

ELABORAÇÃO MENSURAL E MOTIVICIDADE
NO *AGNUS DEI* DA *MISSA L'HOMME ARMÉ*
SUPER VOCES MUSICALES DE
JOSQUIN DESPREZ

Carlos C. Iafelice¹

1. Instituto de Artes (IA),
Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Grupo
de Pesquisa Teorias da
Música (CNPq). Email:
iafelice86@gmail.com

RESUMO:

Este trabalho consiste na análise das elaborações mensurais e aspectos da periodicidade motívica presentes no *Agnus Dei* da *Missa L'homme Armé Super Voces Musicales* de Josquin Desprez. A análise é fundamentada a partir dos apontamentos sobre cânones mensurais realizados por Glareanus (*Dodechocordon*, 1547), Bellermann (*Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 1906), Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 1949) e por meio dos conceitos da 'Motivicidade' de Joshua Rifkin e 'Agrupamentos Sonoros Plenos' de Marcos Pupo Nogueira, elucidando características das estratégias composicionais utilizadas pelo compositor.

PALAVRAS-CHAVE:

elaboração mensural; motivicidade; cânone, Josquin Desprez; Missa L'homme armé.

ABSTRACT:

This work consists in analysis of the mensural elaborations and aspects of motivic periodicity present in the *Agnus Dei* from the *Missa L'homme Armé Super Voces Musicales* by Josquin Desprez. The analysis is based from the appointments on mensuration-canons made by Glareanus (*Dodechocordon*, 1547), Bellermann (*Mensuralnoten Taktzeichen und des XV. Und XVI. Jahrhunderts*, 1906), Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 1949) through of concepts of 'Motivicity' by Joshua Rifkin and 'Agrupamentos Sonoros Plenos' by Marcos Pupo Nogueira, elucidating characteristics of compositional strategies used by the composer.

KEYWORDS:

mensural elaboration; motivicity; canon; Josquin Desprez; Missa L'homme armé.

CONTEXTO: A TRADIÇÃO DA MISSA L'HOMME ARMÉ

2. Termo cunhado por Howard Mayer Brown (*Music in the French Secular Theater*, 1963, p.105-113), que denota “uma ramificação da música popular monofônica que reflete a vida cotidiana urbana e rústica, ainda que não haja nenhuma implicação que tais composições tenham circulado exclusiva ou principalmente em área rurais, seguindo supostamente padrões (ritmo e texto) de canções folclóricas.

3. Para mais informações, cf. DISNEY (2008).

4. No entanto, o *quodlibet* anônimo citado por Tinctoris em *Proportionale* (escrito antes de 1476), *O rosa belle/L'homme armé*, (incompleto no manuscrito E-E Iv.a.24, de c.1460), é frequentemente considerado o uso mais antigo da melodia em um contexto polifônico (FALLOWS, 2001, p. 627). Outros dois *quodlibets* são citados: com *D'ung aultre amer*, de Basiron, e com *Il est de bonne heure né*, de Japart (FALLOWS, 2001, p.628)

A utilização da canção francesa ou “*chanson rustique*”² *L'homme armé*, por cerca de quarenta Missas ao longo de 1450 a 1600, consolida-a como a mais significativa fonte para o *cantus firmus* para esta forma. A popularidade do uso desta melodia, conseqüentemente, atraiu muitas teorias sobre a sua aplicação recorrente à Missa, podendo estas ser sintetizadas em duas questões principais, conforme aponta Lewis Lockwood: (1) sua origem e possíveis ressignificações da melodia e texto em um contexto religioso; (2) identificação e agrupamento de sua utilização em elaborações polifônicas a partir do sec. XV (LOCKWOOD, 1974, p. 99).

A atribuição da monofônica *L'homme armé* ao cancionero popular é apoiada principalmente pelo caráter textual e estrutura rítmica simples, em cuja declamação silábica é baseada, manifestando “uma possível variação das *formes fixes* que dominaram a *chanson* cortesã do século XV” (LOCKWOOD, 1974, p. 99). O texto que exalta o sentido do ‘temor ao homem armado que tem sido proclamado’, possibilita também uma recontextualização religiosa como encontrada em *Dum sacrum mysterium/Missa l'homme armé*, de Johannes Regis; através dos *tropi* textuais e adições ao *cantus firmus* em honra a São Miguel Arcanjo Nesta, Regis o denota como o próprio “homem armado”.³ A possibilidade de um duplo contexto também pode ser observada pelo caráter do contorno melódico, em semelhança às típicas quintas e oitavas dos instrumentos naturais da família dos metais de conotação tanto bíblica quanto militar, facilitando possíveis interpolações entre os dois sentidos.

