

MOTETOS SECULARES SOBRE A ENEIDA DE VIRGÍLIO:
O HEXÂMETRO DATÍLICO EM ARRANJOS DE
“DULCES EXUVIAE” NO SÉCULO XVI

Fernando Luiz Cardoso Pereira
Instituto de Artes - UNESP
E-mail: fcperera@gmail.com

Resumo:

O moteto latino secular, que no século XV desenvolveu-se a partir de temáticas cotidianas, assume uma temática humanista a partir do século XVI, difundida principalmente por Conrad Celtis no norte da Europa, com base em obras líricas de autores gregos e romanos arranjadas segundo padrões métricos que não se adequam às métricas convencionais da polifonia. Compositores como Senfl e Hofhaimer representam o apogeu desta escrita que contemplava especialmente os Épodos de Horácio; outros textos, como os versos da Eneida de Virgílio, seriam também arranjados em modelos típicos do moteto sacro, mas provavelmente sob influência dos arranjos métricos de Isaac ao final do século XV; um destes textos, “Dulces exuviae”, ganha não menos que dezoito arranjos ao longo do século XVI. A análise destes arranjos aponta para um maior compromisso com o hexâmetro datílico quando a textura tende à homofonia.

Palavras-chave: Moteto secular, Hexâmetro datílico, Dulces exuviae, Isaac, Celtis

Virgil's *Eneid* secular motets: the Dactyl hexameter on 16th-century “Dulces exuviae” settings

Abstract:

The secular Latin motet, developed from everyday themes in the 15th-century, assumed a humanistic bias from the 16th-century onwards, disseminated mainly by Conrad Celtis in northern Europe, based on lyrical works of Greek and Roman authors, arranged according to metric standards that do not fit the conventional metrics

of polyphony. Composers such as Senfl and Hofhaimer represent the apogee of this writing, which especially contemplated Horace's Epodes; other texts, such as Virgil's Aeneid verses, would also be arranged in the typical models of the sacred motet, but probably under the influence of Isaac's metrical arrangements at the end of the 15th-century; one of these texts, "Dulces exuviae", under goes no less than eighteen arrangements throughout the 16th-century. Analysis of these arrangements points to a greater commitment to the Dactil hexameter when the texture tends to homophony.

Keywords: secular motet, Dactil hexameter, Dulces exuviae, Isaac, Celtis

1. INTRODUÇÃO

Desde os seus primeiros registros na Antiguidade clássica, a relação entre palavra e melodia passou por estágios diversos – do improvisado melódico à notação, e desta, ao arranjo polifônico de vozes – até que, no século XVI, a música ganha autonomia em sua configuração instrumental. Livre das convenções fonéticas, gramaticais, sintáticas e retóricas da palavra, o modelo instrumental ainda passaria por transformações que, contudo, se dariam sobre protótipos forjados nos domínios da polifonia vocal, em sua gênese fundados sobre princípios tanto do contraponto como da condução de vozes. Este último aspecto reflete o texto em seus aspectos formais (prosódico ou poético), métricos (estrutura silábica), sintáticos (articulações do texto) e até mesmo semânticos (representações sonoras relacionais ao texto), sendo ainda responsável pela vinculação hereditária da composição instrumental com a palavra.

Enquanto protótipos para as primeiras formas instrumentais no Renascimento, as formas vocais polifônicas desenvolvem-se em sua própria história, em gêneros e estilos diversos, e cuja evolução também abriu portas para as formas vocais futuras. No intuito de perscrutar tais modelos vocais, este trabalho procura focar a influência das métricas poéticas em composições renascentistas, mais especificamente aquelas sobre os versos de "Dulces exuviae", um dos excertos da Eneida de Virgílio que mais influenciou compositores do período.

2. O MOTETO SECULAR

Enquanto gênero politextual, o moteto se desenvolve em meados do século XIII pela adição de novos textos a materiais pré-concebidos, por meio de técnicas progressivamente mais elaboradas. Em motetos sacros, produzidos a partir de cláusulas, o texto é adicionado com quase nenhum prejuízo à música original, como no moteto duplo “Salve salus hominum / O radians stella / Nostrum” do *Magnus liber organi* de Leonin, onde textos distintos são adicionados à duas das três vozes da cláusula derivada do organum “Alleluia Pascha Nostrum” (EVERIST, 2004, p. 36). Versões seculares do moteto foram feitas por substituição de textos latinos, como em “Qui d’amours veut bien/ Qui longuement pourroit / Nostrum”, com manutenção do tenor e substituição do latim por *gálico* nas outras vozes. A partir do século XIV, a produção de motetos politextuais resulta principalmente da técnica isorrítmica sobre *cantus prius factus*, desde aqueles com textos seculares em francês (como em “De bon espoir / Puisque la douce / Speravi” a 3, por Guillaume de Machaut) e em latim (“Garrit gallus/ In nova fert / Neuma” a 3, por Philippe de Vitry, e “Nuper rosarum flores” a 4, por Guillaume Dufay) àqueles com textos exclusivamente sacros (“Veni sancte spiritus / Veni creator spiritus” a 4, por John Dunstable). Já a partir do século XV os motetos politextuais ocorrem principalmente na forma de motetos-chanson, como “L’eure est venue / Circumdederunt me”, de Agricola e “Resjois-toy terre de France / Rex pacificus”, de Busnois, ainda produzidos por composição sucessiva das partes. Contudo, motetos bastante distintos destes passam a ser produzidos a partir da segunda metade do século XV por meio de composição simultânea (BLACKBURN, 1987, p. 266), implicando em uma ruptura com o modelo politextual por força de uma textura claramente mais homorrítmica e independente de um tenor, como no moteto sacro “Quam pulchra es”, de Dunstable, ou no secular “Quis dabit pacem”, de Isaac. O moteto monotextual se consolidaria na virada do século XVI com o desenvolvimento da escrita imitativa, especialmente em obras sacras da geração de Josquin, mas também pela via do Humanismo, em motetos seculares inspirados em textos clássicos como a Eneida de Virgílio.

