

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Diogo Alvarez Leite Duarte

**A Polifonia no Violão: Transcrição da Missa La Sol Fa Re Mi,
de Josquin des Prez**

Belo Horizonte

2016

Diogo Alvarez Leite Duarte

**A Polifonia no Violão: Transcrição da Missa La Sol Fa Re Mi,
de Josquin des Prez**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Bacharelado em
Música, Habilitação em Violão, da Universidade do Estado de Minas Gerais

Orientação: Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho

Belo Horizonte

2016

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	4
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA	4
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRANSCRIÇÃO	6
3.1 Fontes utilizadas	6
3.2 Acidentes.....	8
3.3 Cruzamentos de vozes	10
3.4 Quiálteras.....	10
3.5 Símbolos, termos e figuras utilizadas	11
3.5.1 Figuras e andamento	11
3.5.2 Símbolos indicativos de <i>tempus</i>	11
3.5.3 <i>Proportio</i>	12
MISSA LA SOL FA RE MI.....	15
I. Kyrie.....	15
Kyrie I.....	15
Christe.....	15
Kyrie II.....	16
II. Gloria.....	17
Et in terra pax.....	17
Qui tollis.....	18
III. Credo.....	21
Patrem.....	21
Et incarnatus est.....	23
Crucifixus.....	23
IV. Sanctus.....	29
Sanctus.....	29
Pleni sunt celi.....	30
Osanna.....	31
Benedictus.....	32
In nomine domine (Qui venit).....	32

Osanna II.....	33
V. Agnus Dei.....	35
Agnus Dei I.....	35
Agnus Dei II.....	36
NOTAS FINAIS.....	37
I – Kyrie.....	38
II – Gloria.....	39
III – Credo.....	40
IV – Sanctus.....	42
V – Agnus Dei.....	43
REFERÊNCIAS.....	45

1. INTRODUÇÃO

A dificuldade de se manterem vozes melódicas, na linguagem polifônica, quando executadas por instrumentos como o violão, é um problema constatado desde tempos antigos. Johann Friedrich Reichardt¹ (1805, apud DUROSELLE; LUTZ², 1998) conta, sobre a disputa em Dresden entre S. L. Weiss, alaudista, e J. S. Bach, que

Qualquer um que saiba o quão difícil é executar modulações harmônicas e bons contrapontos no alaúde se surpreenderá e se encherá de descrença ao ouvir de testemunhas oculares que Weiss, o grande alaudista, desafiava J. S. Bach, o grande cravista e organista, ao tocar fantasias e fugas. (Tradução nossa)

Se essa dificuldade já se comprovava na execução do alaúde, um instrumento com mais cordas que o violão moderno, a situação se torna ainda mais evidente na utilização do último. Grandes exemplos disso são as suítes para alaúde de J. S. Bach, que, ao serem transcritas para o violão, têm que ser adaptadas para o instrumento e os estratos melódicos dessas obras têm que ser modificados frequentemente.

É neste contexto, portanto, que, tendo em vista contribuir para o repertório essencialmente polifônico para violão solo, apresenta-se esta transcrição de uma missa de Josquin des Prez, cujo norte é transportar para o violão a clareza e independência melódicas características da obra e do período em que está inserida.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

A Missa La Sol Fa Re Mi, de Josquin des Prez, foi publicada em 1502 por Ottaviano Petrucci, na compilação das missas do compositor. A obra, muito embora se assemelhe por diversas vezes a uma missa *cantus-firmus*, se encaixa na categoria de missa-paráfrase. Esses termos são utilizados para designar tipos de missas cíclicas, comuns no período renascentista. A missa *cantus-firmus* se caracteriza por utilizar um único motivo que, normalmente invariável e repetido sempre pelo Tenor como um *ostinato*, une todos os movimentos da obra. Um exemplo de trecho característico desse tipo de missa é o *Patrem* (primeira seção do Credo) desta missa. Contudo, a Missa La Sol Fa Re Mi apresenta uma variação constante e inventiva do motivo

¹ BERLINISCHE MUSIKALISCHE ZEITUNG BD. 1 1805. Berlim: Frölich, 1805/06.

² Disponível em: <<http://www.slweiss.com/>>

principal em outros trechos, e o utiliza em todas as vozes, inclusive em *strettos*, o que caracteriza a missa-paráfrase. É esse uso extensivo e variado do motivo que permite, além do possível em uma missa *cantus-firmus*, a intrincada costura dos cinco movimentos da obra.

As quatro vozes utilizadas na obra levam os nomes de *Superius*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*. Os cruzamentos de vozes são comuns, especialmente entre *Altus* e *Tenor*, mas *Superius* e *Bassus*, com raras exceções, são utilizadas como vozes mais aguda e mais grave respectivamente. A atitude perante cruzamentos de vozes será exposta mais à frente.

O motivo principal, que dá nome à missa, é um exemplo de *soggetto cavato*, uma técnica de derivação de sujeitos temáticos a partir das sílabas de palavras ou nomes. No caso da Missa La Sol Fa Re Mi, o motivo é derivado da frase “*Laise faire moy*”. Segundo Glareanus³ (1547, apud WEGMAN, 1999),

[...] quando Josquin buscou um favor de uma importante figura e este homem, um procrastinador, repetiu diversas vezes na mutilada língua francesa ‘Laise faire moy’, isto é, ‘Deixe comigo’, então, sem demora, Josquin compôs, a partir dessas mesmas palavras, uma completa e muito elegante Missa La Sol Fa Re Mi. (Tradução nossa)

Como mencionado anteriormente, o motivo por muitas vezes é utilizado como *ostinato* na voz do *Tenor*, mas em outras situações é variado e produz diversos outros motivos derivados. Para o intérprete, é importante notar essas variações do motivo durante a obra. Ele pode ser encontrado com os mesmos intervalos em três hexacordes diferentes:

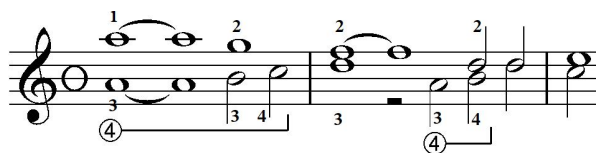


Figura 1. Trecho dos compassos 1-3 do Kyrie, exemplificando o motivo principal (na voz mais aguda) no *hexachordum naturale* (baseado na nota Dó, em que o motivo começa na nota Lá).

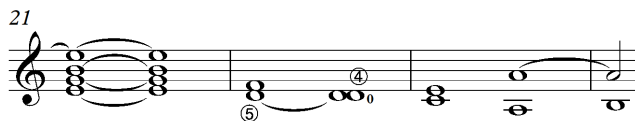


Figura 2. Trecho dos compassos 21-24 do Kyrie, exemplificando o motivo principal (na voz mais grave) no *hexachordum durum* (baseado na nota Sol, em que o motivo começa na nota Mi).

³ GLAREANUS, H. *Dodecachordon*, transc. Miller, II, 272.

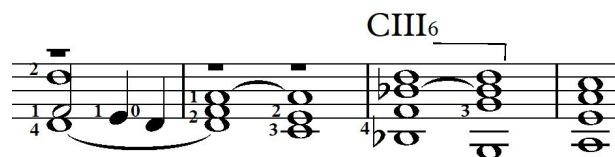


Figura 3. Trecho dos compassos 35-38 do Kyrie, exemplificando o motivo principal (na voz mais grave) no *hexachordum molle* (baseado na nota Fá, em que o motivo começa na nota Ré).

