

ESTUDO COMPARATIVO DE PUBLICAÇÕES DE ÉPOCA DOS MOTETOS MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM DE WILLAERT

Fernando Luiz Cardoso Pereira
Marcos Fernandes Pupo Nogueira *

*Departamento de Música
- IA – UNESP - fcperera@
gmail.com
Auxílio FAPESP (Auxílio à
Pesquisa)

RESUMO: O histórico de transmissão de *Magnum haereditatis mysterium* a partir de fontes primárias do cantochão é traçado em direção às publicações de época dos motetos homônimos arranjados por Willaert. A análise do cantochão mostra que suas fontes podem seguir duas correntes, uma com o modo hipodórico transposto e outra sem a transposição. Estas fontes foram comparadas, paralelamente ao *Liber usualis*, aos correspondentes *canti firmi* de edições dos motetos de Willaert a quatro ou a cinco vozes, visando uma compreensão maior do padrão de variação entre fragmentos correspondentes dos motetos. Para este propósito, foi realizada a análise melódica e silábica do texto, de acordo com as regras de colocação silábica de Lanfranco e Stocker. Finalmente, a comparação de um manuscrito deste moteto, anterior à suas publicações, é realizada, junto a uma discussão sobre cultura de impressão que sugere o envolvimento de intérpretes, compositores, editores e teóricos neste processo.

PALAVRAS-CHAVE: moteto, Willaert, cantochão, análise, transmissão.

TITLE: A comparative study in early publications of Willaert's Magnum haereditatis mysterium motets

ABSTRACT: The transmission history of *Magnum haereditatis mysterium* from the plainchant early sources is traced towards the early publications of the homonymous motets in Willaert's settings. Plainchant analysis shows that the sources could follow two streams, one with the hypodorian mode in transposition, the other without it. These sources were compared, alongside with the *Liber usualis*, to the corresponding *canti firmi* in the editions of Willaert's motets for four or five

voices, to better understand the variation patterns between corresponding fragments in the motets. For this purpose, the melodic and syllabic text analysis was performed, according with Lanfranco's and Stocker's rules for text underlay. Finally, the comparison of a manuscript of this motet prior to its publications is made, along with a discussion of printing culture that suggests the involvement of performers, composers, publishers and theorists in this process.

KEYWORDS: motet, Willaert, plainchant, analysis, transmission.

AGRADECIMENTOS: Dr. Cláudio d'Agostini e Sr. Plínio José Freire (Instituto Italiano de Cultura) e Sr. Walber Lustosa (Biblioteca da ECA-USP).

1. INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade do século XVI o moteto renascentista tornou-se uma das principais formas de escrita musical, consolidando em si as técnicas mais elaboradas, até então, de imitação e contraponto. À medida que ganhava a predileção de compositores de toda a Europa, sua escrita passa a influenciar a de outras formas como o *ricercare* – podendo mesmo ser um precursor direto seu.

O paralelismo entre estas formas torna-se mais evidente no assim chamado “*ricercare ensemble*”, modelo no qual a escrita em vozes individuais (separadas em “*part-books*”) reflete a tradição formal motetística. Livres do texto, entretanto, as vozes podiam ser realizadas por conjuntos de violas, sopros (daí o termo “*ensemble*”) ou mesmo à capela (por vocalise), ou por instrumentos solistas como o alaúde ou o órgão (por condensação das partes). Longe de ser uma simples transcrição de um moteto, o *ricercare* atingia dimensões de técnica, imitação e contraponto que a escrita sobre texto não comportaria. Contudo, a transcrição de motetos – para alaúde e, de uma forma menos documentada, para órgão – pode ter influenciado a evolução do *ricercare* para estes instrumentos.

Tais transcrições foram compiladas por reconhecidos alaudistas (como Gintzler e Phalesius) em coletâneas de peças selecionadas, dentre as quais destacamos o moteto *Magnum*

haereditatis mysterium (a quatro vozes) de Adriaen Willaert. O interesse nesta peça deve-se à sua representatividade, sendo um dos motetos mais publicados deste compositor durante o século XVI. Ao lado de *Mirabile mysterium* (a quatro vozes), constitui um par exclusivo de motetos “*mysterium*” arranjados também a cinco vozes na seminal obra de Willaert, a coleção *Musica nova* de 1559.

O trabalho descrito a seguir é um primeiro desdobramento do âmbito maior de nossa pesquisa, onde foram constatadas, a partir de fontes primárias, uma série de diferenças entre estas publicações de *Magnum haereditatis mysterium* – inclusive uma versão manuscrita que data entre 1527 e 1533 – visando uma compreensão maior do gênero moteto enquanto potencial precursor do *ricercare*.

