

A ANÁLISE SINCRÔNICA E SUA RELAÇÃO
MÚSICO-ESTRUTURAL:
CONFLUÊNCIAS ANALÍTICAS NO MOTETO
JERUSALEM SURGE DE JACOBUS CLEMENS
NON PAPA

Carlos C. Iafelice
Universidade Estadual Paulista – SP
Email: iafelice86@gmail.com

Resumo:

O moteto à cinco vozes, *Jerusalem surge* (*Liber octavus ecclesiasticarum*), Tylman Susato, Antuérpia, 1553) de Jacobus Clemens non Papa, baseia-se no verso e no responsório de uma das antifonas cantadas no segundo domingo do advento. Neste estudo, propõe-se a análise considerando duas abordagens complementares entre si: (1) a leitura exegética pela análise sincrônica e (2) a análise das estruturas musicais reveladas a partir de fontes primárias alemãs. Um exame detalhado das possíveis relações entre tais aspectos contribui à uma abordagem que contemple a música como um meio pelo qual o texto evoca um modo particular de significação.

Palavras-chave: Teoria Musical. Análise. Moteto. Clemens non Papa. Tratados alemães. Música do século XVI

The synchronic analysis and its structural musical relation: confluences in the motet *Jerusalem surge* by Jacobus Clemens non Papa

Abstract:

The motet *a 5*, *Jerusalem surge* (*Liber octavus ecclesiasticarum*), Tylman Susato, Antwerp, 1553) by Jacobus Clemens non Papa, is based on the verse and responsory of one of the antiphons sung on the second Sunday of Advent. In this study, we propose the

1. Diferentemente dos muitos cantores, compositores e mestres de capela franco-flamengos, Clemens estabelece sua carreira exclusivamente ao norte dos Alpes (assim como Crecquillon).

2. Giulio Monteverdi, na famosa *Dichiaratione* publicada no *Scherzi Musicali a tre voci* (Veneza, 1607), associa Clemens non Papa à *prima pratica*, definindo Cipriano de Rore o 'primo rinovatore' da chamada *seconda pratica* – possivelmente por suas contribuições expressas em seus *madrigali cromatici*. No ponto de vista teórico, a primazia da palavra em detrimento à técnica compositiva é também explicitamente apontada por autores como Zarlino. No terceiro livro (cap. 32) de seu *Institutioni harmoniche* (1558), Zarlino é enfático em afirmar a preeminência da 'palavra' sobre as estruturas musicais propriamente ditas, evocando Horácio (*Ars poetica*): "assim como não é permitido entre os poetas compor uma comédia com versos trágicos, assim não será permitido um músico acompanhar a harmonia às palavras de maneira despropositada". A fundamentação presente no texto de Zarlino é intimamente ligada ao impacto humanista presente no contexto veneziano de seu tempo: "Dico accompagnar le Harmonie alle Parole, per questo: [...] l' Harmonia, et il Numero debbeno

analysis considering two complementary approaches: (1) the exegetical reading by the synchronic analysis and (2) the analysis of the musical structures revealed by German primary sources. A detailed examination of the possible relationships between such aspects contributes to an approach which contemplates music as a means by which the text evokes a particular mode of signification.

Keywords: Music Theory. Analysis. Motet. Clemens non Papa. German treatises. 16th Century Music

1. INTRODUÇÃO

Gallus Dressler em *Praecepta musicae poeticae* (1563) no capítulo XV (*De ratione progrediendi in hoc studio*), cita o compositor Jacobus Clemens non Papa (c.1510-1556) como "mestre de todas as sortes de fuga" (1563, p.250), que juntamente com Gombert e Crecquillon, formam o terceiro grupo (*tertium genus*) de compositores com técnicas afins que são recomendados aos estudantes – precedido por Josquin (*primum genus*), Isaac e Senfl (*secundum genus*) e sucedido por Lassus (*quartum genus*).

A partir do relato de Dressler, situa-se, portanto, Clemens como compositor influenciado pelos processos técnico-compositivos e principalmente, expressivos, realizados a partir da geração posterior a Josquin, que altera a relação entre texto e música desenvolvida pela geração de Ockeghem – ainda que nela baseada. Essa prática ocorre em decorrência dos processos socioculturais de influência humanista no norte da Itália,¹ que, promulgada principalmente pelo interesse renovado nas *studia humanitatis* (gramática, poesia, retórica, moral filosofia e história), constitui uma nova prática composicional no final do século XV: a primazia da palavra, estabelecendo uma *nuova maniera* entre os compositores, que obtém maior intensidade na escritura madrigalesca partir de meados do século XVI.²

Compreende-se, portanto, o fenômeno musico-textual no século XVI como uma possível projeção aumentada de seu texto, ou seja, o compositor como um intermédio que proporciona uma maneira particular, ainda que abstrata, de significação. Neste estudo, considerando este aspecto, propõe-se a análise do moteto à cinco vozes, *Jerusalem surge*

de Clemens non Papa, publicado inicialmente por Tylman Susato em '*Liber octavus ecclesiasticarum*' (Antuérpia, 1553).³ Como primeiro passo, o texto de *Jerusalem surge* será submetido aos processos da análise sincrônica, fundamentada pelos conceitos estabelecidos por Wilhelm Egger em '*Metodologia do novo testamento*' (Breisgau, 1987). Em um segundo momento, a análise considerará os aspectos musicais, os quais serão fundamentados a partir exclusivamente de fontes primárias alemãs do contexto da obra analisada.

Assim, a conjunção das informações suscitadas pela abordagem sincrônica às informações das estruturas musicais sob a leitura da tratadística contemporânea à obra, promove uma aproximação das possíveis 'leituras' realizadas pelo compositor e das estratégias composicionais utilizadas entre texto e música.

