

Análise de *Fumeux fume par fumée* de Solage: uma breve aproximação entre Ars Subtilior e Madrigal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Victor Martins Pinto de Queiroz
Instituto de Artes da UNESP – victor.queiroz91@gmail.com

Mauricio Funcia De Bonis
Instituto de Artes da UNESP – debonis@ia.unesp.br

Resumo: Esse trabalho propõe uma análise contrapontística da obra *Fumeux fume par fumée*, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo.

Palavras-chave: Ars Subtilior. Contraponto medieval. Cromatismo.

An analysis of *Fumeux fume par fumée* by Solage: a brief approximation between Ars Subtilior and Madrigal

Abstract: This paper proposes an analysis of the counterpoint in *Fumeux fume par fumée* by Solage, pointing out the specific procedures of medieval counterpoint and at the same time making clear the characteristics of the period that follows the Ars Nova, Ars Subtilior, registering its similarities with the renaissance madrigal in their exacerbation of chromaticism.

Keywords: Ars Subtilior. Medieval counterpoint. Chromaticism.

1. Introitus

A peça *Fumeux fume par fumée*, de Solage, se costuma enquadrar pelos historiadores num dado e breve momento histórico interposto à Idade Média e ao Renascimento musicais. Os limites desse período têm dado origem a um novo debate, tal a profusão de um repertório distinto e da denominação que o acompanha: a *Ars Subtilior*. A autora responsável pela sugestão do nome (GÜNTHER, 1963) encontra a feliz coincidência entre datas significativas na histórica política medieval e na história da música. O maior compositor da *Ars Nova*, Guillaume de Machaut, falece em 1377. O período de transição a que ela associa a nomenclatura *Ars Subtilior* coincidiria, ao mesmo tempo, com a produção imediatamente posterior à morte de Guillaume de Machaut e com o Grande Cisma da Igreja Católica, dividida entre Roma e Avignon de 1378 a 1417.

Em um extenso levantamento desse repertório em busca de sua caracterização mais precisa como uma produção distinta e homogênea o suficiente para justificar sua separação em outro período histórico (e em um tão breve), Smilansky (2010) propõe uma expansão desses limites, compreendendo a *Ars Subtilior* entre 1360 e 1440, aproximadamente. Do

ponto de vista estritamente contrapontístico, pode-se afirmar que os procedimentos fundamentais da composição polifônica nesse período seguem aqueles do período imediatamente anterior.

O que se há-de fazer aqui é a análise contrapontística da peça de Solage supracitada, a fim de explicitar a forte relação que esta apresenta com o contraponto da predecessora, *Ars Nova*, e aproximar, tanto quanto possível, seu *modus operandi* daquele próprio de outro momento tido por maneirista, a saber: o fim do Renascimento, os madrigais profanos. Por se tratar de uma peça muito antiga e que foge muito da “norma” vigente à sua época, *Fumeux fume par fumée* enfrenta graves problemas de editoração. Por isso, faz-se necessário informar de pronto que, no presente trabalho, utilizar-se-á a edição proposta por Lefferts (1988), que quase não foi questionada senão em alguns poucos momentos, indicados no texto e justificados.

2. *Fumeux fume par fumée* de Solage

A obra em questão é uma canção profana para três vozes masculinas graves. A formação em si já delimita muito do que se poderá perceber como textura ao longo da música, como a circunscrição do material intervalar global quase sempre ao âmbito de uma oitava, com as vozes bem próximas e se entrecruzando o tempo todo. Outra característica da obra é que seu texto, escrito por Eustache Deschamps, é bastante enigmático. O poema comenta breve e misteriosamente os hábitos dos *Fumeux* (palavra que pode significar tanto “fumantes” como “iracundos”), uma espécie de sociedade secreta citada também em alguns outros poemas do período. Se alguma inferência se pode fazer da relação texto e música, esta seria, exatamente, direcionada à maneira como Solage constrói uma percepção modal fugidia através do uso do cromatismo, aproximando-se do texto cujo significado é bastante insólito e, poder-se-ia dizer, esfumaçado, nevoento.

