

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

Adriaen Willaert e o exórdio imitativo: uso pedagógico em rícercares ou predileção por um estilo consolidado?

Marcos Pupo Nogueira

Instituto de Artes da UNESP – Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”
marcos.pupo@unesp.br

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Instituto de Artes da UNESP – Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”
fernando.cardoso@unesp.br

Resumo

O surgimento do rícercare polifônico em meados do século XVI é marcado pela publicação da coletânea *Musica nova accommodata...*, em 1540, composta por obras de Willaert e outros. Os rícercares do autor, mesmo desprovidos de texto, apresentam estrutura similar à de motetos imitativos do período de Josquin e mesmo do próprio Willaert, em um período criativo precoce. Para apontar tais relações, partimos de um processo iniciado em nossos trabalhos anteriores, com abordagens analíticas para a avaliação da estrutura polifônica e textual em exórdios de motetos a quatro vozes de Palestrina, aplicando-o ao conjunto de motetos a quatro vozes de Willaert impressos em 1539, um ano antes da publicação de seus rícercares em quatro partes, portanto. Desta forma, pudemos identificar exórdios com imitações ‘interduo’ (um duo imitando o outro) estritas, que remontam aos primeiros manuscritos atribuídos ao autor. A cronologia de seus motetos, contudo, indica uma tendência progressiva à flexibilização deste esquema estrito, ao conjugar imitações melódicas ‘intraduo’ (em cada um dos duos) de forma engenhosamente dissimilar no exórdio. Neste trabalho, demonstramos que rícercares de Willaert de 1540 vieram a ser impressos por seu caráter pedagógico, diferentemente de seus motetos com exórdio imitativo impressos em 1539, selecionados por uma provável predileção editorial, neste caso.

Palavras-chave: moteto, rícercare, Willaert, polifonia imitativa, cadências.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Pupo Nogueira, M., e Cardoso Pereira, F. L. (2025). Adriaen Willaert e o exórdio imitativo: uso pedagógico em rícercares ou predileção por um estilo consolidado? *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 80-102.

Abstract

Adriaen Willaert and the imitative exordium: pedagogical use in rícercares or predilection for a consolidated style?

The emergence of polyphonic rícercare in the mid-16th century is marked by the publication of the collection *Musica nova accommodata...*, in 1540, composed of works by Willaert and others. The author's rícercares, even without text, present a structure similar to that of imitative motets from Josquin's period and even from Willaert himself, in an early creative period. To point out such relationships, we start from a process initiated in our previous works, with analytical approaches for evaluating the polyphonic and textual structure in exordia of Palestrina's four-voice motets, applying it to the set of Willaert's four-voice motets printed in 1539, a year before the publication of his four-part rícercares, therefore. In this way, we were able to identify exordia with strict 'interduo' imitations (one duo imitating the other) that date back to the first manuscripts attributed to the author. The chronology of his motets, however, indicates a progressive tendency to make this strict scheme more flexible, by combining melodic 'intraduo' imitations (in each of the duos) in an ingeniously dissimilar way in the exordium. In this work, we demonstrate that Willaert's rícercares from 1540 were printed for their pedagogical character, unlike his strict imitation motets printed in 1539, selected due to a probable editorial predilection, in this case.

Keywords: motet, rícercar, Willaert, imitative polyphony, cadences.

O artigo que ora apresentamos surge de uma comunicação que os autores fizeram em 2023 no “XIV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos XVI, XVII e XVIII”, realizado na Universidade de São Paulo (USP), na cidade de São Paulo. Este texto representa um desenvolvimento das pesquisas do Grupo “Teorias da Música”, que se dedica, desde 2014, ao repertório polifônico dos séculos XV e XVI, em que uma das vertentes é a criação de ferramentas analíticas voltadas especificamente a obras predominantemente em textura polifônica imitativa, em especial motetos e rícercares do século XVI.

Adrian Willaert (1490-1562) foi o autor escolhido para o presente artigo por ser um dos compositores mais produtivos e influentes neste rico período em que a tradição franco-flamenga se consolida nas cidades do norte da Itália. É bem conhecida sua atuação na cidade de Ferrara e principalmente em Veneza, cidade em que se consolidou como uma liderança influenciadora, algo que pode ser comprovado especialmente na obra de seus alunos mais destacados, tais como Giuseffo Zarlino (1517-90), Cipriano de Rore (1515-65) e Andrea Gabrieli (1532/33-85).

Chamou nossa atenção o fato de a produção do compositor flamengo apresentar, em meio à vasta produção de motetos, um pequeno, mas significativo número de rícercares de conjunto a quatro partes, publicados em Veneza por Andrea Arrivabene em 1540 na importante coletânea *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti...* (do qual apenas o livro de parte do *bassus* é remanescente), cujos rícercares em grande parte foram republicados em 1550 por Jacques Moderne em Lyon, na coletânea *Musicque de Joye* (do qual todos os livros de partes chegam até nós).

Os rícercares de Willaert provavelmente representam para esta forma instrumental um momento crucial para sua consolidação enquanto música polifônica em seu sentido mais profundo. Partimos do pressuposto de que o rícercare, ao mesmo tempo em que se torna inteiramente criado sem texto e composto apenas por sons tramados polifonicamente, guarde características herdadas do moteto, em especial daqueles compostos em estrutura imitativa. Esta relação moteto/rícercare tem desafiado pesquisadores mundo afora e este artigo, em seu recorte teórico e analítico, representa um passo e um ponto de reflexão no caminho em que se busca estabelecer diferenças e afinidades entre motetos e rícercares ao longo do século XVI.

Polifonia Modal é uma designação aplicável a manifestações musicais em vozes independentes, no período em que os modos operavam como principal sistema de referência para tal criação. Seu apogeu, ao longo do século XVI, não só contempla a emergência da música instrumental – que rivalizava cada vez mais com a predominante música vocal – como também testemunha a remodelação do sistema dos oito modos eclesiásticos, seja pelo acréscimo de quatro outros modos (promovido paralelamente por Glareanus e Zarlino), pela reordenação do novo conjunto (por Zarlino) ou pela reconfiguração dos modos em *Tuoni* (como praticado paralelamente por Andrea Gabrieli e Banchieri, entre outros)¹. É certo que os rícercares polifônicos de Willaert (que, junto aos de outros autores, inauguram o gênero em meados de 1540) e de Andrea Gabrieli (em cuja obra se evidencia a readequação de modos em *Tuoni*) constituem peças-chave ao estudo do desenvolvimento de estruturas polifônicas desse período, mas a intercorrelação entre o rícercare polifônico e o seu principal modelo vocal, o moteto, também é fator determinante para o aprofundamento na pesquisa. Para tanto, ferramentas analíticas têm sido desenvolvidas e aplicadas especialmente no repertório vocal do período por pesquisadores como Peter Schubert (2018) e Denis Collins (2022).

Em uma contribuição recente (Nogueira, Pereira, Iafelice, 2021) apresentamos abordagens analíticas para a avaliação da estrutura polifônica em exórdios de motetos a quatro vozes de Palestrina (c.1525-1594), onde verificamos que tal estrutura abrange, em tais peças, não só o domínio musical mas também textual, cada qual tratado segundo suas peculiaridades. O domínio musical, formado a partir de linhas monofônicas que enredam um tecido polifônico, é de caráter frequentemente imitativo e conforma uma dada ‘estrutura expositiva’ em níveis de ‘duo’ e ‘par de duos’². O primeiro duo se apresenta comumente em imitação, gerando relações entre as partes (diferença temporal entre as entradas, diferença intervalar entre as melodias e

¹ Kateryna Schöning (2014, pp. 141-152) demonstra como teorias sobre modos e *tuoni* eram de fato praticadas à época, em seu estudo sobre *tientos* (por Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana e Luys Milán), *intonationi* (tanto por Andrea como por Giovanni Gabrieli) e *toccate* (por diversos compositores, no *Il transilvano* de Diruta).

