

## Ricercares polifônicos renascentistas: ferramentas e análises

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e análise musical

*Marcos Pupo Nogueira*  
*Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” - Instituto de Artes – UNESP – São Paulo, SP*  
*marcos.pupo@unesp.br*

*Fernando Luiz Cardoso Pereira*  
*Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” - Instituto de Artes – UNESP – São Paulo, SP*  
*fcperera@gmail.com*

*Gabriel Canos Massolini*  
*Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” - Instituto de Artes – UNESP – São Paulo, SP*  
*gabriel.massolini@unesp.br*

**Resumo.** Este trabalho está relacionado à formulação e aplicação de ferramentas analíticas que sejam operacionais para análise da composição polifônica do século XVI, especialmente o ricercar imitativo. Tais ferramentas têm como base metodológica a identificação de duos enquanto unidades estruturais mínimas – expediente este que na polifonia vocal é suportado pela disposição de textos. Já em peças instrumentais, a ausência do texto dificulta a identificação de duos, como nos ricercares imitativos de Willaert, que por sua semelhança estrutural com o moteto torna-se o objeto de análise deste trabalho. Ressalta-se que as ferramentas analíticas aqui propostas ainda são de valia na análise de repertório vocal visto que, apesar do evidente papel normativo do texto na identificação de agrupamentos temáticos, nem sempre aponta para a ocorrência e ancoramento corretos de duos imitativos. Portanto, o objetivo deste trabalho é revelar o caráter expositivo dos exórdios em dois ricercares, nos quais a clareza é decorrente da equilibrada sucessão de duos. Observamos que as semelhanças entre o moteto e o ricercar imitativo, como a preservação do caráter de composição contínua e a manutenção tanto do âmbito vocal de seus componentes quanto dos esquemas de exposição dos chamados duos, servem como parâmetro para balizar a eficácia das ferramentas. Foi possível concluir que nos dois ricercares a quatro vozes (de três compostos por Willaert) a ausência do texto é compensada por uma maior definição e variedade tanto na composição como na relação entre duos.

**Palavras-chave.** Willaert, Ricercar, Século XVI, Duo, Exórdio

**Title. Polyphonic Ricercares in Renaissance: Tools and Analysis**

**Abstract.** This work is related to the formulation and application of operational tools for the analysis of sixteenth-century polyphonic composition, especially the imitative ricercar. Such tools are methodologically based on the identification of duos as minimal structural units – an expedient that in vocal polyphony is supported by the arrangement of texts. In instrumental pieces, however, the absence of text makes it difficult to identify duos, as in Willaert's imitative ricercars, which, due to its structural similarity with the motet, becomes the object of analysis in this work. It is noteworthy that the analytical tools proposed here are still useful in the analysis of vocal repertoire since, despite the evident normative role

of the text in identifying thematic groupings, it does not always point to the occurrence and correct anchoring of imitative duos. Therefore, the main goal of this work is to reveal the expository character of the exordia in two ricercars, in which clarity comes from the balanced succession of duos. We observed that the similarities between the motet and the imitative ricercar, such as preservation of the continuous character of the composition and maintenance of both the vocal range of its components and the exposition schemes of the so-called duos, serve as a parameter to mark out the effectiveness of the tools. It was possible to conclude that in the two four-voice ricercares (out of three composed by Willaert) the absence of the text is compensated by greater definition and variety both in composition and in the relationship between duos.

**Keywords.** Willaert, Ricercar, Sixteenth-Century, Duo, Exordium

## Introdução

A pesquisa sistemática sobre o ricercar inicia-se nos anos 1940 com os trabalhos de Sutherland (1945, 1942) e Apel (1949), seguidos de dissertações e teses dedicadas ao tema conduzidas por Murphy (1954), Slim (1961), Tappa (1965), Swenson (1971), Magliocco (1972), Ladewig (1978), Jensen (1988), e Yeung (1989) até os anos 80, sendo baixa a ocorrência de dissertações posteriores sobre o tema (GARRET, 1999; LEE, 2011). Paralelamente, a publicação de artigos dedicados ao ricercar também não é frequente (HAAR, 1973; KIRKENDALE, 1979). O perfil destas publicações aponta uma tendência cronológica para pesquisas de caráter circunscrito, voltado ou ao instrumento (órgão, teclado, ensemble, alaúde, violoncello) ou a um autor (Pietro Vinci, Antonio Il Verso, Frescobaldi, Froberger), e que em geral utilizam a análise formal estilística como base para comparações de obras de um mesmo autor ou entre autores distintos. A rarefação nesta linha de publicações (mesmo considerando aquelas sem o termo ‘ricercar’ em seus títulos) sugere um esgotamento dos métodos analíticos tradicionais, especialmente aqueles que se aplicam à música tonal. A ausência de atualização do verbete ‘ricercar’ desde os anos 80 (CADWELL, 2001, 325-28) parece refletir esta situação.

O termo ‘ricercar’ abrange uma variedade de formas que se caracterizam por um perfil ora mais improvisatório, ora imitativo. A primeira metade do século XVI testemunha o estabelecimento de ambos, primeiramente o ricercar prelúdio ou rapsódico, cuja origem é a *intavolatura*<sup>1</sup> de peças polifônicas, especialmente *chansons* para alaúde ou teclado, acrescidas de componentes idiomáticos e improvisatórios; e mais tarde os ricercares imitativos para

---

<sup>1</sup> *Intavolatura* (Tablatura) é um sistema de escrita musical amplamente utilizado para instrumentos polifônicos dedilhados e de teclado dos séculos XVI e XVII; esse sistema, em vez de indicar a altura do som, ilustrava a posição dos dedos do músico no teclado ou no espelho do instrumento de cordas dedilhadas.