3. A INFLUÊNCIA DO HUMANISMO NO MOTETO SECULAR

Com o declínio do Império Bizantino ao longo do século XV, deu-se na Itália a redescoberta científica e literária da cultura grega e romana, devido a uma onda migratória de estudiosos gregos, entre eles Gemistus Pletho (1355-1452) e Ioannis Argiropoulos (1415-1487), cujo domínio em *linguas possibilitou a* tradução de diversos textos em hebreu e grego para o latim. Ambos teriam participado do Concílio de Florença (1438-1439), uma tentativa de reunificar as igrejas Católica e Ortodoxa, onde Pletho discursou sobre os pensamentos de Platão. Vinte anos mais tarde e influenciado pelos ideais platônicos defendidos por Pletho, Cosimo de Medici ('il Vecchio', 1389-1464), governante de Florença, viria a patrocinar um grupo de intelectuais liderados por Marsílio Ficino (1433-1499), por sua vez discípulo de Argiropoulos, refugiado na Itália após a Queda de Constantinopla. Este grupo, que se tornou conhecido na história recente como 'Academia' (DELLA TORRE, 1902, pp. 359-360)¹, teria por intuito traduzir para o latim todos os trabalhos de Platão, as *Enéadas* de Plotinus e outras obras neoplatônicas; também integravam o grupo de florentinos os estudiosos Angelo Poliziano (1454-1494), Pico della Mirandola (1463-1494) e Cristoforo Landino (1424-1498). Este *último* foi também tutor dos irmãos Giuliano de' Medici (1453-1478) e Lorenzo de' Medici (1449-1492), netos de Cosimo 'il Vecchio' e que se tornariam, com sua morte, patronos da 'academia'.

McDonald (2002, p. iii), procurando estabelecer uma conexão entre os escritos musicais de Ficino e a prática de cantar versos quantitativos, situa o próprio como intérprete de Hinos Órficos² (e de seus próprios versos quantitativos) ao som da lira; desconhece-se, contudo, referência notada de tal 'canto órfico'. McDonald ainda defende que o desenvolvimento da canção métrica – *Humanistenode*, ou Ode Humanista – a partir de 1495 na Alemanha e mais tarde na França, apoiou-se fortemente em ideias de Ficino sobre música e poesia, sugerindo que seu 'canto órfico' tivesse forma métrica, similarmente, e talvez influenciado pelo canto bizantino de Pletho, visto as similaridades entre os escritos musicais dos dois autores. Contudo, enquanto Pletho instruíra que hinos fossem cantados em

1. Segundo McDonald (2011, pp. 90-94, e ref. cit.), o termo 'academia', encontrado em correspondências envolvendo seus agremiados, teria outro sentido que não aquele incorporado por Della Torre, segundo discordâncias fundamentadas em uma série de estudos mais recentes.

2. Conjunto de 87 poemas hexamétricos utilizados no culto órfico pré-clássico, compostos no final da era helenística ou início da era imperial romana e atribuídos a Orfeu, mas provavelmente escrito por vários poetas.

metro, Ficino permitia que uma ‘sílabas longa’ fosse maior do que duas curtas, em poesia cantada. Tal princípio é também observado por Glareanus (1488-1563) em seus arranjos monofônicos de 1533 sobre Horácio³.