2. MOTETOS “MYSTERIUM” RENASCENTISTAS

Assim como no caso de outros motetos, a disseminação de *Magnum haereditatis mysterium* sugere um grau de popularidade consignatório do apelo devocional e simbólico de seu contexto sacro. Tal arquétipo evoluiu com a instituição de cantos (antifonas, responsórios, etc.) nos ritos cristãos, muitos deles traduzindo a veneração pelos mistérios do nascimento, batismo, morte e ressurreição de Cristo. Na celebração da *Octava nativitas domini* (primeiro dia do calendário católico, dia da “circuncisão de nosso Senhor”), uma sequência de antifonas do ofício divino incluem os cantos *Mirabile mysterium* e *Magnum haereditatis mysterium*¹, exaltando a pureza do Cristo nascido do ventre imaculado de Maria. Já o responsório *O magnum mysterium* contempla o próprio nascimento de Cristo em sua aura de simplicidade (*Nativitas domini*, 25 de dezembro). A anunciação à virgem e o batismo de Jesus por São João são motivos das antifonas *Dum sacrum mysterium* (primeiras vésperas, 29 de setembro) e *Magnum mysterium declaratur* (*Octava Epiphaniae*, 13 de janeiro), respectivamente, demonstrando a diversidade do conteúdo semântico da palavra “*mysterium*”².

Dentre os diversos compositores renascentistas que se dedicaram ao arranjo destes cantos³, Willaert se destaca com os motetos *O magnum mysterium*⁴, *Mirabile mysterium*⁵ e *Magnum haereditatis mysterium*⁶ (ver Tabela 1) tanto a quatro

1. Este canto ainda ocorre na liturgia, porém de forma menos difundida, como um verso responsorial no ofício das matinas (Purificatio Mariae, 2 de fevereiro). O restante de seu texto é, no entanto, diferente.

2. Este termo é amplamente usando na ciência hermética renascentista, por mestres como Paracelso, Kepler, e Boehme.

3. Além de Willaert: G. Dragoni, A. Gabrieli, A. Grandi, S. d’India, L. Marenzio, C. Merulo, G. Palestrina e C. Porta sobre *Magnum haereditatis mysterium*; G. Cima, A. Ferrabosco I, J. Gallus, J. de Mantua, O. di Lassus, C. non Papa e P. Vinci sobre *Mirabile mysterium*; W. Byrd, G. Gabrieli, N. Gombert, J. Gallus, C. Morales, F. Guerrero, P. Nenna, J. Mouton, T. Victoria, G. Palestrina e C. non Papa sobre *O magnum mysterium*; J. Mouton, J. Regis, R. Carver e O. di Lassus sobre *Dum sacrum mysterium*; J. Mouton e F. Patavino Santacroce sobre *Magnum mysterium declaratur*.

4. “Motetti di Adrian Willaert. Lib. II” (A. Antico et al: Veneza, 1539) e “A. Willaert musici celeberrimi...” (A. Gardano: Veneza, 1545).

5. “Triginta novem motetos habet” (J. de Bughar: Ferrara, 1538); “Famosissimi Adriani Willaert...” (G. Scotto: Veneza, 1539); “A. Willaert musici celeberrimi...” (A. Gardano: Veneza, 1545) e “Evangelia dominorum...” (J. vom Berg: Nuremberg, 1554).

6. E“Liber Cantus... Triginta Novem Motetos Habet...” (J. de Buglhat et al: Ferrara, 1538); “Famosissimi Adriani... Liber primus” (G. Scotto & O. Scotto: Veneza, 1539); “Selectissimae necnum familiarissimi canciones...” (M. Kriesstein: Augsburg, 1540) e “Adriani... mvsici celeberrimi... liber secvndvs” (A. Gardano: Veneza, 1545);
7. “Mvsica nova di adriano vvillaert” (A. Gardano: Veneza, 1559).
8. “Intabulatura di lauto di Simon Gintzler...” (A. Gardano: Veneza, 1547); “Hortus musarum in quo tanquam...” (P. Phalesius: Lovaina, 1552).
9. Ms 2788, fol. 56r., c.870; Biblioteca Comunale ‘Augusta’, Perugia, Itália;
10. Mss CH-SGs 390, fol. 069, c.980; CH-SGs 388, fol. 075, sem data; Stiftsbibliothek, St. Gallen, Suíça;
11. Ms lat. 15181, fol. 160r, c.1300; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;
12. Ms lat. 12044, fol. 024r, c.1100; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;
13. Ms E 611, fol. 034r, c.1300; Musikbibliothek, Kloster Einsiedeln, Einsiedeln, Suíça.

