Forma e simultaneidade na música polifônica do século XVI: análise do *Recercar decimo a tre voci* de Willaert

Marcos Pupo Nogueira (UNESP)

Resumo: Este trabalho é um estudo morfológico dos agrupamentos especificamente dirigido ao repertório instrumental polifônico e imitativo da música europeia do século XVI. Tem por objetivo apresentar algumas ferramentas analíticas que sejam operacionais quando dirigidas à simultaneidade polifônica imitativa. Postula-se nesta perspectiva que as diferentes vozes da textura polifônica sejam estudadas de maneira integrada quanto aos aspectos rítmico (acentual/duracional), de organização do espaço de alturas, de condução vocal contrapontística e de inter-relação motívica compondo unidades formais básica que neste estudo denomino de *agrupamentos sonoros plenos*. O presente estudo tem por objetivo adequar ao repertório polifônico do século XVI - considerado em sua complexidade textural - os conceitos de forma musical a partir de suas unidades discretas de agrupamentos e da teoria tematicista e motívica. O trabalho converge para uma análise e discriminação dos agrupamentos sonoros plenos no *Recercar Decimo a tre voci* de Adrian Willaert. Esta composição, transcrita integralmente neste trabalho a partir da edição de Antonio Gardano de 1559, é um exemplo de composição instrumental polifônica imitativa em que obviamente não se pode contar com o texto para a análise dos agrupamentos, como nos motetes, e nem com uma melodia preexistente, como em certas composições instrumentais do século XVI e XVII, nas quais ocorrem variações ou contrapontos sobre um *cantus firmus*. Em função destas características, típicas desse tipo de repertório instrumental, a estruturação de agrupamento se dá mais adequadamente pela qualificação de sua diversidade interna.

Palavras chave: Agrupamento. Complexidade textural. Polifonia imitativa. Ricercar. Willaert.

Title: Form and Simultaneity in Polyphonic Music of the Sixteenth Century: Analysis of Willaert's *Recercar Decimo a tre voci*

Abstract: This article is based on a morphological study of groupings that specifically address imitative polyphonic instrumental repertoire of sixteenth century European music. We aim to introduce analytical tools that function when applied to imitative polyphonic simultaneity. Accordingly, we suggest that the various voices in polyphonic texture should be analyzed in an integrated manner in terms of rhythm (accent/metric) organization of pitch space, contrapuntal voice leading and motivic interplay. The objective of this study is to apply to sixteenth century polyphonic repertoire –considering its textural complexity– concepts of musical form from its distinct grouping units (denominated Full Sound Groupings), and concepts of motivic and thematic theory. This article converges into an analysis and discrimination of the full sound groupings found in *Recercar Decimo a tre voci* by Adrian Willaert. Willaert's composition –fully transcribed from Antonio Gardano's 1559 edition– is an example of an instrumental composition that employs imitative polyphony which obviously cannot rely on text to analyze groupings, like motets, or even a pre-existing melody, as in certain instrumental compositions of the sixteenth and seventeenth centuries where variations or counterpoints are written above a *cantus firmus*. Because of these characteristics, typical of this type of instrumental repertoire, grouping analysis is best approached by qualifying its internal diversity.

Keywords: Grouping. Textural Complexity. Imitative Polyphony. Ricercar. Willaert.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Forma e simultaneidade na música polifônica do século XVI: análise do *Recercar Decimo a tre voci* de Willaert. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 95-116, jun. 2014.
* Trabalho realizado com apoio de Auxilio à Pesquisa FAPESP e Universal CNPq.

O termo agrupamento utilizado neste trabalho refere-se ao modo como os segmentos fraseológicos passaram a ser conhecidos, principalmente após a publicação do *The Rhythmic Structures of Music*, de Grosvenor Cooper e Leonard B. Meyer, em 1960. A terminologia foi adotada em outras publicações posteriores, principalmente nos Estados Unidos, e tem se consolidado, ao menos em língua inglesa. A utilização desta terminologia neste artigo conjugada aos adjetivos sonoro e pleno tem por objetivo evitar a conotação de segmentos lineares presente nos termos tradicionais da fraseologia, tais como figura, inciso, frase, período e seção. Evidencia-se deste modo que agrupamento em texturas polifônicas deve ser considerado a partir da complexidade das relações sonoras, métricas e duracionais dos elementos que o compõem.

Há poucos estudos relacionados à teoria dos agrupamentos que sejam operacionais quando se necessita analisar a composição polifônica do século XVI. Esta carência é ainda mais notável quando o repertório em análise é instrumental, que inclui o Ricercar, a Canzona, o Capricho, a Fantasia e a Tocata, formas nas quais a segmentação dos agrupamentos é dificultada pela ausência do texto, que em muitos casos tem um papel normativo quanto à sua definição. Mesmo no repertório vocal o papel do texto pode não ser suficiente quanto à análise dos agrupamentos, pois novas entradas ou repetições de segmentos melódicos podem ocorrer quando uma frase do texto ainda não se completou.

A conceituação dos agrupamentos fraseológicos tem uma longa tradição nos estudos teóricos e analíticos, mas os tratados tradicionais relacionados à teoria dos agrupamentos e de estruturas formais, desde os mais antigos como os de Goetchius (1897), Bas (1972, 1ª edição em 1903), Riemann (1952), Schoenberg (1990), Reti (1951), até os mais recentes como Cooper e Meyer (1971), Douglass Green (1979), Lerdahl e Jackendorff (1983) e Temperley (2003), dirigem-se fundamentalmente à música de textura homofônica da tradição maior-menor. Nesses estudos os agrupamentos são definidos quase exclusivamente como unidades melódicas e tornam-se pouco eficazes ou inadequados quando aplicados à estrutura multivocal da música polifônica, na qual os elementos melódicos interagem na simultaneidade ao produzir entre si defasagens métricas, rítmicas e variedade de relações intervalares.

Nesses tratados, é possível identificar diferentes enfoques na conceituação dos agrupamentos. Cooper e Meyer (1971), na influente publicação já citada, cuja primeira edição é de 1960, conceituam agrupamento tendo por base os pés da poesia clássica num contexto basicamente rítmico e estabelecem o critério dos "níveis arquitetônicos" que vai incorporando desde unidades mínimas de agrupamento (inciso) até grandes seções.

Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical* (primeira edição surge postumamente em 1967 e escrito entre 1937 e 1948) e seu manuscrito teórico incompleto, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, traduzido, comentado e editado em 1994 por Severine Neff e Charlotte Cross, entende os elementos básicos da fraseologia e especificamente sua teoria da "variação em desenvolvimento" como geradores de lógica, coerência e compreensibilidade do discurso musical. Douglass Green (1979: 3-4), em seu *Form in Tonal Music*, busca uma maior integração entre o que denomina "desenho" (ritmo, cadência, timbre, textura e tempo) e "estrutura harmônica", responsável pela organização harmônica da peça. Temperley (2003), em *End-accented Phrases: An Analytical Exploration*, influenciado por Cooper e Meyer e Lerdhal e Jackendorff, desenvolve, a partir de uma perspectiva cognitiva, uma diferenciação entre frases de acento inicial e frases de acento final, rediscutindo alguns dos pressupostos fraseológicos de Riemann.