² O conceito de duo se define fundamentalmente pela contiguidade entre as vozes que o compõe, ou seja, pela proximidade entre elas, que acaba por criar uma forte unidade. Em motetos, as vozes do duo podem compartilhar o mesmo texto ou conduzir dois textos distintos (politextualidade). Há três situações diversas de contiguidade: por imitação, por discanto (quando os componentes estão sobrepostos tanto homofonicamente quanto polirriticamente) e por constructo, quando o duo não imitativo ocorre por defasagem de tempo.

contraponto estabelecido entre elas), o que chamamos de relações ‘intraduo’. Já com a entrada do segundo duo, estabelecem-se não só relações ‘intraduo’ (imitadas ou assemelhadas, em geral) mas também ‘interduo’ (diferença temporal entre inícios de cada duo, diferença intervalar entre as correspondentes melodias e pontos de ancoramento ou atrelamento entre os duos). A extensão destas imitações e o quão estritas elas são nos níveis ‘intraduo’ e ‘interduo’ é registrada por meio de seu compartilhamento mínimo comum (CMC, daqui por diante).

Já no domínio do texto, é possível identificar uma ‘estrutura textual’ bem arranjada e acoplada à ‘estrutura expositiva’, sugerindo que tanto uma ou como a outra poderiam servir como referência inicial para um planejamento composicional. Esta estrutura textual tem como fundamento o ‘componente textual’³, uma porção do texto sacro que será aplicada à estruturação do exórdio, projetando-se temporal e espacialmente ao longo das vozes, e cuja estrutura pode ser caracterizada por meio de ‘ancoramentos’ e/ou ‘atrelamentos’ de sílabas entre as partes⁴.

No referido trabalho onde foram desenvolvidos estes conceitos, analisamos de forma extensiva o acoplamento entre estruturas textual e expositiva nos exórdios de 36 motetos do álbum *Motecta festorum* (1563) de Palestrina, o que nos permitiu contemplar similaridades composicionais que foram segregadas em três categorias distintivas de estruturação polifônica, nominadas “arquétipos expositivos” (Nogueira, Pereira, Iafelice, 2021, pp. 50-57). O primeiro tipo de arquétipo expositivo refere-se à apresentação de duos em imitação sem qualquer tipo de interferência. Contudo, se uma ‘falsa entrada’ se interpõe aos dois duos (ao que nos referimos como ‘entrada adjacente ao duo’), caracteriza-se o segundo tipo. Já para o terceiro tipo, não há de fato imitação do primeiro duo, mesmo que uma das vozes do segundo seja imitação estrita de uma das vozes do primeiro duo. No primeiro tipo de arquétipo, a entrada do segundo duo

³ Nogueira *et al.* (2021, pp. 62-70) demonstram que motetos apresentam um ‘componente textual’ geralmente oriundo do repertório de cantochão, e que pode ocorrer em sua forma integral ou parcial (*i.e.* por fragmentação) em suas partes. Para cada uma das vozes deve haver uma primeira ‘ocorrência’ – que será integral em pelo menos uma das vozes – seguida então de ‘recorrências’, sejam elas integrais ou parciais. O perfil polifônico resultante caracteriza a ‘estrutura textual’ de cada seção do moteto, e que se divide em estrutura ‘primária’ (para as ocorrências iniciais em cada voz) e ‘secundária’ (para eventuais recorrências integrais ou parciais do componente textual em uma mesma voz). A estrutura textual será considerada ‘simples’ quando composta apenas por parte primária, e ‘composta’, quando da ocorrência de contraparte secundária. Ocorrências ou recorrências integrais do componente textual são sublinhadas e ordenadas cronologicamente, contrastando com fragmentos não sublinhados.

⁴ No enredamento polifônico entre as ocorrências do componente textual, a primeira sílaba de uma dada ocorrência se vincula de forma direta ou oblíqua (ou seja, concomitante ou não) a uma outra sílaba de uma ocorrência prévia; se esta for uma sílaba de terminação ou do componente textual ou de uma de suas articulações, o vínculo será tratado como sendo um ‘ancoramento’, e em outros casos (ex. sílaba intermediária), apenas como um ‘atrelamento’ (Nogueira *et al.*, 2021, pp. 62-70).

A título de exemplo, são apresentadas a seguir análises de cunho textual e de cunho expositivo para o primeiro destes motetos de Palestrina, *Dies sanctificatus* (nº. 1 do *Motecta festorum*). Sua análise textual visa identificar correlações entre ocorrências do componente textual em cada seção do moteto, por meio de ancoramentos e atrelamentos silábicos. Para este fim, concebemos um arcabouço para a estrutura textual do exórdio, notando-o silabicamente segundo sua disposição temporal no moteto, à parte de sua notação musical (Figura 1).

No exemplo a seguir, observa-se um ancoramento direto entre a sílaba final do componente textual “Dies sanctificatus illuxit nobis” na parte do *Cantus* e a sílaba inicial da parte do *Bassus* (o que, no arranjo polifônico, é endossado por uma resolução cadencial, Figura 2), e um par de atrelamentos semelhantes que se dão entre as ocorrências 1–2 e 3–4.

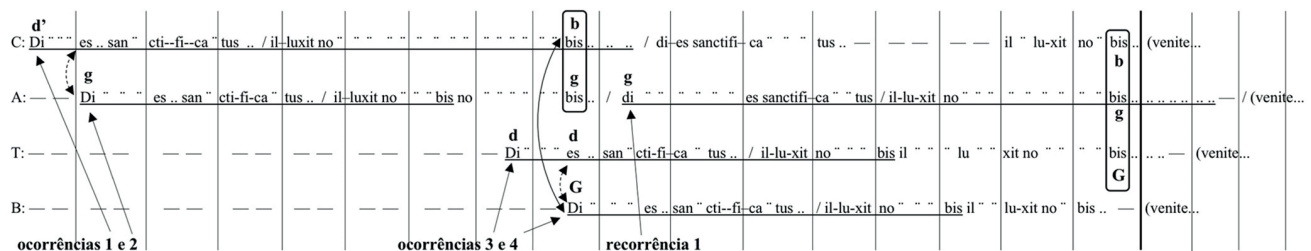


Figura 1. Estrutura textual do exórdio de *Dies sanctificatus*

Na perspectiva da estrutura expositiva (Figura 2), constata-se um padrão simétrico entre as entradas de vozes no par de duos *Cantus/Altus–Tenor/Bassus*, com o segundo duo iniciando-se antes da cadência do primeiro duo (cuja resolução é apontada com uma flecha vertical)⁵.