De acordo com Fallows, a melodia e o texto sobreviveram integralmente somente no manuscrito de Nápoles (I-Nn VI E 40), apesar do material ser expresso na utilização de um *quodlibet* ou ‘*chanson* combinativa’, *Il sera pour vous combatul/L'homme armé*, de 1463, atribuído a Robert Morton.⁴ Por outro lado, Pietro Aron em seu tratado, *Thoscanello* (1523), atribui a composição da melodia à Antoine Busnoys, ainda que não haja outros documentos conhecidos que concordem neste aspecto.

Agravadas pelas dificuldades na datação documental no século XV, há controvérsias na atribuição da primeira *Missa* a

utilizar a melodia *L'homme armé*. Entre os possíveis usos iniciais, entre cerca de 1450 a 1475, constam: Du Fay, Ockghem (como apontado por Cerone em *El melopeo*, 1613, II, p. 756), Busnoys (como afirmado por Aron em *Thoscanello*, 1523), Regis, Faugues, Caron, Tinctoris e as seis missas anônimas encontradas em Nápoles (I-Nn VI E 40). De 1475 a 1500, aponta-se: Baziron, Obrecht, Josquin (com duas *Missas*), Brumel, Compère, Vaqueras, Faffurius (perdido) e De Orto. Uma vez que não há a recorrência precisa da melodia em duas missas, assume-se que “possua origem não escrita e monofônica” (FALLOWS, 2001, p.627).

No artigo, *Imitation Canons on L'homme Armé* (1950), Wili Apel traça um panorama e particularidades do uso do cânone nas Missas *L'homme armé*, pontuadamente até Pierre de la Rue (c.1518). Com ordem cronológica aproximada, o autor entende que Guillaume Faugues, da escola de composição de Du Fay, fora o primeiro compositor a utilizar o procedimento do cânone em uma missa *L'homme*. Como aponta Apel: “todas as seções da missa [de Faugues] têm um cânone do *cantus firmus* entre o *tenor* e o *altus*, exceto em certas partes do *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*”, que são notadas somente no tenor - deixando a realização da segunda voz (em cânone) a cargo do executante (1950, p.369). Apel também cita o compositor Johannes Regis, que, embora empregue o tratamento canônico uma quinta abaixo, realiza-o com pequenas variantes de pausas e algumas notas inflexionadas; logo, o compositor não emprega a notação de “duas vezes em uma” como Faugues. No caso de Ockghem, apesar de extensamente conhecido pela utilização de cânones, não o utiliza de fato, aplica apenas segmentos da melodia que são realizadas em imitação ao próprio tenor.⁵

Embora Apel cite outros autores e alguns dos seus respectivos procedimentos canônicos na Missa *L'homme Armé*, particularmente Mabrianus de Orto, nota que ele possui relação “muito próxima a Josquin”,⁶ tendo ingressado no mesmo coro que este (*Capella Sistina*) em junho de 1489 (RODIN, 2007, p. 312). Além disso, como afirma Rodin, um exame mais detalhado das composições de Josquin, com relação às de De Orto, revela uma série de “empréstimos” composicionais (RODIN, 2007, p. 319). Se comparado aos outros compositores da Missa *L'homme armé*, De Orto incorpora no

5. Procedimento que será denominado de “imitação canônica” em incidências no *Agnus Dei* de Josquin, analisado neste trabalho, já que tais incidências implicam em uma “breve imitação estrita”.

6. Rodin aponta ao menos três importantes associações: (1) em fevereiro de 1489, Josquin nomeia De Orto como seu procurador na concessão do benefício concedido pela igreja parisiense de Saint-Aubin. Como membro da curia, De Orto “ajudou a Josquin a navegar pelo labirinto burocrático que constituía o sistema de benefícios”; (2) Ambos reescreveram os motetos no manuscrito VatS 15, do início de 1490, indicando uma colaboração mútua na adição de versos; e (3) evidência que o assim denominado Escriba B (VatS 35, VatS 41 e de maneira exclusiva em VatS 197) realizava cópias apenas de ambos os compositores (RODIN, 2008, p. 319).