As limitações da definição exclusivamente linear dos agrupamentos, mesmo relativamente ao repertório homofônico e tonal, também têm sido notadas em trabalhos mais recentes como o de David Temperley (2001), *The Cognition of Basic Musical Structures*, quando comenta, no capítulo dedicado a estruturas polifônicas, o trabalho de Lerdahl e Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*. Nessa publicação, os autores propõem uma teoria de agrupamento adequada à complexidade da música da "prática comum". No entanto, Temperley nota também uma limitação textural na conceituação adotada por estes autores, concluindo que a teoria de Lerdahl e Jackendoff acomoda-se apenas à música homofônica "em que uma única estrutura de agrupamento aplica-se a uma textura completa". Temperley prossegue afirmando ser a teoria de Lerdahl e Jackendoff convincente "para coisas como Corais de Bach", mas nota problemas analíticos quando aplicada "à maioria do repertório". O ponto mais destacado da avaliação de Temperley é que em muitas composições "nota-se que as diferentes partes da textura demandam agrupamentos com limites diferenciados", algo discernível até mesmo em obras aparentemente homofônicas, nas quais a melodia pode estar defasada do acompanhamento, ou comportando agrupamentos diferentes. Temperley (2001: 63) observa, ainda, que "esses problemas se multiplicam na música altamente contrapontística, tais como nas fugas". As objeções de Temperley e algumas soluções que propõe em seu próprio trabalho, tais como a possibilidade de que agrupamentos em texturas com maior independência de seus componentes possam ter limites não exatamente verticais, são importantes referências teóricas para esta pesquisa.

O conceito de Agrupamento Sonoro Pleno que se propõe neste trabalho procura evidenciar toda a complexidade sonora presente nos agrupamentos de obras polifônicas

imitativas, complexidade assim criada pela inter-relação oblíqua, vertical e paralela de seus componentes. Para análise dos agrupamentos nesta perspectiva utiliza-se algumas referências terminológicas presentes no estudo sobre textura de Wallace Berry (1987: 194-195), presente na sua obra *Structural Functions in Music*.

Referências teóricas com implicações morfológicas para o repertório polifônico imitativo

Consideramos que, em relação às obras polifônicas imitativas, há estudos acadêmicos com vários enfoques para análise do repertório, mas poucos discutem diretamente a questão morfológica aplicada à polifonia. Entre estes estudos está o de Glen E. Ethier em seu *A Methodology for the Analysis of Melodic Accent in Renaissance Sacred Popliphony*, publicado em 1996. Nesta obra o autor nota a carência de pesquisas na área:

> se considerarmos a questão de como interagem as partes vocais individuais na composição polifônica da Renascença para criar coerência para o movimento como um todo, nós descobrimos que não há ferramentas disponíveis para sustentar tal tarefa (ETHIER, 1996: ii).

O trabalho de Ethier converge em parte para uma perspectiva semelhante à exposta neste artigo, pois considera fundamental para a conceituação e análise da forma a interação de todos os componentes polifônicos, ou seja, a totalidade do tecido contrapontístico. A estratégia analítica de Ethier se baseia na percepção de uma tipologia de acentos relevantes para o repertório do Renascimento: acentos duracionais, de salto, de contorno, de cadencias e acentos iniciais (acentos de ataque ou entrada). Seu método consiste em criar um quadro hierarquizado, dos acentos mais fortes aos mais fracos, localizados nas melodias individuais de missas de *cantus firmus* da segunda metade do século XVI, a três e quatro vozes. Tal quadro hierarquizado serve como base para estudar "as estruturas das vozes independentes e suas interações enquanto elementos espaço/tempo capazes da criação de modelos formais, rítmicos e classes de altura" (ETHIER,1996: ii). Metodologicamente, a opção de Ethier, após procedimentos analíticos realizados é "revelar processos normativos formais de classes de altura (*pitch class*) em algumas composições da Renascença" (ETHIER,1996: iii).

Neste artigo, os objetivos são algo semelhantes aos de Ethier, divergindo, porém,

quanto à delimitação do objeto, ao incluir a polifonia imitativa instrumental e, do ponto de vista metodológico, quanto à qualificação da relação entre as vozes ao propor que os agrupamentos sonoros plenos sejam estudados, em princípio, de modo autônomo em relação à perspectiva harmônica. Priorizam-se, assim, a materialidade sonora e a definição do espaço de alturas (escalas, modos e hexacordes) para a criação dos critérios de segmentação dos agrupamentos e determinação dos graus de precisão de sua delimitação. Este último aspecto é fundamental porque boa parte do repertório polifônico dos séculos XV e XVI é formada por composições em geral contínuas e sem pontos aparentes de segmentação. A intrincada e densa simultaneidade presente no repertório polifônico imitativo é o grande desafio imposto à análise da forma e de seus agrupamentos. Considera-se que um caminho possível para tal desafio seja considerar como ponto de partida o estudo das relações motívicas surgidas nos pontos de imitação e na elaboração dos sujeitos.

Quanto à fundamentação teórica da questão motívica e temática, propõem-se os conceitos tradicionais da teoria tematicista, presentes em obras tais como as de Schoenberg (1994), Reti (1951), Rufer (1954) e Godt (1977), e os conceitos correspondentes presentes em tratados do século XVI, como o de Zarlino (1558), *Le institutioni harmoniche*, e o de Thomas Morley (1597), *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, em que se apresentam definições pioneiras para os termos tema, sujeito (*soggetto*), *punto* e ponto de imitação.

Outra referência que também tem por objetivo o estudo sistemático da estrutura formal da música polifônica imitativa do século XVI é uma tese publicada em 2009, sob o título *New Theories for Old Music: An Analysis of Lamentations Settings by Thomas Tallis and Willian Byrd*, de Enoch Jacobus. Seu caminho é traçado a partir da constatação de que a música polifônica imitativa desse período "oferece notáveis indicações acerca da localização das notas estruturais". Explica que as "notas estruturais tendem a ocorrer no início e fim das frases", mas como estas frases não são simultâneas, as notas estruturais podem estar "obscurecidas na textura, particularmente nas vozes internas". Jacobus parece reconhecer a importância de se revelar em meio à textura polifônica imitativa uma estrutura oculta definida pelas "notas estruturais". Em função desta perspectiva, seu método para discernir as frases procura definir com muita clareza os significados de "entrada" e "pontos de imitação", processo que se mostrou bastante útil para a fundamentação teórica do conceito de agrupamento sonoro pleno e sua aplicação na análise do Ricercar de Willaert presente mais à frente neste trabalho. Para a localização das frases Jacobus recorre ao texto, que "na maioria das vezes cumpre o papel principal na organização da música". Como no texto das obras sacras que analisa "frequentemente uma ideia completa ou linha é quebrada em

segmentos menores", Jacobus confere também às palavras a grande complexidade da estrutura fraseológica que surge do tratamento musical do texto na polifonia imitativa. Um segmento de frase pode ser repetido "antes da continuação para o próximo segmento de frase" e ocorre também a sobreposição dos elementos fraseológicos e o surgimento de várias "cadências menos definidas", fatores que concorrem para a complexidade textural, completa o autor (JACOBUS, 2009: 19-21).