Partimos, então, de comentários mais gerais: *Fumeux Fume* pode ser dividida em três partes, de acordo com suas cadências: a primeira sobre Fá, mais fraca e menos conclusiva; a segunda sobre Mi₁, nota pouco comum enquanto ponto de parada; e a cadência final, também sobre Fá. Disto, depreendemos ser *tertius* (modo 5, “lídio” em nomenclatura posterior) o modo sobre o qual a peça é construída. A peça chama também a atenção pelo registro vocal de que se utiliza: três vozes graves, sendo que um Mi₁ gravíssimo aparece para duas delas, Contratenor e Tenor *Fumeux*, na cadência supracitada. Ainda que não fosse fixa a afinação na época em questão, esta é, certamente, uma ocorrência notável.

Antes de proceder à análise de cada uma das partes individualmente, faz-se necessária a explicação dos símbolos utilizados nas figuras. As siglas c.p. e c.n. referem-se, respectivamente, às alterações por *causa pulchritudinis* e *causa necessitatis* (seguindo a nomenclatura utilizada desde a própria *Ars Nova* para as inflexões da *musica ficta*). As ligaduras plenas indicam as relações de sensível¹ inferior ou superior produzidas pelas alterações, ao passo que as ligaduras tracejadas indicam delineamentos melódicos incomuns. As notas entre parênteses representam a expectativa produzida pela alteração ou encontro intervalar anterior (levando em consideração o contexto em que aparecem). Subdivisões das partes são indicadas pelas barras tracejadas de compasso. As letras minúsculas que se encontram sob as notas servem apenas para auxiliar o leitor, e indicam os trechos comentados ao longo do texto.



Ex. 1: Início de *Fumeux fume par fumée* (LEFFERTS, 1988), acrescido de nossas anotações.

Já nessa primeira parte (figura 1), podemos perceber o uso do total cromático. O uso das alterações neste trecho, porém, é mais facilmente explicável do que nos demais: a distinção entre embelezamento e necessidade se mostra mais clara e precisa. O aparecimento do Si_b, tanto em (a) como em (d), se dá como sensível superior do Lá adjacente. O mesmo vale para (b) e (e), Dó# e Fá#, sensíveis inferiores das notas que os sucedem. Na letra (c), o mesmo Si_b surge agora para evitar o trítono com o Tenor. Assim também (f) produz (g). A alteração

(f), porém, que cria uma sensível superior, não tem sua expectativa cumprida, pois o que se segue é a alteração (h): Ré₂ em vez do Ré esperado. Esta última alteração, porém, não se nos mostra tão clara em relação à sua origem: poder-se-ia alegar que a alteração (g) é necessária para evitar o delineamento de trítone com a voz inferior (lá₁), porém este tipo de sucessão intervalar acontece, às vezes, entre notas de uma mesma voz, no decorrer da peça. A função de embelezamento enquanto sensível superior de Dó, contudo, é evidente, mas não podemos garantir sua prioridade. O Si₁ do compasso² sétimo, em (i1) e (i2), é necessário por dois motivos: primeiro para evitar o trítone entre as vozes e segundo, para evitar o cromatismo Ré₂ – Dó – Si₁.

Chega-se, enfim, a uma pequena divisão no seio desta primeira seção: no compasso 9 temos algo como uma “cadência suspensiva”. A peça, que até então vinha movida, para sobre estes intervalos de longa duração, cuja expectativa é debruçarem-se sobre as notas indicadas entre parênteses – modelo cadencial universal para o século XIV e boa parte do século XV. Mas não é apenas por conta dessa expectativa que se viu, aqui, a divisão intermediária no discurso: a expectativa é frustrada e, além disso, encontramos dois intervalos melódicos muito incomuns – segunda aumentada no Fumeux e trítone no Contratenor. Dada a tradição de se evitar esses intervalos em uma construção melódica, e somando-se a isso o papel que o encaminhamento da superposição de 3M e 4J representa nesse repertório, sustenta-se a hipótese de haver, aí, cesura, amenizando o choque do encaminhamento, e resolvendo o contraponto (que também parece ser resolvido no cruzamento das vozes, tal como comentaremos adiante).

