto como arranjada por Clemens non Papa se estabelece como *exordium*, *medio* e *finis* (segundo Dressler, ver adiante). Embora a questão especificamente retórica não seja objeto deste trabalho é tomada como ponto de partida para a análise exposta mais a frente. Esta estratégia se refere a princípios retóricos aplicados por Gallus Dressler em seu “*Praecepta musicae poeticae*”, trabalho não publicado e escrito por volta de 1564, cujo texto em latim só foi editado por Bernhard Engelke em *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, XLIX-L, entre 1914 e 1915⁴⁰. Os conceitos de Dressler definem estruturalmente os motetos daquela geração de compositores que o tratadista denomina de “geração pós-Josquin”, na qual, segundo ele, pontua destacadamente a produção de motetos de Clemens non Papa. O tratado oferece também importantes referências analíticas quanto ao plano cadencial (*clausula*), principalmente no Caput XII em que o autor define detalhadamente uma tipologia de cadência para cada uma das vozes de motetos.

Não sendo viável a adoção de um único modelo tratadístico para a análise do moteto “Venit vox de coelo” foram selecionadas as cláusulas *primera* e *segunda* de Montanos para

⁴⁰ Uma nova edição crítica e traduzida para o inglês foi publicada em 2007 pela University of Illinois Press.

resoluções de articulação na *finalis* (F) e *confinalis* (C). Se uma cláusula na *finalis* articula seções intermediárias, o termo mais relacionado é *cadenze regolare*, usado por Zarlino, Tigrini e Pietro Aron; já Pietro Pontio preocupa-se especialmente com a resolução na *finalis*, caracterizando-a como *cadenza propria* (própria ao modo). Pontio ainda utiliza o termo *per transito* se a resolução não se dirige à *finalis* nem à *cofinalis*.

3.4.1 Fontes primárias de “Venit vox de coelo”

“Venit vox de celo” de Clemens non Papa é encontrado em diversos álbuns durante a segunda metade do século XVI. Tais fontes primárias encontram-se em forma impressa ou manuscrita, como livros de coro e de partes, bem como em tablaturas para órgão.

A circunspecção do moteto foi limitada a edições publicadas até 1559, a maioria delas impressa em livros de partes, além de duas tablaturas tardias. Devido a uma série de diferenças entre as fontes, foi editada uma partitura baseada em edição rotuladas com letras gregas (na Tabela 43). Algumas fontes não foram consideradas por serem incompletas ou indisponíveis.

ano	tipo	livro de	procedência	editor	título	fonte
1552	MS	partes	Antuérpia (Bélgica)	Plantin	“Stonyhurst partbooks”	WhalleyS 23
/após	α MS	côro	Munique (Alemanha)	Steydl	“Munich choirbook”	MunBS 13
	PR	partes	Louvain (Bélgica)	Phalèse	<i>Lib. 1 cantionum sacrarum</i>	RISM 1554/1
1554	PR	partes	Geneve (Suíça)	Du Bosc	<i>Secundum liber modulorum</i>	RISM 1554/13
	β PR	partes†	Veneza (Itália)	Scotto	<i>Motetti del laberinto Lib. 4</i>	RISM 1554/16
1555	γ PR	partes	Antuérpia (Bélgica)	Phalèse	<i>Lib. 1 cantionum sacrarum</i>	RISM 1555/2
/após	δ MS	partes	Kassel (Alemanha)	Heugel	“Kassel partbooks”	KasL 91
1556	MS	côro‡	Pirna (Alemanha)	Weissenberger	“Pirna choirbook”	DresSL Pirna
	MS	partes°	H. Krávolé (Boêmia)	(?)	“Hradec Krávolé partbook”	HradKM 29
	PR	partes°	Geneve (Suíça)	Sylvius	<i>Quartus liber modulorum</i>	RISM 1559/5
1559	ε PR	partes	Nuremberg (Alemanha)	Berg & Neuber	<i>2a pars magni operis musici</i>	RISM 1559/1
	φ MS	côro	Leiden (Holanda)	De Blauwe	“Leiden Choirbooks”	LeidGA 1439
1575	PR	tablatura	Leipzig (Alemanha)	Ammerbach / Beyer	<i>Ein new kunstlich Tabulatur</i>	RISM 1575/17
1585	MS	tablatura	Tübingen (Alemanha)	diversos	“Tübingen tablature”	BasU F.IX.44

Tabela 43. Relação das fontes primárias consultadas para o preparo da transcrição de referência para a análise.

MS – manuscrito; PR – impresso. * Apenas a voz do *quintus* e do *septimus* remanescentes⁴¹. † Parte do contratenor perdida. ‡ Condições muito precárias. ° Apenas a voz do *bassus* remanescente.

Como indicado na Tabela 43, quatro livros de parte contendo este moteto estão incompletos. Para o mais antigo deles, “Stonyhurst partbooks”, apenas o *quintus* e o *septimus* sobrevivem. Mas, apesar do contratenor do “Motetti del laberinto” estar perdido, esta fonte

⁴¹ Cf. FENLON, 1984, pp.224-225.

continua sendo útil. As outras duas, HradKM 29 and RISM 1559/5, possuem apenas a voz do bassus; portanto, foram desconsideradas na seleção das fontes. Já entre as fontes selecionadas com letras gregas, não há uma certeza de que MunBS 13 (“Munich choirbook”) seja a mais antiga (Figura 92). Os três livros de parte de Veneza, Antuérpia e Kassel (Figuras 93-95) são contemporâneos, apesar de distantes. As fontes de Nuremberg e Leiden (Figuras 96 e 97) são as mais tardias do grupo.



Figura 92. “Venit vox de coelo” (a 5), livro de coro manuscrito (PAPA, após 1552)

Figura 93. “Venit vox de coelo” (a 5), livro de partes impresso (PAPA, 1554)



Figura 94. “Venit vox de coelo” (a 5), livro de partes impresso (PAPA, 1555)

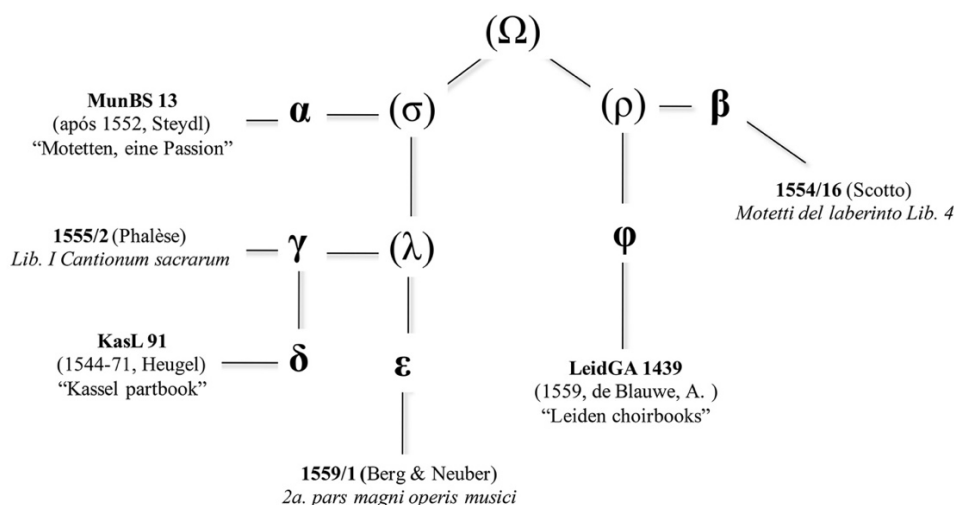
Figura 95. “Venit vox de coelo” (a 5), livro de partes manuscrito (PAPA, após 1555)

Figura 96. “Venit vox de coelo” (a 5), livro de partes impresso (PAPA, 1559)



Figura 97. “Venit vox de coelo” (a 5), livro de coro manuscrito (PAPA, 1559)

A observação mais detalhada destas fontes primárias indica algumas diferenças quanto à guarnição textual e o arranjo das notas. Deste modo foi possível classificar as fontes com base em aspectos conjuntivos e separativos, e propor uma relação estemática, ainda sob avaliação. (Esquema 5). Dois ramos distintos, “σ” e “ρ”, acomodariam fontes selecionadas por meio de “erros significantes” (*i.e.* erros separativos, conjuntivos ou não distintivos). De acordo com Iain Fenlon (*op. cit.*, *idem*), todas as peças contidas no livro de coro de Munique circularam em impressos antes de 1552; com isso, o número de hiperarquétipos deve ser maior.

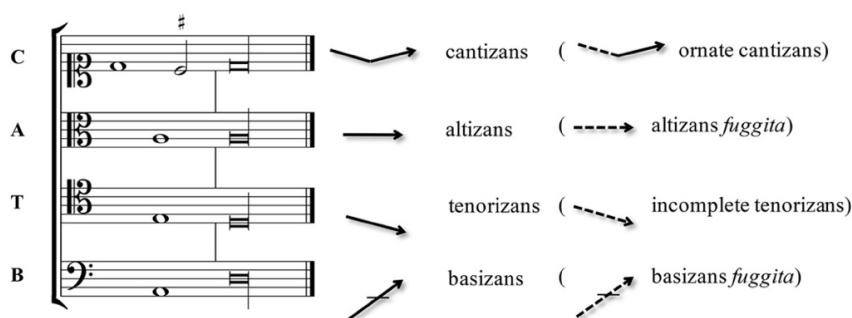


Esquema 5. Sugestão de filiação estemática com base em aspectos conjuntivos e separativos.

3.4.2 Análise motívica e cadencial de “Venit vox de coelo”, *prima pars*

O moteto apresenta uma complexa textura polifônica imitativa, e para esclarecer as relações entre texto e polifonia imitativa foram usadas para análise duas ferramentas concorrentes e complementares: 1) o plano cadencial, que correlaciona articulações entre texto e música; e 2) a identificação dos materiais motívicos utilizados em cada segmento de texto, diferenciando processos imitativos expositivos daqueles digressivos. Para a análise estrutural foram essenciais os conceitos de “análise modular” (Schubert, 2007), “célula de *fuga*” (Milson, 2006) e “motivicidade” (Rifkin, 1997).

A maior parte das análises de cláusulas melódicas nas cadências estão baseadas na terminologia de Meier, descrita anteriormente. Fórmulas *cantizans*, *altizans*, *tenorizans* e *basizans* são indicadas nas análises por setas ilustrando seu movimento. O *basizans*, por exemplo, pode diferir do *tenorizans* pela interseção com a primeira linha da pauta, como indicada pela seta cruzada (Esquema 6).



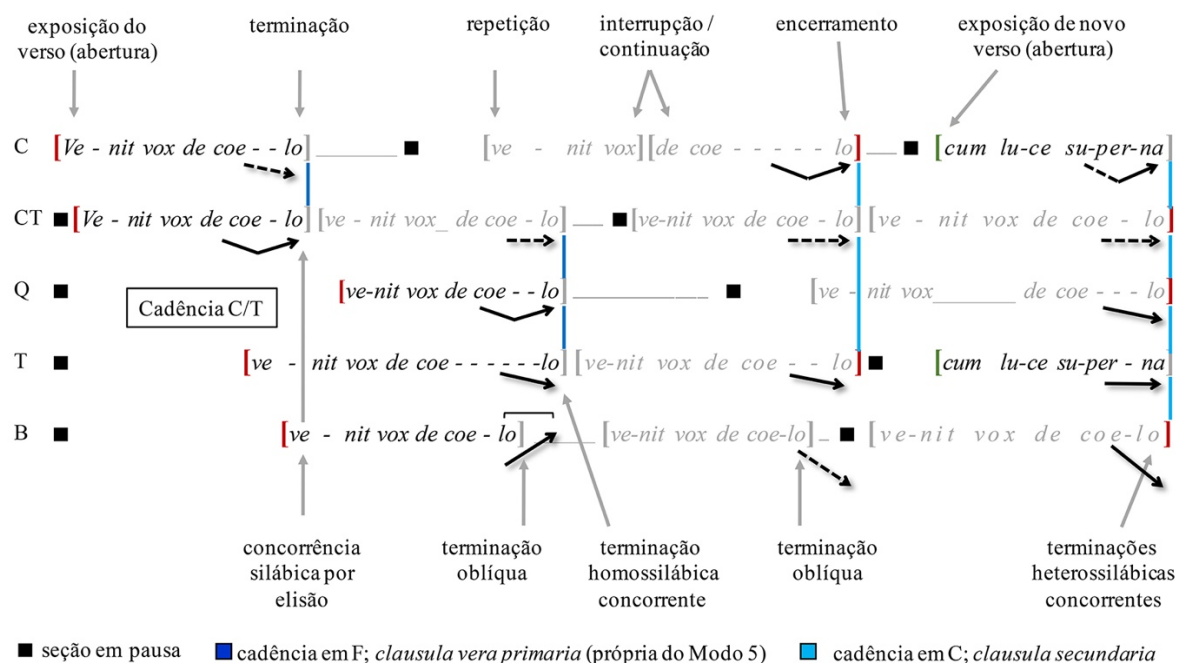
Esquema 6. Padrão gráfico das setas em arranjo *a voce piena*. C, cantus; A, altus; T, tenor; B, bassus.

As convenções a seguir descritas, relativas ao texto guarnecido na partitura em análise, são de maior especificidade, demandada pela complexidade da peça. Quando o verso está inscrito na fonte primária, sua cor será o preto nesta edição analítica, e do contrário, a cor será cinza. Se a ocorrência do verso for a sua primeira exposição, ocorrerá em negrito nesta edição, para facilitar o raciocínio analítico; mas, caso se trate de uma repetição do texto – seja inscrita, indicada por algum símbolo (comumente por ‘haspas’ na fonte primária) ou mesmo inferida –, ocorrerá sem a tal marcação em negrito, como discriminado na Tabela 44:

ocorrência na fonte primária	Cor, efeito (texto em <i>itálico</i>)
exposição do verso (inscrito)	<i>preto, negrito</i>
repetição do verso (inscrito)	<i>preto, normal</i>
repetição do verso (não inscrito)	<i>cinza, normal</i>

Tabela 44. Convenções indicativas do posicionamento dos versos do texto, como utilizadas na análise.

Também optou-se por um protocolo sutilmente diferente do anterior para relacionar a disposição silábica do conjunto vocal com a evolução das cadências, evidenciando a extensão de cada verso (incluindo suas repetições) com colchetes de uma mesma cor, que se altera apenas ao início de um novo verso na mesma voz. Neste contexto, colchetes em cor cinza representam articulações para a repetição do verso (ou de seus fragmentos) antes de seu encerramento. A aplicação desta metodologia é exemplificada no Esquema 7, onde pode-se observar o *exordium* do moteto sob a ótica da extensão dos versos em cada voz, e a conjunção ou disjunção de suas sílabas finais em terminações oblíquas ou concorrentes, estas últimas podendo ainda ser homossilábicas ou heterossilábicas.



Esquema 7. Distribuição dos versos nas cinco vozes do moteto, ao longo do *exordium*. Legendas são relativas ou às pausas ou ao tom de resolução das cadências. C, cantus; CT, contratenor; Q, quintus; T, tenor; B, bassus.

O principal elemento na constituição das cadências é a relação entre *cantizans* e *tenorizans* (ou cadência C/T, de forma abreviada), ainda que alterações sejam presentes, tais como na primeira terminação. Esta é seguida por outra cadência C/T, reforçada por um *altizans fuggita* ao final do verso e pelo movimento *basizans* sob o colchete horizontal representando a ligadura de semibreve. Linhas verticais coloridas indicam duas cadências subseqüentes em Fá (azul escuro), e servem também para destacar a concorrência silábica entre as vozes, promovendo articulações textuais em níveis distintos. Seguem-se duas outras cadências com resolução em Dó reforçadas pelo movimento *basizans*, pleno apenas na segunda vez, na medida em que na primeira vez a resolução é evadida. Isto resulta em uma terminação oblíqua na voz

grave e impede a concorrência silábica na articulação; tal impedimento também ocorre anteriormente, por efeito da ligadura. Assim, deduz-se que padrão modular destas articulações pode ser controlado pelo perfil de concorrência, seja homo ou heterossilábica.

O esquema fornece ainda um panorama qualitativo do plano cadencial do *exordium*, e de sua relação com os versos cujo padrão imitativo poderá ser visualizado a seguir. A cadência C/T está conjugada às quatro terminações relacionadas à “Venit vox de coelo”, a última delas, contudo, sendo heterossilábica devido à participação concomitante do verso “cum luce superna...” imbricado às tres vozes que concluem o *exordium*. Destas quatro terminações, ganharia mais evidência a terceira, que além de apresentar a cadência C/T em suas vozes próprias (cantus e tenor) também está livre de imbricação textual, ainda que cadenciando em C (*clausula secundaria*).

É curioso notar que Clemens non Papa programa a cadência C/T neste período de imbricação justamente para vozes que conduzem textos diferentes, na medida em que o duo cantus/tenor conduz apenas o novo texto. Tal arranjo parece depor pelo domínio da segunda seção (“Cum luce superna...”) sobre o período de imbricação, o que garantiria à terceira terminação do Esquema 7 o papel de encerrar o *exordium* tecnicamente. Ali, a cadência *a voce piena* registra atenuação no contratenor e no bassus, enquanto o quintus participa do *exordium* nos papéis de *cantizans* na segunda terminação e de *tenorizans* na quarta terminação, conduzindo o verso inicial até ali, sob reforço do *basizans*. Trata-se portanto de um engenhoso jogo de forças, que não permite identificar-se de fato em que momento o primeiro vero se extingue.

Para esclarecer a estrutura imitativa do moteto, agrupamentos estruturais foram definidos de acordo com suas configurações mínimas compartilhadas (o que tecnicamente corresponde ao *soggetto*) entre as vozes em imitação, com a ajuda de ferramentas gráficas apropriadas para este fim, definidas no item 3.1.4, p. 123, desta tese. Assim, linhas sólidas foram desenhadas sob cada pentagrama, com linhas diagonais conectando a entrada inicial ao começo de cada imitação envolvida no agrupamento. As estruturas de agrupamento que seguem um padrão regular de imitação são definidas como ‘expositivas’, enquanto estruturas de agrupamento indicadas por linhas tracejadas são ‘digressivas’ por definirem padrões menos estritos de imitação. No *exordium*, esses grupos são ordenados segundo cadências C/T nas quais se concluem, eventualmente reforçadas por outras fórmulas melódicas (Exemplo 43).