O grupo ainda possuía associados estrangeiros que influenciaram o desenvolvimento do moteto secular humanista. Um deles foi Conrad Celtis (1459-1508), mestre em Heidelberg em 1484, possivelmente sob orientação de Rudolph Agricola (1443-1485)⁴, e autor de *Ars versificandi et carminum* (1486), um dos primeiros tratados de poesia da literatura germânica, pelo qual foi condecorado como “poeta laureado” pelo imperador romano-germânico Frederico III em 1487, tornando-se ao mesmo tempo doutor em Filosofia. Com esta bagagem, Celtis visitou a Itália por cerca de dois anos, passando por Roma, Ferrara, Florença, Pádua e Veneza, locais onde estudou história, filologia, gramática e retórica. Em Florença, teria encontrado com Marsilio Ficino, tomando contato com o grupo de neo-platonistas. Celtis deixou a Itália em 1489 em direção a Cracóvia, onde estudou ciências naturais e astronomia com Brudzewo (mais tarde professor de Copérnico), e de lá viajou por anos, de cidade em cidade, até alcançar Viena em 1497, período no qual fundou “sodalitas” – sociedades literárias inspiradas nas ‘academias’ italianas, especialmente nas regiões do Reno e do Danúbio – que impulsionaram a difusão do humanismo pela Europa (DREES, 2001, p. 88).

Após sua viagem à Itália, Celtis conheceu o compositor austríaco Petrus Tritonius (1459-1508) na Universidade de Ingoldstadt, em 1497⁵. Celtis exerceu grande influência sobre Tritonius no arranjo de suas odes Horácianas a quatro vozes, em estilo nota-contra-nota e com metros e quantidades estritamente observadas (BERGQUIST; KEYL, 2001a, 2001b). A respeito da importância destas odes, Bergquist e Keyl (2001b) relatam:

Os arranjos de Tritonius para odes Horácianas foram publicados em 1507 por Erhard Oeglin em Augsburg no álbum *Melopoiae*, que contém 19 odes por Horácio, e três outras, evidentemente por Celtis, todas em metros poéticos distintos. (...) Em suas odes, possivelmente influenciadas pelo *Grammatica brevis* de Franciscus Niger (Veneza, 1480), Tritonius usa a *brevis* e a *semibrevis* em correspondência às quantidades longas e curtas dos metros poéticos; a estrita adesão à esta produziu metros musicais

3. Glareanus, *Q. Horatii Flacci poemata omnia* (Freiburg, 1533).

4. Rudolph Agricola, considerado o pai do humanismo germânico, teve ele próprio contato com o humanismo italiano em Ferrara (entre 1475 e 1479) através de Theodorus Gaza (c.1398-c.1475), acadêmico grego também refugiado e professor na Universidade de Ferrara, e de Battista Guarini. Agricola também foi um competente músico, ocupando o cargo de organista na Capela Ducal de Ferrara até 1479.

5. O próprio Tritonius esteve na Itália, em Pádua, onde teria se doutorado em 1502, segundo uma carta sua enviada a Celtis no mesmo ano.

irregulares que não correspondem nem à métrica dupla nem à tripla, apesar das odes terem fórmula de *tempus perfectum diminutum*. O sucesso das odes de Tritonius é indicada não só por suas diversas reimpressões mas também pela sucessão de arranjos modelados neles por outros compositores germânicos ao longo do século XVI.(...) Mesmo a coleção de Senfl retém tenores de Tritonius em novas composições alternativas.

Arranjos métricos ao estilo de Tritonius foram, portanto, publicados por Ludwig Senfl (1486-1543), em seu álbum *Varia carminum genera* (Nuremberg, 1534), mas também anteriormente, por Johannes Cochlaeus (1479-1552) em seu tratado *Tetrachordon musices* (Colônia, 1511), e mais tarde por Paul Hofhaimer (1459-1537), em seu *Harmoniae poeticae* (Nuremberg, 1539).

4. MOTETOS SECULARES DE ISAAC: “LAMENTOS” PELA MORTE DE LORENZO DE’ MEDICI (1492)

Uma considerável parte da vida do compositor holandês Heinrich Isaac (c.1450-1517) se deu em Florença, a grosso modo em dois grandes períodos, previamente e após morte de Lorenzo de’Medici. Documentos indicam o emprego de Isaac como compositor e cantor na catedral de 1485 a 1493 (D’ACCONTE, 2007, p.251), que teria sido, ademais, tutor de dois filhos de Lorenzo, um deles vindo a se tornar o Papa Leo X (DRAKE, 1997, p. 61). Há também evidência para supor que Ficino e o compositor Heinrich Isaac se conheceram. Ambos residiram na pequena comunidade de Careggi enquanto associados a Lorenzo de’ Medici (WILSON, 2006, p. 113).

Com a morte de Lorenzo de’ Medici em 1492, em Florença, Isaac compõe dois lamentos, “Quis dabit pacem populo timenti”(Figura 1) e “Quis dabit capiti meo acqua” (Figura 2), o primeiro um moteto secular latino baseado no *Hercules Oatenaeus* de Sêneca, e o segundo um moteto secular neolatino criado por Angelo Poliziano. Tais lamentos possuem como característica comum um exórdio com pronúncia declamatória, arranjado segundo padrões métricos. Wilson (2012, pp. 104-105) nota a relevância destas obras a partir de sua difusão em álbuns de Petrucci (Motetti B,1503) e arranjos subsequentes por Pierre de la Rue (“Quis dabit pacem”), Jean Mouton and C. Festa (“Quis dabit oculis meis”), entre outros,

todos em homenagem aos arranjos de Isaac sobre Poliziano. Wilson (*ibid*, p. 106) ainda relaciona os compositores Alexander Agricola e Ghilesin como aqueles que estiveram em Florença a serviço dos Medici, “imediatamente após a morte de Lorenzo, e que após subsequente retorno ao norte para prosseguirem suas carreiras em cortes da França e Burgúndia, certamente teriam trazido informação sobre o moteto ‘Quis dabit capiti’ de Isaac, se não uma cópia da música de fato”.