7. No caso específico desta Missa, como premissa técnica, o autor se incube da realização da melodia *L'homme Armé* em todas as notas do hexacorde natural, dando origem a complemento no título, *super voces musicales* – característica estrutural exclusivas da versão de Josquin, embora De Orto apresenta a melodia em quatro das seis alturas do hexacorde – mais um indicio significativo da ligação entre ambos os compositores (RODIN, 2007, p. 324)

8. De acordo com a pesquisa de Anne-Emmanuelle Ceulemans, duas listas são realizadas, sendo estas divididas em fontes manuscritas e publicadas. De acordo com o *Census-Catalogue of Manuscript Sources of*

cânone estágios mais avançados em sofisticação mensural do que aqueles empregados até então. Posteriormente, Josquin aplica muitos artifícios semelhantes aos usados por De Orto, principalmente em sua *Missa L'homme Armé super voces musicales* (1492-1495); Rodin considera, entre os mais relevantes, particularmente dois aspectos: (1) o uso da melodia *L'homme armé* cantada em notas “erradas” do modo – apresentando a melodia em múltiplas alturas; (2) a utilização de sinais para alteração métrica, para o aumento ou diminuição da proporção, sem o uso de instruções verbais – De Orto utiliza dez sinais de mensura ao longo da missa, enquanto que Josquin utiliza oito (RODIN, 2007, p. 322-323).

Portanto, a partir dos aspectos da técnica e estrutura composicional encontradas na versão de De Orto, sugere-se que Josquin se utiliza das mesmas estratégias no intuito de intensificar ou expandir mecanismos e procedimentos utilizados por compositores em versões anteriores da *Missa*.⁷

GLAREANUS, BELLERMANN E APEL: TRÊS POSICIONAMENTOS SOBRE A ELABORAÇÃO MENSURAL NO AGNUS DEI II

A *Missa L'homme armé super voces musicales* é a primeira obra na coletânea (*Missarum*) da publicação das missas de Josquin por Petrucci (1502). Apesar da grande popularidade gerada por esta publicação, o primeiro manuscrito, da *Biblioteca Apostolica Vaticana* (VatS 197), é de 1492-1495. O grande sucesso desta obra pode ser medido no grande número de publicações e manuscritos,⁸ bem como as frequentes citações em trabalhos teóricos, inclusive no sec. XVI.

Dividido em três partes, o *Agnus Dei* exerce particular interesse com relação a elaboração mensural. Especificamente na segunda parte, Josquin escreve um cânone-mensural:⁹ a partir de uma linha escrita, derivam-se as outras duas por uma relação proporcional especificada somente através dos símbolos de mensura. Embora não seja indicada nenhuma inscrição poética ou regra (cânone, no sentido literal), no manuscrito mais antigo encontra-se o termo “*Trinitas*” - uma clara menção à Trindade cristã, que, no entanto, também se refere à expansão para as três vozes (fig.2). Outras fontes também utilizam algum termo para indicar o mesmo processo; ainda que diferentes,

todas possuem a mesma alusão à Trindade, como a evidente, ‘*Sancta trinitas, salva me*’ (Basel F.IX.25), e outras que denotam o aspecto técnico do cânone como, ‘*Tria in unum*’, por Petrucci (1502) e ‘*Tres in unum*’, por Cerone (*El Mellopeo*, 1613, p.22).

No entendimento de Apel, a voz intermediária do cânone do *Agnus Dei* II assegura o valor integral (*integer valor*) ou a referência do *tactus* representada pela *semibreve* (S) (1950, p. 180). A voz inferior é escrita em *proportio dupla* ($S = minima$) e a voz superior em *diminutio tripla*, o qual três ‘S’ são iguais a uma de *integer valor* (fig. 1). Uma possível resolução a partir deste princípio é apresentada na fig. 3, optando-se pela permanência dos sinais mensurais e proporção originais – ao contrário de Apel que padroniza todas as vozes sob apenas uma única fórmula de compasso (fig.6).

Polyphonic Music 1400-1550 (American Institute of Musicology, 1979 – 1988), dezoito manuscritos até 1550 contêm a *Missa L’homme Armé super voces musicales*, em alguns casos de maneira parcial. De acordo com o RISM (*Répertoire international des Sources musicales*), até 1600, oito fontes foram publicadas (CEULEMANS, 2000, p. 31-32).

9. De acordo com Rodin, é o ‘primeiro’ antes de 1500 (RODIN, 2012, p.247).

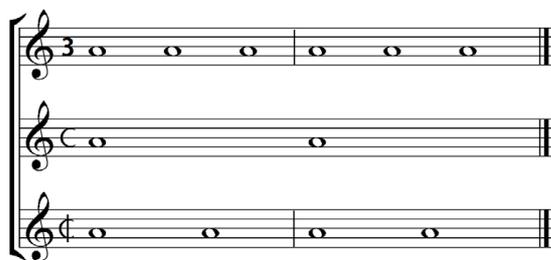


Fig. 1. Relação de proporção entre as vozes de acordo com os sinais.