■ cadência em F; *clausula vera primaria* (própria do Modo 5)

Exemplo 43. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, início do *exordium* (primeiro verso). Análise imitativa indicando os agrupamentos expositivos e digressivos, e suas respectivas cláusulas cadenciais.

Já no fragmento transcrito no Exemplo 44, ocorre uma intensificação em direção a próxima articulação, correspondente a uma cadência em Dó envolvendo uma fechamento de verso por meio de uma cadência C/T e concorrência silábica. O início de um grupamento digressivo adicional antecipa a cadência e as novas entradas referentes ao novo verso, “cum luce superna”, sobrepostas às vozes do verso anterior, para alcançar a cadência plena que finaliza a seção “venit vox de coelo”. Este período de imbricação corresponde à transição do *exordium* para a seção *medio* do moteto. Neste ponto é notável que somente a edição Scotto (β) apresenta a *clausula formalis* típica, enquanto outras edições preferem conduzir esta articulação com diminuições na cadência C/T. Este procedimento editorial atenua o efeito da cadência e causa o deslocamento silábico no *Quintus*, em que o fechamento do verso se torna oblíquo na cadência. No mais, o livro de partes de Kassel (δ) sugere a terminação oblíqua para o *Bassus* obscurecendo o ponto de articulação. Depois do período de imbricação com o novo texto, grupos expositivos e digressivos em *stretto* articulam-se de forma homossilábica em Fá, mas sem a participação do tenor (*tenorizans* no *bassus*), criando uma reverberação apropriada para o verso “cum luce superna” até esse ponto.

O verso “cum luce superna” então se dilui em melodias livres que preparam uma nova cadência homossilábica em F, intensificada pela participação do *tenorizans* prototípico. Este, em seguida, portará o próximo verso, “super Saulum dicens”, enquanto as vozes superiores encerram o verso atual em C, delimitando com isso um segundo período de imbricação (Exemplo 45).

período de imbricação de texto

outros

ce su - per na

15

coe - lo

ve - nit vox de coe - lo

cum lu - ce su - per na

lo

cum lu - ce su - per na

cum lu - ce su - per na

cum lu - ce su - per na

cum lu - ce su - per na

δ

cadência em C; clausula secundaria

cadência em F; clausula vera primaria (própria do Modo 5)

Exemplo 44. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, fim do *exordium* / imbricação / início do segundo verso (“cum luce superna”). Alterações significativas da cadência plena em C nas fontes primárias.

período de imbricação de texto

su - per - na

23

(#)

cum lu - ce su - per - na

su - per Sau - lum

di - cens

su - per Sau - lum

di - cens

su - per Sau - lum

di - cens

su - per Sau - lum

di - cens

cadência em F; clausula vera primaria (própria do Modo 5)

cadência em C; clausula secundaria

cadência em G; clausula peregrina, sustentatio não determinada

Exemplo 45. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, fim do segundo verso / imbricação / início do terceiro verso (“super Saulo dicens”). Alteração significativa do padrão textural.

O plano cadencial dos dois versos iniciais torna evidente sua semelhança estrutural, com cadências em F precedendo as cadências em C que limitam as imbricações (Tabela 45). Tal relação poderia expressar a função textual acessória de “cum luce superna” ao sujeito “vox de coelo”. Sua relação com o verso “super Saulum dicens”, por sua vez, será contrastante tanto no plano cadencial como no imitativo e no sintático. No exemplo musical prévio, a cadência heterossilábica em F é seguida por outra, homossilábica, com C/T prototípico e resolução em G (*clausula peregrina*), indicando uma alteração de tom na própria narração, organizada sobre uma estrutura imitativa digressiva. Do ponto de vista sintático, “super Saulum dicens” exerce função de predicado na oração e encerra a narração desenvolvida até aqui em uma destacada articulação, plenamente homossilábica, devida a um par de cadências C/T paralelas (porém semiperfeitas) que segmenta a *prima pars* do moteto em duas grandes seções, a narrativa e a discursiva, esta última se iniciando com Saulo sendo chamado por vozes celestiais.

cc.	cláusula	C	A	Q	T	B	resolução
(1. <i>Venit vox de celo</i>)							
3-4	<i>formales</i> *	tenorizans ^o	cantizans		basizans†		<i>propria</i> ^o <i>f</i>
7-8	<i>formales</i>	altizans†	altizans†	cantizans	tenorizans	basizans	<i>propria</i> <i>f</i>
10-11	<i>formales</i>	cantizans	altizans†	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>segunda</i> † <i>c</i>
13-14	<i>formales</i>	cantizans	altizans†	tenorizans	altizans	basizans	<i>segunda</i> <i>c</i>
(2. <i>cum luce superna</i>)							
16-17	<i>formales</i> ‡	altizans	cantizans	tenorizans ^o		tenorizans	<i>propria</i> <i>f</i>
18-19	<i>formales</i>	cantizans	altizans†	altizans†	tenorizans	basizans	<i>propria</i> <i>f</i>
20-21	<i>formales</i> *	altizans	altizans†	tenorizans ^o	cantizans	basizans	<i>segunda</i> ^o <i>c</i>
(3. <i>super Saulum dicens</i> .)							
23-24	<i>formales</i> ‡	altizans	cantizans	tenorizans ^o		tenorizans	<i>propria</i> <i>f</i>
25-26	<i>formales</i> ‡	cantizans	altizans†		tenorizans		<i>per transitu</i> <i>g</i>
27-28	<i>formales</i> ‡	altizans (≈)	altizans†	cantizans	altizans†	tenorizans	<i>propria</i> <i>f</i>

Tabela 45. Plano cadencial para *Venit vox de coelo*, versos 1, 2 e 3. ^o cláusula incompleta; * cláusula invertida; † cadência *fuggita*; ‡ cadência semiperfeita; ≈ mov. paralelo. Imbricações dos versos em regiões sombreadas.

Vista em maior detalhe, esta cadência forma uma *clausula vera* em F entre quintus e bassus, enquanto cantus e tenor esboçam uma *clausula frigia* em A, ambas sendo *formalis*. O movimento paralelo resultante é replicado em meio aos versos “Saule, Saule”, criando um mosaico de cadências plagais e autênticas em uma sugestão alegórica das vozes celestiais, indicadas em verde e azul no Exemplo 46.

The image shows a musical score for Clemens non Papa's 'Venit vox de coelo', specifically the end of the third verse and the beginning of the fourth. The score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and includes a basso continuo line. The lyrics are 'Saule, Saule' and 'quid me persequeris'. The score is annotated with various musical notations, including a 'período de imbricação' (period of imbrication) and a '32' measure marker. A legend at the bottom identifies three types of cadences: a blue square for 'cadência em F; clausula vera primaria (própria do Modo 5)', a green square for 'cadência plagal em F (clausula octophona)', and a red square for 'cadência em C; clausula secundaria'. The score uses these colors to mark specific cadential points across the different voices.

Exemplo 46. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, fim do terceiro verso / início do quarto verso (“Saule, Saule”). Passagem da seção narrativa para a discursiva; complexidade imitativa para representar o chamamento celestial de Saulo.

No Exemplo 46, o arranjo tem estrutura imitativa mais densa e complexa: a continuada repetição de “Saule, Saule” é tratada por Clemens com dois agrupamentos contrastantes, um expositivo e um digressivo, imbricados entre si. Este procedimento intensifica o efeito das vozes celestiais, projetando o nome Saulo em dois planos diferentes.

Segue-se então um curto período de imbricação entre “Saule Saule” e o novo verso “quid me persequeris”, junto a uma cadência plagal em C, na cor marrom. Entradas de verso adicionais se seguem em imitação estrita, fornecendo um tom mais inquisitivo ao discurso para esta seção. Três grupos expositivos sequenciais para “quid me persequeris”, cada um envolvendo quatro a cinco vozes, estão separadas pela mesma distância temporal (18 mínimas). Os dois primeiros são mais simétricos, diferenciando-se apenas por uma entrada adicional no segundo grupo; eles são seguidos por cadências em C com terminações homossilábicas, que servem para coordenar pares de entradas em cada grupo (linhas vermelhas pontilhadas). Este processo cria um novo rearranjo para a estrutura de agrupamento, permitindo uma interpretação funcional de seu arranjo, vinculado a articulações desmembradas (Exemplo 47).

período de imbricação

■ cadência plagal em C (clausula octophona) ■ cadência em C; clausula secundaria

Exemplo 47. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, fim do quarto verso / início do quinto verso (“quid me persequeris”). Duas análises alternativas para o mesmo fragmento.

Para o ultimo grupo “quid me persequeris” (Exemplo 48), um único par é governado por uma cadência C/T, reforçando um encerramento de verso concorrente no *tenor*, que a partir dali assume um novo verso. A voz do cantus introduz uma variação rítmica do motivo “quid me persequeris” (cc. 50- 53) em direção à cadência final desta seção em C, que imbrica com os versos “durum est tibi” que abrem o núcleo dramático do texto.

■ cadência em C; clausula secundaria ■ cadência em F; clausula vera primaria (própria do Modo 5)

Exemplo 48. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, continuação do quinto verso com análises alternativas.

A sentença “durum est tibi contra stimulum calcitrare” (Exemplo 49) está dividida em três fragmentos, articulados por cadências intensas em C no cantus. Dois motivos expositivos homorrítmicos – apesar de heterotextuais – sobrepostos nos compassos 54 a 60 (sob uma articulação fraca em C) criam um módulo com outro par de vozes. Isto se repete ao longo da seção em uma cascata cadencial deste módulo, primeiramente de forma homotextual mas daí em diante sempre como módulos heterotextuais, no padrão mais complexo desta peça.

du - rum est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - re du - rum est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - re

est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - re con - tra sti - mu - lum cal - ci

du - rum est ti - bi du - rum est ti - bi du - rum est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal -

est ti - bi du - rum est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - re con - tra sti - mu - lum cal -

du - rum est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - re con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - re cal -

■ cadência em C; clausula secundaria

Exemplo 49. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, exposição do verso final “contra stimulum calcitrare”.

Este processo tem um ponto culminante em uma articulação homosilábica única em F com caráter conclusivo, apesar de obscurecida por terminações oblíquas (Exemplo 50). De forma pouco convencional, o ultimo verso é recorrente, desta vez sob dois textos alternativos no *cantus* derivados das diferentes linhagens “σ” e “ρ”, corroborando a hipótese estemática proposta no esquema 5. Na seção final (Exemplo 50 e 51) a imitação ocorre de forma diferente, de maneira pacífica, criando um par altamente organizado de grupos expositivos e digressivos sem nenhuma cadências entre eles, e evitando articulação de texto para “contra stimulum calcitrare”, em oposição à precedente complexidade de padrões cadenciais e imitativos.

72

[con - tra - sti - mu lum cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re]

sti - mu - lum] [con - tra - sti - mu lum cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re]

[con - tra - sti - mu lum cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re]

tra - re] [con - tra - sti - mu lum cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re]

re] [con - tra - sti - mu lum cal - ci - tra - re] [cal - ci - tra - re]

■ cadência em F; *clausula vera primaria* (própria do Modo 5) ■ cadência plagal em F (*clausula octophona*)

Exemplo 51. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, final do verso “contra sitimulum calcitrare”.

cc.	cláusula	C	A	Q	T	B	resolução
(4. <i>Saule, Saule</i>)							
31-32	formales	tenorizans ^o	altizans (≈)	altizans		cantizans	segunda ^o c
32-33	formales	cantizans	tenorizans	altizans†	altizans†	basizans†	segunda c
33-34	formales‡*		altizans†	tenorizans ^o	altizans (≈)	cantizans	propria f
34-35	formales	altizans†	altizans†	cantizans	tenorizans	basizans	propria f
35-36	formales	altizans	basizans	tenorizans ^o (≈)	cantizans	basizans†	propria f
(5. <i>quid me persequeris</i>)							
41-42	formales	cantizans	tenorizans ^o	altizans†	basizans		segunda ^o c
47-48	formales	cantizans	altizans		tenorizans ^o	basizans†	segunda ^o c
50-51	formales			cantizans	altizans (≈)	tenorizans	segunda c
52-53	formales	cantizans	altizans	tenorizans ^o	altizans†	basizans	segunda ^o c
(6. <i>durum est tibi contra stimulum calcitrare</i>)							
53-54	diminuta		tenorizans ^o	altizans†	cantizans	basizans	segunda ^o c
54-55	formales	tenorizans ^o	altizans†	tenorizans ^o	basizans	cantizans	segunda ^o c
55-56	formales	tenorizans ^o	tenorizans ^o	altizans†	cantizans	basizans†	segunda ^o c
56-57	diminuta	tenorizans ^o	altizans	tenorizans ^o	basizans†	cantizans	segunda ^o c
57-58	formales	cantizans	tenorizans ^o	altizans		basizans	segunda ^o c
58-59	formales	tenorizans ^o	altizans†	tenorizans ^o	cantizans	basizans†	segunda ^o c
59-60	diminuta	tenorizans ^o	tenorizans ^o	altizans	basizans	cantizans	segunda ^o c
60-61	formales	cantizans		tenorizans ^o		basizans	segunda ^o c
62-63	formales	altizans†	cantizans	altizans†	tenorizans	basizans	propria f
(7. <i>durum est tibi contra stimulum calcitrare</i>)							
73-74	formales	altizans	altizans	cantizans	tenorizans	basizans	propria f
76	simplex	cantizans ^o	tenorizans			basizans†	plagal f

Tabela 46. Plano cadencial para *Venit vox de coelo*, versos 4, 5, 6 e repetição. ^o cláusula incompleta; * cláusula invertida; † cadência *fuggita*; ‡ cadência semiperfeita; ≈ mov. paralelo. Imbricações dos versos em sombreado.

3.4.3 Concordâncias observadas a partir da *prima pars* de “Venit vox de coelo”

Como é possível observar pelas análises de obras vocais acima descritas, as relações entre texto e música sugerem que o texto deve influenciar o compositor no *inventio* de seu arranjo, isto se não se tratar de uma prática até mesmo protocolar. A *seconda pars* de “Venit vox de coelo”, intitulada “Respondit miles”, apresenta um caso onde as melodias da *prima pars* são reutilizadas. Isto acontece porque a segunda exposição do último verso, “durum est tibi contra stimulum calcitrare”, é recorrente na *seconda pars*, novamente como segunda exposição, dando um aspecto de ‘refrão’ para o segmento, cuja única diferença para a *prima pars* é a troca das melodias pelas vozes do contratenor e do quintus, sem custo algum para o resultado musical neste dado momento, exceto o timbre de voz (Exemplo 52).

The image shows a musical score for a vocal piece. It features five staves. The top staff is a soprano line with lyrics: "tra-re", "Qu - rum est ti-bi con - tra sti - mu - lum cal-ci - tra-re cal - ci-tra - re". The second staff is an alto line with lyrics: "ci-tra - re", "con - tra sti - mu-lum cal - ci-tra - re", "con - tra sti - mu-lum cal-". The third staff is a tenor line with lyrics: "re", "con - tra sti - mu-lum cal - ci-tra - re", "con - tra". The fourth staff is a bass line with lyrics: "tra - re con-tra sti - mu-lum cal-ci-tra - re", "con-tra sti - mu-lum cal - ci -". The bottom staff is a contrabass line with lyrics: "cal - ci - tra - re.", "con - tra sti - mu-lum cal - ci-tra - re", "con - tra sti - mu-lum cal - ci-tra -". A blue box highlights a specific melodic phrase in the alto and tenor parts, which is a repetition of a phrase from the first part of the piece. The number 53 is written above the first staff.

Exemplo 52. Clemens non Papa, “Respondit miles”, exposição final do verso “contra sitimulum calcitrare”.

Já o motivo inicial de “Venit vox de coelo” deve ser, visto sua estrutura muito particular, recém concebido, o que vai de encontro com a prática composicional em estilos com vocação predominantemente imitativa. No capítulo 2 foi discutida uma série de conceituações acerca do processo imitativo em música, onde a idéia de ‘módulo’, tão plenamente observado na escrita polifônica, sugere um grau de influência tão significativo deste tipo de contraponto imitativo sobre o processo composicional que sua extrapolação permitiria uma ressignificação da prática através da qual a música serve o texto. Assim, a frutificação de melodias por meio do raciocínio contrapontístico acusa a inversão da relação causa-consequência, garantindo ao contraponto um protagonismo na criação musical. Em Clemens non Papa isso é tanto verdade que, ao realizar-se uma busca por motetos de sua autoria contendo as palavras “vox” ou “coelo” no título, visando apenas observar o tipo de figura melódica utilizada nestes casos, foi encontrada uma

peça de título “Vox de coelo sonuit”⁴² cuja similaridade no arranjo do *exordium* é óbvia, como pode ser visto no Exemplo 53. A diferença entre os dois motetos se encontra nos tempos de entrada do segundo grupamento expositivo, tanto em relação ao primeiro grupamento como internamente. O grupamento digressivo, por sua vez, tem mais partícipes, mas o que vem em seguida quebra por completo a semelhança antes notada, muito pela mudança do texto. Mas de qualquer forma, as “vozes” continuam vindo do céu, em ambos os casos no modo lídio.

The image displays a musical score for the motet "Vox de coelo sonuit" by Clemens non Papa. It consists of two systems of staves, each with five parts: Cantus, Countertenor, Quintus, Tenor, and Bassus. The first system begins at measure 6 and the second at measure 14. The lyrics are written below the staves, with some words in brackets indicating specific vocal entries or groupings. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings like "Vox" and "et".

Exemplo 53. Clemens non Papa, “Vox de coelo sonuit”, com o mesmo motivo de terças no *exordium*.

