

*MUSICA FICTA E RECTA EM MAGNUM
HAEREDITATIS MYSTERIUM: ANÁLISE DO
MOTETO DE WILLAERT POR HEXACORDES*

*Fernando Luiz Cardoso Pereira*¹

1. Instituto de Artes (IA),
Universidade Estadual
Paulista UNESP). Grupo
de Pesquisa Teorias da
Música (CNPq)Email:
fcperera@gmail.com

RESUMO:

Como extensão de um trabalho anterior, a análise de inflexões *ficta* e *recta* em *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert foi realizada com base em convenções de *clausulae* cadenciais, *causa necessitatis* e *causa pulchritudines* sobre publicações de época em manuscritos e impressos editados em livros de parte e de câoro e em tablatura, além de uma edição moderna por Zenck. Tanto a natureza das ocorrências de inflexões *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 sejam fontes seguras para a interpretação por *deductio*, uma vez observados hexacordes *molle* e *durum* concomitantes no exemplar estudado.

PALAVRAS-CHAVE:

moteto; tablatura; Adrian Willaert; análise; cláusula.

ABSTRACT:

As extension of a previous work, analysis of *ficta* e *recta* inflections on Willaert's *Magnum haereditatis mysterium* was held with basis on early conventions of cadential *clausulae*, *causa necessitatis* and *causa pulchritudines* over early publications in manuscript and printed books edited in part-books, choir-books and a tablature, alongside with a modern edition by Zenck. Both the nature of *ficta* and *recta* inflections occurrences, as the discrepancies on assignment between Gintzler's tablature and Zenck's edition have been clarified, but in opposition to the general idea about tablatures as reliable sources for *deductio* interpretation, once observed concomitant *molle* and *durum* hexachords in the studied sample.

KEYWORDS:

Motet; tablature; Adrian Willaert; analysis; clausula.

Em trabalho precedente, 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 imprensa, 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 de outros três manuscritos obtidos mais recentemente, analisados no presente trabalho.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A ocorrência de acidentes na música antiga tem sua origem no *gamut* medieval, que consistia inicialmente em uma série de notas representadas pelas letras *A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa* representando o sistema perfeito maior (*systema teleion meizon*)². Este, conjugado ao sistema perfeito menor (*systema teleion elation*), forma o sistema perfeito imutável (*systema teleion ametabolon*) onde tetracordes *diezeugmenon* e *synemmenon*, frutos de conjunção ou disjunção ao tetracorde *meson*, geram as ambivalentes notas *b* e *b_b* (Fig. 1). A disjunção entre os tetracordes *meson* e *diezeugmenon* viabiliza a formação de um intervalo de quarta aumentada (*F-G-a-b*) contraposto ao padrão *diatessarum* dos tetracordes do sistema perfeito imutável; a estrutura dicotomal do sistema, no entanto, permite a leitura com ou sem inflexão cromática de *b* (porém não do *B* grave do sistema), evitando este trítone por uso do

2. "Dialogus", ca. ano 1000, atribuído ao Abade Odo.

b molle; já o *b durum* (natural) se estabelece evitando-se *F* em seu âmbito melódico.