2. A ANÁLISE SINCRÔNICA

Na crítica literária pela exegese bíblica, distingue-se ao menos duas maneiras significativas de leitura como método à compreensão do texto: a análise sincrônica, que preocupa-se apenas com a forma final do texto, e a análise diacrônica, focada na origem e seu desenvolvimento.⁴ Pois assim como cita Egger, os procedimentos da análise sincrônica "abrem o caminho ao sentido do texto, apontando as estruturas nele presentes", enquanto a análise diacrônica, "permite compreender a obra escrita mostrando a pré-história da redação definitiva do texto, pela observação das relações dialéticas entre os fenômenos textuais e as fontes deste texto" (EGGER, 2015, p.155). Tendo em vista o objetivo deste estudo, optou-se pela abordagem sincrônica por melhor se adequar aos propósitos aqui presentes.

O processo metodológico da análise sincrônica, segundo Egger, revela-se como "chave à compreensão": o significado não se esconde como que por trás do texto, mas está nas relações intra e extratextuais dos elementos do texto." Este método considera o texto "um conjunto estruturado e coerente cujos elementos são combinados de maneira a determinar um todo

seguitare la Oratione, et non la Oratione il Numero, ne l' Harmonia. [...] Et veramente douemo auertire a quello, che dice Horatio nella Epistola dell' Arte poetica quando dice; Versibus exponi Tragicis res Comica non vult: Percioche si come non è lecito tra i Poeti comporre vna Comedia con versi Tragicci; cosi non sarà lecito al Musico di accompagnare queste due cose, cioè l' Harmonia, et le Parole insieme, fuori di proposito" (1558, IV, 32, p.339).

3. Entre as fontes próximas mais significativas entre os primeiros anos após a publicação de Susato, destacam-se: a publicação de Phalèse, publicado em Leuven (RISM 1554/1, *Liber primus cantionum sacrarum*, 1554) e o manuscrito D-Mbs Mus. ms.13 realizado em Munique (MunBS13), sem título, escrito após 1552 – possuindo, ambas, uma versão de *Jerusalem surge* que difere significativamente da publicação de Susato e ligeiramente entre si. Assim, ao considerar um possível estema, o arquétipo (Ω) relaciona-se à testemunha RISM 1553/16 (Susato) e o subarquétipo (α) relaciona-se tanto com RISM 1554/1 (Phalèse), quanto com MunBS 13.

4. Autores como Michael J. Gorman (*Introdução à Exegese Bíblica*, 2017) ainda compreendem uma terceira abordagem, esta denominada

‘existencialista’. Conforme explica Gorman, neste tipo de abordagem, objetiva-se uma “realidade que vai além do texto, da qual o texto é uma testemunha. [...] O exegeta pode querer tanto aceitar quanto resistir a essa realidade, dependendo da natureza da realidade percebida e encontrada” (GORMAN, 2017, p.35). Por fugir aos objetivos deste estudo, tal abordagem não foi aplicada.

5. Esta proposta alinha-se ao conceito de análise proposto por Hans Heinrich Eggebrecht em “Zur Methode der musikalischen Analyse” (*Festschrift zum 70. Geburtstag*, 1972, p.68)..

6. O modelo proposto por Egger compreende ainda a análise narrativa, aqui não aplicada por conta das características quanto extensão do texto do moteto.

7. Ainda que algumas tablaturas para órgão no final do século XVI, como *Tablaturbuch, Auff Orgeln vnd Instrument Darinne auff alle Sontage* (Leipzig, 1583), de Johannes Rühling, o designe como parte do primeiro domingo do advento.

unitário”. Como processo analítico, “o texto é analisado como uma grandeza estruturada e coerente integrada num processo mais amplo de comunicação” (2015, p.71). E desta maneira, a análise sincrônica pode se tornar uma ferramenta significativamente importante para atuar em conjunto ao entendimento do significado da estrutura musical e a interpretação de seu conteúdo.⁵

Para a análise sincrônica, distingue-se três etapas: (1) análise da estrutura linguístico-sintática; (2) análise semântica; (3) análise pragmática.⁶ Tais processos possuem como premissa constituir partes de um todo afim de esclarecer os elementos constitutivos do texto e seu significado. Portanto, algumas fases de cada um dos processos são compreendidas como intermediários a servir como fundamento ou suporte para a constituição de conclusões mais completas concernentes a um determinado parâmetro.

2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA LINGUÍSTICO-SINTÁTICA

Para iniciar o processo de exame da obra pelo detalhamento textual, faz-se necessário iniciar por sua tradução e, sendo este um texto sacro e litúrgico, incluir a investigação de informações de seu uso dentro do calendário cristão.

Jerusalem surge é um canto responsorial cantado na parte da comunhão no segundo domingo do advento,⁷ o qual já é encontrado, com ligeiras modificações, em antifonários desde o século XII, como: MS Arch.Cap.S.Pietro.B.79 (Roma, sec. XII); Codex 1161 (Langkatalogisat: Köln, Dombibliothek) de 1283; Codex 611(89) (Einsiedeln, Stiftsbibliothek) de 1314; e até em fontes próximas a publicação de Susato (*Liber octavus ecclesiasticarum*), como o MS CDN-Hsmu M2149.L4 da Abadia de Salzennes, na Diocese de Liège, datado de c.1554.

O texto aplicado no cântico baseia-se em dois perícopes proféticos do Antigo Testamento: a primeira parte em Baruch 4.36, e a segunda, em Isaías 60.4, como será descrito com maiores detalhes nas próximas etapas. A seguir, a tradução do texto de *Jerusalem surge*:

Jerusalem surge et sta in excelso et vide jucunditatem quæ veniet tibi a Deo tuo	Jerusalém, levanta e permanece no alto, e vê a alegria que virá de Teu Senhor a Ti.
---	--

Leva in circuitu oculos tuos et vide et contemplare jucunditatem quæ veniet tibi a Deo tuo	Levanta teus olhos (olhando a teu redor) e vê e contempla a alegria que virá de Teu Senhor a Ti. ⁸
---	--

Tab. 1: Tradução do canto responsorial do segundo domingo do advento, *Jerusalem surge*.