como a cinco vezes⁷ no caso dos dois últimos. Um indício da popularidade de *Magnum haereditatis mysterium* (a quatro) de Willaert é a sua transcrição para alaúde, publicada em tablatura italiana e posteriormente adaptada à tablatura francesa, em importantes coletâneas renascentistas⁸.

| Moteto | no. de vozes | editor | local | ano de publicação |
|---------------------|--------------|----------------|-----------|-------------------|
| <i>O magnum</i> | 4 | Antico, A. | Veneza | 1539 |
| <i>mysterium</i> | 4 | Gardano, A. | Veneza | 1545 |
| <i>Mirabile</i> | 4 | de Buglhat, J. | Ferrara | 1538 |
| <i>mysterium</i> | 4 | Scotto, G. | Veneza | 1539 |
| | 4 | Gardano, A. | Veneza | 1545 |
| | 4 | vom Berg, J. | Nuremberg | 1554 |
| | 5 | Gardano, A. | Veneza | 1559 |
| <i>Magnum</i> | 4 | de Buglhat, J. | Ferrara | 1538 |
| <i>haereditatis</i> | 4 | Scotto, G. | Veneza | 1539 |
| <i>mysterium</i> | 4 | Kriesstein, M. | Augsburg | 1540 |
| | 4 | Gardano, A. | Veneza | 1545 |
| | 5 | Gardano, A. | Veneza | 1559 |

Tabela 1. Motetos “*mysterium*” arranjados por Willaert e suas respectivas publicações.

Mesmo com menor número de publicações no arranjo de Willaert, *O magnum mysterium* destaca-se como um importante tema coral em arranjos de Victoria, G. Gabrieli e Palestrina, inspirando também compositores atuais (MUSIC, 2006, p. 75-78).

3. O CANTOCHÃO MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM

Este cantochão posiciona-se na liturgia como antífona de Magnificat às segundas vésperas do Ofício Divino da Circuncisão. Historicamente, é registrado a partir de 870 d.C.⁹, passando por escritas neumáticas quironômica¹⁰, diastemática e finalmente quadrada (HOPPIN, 1978, p. 57-62). Nesta linha evolutiva, variantes do cantochão ocorrem, entre os séculos XII e XV, nos dois últimos sistemas. Uma das correntes – proveniente do breviário da catedral de Notre Dame (França)¹¹ e de antifonários dos mosteiros de St. Maur-des-Fosses (França)¹², Einsiedeln (Suíça)¹³ e da abadia de Salzinnes (Bélgica)¹⁴ – apresenta a melodia em modo hipodórico transposto para Lá com âmbito de 6 notas (Fá até Ré; *confinalis* em Lá, tom recitativo em Dó),

como em sua transcrição no *Liber usualis* (Figura 1, em anexo a uma tradução nossa do texto); no entanto não há uma correspondência exata entre esta transcrição e suas fontes primárias. A outra – proveniente do antifonário Franciscano (origem incerta)¹⁵ e dos antifonários da catedral de Marselha (França)¹⁶ e da abadia de St. Lambrecht (Áustria)¹⁷, e dos mosteiros de Klosterneuburg (Áustria)¹⁸ e Augsburg (Alemanha)^{19, 20} – apresenta o modo hipodórico sem transposição, porém com um âmbito de 7 notas (Lá até Sol; *finalis* em Ré, tom recitativo em Fá). Não há acidentes em nenhum dos casos, portanto a sexta é menor apenas no modo transposto, o que se justifica pela tradição do *B molle* no modos de Ré, *protus maneria*. A transposição para Lá seria apenas um artifício para evitar o bemol, quando desejado (HOPPIN, 1978, p. 64-71).

Estas duas correntes do cantochão tem registro entre c. 980-1495 (transposta) e c.1000-1555 (não transposta)²¹, e não parecem exibir relação evolutiva entre si. Ocorrências anteriores referem-se à escrita Aquitaniana, com a qual a determinação do modo é dúbia²².

Ó grande mistério da herança (filiação): O templo de Deus se faz no ventre que nunca conheceu o homem:
Não é corrompido aquele que assume a carne: todas as nações virão, dizendo: Glória a ti, ó Senhor.²³

Figura 1. Antífona *Magnum haereditatis mysterium* (*Liber usualis*, 1961, pg. 444)

14. Ms Hsmu M2149. L4, fol. 045r, 1554; Patrick Power Library, St. Mary's University, Halifax, Canadá;

15. Ms CH-Fco 2, fol. 039r, c.1260; Bibliothéque des Cordeliers, Friburgo, Suíça;

16. Ms lat. 1090, fol. 022r, c.1190; Département des Manuscrits, Bibliothéque nationale de France, Paris, França;

17. Ms A-Gu 29, fol. 054v, c.1300; Universitätsbibliothek, Graz, Áustria;

18. Mss A-KN 1010, fol. 039r, c.1100; A-KN 1013, fol. 049r, c.1100; A-KN 1011, fol. 070v, c.1300; Augustiner-Chorherrenstift Bibliothek, Klosterneuburg, Áustria;

19. Mss Clm-4303, fol. 092v, 1459; Clm-4304, fol. 074v, 1519; Clm-4305, fol. 212v, 1459; Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemanha.