Há também vários trabalhos que, mesmo indiretamente, abordam questões relevantes para o estudo dos agrupamentos na música polifônica. Dois deles: o de Benito Rivera (1993), *Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis*; e o de Irving Godt (1977), *Motivic Integration in Josquin's Motets*. Ambos dedicam-se à análise de obras polifônicas do século XVI em imitação livre, ou seja, sem *cantus prius factus*. Em composições desse tipo a localização dos sujeitos exige maior cuidado na distinção do material temático (motivos e suas transformações). A questão principal nesse tipo de repertório é a ausência de um *cantus firmus* reconhecido e claramente identificável ao longo da obra. Os dois estudos abordam aspectos fundamentais da análise formal na polifonia imitativa do século XVI: a localização do material temático e a determinação de como é trabalhado ao longo da composição. Rivera adverte que os sujeitos nesse tipo de composição não são melodias familiares e nem apresentados em evidentes imitações canônicas. O estudo, que também tem como objeto determinar a relação entre a estrutura melódica do sujeito e determinação do modo, prossegue indicando que os sujeitos são "recém compostos, divididos em frases separadas, dispersos, e, é preciso dizer, soterrados na densa complexidade polifônica". A conclusão de Rivera é de que os sujeitos devem ser "trazidos à superfície por meio de cuidadosa análise" (RIVERA, 1993: 74). Trazer os sujeitos "à superfície" desde a "densa complexidade polifônica" como propõe Rivera significa localizar, classificar e comparar os elementos da rede de relações motívicas que os componentes texturais estabelecem na polifonia imitativa. O texto de Rivera aponta que para formular uma convincente morfologia da música polifônica de qualquer tipo, especialmente da imitativa, é condição básica possuir ferramentas analíticas que levem em consideração as relações temáticas, métricas, rítmicas e de espaço tonal entre todos os componentes texturais. Tal perspectiva lucidamente sugerida por Rivera é uma das referências com a qual se busca dialogar e refletir neste presente trabalho.

O artigo de Irving Godt é anterior ao de Rivera em quase três décadas e, por sua vez, remete a uma preocupação quanto à coerência estrutural da forma e, especialmente, da coerência temática, aspecto muito discutido nos estudos analíticos e teóricos dos anos 1970 e que o autor transporta para o repertório sacro do Renascimento. O pesquisador

realiza inicialmente uma identificação minuciosa de figuras temáticas, às quais o autor denomina como motivos, a partir da frase inicial do moteto *Benedicite omnia opera Domini Domino, de Josquin des Pres*, e afirma: "as implicações temáticas desta introdução parecem gerar a maioria dos motivos mais importantes da composição". Godt se refere muito pouco a questões contrapontísticas e se concentra mais exatamente em destacar uma denominada integração motívica presente nos dois motetos de Josquin analisados no artigo. Segundo Godt, a análise dos motetos compostos sem *cantus firmus* indica que Josquin "pode ter usado a técnica da integração temática ou motívica de forma não fundamentalmente diversa dos processos temáticos (de períodos históricos) posteriores" (GODT, 1977: 264). De modo geral, esta apreciação analítica, embora bastante eficaz do ponto vista metodológico, está mais interessada em localizar as origens dos procedimentos da integração temática empregados em outros períodos históricos e estilísticos, aqueles diretamente relacionados à música tonal. Em seu artigo, Godt avalia este processo em algumas obras sacras do século XVI como um direcionamento à integração temática. Quanto a este ponto, Godt procede de modo semelhante ao de Rudof Reti em *The Thematic Process in Music*. Reti também associa as técnicas de desenvolvimento da integração temática na música europeia do século XIX como um processo originado da linearização da composição polifônica imitativa (RETI, 1951: 57-58). Historicamente, Reti localiza a origem desse processo na música polifônica imitativa, principalmente quanto às obras sacras produzidas nas últimas décadas do século XVI, período que o autor considera de apogeu do estilo contrapontístico, principalmente nas missas e motetes de Palestrina e Orlando di Lasso. Segundo Reti, em consequência dos processos imitativos empregados nessas obras - oriundos dos desdobramentos da tradição franco-flamenga -, as relações temáticas são extremamente explícitas, pois um padrão melódico do sujeito ou de um ponto de imitação numa voz era imitado imediatamente por outra em meio a uma textura claramente polifônica. Durante o período clássico/romântico, ou na "era da genuína transformação temática", como prefere o próprio teórico, as relações temáticas no "estilo sinfônico avançado" já não seriam assim tão diretas e a habilidade do compositor de formar um tema a partir de um precedente precisa ser mais efetiva e sutil, pois pouco da semelhança exterior entre dois temas deve ser reconhecível, preservando, no entanto, a identidade na essência. Desse modo tornava-se necessário o "empenho do compositor não para enfatizar a identidade (temática), mas ocultá-la" (RETI, 1951: 57-58). Embora o enfoque evolutivo presente tanto no artigo de Godt quanto na teoria de Reti seja, sob vários aspectos dificilmente defensável, o conceito de transformações temáticas, devidamente contextualizado historicamente, torna-se uma ferramenta útil para a análise da forma no repertório polifônico imitativo do século XVI.

A questão da análise morfológica do repertório polifônico imitativo do século XVI enfrenta ainda outros problemas, alguns deles também devidos à origem estilística e histórica de várias das ferramentas empregadas. Os principais se referem à fundamentação de processos cadenciais harmônicos, de definição e delimitação, tanto do espaço das alturas quanto dos registros dos componentes polifônicos - aspectos igualmente essenciais para a reflexão teórica relativa a morfologia da música polifônica. Há neste item muitos trabalhos que aproximam características melódicas e harmônicas do repertório do século XVI com as dos séculos seguintes. Uma delas é considerar uma parte do repertório do renascimento como precursora de processos de estruturação de campos harmônicos típicos da música tonal. Este procedimento metodológico está bem sintetizado no início de um artigo muito influente, de 1981, de Harold Powers, sobre problemas analíticos da música polifônica do século XVI. Nesse estudo o autor destaca que a compreensão das "relações tonais na música do renascimento" leva ao reconhecimento do "solo do qual originalmente brota nosso próprio entendimento das relações tonais" (POWERS, 1981: 428). Embora Powers tenha sido um dos pioneiros na crítica de uma modalidade como um processo distinto, mas equivalente ao da tonalidade da prática comum sua afirmação anterior implica um posicionamento em que a perspectiva é balizada por um entendimento posterior ao repertório analisado - o referido "nosso" entendimento do que venha a ser "relações tonais".

Karol Berger em artigo (BERGER, 1980: 484-504) situa o problema das "questões tonais" que tanto tem preocupado analistas do repertório polifônico do século XVI de modo mais historicamente reflexivo que o de Powers. O foco do artigo de Berger reside no comentário crítico de dois diferentes enfoques analíticos para o Prólogo ao motetode Orlando di Lasso, *Prophetiae sibyllarum*, composição bastante conhecida por sua extraordinária intensidade cromática. Berger indica inicialmente a metodologia empregada por dois importantes analistas dedicados à música do século XVI, Edward Lowinsky e Willian Mitchell. Berger nota a opção do primeiro por definir a obra como "atonalidade triádica", negando a coerência tonal, e a do segundo por afirmá-la, entendendo o Prólogo pleno de "qualidades tonais". A autora afirma que os dois caminhos adotados, embora opostos, se originam num mesmo contexto teórico e estético, predominante a partir do final do século XIX, e que se caracterizava pela busca de uma "coerência orgânica na obra musical". Segundo a autora, tal paradigma estético tornou-se obsessivo nas primeiras décadas do século XX, principalmente com Schoenberg e Schenker.