⁵ O estereótipo cadencial de um duo resulta da convergência de dois movimentos melódicos, tradicionalmente rotulados como *cantizans* (similar a uma bordadura inferior sincopada) e *tenorizans* (um movimento de grau conjunto descendente em direção à mesma nota de conclusão do *cantizans*, em relação de oitava ou uníssono) em uma resolução cadencial que articula segmentos da música. Na polifonia vocal, tal articulação também se manifesta pela *cláusula textual* (encerramento de uma oração ou fragmento sintático desta), o que pode se dar de forma conjugada ou não, caso ocorra em mais de uma voz ou em uma voz única. Se for conjugada, a cláusula envolverá concorrência homossilábica da terminação dos componentes textuais nas duas vozes, geralmente somada à resolução cadencial. A terminação do primeiro duo na Figura 2 é marcada por uma cadência *fuggita*, quando o movimento esperado (representado por uma seta tracejada) de uma das vozes se desvia do estereótipo – no caso, o *tenorizans* na voz superior move-se em outra direção, evitando a resolução em uníssono. A diminuída sensação de repouso na resolução é compensada pela concorrência entre as sílabas “bis” que concluem o componente textual. Já na segunda cadência do mesmo exemplo observa-se a cadência estereotípica, com resolução em oitava.

8

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Di - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - -

Di - - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - - bis, no -

Di - - - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - -

Di - - es sanc - ti - fi - ca - - - tus il - lu - xit

il - lu - xit no - bis, ve - ni - - - te gen -

il - lu - xit no - - - - - bis, ve - ni -

bis, il - - - lu - xit no - - - - bis, ve - ni -

no - - - bis, il - - - lu - xit no - bis, ve - ni - - - te gen -

85

Exórdios de estrutura similar no *Motecta festorum* podem ser caracterizados por ‘modelos expositivos’. Nestes modelos, o grau de similaridade melódica entre as vozes é representado por letras maiúsculas: A-A, para imitação estrita; A-A', quando esta não de ser em relação de uníssono ou oitava; A-A'', se houverem ajustes tonais ou de figuração melódica; A-A⁺, se houver inversão; e A-B quando houver pouca ou nenhuma semelhança entre as melodias. Quando houver ajustes rítmicos, será acrescentado o símbolo ° ou °, respectivamente para contraponto alterado significativamente ou não. Já as relações temporais entre as entradas de voz são representadas por ‘travessão’ para relações interduo e por ‘hífen’ para as relações intraduo⁶. Para diferenças temporais similares intraduo, o hífen único é usado em ambos os duos, como para os já mencionados motetos *Dies sanctificatus* e *O quantus luctus* (modelo expositivo A-A'-A-A')⁷; no caso de diferenças temporais distintas intraduo, dois hífens são usados para registrar a maior das relações, como em *Valde honorandus est* (nº. 3, modelo expositivo A-A'-A--A')⁸. E no caso de uma entrada adicional se interpor ao duo, dois travessões são utilizados, como em *Rex glorie* (nº. 9, modelo expositivo A-A'-A''-A-A')⁹. Apenas em dois motetos (nº. 7, *Ave Maria*, e nº. 23, *Salvator mundi*) o exórdio definitivamente não é imitativo, iniciando-se de forma homofônica.

No presente trabalho, aplicamos estas ferramentas à análise de exórdios de motetos precoces de Willaert, anteriores à publicação de rícercares em 1540, visando confrontar seus motetos e rícercares. Para isso, foi feita uma seleção com base na identificação de imitações interduo estritas em exórdios de seus motetos a quatro vozes, impressos em Veneza na forma de quatro álbuns, editados em 1539 por Scotto (*Famosissimi Adriani Willaert... Liber primus*) e por Antico, Brandino e Scotto (*Motetti di Adrian Willaert. Libro Secondo...*), e reeditados em 1545 por Antonio Gardano (*Adriani Willaert... Liber primus* e *Liber secundus*), com substituição de alguns motetos e alteração da ordem original. Os álbuns foram catalogados por Kidger (2005, pp. 10-14, 25-28) com rótulos de W1106 até W1109 (Tabelas 1 a 4).

⁶ A distância interduo é sempre maior que a primeira distância intraduo, variando de duas até quinze vezes sua dimensão nos exórdios do *Motecta festorum* de Palestrina.

⁷ Para duos em imitação estrita espera-se um contraponto similar dentro do período de CMC, modelo este que ainda se replica em mais oito peças do *Motecta festorum*, abrangendo mais de um quarto dos exórdios deste álbum.

⁸ Travessão e hífens servem de medida relativa entre as entradas de vozes, não determinando sua distância exata.

⁹ Outros três motetos deste álbum apresentam uma entrada de voz adicional intercalada a um par estrito de duos.

A seguir são listados os motetos publicados nos álbuns de 1539 mais aqueles adicionados às reedições de 1545, catalogados por Kidger (2005, pp. 202-218) como série “B” (motetos a quatro vozes), numerados em ordem alfabética exceto por *Beata Dei* (W1106/17 [b201]), cuja atribuição é disputada com Conseil e Léhritier (Kidger, 2005, p. 236). Nas tabelas, identificamos por meio do código de letras e traços um modelo expositivo para cada um dos motetos relacionados, sendo citada sua fonte manuscrita prévia mais antiga – o que nos servirá de base para datar um *terminus ante quem* de criação de cada um. Entre os motetos com ‘imitação estrita plena’ (modelo expositivo A-A’–A-A’)¹⁰, parte ocorre previamente no *Medici Codex*, de 1518 (FlorL 666), incluindo *Beatus Joannes* (W1108/19, [Bo25/i]), *Saluto te* (W1108/21, [Bo86/i]) e *Intercessio quaesumus* (W1109/17, [Bo52])¹¹; um único deste tipo, *Congratulamini mihi* (W1108/11, [Bo32/i]), ocorre no MS *Ny kong.*, de 1525 (CopKB 1848), enquanto que o restante ainda ocorre no MS *London Royal College 2037*, de ca. 1527-34 (LonRC 2037): *Benedicta es / Per illud* (W1106/12, [Bo27/i,ii]), *Patefacte sunt* (W1106/24, [Bo73/i]) e *Inviolata integra et casta* (W1108/16, [Bo54/i])¹². Já os motetos *Homo quidam / Christus vere* (W1107/12, [Bo49/i,ii]), *Qui habitat* (W1108/1, [Bo81/i]), *Parens tonantis* (W1108/2, [Bo72]) e *Beatam me* (W1108/20, [Bo31/ii]) chegam até nós primeiramente em obras impressas, mas podem ter sido compostos em qualquer período anterior à sua publicação. Já entre os motetos com ‘imitação estrita interduo’, de modelos expositivos A-A”–A-A”, como *Joannes Apostolus* (W1106/21, [Bo55/i]) e *Spiritus meus / Libera me* (W1108/6, [Bo91/i,ii]), ou A-B–A-B, como *Usquequo Domini* (W1108/3, [Bo98]) e *Gaude gloriosa* (W1106/17, [Bo22/ii]), ocorrem mais tardiamente, exceto *Gaude gloriosa*, composto garantidamente em período prévio, no MS LonRC 2037¹³.

¹⁰ Para este modelo expositivo, imitações tanto intraduo como interduo são estritas.

¹¹ Segundo Rifkin (2009, pp. 522-3), *Saluto te* foi incorporado ao códice em fase anterior aos outros motetos.

¹² Lockwood (1985, p. 100-2) traça um panorama da produção de Willaert até 1522 em distintos gêneros musicais.