O motivo também é encontrado com outras disposições intervalares e em variações mais significativas:



Figura 4. Trecho dos compassos 179-180 do Credo, exemplificando o motivo principal sobreposto em terças, com a voz mais grave executando-o no *hexachordum durum* e a mais aguda apresentando uma variação do motivo nas primeiras cinco notas do *hexachordum naturale*.



Figura 5. Compasso 39 do Sanctus, exemplificando uma variação do motivo principal (na voz aguda) em que o motivo começa no *hexachordum naturale* e, na terceira nota, passa a utilizar o *hexachordum durum* ao realizar um salto de quarta ascendente.

As variações utilizadas por Josquin são inúmeras e bastante inventivas, e não cabe a um trabalho de transcrição sua análise minuciosa. Entretanto, procurou-se deixar claro para o intérprete os momentos em que o motivo aparece na forma original ou em variações similares, como as mostradas acima.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRANSCRIÇÃO

3.1 Fontes utilizadas

Para a confecção da presente transcrição, levou-se em consideração duas fontes principais e uma secundária, esta última com o propósito de auxiliar na solução de inconsistências entre as duas anteriores.

A primeira fonte principal é a compilação das missas de Josquin (já citada anteriormente) publicada por Ottaviano Petrucci em 1502. A publicação apresenta as partes vocais separadas e notadas em *white mensural notation* (notação mensural branca, em tradução literal do inglês), uma forma de notação em vigor entre meados do século XV e o fim do século XVI (APEL, 1953) similar à notação moderna mas com significativas diferenças. Esta edição é de domínio público e seu fac-símile está disponível no *site* IMSLP (Petrucci Music Library) sob nome de *Missarum, Book 1*.



Figura 6. Missa La Sol Fa Re Mi, em edição de Ottaviano Petrucci.

A segunda fonte principal é a edição do Josquin Research Project (JRP), com acidentes editoriais, datada de 2011. Esta partitura, já em notação moderna, apresenta a grade completa das quatro vozes. A edição está disponível no *site* do projeto.

Missa La sol fa re mi
1. Kyrie

Josquin des Prez
NJE 11.2

Kyrie I

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Figura 7. Missa La Sol Fa Re Mi, em edição do Josquin Research Project.

Como forma de comparação entre as duas fontes citadas e como uma segunda fonte de acidentes editoriais (*musica ficta*), utilizou-se a transcrição da missa para vihuela, do compositor e vihuelista espanhol Diego Pisador, publicada em seu *Libro de Música de Vihuela*, de 1552. Escrita em tablatura para vihuela, a transcrição está contida na quinta parte dessa obra, que também está disponível no *site* IMSLP.

Miſſas de Iuſquin Libro quinto, Piſador, Rev. lit.

LIBRO QUINTO CON

OTRAS QVATRO MISSAS DE IVSQVIN.

kirie fobre la fol faremi,

Figura 8. Missa La Sol Fa Re Mi, em transcrição para vihuela de Diego Pisador.

A comparação dessas fontes com a presente transcrição pode ser de grande interesse para o intérprete, e sua busca é incentivada. Para se familiarizar com as notações utilizadas na primeira e terceira fontes, o livro *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*, de Willi Apel, também disponível gratuitamente no *site* Internet Archive, é de grande valia. Na primeira parte do livro de Pisador, também há uma explanação sobre a forma se de interpretar a tablatura.

É importante notar algumas divergências entre as fontes no que se refere aos movimentos e suas respectivas partes. A segunda seção do Sanctus, *Pleni sunt celi*, não existe na transcrição de Pisador, assim como o *Osanna 2*. O mesmo ocorre com o *Agnus Dei II*, mas esse trecho será discutido de forma mais extensa nas Notas Finais. A transcrição de Pisador e a edição do JRP divergem, ainda, quanto ao nome da seção que segue o *Benedictus*. Enquanto a edição do projeto a nomeia *Qui venit*, o vihuelista espanhol apresenta a seção como *In nomine domine*. Na edição de Petrucci, os movimentos e seções não apresentam título, mas “*qui venit*” faz parte da letra do *Benedictus*, enquanto “*In nomine domine*” é o início da letra da seção divergente. Assim, optou-se por utilizar o nome *In nomine domine* e manter o título utilizado pelo JRP entre parênteses.

3.2 Acidentes

Os acidentes nesta transcrição são divididos em duas categorias: os acidentes presentes na edição de Petrucci, considerados parte integrante da obra, e os acidentes sugeridos pelo editor (*musica ficta*). A primeira categoria foi notada da forma tradicional, à esquerda da nota alterada, enquanto a segunda foi notada acima, abaixo ou adjacente à nota que se sugere alterar.

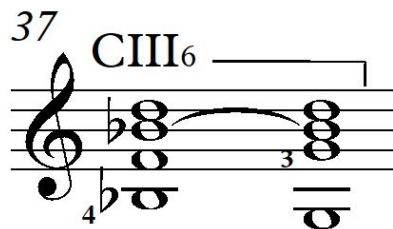


Figura 6. Exemplos de acidentes “reais”, presentes na edição de Petrucci.

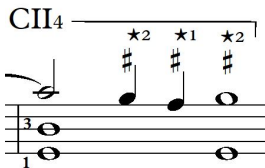


Figura 7. Exemplos de acidentes sugeridos. Os acidentes notados acima da pauta alteram a nota imediatamente abaixo deles.



Figura 8. Exemplo de acidente sugerido. Os acidentes notados abaixo da pauta alteram a nota imediatamente acima deles.



Figura 9. Exemplo de acidente sugerido. Os acidentes notados adjacentes a uma nota alteram esta nota (à esquerda do acidente).

Junto aos acidentes sugeridos, utilizou-se um sistema que indica a procedência de tal sugestão. Assim, os acidentes sugeridos que não estejam acompanhados de asterisco são sugestões presentes somente nesta transcrição. Entre os acidentes acompanhados de um asterisco, o número 1 indica que o acidente também consta nas duas fontes de *musica ficta* (JRP e Pisador), o número 2 indica que o acidente coincide apenas com a edição do JRP e o número 3 que ele está de acordo somente com a transcrição para vihuela de Pisador. Há, ainda, acidentes contidos em alguma dessas fontes que não foram transcritos para este trabalho simplesmente por representarem interpretações diferentes da utilizada pelo editor da presente transcrição.

3.3 Cruzamentos de vozes

Na obra de Josquin des Prez, é muito frequente o aparecimento de cruzamentos de vozes, especialmente, mas não exclusivamente, entre as vozes internas. Esse procedimento não representa grande empecilho para a independência dos estratos melódicos em um grupo vocal pela diferença timbrística entre as vozes e sua inerente qualidade melódica. Ao violão, entretanto, o cruzamento de voz raramente pode ser entendido auditivamente, exceto em casos específicos em que se utilize as características timbrísticas de cada corda do instrumento ou ainda a técnica de *campanella*. Com isso em mente, optou-se por, em geral, evitar cruzamentos de vozes, seja por transposição de oitava, incorporação de uma voz a outra ou, em último caso, eliminação de determinada voz do trecho em questão. O cruzamento de voz foi mantido onde se acreditou ser possível deixá-lo evidente por meio de determinada digitação.

Nos trechos mais raros onde há cruzamentos envolvendo a voz mais grave (que, durante quase toda a obra, está a cargo do *Bassus*), empregou-se um cuidado ainda maior para que os trechos fossem facilmente compreensíveis auditivamente, e os cruzamentos de vozes foram ainda mais frequentemente evitados.