A alternativa que Karol Berger defende é a consulta aos tratados de época, pois embora "não possam avaliar a coerência tonal de uma composição, nos dirão que tipos de eventos de altura eram ouvidos e entendidos por seus contemporâneos como sendo

pertencentes ou não a um trabalho" (BERGER, 1980: 487). Quando aplicada ao repertório polifônico do século XVI, a teoria modal permite, ainda segundo a autora, um melhor discernimento acerca do significado de coerência formal no período. Nesse sentido, é particularmente esclarecedor o comentário feito por ela sobre o tratado de Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica*, de 1555, em que nota um sério empenho do teórico renascentista no sentido do reconhecimento do problema da coerência na composição, afirmando "que a forma de uma peça, sua estrutura, será determinada por sua organização modal" (BERGER, 1980: 489). A afirmação de Vicentino destacada por Berger deve ser verificada e estudada com muito cuidado e profundidade para que se leve em consideração o contexto histórico e as preocupações teóricas da composição musical naquele período, algo para o qual o texto de Berger apresenta importante reflexões.

Em trabalhos de teoria e análise musicais realizados nas últimas décadas do século XX sobre o repertório do século XVI, uma característica metodológica frequente tem sido estudá-lo como uma transição do modalismo para a estrutura tonal dos séculos seguintes. Estudos mais recentes, no entanto, têm apontado para uma direção diversa, como o artigo de 2003, de Michael Dodds. O texto se refere ao espaço das alturas e estabelece uma relação entre o modalismo do século XV e XVI e os aspectos texturais da polifonia, considerando a modalidade ocidental anterior ao século XVII "dominada por uma conceituação essencialmente vocal do espaço das alturas", na qual os cantores pensavam a estrutura das alturas em "termos das próprias vozes", numa clara referência à independência melódica de cada voz na polifonia. Em seguida, conclui que na passagem do século XVI para o XVII o surgimento dos estilos operísticos e do baixo contínuo "causou uma mudança na maneira como a maioria dos músicos conceituava o espaço das alturas. Dodds associa a esta mudança do polifônico para o homofônico, o surgimento de um espaço de alturas organizado de forma mais adequada ao desenvolvimento de uma harmonia vinculada pela tradição maior-menor. Embora a questão possa ser mais complexa, como o próprio autor sugere ao longo do seu artigo, parece adequado considerar que o pensamento polifônico durante o renascimento fosse mais voltado às estruturas modais, às espécies de oitava e à combinatória dos hexacordes, do que a uma possível transição para a prática tradicional da era tonal.

Dos textos de Lowinsky, Mitchell, Powers, Dodds e Berger citados anteriormente fica evidente que uma das questões mais problemáticas da análise da música do século XVI reside na relação entre modo e polifonia. O fundamento desta dificuldade foi bem apontado pela musicóloga americana Cristle Collins Judd quando afirma que a "dificuldade central

reside sobre a natureza da associação com a polifonia de uma teoria intimamente liga à música monofônica em sua origem" (JUDD, 2006: 364). Embora a questão modal relacionada à polifonia não seja o objeto específico deste trabalho, parece oportuno indicar, mesmo que de forma tangencial como o fizemos nas citações anteriores, um pouco do contexto que cerca o problema, pois na morfologia tradicional aplicada à tradição homofônica maior/menor os processos cadenciais harmônicos representam papel fundamental e tem parecido tentador a alguns teóricos da música do século XVI transferir, por analogia, questões harmônicas da prática comum à problemática dos modos e suas transformações aplicados à composição polifônica do renascimento.

Em estudo mais recente, Mauro Mangani e Daniele Sabaino, ambos da Universidade de Pavia (Itália), deduzem das questões anteriores que, atualmente e depois de estudos como o de Powers e Dodds, há uma consciência mais efetiva de que a "passagem" para o conceito moderno de espaço tonal (tonalidade harmônica) "não foi de maneira alguma uma transformação gradual (ou nem mesmo teleológica)" a partir de um alegado "sistema modal" (MANGANI; SABAINO, 2008: 246).

Neste presente trabalho busca-se analisar a questão morfológica do repertório polifônico imitativo em fundamentos essencialmente referentes à condução de vozes do contraponto do século XV e XVI e na maneira em que se dão as interações motívicas que ocorrem dentro da textura polifônica imitativa. Procura-se evitar uma análise preponderantemente harmônica, ou seja, da relação entre os acordes formados a partir da sobreposição das vozes.

Fatores analíticos propostos para os agrupamentos sonoros plenos

A análise que finaliza este trabalho tem por objetivo indicar algumas das estratégias metodológicas para a definição dos agrupamentos numa obra polifônica imitativa e aplicá-las ao *Recercar decimo a tre voci* de Adrian Willaert. Como um protocolo geral, e não específico para esta obra, divide-se a estratégia analítica em dois fatores: o primeiro é o fator sonoro que corresponde à materialidade da simultaneidade, ou seja, as definições de como as alturas se sobrepõem e o segundo ao fator relacional correspondente ao estudo das inter-relações motívicas dos componentes polifônicos.

Ao primeiro fator correspondem os seguintes aspectos: avaliação do grau de dissonância/consonância de acordo com os conceitos teóricos da época da composição; relação entre altura e ritmo e aferir a duração dos intervalos em simultaneidade; situação

acentual das alturas em sobreposição; qualificação do espaço de alturas e determinação dos fatores cadenciais; graus de densidade dos componentes texturais em cada agrupamento.

Quanto ao segundo fator parte-se do princípio de que os agrupamentos formados podem variar quanto ao número de motivos diferentes que abarcam e quanto ao potencial de estabelecerem interações, ou seja, de estabelecerem referências estruturais temáticas na composição. Propõe-se aqui que as identidades motívicas devam ser qualificadas quanto ao grau de semelhança e também quanto ao posicionamento dos elementos motívicos no tecido polifônico: se as relações são oblíquas, simultâneas, se em registros ou vozes diferentes.

Uma terminologia específica pode auxiliar a qualificar e discriminar os agrupamentos:

- **Tensão polifônica**, se define neste estudo pelos graus de diferenciação rítmica e do conjunto intervalar harmônico aferidos entre os componentes sobrepostos de um agrupamento. Quanto maior o grau de diferenciação, maior será a tensão polifônica e maior será a independência dos componentes em simultaneidade.
- **Inter-relação motívica** pode ocorrer entre motivos semelhantes ou diferentes. A **inter-relação** é **linear** quando no mesmo componente. Quando em componentes diferentes pode ser **diagonal** se os motivos não estiverem sobrepostos, **paralela** se for simultânea e **imbricada** se os motivos estiverem parcialmente sobrepostos. Ainda a inter-relação motívica é **contígua** quanto houver proximidade temporal num mesmo agrupamento e **distante** quando a inter-relação motívica ocorrer em agrupamentos diferentes.

Ao se sobreporem na textura polifônica, os motivos interagem temática e sonoramente, e desse modo o resultado da interação torna-se a base para a segmentação e análise dos agrupamentos sonoros plenos, segmentação que não se configura, em geral, por limites rígidos. O que se propõe é que a modelagem e delimitação dos agrupamentos sonoros plenos se dê fundamentalmente por características de inter-relação motívica e processos de interação sonora entre as vozes. Deste modo os componentes se agrupam por critérios de similitude, por proximidade das imitações e pelo grau de tensão polifônica causada pelos movimentos melódicos e contrarritmos que estabelecem entre si.