*ensemble* (para o qual este trabalho se dedica) e também para alaúde ou teclado, de natureza distinta.

Um fator importante neste processo é o estabelecimento da imprensa musical na França e na Itália. Editores da primeira metade do século XVI se preocuparam em explorar comercialmente suas publicações e, sendo dificultosa a colocação de texto em impressões de música vocal, criou-se um mercado lucrativo com a música para instrumentos, seja solo (para teclado ou alaúde, na forma de tablaturas, *ricercars* prelúdicos ou fantasias) ou para conjuntos instrumentais ou vocais (*ensemble*), com base em uma polifonia vocal meramente sem texto (como nos álbuns *Harmonices musices odhecaton* publicados por Petrucci a partir de 1501), ou como uma nova polifonia imitativa, exclusivamente instrumental, como aquela publicada em *Musica Nova accommodata...* (Arrivabene, RISM 1540/22). Surge então o *ricercar* imitativo, editado em livros de partes (contrastando com publicações prévias em *intavolatura*) e incorporando técnicas de perseguição como a imitação pervasiva, característica da terceira geração franco-flamenga e que se popularizavam no início do século XVI, adaptadas a uma estrutura musical com maior grau de reiteração motívica.

### **Ricercars de Adrian Willaert**

O objeto analítico deste trabalho se refere a dois *ricercars* a quatro vozes de Adrian Willaert, compositor que viveu entre cerca de 1490 à 1562 e é um dos principais representantes da quarta geração de compositores franco-flamengos. Sua obra envolve praticamente todos os gêneros composicionais correntes no século XVI, tanto nos estilos cultivados por compositores das escolas franco-flamengas da segunda e terceira geração como no estilo humanista vinculado aos madrigais italianos deste período, do qual Willaert também colaborou no desenvolvimento. Nascido em Rumbeke (cidade na atual Bélgica), estudou direito em Paris, mas decidiu-se por tomar o caminho da música, tendo estudado com Jean Mouton, compositor da capela real de Saint-Quentin's, na França. Após sua ligeira passagem por Roma, em 1515, Willaert segue para Ferrara no mesmo ano, onde presta serviço ao cardeal Ippolito I d'Este até a morte deste, em 1520 e, a seguir, ao duque Alfonso I d'Este (1476-1534), até 1525. Já em 1527 Willaert é apontado pelo doge Andrea Gritti de Veneza como mestre de capela da basílica de São Marco, onde produziu a maior parte de sua obra e foi mestre de numerosos e notórios pupilos, tais como Zarlino, Vicentino e Andrea Gabrieli.

Um catálogo extensivo das obras de Willaert reúne os seus *ricercares* dentro da categoria ‘instrumental’ (indicada pela letra I), identificando-os em ordem numérica em função de seu número de vozes componentes (KIDGER, 2005, p. 284-287).

Os dois *ricercares* a quatro vozes, analisados mais à frente, são presentes tanto no *Musica nova Accommodata...* como no álbum *Musique de Joye* (J. Moderne, RISM 1550/24). Este último nos serviu de fonte, uma vez que apenas o *bassus* remanesce da única edição original sobrevivente do *Musica Nova accommodata*. A tabela abaixo reúne os três únicos *ricercares* a quatro vozes de autoria incontestada de Willaert, dos quais os dois primeiros (*Tertius* e *Quartus*) são analisados neste trabalho. A Tabela 1 indica também o *index* RISM, a classificação de Kidger e informações sobre tessitura, plano tonal e modos de cada um deles.

**Tabela 1 - Os três *ricercares* a quatro vozes de Willaert e classificações**

RISM, <i>index</i>	Kidger	claves	tessitura	resolução	finalis	<i>repercussio</i>	modo
<i>Tertius</i> (1550/24)	I015	S – C <sub>1</sub>	(a,b) c' – f''	a, d, g, f, e, c, b <sup>♭</sup>	d	d-a	<b>1</b>
		A – C <sub>3</sub>	(c) d – a'				
		T – C <sub>4</sub>	d – g' (a')				
		B – F <sub>3</sub>	(F) G – a ( b <sup>♭</sup> )				
<i>Quartus</i> (1550/24)	I016	S – C <sub>1</sub>	(c') d' – e''	a, e, c, d, g	e	e-a	<b>3</b>
		A – C <sub>3</sub>	(f) g – a'				
		T – C <sub>4</sub>	d – e' (f')				
		B – F <sub>3</sub>	(F) G – a				
<i>Vigesimus primus</i> (1550/24)	I017	S – C <sub>1</sub> (♯)	(g,a) b – e'' (f'')	f, a, c, d, g, b <sup>♭</sup>	f	f-a	<b>6</b> ( <i>per</i> ♯)
		A – C <sub>3</sub> (♯)	(c) d – a'				
		T – C <sub>4</sub> (♯)	(a,b) c – f'				
		B – F <sub>4</sub> (♯)	(D,E) F – b <sup>♭</sup>				

## Seções e elementos estruturais em motetos e *ricercares* no século XVI

A semelhança estrutural apontada anteriormente entre moteto e *ricercar*, no século XVI, permite considerar que a estrutura formal dos *ricercares* imitativos tem estreita relação com a dos motetos que, por sua vez, seguem a disposição do texto literário de origem. Uma vez que tal passagem pode ser entoada melodicamente, seja de forma monofônica, homofônica ou polifônica, seu arranjo musical deve apresentar recursos de articulação que reflitam a *dispositio* de suas seções literárias, estabelecendo assim uma *dispositio* musical.