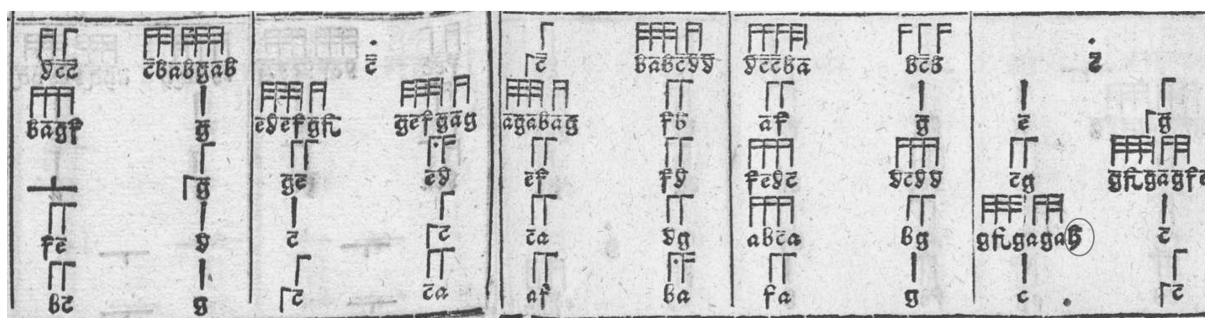
Por fim, vale observar ainda que a peça ocorre na forma de intabulação para órgão no álbum “Ein new kunstlich tabulaturbuch” de Ammerbach (1575), onde evita-se o uso de B $\natural$ sistematicamente em favor de B $\flat$, em cadências no tom de C em geral, com *coloraturen* (ornamentação adicionada pelo intabulador, segundo a tradição alemã), como descrito no Exemplo 54.

⁴² contida em fontes primárias como o manuscrito MunBS 13 ou “Munich choirbook” (1552, ver tabela x) ou as coleções impressas *Evangeliorum Lib. IV* (Nuremberg: Berg & Neuber, RISM 1555/12) e *Liber secundus cantionum sacrarum* (Louvain: Phalese, RISM 1555/3), além do *Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument* (Leipzig: Beyer, RISM 1583/24)

10

lo cum lu - ce su - per - na
coe - lo ve - nit vox de coe - lo cum
ve nit vox de coe - - - lo cum lu -
lo cum lu - ce su - per - - - na
coe - lo ve - nit vox de coe - - - - lo cum

10



Exemplo 54. Clemens non Papa, “Venit vox de coelo”, cc. 10-14, em arranjos vocal e intabulado para órgão (acompanhado de transcrição). Parte inferior: E.N. Ammerbach, “Ein new kunstlich tabulaturbuch”, segmento inferior central entre os fols. 66v-67r⁴³.

⁴³ 2 Mus.pr. 106#Beibd.4 (“Ein new kunstlich tabulaturbuch”. Nuremberg: Beyer, 1575). Munique: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <<http://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083821>>. Acesso em: 28 dez 2016.

Tal observação se deu ainda em outras peças deste álbum contendo a *finalis* F, como *Ego dormio et cor meum vigilat* (do próprio Ammerbach) e *Si me tenes* (de Crecquillon). Contrariamente às regras de inflexão melódica difundidas ao longo dos períodos medieval e renascentista, o autor do álbum opta, em alguns casos, por cadenciar no tom de C (quinto grau em relação à *finalis* F) a partir da sexta menor (cadência dória) em vez da sexta maior (cadência vera ou frígia), dispensando possíveis inflexões melódicas (*recta* ou *ficta*) justificáveis por *causa pulchritudines* (no caso, por cláusulas de *cadentia* ou *subsemitonum modi*). O uso consciente desta solução por parte do intabulador deveria representar, contudo, requisitos de solmização, mutação, imitação ou de *causa necessitatis* (regras *mi contra fa*, *fa super la* ou cláusula cromática).

A evidência oferecida por *Ein new kunstlich tabulaturbuch* poderia refletir o entendimento de época e, ainda mais especificamente, de tradições regionais sobre a utilização de recursos *recta* e *ficta* na interpretação de arranjos vocais polifônicos; entretanto, está sujeita a interferências decorrentes das ornamentações adicionadas aos modelos vocais intabulados, estratégia que visava servir ao virtuosismo instrumental. No caso das peças com *finalis* em F (sejam em modo lídio ou hipolídio), a ornamentação por “diminuição” permitiria a contraposição à cadência dórica por utilização de B $\sharp$ em vez de B $\flat$ nas resoluções em C, na inoperância de regras de *musica recta* e *ficta* em posições submétricas do sistema mensural representado nas tablaturas; portanto não seria possível afirmar em todos os casos uma postura reticente quanto ao uso do B $\sharp$ nestas intabulações com *finalis* em F.

As diminuições (ou *coloraturen*) observadas em Ammerbach também são correntes em toda uma geração de “coloristas” na Alemanha, cujas obras impressas são descritas a seguir (EPPELSHEIM, 1974, p. 64).

- 1571 – Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder instrument tabulaturbuch* (...);
- 1575 – Elias Nicolaus Ammerbach, *Ein new kunstlich tabulaturbuch* (...);
- 1577 – Bernhard Schmid (“o pai”), *Zwei Bücher einer neuen Kunstlichen* (...);
- 1583 – Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder instrument tabulaturbuch* (...);
- 1583 – Jakob Paix, *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch* (...);
- 1589 – Jakob Paix, *Thesaurus motetarum tabulaturbuch* (...);
- 1607 – Bernhard Schmid (“o filho”), *Tabulaturbuch* (...);
- 1617 – Johann Woltz, *Nova Musices Organicae Tabulatura* (...).

Contudo, aparte aos “coloristas” alemães, Rühling publica em 1583 um álbum contendo 85 motetos intabulados sem nenhuma ornamentação (*Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument*). O texto em sua página de título indica que sua intabulação é “arranjada como pelos autores, sem ornamentação, de tal forma que cada organista possa realizá-la como desejar e utilizá-la apropriadamente” (PATTON, 1969: pg. 26)⁴⁴.

Autor	moteto	Modelo vocal manuscrito (MS) e impresso (PR); tablatura (TAB)
Clemens non Papa	Super Ripam Jordanis	1552 - MS MunBS 13, Munique
		1577 - MS RegB 861-2, Regensburg
		1586-1613 - MS LübBH 203, Lübeck
		1554 - PR Liber secundus cantionum sacrarum, Bélgica
		1555 - PR Ecclesiasticarum cantionum sacrarum Lib.10, Bélgica
		1555 - PR Evangeliorum/IV, Nuremberg
	Fremuit Spiritus Iesus	1544-71 - MS - KasL 91, Kassel, Alemanha
		1556 - MS - DresSL Pirna VII, Pirna, Alemanha
		1554 - PR Cantionum sacrarum, Bélgica
		1558 - PR Novum et insigne opus musicum, Nuremberg
		1555 - PR Tertius liber modulorum, Geneva
		1589 - TAB - Thesaurus motetarum (Paix), Estrasburgo
	Ecce Dominus veniet	1600 - MS WrocS 12, Wroclaw
Jean Richafort	Hierusalem Iuge	1556 - MS DresSL Pirna VII, Pirna, Alemanha
		1575-1620 - MS LüneR 150, Lüneburg
		1532 - PR Motetti del fiore Lib.2 cum quinque vocum , Veneza
		1534 - PR Liber octavus , Paris
		1540 - PR Selectissimarum mutetarum 4,5 voc. Lib.1, Nuremberg
		1544 - TAB - Das Dritt Buch Ein new...Lauten Buch, Nuremberg
		1547 - TAB - Chansons & motetz reduictz, Bélgica
		1558 - TAB - Tabulaturbuch auff die Lauten, Heidelberg
		1573 - TAB - Cantionum gallicarum et motettarum, Louvain
		1574 - TAB - Teütsche Lautenbuch, Estrasburgo
Orlando di Lasso	Tempus est ut revertar	1577 - TAB - Einer neüen...Tabulatur auff Orgel, Estrasburgo
		1578 - TAB - Obras de musica para tecla arpa y vihuela, Madrid
		1568 - MS RegB 875-77, Regensburg
		1570-80 - MS DresSL Pirna III, Pirna, Alemanha
		1574 - MS NurGN 8820B, Nuremberg
		1566 - PR Sacrae cantiones (LASSUS), Nuremberg
Leonhardt Paminger	Ascendit Deus	1568 - PR Selectissimae cantiones (LASSUS), Nuremberg
		1579 - PR Selectissimae cantiones (LASSUS), Nuremberg
		1604 - PR Magnum opus musicum Lib.7 (LASSUS), Munique
Nicolas Gombert	Cum transiret Iesus	1568-79 - MS RegB 875-77, Resenburg
		1575-1620 - MS LüneR 150, Lüneburg
		1558 - PR Novum insigne opus musicum sex vocum, Nuremberg
Homero Herpols	Domine nonne bonum	1550 - MS BudOS 23, Czechoslovakia
Gallus Dressler	Oves mea vocem meam	1575 - MS WrocS 4, Wroclaw
	Dixit Iesus Mulieri	1575 - MS DresSL Pirna II, Pirna, Alemanha
Joseph Schlegel	Populus qui ambulat	1583 - Apenas em Rühling
W. Thalman	Ein Kindelein so löbelich	1583 - Apenas em Rühling

Tabela 47. Motetos com finalis em F contidos no *Tabulaturbuch auff Orgeln...* de Rühling (1583) e correlações.

⁴⁴ “...arranged as by the authors in settings without ornamentation so that each organist can do with them as he wishes and can use them suitably.”

As composições de diversos autores foram ali agrupadas segundo uma seleção que contemplasse uma correlação semântica entre o tema do moteto e a data litúrgica a ser comemorada, em um ciclo cobrindo o ano eclesiástico do primeiro domingo do advento até o vigésimo sétimo dia após a Trindade (CROOK, 2015, p. 259).

Em uma avaliação prévia do conteúdo deste álbum, foram identificados 12 motetos com a finalis em F, como descrito na Tabela 47, dos quais apenas dois, “Ein Kindelein so löblich” (W. Thalman) e “Tempus est ut revertar” (O. de Lasso) apresentam notas B $\sharp$ em algumas poucas situações. A peça de Thalman não apresenta (até onde se sabe) concordante histórico remanescente, mas é possível observar em sua tablatura três importantes cadências em C envolvendo as notas B $\sharp$ ali ocorrentes, em mesmo número de cadências que envolvem B $\flat$.

A peça de Lasso, por sua vez, tem concordantes históricos limitados aos arranjos vocais em álbuns de autoria própria (*Sacrae cantiones*, *Selectissimae cantiones*) além da antologia *Magnum opus musicum* (livro 7, no. 340), publicada por seus filhos em 1604 (dez anos após sua morte). A ocorrência de B $\sharp$ em sua intabulação deve-se em última instância a alterações previstas nos modelos vocais. Na *prima pars*, o verso “ut ipse vos custodiat” ocorre em duplicata, primeiramente para quatro vozes agudas (cc. 43-45), e em seguida para quatro vozes graves (cc. 45-47), incorrendo em cadências em C conduzidas por movimento *cantizans* no sextus e no altus, respectivamente (Exemplo 55). Há divergência entre os modelos vocais neste ponto: enquanto um acidente inscrito no altus (c. 46, edições de 1566 e 1604) permite uma resolução vera para o segundo bloco, só é garantida esta mesma resolução no primeiro bloco se em conformidade com a edição de 1604 (acidente inscrito no c. 44 do *sextus*), em oposição à edição de 1566, livre de tal acidente. Ainda assim, este acidente poderia ser deduzido por *causa pulchritudines* na edição mais antiga, mas Rühling julga o contrário, intabulando B $\flat$ neste ponto. Sua deliberação, contudo, não representa propriamente uma cadência dória, uma vez que a resolução do primeiro bloco é incompleta (o movimento *tenorizans* segue paralelo ao *cantizans*, obstruindo a oitava), contrariamente à resolução completa do segundo bloco que aceita a inflexão por *sustentatio* no *cantizans*. O gesto de Rühling representaria, desta forma, um entendimento que poderia estar refletido em boa parte de sua obra. Finalmente, vale observar que estes mesmos dois blocos são similarmente recorrentes na *seconda pars* do moteto (cc. 37-42), e que Rühling nos frustra ao intabular incorretamente B $\sharp$ no lugar de G (c. 66 da *prima pars* e c. 61 da *seconda pars*, igualmente) e no lugar de E $\flat$ (c. 54, *seconda pars*).

43

ip - se vos cu - sto - di - at, ut ip - se

ip - se vos cu - sto - di - at, ut

ip - se vos cu - sto - di - at, ut ip - se vos cu - sto - di - at,

ip - se vos cu - sto - di - at, ut ip - se vos cu - sto - di - at,

ut ip - se vos cu - sto - di - at,

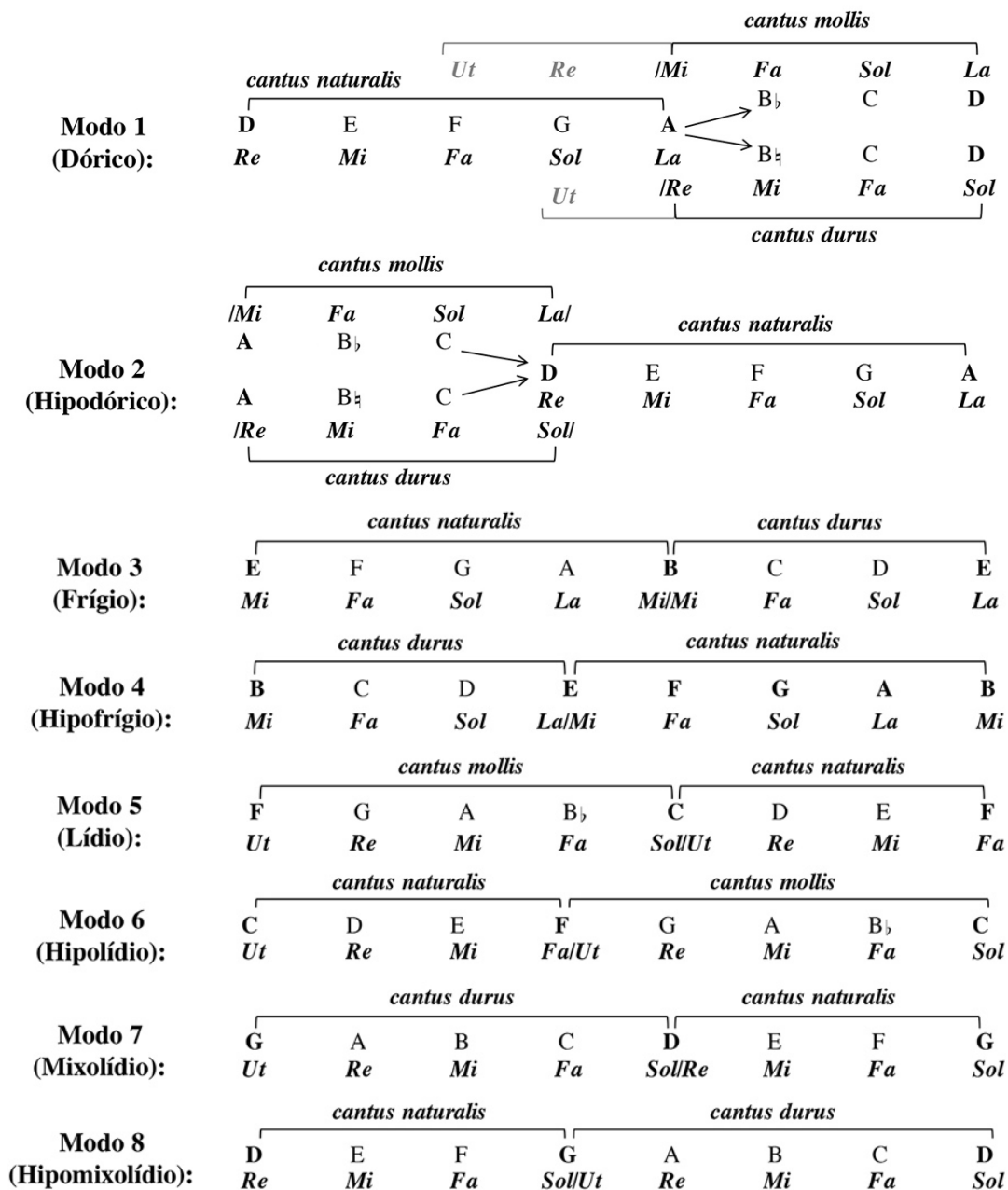
ut ip - se vos cu - sto - di - at, ut

Exemplo 55. Orlando di Lasso, “Tempus est ut revertar”, cc.43-47 (sextus e altus: 2^a e 3^a vozes). Setas com um vértice representam movimentos *cantizans*, enquanto que a setas simples representam o movimento *tenorizans*. A seta tracejada indica que a resolução é incompleta por escapar ao intervalo de oitava.

A análise modal dos motetos “Venit vox de coelo” e “Tempus est ut revertar” os relaciona aos modos Lídio e Hipolídio, respectivamente, mas principalmente devido à tessitura das vozes mais externas – cantus e bassus – que, segundo Meier (1988, pp. 84-86), formam um par de antípodas autêntico-plagal (ou plagal-autêntico) no modelo de composição a *voce piena*. A tessitura autêntica no cantus a projeta mais para o agudo, enquanto que a plagal faz com que todo o conjunto vocal (cantus, altus, tenor e bassus) fique relativamente mais grave, levando o bassus ao extremo de sua tessitura. Ainda segundo Meier (1988, pp. 157-165), peças com finalis em F são das mais difíceis para se distinguir o modo próprio.

A tradição de adotar-se o bemol na armadura de clave nos modos com finalis em F implica em uma controvérsia quanto ao fato do modo estar transposto ou não. A aplicação do modelo de espécies de quinta e de quarta em suas combinações para estruturar a espécie de oitava tem como corolário dos modos 5 e 6 o entendimento de que a espécie de quinta *ut-sol* acopla-se ao modo apenas quando B (que poderia ser *molle* ou *durum*) assume a posição *fa* do hexacorde, própria do B). Este é o único caso (além dos modos jônio e hipojônio de Glareanus) em que B não pode assumir a função *mi*, e conversivamente B não poderia assumir a função *fa* nos modos 7 e 8. Vem ao caso lembrar que a mutação de um hexacorde para outro ao longo de uma melodia se dá sem restrições entre hexacordes *molle* e *natural* ou entre hexacordes *natural* e *durum*, sendo portanto necessária uma indicação formal que possibilite a mutação direta do hexacorde *molle* para o *duro*. Nos modos 1 a 4 a espécie de quinta assume logo o hexacorde natural, indicando sua predisposição para mutação tanto para o agudo como para o grave; já

nos modos 5 a 8 as mutações partiriam de um hexacorde *molle* ou *durum* para um hexacorde natural, o que restringiria seu campo de atuação (Esquema 8).



Esquema 8. Possível inflexão da nota B nos oito modos, segundo seus hexacordes (*cantus mollis*, *durus* ou *naturalis*) e suas mutações.