Fig. 1: Heinrich Isaac. “Quis dabit pacem populo timenti” (ed. J. Wolf).

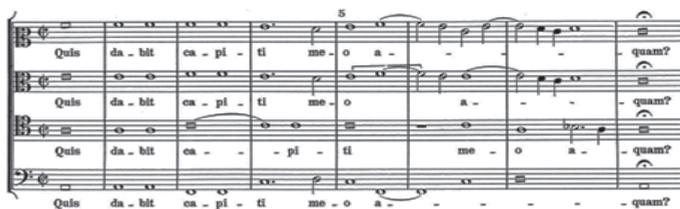


Fig. 2: Heinrich Isaac, “Quis dabit capiti meo aqua” (ed. J. Wolf).

Poder-se-ia levantar a questão, neste momento, de como este tipo de escrita teria sido absorvido por Isaac. Celtis viajou pela Itália entre 1487 e 1489, portanto seria possível conjecturar um encontro seu com Isaac, talvez mediado por Ficino; contudo, é mais fácil imaginar que Celtis tenha se influenciado pelos arranjos polifônicos de Isaac – e mesmo que esta fosse a fonte inspiradora de Tritonius – e não que Celtis influenciasse Isaac com seus metros melódicos. Existe, de fato, um registro que atesta o conhecimento prévio de Isaac a respeito de metros latinos em notação mensural. Previamente à sua transferência inicial para Florença, Isaac esteve a serviço do Duque Sigismundo de Tirol (1427-1496). Seu secretário, Johannes Fuchsmagen (1450-1510), dedicou uma coleção de poemas latinos em vários metros ao Duque Sigismundo, por ocasião de seu segundo casamento em Innsbruck, em 1484,

em um ato similar ao do próprio Franciscus Niger (1452-1523, autor da *Brevis grammatica* de 1480), de quem também era conhecido. Os poemas teriam sido arrançados em melodias métricas por Isaac, que na ocasião recebeu uma gratificação de Fuchsmagen (STROHM, 2015, p.275). É plausível imaginar que Isaac tenha conhecido o *Brevis grammatica* de Niger e se inspirado nele para desenvolver seus arranjos métricos, previamente a Tritonius. Vale lembrar que o *Glogauer Liederbuch* (c. 1480) já apresentava, ao menos, dois arranjos polifônicos métricos, por compositores anônimos (STROHM, 2015, pp. 272-274), mas não é possível estabelecer relação destes com a passagem de Isaac em Innsbruck.

5. CONRAD CELTIS E A *ARS VERSIFICANDI ET CARMINUM* (1486/1494)

No início de seu tratado, Celtis descreve uma série de combinações de duas, três ou quatro sílabas ‘longas’ ou ‘breves’, configurando, no caso de um dissílabo, quatro possíveis padrões: *Pirricheus* (breve-breve), *Spondeus* (longa-longa), *Jambus* (breve-longa) e *Trocheus* (longa-breve). Seguindo tal padrão de combinação linear, obtém-se oito padrões de trissílabos: *Tribrachus* (breve-breve-breve), *Molossus* (longa-longa-longa), *Anapestus* (breve-breve-longa), *Dactilus* (longa-breve-breve), *Amphibrachus* (breve-longa-breve), *Amphimacros* (longa-breve-longa), *Bachius* (breve-longa-longa) e *Antibachius* (longa-longa-breve). Formam-se ainda dezesseis padrões de tetrassílabos, que contudo não são utilizados nas métricas em análise neste estudo, focado apenas em cinco padrões: *Spondeus*, *Jambus*, *Trocheus*, *Anapestus* e *Dactilus*.

A seguir, Celtis descreve uma série de métricas clássicas (*Carmen heroicum*) compostas por estes conjuntos silábicos; contudo, recorre a dispositivos que flexibilizam sua aplicação a vocábulos diversos, como um *Spondeus* composto pela sílaba final de um vocábulo e pela inicial de outro. A primeira métrica descrita no tratado é o Hexâmetro heróico ou datílico, com seus metros ordenados de 1 a 6 como na Figura 3. Os primeiros quatro admitem pés *Spondeus* ou *Dactilus*, enquanto que ao quinto metro cabe apenas o pé *Dactilus*; no sexto pé, admite-se pés *Spondeus* ou *Trocheus*, mas não o *Dactilus*. Tal configuração garante que a primeira sílaba de qualquer

um dos seis pés do hexâmetro datílico seja ‘longa’, cabendo ao restante de cada pé (*Trocheus*, *Spondeus* ou *Dactilus*) uma breve, uma longa ou um conjunto de duas breves.