Fig. 2. *Agnus Dei* II (VatS 197, f. 9v). Biblioteca Apostolica Vaticana.



Fig. 3. Possível resolução do *Agnus Dei* II, conforme editado por A. Smijers (1957).

Além do cânone mensural contido na segunda partição, a elaboração da escritura do *tenor* ou *cantus firmus* na primeira e terceira partição do *Agnus Dei* também possuem relações de proporção, se comparadas às outras vozes. Presume-se que a escolha do uso deste procedimento esteja ligada ao processo de ‘aumentação’ rítmica que fornece uma ampliação dos valores rítmicos característicos do tenor, sem que haja o emprego de valores longos na notação rítmica. Na tabela 1, observa-se a proporção entre o tenor e as demais vozes em todo o *Agnus Dei*: 2:1 no *Agnus Dei I*, e 4:1 no *Agnus Dei III*. Na primeira partição, ressalta-se a escolha do tenor em *prolatio perfecta*, e, posteriormente, a mudança para o *tempus imperfectum* com *prolatio perfecta*, em contrapartida à *prolatio imperfecta* (*tempus perfectum*) das outras vozes - ainda que, em todos os movimentos da *Missa*, o tenor receba sinais com proporções distintas das outras vozes, em sua maior parte, na razão 2:1.

Seção	Nota inicial	Segmento do c.f.	Mens. Prevalente	Mens. Tenor	Relação
<i>Angus Dei I</i>	g	AB	○	○, ○	2:1
<i>Angus Dei II</i> (a 3)	-	-	[Φ] ₃ /C/Φ	-	-
<i>Angus Dei III</i>	a	ABA'	Φ	○, ○, ○	4:1

Tab. 1. Tratamento do *cantus firmus* e o uso mensural no *Agnus Dei* (RODIN, 2012, p. 237).

10. Eggebrecht (1996, p. 23) descreve a acepção da terminologia utilizada por Glareanus como “Betonung des Ingeniums” ou a “ênfase na engeniosidade”. De maneira similar, SCHILZ (2015, p. 237) traduz: “sobre a engeniosidade dos compositores da música polifônica”.

Glareanus, em *Dodecachordon* (1547), especificamente no terceiro livro no capítulo *De Symphonetarum ingenio*,¹⁰ realiza um compêndio de exemplos de obras que se utilizam de artifícios elaborativos e obscuros para a sua construção, incluindo entre eles a elaboração mensural ou cânone por proporção do *Agnus Dei II* desta *Missa*’ (fig. 4). Como humanista, critica o posicionamento “obscuro” dos compositores que utilizam elaborações canônicas (as inscrições em si) ou qualquer outro artifício demasiado complexo para esconder sua realização ou desafiar o executante, gerando uma atitude arrogante para com os cantores e o público (SCHILTZ, 2015, p. 238). Neste caso, apresenta um posicionamento crítico na leitura da música de seu tempo, indicado pela aversão ao ‘deleite’ das habilidades do compositor, *versus* o “prazer que refresca a audição” – atitude que denomina “*ostentatio ingenii*” ou “ostentação da engeniosidade” (2015, p.237). Sobre a riqueza na variação proporcional, o autor descreve: “parece que eles têm

inventado mais para a ostentação do engenho do que para a nobre prática da música”¹¹ (GLAREANUS, 1547, p. 227). Ao mesmo tempo que possui um posicionamento rígido com relação aos aspectos da obscuridade na música, como músico, Glareanus se utiliza de cânones a duas vozes para apoiar a sua teoria dos doze modos. Assim, é possível supor que talvez a principal crítica seja o uso exacerbado das “obscuridades” do cânone, conforme é entendido na afirmação no capítulo 8 do mesmo livro (III): “Além disso, a aumentação e diminuição podem ocorrer também no cânone através de uma inscrição ou regra, que os músicos dos nossos tempos utilizam *imoderadamente*, geralmente também com enigmas ineptos e obscuros da Esfinge, que ninguém exceto Édipo, pode entender”¹² (GLAREANUS, 1547, p. 207).

Ex una uoce tres, ex eiusdē Io
doci Miffa Lhome arme super uoces musicales.

no ftri.

Fig. 4. “Três a partir de uma só voz, do mesmo Josquin – *Missa L'homme arme super voces musicales*”. Cânone proporcional em *Agnus Dei II* por Glareanus em *Dodecachordon* (1547: 442).