Uma vez que o escopo deste trabalho não permite um estudo exaustivo de peças em outros modos para confirmação desta hipótese, entende-se que estudos futuros sugerem uma perspectiva ampla para esta área, e que, se a implicação desses resultados não atinge a esfera da performance musical, no mínimo contribui para o entendimento filosófico da matéria ao longo do Renascimento, entre outros inúmeros questionamentos pertinentes ao período.

3.5. Análises adicionais

Em adição às análises de peças a quatro e cinco vozes, foi realizada a análise, adicionada de seu plano cadencial, de duas peças a três vozes, a peça “Beata viscera Maria virginis” de Willaert e o seu “Recercar quarto”.

Para a primeira peça, foi experimentada uma terminologia que pudesse ser aplicada à articulações independentes de cadências, como ocorrem aqui (Exemplo 56-57). Esta terminologia está baseada nas relações já discutidas no Esquema 7 (p. 171), e foi aplicada na constituição do plano cadencial de “Beata viscera Maria virginis” (Tabela 48). Apesar de não estar plenamente desenvolvida e refinada (estando sujeita a inconsistências), esta terminologia é resultado de uma demanda pouco estudada na pesquisa analítica destes gêneros: o papel das ocorrências homo ou heterossilábicas na articulação musical de peças polifônicas, e espera-se que possa servir para estudos futuros.

Já para o “Recercar quarto” apenas dois pontos de imbricação foram localizados, em uma peça que parece se distanciar dos planos cadenciais para peças a quatro ou cinco vozes. Ao observar seu plano cadencial, é difícil dizer quantas seções de fato a peça tem, mas em se tratando do modo hipodórico transposto, a frequência de resoluções em tons *per transitu* parece apenas distanciar seu perfil da escrita regular de Willaert em seu período precoce de composição.

Não observou-se, também, nenhuma cadência escalonada, o que seria bastante possível para uma peça no Modo 2. Talvez a importância dada por Willaert aos procedimentos cadenciais em motetos e em peças precoces seja substituído por um maior grau de liberdade, uma vez provado o domínio sobre o uso das técnicas cadenciais. Já para “Beata viscera Maria virginis”, que deve estar no Modo 1 pela tessitura mais aguda do cantus, apresenta uma cadência escalonada (cc. 14-15), o que é compatível com a curta extensão da peça. Chama muito mais a atenção, contudo, a cadência entre os compassos 21 e 22, uma forte articulação homossilábica seguida de pausas e mudança de verso, ao fim da seção “Maria virginis”, sem contudo haver nenhum movimento estereotípico das vozes e, além de tudo, resultar em uma estrutura triádica, um acorde de Ré menor, fechado, na fundamental.

A. Willaert, "Beata viscera Maria virginis" a tre voci
Selectissimarum sacrarum cantionum [...] flores lib. 3, RISM 1569/6

5
 [Be - a - ta vi - - - - -]
 [Be - a - ta vi - - - - - sce - - - ra]
 [Be - a - ta]

10
 - - - sce - ra] [Be - a - ta vi - - - - - sce - ra] [(Be -
 [Be - a - ta vi - - - - - sce - ra]
 vi - - - sce - ra] [Be - a - ta]

15
 - a - ta vi - - - sce - ra)] [(vi - - - sce - ra)] [Ma - ri - ae
 - [(Be - a - ta vi - - - sce - ra)] [Ma - ri - ae vir - - - gi -
 vi - sce - - - ra] [Ma - ri - ae vir - - - gi -

20
 vir - - - gi - nis,)] [quae por - ta - ve - runt]
 -nis)] [(Ma - ri - ae vir - gi - nis)] [quae por - ta - ve - runt] [po -
 -nis)] [Ma - ri - ae vir - gi - nis)] [quae por - ta -

25

Exemplo 56. Willaert, "Beata viscera Maria virginis", análise cadencial

Exemplo 57. Willaert, “Beata viscera Maria virginis”, análise cadencial (continuação)

Exemplo 57. Willaert, “Beata viscera Maria virginis”, análise cadencial (continuação)

Willaert, *Beata viscera Mariae virginis quae portaverunt aeterni patris filium*, a 3, Modo 1 transposto

cc.	cláusula	cláusulas melódicas			categoria modal		Articulação silábica
	polifônica	no cantus	no tenor	no bassus	(tom e resolução)		
<i>Beata viscera</i>							
05-06	<i>simplex</i>	suspensão	tenorizans	cantizans ^o	<i>d</i>	<i>plagal</i> †	isolada (T) c/ imitação imbricada
07-08	<i>formalis</i> ‡	cantizans ^o	altizans†	tenorizans	<i>d</i>	<i>segunda</i> †(a)	homo-oblíqua (CB) c/ imitação imbricada
11-12	<i>formalis</i> ‡	tenorizans	cantizans ^o	tenorizans	<i>a</i>	<i>frigias</i> † (f) / <i>plagal</i> † (d)	homoparalela (CT) c/ imitação imbricada
14	{ <i>trifona simplex</i> <i>formalis</i>	-----	tenorizans	cantizans	<i>a</i>	<i>frigias</i>	homo-oblíqua (TB) c/ preparação cad.
14-15		cantizans ^o	tenorizans	basizans-(z)	<i>d</i>	<i>segunda</i>	homoparalela (CT) justaposta
16	<i>simplex</i> ‡	tenorizans	altizans†	tenorizans	<i>d</i>	<i>segunda</i>	isolada (C) c/ imbricação textual
<i>Mariae virginis</i>							
18-19	<i>formalis</i> ‡	altizans	cantizans (z)	tenorizans	<i>d</i>	<i>segunda</i>	homoparalela (TB) c/ imitação imbricada
21-22	<i>quasi sp</i>	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>f</i>	<i>per transito</i>	homoparalela (CTB) justaposta
<i>quae portaverunt</i>							
24	<i>formalis</i> ‡	tenorizans	cantizans ^o	basizans†	<i>c</i>	<i>per transito</i> ^o (a)	homoparalela (CT) justaposta
26-27	<i>formalis</i> ‡	tenorizans ^o	cantizans (z)	basizans-(z)	<i>c</i>	<i>per transito</i>	homo-oblíqua (TB) c/ imbricação textual
<i>aeterni patris filium</i>							
28-29	<i>formalis</i> ‡	altizans†	tenorizans	cantizans (z)	<i>d</i>	<i>segunda</i>	homoparalela (TB) c/ imitação imbricada
30-31	<i>trifona formalis</i>	cantizans (z)	altizans†	basizans†	<i>g</i>	<i>propria</i> † (c)	isolada (C) c/ imitação imbricada
31-32	<i>formalis</i>	cantizans (z)	tenorizans	basizans-(z)	<i>c</i>	<i>per transito</i>	homoparalela (CT), homo-oblíqua (B) justaposta
34-35	<i>formalis</i>	tenorizans	altizans†	cantizans (z)	<i>d</i>	<i>segunda</i>	isolada (B) c/ imitação imbricada
37-38	<i>formalis</i> ‡	tenorizans	cantizans (z)	basizans†	<i>g</i>	<i>propria</i> † (c)	homoparalela (CT) homo-oblíqua (B) justaposta
39-40	<i>formalis</i>	tenorizans†	cantizans (z)	basizans-(z)	<i>c</i>	<i>per transito</i>	hetero-oblíqua (TB) imbricada à repetição
42-43	<i>formalis</i> ‡	altizans†	tenorizans	cantizans (z)	<i>d</i>	<i>segunda</i>	homoparalela (TB) c/ imitação imbricada
43-44	<i>trifona formalis</i>	cantizans (z)	altizans†	basizans†	<i>g</i>	<i>propria</i> † (c)	isolada (C) c/ imitação imbricada
45-46	<i>formalis</i>	cantizans (z)	tenorizans	basizans-(z)	<i>c</i>	<i>per transito</i>	homoparalela (CT), homo-oblíqua (B) justaposta
49-50	<i>formalis</i>	tenorizans	altizans†	cantizans (z)	<i>d</i>	<i>segunda</i>	isolada (B) c/ imitação imbricada
51	?	?	?	?	?	?	homoparalela (CT) c/ imitação imbricada
52-53	<i>formalis</i>	tenorizans	cantizans (z)	basizans	<i>g</i>	<i>primera</i>	homoparalela (CT), homo-oblíqua (B) final

Tabela 48. Willaert, “Beata viscera Maria virginis”, plano cadencial

A. Willaert. "Recercar quarto" (a três vozes)

Fantasia recercari contrapunti a tre voci di M. Adriano & de altri (...). Veneza: Antonio Gardano, 1559
(original: RISM 1549/34*; reedições: RISM 1551/16; RISM 1559/25**; RISM 1593/8*** (só C e B).

The image displays a musical score for "Recercar quarto" by A. Willaert, arranged for three voices: Cantus, Tenor, and Bassus. The score is written in 13th-century notation on four-line staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 13/8. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 indicated. The Cantus part is in the upper staff, the Tenor in the middle, and the Bassus in the lower. The Bassus part is marked "(tacet por 20 breves)" from measure 10 to 20. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Annotations include "5", "10", "15", "20", "25", "30", "35", and "40" above the staves, and "b (editorial)" and "b (*, **)" below the staves. A bracket labeled "imbricação" spans measures 30 to 35. The score is presented in a single system with three staves.

Exemplo 58. Willaert, "Recercar quarto", análise cadencial

The image displays a musical score for a piece titled "Recercar quarto" by Willaert. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and spans measures 45 to 80. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*). The score is divided into five systems, each containing three staves. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are indicated above the staves. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notation.

Exemplo 59. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial (continuação)

85

90 imbricação 95

100

105 110

115

Exemplo 60. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial (continuação)

120 125

130

135 140

(** , ***)

145

(*, **)

150 155

(*, **)

Exemplo 61. Willaert, “Recercar quarto”, análise cadencial (continuação)

cc.	cláusula polifônica	cláusula melódica			categoria modal (tom e resolução)	
		no cantus	no tenor	no bassus		
09-10	<i>formalis</i> ‡	tenorizans	cantizans	---	<i>a</i>	<i>frigia</i>
13-14	<i>formalis</i> ‡	cantizans	tenorizans	---	<i>f</i>	<i>per transito</i>
14-15	<i>formalis</i> ‡	cantizans	tenorizans	---	<i>c</i>	<i>per transito</i>
23	<i>quasi sp</i>	altizans†	cantizans	tenorizans	<i>b₃</i>	<i>regolare</i>
24	{ <i>trifona</i> <i>formalis</i>	---	cantizans (orn.)	tenorizans	<i>d</i>	<i>frigia</i>
24-25		cantizans°	tenorizans°	basizans-(<i>z</i>)	<i>g</i>	<i>propria</i>
32-33	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	basizans-(<i>z</i>)	<i>g</i>	<i>propria</i>
35-36	<i>simplex</i>	tenorizans°	cantizans	basizans	<i>b₃</i>	<i>regolare</i>
43-44	<i>diminuta</i> ‡	tenorizans°	altizans†	cantizans	<i>f</i>	<i>per transito</i>
44-45	<i>simplex</i>	cantizans	tenorizans †	tenorizans	<i>b₃</i>	<i>regolare</i>
46-47	<i>diminuta</i>	cantizans	tenorizans	basizans†	<i>f</i>	<i>per transito (d)</i>
47-48	<i>diminuta</i> ‡	tenorizans	altizans†	cantizans	<i>b₃</i>	<i>regolare</i>
49-50	<i>trifona</i>	cantizans (#)	tenorizans°	basizans†	<i>f</i>	<i>per transito (b₃)</i>
50-51	<i>diminuta</i> ‡	---	cantizans	tenorizans	<i>b₃</i>	<i>regolare</i>
58-59	<i>formalis</i>	cantizans°	tenorizans	basizans†	<i>b₃</i>	<i>regolare (d)</i>
60-61	<i>formalis</i>	cantizans	tenorizans	basizans-(<i>z</i>)	<i>f</i>	<i>per transito</i>
63-64	<i>formalis</i> ‡	---	cantizans°	tenorizans	<i>d</i>	<i>frigia</i>
74-75	<i>formalis</i> ‡	altizans†	cantizans	tenorizans	<i>a</i>	<i>frigia</i>
84-85	<i>formalis</i> ‡	su_j. ()	cantizans	tenorizans	<i>d</i>	<i>frigia</i>
88-89	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	basizans†	<i>d</i>	<i>regolare (b₃)</i>
90-91	<i>formalis</i> ‡	su_j. ()	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>propria</i>
92	<i>octofona</i>	cantizans°	altizans	basizans	<i>g</i>	<i>plagal</i>
93-94	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans°	basizans	<i>g</i>	<i>propria</i>
94-95	<i>trifona</i> ‡	cantizans	tenorizans	---	<i>b₃</i>	<i>regolare</i>
95-96	<i>trifona</i>	altizans†	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>plagal</i>
96-97	<i>formalis</i>	tenorizans°	cantizans (#)	basizans	<i>d</i>	<i>segunda</i>
98	<i>trifona</i>	cantizans	tenorizans°	basizans†	<i>f</i>	<i>per transito (b₃)</i>
99-100	<i>trifona</i>	tenorizans°	cantizans	basizans†	<i>c</i>	<i>per transito (f)</i>
101	<i>trifona</i>	cantizans°	tenorizans	basizans†	<i>g</i>	<i>propria (e₃)</i>
103	<i>trifona</i> ‡	tenorizans†	altizans†	cantizans	<i>f</i>	<i>per transito</i>
106-7	<i>formalis</i> ‡	altizans†	cantizans	tenorizans	<i>a</i>	<i>frigia</i>
107-8	<i>diminuta</i>	cantizans°	tenorizans°	basizans -(<i>z</i>)	<i>g</i>	<i>propria</i>
108-9	<i>quasi sp</i> ‡	cantizans	tenorizans	---	<i>f</i>	<i>per transito</i>
110-11	<i>trifona</i>	cantizans	altizans†	basizans†	<i>f</i>	<i>falsa (b₃)</i>
113-14	<i>trifona</i>	tenorizans	altizans†	basizans	<i>d</i>	<i>plagal</i>
118-19	<i>formalis</i>	cantizans	tenorizans	basizans†	<i>f</i>	<i>per transito (d)</i>
134-35	<i>octofona</i>	cantizans	tenorizans°	basizans	<i>d</i>	<i>plagal</i>
139-40	<i>trifona</i>	cantizans	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>plagal</i>
140	<i>quasi sp</i> ‡	altizans†	cantizans	tenorizans	<i>c</i>	<i>per transito</i>
146	<i>trifona</i>	cantizans	tenorizans	basizans	<i>g</i>	<i>plagal</i>
148-49	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	basizans-(<i>z</i>)	<i>g</i>	<i>regolare</i>
154	<i>trifona</i>	cantizans	tenorizans	basizans	<i>g</i>	<i>plagal</i>
156-57	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	basizans	<i>g</i>	<i>primera</i>

Tabela 49. Willaert, “Recercar quarto”, plano cadencial

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grande parte deste trabalho se deteve no desenvolvimento da metodologia analítica, que contemplou a técnica do plano tonal de Powers na definição de modos tanto dos *ricercars* de Willaert como de outras peças polifônicas. Neste caso, nem sempre foi necessário construir uma tabela para determinação, o que se torna mais premente no caso de comparações entre conjuntos dentro de uma mesma obra, assim como o próprio Powers desenvolveu a ferramenta. Powers, assim como tantos outros pesquisadores, entre eles Frans Wiering, referenciam Bernhardt Meier pela sua seminal obra “*The Modes of Classical Vocal Poliphony*”, que é de fato a grande inspiração deste trabalho e que culminou com o desenvolvimento do plano cadencial expandido.

Ao considerar todas as vozes do conjunto polifônico em sua atuação, foi possível evidenciar a gradação cadencial, processo que quase sempre culmina com o fim de uma seção musical. Isso foi constatado muito mais claramente em peças vocais, uma vez que o próprio texto gera indícios de onde podem se encontrar as grandes articulações entre as seções de uma peças polifônica. Em peças instrumentais, contudo, a evidência destas articulações é menos nítida, considerando a profusão em que as cadências ali se desenvolvem. Ou seja, a presença de poucas cadências mais intensas, bem como sua conjugação em movimentos de gradação cadencial, são necessárias para que haja tal distinção.

Aqui encontramos a primeira grande distinção entre moteto e *ricercare*. Nos motetos, tal distinção entre as seções é muito bem vinda, uma vez que os versos do texto já vem imbuídos de contrastes, sejam de função sintática, retórica ou expressiva, e o arranjo musical busca não muito além da própria representação destas características. Já o *ricercare*, enquanto forma instrumental partícipe do processo de emancipação da música em relação ao texto, deve seguir o caminho contrário, buscando uma maior unidade em sua grande forma, o que pode ser observado na estrutura bastante reiterada de motivos do “*Ricercar tertius*” a quatro vozes de Willaert. Seu plano cadencial, contudo, é mais acentuado que o do seu “*Recercar quarto*” a três vozes, obra posterior e, pelo que se vê, mais madura.

Uma das premissas do projeto em que se fundamentou o presente trabalho era a de que entre obras vocais ou instrumentais de Willaert, enquanto precoces ou tardias, poderia haver algum paralelo evolutivo. Os resultados aqui apresentados mostram que sim, houve evolução, mas de maneira particular para cada gênero. No caso da obra vocal, o moteto a três vozes revelou uma postura bastante distinta do autor em relação às obras anteriores, como pode ser visto na análise de “*Beata viscera Maria virginis*”. Ali, a cadência incompleta entre os

compassos 8 e 9 é devida a um movimento *cantizans fuggita*, que é característico de alguns ritercares a três vozes como o “Ricercar decimo”.

Contudo, na maior parte do período em que a pesquisa foi conduzida, vislumbrava-se a comparação de dados de obras de Willaert com as obras de seus alunos Andrea Gabrieli e Claudio Merulo, o que demandou tempo para a aquisição de materiais para análise, uma parte deles importados, e para a preparação de edições próprias para análise como as produzidas aqui. Tal direcionamento foi, então, colocado em ‘xeque’, uma vez que aspectos diferenciais da obra de Willaert não poderiam ser afirmadas como de sua própria invenção – como no caso do movimento *cantizans fuggita*. Foi necessário então, neste momento, olhar para trás, no tempo.