20. Ms Gl.Kgl.S. 3449, 8o II, fol. 120v, c. 1580; Det kongelige Bibliotek Slotsholmen, Copenhagen, Dinamarca.

21. Ms I-Rv C.5, fol. 050r, prov. Roma, c.1000; Biblioteca Vallicelliana, Roma, Itália;

22. Todas as fontes citadas foram identificadas através da base de dados de cantos em latim eclesiástico CANTUS, no website <http://cantusdatabase.org>, afiliado à Universidade de Waterloo em cooperação com a Charles University de Praga.

23. Tradução nossa.
24. Obtidas em formato digital por meio de pesquisa em redes de bibliotecas virtuais e instituições dedicadas ao assunto; agradecimentos especiais a Mr. Arnold Loose (Adriaen Willaert Foundation, Bélgica - <http://www.adriaenwillaert.be/>), Mr. Michael Mullen e Mr. James Harper (Royal College of Music, Inglaterra).
25. Optou-se aqui por esta corruptela do termo “semimínima” como forma de contextualizá-la ao leitor moderno.
26. Representando as expressões “text underlay” e “syllable-placement”, sem tradução exata para o português.
27. No moteto a quatro vozes a melodia migraria momentaneamente do cantus ao tenor (RIVERA, 1993, p. 76).
28. Em fontes primárias: LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di musica*. Brescia: 1533; VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: 1555; STOQUERUS, Gaspar. *De musica verbali libri duo*. Madrid: Biblioteca Nacional, Codex 6486, ca. 1570; ZARLINO, Gioseffo. *L'Institutioni Harmoniche*. Venezia: 1558; LUCHINI, Paolo. *Della Musica*. Pesaro: Biblioteca Oliveriana, MS 2004, ca. 1590.

4. ANÁLISE COMPARATIVA DE MOTETOS *MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM* DE WILLAERT

A publicação musical durante o Renascimento teve um importante marco em 1539, ano em que são impressos em Veneza os primeiros álbuns dedicados a um único compositor. A imprensa musical já estava bem estabelecida e coletâneas com autores diversos já eram bastante difundidas à época. Nesse ínterim observamos um número expressivo de publicações de *Magnum haereditatis mysterium*, via coletâneas oriundas de Ferrara (Buglhat, 1538) e Augsburg (Kriesstein, 1540) ou álbuns dedicados exclusivamente à Willaert, produzidos em Veneza (Scotto, 1539; Gardano, 1545).

A comparação de manuscritos ou impressões de uma mesma obra (realizadas por diferentes copistas ou editores) tem levantado questões importantes nos últimos anos, observadas por exemplo em motetos de Josquin Desprez (JUDD, 2000, p. 265) e Pierre de La Rue (SCHUBERT, 2012, pg. 3-13), relativas a alterações mensurais (fórmula de compasso), musicais (notas e notação) e textuais (disposição silábica e textual) em fontes primárias. A seguir descrevemos uma série de diferenças entre publicações de *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert²⁴ já mencionadas.

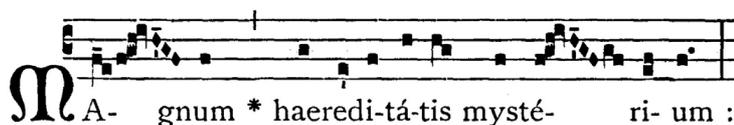
Inicialmente, foram comparados fragmentos do primeiro verso do cantochão com correspondentes fragmentos dos *canti firmi* localizados no *cantus* do moteto a quatro vozes e no *altus* do moteto a cinco (modo hipodórico transposto para Sol e Fá, respectivamente). Tais fragmentos são mostrados na Figura 2.

Nota-se nos fragmentos tipo 1 a presença de uma nota extra em relação ao fragmento 1A; tal nota é ocorrente, na verdade, em algumas fontes do cantochão sem transposição (antifonário Franciscano¹⁵, catedral de Marselha¹⁶ e monastério de Augsburg¹⁹). Nos fragmentos 1D e 1E esta mesma nota torna-se a primeira de uma ligadura e em 1F a última de uma multi-ligadura. Esta última estrutura ainda apresenta uma porção oblíqua, em intervalo de terça, que não inclui a semínima²⁵ de passagem descendente (tom recitativo do modo), o que de fato aproxima 1F da escrita neumática das três fontes citadas.