3.4 Quiálteras

No que diz respeito ao uso de quiálteras, na presente transcrição, optou-se pela melhor apresentação gráfica com o objetivo de facilitar a leitura do intérprete. Portanto, as quiálteras notadas neste trabalho são referentes a todas as vozes notadas no trecho. Isto significa que um único colchete de quiáltera altera toda a pauta no trecho em que ele está notado, para evitar uma partitura visualmente sobrecarregada. Considera-se que essa forma de notação seja de enorme importância em uma partitura de música polifônica escrita em uma única pauta, o que já apresenta certa dificuldade para a leitura.

Na notação utilizada na época de Josquin e, conseqüentemente, na edição de Petrucci, utilizava-se o processo de coloração das notas (notas pretas) para representar a diminuição de sua duração para dois terços do valor inicial. Sendo assim, utilizou-se a quiáltera para representar a coloração de notas.

3.5 Símbolos, termos e figuras utilizadas

Esta transcrição, apesar de usar notação moderna, utiliza alguns símbolos e termos usados na edição de Petrucci, que estavam em voga durante o período renascentista. Também foram mantidas as figuras utilizadas na época (as mesmas utilizadas nas três fontes consultadas) ao contrário do que se mostra mais comum nas transcrições modernas de música antiga. Seguem, portanto, algumas considerações sobre esses elementos.

3.5.1 Figuras e andamento

No período em que a obra se situa, a unidade de tempo mais comum (ou, mais tecnicamente, *tactus*) era representada pela semibreve. Isso fazia com que figuras menos comuns para a notação moderna aparecessem no repertório, como a breve e a longa. Nesse trabalho, o valor das figuras utilizado originalmente foi mantido, embora por muitas vezes a ligadura tenha substituído o uso da breve ou da longa (que sequer aparece nesta transcrição).

Nesse contexto, é importante ressaltar que o uso de figuras mais longas em comparação com as utilizadas atualmente não indica em nenhum grau que o andamento da obra deva ser mais lento. É importante afirmar, inclusive, que não há qualquer tipo de indicação de andamento em qualquer trecho da obra, e este fica a cargo da interpretação do caráter de cada movimento e seção por parte do intérprete.

3.5.2 Símbolos indicativos de *tempus*

Não se pretende nestas considerações abarcar as definições de *tempus*, *prolatio* e *modus*, uma vez que estas informações podem ser encontradas com grande exatidão e profundidade em livros e artigos sobre o assunto. Aqui se apresentam apenas as informações necessárias para o entendimento da partitura e de suas Notas Finais.

Na obra de Josquin, dois símbolos de *tempus* são utilizados. Esses símbolos representam os agrupamentos de semibreves utilizados na música, ou seja, de que forma os pulsos são agrupados. Analogamente, o *tempus* nesta obra equivale ao número de pulsos contidos em cada compasso em uma partitura moderna (ou ao numerador na fórmula de compasso simples). Com

base na edição do JRP, nesta transcrição utilizam-se barras de compassos para organizar cada grupo de semibreves, embora essa marcação não esteja presente na edição de Petrucci e embora a transcrição de Pisador separe cada *tactus* com uma barra. Essa divergência ocorre porque a noção de compasso ainda não estava cristalizada na época de Josquin. Ainda assim, a analogia do *tempus* com o numerador da fórmula de compasso simples funciona bem para a maioria dos casos.



Figura 10. *Tempus perfectum*.



Figura 11. *Tempus imperfectum*.

O *tempus perfectum*, representado pelo círculo, significa um agrupamento de três semibreves, análogo a um compasso ternário simples. O *tempus imperfectum*, representado pelo semicírculo, significa um agrupamento de duas semibreves, análogo a um compasso binário simples.

3.5.3 *Proportio*

Proportio (ou proporção) é um elemento característico da escola franco-flamenga do século XV e início do século XVI, e se dá pela diminuição ou aumento dos valores das figuras por determinada fração aritmética (APEL, 1953). Na Missa La Sol Fa Re Mi, três tipos de proporção são utilizados. Segue uma breve explicação de cada tipo.

Proportio dupla, indicada nesta obra por um corte no símbolo referente ao *tempus*, representa a redução da duração de todas as figuras pela metade. Essa redução, entretanto, não se relaciona somente com o andamento, mas também com o *tactus*. Assim, em uma *proportio dupla*, a breve passa a ser a unidade de tempo, e não mais a semibreve. O *tempus*, por sua vez, segue o mesmo:

se o trecho apresentar *tempus perfectum* com *proportio dupla*, as unidades de tempo (breve) se agrupam em grupos de três; se apresentar *tempus imperfectum* com *proportio dupla*, as unidades de tempo (breve) se agrupam em grupos de dois.

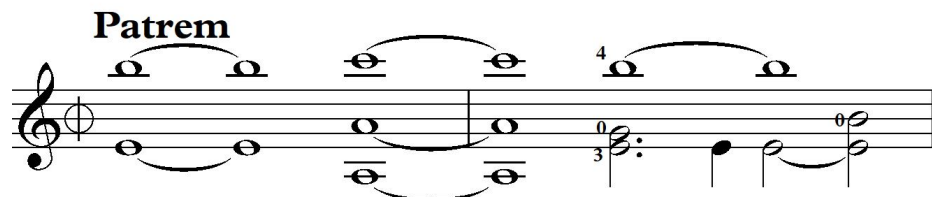


Figura 12. *Tempus perfectum* com *proportio dupla*. A unidade de tempo (ou *tactus*) se torna a breve, e elas se agrupam a cada três. Assim, há uma divergência entre o compasso escrito e o que se deve ouvir.



Figura 13. *Tempus imperfectum* com *proportio dupla*. A unidade de tempo (ou *tactus*), se torna a breve, e elas se agrupam a cada duas. Assim, há uma divergência entre o compasso escrito e o que se deve ouvir.

É interessante notar que o símbolo de *alla breve*, utilizado até hoje, vem da *proportio dupla* em *tempus imperfectum*, e seu nome já era usado no período do sistema proporcional: a transformação da breve em *tactus* cunhou o termo *alla breve* (à breve).

Proportio tripla segue o mesmo raciocínio da *dupla*, mas a transformação da duração das figuras se dá para um terço da duração original.

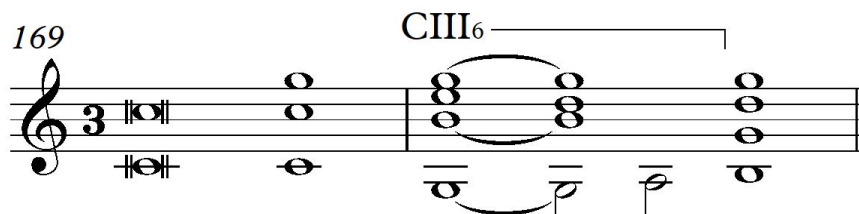


Figura 14. *Proportio tripla* (compassos 169 e 170 do Credo, que fazem parte do *Crucifixus*, que, por sua vez, está em *tempus imperfectum*).

Na *proportio tripla* da figura 14, cada compasso escrito equivale a uma unidade de tempo. Como o trecho anteriormente havia sido indicado como *tempus imperfectum*, o agrupamento se

dá a cada dois compassos escritos (duas unidades de tempo). Nota-se, ainda, que o trecho imediatamente anterior está em *tempus imperfectum* com *proportio dupla*. Quando se alterna do trecho anterior para esse, portanto, o trecho em *proportio tripla* deve soar como quiáltera se comparado ao em *proportio dupla*. Ainda assim, há gravações de destacados ensembles de música antiga que não utilizam essa exata interpretação.