Considerando a vastidão de obras e compositores pregressos a Willaert, optou-se por realizar um levantamento de peças de Josquin, baseado em sua possível influência sobre Willaert e pela vasta amostragem, de onde seria mais provável encontrarmos alguma evidência de ‘técnica avançada’ similar ao movimento *cantizans fuggita*; em caso positivo, seria necessário rever o planejamento analítico, mas do contrário, restaria a dúvida quanto ao uso desta técnica por algum outro autor. De fato, entre quatro peças de Josquin analisadas, encontramos duas ocorrências desta técnica, uma em “Domine ne in furore” (cc. 17-18, no bassus) e outra em “O bone et dulcis Jesu” (cc. 53-54, no soprano), ambas evitando a terminação de um verso em complexo–C/T.

Pode-se considerar, portanto, que houve uma falha no planejamento deste projeto, uma vez que tal problema não foi previsto. No sentido de rever o planejamento desta pesquisa, descartou-se a parte do projeto que focaria em compositores do círculo de Willaert, para contemplar um outro direcionamento, o do desenvolvimento da música instrumental desde o século XV. Este segmento do trabalho foi condensado ao material obtido previamente, o que constituiu o Capítulo 1 desta tese após uma uniformização de seu tratamento, como descrito na Introdução. Tal estudo mostrou o quanto foi oportuno o desenvolvimento da música instrumental, especialmente no século XV, sendo resultado da própria evolução dos instrumentos musicais, aliada à guarnição de texto ausente em vozes da polifonia. Ou seja, o que era para ser cantado de ‘memória’, acabou sendo tocado por instrumentos, o que os impeliu a tocar mais do que isso, em referência às partes com guarnição de texto. Porém esta é só uma hipótese, que contudo ganha força com o desenvolvimento das *Carmina*, transcritas na Alemanha para uso certamente instrumental, visto a quantidade de informações que suportam esta afirmação. Neste sentido, o item dedicado à “defesa de um repertório exclusivamente instrumental” reafirma esta tendência, contudo por uma abordagem que busca os limites do conceito.

Como apontado na Introdução desta tese, os capítulos se configuraram em panoramas distintos do estudo musicológico, ou seja, o histórico, o teórico e o analítico, em relação aos capítulos 1, 2 e 3, respectivamente. A aplicação de diversos aspectos da teoria de época, como apresentados no capítulo 2, nas análises, reflete-se no desenvolvimento de uma série de modelos que são, um a um, elencados ao longo do capítulo 3, a cada análise apresentada. O modelo de plano cadencial, por exemplo, é exibido de forma já acoplada à edição analítica de “Magnum haereditatis mysterium” (cuja tabela de plano cadencial se encontra segmentada ao longo do item 3.3.2, *Musica ficta e recta* e análise por hexacordes) na forma de legendas que correspondem a linhas em cores representando cada tipo de resolução cadencial, o que não dispensa sua visualização completa, como apresentada para o “Ricercar tertius”, “Recercar quarto” e “Beata viscera Maria virginis”, todas obras de Willaert.

Clemens non Papa foi selecionado para este projeto por ser, assim como Willaert, um compositor da quarta geração franco-flamenga, estando contudo isento da influência italiana em sua obra. As diferenças em os motetos de Clemens non Papa e Willaert aqui analisados são muito claras, o que é ainda reforçado pela abordagem temática nestas análises, somada à cadencial. Não se sabe em que extensão Josquin ou qualquer outro compositor realmente influenciou Clemens non Papa e/ou Willaert, mas a distinção entre os motetos “Venit vox de coelo” e “Magnum haereditatis mysterium” aponta para modelos mais próximos de Josquin, na medida em que “Venit vox de coelo” não se compatibiliza com os mesmos, o que se conclui com base no tratamento mais uniforme de seções musicais em Josquin e Willaert. A maior evidência desta distinção são as ‘estruturas de agrupamentos’ de Nogueira (item 3.1.4, p. 123), que se perfilam em arranjos bem mais uniformes em “Magnum haereditatis mysterium” do que em “Venit vox de coelo”, a julgar, especialmente, por sua seção “durum est tibi contra stimulum calcitrare” (cf. Exemplo 49, pg. 178).

O fato dos motetos de Willaert e Clemens non Papa se constituírem sobre modos diferentes (hipodório e lídio, respectivamente) permite visualizar aspectos diferentes de seus planos cadenciais como característicos de cada modo, para além das descrições comuns por autores como Meier, Powers e Wiering. Para o modo hipodório de “Magnum haereditatis mysterium” foi possível evidenciar a ‘cadência escalonada’, estrutura agregada de duas cadências compartilhando a resolução de uma com a preparação de outra. A aplicação desta estrutura por Willaert está relacionada com as grandes articulações observadas neste moteto, ou seja, fim do *exordium* e conclusão do *finis*, potencializando a cadência plena no final da peça. Esta estrutura também foi reconhecida em pelo menos uma obra pregressa, o “Benedictus” com *finalis* em D, contido no álbum de A. Schlick (cf. Figura 47, p. 46), e foi determinante na análise

do “*Ricercar tertius*”, este no modo dório. Já o moteto “*Venit vox de coelo*” revelou um hábito comum a organistas alemães de interpretar a *clausula secunda* isenta do *sustentatio*, ao menos que indicado pelo compositor original. A base para esta discussão também foi estabelecida (cf. item 3.4.3, p. 181).

Por fim, foi possível localizar importantes relações estruturais por meio da conjugação de estruturas de agrupamento com a ‘cadência–C/T’, o que possibilitou a determinação de agrupamentos complexos, revelando uma faceta da composição do período que é comum às peças de Willaert e Clemens non Papa aqui analisadas.

* * *

O redirecionamento deste projeto de pesquisa, ao contrário do que possa parecer, é entendido aqui como uma grande implementação, mesmo com o custo de relegar uma parte do projeto original. Mostra também que um projeto de pesquisa emerge de um questionamento, não de uma convicção, e que a resposta não é previsível, seja positiva ou negativa. Conclui-se esta tese com a consciência de que não foram obtidas todas as respostas, principalmente por análises não terem sido conduzidas para todas as peças inicialmente propostas. Contudo, é comum se dizer que “mais valem os meios do que os fins”, e é por este viés que poderá se dizer que o trabalho teve resultados positivos, ou mesmo relevantes, para pesquisas futuras na área.

REFERÊNCIAS

APEL, Willi. “The Early Development of the Organ Ricercar”. *Musica Disciplina*, 3, 1949, p. 139-150.

_____, “Imitation Canons on L’homme Armé”. *Speculum*, 25, 1950, pp. 367-373.

_____, *The notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge: The Medieval Academy of America, 5^a ed., 1953.

_____, “Solo Instrumental Music”. Em: *New Oxford History of Music Vol. IV: The Age of Humanism, 1540-1630*, cap. 10, ed. Gerard Abraham. Londres: Oxford University Press 1968, pp. 602-708.

_____, *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

ATKINSON, Charles M. *The critical nexus – Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

ATLAS, Allan. “Editing a Chanson: Text Underlay”. In: *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*. Nova Iorque: W.W. Norton & Co., 1998, p. 286-292.

BANKS, Jon. *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*. Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2006.

BERGER, Anna Maria Busse. *Medieval Music ad the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.

BERGER, Karol. The Expanding Universe of Musica ficta in Theory from 1300 to 1550. *The Journal of Musicology*, California, v. 4, n. 4, p. 410-430, 1985.

BERNSTEIN, Jane: *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York, Oxford University Press, 2001.

BROWN, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed before 1600 – A Bibliography*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

CADWELL, John. “Ricerche”. Em: Stanley Sadie e John Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed., Vol. 21. London: Macmillan, 2001, pp.325-328.

CARLONE, Mariagrazia. “Lutes, Archlutes, Theorboes in Iconography”, *Music in Art*, 30, 2005, pp.75-87.

CASTILHO, M.L.C. A pontuação métrica e semântica na música polifônica: cláusula e plano cadencial. *Convergências*. Castelo Branco, Portugal: IPCB. ESART, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/399?mode=full&submit_simple=Mostrar+registro+em+formato+completo>. Acesso em: 31 mar 2015.

COELHO, Victor; POLK, Keith. *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420-1600: Players of Function and Fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

COLLARILE, Luigi. “Nuove prospettive sul contest editoriale delle *Canzoni d’intavolatura d’organo – Libro primo* (1592) di Claudio Merulo. *Ricerche*, XX/1-2, 2008, pp.117-140.

CROOK, David. “The exegetical motet”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 68, no. 2, pp. 255-316.

CROCKER, Richard. *An Introduction to Gregorian Chant*. New Haven: Yale University Press, 2000.

CUMMING, Julie E. *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (reimpresso em 2004).

_____, “From Chapel Choirbook to Print Partbook and Back Again”, em: *Cappelle musicali fra corte, stato e Chiesa nell’Italia del rinascimento: Atti del convegno internazionale di studi*, Camaiore, 21-23 outubro 2005, ed. Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni, e Andrea Chegai (Florença: Olschki, 2007), pg. 273-403.

CUMMING, Julie E.; SCHUBERT, Peter. "The origins of pervasive imitation". Em: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. Anna Maria Busse Berger & Jesse Rodin, cap. 12. Cambridge University Press, 2015, pp. 200-228.

DAHLHAUS, Carl. *Studies on the origin of harmonic tonality*. Robert O. Gjerdingen (Transl.). New Jersey: Princeton University Press, 1990.

DEFORD, Ruth I. *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

DIAGRAM GROUP (ed.), *Musical Instruments of the World – An Illustrated Encyclopedia*. Nova Iorque: Sterling Publishing Co., Inc., 1997.

DUGGAN, Mary K. *Italian Music Incunabula: Printers and Types*. Berkeley: University of California Press, 1992.

EDWARDS, Warwick. "Agricola's songs without words: the sources and the performing traditions". Em: *Alexander Agricola: Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, (*Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 6), Nicole Schwindt (edi.). Kassel: Bärenreiter, 2006, pp. 83-121.

EGAN, Patricia. "'Concert' Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance", *Journal of the Musicological Society*, 14, 1961, pp. 184-195.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Terminologie der musikalischen Komposition*. Stuttgart, Steiner, 1996, pp. 165-185.

ELDERS, Willem. *Josquin des Prez and his musical legacy: An introductory guide*. Edição traduzida (inglês) e revisada. Leuven: Leuven University Press, 2013.

EPPELSHEIM, Jürgen. "Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur", *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 31, 1974, pp. 57-72.

FENLON, Ian. "An imperial repertory for Charles V", *Studi musicali* 13, 1984, pp. 221-240.

_____. "Heinrich Glarean books". Em: John Kmetz (ed.), *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GOLDBERG, Clemens. "Werk, Quelle, Analyse. Betrachtungen zum Chansonnier Nivelles de la Chaussée". *Quellenstudium und musikalische Analyse*. Festschrift Martin Just, Würzburg 2001, pp. 1-23.

GRIER, James: *The critical Editing of Music – History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

HAMM, Charles; CALL, Jerry. Sources, MS, §IX, 20: 16th-Century German Sources of Lutheran Music. In: Sadie, Stanley, e John Tyrrell, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a ed., vol 23. Londres: Macmillan, 2001, p. 923-925.

HARRÁN, Don. "New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino". In: *Acta Musicologica*, v. 45, n. 1, 1973, p. 24-56.

_____. "Vicentino and his Rules of Text Underlay". In: *The Musical Quarterly*, v. 59, n. 4, 1973, p. 620-632.

HOPPIN, Richard. *Medieval Music (Norton Introduction to Music History series)*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company, 1978.

IAFELICE, Carlos C. *O conceito das protoformas do cânone: aspectos históricos, terminológicos e processos composicionais no século XVI*, Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2016.

JUDD, Cristle C. "Exempli Gratia: A reception of *Magnus es tu domine / Tu pauperum refugium*". In: *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2000, p. 265-317.

KEYL, Stephen M. *Arnolt Schlick and Instrumental Music circa 1500*, dissertação de mestrado. Durham, Duke University, 1989.

LASSETTER, Leslie. "Music Iconography and Medieval Performance Practice", *College Music Symposium*, 31, 1991, pp. 91-116.

LENNEBERG, Hans H. "The critic criticized: Sebastian Virdung and His Controversy with Arnold Schlick", *Journal of the American Musicological Society*, 10, 1957, pp 1-6.

LITTERICK, Louise. "Performing Franco-Netherlandish Secular Music of the Late 15th Century: Texted and Untexted Parts in the Sources". *Early Music*, 8, 1980, pp. 474-485.

McKINNEY, Timothy R. *Adrian Willaert and the theory of interval affect: the Musica nova madrigals and the novel theories of Zarlino and Vicentino*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2010.

MECONI, Honey. "Sacred Tricinia and Basevi 2439". *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 4, 1991, pp. 151-199.

_____. "The ghost of perfection: Some Thoughts on the Munich Partbooks". Em: *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in honour of Timothy J. Mcgee*. Brian E. Power, Maureen Epp (Eds.). Burlington: Ashgate, 2009, pp. 85-102.

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony*. Nova Iorque: Broude Brothers Limited, 1988.

MENGOZZI, Stefano. "The Hexachordal System in the Late Middle Ages". *The Journal of Musicology*, 23, 2006, pp. 426-467.

MEYER, Ernest H. "Concerted Instrumental Music". Em: *New Oxford History of Music Vol. IV: The Age of Humanism, 1540-1630*, cap. 9, ed. Gerard Abraham. Londres: Oxford University Press, 1968, pp. 550-602.

MINAMINO, Hiroyuki. *Sixteenth-Century Lute Treatises with Emphasis on Process and Techniques of Intabulation*, tese de doutoramento. Illinois: University of Chicago, 1988.

MILSON, John. “Motets for five or more voices”. Em *The Josquin Companion*, vol. 1, Richard Sherr (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 281-320.

MOLL, Melissa K. *A Performer’s Guide to Keyboard Notation from the Middle Ages to the Beginning of The Baroque*, tese de doutoramento. Iowa: University of Iowa, 2006.

NOGUEIRA, Marcos F.P. *Forma e simultaneidade na música polifônica imitativa do século XVI: fundamentos teóricos e analíticos dos agrupamentos sonoros plenos*. Tese de Livre Docência. São Paulo: UNESP, 2014.

NOGUEIRA, Marcos F.P.; PEREIRA, Fernando L.C. “‘Why do you persecute me?’: cadential plan and imitative polyphonic fabric in Clemens non Papa’s *Venit vox de coelo*”. In: *Valorizing Clemens non Papa: Towards a Polycentric Model for Renaissance Music – a International conference*, 2015, Boston University. Boston: College of Fine Arts, pg. 1-6.

_____. “Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century”. *Musica Theorica*, 2017, no prelo.

PATTON, Glenn E., Jr. *Some aspects of musica ficta in selected works of Johannes Rühling’s Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument, 1583*, dissertação de mestrado em artes. Kansas: Kansas University, 1969.

PEREIRA, Fernando L.C. “Transmission features on Willaert’s ‘Magnum hereditatis mysterium’ motet for four voices: text placement as a basis for a stemmatic filiation investigation”, *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Madrid: JAM Madrid, 2015a, pp. 61-73

_____. “Planos cadenciais: avaliação de seu uso como ferramenta analítica em um ricercar a quatro vozes de Adrian Willaert”. *25º congresso da ANPPOM, Livro de Resumos, Teoria e Análise*, 2015b, pg. 74.

_____. “Musica ficta e recta em ‘Magnum haereditatis mysterium’: análise do moteto de Willaert por hexacordes”, *Revista Musica*, Vol. 16, 2016, pp. 179-196.

PEREIRA, Fernando L.C.; NOGUEIRA, Marcos F.P. “Estudo comparativo de publicações de época dos motetos ‘Magnum haereditatis mysterium’ de Willaert”, *Revista Musica*, Vol. 14, 2014, pp. 211-24.

POLK, Keith. “Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany”, *Early Music History*, 7, 1987, pp. 159-186.

_____, “The Trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance”, *Early Music*, 17, 1989, pp. 389-397.

POWERS, Harold S. “Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, 1981, pp. 428-470.

POWERS, Katherine. “The lira da braccio in the Angel's Hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings”, *Music in Art*, 26, 2001, pp. 20-29.

QUIST, Robert. *The theme of music in northern Renaissance banquet scenes*, tese de doutoramento. Tallahassee: Florida State University, 2004.

REESE, Gustav. “Instrumental music of the 16th Century”. Em: *Music in the Renaissance*, ed. rev., cap. 10. Nova Iorque: W.W. Norton & Company Inc., 1959, pp. 519-572.

RIFKIN, Joshua. “Miracles, Motivicity, and Mannerism: Adrian Willaert’s Videns Dominus flentes sorores Lazari”: In Pesce, D. *Hearing the Motet*. Nova York: Oxford, 1997.

RIVERA, Benito. “Finding the Soggetto. in Willaert’s Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis”. In HATCH, C.e BERNSTEIN, D. W. *Music Theory and The Exploration of The Past*. Chicago: The University of Chicago Press 1993a.

ROBINSON, John O. “Vienna, Austrian National Library, Manuscript 18810: A Repertory Study”, *Royal Musical Association Research Chronicle*, 19, 1983-85, pp. 68-84.

SACHS, Klaus Jürgen; DAHLHAUS, Carl. "Counterpoint". Em: Stanley Sadie e John Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^a ed., Vol. 6. London: Macmillan, 2001, pp. 551–571.

SCHMALZRIEDT, Siegfried. "Kadenz". Em: Hans Heinrich Eggebrecht (ed.), *Terminologie der musikalischen Komposition*. Stuttgart: Franz Steiner, 1996, pp. 165-184.

SCHUBERT, P. "Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets". *Journal of the American Musicological Society*, v. 60, n. 3, 2007, p. 483-556.

SCHUBERT, Peter; CUMMING, Julie. "Text and Motif c. 1500: a new approach to text underlay". In: *Early Music*, v. 11, n. 1, 2012, p. 3-13.

SKEI, Allen B. "'Dulces exuviae': Renaissance settings of Dido's last words". *The Music Review*, vol. 37, 1976, pp. 77-91.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press, 2011.

SMITHERS, Don. "A Textual-Musical Inventory and Concordance of Munich University MS 328-331", *R.M.A. Research Chronicle*, 8, 1970, pp. 34-89.

SWENSON, M.A., "The four-part italian ensemble ricercar from 1540 to 1619". Tese de doutoramento, Indiana University, 1971.

TAPPA, R.J. *An Analytical Study Of The Use Of Imitative Devices In The Keyboard Ricercar From 1520-1720*, tese de doutoramento, Indiana University, 1965.

TISCHLER, Hans (ed.). *The Montpellier Codex: Critical commentary; Fascicles 1 and 2*. Madison: A-R Editions, Inc., 1978.