Análise do *Décimo ricercar a três vozes* de Adrian Willaert

A transcrição realizada tomou como base a edição veneziana de Antonio Gardano, de 1559, sob o título de *Fantasie recercari: contrapunti a tre voci*.

A escrita do *Décimo Ricercar* de Adrian Willaert indica semelhanças com o moteto sacro do século XVI, como ocorre com frequência com o ricercar imitativo nesse mesmo século. Na edição de Gardano esta relação é explicitada no subtítulo em que se lê: "*appropriati per Cantare & Sonare d'ogni sorte di Stromenti*". As semelhanças entre moteto e ricercar se dão quando se leva em conta os intervalos melódicos empregados, a extensão de cada uma das vozes, a escolha de proporções rítmicas pouco variadas e pouco articuladas e a estrutura composta de modo contínuo. Há certo recato clássico evidenciado na contida expressividade e na austeridade presentes no desenho das figuras melódicas. Porém, mesmo com estas características, a análise detecta figuras de contornos rítmico-melódicos bem diferenciados e caracterizados, já notada por Bedbroock (1973) em seu estudo histórico da música para teclado.

Os sete grandes agrupamentos expostos na análise que se segue foram definidos por três critérios, muitas vezes combinados: o primeiro, quando indicado eventualmente pelas pausas que separam as entradas de cada uma das vozes; o segundo, pela relação de identidade temática das entradas, mesmo que não separadas por pausas; e o terceiro, por movimentos cadenciais, estes quase sempre internos e que resultam em cadências parciais do ponto de vista resolutivo.

Pode-se discernir quatro motivos (Fig. 1) expostos inicialmente no primeiro agrupamento - melodicamente completo no *cantus* e parcialmente no tenor - e em seguida no segundo agrupamento (Fig. 2), este considerado como uma repetição estendida do primeiro, agora exposta no *bassus* e tenor. Esses motivos se configuram como um material temático completo ao qual se remetem todas as variações motívicas presentes na composição e, deste modo, são responsáveis pela unidade e coerência morfológica da composição. Em razão das características de seus formatos e recorrência na obra, os quatro motivos assinalados fazem do *Recercar Decimo a tre voci* de Willaert uma composição com importante estatuto temático.

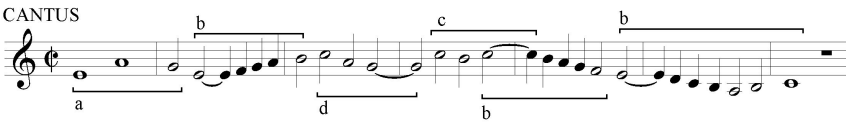

Fig. 1: Material motívico presente em todo o Ricercar e exposto no início, na linha do *cantus*. Willaert, *Recercar Decimo a tre voci* (comp. 1-7).

O motivo *a* se define por um salto de quarta compensado. O motivo *d*, embora mantenha com *a* alguma identidade principalmente quanto ao espaço intervalar de quarta e segunda, foi destacado neste estudo por sua recorrência ao longo da composição, tanto em sua forma inicial quanto em variações, inversões e retrogradações. O motivo *b* é o mais dinâmico do ponto de vista rítmico em razão da figura da mínima pontuada e a movimentação de semínimas por graus conjuntos. O motivo *c* se caracteriza pela bordadura e se associa quase sempre com o motivo *b*. Todas as entradas do Ricercar iniciam por algum destes motivos ou suas derivações.

Nesta análise propõe-se que os agrupamentos sonoros plenos sejam indicados por linhas tracejadas para indicar os limites tênues entre eles e sempre imbricados e, em alguns pontos, também em elisão com os seus vizinhos. Os cinco primeiros agrupamentos são definidos como pontos de imitação em que cada voz entra imitando o mesmo motivo inicial, ou seja, são agrupamentos de estrutura mais coesa, unificados por imitações iniciadas pelo mesmo motivo. Os dois últimos agrupamentos se apresentam com processos imitativos incompletos, ou menos integrados, e com um número significativo de motivos muito transformados. A análise realizada não pretende ser extensiva e o objetivo é destacar nos agrupamentos não somente o processo de delimitação a partir dos princípios já indicados, mas também as inter-relações temáticas e os graus de tensão polifônica produzida pelos componentes em simultaneidade.

O agrupamento inicial (*cantus* e tenor) contém todo o material temático do Ricercar (Fig. 2). A estrutura motívica das imitações é bem transparente, pois o motivo *b*, o mais movimentado ritmicamente, não se imbrica com sua repetição em outra voz. A estrutura de imitações do agrupamento inicial é bem equilibrada e articulada e ocorre dentro de um eixo (consideradas as notas iniciais dos motivos) de uma quinta ascendente, tenor e *superius* (*a*/*a*) e o retorno quinta abaixo, *superius*-tenor (*b*/*b*). Há pouca tensão polifônica apenas rápidas dissonâncias resultantes da movimentação das semínimas contra a semibreve e mínimas, provocadas pelos imbricamentos e os consequentes deslocamentos acentuais entre o motivo *b* e o motivo *a* no compasso 2, entre o motivo *b* e motivo *d* no compasso 3 e 4 e entre *c* e *a* nos compassos 5 e 6. Ao final do agrupamento o motivo *b* surge sobreposto (*cantus* e *tenor*) em rigoroso paralelismo de terças que resulta no abrandamento da independência textural dos componentes. Tal abrandamento oportunamente permite que a entrada do *bassus*, iniciando o segundo agrupamento, ocupe o primeiro plano.

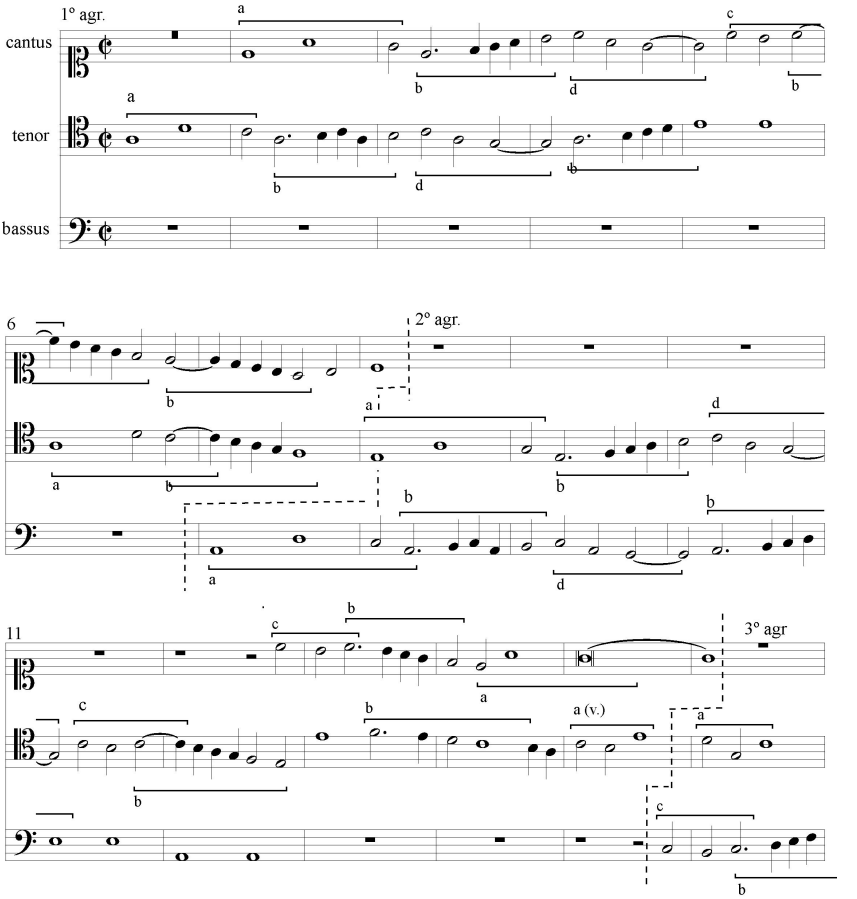

Fig. 2: Transcrição dos dois primeiros agrupamentos assinalados com linhas trastejadas e os respectivos motivos indicados. Willaert, *Recercar decimo a tre voci* (comp. 1-16).