8. Agradeço ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal (UFU) pela imensa e providencial ajuda com a tradução do texto do cântico, bem como ao conteúdo da análise sintática presente neste estudo.

A análise da estrutura linguístico-sintática compreende, além da tradução, a compilação de listas de categorias gramaticais fundamentais, conforme explica Egger. Ainda que uma determinada sistematização é aqui proposta, esta é efetuada de ‘modo aberto’, adequando-se aos propósitos do exegeta. Do ponto de vista musical, a forma textual é um dos processos mais significativos a ser notado pelo compositor, uma vez que toda a articulação cadencial e pontos de imitação devem apoiar, ao menos em teoria, as segmentações textuais.

Observando o texto do responsório *Jerusalem surge*, a primeira oração divide-se em três segmentos (separados pela conjunção “et”), e a segunda, que atua como o refrão do cântico, constitui-se de um segmento único – mesmo que seja possível uma separação entre ‘*jucunditās*’ no acusativo e o pronome ‘*quæ*’ atuando como elemento conectivo, que enfatiza a condição do primeiro termo na sintaxe.

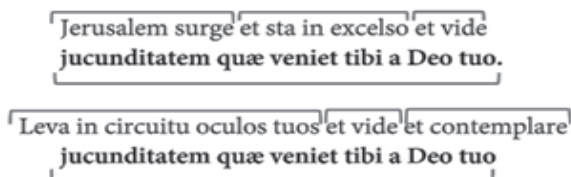


Fig. 1: Segmentação textual em *Jerusalem surge*.

Seguindo com a compilação das estruturas gramaticais, observam-se os elementos linguísticos presentes no texto divididos em: substantivos, verbos, pronomes, preposições e conjunções.

9. In circuitu: preposição + substantivo que formam locução adverbial de modo, espaço.

10. In excelso: preposição + substantivo que formam locução adverbial de lugar.

11. Verbo no infinitivo com função de imperativo.

Substantivo	Verbo	Pronome	Preposição	Conjunção
<i>Jerusalem (voc.)</i>	<i>surge</i>	<i>tibi</i>	<i>in</i>	<i>et</i>
<i>Deo (abl.)</i>	<i>sta</i>	<i>tuo(s)</i>	<i>a</i>	-
<i>oculos (ac.)</i>	<i>vide</i>	<i>quæ</i>	-	-
<i>circuitu (abl.)</i> ⁹	<i>veniet</i>	-	-	-
<i>jocunditatem (ac.)</i>	<i>leva</i>	-	-	-
<i>excelsus (abl.)</i> ¹⁰	<i>Contempla[re]</i> ¹¹	-	-	-

Tab.2: Lista dos elementos linguísticos presentes em *Jerusalem surge*.

Neste estágio já é possível verificar ao menos três considerações sobre o texto: (1) a conotação presente na lista de verbos utilizados, pois, em sua maioria, relacionam-se à comandos de exaltação e/ou observância, enfatizando o caráter ‘profético’ embutido no texto; (2) a ênfase em *Jerusalem* e *Deo*, como substantivos ; (3) a presença de uma única conjunção, que participa ativamente da segmentação na primeira oração de cada estrofe.

2.2. ANÁLISE SEMÂNTICA

Em complemento ao estágio anterior, sob o aspecto semântico, o texto “é visto como o conjunto de relações entre os seus elementos significantes”, como aponta Egger. A partir dos elementos linguísticos, a análise semântica ajuda ao aprofundamento da primeira compreensão do significado do texto.

De acordo com o autor, como primeiro procedimento à evidenciar o sentido de um texto, é proposto um inventário de suas características semânticas (ou vetores), organizando os lexemas/vocábulo em grupos com significados afins. Na tabela abaixo foram separadas três categorias: ‘ação/movimento’, ‘características quanto ao olhar’ e ‘estado de espírito’.

‘Ação/Movimento’	Características quanto ao ‘olhar’	‘Estado de espírito’
<i>surge</i>	<i>vide</i>	<i>jocunditatem</i>
<i>leva</i>	<i>contemplare</i>	<i>excelsus</i>
<i>veniet</i>	<i>in circuitu</i>	-
<i>in circuitu</i>	-	-

Tab.3: Inventário semântico (vetores).

A partir desta lista, define-se as oposições semânticas (ou as oposições entre os conteúdos de sentido no texto). Desta maneira reforça-se o sentido do termo por sua prova contrária, eliminando possíveis dualidades que podem ser suscitadas por meio de seus significados.

Presentes no texto	[Sugeridas]
(elevado) <i>Excelsus</i>	[<i>Humilis</i>] (rebatizado)
(surgir) <i>Surgere</i>	[<i>Desurgere</i>] (sucumbir)
(levantar) <i>Levare</i>	[<i>Cadere</i>] (cair)
(prazeroso) <i>Jocundus</i>	[<i>Iniocundus</i>] (desprazeroso)
(ver) <i>Videre</i>	[<i>Ignore</i>] (ignorar)
(permanecer) <i>Stare</i>	[<i>Cedere</i>] (ceder)

Fig. 2: Oposições semânticas.

Para concluir a leitura sob este aspecto, apresenta-se o ‘quadrilátero semiótico’ que estabelece a relação entre os elementos derivados das duas etapas anteriores. Neste processo, ocorre a identificação da unidade semântica que permeia todo o texto, explicando as transformações das quais o trata. No quadro observam-se três eixos de relação entre as partes constituintes: relação entre contrários, relação entre contraditórios e a relação de implicação.

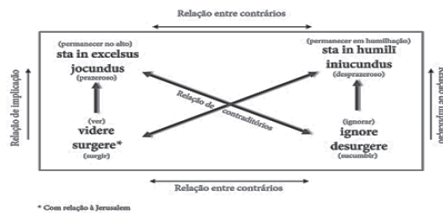


Fig. 3: Quadrilátero semiótico que identifica a unidade semântica do texto.