VELTMAN, Joshua. "Syllable Placemete and Metrical Hierarchy in Sixteenth-Century Motets". In: *Computing in Musicology*, v. 14, 2006, p. 73-89.

WIERING, Frans. *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*. Nova Iorque: Routledge, 2001.

YOUNG, W. "Keyboard Music to 1600: II", *MusicaDisciplina*, 17, 1963, p. 163-193.

FONTES PRIMÁRIAS DE ÁLBUNS DE MÚSICA (apenas aqueles em citações)

AMMERBACH, Elias N. *Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, Auch fröliche deutsche Stücklein unnd Muteten etliche mit Coloraturn abgesetzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze Galliarden unnd Welsche Passometzen zubefinden*. Leipzig: J.B. Erben, 1571.

_____. *Ein new kunstlich tabulaturbuch, darin sehr gute Moteten und liebliche Deutsche Tenores iekiger zeit vornehmer Componisten auff die Orgel unnd Instrument abgesetzt, bendes den Organisten unnd der Jugendt dienstlich*. Nuremberg: J. Beyer, 1575.

_____. *Orgel oder Instrument Tabulatur, in sich begreifffende eine notwendige unnd kurtze anlaitung, die Tabulatur unnd application zuverstehen, auch dieselbige auss gutem grunde recht zu lernen*. Nuremberg: Johannes Beyer, 1583.

PAPA, Clemens non. "Venit vox de caelo". In: STEIDL, Peter. MunBS 13 (Mus.ms.13). Munique, após 1552.

_____. "Venit vox de caelo". In: SCOTTO, Girolamo. *Motetti del laberinto, a cinque voci libro quarto*. Veneza, 1554.

_____. "Venit vox de caelo". In: PHALÈSE, Pierre (Ed.). *Liber primus cantionum sacrarum, (vulgo moteta vocant) quinque et sex vocum*. Louvain, 1555.

_____. "Venit vox de caelo". In: HEUGEL, Johannes (Ed.). KasL 91. Kassel, após 1555.

_____. “Venit vox de caelo”. In: BERG & NEUBER (Ed.). *Seconda pars magni operis musici*. Nuremberg, 1559.

_____. “Venit vox de caelo”. In: BLAUWE, Anthonius de (Ed.). LeidGA 1439 (Leiden choirbooks). Leiden, 1559.

PHALÈSE, Pierre. *Des Chansons & Motetz Reduictz en tabulature de luc, à quatre, cinque et six parties: livre troixiesme*. Louvain: o autor, 1547.

RÜHLING, Johannes. *Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument*. Leipzig, 1583.

WILLAERT, Adrian. “Magnum hereditatis misterium”. In: LonRC 2037. Ferrara: 1527-1534;

_____. “Magnum hereditatis misterium templum”. In: PARVUS, Johannes (ed.). VatG XII.4. Roma, 1536.

_____. “Magnum haereditatis mysterium”. In: KRÜGER, Matthias (ed.). BerlGS 7. Königsberg, 1537-1544.

_____. “Magnum haereditatis”. In: BUGLHAT, Johannis de. *et al.* (ed.). *Triginta novem motetos habet*. Ferrara, 1538.

_____. “Magnum haereditatis mysterium”. In: SCOTTO, Girolamo; SCOTTO, Ottaviano (ed.). *Famosissimi Adriani... Liber primus*. Veneza, 1539.

_____. “Magnum mysterium”. In: KRIESSTEIN, Melchior (ed.). *Selectissimae necnum familiarissimi canciones....* Augsburg, 1540;

_____. “Magnum haereditatis mysterium templum”. In: HARTUNG, Johannes (ed.). ErlU 473/1 [olim 792]. Heilsbronn, 1541.

_____. “Magnum hereditatis”. In: GARDANO, Antonio (ed.). *Adriani... mvsici celeberrimi... liber secvndvs*. Veneza, 1545.

_____. “Magnum hereditatis”. In: GARDANO, Antonio (ed.). *Intabolatura de lauto* di Simon Gintzler Veneza, 1547.

_____. “Magnum hereditatis”. In: PHALÈSE, Pierre (ed.). *Hortus musarum*. Louvain, 1552.

FONTES PRIMÁRIAS DE TRATADOS TEÓRICOS

AGRICOLA, Martin. *Musica instrumentalis Deudsch*. Wittenberg: Georg Rhaw, 1529, 1533, 1542 (1ª ed.), 1545 (2ª ed.).

DRESSLER, *Praecepta musicae poeticae*. Magdeburg, 1563. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/DREPRO>>. Acesso em: 15 nov 2016.

SCHLICK, Arnolt. *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Mainz: 1511.

_____. *Tabulaturen etlicher Lobgesang und lidlein*. Mainz: 1512

VIRDUNG, Sebastian. *Musica getutscht und aussgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tablaturen dieser benannten dreye Instrumente der orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren*. Basel: 1511.

ZARLINO, Giuseffo. *Institutione armoniche*. Veneza: O autor, 1558

FONTES SECUNDÁRIAS DE ÁLBUNS DE MÚSICA (apenas aqueles em citações)

BENEDICTINES OF SOLESMES. *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tournai: Desclee Company, 1961.

CUNNINGHAM, Walker; MCDERMOTT, Charles (Ed.). “Claudio Merulo - Canzoni d'intavolatura d'organo”. Em: *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, Vol. 90-91. Madison: A-R Editions, Inc., 1992.

EXPERT, H. (ed.), *Les maistres musiciens de la Renaissance française*, Vol.8. Paris: A. Leduc, 1892, pp. 77-131.

GOLDBERG, Clemens (ed.). *Chansonnier Nivelles de la Chaussée. Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vmc. ms. 57. Disponible em: <www.goldbergstiftung.org/file/nivellegesamtalt.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2016.*

KINKELDEY, O. *Orgel und Klavier in der musik des 16. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel Wiesbaden, 1968.

KOLLER, O. et al (ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, band 38: Trienter codices III*. Vienna: Österreichischer Bundesverlad, 1912, pg. 59-79.

ZENCK, Hermann. Adrian Willaert Opera Omnia. 2. Motetta IV Vocum, Liber secundus, 1539 et 1545. Roma: American Institute of Musicology in Rome, 1950, p. 32-35.

FONTES SECUNDÁRIAS DE TRATADOS TEÓRICOS

BOETII. *De institutione musica* libri quinque, ed. G. Friedlein. Leipzig: B.G.Teubner, 1867.

BULLARD, Beth. *Musica getutscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HETTRICK, William E. *The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola. A treatise on musical instruments, 1529 and 1545*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

RIVERA, Benito. *Joachim Burmeister - Musical Poetics - Translated, with Introduction and Notes*. New Haven: Yale University Press, 1993b.

STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, Inc., 1950.

Anexo I. "Magnum haereditatis mysterium", ed. Zenck

32

170 175

ni Do- - mi-ni, et psal - lam no - mi-ni Do - mi-ni

180

al - tis - si-mi, al - tis-si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si-mi, al - tis - si-mi, al - tis - si-mi, al - tis - si-mi, al - tis - si-mi

185 190

al-tis-si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si - mi, al - tis - si - mi

MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM

W 1545 c No. 5

Ma - gnum, ma - gnum hae -

A I M 22

10 15

gnum hæ - re - di - ta - tis my - ste - ri -

8 gnum hæ - re - di - ta - tis my - ste - ri - um -

8 - re - di - ta - tis, hæ - re - di - ta - tis my - ste - ri -

hæ - re - di - ta - tis, hæ - re - di - ta - tis my - ste - ri -

20

um: tem - plum De - i fa - ctus est u -

8 :tem - plum De - i fa - ctus est, fa - ctus est u - te -

8 um: tem - plum De - i fa - ctus est u -

um: tem - plum De - i, tem - plum De - i fa - ctus est u -

25 30

- te - rus ne - sci - ens vi - rum, ne - sci - ens vi - rum

8 rus ne - sci - ens vi - rum, ne - sci - ens vi -

8 te - rus ne - sci - ens vi - rum, u - te - rus ne - sci - ens vi -

- te - rus ne - sci - ens vi - rum, u - te - rus ne - sci - ens vi -

35

non est pol - lu - tus ex

8 - rum: non est pol - lu - tus ex e - a, non est pol -

8 - rum: non est pol - lu - tus, non est pol - lu - tus ex

- rum: non est pol - lu - tus ex e - a,

34

40 e - a, non est pol - lus ex e - a car - nem
 8 lu - tus ex e - a, ex e - a car - nem
 8 e - a, non est pol - lus ex e - a car - nem
 non est pol - lus ex e - a, ex e - a

50 as - su - mens, car - nem as - su - mens : o -
 8 as - su - mens, car - nem as - su - mens : o mnes gen -
 8 as - su - mens, car - nem as - su - mens, as - su -
 car - nem as - su - mens : o -

60 mnes gen - tes ve - ni - ent, di - cen -
 8 tes ve - ni - ent, di - cen - tes,
 8 mens : o mnes gen - tes ve - ni -
 mnes gen - tes ve - ni - ent, di - cen - tes, ve -

85 tes, di - cen - tes :
 8 di - cen - tes : Glo - ri - a ti - bi Do -
 8 ent, di - cen - tes, di - cen - tes : Glo - ri - a ti -
 ni - ent, di - cen - tes : Glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne,

70

Glo - ri - a ti - bi Do -

8 - mi - ne, glo - ri - a ti - bi Do -

8 bi Do - - mi - ne, Do - - mi - ne, glo - ri - a ti - bi Do -

glo - ri - a ti - bi Do - - mi - ne, glo - ri - a ti - bi Do -

80

- mi - ne, Do - - mi - ne, glo - ri - a ti - bi Do - - mi - ne.

8 - mi - ne, glo - ri - a ti - bi Do - - mi - ne.

8 - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne.

- mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne.

AVE REGINA COELORUM.

Canon duorum temporum fuga in subdiapente

W 1545 c No. 6

Ad longum

A - ve Re - gi -

A -

8 A - ve Re - gi - na coe - lo - rum, coe - lo -

A - ve Re - gi - na coe - lo -

10

na coe - lo - rum, Ma - ter re - gis an - ge - lo - rum,

15

ve Re - gi - na coe - lo - rum, Ma - ter re - gis an - ge - lo

rum, Ma - ter re - gis an - ge - lo - rum, Ma - ter re - gis an -

- rum, Ma - ter re - gis an - ge - lo - rum, an - ge - lo -

Anexo II. “Magnum haereditatis mysterium”, edição comparativa.

Magnum haereditatis mysterium

inflexões e disposição silábica como em Zenck, 1950; transcrição da tablatura de Gintzler, 1547

A. Willaert (1490-1562)

5

Cantus
Ma - - - - - gnus

Altus
Ma - - - - - gnus

Tenor
Ma - - - gnus, - - - ma - gnus hae - re -

Bassus
Ma - - - - - gnus hae -

Alauide

10

hae - re - di - ta - tis my - ste -

hae - re - di - ta - tis my - ste -

di - ta - - - tis, - - - hae - re - di - ta - - - tis my - ste -

re - di - ta - - - tis, hae - re - di - ta - - - tis my - ste -

15

ri - um: - - - tem - plum De - i fa -

ri - um: - - - tem - plum De - i fa - ctus est, fa - ctus

ri - um: - - - tem - plum De - i fa - - - -

ri - um: - - - tem - plum De - i, - - - tem -

20

25

ctus est u - te - rus ne - sci - ens vi - -

est u - te rus ne - sci - ens vi - -

- ctus est u - te - rus ne sci - ens vi - - rum,

plum De - i fa - ctus est u - te - rus ne - sci - ens vi - rum,

30

rum, ne - sci - ens vi - rum:

rum, ne - sci - ens vi - - - - - rum: non

u - te - rus ne - sci - ens vi - rum: non est pol - lu -

u - te - rus ne - sci - ens vi - rum: non est pol -

35 40

non est pol lu - tus ex e - a,

est pol - lu - tus ex e - a, non est pol - lu - tus ex e - a,

tus, non est pol - lu - tus ex e - a, non

lu - tus ex e - a, non est pol - lu - tus ex

45

non est pol-lu-tus ex-e-a car-nem as-su-mens,
est pol-lu-tus ex-e-a car-nem as-

50 55

mens, car-nem as-su-mens o-mnes gen-
car-nem as-su-mens: o-mnes gen-
mens, car-nem as-su-mens, as-su-mens: o-
car-nem as-su-mens: o-mnes-

60

- tes ve-ni-ent, di-cen-tes, di-
tes ve-ni-ent, di-cen-tes, di-ce-
mnes gen-tes ve-ni-ent,
gen-tes ve-ni-ent, di-cen-tes, ve-ni-ent, di-

65 70

cen - - - tes: glo - ri - a ti - bi - do - - - mi -
 di - cen - - - tes, di - cen - tes: glo - ri - a ti - bi do - - - mi -
 cen - - - tes: glo - ri - a ti - bi do - - - mi ne, glo - ri - a ti -

75

glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne, do -
 ne, glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne, glo -
 - ne, do - - - mi - ne, glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne, glo - ri - a
 bi do - - - mi - ne, glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne, glo -

80

mi - ne, glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne.
 ti - a ti - bi do - - - mi - ne.
 ti - bi, glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne.
 ri - a ti - bi glo - ri - a ti - bi do - - - mi - ne.

ANEXO III. Plano cadencial completo de “Magnum haereditatis mysterium”

cc.	cláusula	cláusulas melódicas				categoria modal	
	polifônica	no cantus	no altus	no tenor	no bassus	(tom e resolução)	
(verso 1. <i>Magnum / haereditatis / mysterium</i>)							
7-8	<i>simplex</i>	altizans	tenorizans	(↓)	basizans (IV-I)	<i>plagal</i>	<i>g</i>
9-10	<i>diminuta</i> ‡	altizans		cantizans	tenorizans	<i>per transitio</i>	<i>c</i>
11-12	<i>diminuta</i> ‡	altizans†	cantizans	altizans orn.	tenorizans	<i>per transitio</i>	<i>f</i>
15	{ <i>quasi sp</i> ‡ <i>formales</i>	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
15-16		cantizans	altizans†	tenorizans	basizans	<i>primera</i>	<i>g</i>
(verso 2. <i>templum dei factus est / uterus nesciens virum / uterus nesciens virum</i>)							
17-18	<i>simplex</i>		tenorizans	cantizans	basizans (IV-I)	<i>plagal</i>	<i>g</i>
19-20	<i>formales</i> ‡	altizans†	cantizans	tenorizans		<i>propria</i>	<i>g</i>
20-21	<i>formales</i>	altizans†	cantizans	tenorizans	basizans	<i>per transitio</i>	<i>f</i>
21-22	<i>formales</i>	altizans†	tenorizans°	cantizans	basizans	<i>per transitio</i>	<i>c</i>
23-24	<i>formales</i>	tenorizans	altizans†		cantizans	<i>propria</i> *	<i>g</i>
24-25	<i>formales</i>		cantizans	altizans	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
27	{ <i>simplex</i> <i>formales</i>	(↓)	altizans	cantizans	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
27-28		cantizans	tenorizans	altizans†	basizans	<i>propria</i>	<i>g</i>
28-29	<i>formales</i> ‡	cantizans	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>regolare</i>	<i>g</i>
30-31	<i>formales</i> ‡	3ª picardia	cantizans	altizans†	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
32-33	<i>formales</i>		tenorizans°	cantizans	basizans	<i>primera</i> °*	<i>g</i>
(verso 3. <i>non est pollutus ex ea / non est pollutus ex ea / carnem assumens / carnem assumens</i>)							
37-38	<i>formales</i> ‡		cantizans	altizans†	tenorizans°	<i>frigia</i> °	<i>d</i>
40-41	<i>formales</i> ‡	cantizans		tenorizans		<i>propria</i>	<i>g</i>
41-42	<i>formales</i>	tenorizans	cantizans		basizans	<i>per transitio</i> *	<i>c</i>
44-45	{ <i>simplex</i> ‡ <i>formales</i>	(↓)	tenorizans	altizans†	cantizans	<i>frigia</i> *	<i>d</i>
45-46		cantizans	altizans†	tenorizans	basizans	<i>primera</i>	<i>g</i>
49-50	<i>formales</i> ‡	cantizans	altizans†	tenorizans		<i>propria</i>	<i>g</i>
52-53	{ <i>formales</i> ‡ <i>formales</i>	(↓)	cantizans	altizans†	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
53-54		cantizans	altizans†	tenorizans	basizans	<i>primera</i>	<i>g</i>
(verso 4. <i>omnes gentes / venient dicentes</i>)							
55-56	<i>formales</i> ‡		cantizans	altizans†	tenorizans	<i>regolare</i>	<i>b♭</i>
56-57	<i>formales</i>	cantizans	altizans†	tenorizans	basizans	<i>(inganno)</i>	<i>d</i>
57-58	<i>formales</i> ‡	altizans†	cantizans		tenorizans°	<i>frigia</i>	<i>d</i>
58-59	<i>formales</i>	cantizans		tenorizans	basizans†	<i>regolare</i> †	<i>b♭</i>
65-66	<i>formales</i>	cantizans	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>segunda</i> †	<i>d</i>
(verso 5. <i>gloria tibi domine / gloria tibi domine / gloria tibi domine</i>)							
67-68	<i>formales</i>		tenorizans°	basizans†	cantizans	<i>regolare</i> °	<i>b♭</i>
69-70	<i>diminuta</i> ‡		altizans†	cantizans orn.	tenorizans	<i>per transitio</i>	<i>c</i>
71-72	<i>formales</i> ‡		cantizans	altizans (≈)	tenorizans	<i>segunda</i>	<i>d</i>
75-76	<i>diminuta</i> ‡	altizans	cantizans	altizans	tenorizans	<i>per transitio</i>	<i>f</i>
77	{ <i>quasi sp</i> <i>formales</i>	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
77-78		cantizans	altizans†	tenorizans°	basizans	<i>propria</i> °	<i>g</i>
79-80	<i>diminuta</i> ‡	altizans†	tenorizans†	cantizans	tenorizans	<i>regolare</i>	<i>b♭</i>
81-82	<i>formales</i>	cantizans	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>regolare</i>	<i>b♭</i>
83	{ <i>formales</i> ‡ <i>formales</i>	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans	<i>frigia</i>	<i>d</i>
83-84		cantizans	altizans	tenorizans	basizans	<i>primera</i>	<i>g</i>

Plano cadencial para *Magnum haereditatis mysterium* (a 4) de Willaert. A articulação dos versos ocorre nas linhas sólidas ou pontilhadas. { = cadência escalonada; (↓) voz concorrente; (≈) dupla suspensão; ‡cláusula semiperfeita; °cláusula incompleta; *cláusula invertida; † cadência *fuggita*.