O segundo agrupamento inicia como uma repetição do primeiro agora exposto nas vozes *bassus* e tenor, mas ao final uma mudança provoca o incremento da tensão polifônica: a entrada do motivo *c* é imitada em seguida no *cantus* e quebra a sequência simétrica de entradas. Notar que depois da entrada de *c*, no *cantus*, duas variantes do motivo *b* se imbricam no compasso 13 (*cantus* e tenor) separadas por um tempo, o que

possibilita um aumento da tensão polifônica, com o aparecimento do intervalo de quarta aumentada (Fig. 2, compasso 13: 3ª mínima com 1ª semínima no *cantus*). Ainda neste agrupamento, após o aumento da tensão polifônica verificada no compasso 13, surge no compasso 15, no tenor, o motivo *a* retrogradado que realiza isoladamente o movimento cadencial sobre a nota Mi, sugerindo o modo frígio[1]. Os dois primeiros agrupamentos terminam com um arrefecimento da tensão polifônica, mas enquanto o primeiro apresenta poucos imbricamentos de motivos, preferindo a sobreposição em paralelo, o segundo incrementa os imbricamentos e deste modo abre uma perspectiva mais oblíqua em relação ao primeiro.

No terceiro agrupamento (Fig. 3), a imitação à oitava entre *bassus* e *cantus* ocorre separada por nove tempos, o que evita a imbricação diferentemente do que ocorre entre *cantus* e *tenor*, cuja imitação ao uníssono e a diferença de 4 tempos permitem o imbricamento de *b* e *c*. Quanto ao fator sonoro, este terceiro agrupamento apresenta maior diversidade textural: na entrada da linha do *bassus* (*c*+*b*) a voz do tenor apresenta uma variante de *a* que se imbrica com *c*+*b* do *bassus*, mas na sequência (compassos 17 e 18) o *bassus* e tenor combinam simultaneamente variantes de *a* em movimento contrário e mesmo valores, mas deslocados. Embora do ponto de vista do contraponto e do ritmo haja muita independência entre as duas vozes nestes dois compassos, quanto ao fator sonoro, os intervalos de terça e sexta favorecem uma textura homofônica. O caráter homofônico criado entre *bassus* e *tenor* é intensificado no compasso 18 pelo movimento paralelo de décimas de uma variante de *b* (mínima pontuada seguida de semínima em grau conjunto), fato que praticamente anula a independência polifônica, mas ao mesmo tempo suaviza a sonoridade do agrupamento e permite que a entrada de *c* no *cantus* se evidencie. Outro ponto de tensão polifônica ocorre perto do fim do agrupamento quando o motivo *d*, em sua forma inicial (no *cantus)*, se contrapõe em defasagem de uma semínima com seu retrógrado no tenor.

[1] Quanto a questão modal há, no Ricercar, uma intensa presença da nota Mi e Dó, o que indica a tendência frígia.

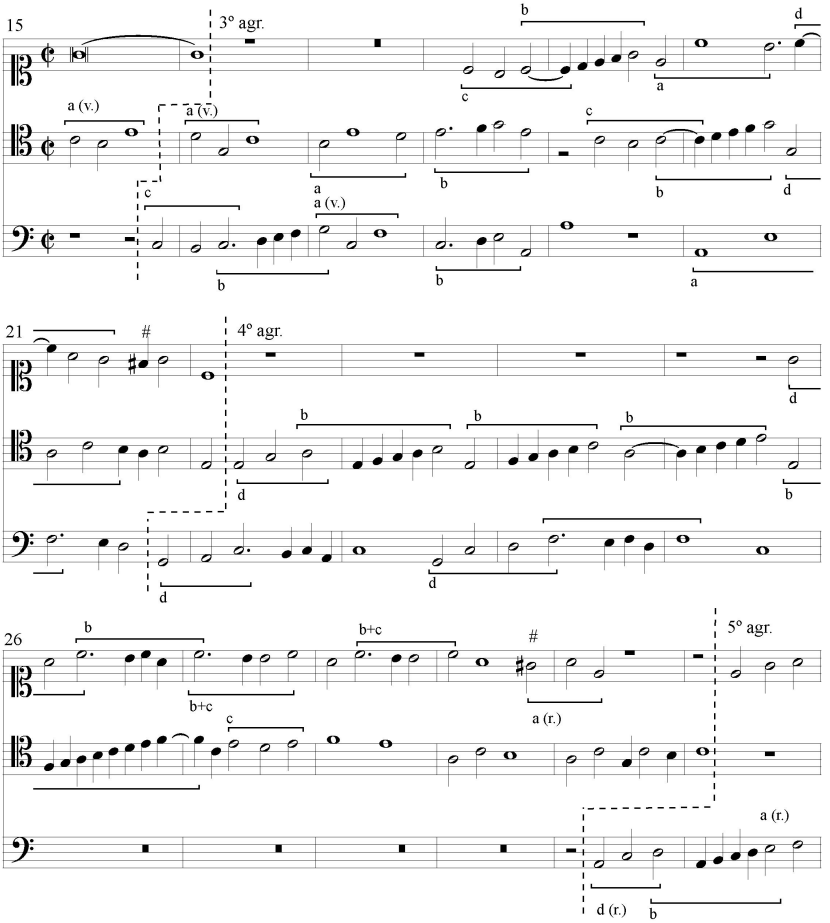

Fig. 3: Transcrição dos 3º e 4º agrupamentos do Ricercar. O 3º se articula por meio de três entradas encabeçadas pelo motivo *c*, distribuídas nas três vozes (pela ordem, *bassus, cantus* e tenor). Willaert, *Recercar decimo a tre voci* (comp. 15-31).

A forma retrogradada de *d* combinada com *b* torna-se ponto de imitação nos quarto e no quinto agrupamentos. No quarto agrupamento (Fig. 3), as distâncias entre as entradas são muito diversas, assim do *bassus* para o *tenor* a defasagem corresponde a duas

mínimas, o que causa os imbricamentos de *d*, enquanto do *tenor* para o *cantus* são treze mínimas. Neste intervalo de tempo repetições sequenciadas do motivo *b* na linha do tenor se expandem de modo linear e põem em evidência as notas características do modo frígio (Mi, Fá e Dó). Esta expansão culmina na única exposição do motivo *c* neste agrupamento e a primeira sobre uma nota diferente de dó, exatamente a nota Mi. Em função da passagem sequencial no tenor e da previsibilidade que causa este tipo de progressão, o primeiro plano deste trecho é composto pelos os motivos *a* e *b*, que surgem no compasso 23, na linha do *bassus*, relembrando a exposição inicial. Ao final uma outra lembrança de *a* (transposto e retrogradado) indica um movimento cadencial sobre a nota mi, finalizando a linha do *cantus* no quarto agrupamento que se encerra no tenor.