Assim, a partir da configuração do quadrilátero, o sentido do texto e seus lexemas são apresentados fornecendo uma possível interpretação por meio de seus elementos e eixos relacionais. No quadro, a coluna à esquerda é unidirecional; por exemplo, ‘*sta in excelsus*’ ou ‘permanecer no alto’ (no sentido de “perseverar”), implica em “vislumbrar a alegria dos céus”, mas, no entanto, o termo é contrário à *sta in humili* (“se humilhar”) e contraditório à *desurgere* (“sucumbir”) e à *ignore* ignorar (“ignorar”). A disposição dos termos da

maneira exposta na figura 3 facilita diferentes caminhos que levam a compreensão do sentido geral do texto analisado.

2.3. ANÁLISE PRAGMÁTICA

Esta etapa tenta responder a pergunta: por que e com que objetivo o texto foi escrito? Conseqüentemente, trata-se da etapa conclusiva sobre o texto, uma análise da ação da mensagem e da “compreensão da influência que será exercida no ouvinte/leitor sob uma série de fatores”. Assim como sintetiza Egger, “a análise pragmática distingue entre conteúdo de mensagem (proposição), finalidade (função) e efeito de um texto” (2015, p.130-131).

Para isso, além do apoio dos resultados obtidos das análises anteriores, é necessário um conhecimento extratextual para observar o contexto no qual ele está inserido, baseando-se na estratégia utilizada pelo escritor a fim de persuadir o leitor. Desta maneira, estabeleceram-se as seguintes conclusões:

1. A finalidade do perícopo (que remete a Br. 4, 36), enquanto ato linguístico, possui função diretiva-contextual, isto é, um apelo à evocação divina para o encorajamento considerando a situação dos exilados. Na segunda parte (remetendo a Is. 60, 4), Jerusalém não é personificada; apenas os atributos são elevados, exaltando o seu esplendor, na qual, seu povo, humilhado por quarenta anos em exílio, irá ser prodigiosamente restabelecida por *Yarweh*.

Com relação à ligação do texto com o segundo domingo do advento:

2. Jerusalém, entendida tanto como símbolo dos exilados quanto reflexo messiânico do controle divino sobre a Terra, é convidada a levantar-se e evocar a esperança divina depois de quarenta anos de exílio. Em concordância, esta esperança é relacionada com nascimento de Cristo nas preparações típicas do segundo domingo do advento (especialmente na comunhão). Assim como a esperança é dada pelo convite a Jerusalém se erguer, assim o texto tem a Cristo como representante desta exortação, ou a esperança de uma ‘nova cidade’, como consta em Hb 10, 39 e 12,22. Portanto, a “Nova Jerusalém”, nos dois sentidos, é a confirmação das profecias proclamadas por Jeremias, Baruc e Isaías.

E finalmente, revelando o meio linguístico da persuasão proposta, observa-se que a estratégia utilizada é especialmente apoiada na ordem da forma imperativa dos verbos (*sugere* e *levare*) que intensifica o conteúdo do comando aplicado no texto do cântico.

3. FUNDAMENTOS E CONSIDERAÇÕES DA ANÁLISE MUSICAL A PARTIR DE FONTES ALEMÃS NO SÉCULO XVI

Estabelecida a análise sincrônica, inicia-se o processo da análise musical por meio da identificação da ‘gramática musical’ vigente na tratadística alemã, a fim de servir como fundamento à esclarecer as estruturas formantes do moteto *Jerusalem surge*. Os dados obtidos pelas etapas anteriores irão fundamentar aspectos estruturais desta análise.

Ellen S. Beebe no ensaio, *Why Clemens non Papa did not need a “Secret Chromatic Art”* (1992), descreve que Clemens (e os demais compositores da mesma geração) possivelmente consideravam previamente as características/funcionalidades/recursos do sistema modal para qual a polifonia deveria ser aplicada (BEEBE, 1992, p.215). Sob este ponto de vista, o uso das qualidades de um determinado modo interessa-se, primariamente às relações melódicas presentes na obra. Portanto, neste entendimento, o modo é determinado essencialmente pelas características presentes no âmbito horizontal das linhas vocais. Em complemento a este raciocínio, Beebe enfatiza que a manipulação das articulações verticais geradas por certas configurações estereotípicas clausulares, é, possivelmente, o método “mais importante de representação do texto em música” (1992, p.218).

Assim, o entendimento e cruzamento dos dados referentes aos modos, bem como os aspectos cadencias e características da trama polifônica imitativa, poderá, portanto, suscitar informações significativas sobre a estrutura da obra a ser analisada.

As considerações a seguir concentram-se em revelar estruturas da obra a partir da gramática musical presente em tratados contemporâneos à obra. Desta maneira, a análise musical será dividida nas seguintes etapas: (1) ênfase aos aspectos da primazia da palavra; (2) características dos modos

e tipologia cadencial; (3) relações formais entre texto e música; e (4) o processo imitativo nos *exordia*.

3.1. A PRIMAZIA DA PALAVRA POR FINCK E DRESSLER

Antes de apresentar os aspectos propriamente musicoestruturais, faz-se necessário explicitar a preocupação latente e primária da primazia da palavra entre os músicos do século XVI a partir do seu próprio contexto. Para isso, apresenta-se duas citações representativas de autores alemães contemporâneos à publicação de *Jerusalem surge*. A primeira é de Hermann Finck em *Practica musica* (1556), que é bastante clara sobre a importância de considerar o texto antes de qualquer aspecto musical:

12. “Etenim Componista artificiosus compositurus aliquam cantilenam, ante omnia textos rationem habet, hunc diligenter ex omni parte perpendit, considerans qualis illi melodia addi possit, quae apposite ad ipsum textum quadret, sensumque eius & singulos affectus orationis quam prospriissime exprimat.”