Apesar do posicionamento contrário à estética demasiadamente obscura dos cânones, *De Symphonetarum ingenio* fornece uma importante coletânea de exemplos com avançadas técnicas composicionais do uso da elaboração canônica. Heinrich Bellermann, em *Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (1906), apoia suas explicações principalmente nas obras de elaboração mensural expostas por Glareanus (*Dodec.*, livro III) e Sebald Heyden¹³ (*De arte canendi*, 1540). Bellermann explica de maneira breve as proporções ou elaboração por meios “artificiais” (*künstlich*),

11. “Magis haec ad ostendanda ingenia, quam ad Magnum musices usum inventa, videantur”.

12. “Porro augmentatio diminutioque etiam canone praescriptio fieri possunt, quo immodice musici huius aetatis utuntur, saepe etiam ineptis atque obscuris Sphingos aenigmatis, quae praeter oedipum praeter oedipum intelliget nemo.” Itálico nosso.

13. Significativo teórico sobre a mensura no sec. XVI, propondo em sua obra que “todos os sinais de mensura e proporção deveriam ser governados por um único e uniforme tactus, [...] contrariando a visão prevalectente dos três tipos de tactus (maior, menor e proporcional)”. (DEFORD, 2009, p.3).

14. “der Diskant singt in der angegebenen Tonhöhe, der Tenor setzt eine Quart tiefer mit der Dominante, a, ein und der Baß eine Oktave tiefer wieder mit der Tonika.”

limitando-se a explicar, próximo ao exemplo dado, o posicionamento de cada voz na trama polifônica, já que o *Agnus Dei* é apresentado como um exemplo do repertório sobre o *tempum perfectum*. Antecedendo os exemplos musicais (cânone e resolução), o autor indica o posicionamento das vozes, que de fato, é igual ao proposto por Glareanus: “a mais aguda (*diskant*), canta o que está escrito; a voz intermediária ou Tenor, canta uma quarta abaixo, que se refere à “dominante”, *Lá*; e a voz mais grave ou Baixo, canta uma oitava abaixo, referindo-se à tônica” (BELLERMANN, 1906, p. 65)¹⁴; conforme mostram as figuras 5a e 5b. Ainda que, nos manuscritos e até mesmo na publicação de Petrucci em 1502, o tenor não participe desta seção, resultando na combinação *superius, altus e bassus*, Beller mann substitui o *Tenor* pelo *Altus*, posicionamento que reforça a ligação do autor com a versão de Glareanus, o qual utiliza da mesma disposição divergente dos primeiros registros.



Fig. 5a. *Agnus Dei II* segundo BELLERMANN (1906, p. 65); concordância com Glareanus.



Fig. 5b. Reprodução do início do *Agnus Dei II* segundo BELLERMANN (1906, p. 66), também em concordância com Glareanus.

Mesmo com influência da sistematização e estrutura da obra de Beller mann, Wili Apel, em *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (1949), expande a discussão sobre a mensura e corrobora a uma das referências mais significativas do assun-

to no séc. XX. Especificamente no capítulo IV, sobre proporções, ele introduz um subcapítulo relacionando aos cânones com elaborações mensurais, que denomina “*mensuration-canon*”, definindo-a como o procedimento que ocorre quando “a [mesma] melodia é executada por vários cantores simultaneamente sob diferentes mensuras” (APEL, 1950, p. 180). Apesar do autor denotá-los como “simples manifestação”, estes cânones possuem um interesse particular, do ponto de vista da notação. Além da incidência do procedimento em Josquin, Apel também cita o método que ocorre na *Missa L’homme armé* de Pierre de la Rue (apenas entre o tenor e o baixo), e ainda em *Et in terra* de Ockeghem – ambos exemplos também constam em Bellermann. Como descrito anteriormente, Apel compreende o cânone do *Agnus Dei* II como uma relação 1:2 e 1:3, sendo a referência a *semibreve (tactus)*¹⁵ da voz intermediária. Uma vez que a referência musical/visual adotada por Apel seja o exemplo de Glareanus (fig. 2), o autor esclarece, acerca do *signum congruentiae*, que este indica os pontos de início e finalização **das duas vozes mais graves**, pois, uma vez que estão sendo realizadas em uma proporção mais lenta, a voz mais aguda **é a única que cantará toda a linha melódica**. Fechando a explanação (assim como Bellermann), Apel indica a mesma relação entre tônica/dominante, providenciando um exemplo de resolução no apêndice (fig.6). De maneira a facilitar a leitura, Apel realiza a resolução do cânone com a mesma **fórmula de compasso** em todas vozes, alterando apenas a proporção entre as notas.