O terceiro tipo de proporção utilizado é a *proportio sesquialtera*, que reduz os valores das figuras para dois terços do valor original. Nesta obra, ela não aparece para todas as vozes, então optou-se por utilizar o símbolo de quiáltera para representá-la, o que atinge o mesmo resultado sonoro.

Missa La Sol Fa Re Mi

I. Kyrie

Transcr.: Diogo Alvarez

Josquin des Prez (c. 1440/55-1521)

Kyrie I

Violão

3 CV4 CV7⁵ CV5

5 CIII⁴ CV⁴ CV⁴

7

9 CV³ CIII⁴

11 CV7⁵ CV⁵ CV7⁵ CV⁵ CV7⁵

14 **Christe**

19

24 CVII

★1

★2

28 **CV₄** **CIV₃**

33 **CV₃** **CII₄** *2 *1 *2

37 **CIII₆** **CIII**

42 **Kyrie II**

45 **CV₅** **CVII₅**

47 **CI₄** **CIII₄** **CV₄**

49 **CIV₄** **CV₄**

51 **CV₅** *1 **CIII₆**

53

55

57

II. Gloria

Et in terra pax

The musical score for "Et in terra pax" is presented on nine staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Performance markings include:

- CV5** and **CVII5** markings above the first staff.
- CV3** marking above the second staff.
- CV4** markings above the thirteenth and fourteenth staves.
- Fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) throughout the score.
- A ***1** marking with a sharp sign above the second staff.
- A ***1** marking above the fifteenth staff.

The score is written in a single melodic line on a grand staff (treble clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several slurs and ties. The overall texture is melodic and lyrical, typical of a Gloria.

21 ^②
1 2 3
1 4

23 CIII₅

25 CV₄

27

29

31 ^② ^③

33 CV₄

35 CV₄ CV₄

37 ^② ^① ^② ^③

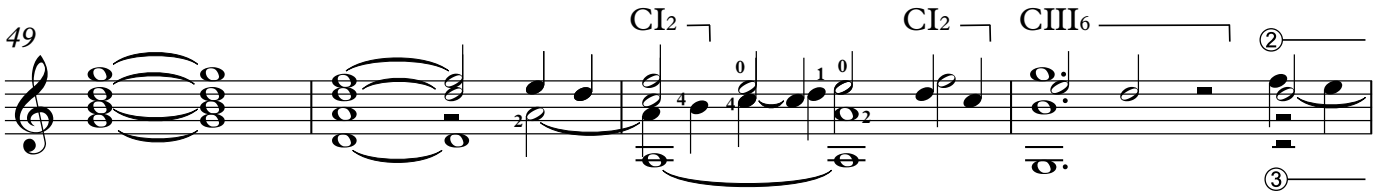
40 Qui tollis CVII₅

45

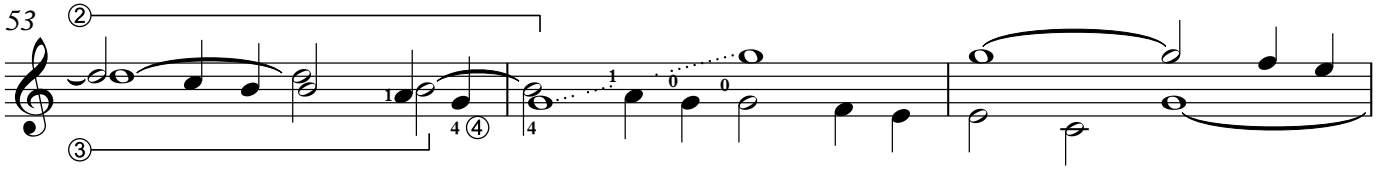


49

CI₂ CI₂ CIII₆



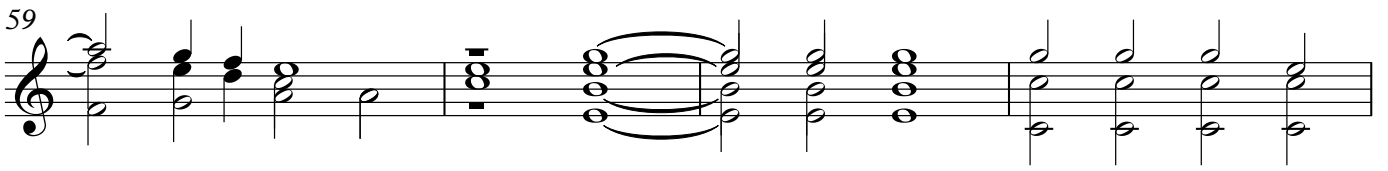
53



56



59



63

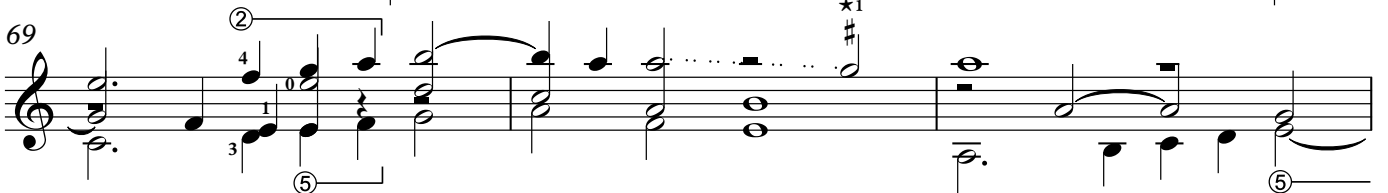
CII₅



66



69

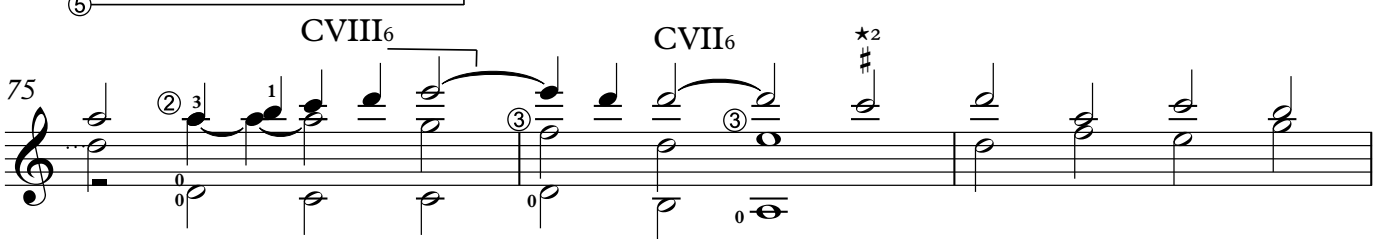


72



75

CVIII₆ CVII₆



78

81

84

88

91

94

97

100

103

106

108

III. Credo

Patrem

Musical score for the section 'Patrem' in the Credo. The score is written in treble clef with a common time signature. It consists of 22 measures, with measure numbers 4, 6, 8, 10, 12, 14, 17, 20, and 22 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Several performance techniques are marked with codes: CV3, CV2, CVIII6, CX5, CVI5, CV5, CV6, CIII4, and CIII4. Some notes are marked with an asterisk and a number (e.g., *1, *2). The score is a single melodic line with a bass line accompaniment.

24 Musical staff 24: Treble clef, notes with fingerings 2 and 3, and an asterisk with a sharp symbol.

26 Musical staff 26: Treble clef, notes with an asterisk with a sharp symbol.

28 Musical staff 28: Treble clef, notes with fingerings 1, 2, 4, 3, and an asterisk with a sharp symbol.

30 Musical staff 30: Treble clef, notes with fingerings 2, 4, 1, 0, and an asterisk with a sharp symbol.

32 Musical staff 32: Treble clef, notes with fingerings 2, 4, 5, 3, and labels CIII4 and CVII6.

34 Musical staff 34: Treble clef, notes with fingerings 5, 4, and label CIII4.

36 Musical staff 36: Treble clef, notes with fingerings 4, 3, 2, 1, 0.

38 Musical staff 38: Treble clef, notes with an asterisk with a sharp symbol.

40 Musical staff 40: Treble clef, notes with fingerings 1, 4, 2, 3, 3, 1, 3, 3, 4, 1, 2, 3, and an asterisk with a sharp symbol.