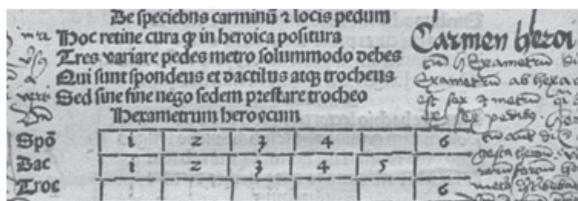


Fig. 3: Celtis, *Ars versificandi et carminum* (ed. de 1494), fol. IV v. Esquema para o Hexâmetro datílico.

Para representar graficamente os pés clássicos, convencionou-se o uso dos sinais “-” e “u” para sílabas longas e breves, respectivamente, e “x” (*anceps*) para qualquer uma delas. No caso do Hexâmetro datílico, uma fórmula geral (Figura 4) faz uso de “-” para a primeira sílaba longa, em todos os pés (sendo possível estendê-lo para um traço longo, “—”), e para sílabas subsequentes utiliza-se os sinais “uu”, representando duas breves ou uma longa (o dobro da breve), ou “x”, para uma breve ou uma longa. Assim, tanto o pé *Dactilus* como o *Spondeus* são adequados ao conjunto “- uu” na fórmula geral, que ainda emprega “- x” para representar *Spondeus* ou *Trocheus* (longa-longa). Em cesuras de verso, utiliza-se “//” (dupla barra) e, para a separação de pés métricos, “|” ou “||” (traço vertical).

- uu | - uu | - // uu | - uu | - uu | - x

Fig. 4: Fórmula geral para o Hexâmetro datílico.

Celtis continua descrevendo outras métricas clássicas como o Elegíaco pentâmetro, o Glicônico trímetro e o Sáfico endecassílabo, concluindo com regras e exemplos de pronúncia. Não há, contudo, ocorrências de notação métrica, como ocorre no *Brevis grammatica* de Niger.

6. LUDWIG SENFL E SEU ÁLBUM *VARIA CARMINUM GENERA*

Publicado por Grapheus em Nuremberg (1534), o álbum contém “vários gêneros poéticos, tanto por Horácio como por outros ilustres Poetas, Gregos e Latinos antigos e modernos, de usos sacro e profano, composto por agradáveis harmonias” (como diz o próprio título), arranjados em livros de partes para quatro vozes (Cantus I, Media vox, Cantus II, Bassa vox). Dentre as obras de Horácio, constam Odes e Épodos, dos quais o Épodo 11, “Petti, nihil me”, é descrito a seguir (Figura 5) segundo arranjo Trímetro jâmbico combinado ao Elegiambo (ou Sáfico heróico).

The image shows a musical score for the poem "Petti, nihil me" by Ludwig Senfl. It consists of four staves of music, each with the Latin lyrics written below. The lyrics are: "Petti, nihil me, ficut amica, inuat scribere uerfi calor, amo re pernaſum granic". Below the lyrics, there is a metrical analysis. The first part is labeled "trimetro jâmbico" and the second part is labeled "elegiambo". The analysis uses 'x' for anceps and 'u' for iambic feet. The first part is marked with 'x u x u x u' and the second part with 'u u u x u'. Above the staves, the title "Ludwici Trimetrũ, et Sapphicũ Herodũ. XV." is written.

Fig. 5. Análise de “Petti nihil me” (Senfl, *Varia carminum genera*, fol. XVr, editado). x = anceps

7. ARRANJOS SOBRE VERSOS DA ENEIDA DE VIRGÍLIO

Diversos compositores produziram arranjos para versos da Eneida, uma obra referencial para o movimento humanista no Renascimento, escrita em Hexâmetro datílico. Destacam-se aqueles para versos do Livro I (“Arma virumque cano”, 1-11; “O socii, neque enim ignari sumus”, 198-207) e do Livro IV (“Fama malum”, 174-177; “Dissimulare etiam sperasti”, 305-319; “At trepida et coeptis”, 642-654; “Dulces exuviae”, 651-654) e entre os mais disputados, “Arma virumque cano” ganha oito arranjos, por Hofhaimer, Senfl e Tritonius, entre outros, enquanto que “Dulces exuviae” o supera, com um total de dezoito arranjos, por Agricola, de Orto, Josquin, Mouton, Arcadelt, Ghiselin, Willaert, Lassus, Vaet, entre outros. O *incipit* de cada um destes poemas reflete a flexibilidade do Hexâmetro datílico em comportar vocábulos com número de sílabas

distintos, segundo a guarnição textual indicada nos arranjos de Senfl. (Figura 6).