Fig. 6. Resolução segundo APEL (1950, apêndice, exemplo n.26)

Diferentemente de Apel, Virginia Newes estabelece aos cânones-mensurais ou a derivação plena através da elaboração mensural, uma terminologia especial: cânones ‘não-fugais’.

15. Ruth I. De Ford em *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music* (2015, p. 6) define três possíveis significados para o *tactus*: (1) *tactus* para a execução (performance), a unidade de tempo que a música é mensurada na performance; (2) *tactus* composicional, a unidade de tempo que governa os princípios composicionais assim como o tratamento da dissonância; e (3) *tactus* teórico, a unidade de tempo tradicionalmente associada com o símbolo de mensura na música teórica. No texto, o termo refere-se à última acepção.

Uma vez que não ocorre o processo ‘fugal’ ou perseguição entre as vozes, este processo se opõe a tradição oral e improvisatória, estabelecendo um novo processo através da tecnicidade mensural (NEWES, 2007, p. 19). Logo, este processo tem início juntamente com o desenvolvimento da mensura individual da notação franconiana do séc. XIV.

Assim, a partir das discussões do eixo Glareanus-Ballermann-Apel, percebe-se um amplo espectro de ideias conexas a partir das elaborações mensurais do *Agnus Dei* II da *Missa ‘cum’ super voces musicales*. A opinião humanista, contrária à obscuridade dos cânones mensurais de Glareanus teria uma contrapartida negativa, principalmente nos teóricos italianos como Zacconi, implicitamente refletida na obra *Canoni musicali proprii e di diversi autori*, (1627) e Cerone, que dedica o livro XXII de sua enorme obra, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613), aos cânones chamados ‘enigmáticos’, sendo estes, segundo o autor, ‘detentores de maior arte’, justamente por sua obscuridade e dificuldade.

FERRAMENTAS E CONCEITOS: AGRUPAMENTOS SONOROS PLENOS, MOTIVICIDADE E ANÁLISE MODULAR

O processo composicional de Josquin é intimamente ligado aos aspectos de periodicidade motívica e suas variações, de acordo com Milsom: “em muitas obras, Josquin faz uso livre de células motívicas que passam de uma voz para ao longo da textura polifônica; a economia melódica deste procedimento é um componente fundamental da polifonia do sec. XVI, sendo Josquin um dos primeiros grandes expoentes deste modo de compor” (MILSOM, 2001, p. 435). Deste modo, para a elucidação destes processos no *Agnus Dei*, propõe-se a utilização da ferramenta analítica denominada “Agrupamentos Sonoros Plenos”, desenvolvida pelo Prof. Marcos Pupo Nogueira (2015) em seu trabalho “Agrupamentos sonoros plenos: uma ferramenta analítica para o estudo das formas instrumentais da polifonia imitativa do século XVI”. Esta ferramenta consiste na compreensão da obra pela intersecção de dois fatores: o *sonoro*, que constitui a “materialidade da simultaneidade polifônica”; e o *relacional*, “estudo e classificação das inter-relações

motívicas nos componentes polifônicos e sua relação de identidade pela repetição e variação” (NOGUEIRA, 2015, p. 1).

Ambos os fatores são subdivididos em categorias distintas. Os fatores sonoros apresentam cinco classes: (1) *intervalo vertical*, relação de ataque simultâneo; (2) *intervalo oblíquo*, relação de ataque defasado; (3) *tensão polifônica*, diferenciação rítmica e proporção de dissonâncias e consonâncias entre os componentes; (4) *densidade*, dividida em densidade-número e densidade-compreensão; e (5) *movimentação rítmica*, relação não somente das durações, mas também do grau de movimentação entre as vozes e das diferentes possibilidades de combinação dos acentos duracionais, de altura e registro (2015, p. 3). De maneira similar, com relação o fator relacional, divide-se em seis categorias: “*linear*, quando a relação ocorre no mesmo componente ou voz; *diagonal*, quando ela acontece em componentes ou vozes diferentes; *paralela*, se é simultânea; *imbricada*, se os motivos estiverem parcialmente sobrepostos; *contígua*, quando houver proximidade temporal num mesmo agrupamento; *distantes*, se a inter-relação motívica ocorrer em agrupamentos e pontos de imitação diferentes” (NOGUEIRA, 2015, p. 5). Neste trabalho uma sétima categoria denominada “derivativa” é acrescentada, de modo a contemplar a relação estabelecida pelo cânone-mensural no *Agnus Dei II*, especificamente. Em ambos os fatores apresentados por Nogueira, o conceito de “motivicidade” fundamenta a construção da ferramenta analítica, sendo essencial o esclarecimento do conceito por pelo menos dois pontos de vista: - o de Rifkin, que originalmente cunhou o termo, e por Milsom, pela contribuição à expansão do conceito em dois níveis distintos.