Em trabalho prévio, a *dispositio* foi apontada como etapa na qual os constituintes do discurso são escolhidos e ordenados, como nos explica Lausberg (2004, p. 91). Ele identifica dois tipos fundamentais de segmentação do corpo completo do texto, seja por bipartição ‘tese e antítese’ ou tripartição ‘princípio (*caput, initium*), meio (*medium*) e fim (*finis*)’, e estes padrões

de segmentação podem ainda ser subdivididos para a obtenção de um maior número de partes. Ainda segundo Lausberg, “a parte inicial do discurso (*exordium, proemium*) deve atrair a atenção, a boa aceitação e a benevolência [n.e. “*captatio benevolentia*”][...] para a causa partidária defendida no discurso” (LAUSBERG, 2004, p. 92). Esta característica apontada por Lausberg indica como a ideia de exórdio deve ser aplicada em análises de rícercares neste trabalho, com uma forte presença expositiva para compensar a ausência de texto, tendendo a tornar esta seção inicial ainda mais expositiva que em arranjos musicais sobre texto.

Seja em verso ou em prosa, a articulação do texto pode se dar de forma explícita, por meio de separação de linhas (ex. parágrafos, versos), de pontuação (ex. vírgula, ponto e vírgula, dois-pontos, e pontos final, de exclamação e de interrogação), ou de forma implícita por meio de articulação seja entre cláusulas de um período composto ou entre termos essenciais e não-essenciais de uma oração. As articulações de efeito mais pronunciado, como a separação de linha, podem segregar as seções da *dispositio*, tais como introdução, exposição, proposição, argumentação e conclusão, enquanto seus componentes internos poderiam ser segregados por articulações de menor efeito, como aquelas implícitas na oração (NOGUEIRA, PEREIRA, IAFELICE, 2021, p. 62). Pressupõe-se, portanto, que o arranjo musical de um texto literário contemplará tais articulações por meio de cadências de natureza diversa ou por contraste textural (rítmico ou contrapontístico) entre seções, podendo tais recursos ainda se associar. Pode ser acrescentado que os rícercares imitativos irão expressar suas próprias articulações por meio destes mesmos recursos, enfatizando seu paralelo com os motetos e tornando necessária a compreensão destes dispositivos em seus modelos vocais.

Pode-se observar que motetos baseados em cantochão (ex. antífonas, responsórios) derivam parte de seu planejamento polifônico dos componentes textuais e melódicos do cantochão original: suas cláusulas melódicas<sup>2</sup> podem suscitar pontos de articulação explícita ou implícita na polifonia; seu componente textual pode se multiplicar integral ou parcialmente entre as vozes; e seu componente melódico pode ainda ser incorporado ao tratamento contrapontístico. Em correspondência aos componentes textuais e melódicos acima citados, estabelecem-se para o moteto dois níveis estruturais – textual e polifônico – dos quais apenas o segundo pode ser mais apropriadamente utilizado na análise de rícercares, ainda que alguns paralelos possam ser feitos à estrutura textual do moteto.

---

<sup>2</sup> Processos cadenciais monofônicos, vinculados ao encerramento de palavras ou termos da oração.

Tanto para motetos como para rícercares, a *dispositio* completa resultará de sua tripartição em seções *exordium*, *medium* e *finis*, das quais o exórdio é aquela com a estrutura mais bem definida, visando a *captatio benevolentia*. Em rícercares, tal clareza resulta de uma reiteração e integração polifônica mais explícita entre motivos, o que se dá por meio de pares de duos (imitativos ou não) em pontos de imitação.

Assim como em publicação anterior, a definição que se adota neste trabalho para o elemento estrutural denominado duo é resultante da perspectiva apontada por Tomás de Santa María em sua obra seminal, *Arte de tañer fantasia*, publicada em Valladolid, em 1565, em que o duo não somente se apresenta como a unidade básica de uma composição polifônica, mas também como articulador de toda a textura contrapontística a quatro vozes, tanto em motetos quanto em rícercares, em meados do século XVI (NOGUEIRA, PEREIRA, IAFELICE, 2021, 44-61). O conceito de duo, tal como desenvolvido neste trabalho, encontra uma correspondência nos esquemas de exposição do sujeito, ou das chamadas “células de fuga”, para utilizar a terminologia de Milsom (2006, p. 298). Outra fonte para o desenvolvimento mais atual do conceito estrutural no contraponto imitativo, associado a duo, encontra-se em uma reflexão importante de Peter Schubert sobre o conceito de módulo, que se define pela relação intervalar entre vozes e sua reiteração ao longo de uma obra imitativa. Tais conceitos estão expostos em seu trabalho analítico sobre os motetos de Palestrina (SCHUBERT, 2007, pp. 3-5).