¹³ *In illo tempore* (W1106/20) não consta nesta seleção por apresentar tal modelo expositivo após um ‘introito’.

posição [Kidger]	<i>Famosissimi Adriani Willaert...</i> , W1106	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
1 [Bo21]	<i>Ave Maria, gratia plena</i>	A-A ⁺ -A'-A' ⁺ (ou A-A'-A ^o -A')	W1106, 1539
2 [B103]	<i>Videns Dominus flentes sorores Lazari</i>	A-A'-A ^o -A'	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
3 [Bo77]	<i>Quasi unus de paradisi fluminibus</i> ii – <i>Deus qui beatum Marcum</i>	não imitativo não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
4 [Bo15]	<i>Antoni pastor inclite</i>	não imitativo	W1106, 1539
5 [Bo69]	<i>Omnipotens sempiterne Deus</i>	não imitativo	PadBC A17, 1522
6 [Bo14]	<i>Angelus Domini descendit</i>	A-A'-A'-A	W1106, 1539
7 [Bo20]	<i>Ave dulcissime Domine Jesu Christe</i>	A-A'-A'-A"	W1106, 1539
8 [Bo60]	<i>Natale Sancte Euphemiae</i> ii – <i>Tu Domine notus omnibus</i>	não imitativo A-A'-A"-A-A'	W1106, 1539
9 [Bo66]	<i>O gemma clarissima, Catherina</i>	A-A'-A--A'	BolC Q19 (<i>Rusconi codex</i>), 1518
10 [Bo70]	<i>O Thoma, laus et gloria</i>	A-A"-A'-A"	W1106, 1539
11 [B100]	<i>Veni Sancte Spiritus</i> ii – <i>Sine tuo nomine</i>	A-A'-A-A não imitativo	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518
12 [Bo27]	<i>Benedicta es, coelorum regina</i> ii – <i>Per illud ave prolatum</i>	A-A'-A-A' A-A'-A-A'	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
13 [b201*]	<i>Beata Dei genitrix Maria</i> ii – <i>Et beata quae credidit</i>	A--A'-A--A-A' não imitativo	ModD 3 (MS Mus. III), 1520-30
14 [Bo65]	<i>O Domine Jesu Christe ... in cruce pendentem</i> ii – <i>O Domine Jesu Christe ... in cruce vulneratum</i> iii – <i>O Domine Jesu Christe ... propter illam</i> iv – <i>O Domine Jesu Christe justos conserva</i>	não imitativo não imitativo não imitativo não imitativo	W1106, 1539
15 [Bo59]	<i>Mirabile mysterium declaratur hodie</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
16 [Bo57]	<i>Magne martyr Adriane flos grecorum</i>	A-B-B'-A	W1106, 1539
17 [Bo22]	<i>Ave regina coelorum</i> ii – <i>Gaude gloriosa</i>	ABCD A-A'-B-A' A-B-A-B	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
18 [B117]	<i>Domine Jesu Christe, fili Dei vivi qui de coelis</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
19 [Bo16]	<i>Armorum fortissime ductor Sebastiane</i> ii – <i>Te igitur martir egregie supplices</i>	não imitativo não imitativo	ModD 3 (MS Mus. III), 1520-30
20 [Bo50]	<i>In illo tempore stabant autem iuxta crucem</i>	ABCD A-A'-A-A'	W1106, 1539
21 [Bo55]	<i>Joannes Apostolus et evangelista</i> ii – <i>Ecclesiam tuam quaesimus Domine</i>	A-A"-A-A" A-B-B-A'	RISM 1538/5
22 [Bo12]	<i>Ad te Domine preces nostras fundentem</i>	A-A"-A'-A ^o	W1106, 1539
23 [Bo95]	<i>Tota pulchra es amica mea</i>	A-A"-A'-A"	RISM 1538/5
24 [Bo73]	<i>Patefacte sunt janue coeli</i> ii – <i>Mortem enim quam salvator</i>	A-A'-A-A' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
25 [Bo94]	<i>Surgit Christus cum tropheo</i> ii – <i>Dic Maria quid fecisti contemplando</i> iii – <i>Dic Maria quid fecisti postquam Jesum</i>	não imitativo não imitativo A-B-A'-B'	W1106, 1539
26 [Bo58]	<i>Magnum hereditatis misterium</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34

Tabela 1. Modelos expositivos para motetos do álbum *Famosissimi Adriani Willaert... Liber primus*. Veneza: Scotto, 1539 (W1106). +inversão melódica °ajuste rítmico, não altera contraponto *atribuição disputada.

posição [Kidger]	<i>Adriani Willaert... Liber primus</i> , W1107	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
11 [Bo53]	<i>In tua patientia permanens</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
12 [Bo49]	<i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> ii – <i>Christus vere noster cibus</i>	A-A'-A-A' A-A'-A-A'	W1107, 1545
13 [Bo61]	<i>Nazareus vocabitur puer iste</i>	A-A"-B-B"	W1107, 1545

Tabela 2. Modelos expositivos para motetos do álbum *Adriani Willaert... Liber primus*. Veneza: Antonio Gardano, 1545 (W1107). Aqui são listados apenas os motetos adicionados à reedição de W1106.¹⁴

¹⁴ *In tua patientia permanens* aparece com o nome *Cantate Domino canticum novum cantate* em I-Bc 20.

posição [Kidger]	<i>Motetti di Adrian... Libro Secondo,</i> W1108	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
1 [Bo81]	<i>Qui habitat in adjutorio</i> ii – <i>Cadent a latere tuo</i> iii – <i>In manibus portabunt te</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A''' A-A'-A-A'	W1108, 1539
2 [Bo72]	<i>Parens tonantis maximi</i>	A-A'-A-A'	W1108, 1539
3 [Bo98]	<i>Usquequo Domine oblivisceris me</i> ii – <i>Illumina oculos meos</i>	A-B-A-B não imitativo	W1108, 1539
4 [Bo93]	<i>Strinxerunt corporis membra</i> ii – <i>Mea nox obscurum non habet</i>	AB-B'B'C A-A'-B-A'-B	W1108, 1539
5 [Bo99]	<i>Valde honorandus est beatus Joannes</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
6 [Bo91]	<i>Spiritus meus attenuabitur</i> ii – <i>Libera me Domine et pone me</i>	A-A''-A-A'' A-A''-A-A''	W1108, 1539
7 [B101]	<i>Victimae paschali laudes</i> ii – <i>Dic nobis Maria</i>	A-B-A'-B' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
8 [Bo38]	<i>Domine Jesu Christe memento quod tu</i> ii – <i>Et concede mihi omnipotens</i>	A-A'-B-A'' não imitativo	W1108, 1539
9 [Bo26]	<i>Beatus Stephanus preciosus dei</i> ii – <i>Et videntes vultum eius</i>	não imitativo não imitativo	RISM 1534/3
10 [Bo90]	<i>Sancte Paule apostole predicator</i>	não imitativo	W1108, 1539
11 [Bo32]	<i>Congratulamini mihi omnes</i> ii – <i>Recedentibus discipulis</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A-A'	CopKB 1848 (MS Ny kong.), 1525
12 [Bo23]	<i>Ave regina coelorum, Mater regis angelorum</i>	A-A'-A''-A''	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
13 [Bo78]	<i>Quem terra, pontus, aethera</i> ii – <i>Beata coeli nuntio fecunda</i>	A-B-A''-B'' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
14 [Bo67]	<i>O magnum mysterium</i> ii – <i>Ave Maria gratia plena</i>	não imitativo não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
15 [Bo24]	<i>Ave virginum gemma Sancta Catherina</i>	A-A'-A'-A	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
16 [Bo54]	<i>Inviolata, integra et casta es Maria</i> ii – <i>Nostra ut pura pectora</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A''-A'	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
17 [Bo87]	<i>Salve crux sancta arbor</i> ii – <i>Causa etiam vite ferret</i>	A-A''-A''-A''' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
18 [Bo41]	<i>Dominus regit me et nihil mihi deerit</i> ii – <i>Parasti in conspectu meo mensam</i>	A'-A-B-B A-A° B°-B-B'-B'	BolC Q19 (<i>Rusconi codex</i>), 1518
19 [Bo25]	<i>Beatus Joannes apostolus et evangelista</i> ii – <i>Ipse est qui evangelii fluentia</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518
20 [Bo31]	<i>Congratulamini mihi omnes</i> ii – <i>Beatam me dicent omnes generationes</i>	A-A'-A''-A' A-A'-A-A'	W1108, 1539
21 [Bo86]	<i>Saluto te sancta virgo Maria</i> ii – <i>Rogo te ergo per illud gaudium</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A'	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518