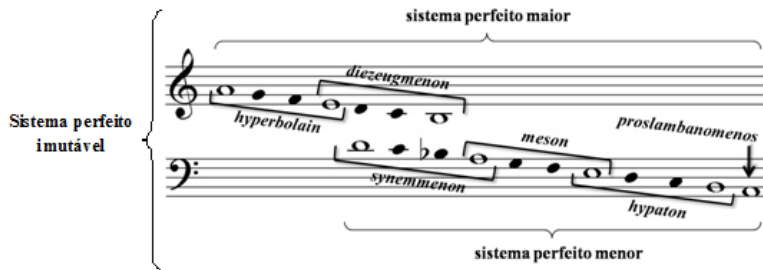


Fig. 1. Constituição do sistema perfeito imutável

Tais observações levaram Guido D'Arezzo a sugerir um sistema de solmização baseado nas sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, formando hexacordes por *deductio* sempre que o conjunto *mi-fa* encontrasse um intervalo de meio tom dentro do *gamut*, restando relações de tom inteiro para as outras sílabas vizinhas. Desta forma, a dedução de hexacordes *natural* (C-D-E-F-G-a, c-d-e-f-g-aa), *molle* (F-G-a-b_b-c-d) e *durum* (G-a-b_#-c-d-e) implicaria ou não no uso de *b molle* ou *b durum* (o que não implica, entretanto, no uso de acidentes de inflexão). Com o acréscimo de uma nota Γ (*gamma*) – provendo ao *gamut* prototípico um hexacorde *durum* (Γ -A-B-C-D-E) grave³ – e com a ampliação do *gamut* até *ee*, um total de sete hexacordes (Fig. 2) determinaria o domínio “real”, “verdadeiro” da música (*musica recta*, ou *musica vera*). Para além das notas deste domínio ainda caberiam notas *ficta* – em hexacordes *ficta* – nos domínios da *musica ficta* (exemplo na Figura 2). Inflexões melódicas seriam, portanto, *recta* ou *ficta*, estando sempre atreladas às sílabas *mi* ou *fa* e remetendo sempre a um *b_# durum* ou a um *b_b molle*, seja qual for o hexacorde. Sua correta leitura na escrita polifônica (ou mesmo na do cantochão) depende primeiramente da dedução do hexacorde em função de seu *ambitus*, o que permite subentender a inflexão na melodia; de outro modo, acidentes explícitos também podem ser adicionados à escrita, garantindo uma atribuição inequívoca. Relações de contraponto e sobretudo convenções cadenciais polifônicas levam também à dedução, especialmente a possível elevação de meio tom (*sustentatio*) do sétimo grau na cláusula *cantizans* implicando em uma inflexão *ficta*; já as

3. Tal procedimento não seria viável para a formação de outro hexacorde *molle* mais grave, uma vez que a inflexão de *B* não é possível.

inflexões *recta* ocorrem comumente explícitos na escrita, seja no ato da composição ou em sua edição impressa, e ainda *a posteriori*, como anotação por precaução de leitura.

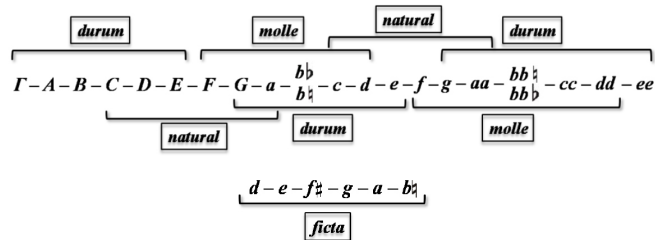


Fig. 2. Estrutura de sete hexacordes da *musica recta* (ou *vera*); exemplo de hexacorde *ficta*.

A utilização de modos transpostos em obras polifônicas implica na transposição do sistema *recta*; o Modo 2 em particular, comumente transposto para evitar uma tessitura muito grave para o *bassus*, ocorre elevado de uma quarta, sob armadura de Si bemol, situação na qual *e*, torna-se uma nota *recta* (*fa* no hexacorde *molle*, ocupando o lugar do *b molle* do sistema) enquanto *b* torna-se *ficta* pelo sistema iniciar-se em C, em vez de Γ (Figura 3). O moteto em estudo é um desses casos; sua transposição tem ainda paralelo à observada no estudo de seu cantochão (PEREIRA, NOGUEIRA, 2014, pg. 214-215).

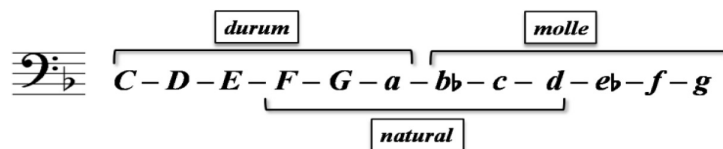


Fig. 3. Transposição do *gamut* (segmento)

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 quatro coletâneas manuscritas (duas em livros de partes e outras duas em livros de cântico), quatro edições impressas em

livros de partes (duas dedicadas exclusivamente à Willaert e outras duas como coletâneas) e mais duas impressas em coletâneas de *intavolature* para alaúde (Tab. 1). Parte destas fontes históricas apresenta-se incompleta, devido ao desaparecimento ou má conservação dos livros de partes; de outra sorte, livros de côro 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 côro	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 côro	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 1. Cronologia de *Magnum haereditatis mysterium* (Willaert) em manuscritos (MS) ou impressos (*impr.*)