Já os fragmentos tipo 2 apresentam maior correspondência entre si, sendo 2E similar à 2A pela coalisão de duas semibreves

em uma ligadura enquanto que 2F se distingue do conjunto (sua primeira nota assume o valor de semibreve e as duas últimas parecem se condensar em uma única breve). Fragmentos do tipo 2 exibem correspondência com as mesmas três fontes supracitadas; outras fontes diferem do tipo 2 ao apresentar a *finalis* (ou *confinalis*) como nota inicial do fragmento.

Os fragmentos tipo 3 apresentam uma alteração na leitura do *podatus* final contido em 3A (este neuma em coerência com todas as fontes de cantochão citadas exceto a do breviário de Notre Dame¹¹), o que pode se justificar pelo movimento cadencial ao fim do primeiro verso nos motetos. O fato de ser inequívoca a disposição silábica da partícula *-rium* sobre as duas notas finais dos fragmentos 3C e 3F indica que a segunda nota deste *podatus* é omitida nos motetos, a exemplo do breviário de Notre Dame. Já o último neuma em *clivis* presente em 3A (e em todas as fontes de cantochão citadas exceto a do monastério de Einsiedeln¹³) parece corresponder às duas últimas semibreves de 3D e 3F (em ligadura neste último), das quais a primeira corresponde à diminuição em 3C, 3B e 3E (conjunto mínima pontuada / semínima).



29. Vale lembrar que Stocker utilizou como referência para sua obra o *Mvsica nova* de Willaert.

30. Localizado ao Royal College of Music de Londres, MS 2037. Contém 60 motetos de diversos compositores (incluindo os três motetos *mysterium* de Willaert) copiados em Ferrara para o Tribunal Ducal de Afonso I d'Este (1476-1534). Outras fontes manuscritas contendo "*Magnum haereditatis mysterium*" são também coletâneas, oriundas de Roma (1536, localizado à Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Giulia XII.4), Königsberg (1537-1544, localizado à Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz de Berlim, MS 7), Heilsbronn (1541, localizado à Universitätsbibliothek de Erlangen, MS 473/1 [olim 792]).

31. Tal discussão será aprofundada em trabalho futuro.

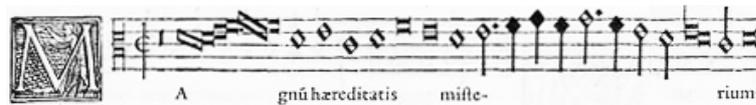


Figura 2. Fragmentos 1, 2 e 3 do cantochão, A, e de seus correspondentes *canti firmi* a quatro vozes (voz do *cantus*), B (de Buglhat, J.: Ferrara, 1538), C (Scotto, G.: Veneza, 1539), D (Kriesstein, M.: Augsburg, 1540) e E (Gardano, A.: Veneza, 1545) e a cinco (voz do *altus*), F (Gardano, A.: Veneza, 1559).

5. DISPOSIÇÃO TEXTUAL E SILÁBICA²⁶

A análise comparativa entre cantochão e motetos aponta para uma variação significativa da disposição textual e silábica e entre fragmentos correspondentes, em especial aqueles contendo melismas; o mesmo vale dizer para a repetição de palavras, empregada em melismas muito extensos, por indicação do autor ou de forma improvisada. Os fragmentos abaixo reproduzindo o quarto verso no *cantus* demonstram como a disposição e repetição de texto podem resultar em atribuições sílaba/texto diversas. As palavras da expressão *venient dicentes* se alternam entre ocupar um ou dois fragmentos do tipo 5 e 6 (Figura 3), sendo possível a repetição improvisada nos fragmentos 6B, 5C e 6C (entende-se como possível também a repetição adiantada, que ocuparia o espaço de 5C com a palavra *dicentes*, o que de fato é preconizado em 5B).