O processo analítico que se desenvolverá neste trabalho entende a textura polifônica do rícercar como integração entre duos, definida expositivamente na sua seção inicial, o exórdio. Pode-se definir a partir desta referência que, no moteto, o elemento estrutural ‘duo’ é “uma conjunção de duas vozes por contiguidade temporal e textual, em que as vozes se agrupam pela proximidade temporal das entradas e pelo compartilhamento do mesmo texto” (NOGUEIRA, PEREIRA, IAFELICE, 2021, pg. 44). Os mesmos autores (*ibid.*, p.47) classificam não somente as relações, muitas vezes imitativas, entre os componentes do duo (relações intraduo), mas também as relações entre os duos (relações interduo) que ocorrem principalmente nos exórdios, possibilitando desta forma uma apropriada estrutura temática nesta seção inicial, tanto em motetos quanto rícercares, e que serão fatores efetivos nas análises dos rícercares mais à frente.

No rícercar tal compartilhamento ocorre pela mesma proximidade temporal dos componentes e especificamente pelo mesmo padrão melódico e rítmico. É importante acrescentar, ainda, que na composição de um duo ocorre também outro tipo de contiguidade,

que podemos chamar de harmônica, “e que se estabelece entre as entradas a partir de uma identidade entre intervalos de quinta ou de quarta – embora a contiguidade temporal prevaleça como critério para a determinação do duo” (NOGUEIRA, PEREIRA, IAFELICE, 2021, pg. 44). Um duo se torna o fator básico na articulação musical tanto em motetos quanto em ricercares, e sobretudo no exórdio, no qual, enquanto parte inicial do discurso musical, a estrutura polifônica tende a ocorrer de maneira mais clara e objetiva.

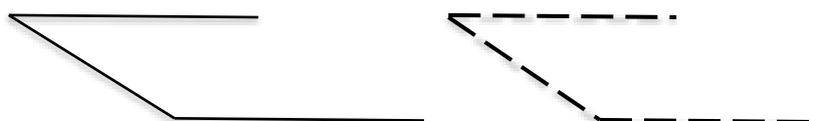
Tendo como referência fundamental o conceito de duo, pode-se apontar que ele é a unidade mínima de agrupamento sintático-musical que conecta pervasivamente, ou seja, imitativamente, toda a complexa rede que constitui a trama polifônica, tanto da perspectiva do texto quanto da perspectiva musical. O conceito de duo torna-se deste modo uma entidade em que os componentes que o integram constituem uma unidade de tal modo indissociável que não seja possível conceber a existência de uma melodia isolada no contraponto imitativo, mas apenas esta unidade composta.

Esta unidade de forte integração de elementos será denominada neste trabalho de ‘*soggetto*’. Este termo da tratadística italiana do século XVI apresenta complexa gama de significados. Em razão disso, é necessário limitá-lo metodologicamente como um termo que consiste na combinação de dois fatores: o primeiro advindo de sua origem vocal, como uma porção significativa do texto inicial que pode ser cunhada como ‘*incipit*’; e o segundo pela configuração melódica escolhida pelo compositor como suporte para mediar esta porção textual que, embora seja frequentemente exposta desacompanhada ao se iniciar o duo, é, em muitos casos, compartilhada pela outra voz formante. E quando esta incorrer desta maneira, será identificada como a *configuração mínima compartilhada* (ou ‘CMC’) entre as vozes do duo. Deste modo o conceito de configuração mínima compartilhada indica o quanto de exatidão imitativa se apresenta num duo. As configurações de duos podem apresentar, entretanto, outras configurações, tais como duos não imitativos em que as partes estejam em relação ou polirítmica ou homofônica, ou, ainda em defasagem de entradas, as quais denominamos como duos em constructo. Nos exórdios, principalmente, os duos podem se apresentar na forma de pares de duos (pareamento de duos) e toda uma variedade de possibilidades, tanto imitativas quanto não imitativas e que podem ocorrer internamente ao duo ou entre diferentes duos. Assim, os aspectos desta conjunção chamada de ‘*soggetto*’ estabelecerão a nossa primeira orientação para a abordagem da ferramenta pelo prisma da conjunção entre texto e música no moteto ou como conjunção puramente musical contrapontística no ricercar.

## Exposição das ferramentas analíticas – Tipos de Agrupamento

Duos imitativos (Figura 1) são representados por linhas horizontais contínuas abaixo de cada voz, indicando os fragmentos em imitação exata (duo expositivo), enquanto que a linha oblíqua representa a união dos fragmentos como duo; as linhas tracejadas indicam imitações não exatas (duo imitativo digressivo):

**Figura 1 - Duo imitativo expositivo e duo imitativo digressivo**



Existem outros três tipos de agrupamento, todos eles com estruturas não imitativas ou parcialmente imitativas. O primeiro, que chamamos de agrupamento polirrítmico (Figura 2), ocorre quando as vozes têm o mesmo texto, mas em relação rítmica cruzada. Este agrupamento é indicado com um retângulo simples.