Tabela 3. Modelos expositivos para os *Motetti di Adrian Willaert... Libro Secondo*. Veneza: Andrea Antico et al., 1539 (W1108). *inversão melódica °ajuste rítmico, não altera contraponto °ajuste rítmico, altera contraponto.

posição [Kidger]	<i>Adriani Willaert... Liber secundus,</i> W1109	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
1 [Bo74]	<i>Pater noster</i> ii – <i>Ave Maria</i>	A-A'' B-A'-B'-A' A-A'-B-A-B°	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
11 [Bo42]	<i>Dulces exuviae dum fata deus</i>	não imitativo	CambraiBM 125-8 (MS 125), 1542
12 [Bo47]	<i>Flete oculi rorate genas</i>	A-A'-A-A'	W1109, 1545
17 [Bo52]	<i>Intercessio quaesumus domine beate Barbare</i>	A-A'-A-A'	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518
20 [Bo83]	<i>Regina coeli letare</i>	não imitativo	W1109, 1545

Tabela 4. Modelos expositivos para motetos do álbum *Adriani Willaert... Liber secundus*. Veneza: Antonio Gardano, 1545 (W1109). °ajuste rítmico. Aqui são listados apenas os motetos adicionados à reedição de W1108.

Após determinar os motetos de Willaert com exórdio imitativo estrito, escolhemos como modelos analíticos *Saluto te sancta* (W1108/21, [Bo86/i]) e *Congratulamini mihi* (W1108/11, [Bo32/i]), para representar pareamentos com imitação estrita ‘plena’, e *Johannes Apostolus* (W1106/21, [Bo55/i]) e *Gaude gloriosa* (W1106/17, [Bo22/ii]), para aqueles com imitação estrita ‘interduo’. Tais peças se assemelham aos rícercares *tertius* e *quartus* – catalogados por Kidger (2005, p. 286) como [Io15] e [Io16] – especialmente pela diferença temporal interduo, cuja extensão permite uma escuta atenta das relações intraduo, sejam imitativas (A-A’) ou não (A-A”, ou A-B). Tais relações poderão ser escutadas novamente, sob uma trama polifônica mais densa, ao se iniciar a imitação do segundo duo (seja ele A-A’, A-A” ou A-B), geralmente vinculado a uma cadência do duo inicial combinada a uma cláusula textual (seja ela conjugada ou não) no caso dos motetos¹⁵. Quando o modelo expositivo for A-A’–A-A’ (imitação estrita plena), os duos apresentarão relações intraduo similares, tanto em termos de CMC (projeção média para ampla) quanto de diferenças temporal e intervalar; já para modelos expositivos A-A”–A-A” e A-B–A-B (imitação estrita interduo), tais características não são esperadas.

A partir destas observações, poder-se-ia conjecturar que os rícercares [Io15] e [Io16] (de modelo expositivo A-A’–A-A’) poderiam ter sido compostos também precocemente, baseados em modelos de Josquin e Mouton, vindo à luz apenas tardiamente. Visto que a imitação estrita plena aparenta cair progressivamente em desuso na escrita de Willaert¹⁶, pode-se presumir que a publicação de rícercares imitativos se justificaria então por uma de duas hipóteses: ou por demanda pedagógica, ou por uma predileção ao estilo já consolidado no moteto pela geração de Josquin. Tal predileção poderia ser constatada não só pela inclusão de motetos precoces com exórdio imitativo estrito ‘pleno’ nas publicações de 1539 e 1545 mas também pela ocorrência destes em motetos de autores posteriores, tais como Palestrina.

¹⁵ Tal cadência combinada à cláusula textual (cujos conceitos foram descritos na nota de rodapé no. 5) pode ancorar a entrada de um novo duo por justaposição, elisão ou imbricação. Na justaposição, a entrada da primeira parte (o ‘anteecedente’, ou ‘*dux*’) do segundo duo se dá imediatamente após a resolução cadencial do primeiro duo, enquanto que na elisão tal entrada deve ser concomitante à esta resolução; já o ancoramento por imbricação implica na elisão da segunda entrada (o ‘consequente’, ou ‘*comes*’) do segundo duo com a resolução em questão. O tratamento dado por Santa Maria para tais combinações é descrito por Nogueira *et al.* (2021, pp. 57-61).

¹⁶ De acordo com Kidger (2005, p. 391), Ludwig Finscher argumenta, em artigo de 1997, que os motetos precoces de Willaert nos códices Medici (MS FlorL 666) e Rusconi (BolC Q19) já representariam uma reação contrapontística ao estilo do moteto “clássico” de Josquin, demonstrando uma atitude anti-Josquin que o distinguiria de seus contemporâneos.

Uma vez que rícercares não possuem texto, não há porque se referir a estruturas textuais neles. Contudo, para demonstrar a similaridade de seus exórdios imitativos com os de motetos, adotaremos o termo ‘ancoramento’ (cunhado por nós previamente, para a análise de estruturas textuais) nestas peças instrumentais¹⁷. No exórdio do *Ricercar tertius* de Willaert (Figura 3)¹⁸, ambos os duos apresentam diferença temporal de 6 mínimas, enquanto o CMC intraduo varia de 21 mínimas para 15 mínimas de um duo para outro, indicando uma relação interduo menos estrita na composição. É possível observar que a nota final da melodia (4ª nota longa) na primeira e na segunda entradas (*cantus* e *altus*) ancoram as entradas seguintes, estabelecidas no *tenor* e no *bassus*. Seguindo a ordem de entrada das vozes, estes ancoramentos instrumentais (representados por setas curvas vermelhas) poderiam ser classificados como sendo dos tipos 1-3 e 2-4, respectivamente¹⁹. O par imitativo de duos é denotado por uma curva azul que conecta as diagonais intraduo. Seguem-se duos em formação digressiva: A”-A”, a partir do 9º *tactus*, com entradas ancoradas na 3ª nota longa de cada uma das melodias do segundo duo, e B-B’, a partir do 13º *tactus*, com entradas ancoradas (de forma não tão sistemática) sobre a 2ª e a 3ª notas longas do *altus* (*tactus* 13 e 14). O exórdio se encerra com uma cadência plena orientada por uma entrada adicional A””, conectada em imitação estrita a A” por uma curva azul. Sua estrutura em par de duos é típica de um exórdio imitativo estrito²⁰.