42 Musical staff 42: Treble clef, notes with fingerings 4, 1, 2, and labels CIII6, CII3, and CIII6.

44 Musical staff 44: Treble clef, notes with fingerings 4, 3, 2, 1, and labels CX5 and an asterisk with a sharp symbol.

46 CV4 CV5

48 CV4

50 CIII4

52

54 Et incarnatus est

59

64 CIII6 CV5

69

74

79 Crucifixus

84 CV3

88

Musical staff 88: Treble clef, 4/4 time. Measures 88-90. Measure 88 has a circled 3 and a circled 4. Measure 89 has a circled 3 and a circled 4. Measure 90 has a circled 3 and a circled 4. A circled 2 is above the staff at the end of the line.

91

Musical staff 91: Treble clef, 4/4 time. Measures 91-93. Measure 91 has a circled 1. Measure 92 has a circled 1. Measure 93 has a circled 1. A circled 1 is above the staff at the end of the line. A bracket labeled CV3 spans measures 92-93.

94

Musical staff 94: Treble clef, 4/4 time. Measures 94-96. A bracket labeled CV4 spans measures 94-95. A bracket labeled CV4 spans measures 95-96. A bracket labeled CV4 spans measures 96-97.

97

Musical staff 97: Treble clef, 4/4 time. Measures 97-99. Measure 97 has a circled 2. Measure 98 has a circled 2. Measure 99 has a circled 2. A circled 2 is above the staff at the end of the line. A bracket labeled CV4 spans measures 97-98. A circled 4 and a circled 2 are above the staff at the end of the line.

100

Musical staff 100: Treble clef, 4/4 time. Measures 100-102. Measure 100 has a circled 4. Measure 101 has a circled 4. Measure 102 has a circled 4. A circled 4 is above the staff at the end of the line.

103

Musical staff 103: Treble clef, 4/4 time. Measures 103-105. Measure 103 has a circled 2. Measure 104 has a circled 2. Measure 105 has a circled 2. A circled 2 is above the staff at the end of the line. A circled 1 is above the staff at the end of the line.

106

Musical staff 106: Treble clef, 4/4 time. Measures 106-108. Measure 106 has a circled 1. Measure 107 has a circled 1. Measure 108 has a circled 1. A circled 1 is above the staff at the end of the line.

109

Musical staff 109: Treble clef, 4/4 time. Measures 109-111. Measure 109 has a circled 2. Measure 110 has a circled 2. Measure 111 has a circled 2. A circled 2 is above the staff at the end of the line.

112

Musical staff 112: Treble clef, 4/4 time. Measures 112-114. Measure 112 has a circled 4. Measure 113 has a circled 4. Measure 114 has a circled 4. A circled 4 is above the staff at the end of the line. A bracket labeled CV4 spans measures 112-113. A circled 4 and a circled 2 are above the staff at the end of the line.

116

Musical staff 116: Treble clef, 4/4 time. Measures 116-118. Measure 116 has a circled 1. Measure 117 has a circled 1. Measure 118 has a circled 1. A circled 1 is above the staff at the end of the line. A circled 4 and a circled 2 are above the staff at the end of the line.

119

Musical staff 119: Treble clef, 4/4 time. Measures 119-121. Measure 119 has a circled 1. Measure 120 has a circled 1. Measure 121 has a circled 1. A circled 1 is above the staff at the end of the line. A bracket labeled CV6 spans measures 119-120. A circled 2 and a circled 3 are above the staff at the end of the line.

122 CV₃ ②

125 ①

128 ③

131 CV₂ ④

134 ②

137 CV₆ ④

140 ④

143 ⑤

147

150 ④

153 ④ ③

The musical score consists of ten staves of music, numbered 122 to 153. Each staff begins with a measure number. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes. Circled numbers (1-6) are placed above the staves. Specific techniques are labeled: CV₃ (measures 122-124), CV₂ (measures 131-133), and CV₆ (measures 137-139). Asterisks with numbers (e.g., *1, *2) are placed above notes. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and uses a variety of chord voicings and techniques.

156

Musical staff 156: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur covers the last four notes.

159 CV4 CV3

Musical staff 159: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur labeled CV4 covers the first four notes, and another slur labeled CV3 covers the last four notes.

162 CVII3 CV4

Musical staff 162: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur labeled CVII3 covers the first four notes, and another slur labeled CV4 covers the last four notes.

165

Musical staff 165: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur covers the last four notes.

169 CIII6

Musical staff 169: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur labeled CIII6 covers the first four notes.

173

Musical staff 173: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur covers the last four notes, with a '3' above it.

177

Musical staff 177: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur covers the last four notes.

181

Musical staff 181: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur covers the last four notes.

185 CIII6 CV3 CIII6

Musical staff 185: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Slurs labeled CIII6, CV3, and CIII6 cover the first four, last four, and first four notes respectively.

189 CIII5

Musical staff 189: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A slur labeled CIII5 covers the last four notes.

193 CIII5 CIII2 CV4 CVII4

Musical staff 193: Treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Slurs labeled CIII5, CIII2, CV4, and CVII4 cover the first four, last four, first four, and last four notes respectively.

196

Musical staff 196: Treble clef, starting with a G4 quarter note, followed by a half note G4-A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 2 and a 3 over a note.

199

Musical staff 199: Treble clef, starting with a G4 quarter note, followed by a half note G4-A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The staff continues with various chords and melodic lines.

202

Musical staff 202: Treble clef, starting with a G4 quarter note, followed by a half note G4-A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 3 and a CV3 label.

205

Musical staff 205: Treble clef, starting with a circled 1, followed by a circled 2, a circled 3, a circled 4, a circled 3, and a circled 2. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a CV4 and CVI4 label.

208

Musical staff 208: Treble clef, starting with a G4 quarter note, followed by a half note G4-A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a CVI5 label.

211

Musical staff 211: Treble clef, starting with a G4 quarter note, followed by a half note G4-A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The staff continues with various chords and melodic lines.

215

Musical staff 215: Treble clef, starting with a G4 quarter note, followed by a half note G4-A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 1, 4, 3, and a CV3 label.

219

Musical staff 219: Treble clef, starting with a circled 2, followed by a circled 3, a circled 4, a circled 4, a circled 3, and a circled 2. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 1 and a CIII2 label.

222

Musical staff 222: Treble clef, starting with a circled 5, followed by a circled 4, a circled 3, a circled 2, a circled 1, a circled 4, and a circled 4. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 0 and a star 1 label.

225

Musical staff 225: Treble clef, starting with a circled 4, followed by a circled 4, a circled 3, a circled 2, a circled 1, a circled 4, and a circled 4. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 0 and a star 1 label.

229

Musical staff 229: Treble clef, starting with a circled 4, followed by a circled 3, a circled 2, a circled 1, a circled 4, and a circled 4. The staff continues with various chords and melodic lines, ending with a circled 0 and a star 1 label.

233

Musical notation for measure 233, featuring a treble clef and a single staff. The notation includes a half note chord with a circled '5' below it, a quarter note chord with a circled '3' below it, and a quarter note chord with a circled '4' below it. A slur connects the first two chords, and another slur connects the second and third chords. A circled '4' is also present below the third chord.