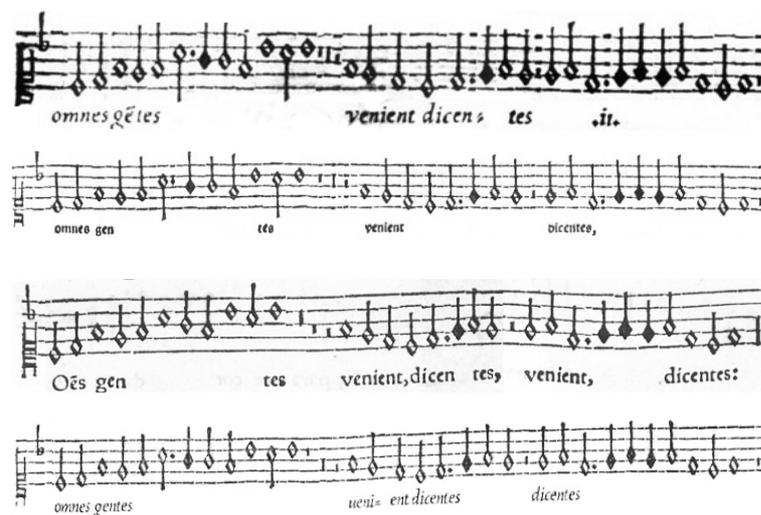


Figura 3. Fragmentos 4, 5 e 6 dos motetos a quatro (voz do *cantus*: B, 1538; C, 1539; D, 1540 e E, 1545).

A repetição ostensiva de uma mesma palavra não foi observada em nenhum dos motetos *Magnum haereditatis mysterium*, portanto não parece caber improviso no fragmento 6E. Para expressões de duas ou mais palavras isso já é válido: a exemplo, “*gloria tibi domine*” (último verso do moteto) pode ocorrer até cinco vezes seguidas, integralmente, como no *bassus* da edição de 1539. Fragmentos do verso “*omnes gentes venient dicentes*” apresentados na Figura 3 apresentam alto grau de similaridade entre si, mas não compõem o *cantus firmus*, localizado momentaneamente no *tenor*, assim como o que ocorre com as palavras “*nesciens virum*”²⁷. A análise também foi processada sobre o primeiro verso do moteto na voz do *altus* (Figura 4); observa-se aqui melismas complexos nos fragmentos 8 e 9, sob uma colocação silábica variável e imprecisa. A palavra “*my(i)sterium*” poderia ser atribuída tanto à última nota de 8C e 8E como à nota seguinte, como em 9B. O padrão de separação silábica do fragmento 9E é similar ao observado em 3D, e seria uma alternativa ao padrão de 3C e 3F.

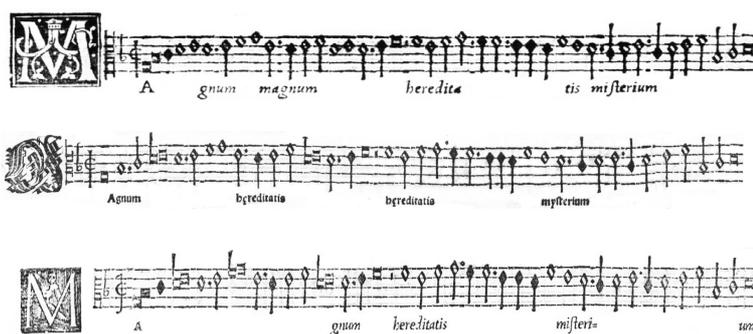


Figura 4. Fragmentos 7, 8 e 9 do moteto a quatro (voz do *altus*: B, 1538; C, 1539 e E, 1545). O *altus* da edição de 1540 (tipo D), não constam nos catálogos consultados, assim como seu *tenor* e seu *bassus*.

Apesar de atual (VELTMAN, 2006, pg. 73-89), a problemática da disposição textual e silábica sem dúvida ocupou, à época, mentes e discussões de intérpretes, compositores e teóricos em sua busca por soluções. Neste sentido, houve dois esforços históricos. De um lado, teóricos desenvolveram regras de colocação silábica, facilitando o trabalho que restava finalmente ao intérprete (HÁRRAN, 1973a, p. 620-632), (HÁRRAN; 1973b, 24-56). Do outro, uma nova geração de compositores, atentos a esta questão, valeu-se do aprimoramento da imprensa tipográfica no terceiro quartel do século

XVI para a preparação e impressão de obras vocais visando a uma leitura inequívoca (BERNSTEIN, 2001, P. 9-22); à frente destes estava Willaert (seguido de Orlando di Lasso e Cipriano de Rore), que com o *Musica nova* atinge este patamar. Entre os teóricos dedicados ao assunto²⁸ destacamos Lanfranco e Stocker²⁹ como representantes de duas gerações distintas, e abaixo mencionamos suas principais regras (Tabela 3); algumas, como o uso de ligaduras, eram comuns à maioria dos autores e remetiam às regras do canto gregoriano. De outra sorte, cada autor dirigiu sua obra para fins específicos, para atender a demanda de cantores, compositores e editores; assim, fizeram-se exceções diversas às regras, o que teria culminado em divergências teóricas - o que poderia responder pelas diferentes abordagens entre gerações de compositores ou até mesmo por sutis diferenças entre edições de uma mesma obra.