Todas as traduções presentes neste trabalho foram realizadas pelo autor, exceto quando mencionadas.

De fato, ao compor uma *cantilena*, compositores habilidosos consideram o texto antes de qualquer outra coisa; ponderam isso com todo cuidado, considerando qual o tipo de melodia a ser adicionada e se esta se adaptará apropriadamente a este texto, [pois assim,] expressam-se os afetos particulares e o significado do discurso (FINCK, 1556, IV. *De modo cogniscendi, Tonos in figurali Cantus*).¹²

A segunda, de Gallus Dressler em *Praecepta musicae poeticae* (1563), também coloca de maneira categórica e pragmática à esclarecer a primazia da palavra em música. O excerto é parte da segunda regra concernente aos aspectos constituintes na parte intermediária da obra (*De medio constituendo*): “na verdade, o motivo das *cantiones* são as palavras e não as palavras inventadas por causa da harmonia” (DRESSLER, 1914 [1556], VIII, p. 245).¹³

13. “Nam cantiones verborum causa et non verba propter harmoniam finguntur”

3.2. CARACTERÍSTICAS MODAIS E TIPOLOGIA CADENCIAL: COCHLAEUS, HEYDEN E DRESSLER

Sebald Heyden, em *Musicae, id est, artis canendi* (1563), descreve o modo como “uma certa qualidade confiável à melodia ou, mais apropriadamente, à disposição afetiva da canção. Assim como as disposições afetivas da alma, [...] também são as melodias de canções, que movem-se ainda por meio de outros afetos, tendo sua variedade distinguível

por músicos [treinados].” (1563, VIII)¹⁴. Esta acepção, talvez unânime entre a tratadística musical do século XVI que apresenta a questão, gradualmente começa a ganhar outras considerações ligadas ao seu uso na prática, como a relação de cadências típicas e comuns a um determinado modo. Além disso, estabelece-se critérios relacionados às notas de repouso e estruturas cadenciais que se revelam mais importantes estruturalmente do que outras.

No entanto, um dos estágios iniciais mais significativos em direção à ‘anatomia cadencial’ - promulgada por meio de certos movimentos estereotípicos das linhas vocais -, são os tratados desenvolvidos pela chamada ‘Escola de Colônia’, notadamente *Opus aurem* (1501) de Nicolaus Wollick (com a contribuição de Melchior Schanppecher), e na apropriação e expansão destes conceitos cadenciais realizada por Johannes Cochlaeus em *Tetracordum musices* (1511). Esses movimentos são chamados de ‘regras para a conclusão’ da *cantilena* (*de Cantilenarum conclusionibus*), apresentada como modelo para obras tanto à três quanto à quatro partes



Fig. 4: “As quatro primeiras regras para a composição à três partes” (*primum quidem quatuor regulas de compositione trium partium*). Baseado no gráfico apresentado por Cochlaeus em *Tetracordum musices* (1511).¹⁵



Fig. 5: “Com a adição de uma quarta voz (a qual se chama *altus*) é aqui acomodada: cinco regras estão dispostas” (*at quoniam quartae vocis (quam altum vulgo vocant) locus aptetur: quinque regulis edocetur*). Baseado no gráfico apresentado por Cochlaeus em *Tetracordum musices* (1511).¹⁶

Mesmo com a elaboração de modelos cadenciais da “Escola de Colônia” no início do século, a teoria modal/cadencial alemã ganha amplitude e detalhamento por meio dos conceitos apresentados por Dressler em *Praecepta musicae poeticae* (1563). Segundo o autor, a cadência possui duas funções essenciais: (1) conectar as seções ou pontos de imitação de uma

14. “Est certa quaedam qualitas melodiae, seu potius affectus cantionis. Vt enim affectuum animi, [...] ita et melodiae cantuum, quod aliae aliter afficiant, uarie distinctae sunt Musicis”.v

15. Destaca-se a presença da cadência plagal (segunda regra). Esta é, talvez, um dos primeiras sistematizações deste tipo de cadência, entendida aqui como uma cadência em *mi* com a adição de uma nota mais grave, assim como consta na explicação de Cochlaeus (1511): “se o tenor finaliza em *mi* [segunda menor entre a penúltima e última], o *discantus* novamente sai da sexta e finaliza em oitava com o tenor. O *bassus* sai da terça abaixo do tenor, e a partir das sílabas *sol re* (*Ré e Lá*), finaliza uma quinta abaixo do tenor.” [“Si tenor in *mi* claudatur, *discantus* iterum ex sexta in octauam cum tenore finietur. At *bassus* ex tertia sub tenore, in quintam deorsum sub ipso terminabitur his syllabis *sol re*”].

16. Os mesmos gráficos já são apresentados na última parte de *Opus aurem* (1501). Apesar do tratado ser escrito por Nicolaus Wollick, a parte relacionada às cadências é atribuída à Melchior Schanppecher.

17. “As cadências não somente adornam maravilhosamente um canto, mas de fato, conectam as partes de um todo da harmonia.” [“Nam clausulae cantum non solum mirifice ornant verum et partes totius harmoniae convenienter connectunt.”] (DRESSLER, 1914 [1563], VIII. *De constitutione et divisione clausularum*, p.233).