ANEXO IV. ARTIGO COMPLETO

PEREIRA, Fernando L.C. “Transmission features on Willaert’s ‘Magnum hereditatis mysterium’ motet for four voices: text placement as a basis for a stemmatic filiation investigation”, *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas*, Madrid: JAM Madrid, 2015a, pp. 61-73.

TRANSMISSION FEATURES ON WILLAERT'S "MAGNUM HEREDITATIS MYSTERIUM" MOTET FOR FOUR VOICES: TEXT PLACEMENT AS A BASIS FOR A STEMMATIC FILIATION INVESTIGATION

FERNANDO LUIZ CARDOSO PEREIRA
State University of São Paulo (UNESP) – Brazil¹

Abstract: *As an extension of a project involving the evaluation of procedures for analysis of motets – to be further applied over *ricercare*s of same authorship in corresponding composition periods – this study of early editions of a motet by Willaert showed text-underlay discrepancies that were evaluated on the basis of Renaissance treatises rules. The lack of correspondence between printed sources prompted an evaluation of the available manuscripts of this motet. Thus a detailed study was undertaken by registering the position of the text over a bar template based on Zenck's 1950 edition. This confirmed the existence some stemmatic relationships between the various manuscripts. The weak correlation between the four printings suggested, however, that they descend from manuscripts, instead from each other, except for the Augsburg print. This evidenced the existence of two lines of transmission of this motet from Italy to Prussia, and corroborated the hypothesis that many of the surviving manuscripts are actually copies of printed sources.*

Keywords: *Willaert, stemmatic filiation, text underlay, syllable placement, transmission.*

Introduction

Text placement is defined as the engagement of words and syllables with melody by means of precedence rules between graphic position of text and musical notation structure. This tradition was transmitted from square to mensural notation from mid-thirteenth century onwards, thus supporting advances in the realms of sacred polyphony and beyond, until the turn of the seventeenth century². This study is focused on the mutual text-melody semantics, which reached a high-level equivalent at the Notre Dame school, where the plainchant tradition formed the basis for experiments and future developments in polyphony. Much of these achievements were brought by the *cantus firmus* technique, which was used until mid-sixteenth century as an axis to the improvement of counterpoint writing. At the beginning of that century, *cantus firmus*-based composition was the most employed polyphonic strategy on the setting of masses and motets, boosted by the newborn music press with the production of part-books that fostered the proliferation of music albums.

¹ Music Theories Research Group; financial support: CAPES.

² Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, 5th ed. Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1953.

The enrollment of text on manuscripts and prints opens up some semiotic perspectives, as it reflects the ongoing changes in the culture of music making. The acquired knowledge of the performer was on trial when syllables from a unitary word were to be fitted to a melody; inscribing every word with breaks was not considered good practice, and that was accepted only where the deduction was not feasible. Music press pursued that goal throughout the sixteenth century, with a view to meet the demands of a growing generation of musicians. In this context, text printing over music became increasingly accurate and effective in the placement of words, both whole and broken, while the composers themselves, fully involved in this market, sought to produce a text-music compound that was more suitable for that purpose³.

The technical and cultural phenomenon of music press would leave as a legacy an immense index of works produced in the form of compilations of pieces by several authors, as well as albums by a single author. Adriaen Willaert (1490-1562) was one of the first to publish single-authored albums, initially printing two books of four-voice motets in 1539, a landmark in the history of this culture. Some of the motets contained in these books can be found in both earlier manuscripts and printed compilations. One of these motets, “Magnum hereditatis mysterium” a 4, stands out by its number of publications: five times in Italy, thrice in Prussia, and once probably in Flanders, all of these in a time span of nineteen years (1527 to 1546), and including neither the two lute tablature versions of the piece (1546 and 1552) nor the five-part version by the composer himself, included in its seminal album *Mvsica nova* (1559). As part of the current research for the evaluation of analytical procedures over motets and ricercares of same authorship, all but one (that from the lost Flemish manuscript B-LV 163) of these known copies were analyzed. This analysis lead us to speculate that the networks of transmission found might be evaluated on the basis of stemmatic relationships based on text placement patterns.

Willaert’s “Magnum haereditatis mysterium” a 4

The select motet by Willaert displays a *cantus firmus* technique in transposed hypodoric mode, with *g* as *finalis*. Initially, several editions of this motet were found, printed on four different occasions: one in Ferrara (RISM 1538⁵, de Bughat, 1538), two in Venice (RISM W1108, G. Scotto, 1539, and RISM W1109, Gardano, 1545), and one in Augsburg (RISM 1540⁷, Kriesstein in 1540). All of them appear in complete part-books, except for the last, where the Cantus is a historical remnant. Some previous analyses of these sources showed discrepancies in terms of text underlay. For the first verse, “Magnum hereditatis mysterium” (the *exordium* of the piece), for instance, a different text underlay per voice was observed in each edition, as shown in Example 1.

A detailed analysis of the Cantus part – the only one present in all of the preserved prints, and that bearing the *cantus firmus* most times⁴ – demonstrates that word breaks occur differently in each edition: there are no breaks in 1538⁵, but they are observable on “miste – rium” in W1108 (1539), on “Ma – gnū” and “mysteri – um” in 1540⁷, and on “Ma – gnum” in RISM W1109 (1545). The execution of this single line required a correct interpretation of the syllable placement, which might have been a more or less complex task depending on the either syllabic or melismatic intonation of the word. The first of these techniques consisted in the association

³ Jane Bernstein: *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York, Oxford University Press, 2001, pp. 9-22.

⁴ Benito Rivera: “Finding the *Soggetto* in Willaert’s Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis”, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, Christopher Hatch and David W. Bernstein (eds.). Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 73-102. According to the author, this is a migrating *cantus firmus* going at times from the cantus to the tenor voice; see p. 76.

Magnum hereditatis mysterium (verse 1)

Text placement for the early printed editions

A. Willaert (1490-1562)

C

1538 Magnus hereditatis - mis-terium - - ri - um
1539 Magnus hereditatis - mis-te - -
1540 Ma - - - re - di - ta - tis - mis-terium - -
1545 Ma - - - re - di - ta - tis - mys-te - ri - - um

A

1538 Ma - - gnum magnum - he - re-di-ta - tis mis - te-ri - um
1539 Ma gnum he - re-di-ta - tis - mys-te - ri - um
1545 Ma - - - he - re-di-ta - tis - mis-te - ri - - um

T

1538 Magnus he - re-di - ta - tis - mis - te - ri - um
1539 Magnus he - re-di - ta - tis - he - re - di - ta - tis mys - te - ri - um
1545 Magnus he - re-di - ta - tis - he - re - di - ta - tis mis - te - ri - - um

B

1538 Ma - gnu ma - - re - di - ta - tis mis - te - ri - um
1539 Ma - gnum he - re - di - ta - tis mis - te-ri-um - mis-te - ri - um
1545 Ma - gnum he - re - di - ta - tis he-re-di-ta - tis - mis-te - ri - - um

Example 1. First verse of A. Willaert's “Magnum hereditatis mysterium” motet

of a certain number of syllables with the same number of notes, in an exact ratio of one to one; the second implied, on the other hand, the intonation of two or more notes per syllable. A word might have been sung in one of these ways, or in a combination of them, depending on the semantic relationship in which the melody assumes some characteristics of word pronunciation (e.g. accentuation and articulation). These characteristics prompt a distinction between the melodic passages for each word and the syllable distribution within it, this in turn depending on the accurate syllable-note attribution when a melisma is implied. For that purpose, a series of Renaissance treatises involving text underlay were discussed in a previous study¹, where a better correlation between this motet and Lanfranco's² (1533) and Stocker's³ rules (*ca.* 1570) was shown. Some of those rules are listed in Table 1.

Lanfranco's	Stocker's
A. <i>text division</i> – text semantic divisions must fit with cadences on musical phrases;	A. <i>syllable I</i> – the first syllable goes to the first note, the last syllable going to the last note;
B. <i>minim</i> – every separated <i>minim</i> (or higher value) must take a syllable;	B. <i>minim</i> – every <i>minim</i> and higher value notes take a syllable;
C. <i>ligature</i> – a ligature must take no more than one syllable in its first note;	C. <i>ligature type</i> – a syllable may last for two <i>minims</i> or <i>semiminims</i> from the first note;
D. <i>diminution - semiminim</i> after dotted <i>minim</i> rarely take a syllable, the same for the next note.	D. <i>semiminim</i> – an isolated <i>semiminim</i> can take a syllable, as for the following note;
E. <i>series</i> – in a <i>semiminim</i> series only the first take a syllable, this one been sustained throughout the series to the first higher value note (included);	E. <i>accented syllable</i> – accented syllables may last for various <i>semiminims</i> ;
F. <i>penultimate</i> – if there's less syllables than notes, the penultimate one usually begins the melisma, the last syllable been accented on the last note;	F. <i>syllable II</i> – a short syllable takes a short note, as a long syllable takes a long note;
G. <i>word repetition I</i> – words may repeat if there's sufficient notes for this, since observed syntactic and semantic coherence.	G. <i>word repetition II</i> – the repetition on isolated words of the text must be avoided.

Table 1. Some selected Lanfranco's (1533) and Stocker's (1570) rules

In the select motet by Willaert, “hereditatis” fits syllabically in W1108 (1539), while one note adopts a melismatic intonation in the other prints (Example 1). The incongruence between the various notations might be explainable through the combination of the *minim* rule with either the *syllable I* and *II* rules or the *ligature* rule. For the 1538 and 1540 editions, syllabic placement of “hereditatis” (*minim* rule) would leave a repeated long note that could not be a melismatic extension of the word. This note, however, might form the start of a melisma in the word “misterium”, placing its syllables on articulatory notes (first repeated note and acute note just after), and at the end of the segment (*syllable I* and *II* rules). Otherwise, for W1109, the *ligature* rule applies to the last two notes before the aligned text “misterium”, in a melismatic extension supported by a *recta* ligature in this source. This case is closely related to the text division that occurs in several plainsong sources of this chant⁴, including that of the *Liber*

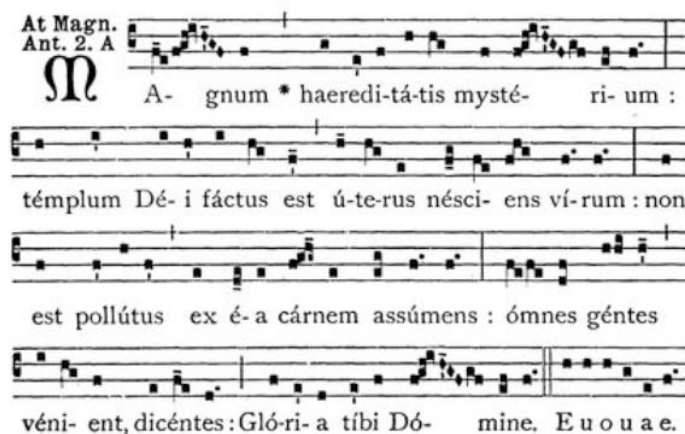
¹ Fernando Luiz Cardoso Pereira and Marcos Pupo Nogueira: “Estudo comparativo de publicações de época dos motetos ‘Magnum haereditatis mysterium’ de Willaert”, *Revista Musica*, 14 (2014), pp. 211-24.

² Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica*. Brescia, [s.e.], 1533.

³ Gaspar Stoquerus: *De musica verballi libri duo*; Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn), Codex 6486, *ca.* 1570.

⁴ For a detailed appraisal and enumeration of these sources, see F. L. C. Pereira and M. P. Nogueira: “Estudo comparativo de publicações...”, pp. 214-15.

*usualis*⁵ (Example 2). Therefore, the text underlay affords multiple readings throughout the motet in all of the printed sources; in addition, there is a lack of correspondence between some sources for some words, especially in the Bassus part.



Example 2. Some selected Lanfranco's (1533) and Stocker's (1570) rules

In order to determine alterations present in all the available sources, the printed sources specified above were also compared with the available contemporary manuscripts produced at Ferrara (GB-Lcm 2037, 1527-33, unknown scribe)⁶, Rome (I-Rvat XII.4, 1536, by Parvus)⁷, Königsberg (D-Bim 7 1537-44, by Krüger)⁸, and Heilsbronn (D-ERu 473/1, 1541, by Hartung)⁹. Furthermore, an additional manuscript (B-LV 163), existed at Leuven and was probably copied by Jacques de La Haye in 1546¹⁰, but was burned down in 1914 during the First World War¹¹. This comparative analysis focused on the graphic relationships between words of the liturgical text and its relative position over the mensural notation style in the editions, which were switched over a bar template based on the unique modern edition of the motet by H. Zenck¹².

⁵ Benedictines of Solesmes: *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tournai, Desclée Company, 1961, p. 444.

⁶ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; London, Royal College of Music (GB-Lcm), MS 2037, partbooks C and B, missing A and T).

⁷ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), MS Capp. Giulia XII.4.

⁸ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (D-Bim), No. Fot 230, 1-8.

⁹ Adrian Willaert: *Magnum hereditatis misterium*; Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (D-Eru), MS 473/1 [olim 792].

¹⁰ Jacques-Gabriel Prod'homme: "Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, 3 (1914), pp. 485-87.

¹¹ Charles van den Borren: "Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique (suite et fin)", *Acta Musicologica*, 6, 3 (1934), pp. 116-21.

¹² Adrian Willaert *Opera Omnia. 2. Motetta IV Vocum, Liber secundus, 1539 et 1545*, *Corpus Mensurabilis Musicae* 3-02, Hermann Zenck (ed.). Roma, American Institute of Musicology in Rome, 1950, pp. 32-35.

Stemmatic relationships

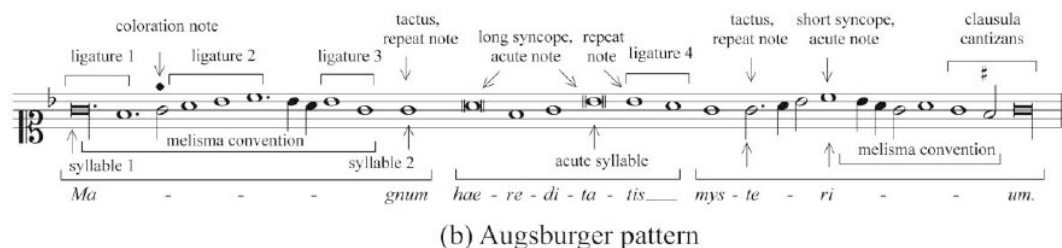
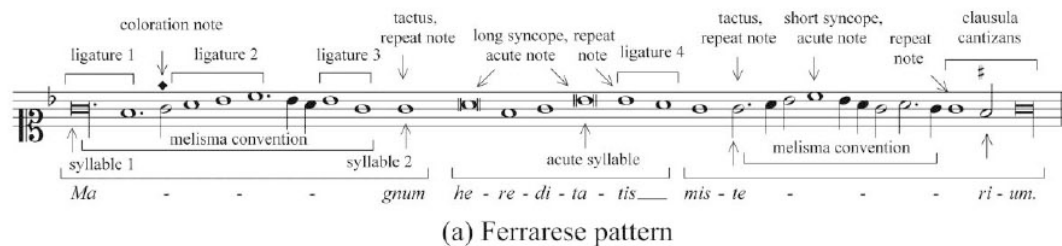
Stemmatic filiation in music has been applied in the constitution of critical editions of music¹³. Taking the concept of critical edition as a point of departure, it becomes necessary to judge between the artistic and literary sources as stylistically accurate and inaccurate in order to select those more suitable to an overall evaluation of the musical piece. Some “errors”¹⁴ might be present in several similar sources, thus leading to the assumption that one is a copy of the other, or both are copies from a close ancestor, this one bearing an “error” ultimately derived from a forebear of all filiated sources, the *archetype* (Ω).

In the application of this method to the analysis of “Magnum hereditatis mysterium”, it was necessary to determine which differences between the early sources might be “scribal errors” or just “competitive reasonable readings”, provided that discrepancies did not change the stylistic meaning of the work. In addition, the possible alteration of the copies by means of contamination (the influence of a second, different ancestor in the copying process) or conjectural emendation (scribal corrections inserted by its own invention) had to be considered, and also the possible existence of two witnesses with identical errors made independently by two scribes, therefore without stemmatic relationship.

In order to define the conceptual status of the “error” clearly, in both the piece and in its subtle variations, the first verse of the *cantus firmus* within the Cantus part was selected to discuss the stylistic foundations for the judgment of the sources. A previous study of the melody showed that the substitution of ligature notes or proportional coloration by corresponding single mensural notes does not change the resulting melody in this first verse. Therefore the sources GB-Lcm 2037, D-Bim 7, I-Rvat XII.4 (manuscripts), and 1538⁵, as well as W1108 and W1109 (prints), constitute a lineage of competing reasonable readings when devoid of their texts (Example 3a, Ferrarese pattern). However, when the “dotted *minim-semiminim*” group appears replaced by an *semibreve* at the end of the “mysterium” segment on sources 1540⁷ and D-ERu 473/1, the *clausula cantizans* entry becomes disarticulated (as for the first occurrences of “ex ea” and “assumens” in the Altus and Cantus parts respectively), in this way weakening the *cadenza propria* of the first verse (Example 3b, Augsburg pattern). This stylistic change might point to this group’s potential belonging to a stemmatic branch of the common ancestor (Ω), if its contamination and/or conjectural emendation are discarded. However, conjectural emendation might represent yet a stylistic change if the musical correction had involved principles from different schools and traditions. Therefore, these two witnesses might derive from a chronologically advanced *hiparchetype* (which appears in Greek lowercase letters) in the genealogic transmission of this piece, with a deliberated change on the melody to justify syllabic arrangement, as mentioned above. Moreover, although the musical component of this change was only a semiotic equivalent with stylistic subvention (i.e., at first it would not provide stemmatic relations), its association with a change of a different nature – syllabic placement more precisely – might raise its complexity level, against which the distinction between clear mistakes and competitive reasonable readings is validated in a less general fashion.