¹⁷ Cf. Nogueira, Pereira, Massolini (2023), onde comparamos os rícercares *tertius* e *quartus* de Willaert.

¹⁸ Neste exemplo, a transcrição foi realizada livre de barras de compasso e utilizando o *tactus* para mapear a peça.

¹⁹ Para maiores especificações sobre ancoramentos, verifique Nogueira *et al.* (2021, pp. 68-69).

²⁰ Nesta análise os rótulos tipo “A” indicam diferenciações progressivas, mantendo a essência do motivo melódico.

Figura 3. Estrutura expositiva do exórdio do *Ricercar tertius* de Willaert. Fonte: Nogueira *et al.*, 2023, pg. 8.

A polifonia imitativa teria sido desenvolvida por compositores da 3ª geração franco-flamenga, e em especial por Josquin, em seu período de atuação em Milão (Cumming, 2008, p. 41, e ref. cit. ali). Grande parte de suas obras são fundamentadas em duos de vozes que, sendo imitativos ou não, são oportunamente repetidos em registro mais grave ou mais agudo, em geral em relação de oitava. Para o moteto *Memor esto verbi tui*, de Josquin²¹ (ref. cit. em Rifkin, 2003, p.275), verifica-se o modelo expositivo A-A'–A-A', onde as vozes do *tenor* e do *bassus* iniciam um cânone na mesma altura, defasado por duas mínimas (CMC indicado por retas sólidas), até que as vozes se diferenciem após a palavra “spem” (representado por linhas tracejadas), desenhando uma cadência em Ré. A imitação desse duo se ancora por elisão à resolução cadencial, com diferença intervalar de uma oitava acima. A linha curva verde relaciona o par de duos (Figura 4).

²¹ O moteto é historicamente conhecido por meio de uma ‘anedota’ de Glareanus retratada em seu *Dodecacordon*, acerca de uma suposta promessa esquecida do Rei Luís XII a Josquin (WEGMAN, 1999, pp. 324-28).

The image displays a musical score for Josquin's motet "Memor esto verbi tui servo tuo". It features four vocal parts: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are green and red lines and arrows drawn over the score, likely indicating imitative relationships between the voices. The lyrics are: "Me - mor es - to ver - bi tu - i ser - vo tu - o, in quo mi - hi spem de - di - sti".

Figura 4. Estrutura expositiva do exórdio de *Memor esto verbi tui servo tuo*, de Josquin. Fonte: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationNoEditText&f=Jos1714>.

Já no moteto politextual *Alma redemptoris / Ave regina* de Josquin, onde as melodias das duas antífonas são dispostas simultaneamente (Rodin, 2012, pp. 79-82), observamos uma situação distinta: no início da peça, as vozes formam um duo não imitativo e sem defasagem entre elas. Por conta disso, o ancoramento entre o primeiro e o segundo duos ocorre após a cadência (combinada a duas cláusulas distintas em concorrência heterossilábica), evitando uma conjugação a quatro vozes. Ademais, o duo é imitado em inversão, com a melodia de “Alma redemptoris” ocorrendo acima ou abaixo daquela de “Ave regina” a cada entrada dos duos (cujo pareamento é denotado por curva preta). Ainda assim, tal exórdio pode ser caracterizado como imitativo com modelo expositivo A-B—A-B, pelo fato do segundo duo preservar a relação de contraponto do primeiro duo, ainda que invertida. Ambos os motetos de Josquin (Figuras 4 e 5) apresentam seus duos sem a interferência de vozes concomitantes, tornando a escuta da imitação ainda mais evidente (Elders, 2011, p. 140 e 164).

Figura 5. Estrutura expositiva do exórdio de *Alma redemptoris* / *Ave regina* de Josquin.

Fonte: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationNoEditText&f=Jos2302>.

Tais estruturas nestes motetos de Josquin são comparáveis àquelas de alguns exórdios em imitação estrita de Willaert. *Saluto te* (W1108/21, [B086/i]), por exemplo, inicia um duo no *cantus* e no *altus* com diferença temporal de 8 mínimas; sua CMC se estende por 21 mínimas, desembocando em cadência na qual a repetição do duo se ancora por justaposição (Figura 6). As relações intraduo se repetem no segundo duo, inclusive sua cadência (a linha curva verde relaciona o par de duos imitativos). Relações similares se verificam em *Congratulamini mihi* (W1108/11, [B032/i])²², com diferença temporal intraduo de 6 mínimas e CMC de 32 mínimas em ambos os duos (Figura 7)²³, exceto pelo ancoramento entre *altus* e *bassus*, imbricado em relação à resolução cadencial. Em ambos os motetos o modelo expositivo é A-A'—A-A'.

²² Willaert compôs três versões para *Congratulamini mihi omnes*, duas a 4 vozes e uma outra a 5 vozes.

²³ Esta edição do moteto apresenta a figuração rítmica diminuída de breve para semibreve, mas a despeito disso manteremos o tratamento como se não houvesse diminuição. O mesmo vale para *Johannes Apostolus*, a seguir.

The image displays a musical score for a Mass in D minor, featuring four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin, and the score includes red annotations for analysis.

Lyrics:

Cantus: Sa - lu - to te san - cta vir - go Ma - ri -

Altus: Sa - lu - to te san - cta vir - go Ma - ri -

Tenor: a, vir - go Ma - ri - a do -

Bass: a, san - cta vir - go Ma - ri - a

Annotations:

- Red arrows indicate specific musical features or lyrics.
- Red brackets highlight specific phrases or notes.
- Red lines connect specific notes across staves.

Figura 6. Estrutura expositiva do exórdio de *Saluto te sancta* de Willaert [Bo86/i].

Fonte: https://www.cpdn.org/wiki/images/d/d7/Willaert_Saluto_te.pdf.

The image displays a musical score for the 'Gloria in excelsis Deo' by Johann Sebastian Bach, specifically the section from measure 8 to 16. The score is arranged in two systems, each with four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the staves, and melisma lines (indicated by green lines) connect the end of one phrase to the beginning of the next. Red arrows highlight specific melodic lines and their continuations across staves.

System 1 (Measures 8-16):

- Soprano:** Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi o - mnes qui di - li - gi - tis Do -
- Alto:** Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi o - mnes qui di - li - gi - tis Do - mi - num
- Tenor:** Con - gra - tu - la - mi - ni
- Bass:** Con - gra - tu -

System 2 (Measures 17-24):

- Soprano:** mi - num qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui di -
- Alto:** qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui di - li - gi - tis Do -
- Tenor:** mi - hi o - mnes qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui -
- Bass:** la - mi - ni mi - hi o - mnes qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui -

Figura 7. Estrutura expositiva do exórdio de *Congratulamini mihi omnes* de Willaert [Bo32/i].

Fonte: <https://www.cpd.org/wiki/images/d/de/Will-congratulamini.pdf>.

No caso de *Johannes Apostolus* (W1106/21, [B055/i]), percebe-se no primeiro duo um padrão de imitação ajustado ao contraponto para as cinco primeiras notas de cada voz, que em seguida desenvolvem seu próprio desenho melódico. A entrada do segundo duo (em imitação estrita ao primeiro) se dá após a primeira cadência, mas sem ancoramento aparente, estendendo-se até uma cadência similar porém intensificada por um movimento *basizans* e concorrência homosilábica em três vozes. A distância intraduo é de 8 mínimas, enquanto que a distância interduo é de 32 mínimas. Devido ao padrão pouco imitativo do duo e prevalecência da relação livre entre as vozes (característica do modelo expositivo A-A"—A-A"), aproximamos sua análise gráfica àquela de *Alma redemptoris mater* / *Ave regina caelorum* de Josquin, visando diferenciar as vozes do duo com o uso de linhas de cor distinta, conectadas por linha tracejada (Figura 8).