18. “Assim como o discurso, o qual possui oito partes, o período é realizado em conjunto com as subseções e vírgulas (como partes articulatórias); de maneira semelhante, o conceito musical também possui oito ou até mais tons, incluindo intervalos e cadências das quais constitui-se a harmonia. O que no discurso é representado pelo período e a vírgula, na poética musical é representado pelas cadências, que a partir das partes integram o corpo inteiro.” [“Sicut enim oratio habet, octo partes orationis, item periodus cum commatis et virgulis, quibus ceu membra articulis coniungitur, ita etiam concentus musicalis octo vel etiam plures habet tonos, item intervalla et clausulas ex quibus harmonia constituitur. Quod autem in oratione est periodus et comma id in poetica musica sunt clausulae, quae tamquam partes integrum corpus constituunt.”] (1563, IX, *De usu clausularum*, p. 239).

composição;¹⁷ (2) seccionar ou articular musicalmente o texto para qual apoia.¹⁸ Assim, estabelece tanto uma hierarquia das cadências ligadas a cada um dos modos como características tipológicas, que influenciam nas diferentes gradações sensoriais relacionadas à finalização ou segmentação da obra.

A tipologia cadencial de Dressler distingue-se em três categorias: (1) *Clausula perfecta*, cadência com a presença da sincopa entre a *antepenultima* e a *penúltima* no *cantizans* (na díade com o *tenorizans*); *clausula semiperfecta*, cadência sem sincopa; e *molles clausulae* (ou *clausula mi*), cadência na qual o *tenorizans* possui um semitom de distância da resolução. A hierarquia cadencial é estabelecida conforme a sua relação com o modo, também distinta em três categorias: (1) *clausulae principales*, formadas a partir das notas fundamentais ao modo, como das espécies de quarta/quinta ou da *repercussio*; (2) *clausulae minus principales*, postas no meio da obra, com menor importância estrutural; (3) *clausulae peregrinae*, trazidas de outros modos, aplicadas de maneira passageira.

1. <i>Clausulae principales</i>	D, A
2. <i>Clausulae minus principales</i>	F, E
3. <i>Clausulae peregrinae</i>	todas as restantes

Tab.4: Hierarquia cadencial segundo Dressler (1914 [1563], IX, p.239). Exemplo de cadências no Modo 1.

1. <i>Clausulae principales</i>	G, B \flat , D
2. <i>Clausulae minus principales</i>	A
3. <i>Clausulae peregrinae</i>	todas as restantes

Tab.5: Hierarquia cadencial segundo Dressler (1914 [1563], IX, p.239). Exemplo de cadências do Modo 2 transposto.

Observando o plano cadencial de *Jersuaem surge* (presente nas figuras 7 e 8), a estrutura de claves e o *ambitus* das vozes, assim como as características dos *exordia* (figuras 10 e 11), conclui-se que a obra baseia-se no Modo 2 transposto (*per bemolle*).



Fig. 6: Classificação modal considerando as claves, *ambitus* e *finalis* de *Jerusalem surge*.

No entanto, o fato da cadência final concluir em D (tanto na *prima* quanto na *secunda pars*), análises contemporâneas à obra divergem desta aqui apresentada. Assim como publicado por Susato, e explicitamente apresentado no frontispício de cada um dos livros-de-parte, todos os motetos do “*Liber octavvus*” estariam organizados por seu modo – todos pertencendo à apenas um modo (*omnes de uno tono*), neste caso, Modo 1. Além desta evidência, outros documentos também concordam com esta classificação. É o caso da análise realizada por Hermann Finck em *Practica musica* (1556), três anos depois da publicação de *Jerusalem surge*, e Eucharius Hoffman em *Musicae practicae praeceta* (1578). Isso se dá, pois, em ambos os casos, a classificação modal considera a cadência final como regra fundamental à classificação,¹⁹ permitindo a finalização também em sua quinta.²⁰

Frequentemente, tais motetos são categorizados como pertencentes ao modo 1 – como no caso de *Memor esto verbi tui*, de Josquin, o qual Glareanus em seu *Dodecachordon* o analisa desta maneira (1547, II, 36).²¹

Entre os comentaristas modernos, Bernhard Meier em *The Modes of Classical Vocal Polyphony* (1988), cita *Jerusalem surge* como parte da categoria de motetos onde a cadência plagal (realizada em ambas as *partês*) exterioriza o desejo de “esperança”, o que induz à uma possível ideia continuação após o seu final (1988, p.347). Mesmo assim, de acordo com Meier, *Jerusalem surge* é classificado como pertencente ao modo 2 transposto. Esta constatação é realizada à partir do plano cadencial da obra e pelas características apresentadas pelas vozes no exordium: exposição da espécie de quinta *re-la* nas vozes subsidiárias *altus* e *bassus* (G-d) enquanto *superior* e *tenor* apresentam d'-a', conforme cita o autor (1988, p. 223).²²

Nas figuras abaixo, apresentam-se todas as cadências de *Jerusalem surge*. Percebe-se que, do ponto de vista do *ranking*

19. Assim, como expõe Finck: “ex solo fine cantilenae Tonus certò dijudicari haud potest nam raro fit, ut figuralis cantus in sua finali clave terminatur” (FINCK, 1556, f. Rrijv). Finck, inclui no processo analítico, o exame do início do processo imitativo (*initium fugae*) e sua relação a que modo se refere, incluindo, quando possível, a observância da *repercussio*.

20. “Omnes Authentae, incorruptis speciebus Diapente et Diatessaron, finem habere possunt in Quinta supra clauem finalem: Modo aliquoties clausulae sint formatae antea in sede finali propria, et denique in fine cantus haereat in Quinta supra finalem propriam.” (HOFFMANN, 1578, X. *De Tonis sev modis musicis*; III. *Observationes de fine cantionum*).

21. No entanto, é possível citar o caso do moteto *Tulerunt autem fratres eius* de Clemens que também se faz presente no *Liber octavvus* – portanto, por dedução, pertencente ao modo 1. Porém, neste caso, tanto Finck quanto Hofmann classificam-no como exemplo de Modo 2.