Um estudo preliminar destas fontes logo indicou a edição de Heilsbronn (1541) como uma possível cópia manuscrita da edição de Augsburg, impressa um ano antes por Kriessstein. Seu autor, Johannes Hartung, teria copiado um grande repertório de 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, p. 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. Já a *intavolatura* de Phalesius revelou-se perfeita cópia daquela de Gintzler, apenas adaptada da *tablatura* italiana para a francesa. Por consequente, as edições do moteto em 1540 (Kriessstein) e 1552 (Phalesius) não foram tratadas nesta análise. Por fim, uma edição moderna (ZENCK, 1950, p. 32) baseada nas publicações de 1539 e de 1545 foi utilizada como plataforma

para as análises (Apêndice I), sendo sua única versão consolidada em partitura até onde se sabe.

INFLEXÕES RECTA POR 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. 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_b 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 2). 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 2. 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, nem nesta nem nas próximas tabelas.

Já a *intavolatura* para alaúde, com suas notas definidas por digitação *in loco* na tablatura, permitiu comparar inflexões e_b desta fonte (exceto diminuições) com as inscrições de acidentes já computadas, além daquelas indicadas em edição moderna (Tab 3); para isto, foi necessária a transcrição da *intavolatura* (Apêndice 1), por aproximação à *ed. Zenck*.

inflexões para e , ocorrentes		<i>cantus</i>	<i>altus</i>	<i>tenor</i>	<i>bassus</i>
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. Zenck</i>	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 3. Inflexões ocorrentes por acidentes inscritos, *deductio* ou em tablatura, e total de notas e ocorrentes.

Intabulações refletem não só os acidentes inscritos em fontes históricas⁴ mas também aqueles interpretados por repercussão e *deductio*⁵. Como 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 (ver “repercussão” na Tabela 4). As correspondências entre as fontes históricas mais recentes e a edição de Zenck explicitam o ônus da intabulação de S. Gintlzer em julgar entre e_b e $e_{\#}$, por vezes opostas às atribuições de H. Zenck.

4. Não foi possível estabelecer filiação direta de *intav.* Veneza com nenhuma das fontes.

5. *Adeductio* vale para qualquer inflexão, seja *recta* ou *ficta*, estando necessariamente associada a um hexacorde.

voz vs. inflexão por:	<i>deductio</i> (<i>intav.</i> Veneza vs. <i>ed.</i> Zenck)		repercussão	reprodução
<i>tenor</i>	c. 55		c. 43	c. 65 (somente e_z)
<i>bassus</i>	c. 60, 61	c. 25, 27, 53, 57, 83	c. 36, 77	c. 15, 31, 37, 41, 42, 74, 81
<i>impr.</i> Veneza, 1545	e	e	e	e_b, e
<i>intav.</i> Veneza, 1547	e_s^*	e_b	e_s^*	e_b, e_s
<i>ed.</i> Zenck, 1950	e_z	$e^{(s)}$	$e^{(s)}$	e_b, e

Tabela 4. Inflexões de e relativas ao *tenor* e ao *bassus*, por *deductio* entre e_b e e_z , repercussão de acidente no mesmo *ambitus* (compasso) e reprodução de acidentes inscritos (*tablatura em oposição à H. Zenck).

As atribuições de Zenck em outras vozes geram ainda mais discrepâncias. No *cantus*, ela apresenta quatro inflexões por *deductio*, nenhuma delas indicada em outras fontes e sem correspondência com a tablatura; 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. 5). Já na tablatura só ocorre *in-*

flexão 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	
<i>cantus</i>	c. 41, 42, 54, 79					
<i>altus</i>	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</i> , <i>e</i>	<i>e</i>
<i>intav.</i> Veneza, 1547	<i>e</i> ,*	<i>e</i> ,	<i>e</i> ,*	<i>e</i> , <i>e</i> ,*	(<i>e</i> ,), <i>e</i> ,	<i>e</i> ,
<i>ed.</i> Zenck, 1950	<i>e</i> ,	<i>e</i> (<i>s</i>)	<i>e</i> (<i>s</i>)	<i>e</i> (<i>s</i>), <i>e</i> (<i>s</i>)	<i>e</i> ,	<i>e</i> ,

Tabela 5. Inflexões de *e* relativas ao *cantus* e ao *altus*, por *deductio* entre *e*, e *e*, repercussão de acidente no mesmo *ambitus* (compasso) e reprodução de acidentes inscritos (*tablatura em oposição à H. Zenck).