**Figura 2 - Agrupamento polirrítmico**



O segundo, agrupamento homorrítmico (Figura 3), ocorre quando as vozes possuem o mesmo texto e a mesma estrutura rítmica, indicado por retângulos arredondados:

**Figura 3 - Agrupamento homorrítmico**

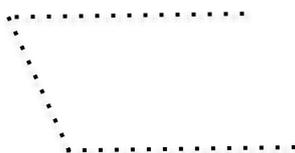


Outro tipo de agrupamento, aqui denominado como constructo polifônico (Figuras 4, 5 e 6), é uma ferramenta útil em três situações não imitativas ou semi-imitativas, mas com proximidade temporal das entradas dos componentes (emulando o duo imitativo):

**Figura 4 - Contraponto entre fragmento imitativo e voz adicional não imitativa**



**Figura 5 - Vozes formando um duo não imitativo**



**Figura 6 - Duo imitativo com prolongamento não imitativo**



## **Análise de exórdios em dois ricercares a quatro vozes de Willaert**

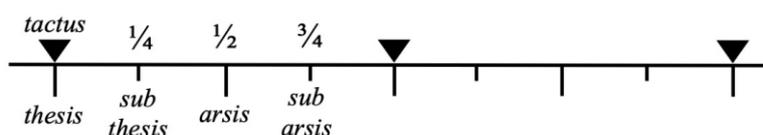
Para os fins desta análise, serão utilizados os termos *tertius*, *quartus* e *vigesimus primus* ao referir-se aos três ricercares a quatro vozes de Willaert, em concordância com seus títulos no *Musicque de Joye* (J. Moderne, 1550). Também poderemos nos referir a eles por meio dos tons de seus modos (como já atribuídos na Tabela 1), quando apropriado.

Os ricercares *tertius* e *quartus* foram transcritos por meio do programa de edição musical Sibelius, a partir de fac-símiles dos livros de partes do *Musicque de Joye*, sendo verificados com a edição moderna dos ricercares por H. Colin Slim (1964); porém, em oposição a esta, optou-se por seguir o sistema de notação mensural de época, abstendo-se do uso de barras de compasso e utilizando as claves e os valores rítmicos originais da fonte primária, visando facilitar a visualização da análise gráfica (Figuras 8 e 9, adiante), ainda que a leitura correta deste sistema de notação demande maior atenção.

Ainda de acordo com o sistema de notação mensural, a referência para organização métrica é o *tactus*, unidade mensural que correspondente à unidade de compasso moderna. O *tactus* é marcado por meio de duas batidas, *thesis* e *arsis*, cuja proporção temporal entre si pode ser dupla (2:1) ou simples (1:1), gerando métricas ternária (*tempus perfectum*) ou binária (*tempus imperfectum*), respectivamente. No caso dos três ricercares, o *tactus* é *perfectum cum prolatio minor*, o que implica também em que *thesis* e *arsis* sofram uma subdivisão simples,

gerando métrica binária simples. Nas análises, posições métricas e submétricas serão apontadas por um sistema de fracionamento do *tactus*, tal que números ‘inteiro’ ou ‘inteiro + 1/2’ corresponderão a *thesis* ou a *arsis*, respectivamente, enquanto suas subdivisões (referidas aqui como ‘*subthesis*’ e ‘*subarsis*’) fazem correspondência com números ‘inteiro + 1/4’ ou ‘inteiro + 3/4’, respectivamente. Contudo, apenas o *tactus* será indicado nas transcrições, por meio de um triângulo, como mostrado na Figura 7.

**Figura 7 - Representação do *Tactus* nas transcrições**



Cada um dos ríscos foi analisado por meio de diversos parâmetros, como descrito nas Tabelas 2 e 3. Em ambos, o exórdio se divide em seções expositiva e digressiva, a seção expositiva estando organizada em um par de duos imitativos. Para cada componente melódico (expositivo ou digressivo) foi feita uma prospecção de características baseadas nos parâmetros ‘voz’ (distribuição na polifonia), ‘*tactus* inicial’, ‘altura inicial’<sup>3</sup> e ‘dimensão (até articulação)’<sup>4</sup>, a partir dos quais os ‘motivos’ foram rotulados como ‘original’ ou por ‘tipo de imitação’ entre os componentes melódicos do duo. A seguir, foi medido o ‘compartilhamento mínimo comum’ (CMC), caracterizadas eventuais extensões pós-CMC, e registradas as relações ‘intra-duo’: diferenças intervalar e temporal entre as entradas dos componentes melódicos em cada duo, bem como sua posição e intervalo de ancoramento com a voz inicial; da mesma forma, foram registradas as relações ‘inter-duos’: diferenças intervalar e temporal entre os inícios de cada um dos duos, bem como sua posição e intervalo de ancoramento entre um duo e outro (os ancoramentos estão representados nas figuras 8 e 9 por meio de retângulos verticais de cor laranja). Quando ocorrentes, as extensões pós-CMC são detalhadas quanto ao tipo de cláusula melódica cadencial (*cantizans* ou *tenorizans*) ou aspectos gerais do constructo. Nas Tabelas 2 e 3, células vazias ou com ‘---’ implicam em “não se aplica” ou “não consta”, respectivamente.

<sup>3</sup> Optou-se pelo uso da notação do *gamut* medieval-renascentista, para manter um paralelo com o sistema da época. Este sistema, de cerca de três oitavas, registra anotas por meio de letras, como a seguir: *F-A-B-C-D-F-G-a-b-c-d-e-f-g-aa-bb-cc-dd-ee*, onde letras duplas foram substituídas por *a’-b’-c’-d’-e’*.

<sup>4</sup> Optou-se pelo uso da mínima para a medição da dimensão temporal, e pelo uso do termo ‘dimensão’ em vez de ‘extensão’, sendo este utilizado no sentido de ‘continuação’. Convencionou-se a pausa ou a cadência como eventual limite para tais medidas; estas, contudo, também podem incorporar um motivo imitativo se não interferirem em sua identificação.