The image displays a musical score for the piece 'Johannes Apostolus' by Adriaen Willaert. It consists of four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The lyrics are in Latin: 'Jo - an - nes A - po - sto - lus, et E -'. The score is divided into systems, with measure numbers 8, 16, and 24 indicated. The first system (measures 1-8) shows the entry of the first duo. The second system (measures 9-16) shows the entry of the second duo. The third system (measures 17-24) shows the continuation of the duo. The fourth system (measures 25-32) shows the continuation of the duo. The score is annotated with colored lines (red, orange, purple) and dashed lines to indicate the expository structure and the relationship between the two duos.

Figura 8. Estrutura expositiva do exórdio de *Johannes Apostolus* de Willaert [B055/i].

Fonte: Hermann Zenck (Ed.), *Adriani Willaert Opera Omnia*, vol. 1. American Institute of Musicology in Rome, 1950, pp. 43-46.

Já em *Gaude gloriosa* (W1106/17, [B022/ii]), o primeiro duo logo se apresenta como não-imitativo (modelo expositivo A-B—A-B), mas a análise gráfica é similar à do moteto anterior.

A distância intraduo é de 3 mínimas, enquanto que a distância interduo é de 22 mínimas. O segundo duo se ancora elidido à cadência do primeiro, e segue sem interferência de outras vozes, o que aproxima este exórdio àqueles de Josquin.

The image displays a musical score for the exordium of *Gaude gloriosa* by Adriaen Willaert. It features four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 4/4 time. The score shows a complex imitative structure with overlapping entries. Red arrows and lines highlight the imitative entries and the melisma. The lyrics "Gau - de glo - ri - o - sa," are written below the staves. The score is divided into two systems, with measures 5 and 10 marked.

Figura 9. Estrutura expositiva do exórdio de *Gaude gloriosa* de Willaert [B022/ii]. Fonte: https://www.cpd.org/wiki/images/2/28/25-willaert--ave_regina_caelorum--gaude_virgo_gloriosa--comb--o-score.pdf, *seconda pars* (p. 3)

A seguir são listados os motetos e rícercares a quatro vozes de Willaert, agrupados de acordo com seu modelo expositivo e data de ocorrência de suas fontes manuscrita ou impressa mais antigas (Tabela 5). Devido ao posicionamento dos motetos com modelo expositivo A-A'—A-A' em um período de composição precoce do autor, relativo ao advento dos manuscritos FlorL 666, CopKB 1848 e LonRC 2037, é possível que os rícercares com imitação estrita plena também tenham sido compostos neste período.

Modelo expositivo	Moteto ou Ricercare de Willaert	Catálogo Kidger	Fonte manuscrita mais antigo	Fonte impressa mais antigo
A-A'-A-A'	<i>Beatus Joannes</i>	Bo25/i	FlorL 666, 1518	W1108 (1539)
	<i>Saluto te sancta</i>	Bo86/i		
	<i>Intercessio quaesumus</i>	Bo52		W1109 (1545)
	<i>Congratulamini mihi</i>	Bo32/i	CopKB 1848, 1525	RISM 1534/4
	<i>Benedicta es</i>	Bo27/i,ii	LonRC 2037, 1527-34	W1106 (1539)
	<i>Per illud</i>			
	<i>Patefacte sunt</i>	Bo73/i		
	<i>Inviolata integra et casta</i>	Bo54/i	ModE C.313, c. 1560	W1108 (1539)
	<i>Beatam me</i>	Bo31/ii		
	<i>Qui habitat in adjutorio</i>	Bo81		
A-A"-A-A"	<i>Parens tonantis maximi</i>	Bo72	nenhum	
	<i>Homo quidam</i>	Bo49/i,ii*	RegB 844-8, 1573-7	W1107 (1545)
	<i>Christus vere</i>			
	<i>Spiritus meus</i>	Bo91/i,ii	CasAC N(H), 1538-ca.1545	W1108 (1539)
	<i>Libera me</i>			
A-B-A-B	<i>Joannes Apostolus</i>	Bo55/i	TrevBC 8, 1556-69	RISM 1538/5
	<i>Gaude gloriosa</i>	Bo22/ii	LonRC 2037, 1527-34	RISM 1534/4
	<i>Usquequo Domine</i>	Bo98	nenhum	W1108 (1539)
A-A'-A-A'	<i>Ricercar tertius</i>	I015	nenhum	RISM 1540/22
	<i>Ricercar quartus</i>	I016	nenhum	

Tabela 5. Modelos expositivos de exórdios imitativos estritos em motetos e rícercares de Willaert. Peças em negrito foram analisadas neste artigo. *fontes posteriores à impressão de RISM 1540/22.

Podemos inferir a partir dos dados da Tabela 5 que a maioria dos motetos compostos com base no modelo expositivo A-A'-A-A' ocorre em fontes musicais garantidamente anteriores a 1534, ano a partir do qual também já há remanescências do modelo expositivo A-B-A-B, a julgar pelas datas de publicação de *Gaude gloriosa*, tanto em formato manuscrito como impresso, enquanto que evidências para o modelo expositivo A-A"-A-A" se dão apenas a partir de 1538. A ocorrência majoritária de peças com modelo expositivo A-A'-A-A' não causa surpresa, sendo o seu modo de estruturação polifônica reverenciado em diversos tratados musicais (como os de Zarlino, Cerone e Santa María, entre outros) como uma das principais expressões da geração de Josquin. Willaert certamente não se alienou de tal influência em suas obras precoces, mas com o passar dos anos soube remodelar as estruturas expositivas do exórdio por meio de sutis — mas ao mesmo tempo engenhosos — refinamentos contrapontísticos, flexibilizando o esquema expositivo por meio da conjugação dissimilar de imitações intraduo, sem alterar a estrutura textual. Ainda assim, alguns de seus motetos em imitação estrita são impressos em

álbuns exclusivos de Willaert de 1539, sugerindo um *status* diferenciado para tais obras, cuja predileção não teria sido sobrepujada por aquelas resultantes de inovações de vanguarda, à época.

Por outro lado, os dados da tabela não permitem inferir se algumas das peças sob modelo expositivo A-A'–A-A' (*Beatam me, Qui habitat, Parens tonantis, Homo quidam, Christus vere*) estariam de fato sendo criadas por volta de 1540, uma vez que o registro mais antigo de suas publicações garante apenas que seu conteúdo não teria sido criado após seu advento; de outro modo, seu período prévio de criação é difícil de ser estimado. Em detrimento dos fatos, é mais fácil aventar que tais peças também tenham sido composta em período precoce – talvez antes de 1534 – do que pressupor seu período de composição como sendo posterior a esta data. Segundo esta hipótese, a criação de peças seguindo o modelo expositivo em questão não estaria mais em voga por volta de 1539, quando da publicação em massa desses motetos.