¹³ James Grier: *The critical Editing of Music – History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

¹⁴ This and other specific terminology (within quotation marks) is used as in J. Grier: *The critical Editing of Music...*, p. 4 and elsewhere.



Example 3. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”. Cantus firmus in the exordium, Cantus part

On the other hand, text placement variations might have emerged in the following cases:

- 1) Based on an earlier source (the Ferrarese manuscript GB-Lcm 2037, 1527-34), it might have been inscribed predominantly with whole words in its Cantus and Bassus parts (except when hyphenation is forced by text wrapping). Consequently, their ancestors might have also been wholly word-inscribed, since separated syllables are less likely to have been replaced by a whole word in a copy. Thus, text underlay in the archetype – as well as in the earlier living source – might have not been sufficiently accurate, as it might have left the hyphenation to the performer.
- 2) The usual practice might have prompted the incorporation of hyphenation into the text, an unrelated refinement to the design of the piece in its particular historical circumstances. Its constituent elements, including imitative counterpoint and pivot cadences, might have been considered as the guides to the good reproduction of text in copies. These inherent characteristics are challenged, however, by certain external aspects, such as habits acquired by the practice of other pieces, which, in this case, might have applied erratically.
- 3) However, when comparing the syllabic description of the *exordium* within the primary sources of its plainchant model, it is observable that the already incorporated syllabic underlay is consistent also with some accurate readings of the melismas in the motet. This applies to its *peroratio* “gloria tibi Domine” as well.

These cultural aspects of transmission are an influential vector in the composition of the copies of this motet by Willaert. To evaluate its validity, a careful comparison between the eight available sources was carried within the patterns in Example 3, showing some coincident and dissident readings of text placement (Table 2).

To that aim, text placement was accomplished by logical reasoning involving deduction, induction, and trial for the assessment of the placement character (suitable, unsuitable, fittable, and forced ones), which involved mechanisms as backward placement, text wrapping, melisma convention, filling of spaces, accent convention, and emendation. At the end, the overall placement process furnished the relations shown in Table 3.

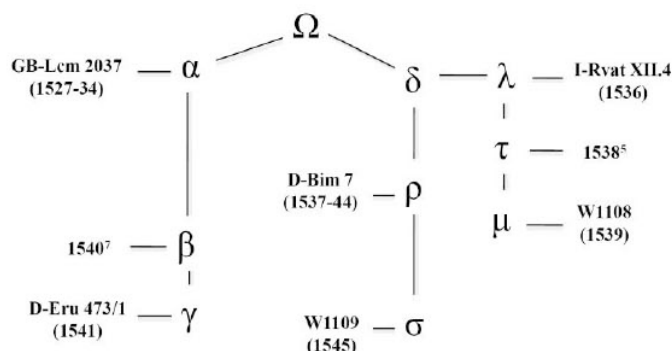
SOURCE (RISM)	<i>Magnum</i>	<i>hereditatis</i>	<i>mysterium</i>	overall placement
GB-Lcm 2037 (1527-34)	syllabic deduction by melisma, unsuitable backward placement	text placement (1 note ←) fittable, amendable by backward placement	syllabic deduction by text wrapping (2/2) and backward placement	<i>deduction</i>
I-Rvat XII.4 (1536)	syllable placement (1/1, <i>smm.</i> ←) amendable by melisma, unsuitable backward placement	text placement (1 note →) fittable, syllabic deduction by melisma (amendable)	text placement (4 notes →) unusual, with wrapping (1/3); syllabic deduction by backward placement	<i>trial</i>
D-Bim 7 (1537-44)	syllable placement (1/1) suitable	text placement suitable	word break (2/2) suitable	<i>plainchant type</i>
1538 ^s	syllabic deduction unsuitable by backward placement, not amendable	text placement (1 note ←) fittable, amendable by accent convention	text placement (2 notes ←) and syllabic deduction by filling, accent and melisma	<i>trial</i>
W1108 (1539)	syllabic trials by melisma or backward placement	text placement (1 note →) fittable	word break (2/2) suitable	<i>trial</i>
1540 ⁷	syllable placement (1/1, <i>lig.</i> ←) induction, amendable by melisma	text placement (1 note ←) fittable, amendable after melisma	text placement (2 notes ←) by filling and word break (3/1) fittable by accent and melisma	<i>deduction</i>
D-ERu 473/1 (1541)	syllable placement (1/1, <i>lig.</i> ←) induction, amendable by melisma	text placement (1 note ←) fittable but forced by text wrapping	text placement (2 notes ←) by filling and word break (3/1) fittable by accent, melisma and text wrapping (1540 copy)	<i>deduction</i>
W1109 (1545)	syllable placement (1/1) suitable	text placement suitable	syllabic deduction by melisma and backward placement	<i>plainchant type</i>

Table 2. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”. Readings for each word in the exordium of the cantus firmus

<i>by deduction</i>		<i>by trial</i>		<i>Similarity with the plainchant</i>
source	provenience	source	provenience	source
GB-Lcm 2037 (1527-34)	Ferrara	I-Rvat XII.4 (1536)	Rome	D-Bim 7 (1537-44) Königsberg W1109 (1545) Venice
1540 ⁷	Augsburg	1538 ^s	Ferrara	
D-ERu 473/1 (1541) 1540 copy	Heilsbronn	W1108 (1539)	Venice	

Table 3. Correlations for A. Willaert's “Magnum hereditatis mysterium” and its overall text placement process

Furthermore, and as a consequence of this, Example 4 illustrates a possible stemmatic relationship concerning the *exordium* of the *cantus firmus*.



Example 4. Outline of a stemmatic relationship based on the overall placement process

This outline shows that D-Bim 7 and W1109 (the plainchant type sources) share a common ancestor (δ , a hiparchetype) with an Italian lineage (λ). Nonetheless, this relation is not consolidated, since plainchant similarities might have stemmed from conjectural emendation based on a possible *cantus firmus* contamination. The strongest group is the Augsburg lineage, where the hyparchetype α seems to isolate the three witnesses from the others. Thus, it becomes clear that the Prussian sources were not transmitted in the same manner, especially given the structural difference between the Ferrarese and Augsburger patterns (Examples 3a and 3b). In addition, D-Bim 7 might have derived from GB-Lcm 2037, as its numerous correspondences imply¹, and despite the distance between Prussia and Italy. This, in turn, would not be a problem if the first two authorial albums by Willaert were taken into account, as copies of those circulated throughout Europe. Moreover, in the words of Anna Dieleman,

These prints are good candidates in the search for the sources that the scribe could have used for some of the Willaert motets. [...] it is known that duke Albrecht of Prussia greatly stimulated music culture in Prussia in the 1520s and 30s, and had a vast music collection himself at court. Popular prints such as those containing Willaert's motets are likely to have been available to the scribe in Prussia. More importantly, a look at the eleven pieces in the prints reveals that the appearance of the works is practically identical to their appearance in BerlGS 7²: the notes are almost identical in all cases, there are very few different ligatures and rhythmic variants, all parts of the motets with multiple parts are present in both sources, and the text underlay is roughly the same³.

Given the unpromising results described above, a different strategy (mentioned by Grier with some reservation) was evaluated: the statistical analysis of variants, used to determine the filiation of sources but preventing stemmatic judgments⁴. For this purpose, bar-template tables (based on the unique modern edition of the motet by H. Zenck) were drawn. They recorded note positions by means of measure fractional units for each word of the text, in each source and each voice-part. The procedure is depicted in Table 4 for the first verse only, "*Magnum haereditatis mysterium*", for all parts, including repetition patterns of words and verse, as well as word breaks and diminution ornaments that might help differentiate the sources. Similarities

¹ Anna Dieleman: "Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz MS 7 - Codicological, Textual and Contextual Aspects of a Mid-Sixteenth-Century Prussian Music Manuscript", M.A. dissertation. Utrecht University, 2009, p. 45.

² D-Bim 7.

³ A. Dieleman: "Geheimes Staatsarchiv...", pp. 45-46.

⁴ J. Grier: *The Critical Editing of Music...*, p. 66.

VOICE	SOURCE	DATE	RANGE (TEXT X BARS)		
			<i>Magnum</i>	<i>haereditatis</i>	<i>mysterium</i>
CANTUS	Veneza	1545	1 - 8	8½ - 12	12½ - 16
	Roma	1536	1 - 8	8½ - 13½	13¾ - 16
	Ferrara	1538	1 - 8	8½ - 12	12½ - 16
	Königsberg	1537	1 - 8	8½ - 12	12½ - 16
	Ferrara	1527	1 - 7½	8 - 12	12½ - 16
	Veneza	1539	1 - 8½(*)	9 - 12 *	12½ - 16
	Augsburg	1540	1 - 7½	8 - 10½	11½ - 16
	Heilsbronn	1541	1 - 7½	8 - 10½	11½ - 16
	Veneza	1545	1 - 8½	9½ - 12	12½ - 15½
	Roma	1536	1 - 8½	9½ - 12	12½ - 15½
	Ferrara	1538	1 - 5½ ; 6 - 8½	9½ - 12½	13 - 15½
	Königsberg	1537	-----	-----	-----
	Ferrara	1527	-----	-----	-----
	Veneza	1539	1 - 5½	6 - 8½ ; 9½ - 12	12½ - 15½
ALTUS	Augsburg	1540	-----	-----	-----
	Heilsbronn	1541	1 - 8½	9½ - 12½	13 - 15½*
	Veneza	1545	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Roma	1536	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Ferrara	1538	2 - 5	6¼ - 8 // 11¼ - 13	8½ - 10½ // 13½ - 16
	Königsberg	1537	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Ferrara	1527	-----	-----	-----
	Veneza	1539	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	7¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Augsburg	1540	-----	-----	-----
	Heilsbronn	1541	2 - 5 ; 6¼ - 7¼	8¾ - 10½ ; 11¼ - 13	13½ - 16
	Veneza	1545	2½ - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Roma	1536	2½ - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Ferrara	1538	2½ - 3½ ; 4 - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Königsberg	1537	2½ - 4 ; 5½ - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
BASSUS	Ferrara	1527	2½ - 3½	4 - 10 ; 10¼ - 12	12½ - 16
	Veneza	1539	2½ - 3½	4 - 7½	8 - 10 ; 10¼ - 12 ; 12½ - 16
	Augsburg	1540	-----	-----	-----
	Heilsbronn	1541	2½ - 3½	4 - 8¾	9 - 12½ ; 13 - 16½

* different syllable placement from Venezia 1545; ** implicit repetition; *-* implicit inserted repetition; † - reduction; symbols between () = “possibly”

Table 4. Measurement of fractional units per word in the verse “Magnum hereditatis mysterium” of Willaert’s motet

were used to group the patterns by order of occurrence and length. Besides, by means of significant “errors” (separative, conjunctive, or no distinctive errors)¹, similarities and discrepancies between the sources were recorded in a reduced model per word, as depicted in Table 5.

		<i>Magnum</i>	<i>haereditatis</i>	<i>mysterium;</i>	<i>templum</i>	<i>factusest</i>	<i>uterus</i>	<i>nesciens</i>	<i>virum;</i>
1527	manuscript	Ferrara 1†	Ferrara 1°	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1
1536	manuscript	Roma	Roma°	Roma°	Roma	Roma	Roma	Roma	Roma
1537	manuscript	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg
1538	print	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2
1539	print	Veneza 1°	Veneza 1°	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1°
1540	print	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg	Augsburg	Augsburg	Augsburg†	Augsburg†
1541	manuscript	Heilsbronn†	Heilsbronn†	Heilsbronn†	Heilsbronn	Heilsbronn	Heilsbronn	Heilsbronn†	Heilsbronn†
1545	print	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2
		<i>non est poll.</i>	<i>ex ea</i>	<i>carne</i>	<i>assumens;</i>	<i>omnes</i>	<i>gentes</i>	<i>venient</i>	<i>dicentes;</i>
1527	manuscript	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1†	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1†	Ferrara 1†
1536	manuscript	Roma	Roma	Roma	Roma†	Roma	Roma	Roma	Roma
1537	manuscript	Königsberg	Königsberg	Königsberg	Königsberg†	Königsberg	Königsberg°	Königsberg†	Königsberg†
1538	print	Ferrara 2°	Ferrara 2	Ferrara 2†	Ferrara 2†	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2†	Ferrara 2†
1539	print	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1	Veneza 1†	Veneza 1	Veneza 1°	Veneza 1°
1540	print	Augsburg°	Augsburg†	Augsburg	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†	Augsburg†
1541	manuscript	Heilsbronn	Heilsbronn†	Heilsbronn	Heilsbronn†	Heilsbronn°	Heilsbronn°	Heilsbronn†	Heilsbronn†
1545	print	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2†	Veneza 2†	Veneza 2†	Veneza 2	Veneza 2
		<i>gloria</i>	<i>tibi</i>	<i>Domine</i>					
1527	manuscript	Ferrara 1	Ferrara 1	Ferrara 1					
1536	manuscript	Roma	Roma	Roma					
1537	manuscript	Königsberg	Königsberg	Königsberg°					
1538	print	Ferrara 2	Ferrara 2	Ferrara 2°					
1539	print	Veneza 1°	Veneza 1°	Veneza 1°					
1540	print	Augsburg°	Augsburg°	Augsburg†					
1541	manuscript	Heilsbronn	Heilsbronn°	Heilsbronn†					
1545	print	Veneza 2	Veneza 2	Veneza 2					

Table 5. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”, first verse. Significant († and ‡), separative (°), and inexistent (no symbol) errors between the sources, per word

On the basis of these categories it was possible to draw a two-dimensional cross-relationship table computing all common occurrences of significant errors for each pair of sources, with numbers expressing the intensity of each relation. These numbers, in turn, had to be subtracted by three, as in Table 5 there are exactly three columns showing no distinctive errors between the sources. The results thus obtained are shown in Table 6: the number of significant errors fluctuates between twelve and a minimum of zero, when the three all-concordant sources are already discounted. The profile of conjunctive errors (or variants, in a less stylistical sense) must be read carefully; the fact that GB-Lcm 2037 has nine concordances with I-Rvat XII.4, and eight concordances with D-Bim 7, does not mean that there are ten concordances between I-Rvat XII.4 and D-Bim 7, as these are multi-factor dependent.

		Ferrara 1	Roma	Königsberg	Ferrara 2	Veneza 1	Augsburg	Heilsbronn	Veneza 2
LonRC 2037	Ferrara 1		9	8	9	5	3	5	8
VatG XII.4	Roma	9		10	9	4	1	3	10
BerlGS 7	Königsberg	8	10		12	5	1	3	10
1539°	Ferrara 2	9	9	12		3	0	1	8
W1108	Veneza 1	5	4	5	3		2	2	7
1540°	Augsburg	3	1	1	0	2		12	3
ErIU 473/1	Heilsbronn	5	3	3	1	2	12		3
W1109	Veneza 2	8	10	10	8	7	3	3	

Table 6. A. Willaert: “Magnum hereditatis mysterium”, first verse. Two-dimensional cross-relationship table between the various sources

¹ *Ibid.*, p. 77.

Conclusions

Based on convergent strategies on the transmission studies of manuscripts and prints, the application of the two analytical methods employed suggest a possible solution to the text-placement quandary in the select motet by Willaert. In addition, chronological and geographical information might help to draw a complex transmission network in which the minutest detail must be taken into account.

The data obtained in the analysis of the *exordium* of “Magnum hereditatis mysterium” is yet insufficient to produce a genealogy of its transmission. However, this study has shed light on the circumstances in which the printed copies were produced, influencing all kinds of musical manifestations in Europe.

This study also corroborates previous assumptions that there is no strong correlation between the four printings; instead, they all seem to originate from a manuscript. W1109 is similar to I-Rvat XII.4, whereas 1538⁵ and W1108 are alike GB-Lcm 2037. In turn, 1540⁷ is not related to D-Bim 7 (supposed descendant of GB-Lcm 2037), but rather was probably copied from D-ERu 473/1. This ultimately shows two lines of transmission of this motet from Italy to Germany, and corroborated the hypothesis that many of the surviving manuscripts derive from copies of printed sources². In addition, new information about the destroyed manuscript B-LV 163 was put forward.

REFERENCES

- Adrian Willaert *Opera Omnia. 2. Motetta IV Vocum, Liber secundus, 1539 et 1545*, Corpus Mensurabilis Musicae 3-02, Hermann Zenck (ed.). Roma, American Institute of Musicology in Rome, 1950.
- APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*, 5th ed. Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1953.
- BERNSTEIN, Jane: *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York, Oxford University Press, 2001.
- DIELEMAN, Anna: “Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz MS 7 - Codicological, Textual and Contextual Aspects of a Mid-Sixteenth-Century Prussian Music Manuscript”, M.A. dissertation. Utrecht University, 2009.
- GRIER, James: *The critical Editing of Music – History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- LENNEBERG, Hans: *On the Publishing and Dissemination of Music, 1500-1850*. Hillsdale, Pendragon Press, 2003.
- PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso and NOGUEIRA, Marcos Pupo: “Estudo comparativo de publicações de época dos motetos ‘Magnum haereditatis mysterium’ de Willaert”, *Revista Musica*, 14 (2014), pp. 211-24.
- PROD’HOMME, Jacques-Gabriel: “Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, 3 (1914), pp. 485-87.
- RIVERA, Benito: “Finding the *Soggetto* in Willaert’s Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis”, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, Christopher Hatch and David W. Bernstein (eds.). Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 73-102.
- VAN DEN BORREN, Charles: “Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique (suite et fin)”, *Acta Musicologica*, 6, 3 (1934), pp. 116-21.

² Hans Lenneberg: *On the Publishing and Dissemination of Music, 1500-1850*. Hillsdale, Pendragon Press, 2003, pp. 45-46.

Musical sources

LANFRANCO, Giovanni Maria: *Scintille di musica*. Brescia, [s.e.], 1533.

STOQUERUS, Gaspar: *De musica verballi libri duo*; Madrid, Biblioteca Nacional (E-Mn), Codex 6486, ca. 1570.

BENEDICTINES OF SOLESMES: *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tornuai, Desclee Company, 1961, p. 444.

WILLAERT, Adrian: *Magnum hereditatis misterium*; London, Royal College of Music (GB-Lcm), MS 2037, partbooks C and B, missing A and T).

———: *Magnum hereditatis misterium*; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), MS Capp. Giulia XII.4.

———: *Magnum hereditatis misterium*; Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz (D-Bim), No. Fot 230, 1-8.

———: *Magnum hereditatis misterium*; Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (D-Eru), MS 473/1 [olim 792].