CONVENÇÕES POLIFÔNICAS DE 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 6.

Convenções gerais	
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> contra <i>fa</i>) quando a melodia adquire 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> . Não havendo nota comum entre os hexacordes, a escolha se dá por adequação ao novo hexacorde; pausas podem ser um indicativo de mutação.
Cláusula cromática	Semitons consecutivos em linha melódica (ex. E>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 similar em passagens imitativas, desde que em obediência às convenções polifônicas, influenciando o <i>deductio</i> de hexacordes.
Convenções por <i>causa necessitatis</i>	
Mi contra fa	A regra <i>mi contra fa</i> vale para notas harmônicas no <i>tactus</i> , não se aplica a figurações melódicas. Deve se evitar tal relação em favor da manutenção de quintas e oitavas perfeitas. Falsas relações simultâneas são proibidas, mas falsas relações sucessivas não. O tritono é aceito se um sustenido <i>ficta</i> for requerido (cláusula <i>subsemitonum modi</i>).
Fa super la	Se uma linha melódica ascende além de um hexacorde por um grau apenas e então retorna, esta nota é sempre cantada como <i>fa</i> , sem a necessidade de realizar uma mutação.
Convenções por <i>causa pulchritudines</i>	
Cadentia	Consonâncias perfeitas devem ser alcançadas pela consonância imperfeita mais próxima; em geral 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 unísono é <i>perfecta</i> , senão é <i>fuggita</i> . Segundo Zarlino, cadência terminando em 5ª é <i>fuggita</i> .

<i>Subsemitonum modi</i>	Em bordaduras (seja em cadências ou em outros pontos), a nota inferior pode ser elevada, especialmente se abaixo da final do modo.
<i>Tierce de picardie</i>	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 6. Compilação de convenções para inflexões em polifonia, segundo Routley.

Dentre as convenções, *causa pulchritudines* relaciona-se à estrutura contrapontística e polifônica da composição, em especial a *cadentia* ou *clausula*, cuja tipologia, segundo MEIER (1988, p. 89-101) e CASTILHO (2010, p. 1-16), **é descrita na forma de cláusulas**, como a seguir.

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). As relações entre duas destas vozes, *cantizans* e *tenorizans*, é historicamente o ponto de partida 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.

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. Já a cláusula *formalis* 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 no *cantizans*, 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 eleva-se em meio tom o sétimo grau (*sustentatio*), garantindo a resolução por sexta maior, e a cláusula *frígia*, 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*⁶ (MEIER, 1988, p. 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.

6. Dressler, Gallus. "Aliquot Psalmilati et germanici..." Heilbronn, Gymnasial-bibliothek. MS, 1560.

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*. Nas tabelas, 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 †, se associado a uma nota na tabela (ex. †- e_{\sharp}), revela sua posição no movimento de evasão. Resoluções sem o esteriótipo sonoro do movimento de semitom não foram tratadas aqui como cadenciais.

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 se *cantizans*, *tenorizans* e *basizans* forem presentes; semiperfeita, na ausência do *basizans*; incompleta ou *fuggita*, se o *tenorizans* ou o *basizans* alterarem suas fórmulas, respectivamente. A cadência é de engano se o *basizans* se elevar em grau conjunto.

Inflexões f_{\sharp} *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_{\sharp} em terça de picardia é *ocorrente*, representando cláusula frígia (Tabela 7).

Uma única cláusula *simplex ficta* seria possível para f_{\sharp} , 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)⁷. 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).

7. A terça de picardia é também preservada em uma importante gravação deste moteto (Boston Camerata Motet Choir, dir. Joshua Rifkin, Nonesuck H-71336, 1977).