AR—ma vi—||RUM—que ca—||NO—, // TROI—||AE— QUI—|| PRI—mus ab || O—ris—
 — u u || — u u || — // uu || — uu || — u u || — x
 dátilo dátilo espondeu espondeu DÁTILO espondeu / troqueu

DUL—CES— || E—xu—vi—||AE—, // DUM— || FA—ta de—||US—que si—||NE—bat
 — uu || — u u || — // uu || — u u || — u u || — x
 espondeu dátilo espondeu dátilo DÁTILO espondeu / troqueu

Fig. 6: Análise métrica dos *incipits* textuais de “Arma virumquecano” e “Dulces exuviae”, arranjadas por Senfl.

8. ARRANJOS RENASCENTISTAS DE “DULCES EXUVIAE”

A análise de arranjos de “Dulces exuviae” levou em consideração aspectos melódicos e polifônicos para caracterização do *incipit* melódico, como o arranjo textual do motivo (silábico ou melismático), seu padrão rítmico (metrificado, segundo o Hexâmetro datílico, ou agógico, relacionando o acento silábico com o tempo forte), a ocorrência de processos imitativos e o padrão polifônico do exórdio, com vozes se iniciando conjuntamente (*plenum*) ou uma de cada vez (*nudum*)⁶. Especialmente interessantes são aquelas peças que integram o manuscrito *GB-Lbl Royal 8 G. vii*⁷, arranjadas por compositores da terceira geração franco-flamenga como Mouton (1459-1522), Josquin (1450-1521), Agricola (1445-6-1506) e Ghiselin (ou Verbonnet, fl.1491-1507), além de um anônimo, mas não menos interessantes são os arranjos produzidos por De Orto (1460-1529), Willaert (1490-1562), Arcadelt (1507-1568) e Lassus (1532-1594). De Orto é desta mesma geração de compositores, e seu arranjo é reproduzido tanto no *MS Basevi 2439*⁸ como no *Cancioneiro de Margarida da Áustria*⁹. Arranjos a quatro vozes por Willaert e Arcadelt estão contidos nos álbuns *Motetorum IV vocum Liber secundus* (Veneza, 1545) e no *Huitiesme livre de chanson nouvellement composees* (Paris, 1556/1559), respectivamente; já o arranjo de Lassus encontra-se no *Viginti quinque sacrae cantiones* (Nuremberg, 1570).

Com base nas datas destas fontes primárias, pode-se supor que o arranjo polifônico mais antigo de “Dulces exuviae” seja o de De Orto (Figura 7). Nele, observa-se de imediato um exórdio *nudum* com contraponto livre, onde apenas a voz do

6. Cf. transcrição do tratado *Praecepta musicae poeticae* de Gallus Dressler (1563), Caput XII, “De fingendis exordiis” (HAMRICK, 1996, p. 221).

7. Manuscrito para 4 vozes, copiado entre 1519-33 para o casamento de Henrique VIII e Catarina de Aragão. Disponível em: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2032/>. Acesso em 15/07/2017.

8. Copiado em Bruxelas, entre 1507 e 1508. Disponível em: <http://www.internetculture.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?id=oai%3Awww.internetculture.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000001>. Acesso em 15/06/2017.

9. Brussels Bibliotheque Royale Mus. MS 228 no. 28. Copiado no Studio Alamire entre 1516 e 1523. Disponível em: <http://heron-net.be/alamire/items/show/79>. Acesso em 15/06/2017.

Altus reproduz silabicamente o *incipit* completo e sem pausas (cc. 7-12), enquanto que as vozes externas da polifonia entoam a abertura melismáticamente. A única imitação consistente dá-se entre as três primeiras notas desta voz com o Tenor, voz esta com caráter silábico até a cesura do *incipit*, onde se segue pausa; apesar disso, tal segmento alinha-se com a parte correspondente do Hexâmetro datílico, refletindo sílabas curtas nas partículas ‘-u-vi-’, o mesmo não se repetindo no fragmento do Tenor após a cesura. Este é ainda interrompido por pausa, restando ao Cantus entoar tal porção continuamente. No geral, a peça não se apoia em leitura agógica do primeiro verso.

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef. The Cantus part has lyrics 'Dul - ces ex -'. The Altus part has lyrics 'Dul - ces ex -'. The Tenor part has lyrics 'Dul - ces ex - u - vi - æ'. The Bassus part has lyrics 'Dul - ces ex - u - vi - æ'. The music is in a common time signature (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Fig. 7: Marbrianus de Orto. “Dulces exuviae” (ed. N. Alvarez).