| Lanfranco | Stocker |
|--|--|
| A. TEXTO - Divisões semânticas do texto devem coincidir com as cadências das frases musicais; | A. A 1ª sílaba vai para a 1ª nota, e a última sílaba para a última nota; |
| B. MÍNIMA - Toda nota separada que for uma mínima (ou valor maior) deve receber uma sílaba; | B. MÍNIMA - Todas mínimas e notas maiores recebem sílaba; |
| C. LIGADURA - Uma ligadura não deve receber mais do que uma única sílaba, em sua primeira nota; | C. TIPO LIGADURA - Duas mínimas ou semínimas podem durar uma sílaba a partir da 1ª nota; |
| D. DIMINUIÇÃO - Semínima após mínima pontuada raramente recebe sílaba, e a próxima nota também não. | D. SEMÍNIMA - Semínima isolada pode receber sílaba, assim como a nota seguinte; |
| E. SÉRIE - Em uma série de semínimas só a primeira aceita sílaba, seguindo sustentada pela série até a primeira nota de valor maior (inclusive); | E. SÍLABA ACENTUADA - Sílabas acentuadas podem perdurar por várias semimínimas; |
| F. PENÚLTIMA - Se há mais notas que sílabas, é usualmente a penúltima sílaba que gera o melisma, a última sílaba sendo acentuada para a última nota; | F. SÍLABA CURTA - Sílaba curta toma uma nota curta, sílaba longa uma nota longa; |

| | |
|---|--|
| G. REPETIÇÃO - Palavras podem se repetir se houver notas suficientes para isto, desde que haja coerência semântica e sintática. | G. REPETIÇÃO - A repetição de palavras isoladas do texto deve ser evitada. |
|---|--|

Tabela 3. Algumas regras (selecionadas) de Lanfranco (1533) e de Stocker (1570).

Um recurso importante para a colocação silábica é o uso de “ligaduras”, elementos que tem origem na escrita neumática, e que sugere alguma reverência ao *stilo antico* medieval (APEL, 1953, p. 87-92). Há indícios de que o uso da ligadura se restringiu, ao longo do tempo, àquelas com “propriedade oposta” (significando duas semibreves). Os tratados de época preconizam a aplicação de apenas uma sílaba na primeira das notas da ligadura, o que atenuaria atribuições silábicas incorretas; porém, sua utilização no século XVI estaria condicionada às limitações da imprensa em evolução. Observa-se, ao computar ligaduras em publicações de *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert, um aumento de sua ocorrência em edições subsequentes. Ocorrências de ligaduras são listadas abaixo (Tabela 4).

| fonte | no. de vozes | ano | no. de ligaduras | | | | |
|----------------------------|--------------|-----------|------------------|-------|-------|--------|--------|
| | | | (cantus) | altus | tenor | bassus | total) |
| Ferrara (? , ms.) | 4 | 1527-1533 | 7 | ? | ? | 11 | ? |
| Ferrara (Bughat, ed.) | 4 | 1538 | 2 | 0 | 6 | 2 | 10 |
| Veneza (Scotto, ed.) | 4 | 1539 | 4 | 5 | 12 | 7 | 28 |
| Augsburg (Kriesstein, ed.) | 4 | 1540 | 5 | ? | ? | ? | ? |
| Veneza (Gardano, ed.) | 4 | 1545 | 6 | 7 | 13 | 13 | 39 |
| Veneza (Gardano, ed.) | 5 | 1559 | 10 | 15 | 10 | 12 | 47 |

Tabela 4. No. de ligaduras inscritas em motetos “*Magnum haereditatis mysterium*” de Willaert. A título de comparação, adicionamos à esta tabela a contagem de ligaduras do “Manuscrito de Ferrara” (1527-1533)³⁰ e da versão a cinco vozes do “*Musica nova*” (1559) de Willaert (exceto a voz do *quintus*). Interrogações representam vozes que não foram encontradas nas fontes primárias.

A inscrição de ligaduras menos convencionais (como a *obliqua*, a *recta* com saltos de até uma oitava, e as ligaduras múltipla e com coloração) no “*Musica nova*” de Willaert é exemplar de um modelo preciso. A obra, revisada pelo próprio Willaert para a publicação de Gardano, não deixa sombra de dúvida quanto à disposição silábica em todas as cinco vozes de

Magnum haereditatis mysterium, atendendo à regras de disposição claras.