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução
15-16	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans (\rightarrow)	tenorizans	basizans	g perfeita
83-84	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans (\rightarrow)	tenorizans	basizans	g perfeita
45-46	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans ($\rightarrow\grave{z}$)	tenorizans	basizans	g perfeita
49-50	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans ($\rightarrow\grave{z}$)	tenorizans	---	g semiperfeita
19-20	<i>formalis</i>	altizans (\grave{f})	cantizans ($f\grave{z}$)	tenorizans	---	g semiperfeita
53-54	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans (\rightarrow)	tenorizans ($\circ\grave{z}$)	basizans	g incompleta
77-78	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans (\rightarrow)	tenorizans ($\circ\grave{z}$)	basizans	g incompleta
32-33	<i>formalis</i>	---	tenorizans ($\circ\text{-}b\grave{z}$)	cantizans ($f\grave{z}$)*	basizans	g incompleta
27-28	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	tenorizans	altizans ($\rightarrow\grave{z}$)	basizans ($\grave{f}\text{-}\grave{z}$)	g <i>fuggita</i>
40-41	<i>formalis</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans (\rightarrow)	tenorizans	basizans (\grave{f})	g engano ($e\grave{z}$)
73-74	<i>simplex</i>	cantizans ($f\grave{z}$)	altizans ($\rightarrow\grave{f}$)	tenorizans	basizans (\grave{f})	g engano ($e\grave{z}$)
30-31	<i>formalis</i>	3ª picardia ($f\grave{z}$)	cantizans	altizans (\grave{f})	tenorizans ($e\grave{z}$)	d frígia

Tabela 7. Ocorrências de $f\grave{z}$ ficta para *Magnum haereditatis mysterium* (a 4) de Willaert. Cadências: \grave{f} *fuggita*; \circ incompleta; * invertida. Quinta sustentada: (\rightarrow). O negrito indica bemóis inscritos em Zenck.

Inflexões $c\#$ 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 $b\#$ 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 8). Cadências com *cantizans* em *ficta* podem agregar inflexões *recta* em fórmulas concorrentes: *basizans* em engano ($d\text{-}e\grave{z}$, cc. 41 e 74, Tab. 9) e *tenorizans* em resolução regular ($e\#$ - d , cc. 65 e 71) ou incompleta ($d\text{-}e\grave{z}$, c. 42) e *altizans* em resolução *fuggita* ($f\text{-}e\#$, cc. 10 e 70), Tabela 8.

cc.	Cláusula	C	A	T	B	resolução
65-66	<i>formalis</i>	cantizans ($e\grave{z}$)	altizans (\rightarrow)	tenorizans ($e\grave{z}$)	basizans ($\grave{f}\text{-}\grave{z}$)	d <i>fuggita</i>
71-72	<i>formalis</i>	---	cantizans ($e\grave{z}$)	altizans	tenorizans ($e\grave{z}$)	d semiperfeita
41-42	<i>formalis</i>	tenorizans ($\circ\text{-}e\grave{z}$)	cantizans ($b\grave{z}$)*	---	basizans	c incompleta
21-22	<i>formalis</i>	altizans (\rightarrow)	tenorizans ($\circ\grave{z}$)	cantizans ($b\grave{z}$)*	basizans	c incompleta
9-10	<i>diminuta</i>	altizans	altizans ($\grave{f}\text{-}e\grave{z}$)	cantizans ($b\grave{z}$)	tenorizans	c semiperfeita
69-70	<i>diminuta</i>	---	altizans ($\grave{f}\text{-}e\grave{z}$)	cantizans ($b\grave{z}$)	tenorizans	c semiperfeita

Tabela 8. Ocorrências de $e\grave{z}$ e $b\grave{z}$ ficta para *Magnum haereditatis mysterium*. Cadências: \grave{f} *fuggita*; * invertida; \circ incompleta; Quinta sustentada: (\rightarrow). O negrito nos compassos indica que a atribuição é contrária na tablatura.

Inflexões *recta* sob cláusula *formalis* ou *diminuta* semiperfeita podem atuar como *cantizans* na resolução $e\#$ - f ou como *altizans fuggito* em cadências para $b\#$, como na Tabela 9.