Referindo-se essencialmente às características composicionais de Josquin, Joshua Rifkin, em *Miracles, Motivicity, and Mannerism* (1997), define “*motivicity*” como “a máxima permeação do complexo polifônico por um único denominador linear ou por um conjunto de denominadores” (RIFKIN, 1997, p. 244). No sentido prático, a noção de motivicidade diferencia-se do conceito de “motivo”, pela sua constituição que não provém do inciso - no sentido de evolução e transformação -, pois os motivos tendem a ser mais fixos, além da validação da identidade motívica através das relações entre as partes. No entanto, o conceito é comentado e ampliado por

John Milsom em *Crecquillon, Clemens, and Four-voice "Fuga"* (2006). De modo geral, 'motivicidade' é definida como "o processo que abrange todos os aspectos da recorrência audível de ideias melódicas, especificamente quando dão origem a efeitos de repetição motívica" (MILSOM, 2006, p. 303). Como expansão, o autor propõe ainda uma categoria denominada como "motivicidade secundária", que se refere especificamente aos "pequenos fragmentos de recorrência melódica que co-existem com a fuga (e que não entram na categoria sujeito/contra-sujeito); [...] recorrências que tipicamente passam entre as vozes, no curso de linhas livres ou continuadas, e que raramente possuem textos – ao menos, não de maneira declamatória." (MILSOM, 2006, p. 303).

Com Peter Schubert (*Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets*, 2007), a atividade motívica relatada pelo conceito de motivicidade ganha uma ordenação e categorização de acordo com os chamados 'eventos contrapontísticos' ou com a divisão dos pontos de imitação em unidades menores.¹⁶ Neste caso, ele se refere à periodicidade motívica existente nos eventos contrapontísticos a duas ou três vozes (mesmo quando uma voz é adicionada como contraponto livre), que formam os chamados 'módulos'. Estas unidades estruturais revelam padrões que podem permear toda a obra. Schubert aponta dois aspectos principais dos padrões que são revelados pela repetição contida nos módulos: (1) o tipo mais tradicional, representado por letras, em que cada uma se refere a uma repetição do módulo; (2) o tipo mais dinâmico, em que o módulo sofre variação quando repetido (SCHUBERT, 2007, p. 486).

Vale lembrar que no contexto apresentado por Schubert, a ferramenta é aplicada na obra de Palestrina. Ainda que o autor categorize detalhadamente a análise modular através das características imitativas, tais categorias não serão utilizadas neste estudo, pois entende-se que a regularidade motívica encontrada na obra de Palestrina é, em Josquin, uma fase de transição entre aspectos da polifonia Medieval e Renascentista. A partir da tradição da canonicidade medieval em Ockeghem, e de maneira mais flexível na 'imitação pervasiva' na obra de Dufay, Josquin aplica as reiterações motívicas e modulares de maneira menos estável, sendo, por isto, necessária uma adaptação do conceito de Schubert. Neste caso, considera-se a aná-

16. Apesar do uso fundamental no conceito de Schubert, as nomenclaturas são apropriadas da elaboração a partir de OWENS (2007, p. 484).

lise modular também nos aspectos linear e oblíquo, diferentemente da proposta original do autor. Como pode ser visto nas análises a seguir, a reiteração justaposta na mesma linha vocal - de certa maneira um '*ostinato*' - é combinada com imitações inter-relacionadas com as outras vozes, tecendo uma trama polifônica cuja identidade motivica se revela como um dos aspectos mais significativos na construção composicional do *Agnus Dei*.

ANÁLISE¹⁷

Devido às limitações de extensão, concentramo-nos, neste trabalho, nos aspectos relativos à motivicidade, que são discutidos em apenas três excertos da primeira e terceira partição do *Agnus Dei*. No primeiro, é possível estudar dois pontos de imitação; além das cadências, cada um dos pontos é articulado a partir dos chamados 'agrupamentos expositivos' (com procedimento imitativo mais esquemático) seguidos pelos 'agrupamentos digressivos' (menos esquemáticos). Na fig. 7, observa-se o excerto até o final do primeiro ponto de imitação (c.13). O grupo expositivo contempla a apresentação do sujeito (S) e contra-sujeito (CS), pois nele, eles são expostos de maneira mais sistemática. No compasso 8, o *cantus firmus* é transmutado para o *bassus* como consequência da cadência *simplex* – enfatizada pelo movimento do baixo V-I (*basizans*). No entanto, ela ainda não é considerada uma articulação de um novo ponto de imitação, pois o sujeito é imitado no tenor, proporcionando uma maior articulação vertical na cadência – mesmo que com menor força – no compasso 10-11. Logo, pelo caráter imitativo menos esquemático, considera-se que a partir deste ponto (c.11), com o início do motivo *c1* - como possível derivação ou apenas encurtamento do motivo *b1* – ocorra o primeiro agrupamento digressivo, pelas recorrências motivicas menos esquemáticas com porções melódicas menores. Embora haja uma articulação vertical (cadencial) entre os c. 12-13, considera-se que o início da reiteração (e variação) do material 'A-a' ocorra apenas no compasso 18.