236

Musical notation for measure 236, featuring a treble clef and a single staff. The notation includes a half note chord with a circled '0' below it, a quarter note chord with a circled '1' below it, a quarter note chord with a circled '2' below it, and a quarter note chord with a circled '4' below it. A slur connects the first two chords, and another slur connects the second and third chords. A circled '1' is also present below the third chord.

IV. Sanctus

Sanctus

1
3

CV5

4

CV5

6

CV5

8

10

*1

CII4

CI6

12

14

*2

16

CV5

CIII4

18

CV6

20

22 **CV4**

24 **CIII2**

26 **Pleni sunt celi**

28

30

32 **CV6**

35

37

39

41 **CV3**

43

45

47

49

52 **Osanna**

55

57

59

61

63

65

67

69 CIII₅ ————— *2

71 CIII₅ —————

73 **Benedictus** CIII₅ ————— CV₅ —————

76

79

82

85 CV₄ —————

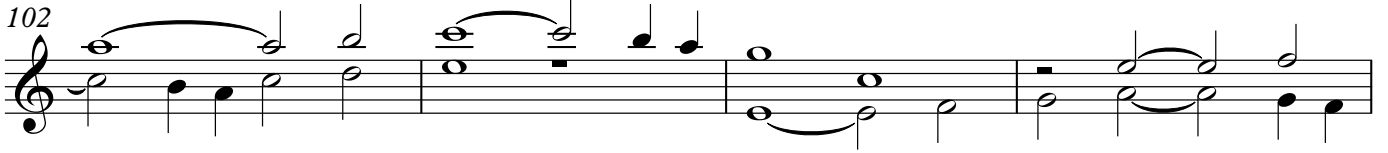
88 CVII₄ ————— CVII₄ —————

91 *1

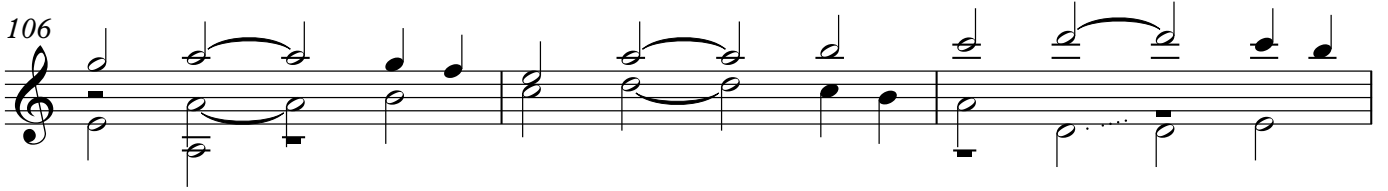
94 **In nomine domine (Qui venit)** 4

98

102



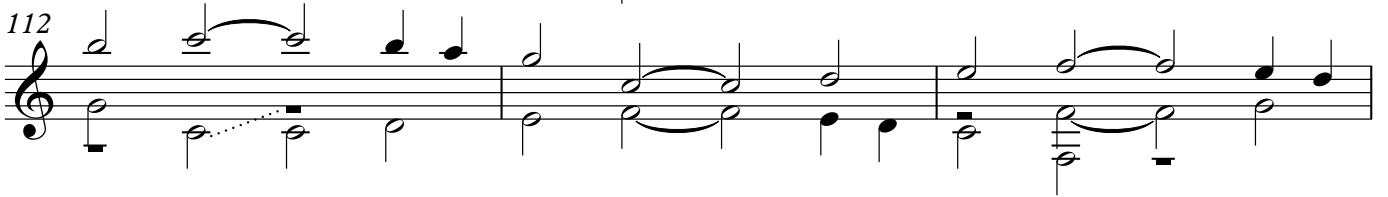
106



109



112



115



118

CV₃



121

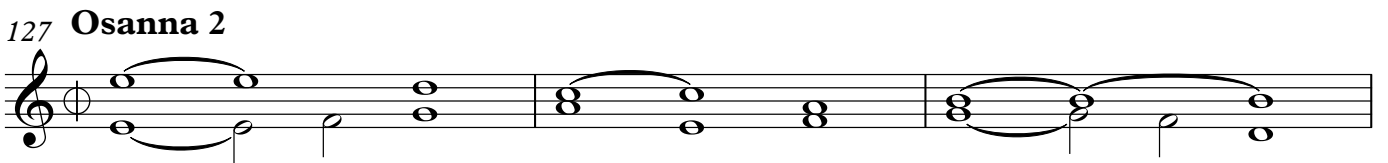


124

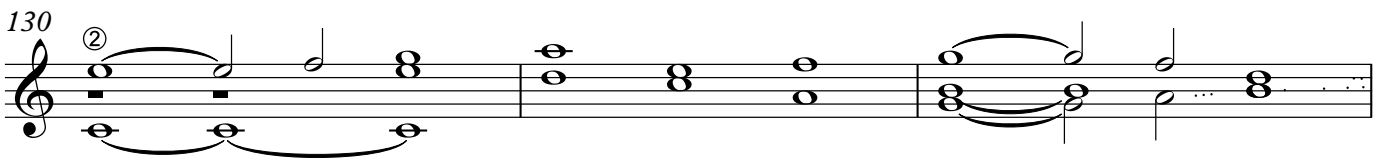
CVII₅



127 **Osanna 2**

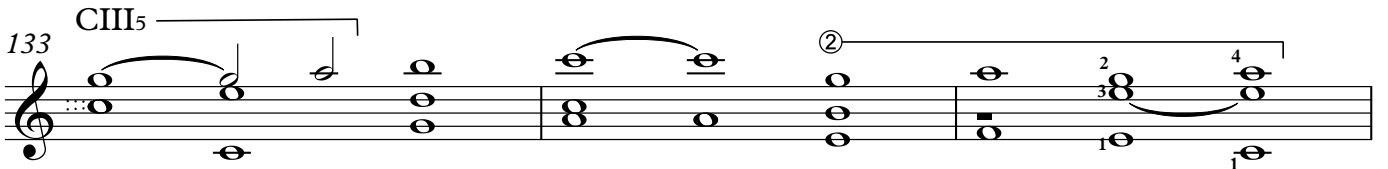


130



133

CIII₅



136 CIII₅ CV₄

139 CV₄ *2

142 CIII₄

145 CV₃

148

151

154 ① CII₄

157

160

V. Agnus Dei

Agnus Dei I

Musical score for Agnus Dei I, measures 1-22. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features complex chordal textures and melodic lines. Measure numbers 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 20, and 22 are indicated at the start of their respective staves. Performance markings include fingering (e.g., 4, 2, 3, 2, 1, 3, 0), breath marks (CIII4, CV3, CV4), and articulation (accents, slurs). A double sharp (x2) is present in measure 17, and a double flat (x3) is present in measure 11. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

24

CV4 CV6 *1 *1 *1

Agnus Dei II

29

32

34

36

38

40

42

44

46

48

*2

sugere-se repetir Agnus Dei I
(ver Notas Finais)

NOTAS FINAIS

No cerne de uma transcrição estão as escolhas feitas para que o resultado final seja condizente com o que se definiu por objetivo maior de sua realização. Na busca para que este trabalho conseguisse evidenciar o caráter essencialmente polifônico da Missa La Sol Fa Re Mi como representante do auge da Renascença, diversas modificações no texto original foram necessárias. Todas essas modificações, no entanto, visam a extrair do violão todas as ferramentas que este possa oferecer para um resultado sonoro adequado historicamente.