Se este é de fato um arranjo progressivo à série produzida no álbum *GB-Lbl Royal 8 G. vii*, é de se supor que os arranjos de Mouton, Josquin, Ghiselin, Agricola e Anônimo tenham sido encomendados coletivamente para integrar a homenagem à Henrique VIII. Com exceção ao arranjo de Ghiselin, todos os arranjos têm caráter imitativo, e parecem compartilhar do mesmo ritmo silábico visto no arranjo de Isaac para “Quis dabit capiti meo aqua”, com pés dátilo (– **u u**) e anapesto (**u u** –) combinados. Três dos arranjos, por Anônimo, Agricola e Josquin (Figuras 8, 9 e 10), são *nudum*, e distinguem-se tanto pela configuração de partida das vozes como pelo desenho melódico do *soggetto*, enquanto que os outros dois, por Mouton (Fig. 11) e Ghiselin, são *plenum*, o primeiro adotando perfil imitativo e parcialmente homofônico, enquanto que o outro não.

This musical score is for the piece "Dulces exuviae" by an anonymous composer. It features four vocal parts: Discantus (Soprano), Contra (Contralto), Tenor, and Bass. The Discantus part begins with the lyrics "Dulces exuviae, dum". The other parts follow with similar lyrics, including "Dulces exuviae, dum" and "Dulces exuviae, dum". The notation includes clefs, a common time signature, and various note values.

Fig. 8: Anônimo. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

This musical score is for the piece "Dulces exuviae" by Alexander Agricola. It features four vocal parts: Discantus (Soprano), Contra (Contralto), Tenor, and Bass. The Discantus part begins with the lyrics "Dulces exuviae, dum". The other parts follow with similar lyrics, including "Dulces exuviae, dum" and "Dulces exuviae, dum". The notation includes clefs, a common time signature, and various note values.

Fig. 9: Alexander Agricola. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

This musical score is for the piece "Dulces exuviae" by Josquin Desprez. It features four vocal parts: Discantus (Soprano), Contra (Contralto), Tenor, and Bass. The Discantus part begins with the lyrics "Dulces exuviae, dum". The other parts follow with similar lyrics, including "Dulces exuviae, dum" and "Dulces exuviae, dum". The notation includes clefs, a common time signature, and various note values.

Fig. 10: Josquin Desprez. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

This musical score is for the piece "Dulces exuviae" by Jean Mouton. It features four vocal parts: Discantus (Soprano), Contra (Contralto), Tenor, and Bass. The Discantus part begins with the lyrics "Dulces exuviae, dum". The other parts follow with similar lyrics, including "Dulces exuviae, dum" and "Dulces exuviae, dum". The notation includes clefs, a common time signature, and various note values.

Fig. 11: Jean Mouton. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

Arranjos renascentistas tardios de “Dulces exuviae” por Willaert, Arcadelt e Lassus diferem dos anteriores em alguns aspectos. Primeiramente, todos possuem exórdios *plenum* e são preponderantemente homofônicos (ou seja, tanto homorrítmicos como homossilábicos). O motivo rítmico até a cesura, nos arranjos de Willaert e de Arcadelt é, curiosamente, o mesmo, e não fosse pela pontuação da partícula ‘-u-’ nas

vozes externas, alinhar-se-ia exatamente com o padrão dátilo-anapesto dos arranjos para Henrique VIII (Figuras 12 e 13).

Fig. 12: Adrian Willaert. “Dulces exuviae” (ed. H. Osthoff).

Dul - ces ex - u - vi - æ, dum fa - ta de - us - -
 Dul - ces ex - u - vi - æ, dum fa - ta de - us - que
 Dul - ces ex - u - vi - æ, dum fa - ta de - us - que
 Dul - ces ex - u - vi - æ, dum fa - ta de - us - -

Fig. 13: Jacob Arcadelt. “Dulces exuviae” (ed. H. Osthoff).

ma - ver - - - ba - , Dul - ces ex - u - vi - æ, dum
 ma - ver - - - ba - , Dul - ces ex - u - vi - æ, dum
 vis - si - ma ver - - - ba - , Dul - ces ex - u - vi - æ, dum
 - - si - - ma ver - ba - , Dul - ces ex - u - vi - æ, dum

Já o arranjo de Orlando de Lassus (Figura 14) apresenta seções homorrítmicas que se alinham com os arranjos de Willaert e Arcadelt, como a pontuação da partícula ‘-u-’ (exceto no Cantus) e a terminação homossilábica de “exuviae” em todas as vozes. Mais interessante, contudo, é a observação protocolar do Hexâmetro dátilico na porção “dum fata deus-que sinebat” após a cesura (cf. Figura 6) em todas as vozes, em clara correspondência aos arranjos de Senfl.