17. Na análise gráfica deste trabalho, as letras que catalogam as reiterações motivicas são **organizadas em três categorias**: (1) *S* e *CS*, denotam o sujeito e contra-sujeito, respectivamente, com a adição de número e letra caso haja variação; (2) *módulos*, que são caracterizados pelas letras maiúsculas, com a adição de letras minúsculas para indicar a variação; (3) *motivos breves*, representados por letras minúsculas com a adição de número referindo a variações (mesmo que de altura), podendo ser adicionada uma sequência de letras minúsculas, caso haja a variação da variação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949.
- BELLERMANN, Heinrich. *Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Berlim: Georg Reimer Verlag, 1906.
- BROWN, Howard Mayer. *Music in the French Secular Theater*. Boston: Harvard University Press, 1963.
- CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Napoli: Ivan B. Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- CEULEMANS, Anne-Emmanuelle. Les messes L'Homme armé de Josquin des Prez. *Musurgia*. Paris, v. 7, n. 1, p.29-43, 2000.
- DEFORD, Ruth I. De. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- _____. Sebald Heyden (1499-1561): The first historical musicologist?. In: BLAŽEKOVIĆ, Zdravko e Barbara Dobbs Mackenzie (eds.). *Music's Intellectual History*. New York: Répertoire International de la Littérature Musicale, 2009, p.3-15.
- DISNEY, Kenneth Dale Lee. *The Missa L'homme arme of Johannes Regis and Franco-Flemish Perceptions of St. Michael the Archangel*. 125 p.. Dissertação (Mestrado em Música), University of Tennessee, Knoxville, 2008.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Terminologie der musikalischen Komposition*. Berlin: Fraz Steiner Verlag, 1996.
- FALLOWS, David. L'homme armé. In: SADIE, Stanley e John Tyrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001.
- GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: Heinrich Petri, 1547.
- HAMM, Charles e Herbert Kellman (eds.). *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*. University of Illinois: Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, American Institute of Musicology, 1979-1988 (5 volumes).

- LOCKWOOD, Lewis. 'L'Homme armé' Tradition. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Manchester, v. 100, p. 97-122, 1973-1974.
- MILSON, John. Crecquillon, Clemens, and four-voice fuga. In: JAS, Eric (ed.). *Beyond Contemporary Fame Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*. Brepols: Epitome Musical, 2006.
- _____. Analysing Josquin. In: SHERR, Richard. *The Josquin Companion*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 431-484.
- NEWES, Virginia. Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons c. 1350 to 1450. In: SCHILTZ, K. e Bonnie J. Blackburn. *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven: Peeters, 2007, p. 20-46.
- NOGUEIRA, Marcos Pupo. Agrupamentos sonoros plenos: uma ferramenta analítica. para o estudo das formas instrumentais da polifonia imitativa do século XVI. In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Vitória, 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3411/1130>. Acesso em 03 mai. 2016.
- OWENS, Jesse Ann. *Composers at Work: the craft of musical composition, 1450-1600*. New York: Oxford University Press, 1997.
- RIFKIN, Joshua. Miracles, Motivicity, and Mannerism: Adrian Willaert's 'Videns Dominus flentes sorores Lazari'. In: PESCE, Dolores. *Hearing the Motet*. New York: Oxford University Press, 1997, p. 243-299.
- RODIN, Jesse. *Josquin and the Polyphonic Mass in the Sistine Chapel*. Harvard University. 434f. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes e Ciências, Harvard University, Cambridge, 2007.
- _____. "When in Rome...": What Josquin Learned in the Sistine Chapel. *Journal of the American Musicological Society*. California, v. 61, n. 2, p. 307-372.
- SCHILTZ, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- SCHUBERT, Peter. Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets: In *Journal of the American Musicological Society*. California, v. 60, n. 3, p. 483-556. 2007.

SMIJERS A. *Missa L'Homme Armé*. Amsterdam: Prostat Apud G. Alsbach & Co., 1957.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.