Algumas dessas modificações foram usadas extensivamente por toda a obra, pois representam soluções a dificuldades técnicas e musicais gerais do instrumento. Os principais exemplos são:

- rearticulação de notas que originalmente eram sustentadas, devido a mudanças de posição no braço do instrumento ou à característica do violão de não sustentar notas muito longas;
- inclusão de pausas no meio de frases musicais de uma determinada voz por questões técnicas (nesses casos, é utilizada uma linha pontilhada que liga as notas imediatamente antes e depois da pausa, para que o intérprete saiba que a frase não terminou);
- redução da duração da(s) última(s) nota(s) de uma frase por questões técnicas;
- atraso no início da frase de determinada voz para maior clareza da mesma, especialmente usado nas apresentações do motivo principal com a primeira nota muito longa ou para evitar cruzamentos de vozes;
- eliminação de uma frase de determinada voz, o que, embora seja uma modificação mais drástica, não pôde ser evitado em algumas ocasiões.

Outras modificações têm motivos mais específicos e ocorreram mais esporadicamente na transcrição. Dentre estes, as modificações mais importantes serão listadas e brevemente explicadas a seguir, separadas por ocorrência em cada movimento. O(s) número(s) do(s) compasso(s) em que a modificação foi feita está apresentado entre parênteses.

I – Kyrie

- (c. 9) O atraso da nota Dó do *Tenor* (circulada) foi utilizado para que o cruzamento de vozes com o *Altus* ficasse claro.

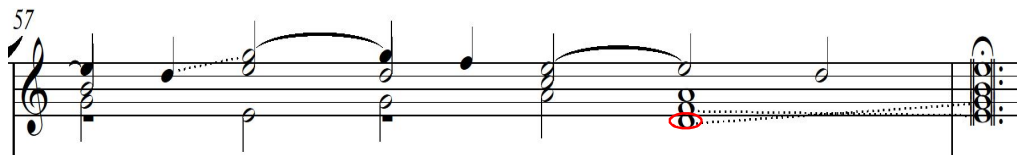


- (c. 10) A eliminação da nota Lá do *Altus* (substituída por pausas), feita por motivos técnicos, se baseia no fato de que o Lá da primeira corda e a ressonância da quinta corda solta minimizam a perda auditiva da nota excluída.
- (c. 11) A inclusão da nota Ré, proveniente do *Tenor* (haste para baixo), na voz do *Altus* (haste para cima), feita por motivos técnicos, não representa grande modificação pois funciona como bordadura inferior do Mi.



- (c. 37-41) A frase do *Superius* (voz mais aguda) foi transposta para uma oitava abaixo pois não cria cruzamentos de vozes e soluciona a impossibilidade técnica de se alcançar notas tão distantes como as escritas no trecho.
- (c. 57) O cruzamento de vozes escrito originalmente por Josquin no fim do compasso 57 não pode ser entendido auditivamente ao violão, o que causaria uma oitava e uma quinta paralelas claramente evitadas pelo compositor. Portanto, optou-se por incluir a nota Ré do *Altus* (circulada) na frase do *Bassus* e atingir o Fá (original do *Bassus*) logo antes do acorde final, o que evita a sonoridade dos intervalos justos paralelos.

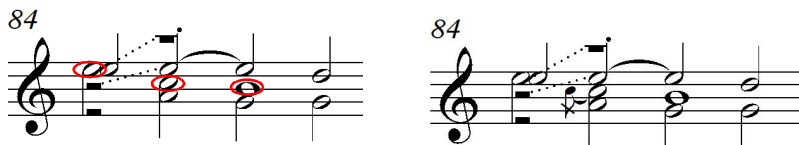
Original:



II – Gloria

- (c. 31-34) A voz do *Bassus* (voz mais grave) é transposta para uma oitava abaixo em parte da frase que se inicia no compasso 31 para evitar cruzamento de vozes. Nesse caso, a mudança de oitava no meio da frase se apresentou como a melhor opção, devido à importância de se manter a clareza na imitação a três vozes.
- (c. 50) Nesse compasso, há uma modificação similar à ocorrida no compasso 11 do *Kyrie*, considerada acima.
- (c. 51-52) Nova mudança de oitava na voz do *Bassus*, com o objetivo de manter a clareza melódica e possibilitar a sustentação da nota Lá durante todo o compasso.
- (c. 53-54) As vozes de *Altus* e *Bassus* do original são transformadas em uma só (haste para baixo), uma vez que neste trecho há três vozes se movimentando muito próximas, inclusive com cruzamento de vozes, o que não é possível fazer com muita clareza ao violão.
- (c. 84) Mudança de ritmo na voz do *Altus* (circulada) para que esta não se confunda com alguma outra voz. Originalmente, Mi e Dó são, respectivamente, mínima e semibreve, ambas em tercina.

Solução alternativa:



- (c. 94-97) Voz do *Bassus* foi transposta para uma oitava abaixo para evidenciar a imitação a duas vozes. Conseqüentemente, as duas últimas notas da frase foram excluídas pois tal movimento perderia o sentido se realizado de forma ascendente ou se seguisse na oitava que vinha sendo tocada.

Original (trecho dos c. 96-97):



- (c. 104) A última nota da voz do *Altus* (circulada) foi eliminada para que esta não se confunda com a voz do *Bassus* (voz mais grave).

Original (c. 104):



- (c. 108) Foi feita uma mudança no ritmo da voz do *Altus* (haste para baixo). Nesta transcrição, procurou-se evitar a polirritmia de três contra quatro pois esta dificultaria muito a leitura da partitura e, principalmente, prejudicaria a clareza das melodias na execução, se tornando mais uma novidade rítmica do que a apresentação de uma textura polifônica. O ritmo sugerido nesse trabalho é o mesmo encontrado na edição do Josquin Research Project. Na edição de Petrucci, a voz do *Altus* canta uma tercina de semibreves durante esse compasso.

III – Credo

- No *Patrem*, a voz do *Tenor* está sempre repetindo o motivo principal no hexacorde de Sol (ou seja, com o motivo começando em Mi), como em uma missa *cantus-firmus*. A longa duração das notas e os frequentes cruzamentos de vozes inviabilizam uma adequada execução dessa voz na transcrição para violão. Portanto, ela só aparece uma vez nessa seção do Credo, a saber, nos c. 41-43.
- (c. 3-4) A eliminação da nota Mi da voz do *Altus* (circulada), feita por questões técnicas, leva em consideração que o trecho modificado soa como se o *Altus* tivesse acompanhado, em uníssono, o movimento do *Bassus* (semínimas) até o Dó3 do compasso 4, e então atinge o Dó4, mantendo um salto de oitava ascendente na frase.

Original (trecho do c. 3):

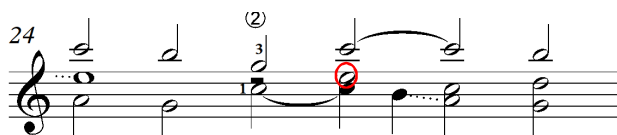


- (c. 12; 24) Nestes dois compassos, houve eliminação de uma nota da frase sem comprometer o caráter desta.

Original:



Original:

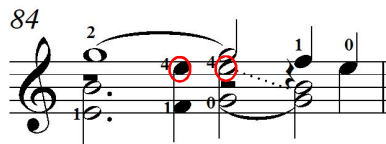


- (c. 40-41) A voz do *Bassus* foi transposta uma oitava abaixo até a primeira nota do c. 41 para evitar cruzamento de vozes.
- (c. 46) Para a voz do *Altus*, Josquin escreve uma *proportio sesquialtera*, uma proporção na razão de 3:2, o que foi transcrito como quiáltera por ser aplicado somente a uma voz.
- (c. 68) A mudança na duração das notas do *Tenor* tem em vista evitar que esta se confunda com a voz do *Altus*, o que soaria como oitavas paralelas ao violão.