22. Vale lembrar que a divergência na classificação analítica entre os modos autêntico e plagal (modo 1 e 2) é bastante comum aos analistas, uma vez que muitas obras possuem estruturas dúbias para a distinção livre de dúvidas, o que depende, é claro, dos critérios considerados para o exame.

cadencial, o moteto contempla todas as *clausulae principales* do modo 2 transposto citadas por Dressler: G, Bb e D – o que reafirma a posição de Meier. Mesmo com a limitação típica das cláusulas em tons característicos ao modo, Clemens utiliza diferentes configurações cadenciais por meio do uso de todos os três tipos apresentados por Dressler: *clausula perfecta*, *semiperfecta* e *molles clausulae*, incluindo configurações clausulares típicas de uma obra à cinco partes, o que proporciona variedade e contraste ao discurso musical.

1. [Introdução] (comp. 4-7) - Cadência em G
 2. [Introdução] (comp. 14 e 15) - Cadência em Bb
 3. [Introdução] (comp. 14 e 15) - Cadência em D
 4. [para Realizar o Encerramento] (comp. 21 e 22) - Cadência em G
 5. [1º Ponto de Inibição] (comp. 30) - Cadência em D
 6. [para Realizar o 1º Ponto de Inibição] (comp. 30-31) - Cadência em A1 com baixo em D (P'paga)
 7. [Encerramento] (comp. 41-42) - Cadência em G
 8. [para Realizar o início do Encerramento] (comp. 11-12) - Cadência em G
 9. [Final] (comp. 47-48) - Cadência em G
 10. [Encerramento da Primeira parte] (comp. 71-72) - Cadência em A1 com baixo em D (P'paga)

Fig.7: Cadências da *Prima pars* de *Jerusalem surge*.²³

11. [para Realizar o Encerramento da Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em G (contraponto, cantando sem movimento)
 12. [1º Ponto de Inibição - Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em G
 13. [para Realizar o 1º Ponto de Inibição - Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em A1 (Orgão em G)
 14. [para Realizar o 2º Ponto de Inibição - Segunda parte] (comp. 110-111) - Cadência em A1 com baixo em D (P'paga)
 15. [Encerramento - Segunda parte] (comp. 120-121) - Cadência em G
 16. [para Realizar o início do Encerramento - Segunda parte] (comp. 120-121) - Cadência em G
 17. [Final] (comp. 131-132) - Cadência em G
 18. [Encerramento da Segunda parte] (comp. 131-132) - Cadência em A1 com baixo em D (P'paga)

Fig.8: Cadências da *Secundapars* de *Jerusalem surge*.

23. A edição foi baseada na publicação realizada por Susato (1553).

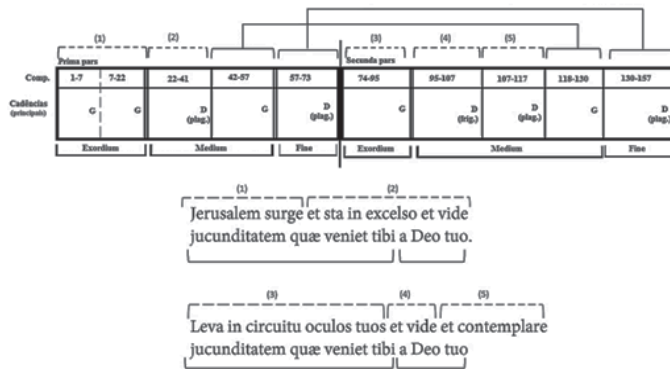
3.3 RELAÇÕES FORMAIS ENTRE TEXTO E MÚSICA

Conforme previamente exposto a partir dos conceitos expressos por Dressler e Finck, *a priori*, a segmentação musical, por meio das cadências, deveria concordar com a segmentação textual, resultando, assim, em uma obra musical intimamente ligada à forma textual. A figura 9 apresenta uma síntese deste processo, relacionando as partes textuais às seções musicais do moteto.

O verso '*jocunditatem quæ veniet tibi a Deo tuo*' atua como refrão. Na leitura de Clemens, há a ênfase neste aspecto da forma textual, a qual é refletida pela repetição das estruturas musicais. O autor utiliza o recurso do *fauxboudon* para esta seção – processo comum aplicados em arranjos de hinos realizados pela geração de Dufay.

Com relação à organização do elementos do *exordium* e do *medium*, Dressler estabelece categorias bipartidas para cada uma das seções. Desta maneira, para o primeiro caso, distingue em: *exordium plenum*, quando todas as vozes começam juntas; e *exordium nudum*, quando as vozes começam separadas, com a entrada gradual de cada uma delas (1914 [1563], XII, p.244). Com relação ao *medium*, distingue em: *medium ex fugis*, quando as vozes são imitativas; e *medium sine fugis* ou *medium semplice*, quando as vozes são dispostas de maneira não-imitativa ou homorrítmica, como no caso do *fauxbourdon*, por exemplo (1914 [1563], XII e XIII, p.244).

Em *Jerusalem surge*, Clemens utiliza apenas *exordia nuda* em ambas as *partēs*. No entanto, no *medium*, utiliza as duas possibilidades citadas por Dressler: enfatiza o uso do *fauxbourdon* na seção entendida como o refrão – assim como no caráter repetitivo dos hinos polifônicos do século XV. Assim, a estrutura repetida do refrão na frase "*jocunditatem quæ veniet tibi*" ("a alegria que virá a Ti") ganha uma dimensão de júbilo - típica dos hinos - proporcionando ainda uma variedade textural que torna a seção facilmente reconhecida por sua ênfase *sine fugis* em uma textura predominantemente imitativa.



24. Como na ordem das vozes, por exemplo.

Fig.9: Relação formal entre texto e música em *Jerusalem surge*. As linhas cheias representam a repetição do refrão, ainda que ligeiras alterações sejam observadas.²⁴

3.4. O PROCESSO IMITATIVO NOS *EXORDIA*

A estrutura dos *exordia* relacionada tanto da apresentação das vozes individuais quanto do processo imitativo engendrado dessas vozes, pode suscitar informações significativas para elucidar estruturas fundantes de toda a obra. Sobre a importância desta seção para o discurso, Cícero expõe algumas das diretrizes para a sua eficácia em *De oratore*:

25. “Omne autem principium aut rei totius, quæ agetur, significationem habere debet, aut aditum ad causam et munitionem, aut quoddam ornamentum et dignitatem. Sed oportet, ut aedibus ac templis vestibula et aditus, sic causis principia pro portione rerum praepone.”