Figura 8 – Exórdio do *Ricercar tertius*, com duos expositivos e digressivos e seus ancoramentos

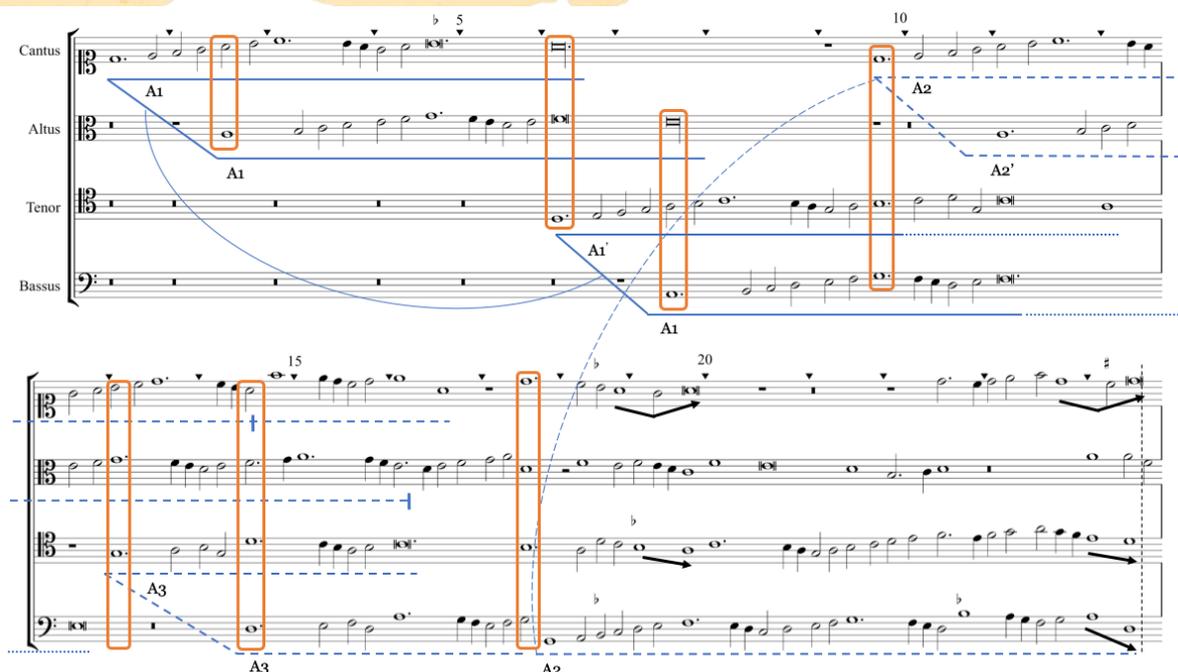


Tabela 2 – Análise do *Ricercar tertius*, aplicados às seções expositiva e digressiva

<i>Ricercar tertius</i>					
Seção expositiva	1º duo		2º duo		
voz	cantus	altus	tenor	bassus	
tactus inicial	1	2 ½	6	7 ½	
altura inicial	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>D</i>	<i>A</i>	
dimensão (até articulação)	32 mínimas	28 mínimas	26 mínimas	24 mínimas	
motivo	<b>A1 original</b>	A1	A1'	A1	
tipo de imitação		integral	modificada	integral	
<b>CMC</b>	21 mínimas	21 mínimas	<b>15 mínimas</b>	<b>15 mínimas</b>	
extensões pós-CMC	---	---	não cadencial	não cadencial	
diferença intervalar		4ª justa		4ª justa	
diferença temporal		6 mínimas		6 mínimas	
posição de ancoramento		medial (cantus)		medial (tenor)	
intervalo de ancoramento		8ª justa		8ª justa	
<b>relações inter-duos:</b>					
diferença intervalar			8ª justa		
diferença temporal			21 mínimas		
posição de ancoramento			terminal (cantus)	terminal (altus)	
intervalo de ancoramento			5ª composta	5ª composta	
Seção digressiva	3º duo (+ entrada adicional)			4º duo	
voz	cantus	altus	bassus	tenor	bassus
tactus inicial	9 ½	11	17 ½	13	14 ½
altura inicial	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>G</i>	<i>D</i>
dimensão (até articulação)	30 mínimas	28 mínimas	30 mínimas	28 mínimas (cad.)	13 mínimas
motivo	A2	A2'	A2	A3	A3
tipo de imitação	<b>A1 diferenciada</b>	<b>A2 parcial</b>	<b>A2 integral</b>	<b>A1 modificada</b>	<b>A3 integral</b>
<b>CMC</b>	21 (29) mínimas	21 mínimas	(29) mínimas	13 mínimas	13 mínimas
extensões pós-CMC	---	não cadencial	---	2x cadencial	elisão com A2
diferença intervalar		4ª justa	5ª composta		4ª justa
diferença temporal		6 mínimas	32 mínimas		6 mínimas
posição de ancoramento		medial (cantus)	pós-terminal	tactus 13	medial (tenor)
intervalo de ancoramento		8ª justa	“sol maior”	“sol maior”	8ª justa

Figura 9 – Exórdio do *Ricercar quartus*, com duos expositivos e digressivos e seus ancoramentos