Original (c. 68):



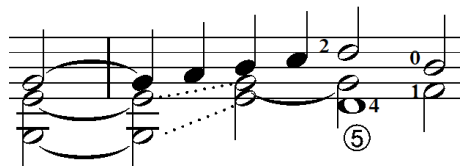
- (c. 77-79) O atraso da nota Lá do *Tenor* minimiza a dificuldade técnica da abertura sugerida e deixa em maior evidência a resolução do motivo principal com Lá-Si.
- (c. 84) As duas notas Mi do *Altus* (circuladas) foram transpostas para uma oitava acima para evitar o cruzamento de vozes com o *Bassus*.



- (c. 88) Tendo em vista deixar mais claro o cruzamento de vozes, optou-se por atrasar as notas de *Bassus* e *Altus* (mínimas pontuadas com haste para baixo).
- (c. 108-111; 135-136; 170-176) A voz do *Bassus* foi transposta para uma oitava abaixo com o objetivo de evitar cruzamentos de vozes e permitir que as vozes soem independentes.
- (c. 142-145) A voz do *Bassus* foi transposta uma oitava abaixo para evitar cruzamentos de vozes e evidenciar o contraponto imitativo. A volta à oitava original (no Ré do c.

145) não é ideal, mas se apresentou como a melhor opção para o trecho, pois marca a transição do trecho em *alla breve* para a proporção tripla.

Solução alternativa (trecho dos c. 144-145):



- (c. 155) O atraso da nota Mi do *Altus* (circulada) no início desse compasso foi utilizado para evidenciar o cruzamento das vozes.

Trecho dos c. 154-155:



- (c. 186-187) A transposição de oitava da voz do *Bassus* (voz mais grave) neste trecho deixa mais evidente a movimentação do *Tenor* (voz intermediária com haste pra cima), que apresenta o motivo principal no hexacorde de Sol.
- (c. 188) A nota Sol do *Altus* (semibreve) foi transposta para uma oitava abaixo com o objetivo de que a entrada da voz aguda (também um Sol) fique mais clara.

IV – Sanctus

- (c. 4; 6; 8) Nesses compassos, foram acrescentadas à voz do *Tenor* notas provenientes do *Bassus*, por questões técnicas. A modificação não descaracteriza o motivo principal apresentado pelo *Tenor* neste trecho, mas soa como uma variação deste. Embora não relacionados ao motivo principal, os trechos dos compassos 22 e 61 apresentam modificações semelhantes.
- (c. 24-25) Eliminou-se a nota Ré do *Altus* (circulada) pois o cruzamento de vozes resultante, como no caso do compasso 57 do *Kyrie*, não seria compreensível ao violão e causaria uma oitava e uma quinta paralelas claramente evitadas pelo compositor.

Original (trecho dos c. 24-25):



- (c. 38; 42) As frases do *Altus* (haste para cima) nestes dois compassos foram transpostas para uma oitava acima a fim de evitar cruzamentos de vozes.
- (c. 45-47) A voz do *Tenor* (haste para baixo) foi transposta uma oitava abaixo para evitar cruzamentos de vozes.
- (c. 139-140) Nestes compassos, as notas de *Bassus* (linha mais grave) e *Altus* (não foi transcrita neste trecho por questões técnicas) foram escritas na edição de Petrucci como notas pretas, o que significaria uma redução de dois terços na duração das figuras (como a quiáltera em notação moderna). Entretanto, a edição do Josquin Research Project foi seguida e não se alterou o valor das figuras. Pode-se observar que tal alteração na duração das notas provavelmente não foi planejada pelo compositor pois esta descaracterizaria o contraponto a partir desse trecho. Uma possível razão para a coloração das notas é evitar que as breves fossem interpretadas durando o compasso inteiro.
- (c. 152-160) Mudou-se a oitava das vozes de *Tenor* e *Bassus* neste trecho (notas mais graves) para evitar cruzamentos de vozes.

V – *Agnus Dei*

- No *Agnus Dei II*, a voz do *Altus* (neste caso, a voz mais grave) foi toda transposta uma oitava abaixo para evitar cruzamentos de vozes. Optou-se por transpor toda a parte de *Altus* da seção para manter a ideia de um *ostinato* melódico, que varia em ritmo mas não na região em que é executado.
- Na edição do Josquin Research Project, há uma indicação de *Fine* ao final do *Agnus Dei I*, o que sugere que se repita essa seção ao final do *Agnus Dei II*. Optou-se por não colocar tal indicação na transcrição pois ela não consta na edição de Petrucci, publicada ainda enquanto Josquin era vivo. Ainda assim, sugere-se que essa repetição do primeiro *Agnus Dei* seja executada para finalizar a obra, pois há diversos motivos que sustentam essa interpretação. Alguns deles são listados a seguir:
 - A letra do *Agnus Dei* apresenta três frases. A Missa La Sol Fa Re Mi utiliza as duas primeiras frases, cada uma em um *Agnus Dei*, mas não apresenta a terceira delas. Portanto, é adequado repetir a primeira seção, pois representaria a terceira frase na versão vocal.

- Tradicionalmente, o *Agnus Dei* tinha três seções, sendo a segunda contrastante em relação às outras duas. O segundo *Agnus Dei* desta missa apresenta material contrastante em relação ao primeiro, utilizando apenas duas das quatro vozes. Ao repetir a primeira seção, a forma tradicional do *Agnus Dei* seria cumprida.
- Na transcrição para vihuela de Diego Pisador, o *Agnus Dei II* não é apresentado, e a missa é finalizada no primeiro (e único) *Agnus Dei*. Embora tal interpretação desvie dos textos do JRP e Petrucci, a finalização na primeira seção do movimento é mais um indicativo para a repetição desta após a execução da segunda.

REFERÊNCIAS

APEL, W. **The Notation of Polyphonic Music: 900-1600**. 5. ed. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1953. Disponível em:

<<https://archive.org/stream/notationofpolyph00apel#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 30 out. 2016.

DES PREZ, J. **Missa La sol fa re mi**. Stanford: Josquin Research Project, 2011. 1 partituras (31 p.). Vocal. Disponível em: <<http://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationEditText&f=Jos1102>>. Acesso em: 30 out. 2016.

DES PREZ, J. **Missarum: Book 1**. Veneza: Ottaviano Petrucci, 1502. 5 partituras (83 p.). Vocal. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/35/IMSLP267481-PMLP433288-petrucci_josquin_missas_1502.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

PISADOR, D. **Libro de musica de vihuela: libro quinto**. Salamanca: Diego Pisador, 1552. 4 partituras (43 p.). Vihuela. Disponível em: <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP83193-SIBLEY1802.13132.b09c-M140P673_pt2.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

SILVIUS LEOPOLD WEISS: The famous Dresden lutenist. Implantado por Laurent Duroselle, atualmente sob responsabilidade de Markus Lutz, 1998. Apresenta informações sobre a vida e e a obra do alaudista Silvius Leopold Weiss. Disponível em: <<http://www.slweiss.com/>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

WEGMAN, R. C. “And Josquin laughed...”: Josquin and the composer’s anecdote in the sixteenth century. **The Journal of Musicology**, California, v. XVII, n. 3, p. 319-357, 1999. Trabalho apresentado na International Conference “New Directions in Josquin Scholarship”, na Princeton University, 29-31 de outubro de 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/764097?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 30 out. 2016.