Todo princípio deverá conter uma declaração da totalidade da questão a ser apresentada, ou uma abordagem e uma preparação ao caso, ou então, possuir algum elemento de ornamento e dignidade; contudo, a passagem de abertura colocada no início deve estar em devida proporção à importância dos fatos, assim como átrios ou entradas que são adequadamente proporcionadas às mansões ou templos aos quais pertencem (CICERO, 1899 [55 a. C], LXXIX, p.236).²⁵

Assim, considerado o *exordium* a partir da importância do conceito ciceroniano na fundamentação da retórica musical no século XVI, o *exordium* possui importância vital à obra, proporcionando elementos estruturais ao desenvolvimento do discurso musical.

Do ponto de vista imitativo, os *exordia* apresentam características similares quanto estrutura. Assim como já apresentado, as vozes possuem a exposição da espécie de quinta *re-la* nas vozes subsidiárias *altus* e *bassus* (G-d)

enquanto superior e tenor apresentam d'-a'. No primeiro *exordium* a imitação estabelecida entre as vozes formam duos imitativos – estrutura típica da escritura motetística a partir de Josquin – que são complementados pela entrada realizada pela *quinta pars* – esta chamada de “Entrada Adjacente ao Duo”²⁶ ou EAD, como apresentada na figura 10. No segundo *exordium*, não há uma EAD, mais sim, uma distribuição entre as vozes da entrada do segundo duo, conforme por meio da análise gráfica presente na figura 11.

Fig.10: Primeira parte do exordium da prima pars de Jersusalem surge.

Fig.11: Início do exordium da secunda pars de Jersusalem surge.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As informações obtidas em ambas as análises proporcionam tanto uma aproximação de seu ambiente de uso e finalidade, quanto fornecer informações significativas de sua estrutura, baseando-se primariamente em elementos da ‘gramática musical’ presente nos tratados alemães contemporâneos à publicação da obra.

26. Em obras a cinco vozes, a “Entrada Adjacente ao Duo” tende a apresentar o *incipit* textual por inteiro, tendo como principal função a ‘ligação’ entre o primeiro e segundo duo (ou a finalização da apresentação de ambas as estruturas). O termo foi cunhado a partir de experiências analíticas realizadas pelo grupo “Teorias da Música” do Instituto de Artes da Unesp, no qual o autor, é dos membros.

Desta maneira, a música vocal polifônica neste contexto pode ser compreendida como um meio para qual a linguagem evoca um modo particular de significação a partir dos diferentes processos composicionais analisados: configurações cadenciais que proporcionam diferentes articulações ao texto; características do *exordium*; variedade textural (*ex fugis* e *sine fugis*); e aspectos da reiteração textual engendrada do processo imitativo entre as vozes – que de maneira geral, proporcionam uma espacialização ‘pluridimensional’ derivada das camadas que o compõe.

Ainda que o processo exercido pela aplicação da hermenêutica, tanto textual quanto musical, seja de amplo escopo em sua própria natureza, a máxima citada por Emilio Betti sintetiza o processo aplicado neste estudo: *sensus non est inferendus, sed efferendus* ou “o sentido não deve ser introduzido indevidamente pelo sujeito, mas extraído do objeto” (BETTI, 1955, p.130). Portanto a partir da proposta de ambas as análises, promove-se uma possível interpretação das estruturas concernentes ao processo que envolve a transformação exercida no texto pela música. Assim, o texto religioso, entretanto, passa de um signo técnico (estímulo representativo) para um signo estético – ou seja, um estímulo duplamente intensificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BEEBE, Ellen S. Why Clemens non Papa did not need a “Secret Chromatic Art”. In: PALISCA, Claude, N. K. Baker, B. R. Hanning (eds). *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude Palisca*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992, p. 213-242.

BETTI, E. *Teoria generale della interpretazione*. Milano: A. Giuffrè, 1955.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1985.

CICERO, Marcus Tullius. *De Oratore libri tres*. Roma: G. B. Paravia, 1899 [c. 55 a. C.].

COCHLAEUS, Johannes. *Tetracordum musices*. Nuremberga: Joannus Weyssen, 1511.

DRESSLER, Gallus. *Praecepta mvsicae poeticae*. In: ENGELKE, Bernhard (ed.). *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, v.49-50. Magdeburg: Schäfer'chen Buchhandlung, 1914-1915, p.213-50.

EGGER, Wilhelm. *Metodologia do Novo Testamento: introdução aos métodos linguísticos e histórico-críticos*. São Paulo: Loyola, 2015 (trad. Johan Konings; Inês Borges).

FEDER, Georg. *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Hillsdale: Pendragon Press, 2011 (trad. Bruce C. MacIntyre).

FINCK, Hermann. *Practica musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1556.

GORMAN, Michael J. *Introdução à Exegese Bíblica*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017 (trad. Wilson Ferraz de Almeida).

GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basil: Heinrich Petri, 1547.

HOFFMANN, Eucharius. *Musicaepracticaepraeepta*. Rostock: AugustiniFerbfri, 1578.

HEYDEN, Sebald. *Musicae, id est, artis canendi*. Nuremberga: Joh. Petreium, 1563.

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony*. New York: Broude Brothers, 1988.

PUPO, Marcos F.P. *Forma e simultaneidade na música polifônica imitativa do século XVI: fundamentos teóricos e analíticos dos agrupamentos sonoros plenos*. São Paulo: UNESP, 2014. (livre-docência).

SUSATO, Tylman. *Liber octavus ecclesiasticarum*. Antwerpen, 1553.