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução
20-21	<i>formalis</i>	altizans (\grave{f})	cantizans ($e\grave{z}$)	tenorizans	basizans	F perfeita
56-57	<i>formalis</i>	cantizans ($e\grave{z}$)	basizans (\grave{f})	tenorizans	basizans ($\grave{f}\text{-}d$)	F engano (d)
11-12	<i>diminuta</i>	altizans (\grave{f})	cantizans ($e\grave{z}$, $e\grave{z}$)	altizans	tenorizans	F semiperfeita
75-76	<i>diminuta</i>	altizans (\grave{f})	cantizans ($e\grave{z}$, $e\grave{z}$)	altizans	tenorizans	F semiperfeita
58-59	<i>formalis</i>	cantizans	altizans ($f\text{-}e\grave{z}$) \circ	tenorizans	basizans ($\grave{f}\text{-}\grave{z}$)	$b\#$ <i>fuggita</i>
81-82	<i>formalis</i>	cantizans	altizans ($e\grave{z}\text{-}\grave{f}$)	tenorizans	basizans ($\grave{f}\text{-}g$)	$b\#$ engano (g) \ddagger
55-56	<i>formalis</i>	tenorizans (\grave{f})	Cantizans	altizans ($e\grave{z}\text{-}\grave{f}$)	tenorizans	$b\#$ semiperfeita \ddagger
79-80	<i>diminuta</i>	altizans ($e\grave{z}$, $\grave{f}\text{-}\grave{z}$)	tenorizans (\grave{f})	cantizans	tenorizans	$b\#$ semiperfeita \ddagger

Tabela 9. Ocorrências *recta* no cantizans e no altizans de *Magnum haereditatis mysterium*. \grave{f} cadência *fuggita*; \circ abstenção do f do altus na tablatura; \ddagger sem ornamentação ou cláusula *diminuta* na tablatura.

Inflexões e_b 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 10).

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução
3-4	<i>simplex</i>	altizans (†)	tenorizans (e_s) ‡	cantizans (†)	cantizans	<i>d</i> frígia*
44-45	<i>simplex</i>	altizans (†)	tenorizans (e_s)°	altizans (†)	cantizans	<i>d</i> frígia*
17-18	<i>simplex</i>	altizans (†-‡)	tenorizans (e_s) ‡	cantizans (†)	basizans (IV-I)	<i>g</i> plagal*
74-75	<i>simplex</i>	altizans (†)	tenorizans (e_s)	cantizans (†)	basizans (IV-I)	<i>g</i> plagal*
7-8	<i>simplex</i>	altizans (→)	tenorizans (e_s)	cantizans (†)	basizans (IV-I) ‡	<i>g</i> plagal*
43	<i>simplex</i>	altizans (†)	altizans (→)	tenorizans (e_b)	cantizans (IV-I)	<i>g</i> plagal*
83-84	<i>formalis</i>	altizans (†)	cantizans ‡	altizans	tenorizans (e_s)	<i>d</i> frígia
24-25	<i>formalis</i>	altizans (†)	cantizans ‡	altizans (†)	tenorizans (e_s)	<i>d</i> frígia
52-53	<i>formalis</i>	altizans (†)	cantizans	altizans	tenorizans (e_s)	<i>d</i> frígia
77	<i>quasi sp</i>	altizans (†)	cantizans	altizans	tenorizans (e_s)°	<i>d</i> frígia
15	<i>quasi sp</i>	altizans (†)	altizans	cantizans ‡	tenorizans (e_b)	<i>d</i> frígia
27	<i>simplex</i>	altizans (†)	altizans	cantizans ‡	tenorizans (e_s)	<i>d</i> frígia
57-58	<i>formalis</i>	altizans (†)	cantizans	altizans (†)	basizans ($e_s - b_s$)	b_s plagal

Tabela 10. Ocorrências *recta* no tenorizans e no basizans de *Magnum haereditatis mysterium*. Cadências: † *fuggita*; * invertida; ‡ com ornamentação na tablatura; ° já ornamentado no moteto. Quinta sustentada: (→).

Nas tabelas 8 a 10, 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) em cadências frígias e plagais inviabilizam correspondências de *deductio molle* com Zenck uma vez que notas de curta duração não se sujeitam a inflexão cromática. 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 frígias ou *vera* (com *ficta* ou $e_{\#}$ *recta*, exceto *simplex*, c. 76), além da resolução *fuggita* em b_b (c. 58-59) seguida de atribuição *molle* contrária à Zenck, no altus. Ocorrências não-cadenciais de $e_{\#}$ na tablatura devem-se a ornamentações (c. 3, 7, 36, 41, 44, 54, 77, 81), ou à associação direta com a nota dó grave (c. 17, 23, 26, 30, 42, 44, 48, 52, 55, 79, 82), enquanto $e_{\#}$ é preterido por e_b em ocorrências anômalas por associação direta com a nota sol grave (cc. 23 e 59), e 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.