Fig. 14: Orlando de Lassus. Dulces exuviae (ed. P. Imre)

Cantus Dul - ces ex - u - vi - æ dum fa - ta de - us - que si - ne - bat,
 Altus Dul - ces ex - u - vi - æ dum fa - ta de - us - que si - ne - bat,
 Tenor Dul - ces ex - u - vi - æ dum fa - ta de - us - que si - ne - bat,
 Quintus Dul - ces ex - u - vi - æ dum fa - ta de - us - que si - ne - bat,
 Bassus Dul - ces ex - u - vi - æ dum fa - ta de - us - que si - ne - bat,

9. CONCLUSÃO

Arranjos de “Dulces exuviae” podem ser categorizados entre aqueles que seguem um plano métrico (Willaert, Arcadelt e Lassus) e aqueles que não o seguem, baseando o processo composicional em técnicas imitativas mas que em geral respeitam uma configuração melódica para o *incipit* que combina os pés dátilo (– u u) e o anapesto (u u –), remetendo àquela observada no arranjo de “Quis dabit capiti meo acqua”, por Isaac. Este, junto a Celtis, parecem ser peças-chave no desenvolvimento da corrente germânica de arranjos humanistas, ainda que a corrente franco-flamenga, mais apoiada na agógica melódica, também tenha se influenciado pelos arranjos métricos de Isaac. Vale observar que o arranjo de Lassus –aquele que mais respeita o hexâmetro datílico – pode ter sido influenciado diretamente pela corrente germânica humanista que culmina em Senfl e Hofhaimer, com seus álbuns de motetos seculares latinos polifônicos. Tais obras podem ter influenciado também Arcadelt e Willaert, com uma produção mais contemporânea aos arranjos plenamente homofônicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRICOLA, Alexander. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

ANÔNIMO. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

ARCADELT, Jacob. “Dulces exuviae”. Em: H. Osthoff (ed.), *Das Chorwerk*, Vol. 54. Wolfenbüttel: Mösel, 1955, pp. 13-16.

BERGQUIST, Peter; KEYL, Stephen. “Celtis [Celtis], Conradus Protucius”. Em: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: MacMillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music>. Acesso em 10/03/2018.

“Tritonius, Petrus”. Em: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: MacMillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. Acesso em 10/03/2018.

BLACKBURN, Bonnie J. “On Compositional Process in the Fifteenth Century”. Em: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, 1987, pp. 210-284.

CELTIS, Conrad. *Ars versificandi et carminum*. Leipzig: Konrad Kachelofen, 1486.

D’ACCONNE, Frank A. *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

DE ORTO, Marbrianos. *Dulces exuviae* (ed. Nancho Alvarez). Disponível em: <http://tomasluisdevictoria.org>. Acesso em 10/03/2018 .

DESPREZ, Josquin. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

DRAKE, Warren “The Ostinato Synthesis: Isaac’s Lament for Il magnifico”. Em: W. Drake (ed.), *Liber amicorum John Steele: A Musicological Tribute*. New York/Stuyvesant: Pendragon Press, 1997, pp. 57-85.

DREES, Clayton J. *The Late Medieval Age of Crisis and Renewal, 1300-1500: A Biographical Dictionary*. Londres: Greenwood Publishing Group, 2001.

EVERIST, Mark. *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HAMRICK, David R. *Cadential Syntax and Mode in the Sixteenth-Century Motet: a Theory of Compositional Process and Structure from Gallus Dressler’s “Praecepta musicae poeticae”*. Tese de doutoramento. Denton: University of North Texas, 1996.

ISAAC, Heinrich. “Quis dabit capiti meo aqua”. Em: J. Wolf (ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Viena: Artaria &Co., 1907, vol.28, pp. 45-48.

_____. “Quis dabit pacem populo timenti”. Em: J. Wolf (ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Viena: Artaria &Co., 1907, vol. 28, pp. 49-52.

LASSUS, Orlando de. *Dulces exuviae* (Ed. Pothárn Imre). Disponível em: http://www2.cpdll.org/wiki/images/4/42/Lassus_Dulces_exuviae.pdf. Acesso em 10/03/2018.

MCDONALD, Grantley. *Orpheus Germanicus: Metrical Music and the Reception of Marsilio Ficino's Poetics and Music Theory in Renaissance Germany*. Tese de doutoramento. Melbourne: University of Melbourne, 2002.

_____. “Ficino's Florentine Academy and Humanist Sodalities in Early Modern Central Europe”. Em: M. Connor e P. Wilczek (eds.), *College and the Academic Community in the European and the American tradition*. Boston/Warsawa: Boston College, 2011, pp. 90-104.

MOULTON, Jean. *Dulces exuviae*(ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

SENFEL, Ludwig. *Varia carminum generaqvibus tum Horatius, tum alij egregij Poëtae, Graeci & Latini ueteres & recentiores, sacri & prophani usi sunt, suauiissimis harmonijs cõposita*. Nuremberg: Grapheus, 1534.

STROHM, Reinhard. “Fifteenth-century humanism and music outside Italy”. Em: A. Berger e J. Rodin, (eds.). *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 263-280.

WILLAERT, Adrian. “Dulces exuviae”. Em: H. Osthoff (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 54. Wolfenbüttel: Mösel, 1955, pp. 9-12.

WILSON, Blake. "Heinrich Isaac among the Florentines".
Em: *The Journal of Musicology*, vol. 23, 2006, pp. 97-152.

_____. "Poliziano and the Language of Lament
from Isaac to Layolle". Em: K. Forneyh e J. Smith (eds.).
Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer. Nova
York: Pendragon Press, 2012, pp. 85-114.