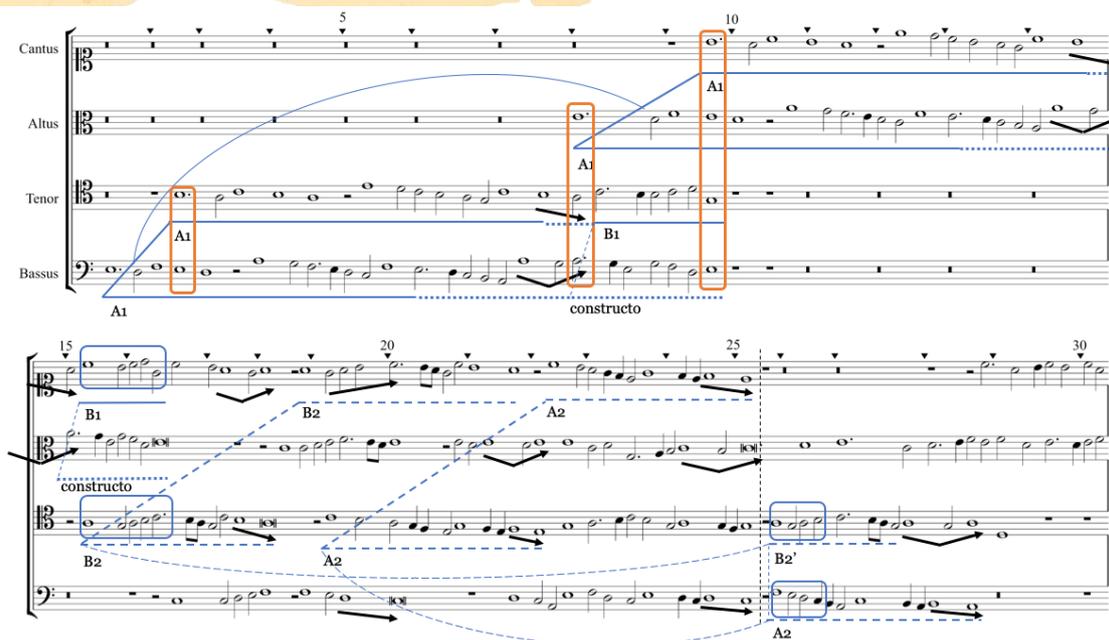


Tabela 2 – Análise do *Ricercar quartus*, aplicados às seções expositiva e digressiva

<i>Ricercar quartus</i>						
Seção expositiva	1º duo			2º duo		
voz	bassus	tenor		altus	cantus	
tactus inicial	1	2 ½		8	9 ½	
altura inicial	<i>e</i>	<i>b</i>		<i>e</i>	<i>b'</i>	
dimensão (até articulação)	36 mínimas	30 mínimas		36 mínimas	38 mínimas	
motivo	<b>A1 original</b>	A1		A1	A1	
tipo de imitação		integral		integral	integral	
CMC	<b>21 mínimas</b>	<b>21 mínimas</b>		<b>21 mínimas</b>	<b>21 mínimas</b>	
extensões pós-CMC	cad./ construc.	cad./ construc.		cad./ construc.	cad./ construc.	
diferença intervalar		4ª justa			4ª justa	
diferença temporal		6 mínimas			6 mínimas	
posição de ancoramento		medial (cantus)			medial (tenor)	
intervalo de ancoramento		8ª justa			8ª justa	
cadências	<i>cantizans</i>	<i>tenorizans</i>		<i>cantizans</i>	<i>tenorizans</i>	
constructo	elidido	B1		elidido	B1/cad. ( <i>cantizans</i> )	
<b>relações inter-duos:</b>						
diferença intervalar				8ª justa		
diferença temporal				28 mínimas		
posição de ancoramento				resolução cadencial	terminal (bassus)	
intervalo de ancoramento				5ª justa	5ª composta	
Seção digressiva	3º duo (+ entrada adicional)			4º duo (+ entrada adicional)		
voz	tenor	cantus	(tenor)	tenor	cantus	(bassus)
tactus inicial	15 ¼	18 ¾	25 ¾	18 ¾	22 ¼	25 ¾
altura inicial	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>F</i>
dimensão (até articulação)	15 mínimas	13 mín.	15 mín.	25 mín.	13 mín.	13 mín.
motivo	B2	B2	B2'	A2	A2	A2
tipo de imitação	<b>B1 modif.</b>	<b>B2 integral</b>	<b>B2 parcial</b>	<b>A1 modif.</b>	<b>A2 integ.</b>	<b>A2 integral</b>
CMC	12 (8) mín.	12 mín.	(8) mínimas	13 mín.	13 mín.	13 mínimas
extensões pós-CMC	---	---	---	não cad.	---	---
diferença intervalar		8ª justa	unísono		8ª justa	5ª justa
diferença temporal		14 mín.	42 mínimas		12 mín.	26 mínimas
posição de ancoramento	agrupamento		agrupamento	pós-cad.		agrupamento
intervalo de ancoramento	10ª justa		3ª maior			3ª maior