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 diretas para e_{\sharp} ocorrem no bassus (com o altus, c. 14) e no tenor (com o bassus, c. 65). Um relação oblíqua para e_{\sharp} 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 para e_{\sharp} 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 para e_{\sharp} mesmo em ambiente de hexacorde *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 para e_{\flat} (cc. 23, 44, 74, 81 e 82) ou para e_{\sharp} (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, e_{\sharp} ; cc. 73, 61, e_{\sharp} , dentre outras). O hexacorde também influencia inflexões em seu próprio *ambitus*, como uma espécie de convenção *mi contra fa* melódica (cc. 17, 36, 43, e_{\sharp} ; cc. 61 e 63, e_{\sharp}).

Os diversos aspectos relacionados podem atuar conjuntamente a favor de uma 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).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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*”, “*exea*” (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 será retomada em próximos estudos, levando em consideração padrões de disposição silábica e de ocorrência de ligaduras mensurais.

O estudo de inflexões cromáticas por *deductio* relevou a íntima ligação das inflexões *ficta* com cadências de diferentes categorias. Eventualmente, cadências envolverão notas do sistema *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 para e_{\sharp} sugere que consonâncias melódicas se estabeleçam em uma ou mais vozes. Já a tablatura de Gintzler sugere uma prática que evita inflexões para e_{\sharp} 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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.

CASTILHO, Maria Luísa Correia. A pontuação métrica e semântica na música polifônica: cláusula e plano cadencial. 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.

GINTZLER, Simon. Magnum hereditatis. In: GARDANO, A. (ed.). *Intabolatura de lauto di Simon Gintzler... Libro Primo*. Veneza: Antonio Gardano 1547.

HAMM, Charles e Jerry Call. 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*. London: Macmillan, 2001, p. 923-925 (v. 23).

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Polyphony*. New York: Broude Brothers Limited, 1988 (trad. Ellen Beebe).

PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso and Marcos Pupo Nogueira. Estudo comparativo de publicações de época dos motetos 'Magnum haereditatis mysterium' de Willaert. *Revista Musica*, São Paulo, v. 14 n.1, p. 211-24, mai 2015.

ROUTLEY, Nicholas. A Practical Guide to 'musica ficta'. *Early Music*, London, v. 13, n. 1, p. 59-71, fev. 1985.

WILLAERT, Adrian. *Magnum hereditatis misterium (LonRC2037)*. Ferrara: 1527-1534 (livros de partes incompleto, A e T ausentes).

_____. *Magnum hereditatis misterium templum (VatG XII.4)*. Roma: Johannes Parvus, 1636 (livro de coro C, A, T e B)

_____. *Magnum haereditatis mysterium (BerlGS 7)*. Königsberg: Matthias Krüger, 1537-1544 (livros de partes incompleto, A, T e B ausentes).

- _____. *Magnum haereditatis mysterium*. In: *Triginta novem motetos habet*. Ferrara: Buglhat, Hucher & Campis, 1538.
- _____. *Magnum haereditatis mysterium*. In: *Famosissimi Adriani... Liber primus*. Venetia: Girolamo & Ottaviano Scotto, 1539.
- _____. *Magnum mysterium*. In: *Selectissimae necnum familiarissimi canciones...* Augsburg: Melchior Kriesstein, 1540.
- _____. *Magnum haereditatis mysterium templum (ErlU473/1 [olim 792])*. Heilsbronn: Johannes Hartung, 1541 (livro de cõro C, A, T e B).
- _____. *Magnum hereditatis*. In: *Adriani... musici celeberrimi... liber secundus*. Venetia: Antonio Gardano, 1545.
- 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.

APÊNDICE I

Magnum haereditatis mysterium

inflexões e disposição silábica como em Zenck, 1950; transcrição da tablatura de Gintzler, 1547

A. Willaert (1490-1562)

5

Cantus
Ma - - - - - gnum

Altus
Ma - - - - - gnum

Tenor
Ma - - - - - gnum. ma - - - - - gnum. hae - re -

Bassus
Ma - - - - - gnum. hae -

Alto
Ma - - - - - gnum. hae -

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 fa - ctus est. tem -

20

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 - la -

u - te - rus ne - sci - ens vi - rum. non est pol -

35

non est pol lu - lus. ex - e - a.

est pol - lu - lus. ex - e - a. non est pol lu - lus. ex - e - a.

lus. non est pol lu - lus. ex - e - a. non

lu - lus. ex - e - a. non est pol - lu - lus. ex -

40