A ideia da predileção por um estilo consolidado, portanto, parece fazer sentido para os motetos de Willaert em questão, mas não para os rícercares imitativos do autor, publicados em 1540. A análise comparativa dos exórdios de rícercares do álbum *Musica nova accommodata...*, bem como de suas *finalis*, revela uma ordenação em grupos de peças que contemplam, em boa medida, os modos *protus*, *deuteros*, *tritius* ou *tetrardus* ao longo do álbum, sendo os dois primeiros grupos encabeçado por rícercares de Willaert (com *finalis* em D e em E, respectivamente) e cujo padrão de imitação estrita plena faz de seu exórdio um modelo exemplar para este tipo de composição instrumental, ou seja, um protótipo ideal. O posicionamento destes 'protótipos' na obra revelaria seu caráter pedagógico, legitimado ainda pela *autorictas* atribuída ao “*famosissimi Adriani*” desde que se tornou mestre de capela da Basílica de São Marco em Veneza, em 1527.

Os rícercares polifônicos do *Musica nova accommodata...* proporcionaram ao seu público uma revitalização da música de conjunto, que até então permanecia restrita a transcrições a partir de música vocal²⁴. O aperfeiçoamento das técnicas de luteria e de performance de instrumentistas de conjunto também demandou por esta 'música nova', que deveria então ser introduzida com todo cuidado pedagógico. Aproximar este novo gênero do estilo imitativo da

²⁴ Fantasias improvisativas e outros arranjos polifônicos, já bastante comuns desde 1508, eram dedicados a instrumentos solistas de teclas ou cordas dedilhadas, não cabendo portanto à realização em conjunto.

terceira geração franco-flamenga, incorporando ao rícercares imitativo elementos mais identificáveis, não deve ser compreendido simplesmente como uma questão de predileção estética, em contraposição à série do motetos comprovadamente precoces de Willaert que se tornam recorrentes em suas publicações de 1539, visto que trata-se de algo realmente novo.

Neste artigo, mantivemos o foco em exórdios com imitação estrita em motetos de Willaert. Motetos com imitação não estrita, a exemplo de *Ave dulcissime* [Bo20], *Tu Domine notus* [Bo60/ii] e *O gemma clarissima* [Bo66] (números 7, 8 e 9 da coleção W1106, nesta ordem, com modelos expositivos dos tipos A-A'-A'-A", A-A'-A--A' e A-A'-A"-A-A', respectivamente) são representativos de uma escrita progressista de Willaert, cujo estudo pode ser conduzido pela aplicação das mesmas ferramentas analíticas aqui apresentadas, e constituindo-se portanto em um promissor campo de pesquisa no âmbito mais amplo de estudos sobre a polifonia imitativa do século XVI.

Referências bibliográficas

- Collins, D. "Approaching Renaissance Music Using Taneyev's Theories of Movable Counterpoint". *Acta Musicologica*, Vol. 90, 2018, pp. 178-201.
- Cumming, J. "From Variety to Repetition: The Birth of Imitative Polyphony". Em: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6, Cap. 2, 2008, pp. 21-44.
- Elders, W. *Josquin des Prez and His Musical Legacy: An Introductory Guide*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Kidger, David M. *Adrian Willaert – A Guide to Research*. Routledge, Nova Iorque, 2005.
- Lockwood, L. "Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515-21". *Early Music History*, Vol. 5, 1985, pp. 85-112.
- Nogueira, M.; Pereira, F.; Iafelice, C. "Relações estruturais entre texto e música em processos imitativos no moteto a quatro vozes: Uma abordagem a partir da perspectiva de duos em exórdios". Em: Cassiano A. Barros; Luiz H. Fiaminghi; Mônica I. Lucas (Org.), *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga*. Curitiba: Editora CRV, 2021, pp. 43-81.

- Nogueira, M.; Pereira, F.; Massolini, G. “Rícercares polifônicos renascentistas: ferramentas e análises”. Anais do 23º Congresso da ANPPOM, 2023, pp. 1-15. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1922/public/1922-7896-1-PB.pdf. Acesso em 13 de dezembro de 2023.
- Rifkin, J. “Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's Ave Maria... virgo serena”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 56, 2003, pp. 239- 350.
- _____. “The Creation of the Medici Codex”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, 2009, pp. 517-570.
- Rodin, J. *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Schöning, K. “Tradition und Innovation in der Modusanwendung in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts”. *Die Musikforschung*, Vol. 67. 2014, pp. 134-153.
- Schubert, P. “Willaert's Elusive Counterpoint Explained”. *Music Theory Online*, Vol. 28, 2022. Disponível em <https://www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.4/mto.22.28.4.schubert.php>. Acesso em 05 de setembro de 2023.
- Wegman, R. “"And Josquin Laughed..." Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century”. *The Journal of Musicology*, Vol. 17, 1999, pp. 319-357.

MARCOS PUPO NOGUEIRA é docente e pesquisador no Instituto de Artes da Unesp, desde 2004, possui doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2003) e, desde 2014, é livre-docente pela Universidade Estadual Paulista. Do início de sua carreira profissional, em 1972, dedica-se em modo contínuo ao ensino de disciplinas teóricas e de análise musical, tanto em instituições de ensino técnico de música, quanto em instituições de ensino superior. Atualmente é docente nos cursos de música do Instituto de Artes da Unesp, na área de teoria musical com ênfase na intersecção análise-história, principalmente nos temas “morfologia na música polifônica do Renascimento” e “processos temáticos da composição”. Possui trabalhos consolidados acerca dos processos composicionais relacionados ao desenvolvimento temático na obra sinfônica de Carlos Gomes. É líder do Grupo de Pesquisa ‘Teorias da Música’, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ, que tem desenvolvido, junto a seus orientandos e egressos, pesquisas sobre ferramentas analíticas aplicáveis à música polifônica dos séculos XV e XVI, especialmente motetos e rícercares.

FERNANDO LUIZ CARDOSO PEREIRA é músico e pesquisador. De perfil eclético, atua tanto na Música Erudita de períodos antigos (Medieval, Renascimento e Barroco), como na Música Popular (Rock, Jazz, MBP). Atuou como cravista e organista no exterior (em três concertos distintos, no *Boston Early Music Festival* 2019) e no Brasil foi solista ao cravo junto à *Orquestra de Câmara da USP* (2004), além de participar de grupos como a *Orquestra Arte Barroca* (2008-2014) e o grupo *Ficta* (2015 – atual). No meio popular, foi tecladista das bandas Yessongs (tributo ao Yes, 2000 - 2005), Violeta de Outono (2005 – 2018) e Som Nosso de Cada Dia (2008-2018). Foi colunista da revista Teclas e Afins entre 2017 e 2018, tratando da história dos instrumentos de teclado anteriores ao piano. No ambiente acadêmico, é doutor em Musicologia pela UNESP, tendo apresentados diversos trabalhos no Brasil e no exterior, e realizou pós-doutorado na Boston University entre 2018 e 2019 e na USP entre 2020 e 2022. Foi professor de piano, teclado e composição em instituições como Atelier de la Musique, EM&T (Escola de Música e Tecnologia) e Omid Academia de áudio. Desde 2022 é professor de contraponto, teoria e percepção na UNESP em São Paulo, e a partir de 2023 assumiu as disciplinas de Preparação Auditiva, Piano, Contraponto e Produção Musical na graduação em Música pela UniSant’Anna. Ainda é professor de piano e teclado na escola Companhia das Cordas e é membro dos grupos “Miltrens”, “Half a Century” e “Endless Coda”.