Em vista dos fragmentos apresentados e seus padrões de fragmentação, percebemos que o nível de complexidade da atribuição aumenta quanto maior o número de notas contra o de sílabas. A tendência é balancear esta relação de modo a reduzir as possibilidades de colocação silábica. O monossílabo “*ex*” (pertencente ao terceiro verso), por exemplo, sofre todo tipo de colocação, chegando a se tornar o apoio de um melisma no *tenor* (edições de 1538 e 1539), mas atinge um maior grau de exatidão na edição de 1545 (que poupa a sílaba do melisma prolongado), refletindo a regra F da “sílaba curta” de Stocker. Dissílabos sob melismas, como a palavra “*magnum*”, geram dúvidas de atribuição solucionáveis pela combinação do uso de ligaduras, diminuições e “séries” (ver regras C, D e E de Lanfranco), formando sistemas de prolongamento complexo, a exemplo dos fragmentos 1D e 1E. O padrão de separação da palavra “*mysterium*”, como em 3C e 3F (a exemplo do fragmento 3A do cantochão) combina as regras C (“tipo ligadura”), D (“semínima”) e E (“nota acentuada”) de Stocker; no entanto, a regra válida para 9E é a da “penúltima” (regra F de Lanfranco).

6. CONCLUSÕES

A análise de fontes primárias diversas do cantochão *Magnum haereditatis mysterium* sugere que os motetos homônimos de Willaert sejam provenientes da corrente sem transposição do modo hipodórico, especialmente as fontes franciscana, de Marselha e de Augsburg. Neste caso, a forma pura do modo (com a sexta maior) seria preservada, o que vem de encontro a observações de notação na transcrição do moteto em tablatura por Gintzler³¹.

A comparação entre o manuscrito de Ferrara e a edição de 1545 aponta para uma grande similaridade entre ambos, o que poderia indicar que a versão produzida por Gardano seria oriunda do próprio manuscrito. Sua maior diferença são as ligaduras oblíquas, substituídas pelo tipo *recta* na edição de Gardano; nesta, o texto ainda aparece fragmentado em sílabas, segundo regras de Lanfranco.

A ocorrência sucessivamente maior de ligaduras nas publicações citadas pode representar um avanço no diálogo entre compositor e editor, visto que manuscritos de Willaert já traziam tais detalhes. Já o aprimoramento na disposição textual em motetos parece acompanhar a discussão sobre relações agógicas e semânticas da poesia latina; mesmo os manuscritos de Willaert não parecem ser tão coerentes nesse sentido.

Observou-se também que a utilização de regras combinadas de Lanfranco ou de Stocker parece conduzir a uma interpretação mais realista do processo de colocação de texto e sílaba e sua posterior atribuição por intérpretes renascentistas, o que à época certamente serviu ao refinamento de performance. Do contrário, a livre interpretação silábica seria a alternativa para a solução de tais problemas (ATLAS, 1998, p. 286-292).

Por indícios do impacto que teve na audiência do século XVI e pelas questões levantadas em relação às suas edições antigas, *Magnum haereditatis mysterium* (a quatro) chama a atenção para o corpo de obras de Willaert que aguardam uma revisão tanto musicológica quanto interpretativa, compensando o distanciamento das edições e gravações realizadas no séc. XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATLAS, Allan. Editing a Chanson: Text Underlay. In: *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*. Nova Iorque: W.W. Norton & Co., 1998, cap. 21.

APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge, Massachussets: The Mediaeval Academy of America, 5a. ed., 1953.

BENEDICTINES OF SOLESMES. *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tornuai: Desclee Company, 1961.

BERNSTEIN, Jane. *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press, 2001.

HARRÁN, Don. Vicentino and his Rules of Text Underlay. *The Musical Quarterly*, v. 59, n. 4, p. 620-632, 1973.

_____. New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino. *Acta Musicologica*, v. 45, n. 1, p. 24-56, 1973.

HOPPIN, Richard. *Medieval Music (Norton Introduction to Music History series)*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company, 1978.

JUDD, Cristle. Exempla Gratia: A reception of *Magnus es tu domine / Tu pauperum refugium*. In: *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. New York: Cambridge University Press, 2000, cap. 9.

MUSIC, David. O magnum mysterium: Three Mystical Renaissance Settings. *The American Organist*, v. 40, n. 11, p. 75-78, 2006.

RIVERA, Benito. Finding the *Soggetto* in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis. In: Hatch, C. & Bernstein, D.W. *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, cap. 4.

SCHUBERT, Peter.; CUMMING, Julie. Text and Motif c. 1500: a new approach to text underlay. *Early Music*, v. 11, n. 1, p. 3-13, 2012.

VELTMAN, Joshua. Syllable Placemete and Metrical Hierarchy in Sixteenth-Century Motets. *Computing in Musicology*, v. 14, p. 73-89, 2006.