O quinto agrupamento (Fig. 4) inicia mais uma vez com o motivo *d* como ponto de imitação. Há um estreitamento das entradas (pela ordem *bassus*, *cantus* e tenor) e a inter-relação das imitações apresenta maior diversidade: o motivo *d* na entrada inicial do *bassus* é imitado à quinta após quatro mínimas; em seguida, o tenor apresenta uma variação de *d* com o retrógrado do motivo *d* presente no *bassus*.

Tal disposição na entrada dos motivos cria um dinamismo que se assemelha ao desenvolvimento clássico e prepara o progressivo processo de enfraquecimento da coesão motívica das imitações que ocorre nos dois últimos agrupamentos. Ainda no quinto agrupamento nota-se que o dinamismo referido ocorre também pelo grande número de motivos imbricados que se destacam num conjunto mais rarefeito em função da grande quantidade de pausas internas no agrupamento. Em razão da distribuição das pausas, e mesmo que as três vozes estejam bem ativas no agrupamento, a textura é predominantemente de dois componentes.

O sexto agrupamento (Fig. 4) não se apresenta mais como uma estrutura imitativa coordenada por entradas encabeçadas por um mesmo motivo. Assim o *cantus* abre com um variante mais distante de *b*, enquanto a segunda entrada (*bassus*) abre com uma variante de *d* e, por sua vez, o tenor entra com o motivo *c*. Nota-se uma grande diversidade de referências temáticas e os quatro motivos se sobrepõem com muita liberdade e em diversas variantes. O adensamento das imbricações alcança um ponto culminante nos compassos 45, 46 e 47 em que os motivos *b*, *d* e *a* se sobrepõem em imitações com pequenas defasagens. Neste trecho se encontra o núcleo de maior tensão polifônica do Ricercar de Willaert e com a maior diversidade, tanto no que se refere à direcionalidade do movimento das vozes, quanto à variedade rítmica entre elas. O sétimo e último agrupamento (Fig. 5, compasso 48) surge no *bassus*, quando a tensão polifônica do

agrupamento anterior arrefece com a cadência sobre sol na linha do *cantus*, na passagem do compasso 48 ao 49. O arrefecimento ao final de agrupamentos sonoros plenos se deve a fatores não somente cadenciais, mas também texturais, tais como a diminuição da densidade, ou movimentos melódicos homodirecionais.

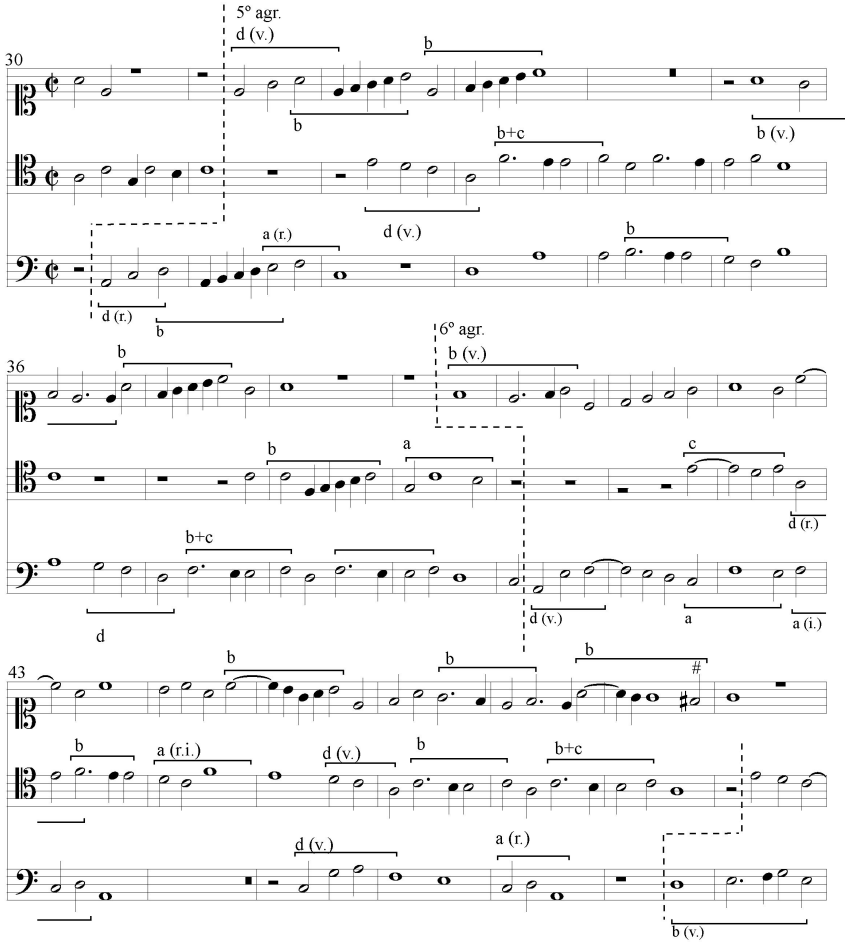

Fig. 4: Transcrição do fragmento do Ricercar com os 5º e 6º agrupamentos assinalados. Willaert, *Recercar Decimo a tre voci* (comp. 30-49).

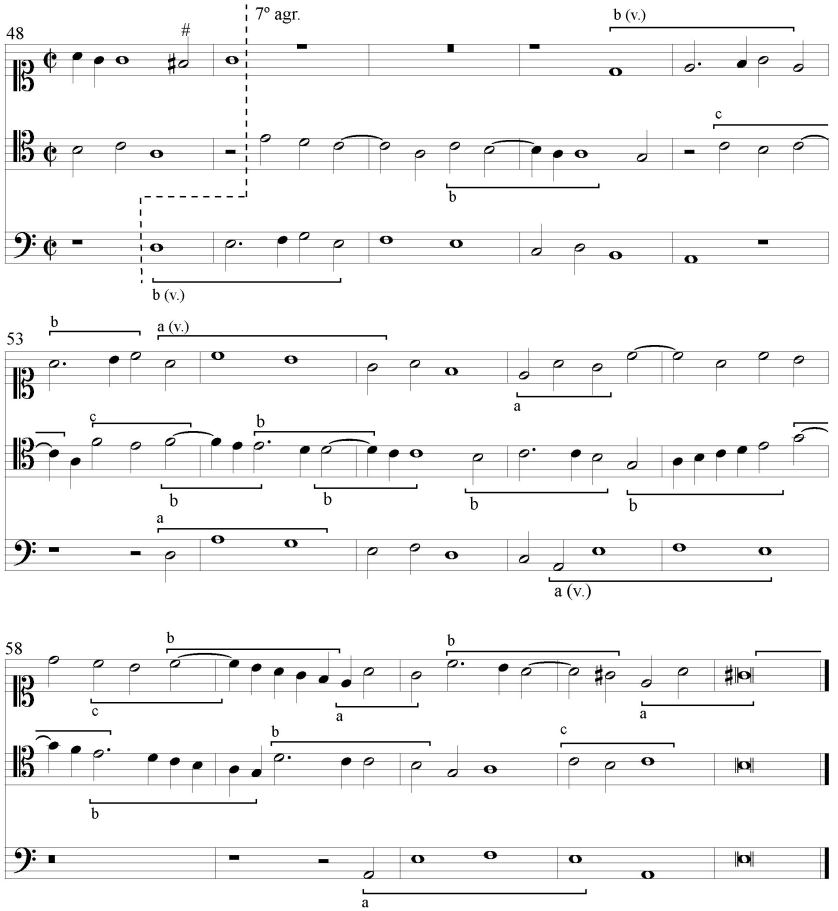

Fig. 5: Transcrição do último fragmento do Ricercar de Willaert com o 7º e último agrupamento. Willaert, *Recercar Decimo a tre voci* (comp. 48-62).