Logo à primeira vista, semelhanças e diferenças entre os dois ricercares se fazem nítidas. Parece haver uma inversão do projeto de composição das seções expositivas de cada exórdio, iniciando-se pela voz mais aguda ou mais grave em cada um deles. O *Ricercar tertius*, na medida em que parece ser mais regular em suas relações intra- e inter-duos (visto os seus 7 pontos de ancoramento), é também mais claro e cristalino em seu resultado sonoro. Nele, o início do primeiro duo digressivo (A2/A2'), ancorado ao longo do segundo duo expositivo (A1'/A1), renova a perspectiva de reiteração do componente melódico A1, agora em maior dimensão (A2); concluído o duo digressivo, ainda se desenvolve uma entrada adicional de A2, emulando o padrão de repetições temáticas tão comuns na parte final de motetos, como que emprestando ao seu exórdio uma conclusão exuberante. Este exórdio ainda apresenta um plano cadencial bastante econômico, composto apenas por duas cadências, das quais aquela conduzida por três cláusulas melódicas é de fato a mais eficiente para o encerramento da seção; deste ponto em diante, apenas novos materiais ocorrerão, sem a recorrência dos materiais do exórdio, mas configurando-se como desenvolvimentos temáticos destes.

Já no *Ricercar quartus* a situação é bem distinta. Apenas três pontos de ancoramento nítido são projetados, na medida em que o grupo de vozes aumenta de duas até quatro vozes, elidindo com cadências ou com terminais melódicos dos componentes. Um constructo acoplado ao primeiro duo imitativo dá suporte contrapontístico à entrada do segundo duo, também conectado ao mesmo constructo. A dobragem de uma das vozes do constructo dá origem ao novo motivo, que se desenvolve digressivamente em meio a uma cascata de resoluções cadenciais de pouca intensidade, criando uma textura diferente daquela da seção expositiva – mais um fator de distinção em relação ao exórdio do *Ricercar tertius*, cuja seção digressiva ecoa a textura da seção expositiva. A estrutura dos exórdios, contudo, ainda apresenta similaridades como a projeção de uma entrada adicional ao duo digressivo, o que ocorre no entanto em duplicata no *Ricercar quartus*; sua aparente conclusão no *tactus 25* é suportada pela resolução de apenas duas cláusulas melódicas, estando ausente um *basizans*. Desta forma, é possível que o exórdio se conclua na próxima cadência, ao *tactus 28*, imbricada com o novo motivo melódico, ou que exista entre estas duas cadências uma ‘zona de transição’ para a seção *medium* do ricercar, construção essa comum entre compositores da geração de Willaert, como Clemens non Papa.

## Conclusão

Com base nesta e em outras evidências, podemos inferir que as diferenças entre os dois ricercares a quatro vozes de Willaert apontam uma divergência, no sentido de uma maior complexidade estrutural e utilização difusa de recursos composicionais no *Ricercar quartus*, talvez como uma espécie de ‘transição’ para o *Ricercar vigesimus primus*. Esta obra, não discutida neste trabalho por ainda estar em processo de análise, já apresenta clara relação com o estilo composicional de Willaert observado em outro álbum *Musica nova*, publicado em 1559 com obras exclusivamente deste autor. Estas relações serão mais bem exploradas em trabalhos futuros.

## Referências

- APEL, W. “The early development of the organ ricercar”, *Musica Disciplina*, III/2-4, 1949, p.. 139-50.
- CADWELL, J. “Riccicare”. Em: Stanley Sadie e John Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., Vol. 21. London: Macmillan, 2001, pp.325-328.
- GARRET, D. *The genesis of the solo cello: the Ricercate sopra il Violoncello o Clavicembalo by. Giovanni Battista Degli Antonii*, Ph. D., University of Houston, 1999.
- HAAR, J. “The ‘fantasie et recerchari’ of Giuliano Tiburtino”, *The Musical Quarterly*, vol. 59, no. 2, 1973, pp. 223-238.
- JENSEN, R. *The lute ricercar in Italy, 1507-1517*, Ph. D. University of California, Los Angeles, 1988.
- KIDGER, D. *Adrian Willaert: a guide to research*. New York: Routledge, 2005.
- KIRKENDALE, W. “Ciceronians versus Aristotelians on the ricercar as exordium, from Bembo to Bach”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, No. 1, 1979, pp. 1-44.
- LADEWIG, J. *Frescobaldi’s Recercari, et canzone franzese (1615): A study of the Contrapuntal Keyboard Idiom in Ferrara, Naples, and Rome, 1580-1620*, Ph. D., University of California, Berkeley, 1978.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*: Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

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

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

MILSOM, J. "John Crecquillon, Clemens, and four-voice fuga". In Eric Jas (ed.) *Beyond Contemporary Fame Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*. s/l: Brepols- Epitome Musical, 2006.

MURPHY, R. *Fantasia and ricercare in the sixteenth century*, Ph. D., Yale University, 1954.

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.

SANTA MARIA, T. *Arte de tañer fantasia*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua, 1565.

SCHUBERT, P. "Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets". *Journal of the American Musicological Society*, v. 60, n. 3, 2007, p. 483-556.

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

SUTHERLAND, G. "The ricercari of Jacques Buus", *The Musical Quarterly*, vol. 31, no. 4, 1945, pp. 448-463.

\_\_\_\_\_ *Studies on the development of the keyboard and ensemble ricercare from Willaert to Frescobaldi*, Ph. D. Thesis, Harvard University, Massachusetts, 1942.

SWENSON, M. *The four-part Italian ensemble recercar from 1540 to 1619*, Ph. D., Indiana University, 1971.

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

YEUNG, A. *The ricercars for solo violoncello by G.B. Degli Antonii*, Mus. Mast., McGill University, Montreal, Quebec, 1989.