Neste último agrupamento (Fig. 5) a linha do *bassus* começa por expor uma variante de *b* que é imitada 12 mínimas depois na entrada do *cantus* à oitava. Este eixo de imitação formado pelas vozes extremas instaura uma forte estrutura de inter-relação motívica diagonal no início deste agrupamento conclusivo. *Bassus* e *cantus* progridem

trabalhando conjuntamente com variantes dos motivos *a* e *b*, fato que incrementa ainda mais o eixo de coesão motívica entre os registros extremos deste agrupamento final. Esta solidez estrutural garante a coesão temática e permite à linha do tenor apresentar um desenvolvimento motívico contrastante em que se destaca o surgimento de uma relação linear do motivo *c* (sequencia motívica na mesma voz). Enquanto a linha do tenor se desdobra com liberdade, a linha do *bassus*, a partir do compasso 54, progressivamente se organiza como um movimento cadencial tendo uma variante do motivo *a* como elemento condutor. Nos compassos 56-57 o motivo *a* na linha do *bassus* apresenta uma configuração melódica frígia (bordadura ascendente Mi-Fá-Mi) que ressurge depois de pausas numa recorrência enfática finalizando a composição.

Conclusão

Mais do que aspectos cadenciais, obviamente importantes para a determinação de agrupamentos sonoros plenos, procurou-se evidenciar que a delimitação dos agrupamentos numa composição contínua e textura polifônica imitativa, como no Ricercar analisado neste trabalho, pode se dar mais apropriadamente pela manutenção do foco analítico na identidade entre motivos e na determinação dos graus de tensão polifônica. A presença de seções definidas por cadências preparadas e resolvidas por um movimento simultâneo das vozes são raras neste tipo de repertório e deste modo a maioria das cadências presentes na obra analisada são cadências internas - por definição parciais - e, como já observado por Jacobus em citação anterior, veladas pela complexidade textural, especialmente quando ocorrem nas vozes intermediárias.

O Ricercar de Willaert é um exemplo de composição instrumental polifônica imitativa em que obviamente não se pode contar com o texto para a análise dos agrupamentos, como nos motetos, e nem com uma melodia preexistente como em certas composições instrumentais dos séculos XV e XVI nas quais ocorrem variações ou contrapontos sobre um *cantus firmus*. Tais condições (texto e presença de um *cantus prius factus*), se estivessem presentes, permitiriam ao menos uma base para a definição morfológica. Em função destas características, típicas desse tipo de repertório instrumental, a estruturação dos agrupamentos se dá mais adequadamente pela qualificação da diversidade interna dos agrupamentos, diversidade que promove variedade e cria, em cada um dos agrupamentos, modos tão variados de relação motívica e sonora promovidos pela simultaneidade polifônica, que a nossa percepção é desafiada a coordenar duas dimensões simultaneamente: a dimensão temporal, definida pela sucessão dos agrupamentos, e a

dimensão espacial, criada pelas inter-relações motívicas. Embora o *Ricercar décimo a três vozes* de Willaert seja um tipo de composição contínua e em nenhum momento (a não ser ao final) haja uma cadência plenamente conclusiva preparada e finalizada por todas as vozes simultaneamente, a delimitação e qualificação dos agrupamentos só é possível ao se considerar o perfil de cada um deles, a gradação dos seus pontos de tensão polifônica, a complexidade textural criada por seus componentes e a relação temática entre eles.

Referências

BEDBROOK. G. S. *Keyboard Music from the Middle Ages to the Beginnings of the Baroque*. Nova York: Da Capo Press, 1973.

BERGER, K. Tonality and Atonality in The Prologue to Orlando de Lasso´s "Prophetiae Sibyllarum": Some Methodological Problens in Analysis of Sixteenth-Century Music. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 66, n. 4, p. 484-504, 1980.

BERRY, W. *Structural Functions In Music*. Nova York: Dover. 1987.

COOPER, G. e MEYER, L. B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago, 1971.

DODDS, M. Plainchant at Florence´s Cathedral in the late Seicento: Matteo Coferati and Shifting Concepts of Tonal Space. *The Journal of Musicology*, University of California Press, v. 20, n. 4, p. 526-555, 2003.

ETHIER, G. E. *A Methodology for the Analysis of Melodic Accent in Renaissance Sacred Polyphony. Vancouver*: The University of British Columbia, 1996.

GREEN, D. M. *Form in Tonal Music*. Fort Worth: Harcourt, 1979.

GODT, Irving. Motivic Integration in Josquin's Motets. *Journal of Music Theory*. n. 21, p. 264-292, 1977.

JACOBUS, E. *New Theories for Old Music: An Analysis of Lamentations Settings by Thomas Tallis and Willian Byrd*. Louisville: University of Lousville, 2009.

JUDD, C. C. Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives. In: CHRISTENSEN, T. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambrige University Press, 2008. p. 364-406.

MANGANI, M.; SABAINO, D. Tonal Types and Modal Attributions in Late Polyphony: New Observations. *Acta Musicologica*, International Musicological Society, v. 80, fase 2, p. 231-250, 2008.

MORLEY, Thomas. *A Plain & Easie Introduction to Practical Musicke*. Londres: Peter Short, 1597.

POWERS, H. S. Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony. *Journals of American Musicological Society*, University of California Press, v. 34, n. 3, p. 428-470, 1981.

RETI, R. *Thematic Process in Music*. Nova York: Macmilian, 1951.

RIVERA B. Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis. In: HATCH, C.; BERNSTEIN, D. W. (Ed.). *Music Theory and The Exploration of The Past*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

TEMPERLEY, D. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

_____ End-Accented Phrases: An Analytical Exploration. *Journal of Music Theory*. Yale University Department of Music, Duke University Press, v. 47, n. 1, p. 125-154, 2003.

ZARLINO, G. *Le Intituitione Harmoniche*. Veneza, 1558. Facsimile, IMLSP.

Marcos Pupo Nogueira é professor, regente e pesquisador. Possui Graduação em Composição e Regência, e Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2003). Desde 2004 é Professor Doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Atua na intersecção da Teoria, Análise e História da Música, destacando o estudo da morfologia na música polifônica e processos temáticos da composição dos séculos XVIII e XIX. Tem trabalhos já consolidados acerca dos processos composicionais relacionados à organização e desenvolvimento temático na obra de Carlos Gomes e sua escrita orquestral. É líder do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. mpuponogueira@uol.com.br