As alterações (j1), (j2), (l), (m), (n1) e (n2) estão todas implicadas: ao rebaixar o Ré (j1) e fazê-lo sensível superior de Dó, Solage exclui Si₁ tanto como intervalo harmônico (terça diminuta) quanto como melódico (dois semitons consecutivos), tal qual em (h) e (i1). Por fim, a mais difícil explicação a ser dada nesta primeira seção cabe à ausência de alteração que produz um salto de trítone nos compassos 13 e 14, Fá □ Si₁, bastante estranho, apesar da pausa que há entre as notas. Temos aqui a primeira cadência da peça, e nessa situação, justifica-se o uso do Si₁. Como dissemos no início da análise, essa é a mais fraca das três cadências e este é um dos motivos. Não obstante o repouso sobre Fá não ocorrer simultaneamente entre os extremos, ser abandonado logo após atingido e a voz central possuir uma apojatura, ocorre ainda que os caminhos das vozes Contratenor e Tenor Fumeux estão trocados. As conduções mais esperadas seriam: Lá – Sol – Fá (Contratenor); Dó – Lá – Si₁ – Ré – Dó (Tenor Fumeux). De certa forma, essas são as conduções realizadas, porém mascaradas pelos cruzamentos; Solage se valerá deste recurso para construir as mais

intrincadas peripécias contrapontísticas de seu discurso em *Fumeux fume par fumée*. Ainda nesse caso, observa-se já um procedimento caro a Dufay, Binchois e todo o século XIV, a amenização do movimento melódico cadencial de sensível através do recuo de um grau e do salto de terça menor (voz superior).

2

16 **B**



20

acorde cadencial Fim da Frase B

Ex. 2: Continuação da primeira parte da peça (LEFFERTS, 1988), acrescida de nossas anotações.

Nesta segunda seção, diferentemente do que se pôde ver na anterior, não se encontra utilizado o total cromático: a nota Si \flat não aparece sequer uma vez no trecho. A imbricação das conseqüências de uma alteração nesse trecho é, também, muito mais notória do que no primeiro: como vemos, para cada alteração *causa pulchritudinis* correspondem pelo menos outras duas *causa necessitatis*.

Logo após a cadência sobre Fá na seção anterior, ocorre um Lá \flat sensível superior de Sol. A partir daí, começa uma reação em cadeia que faz gerar a maior parte dos acidentes que se hão de seguir, a começar pelo Lá \flat seguinte (a), reflexo do primeiro, a fim de evitar a falsa relação entre as vozes, relacionadas pela imitação diminuída à metade, o que tornaria um possível Lá \sharp muito mais perceptível. E, sendo assim, (b) é de fácil explicação: devido à bemolização que ocorre em (a), não poderia haver aqui Si \sharp , pois isso implicaria um intervalo de sétima diminuta delineado entre os extremos, além de um trítone melódico. E, finalmente, em (c), segue a bemolização de Lá, a título de coerência, encerrando o ciclo gerado pela primeira alteração, ainda na seção anterior, de Lá \sharp para Lá \flat .

Com a alteração (d), inicia-se uma nova série de alterações: o rebaixamento de Sol \sharp para Sol \flat causa as alterações (e), (f) e (g), que causa (h), por sua vez. Em (e), (g) e (h), a nota Mi é rebaixada: na primeira, para evitar que uma terça diminuta seja atacada; na segunda, para evitar a mesma terça diminuta, porém, aqui, fruto do movimento de dois semitons melódicos consecutivos; e na terceira, para evitar que se ataque uma primeira aumentada, uma vez que há um uníssono entre as vozes Fumeux e Contratenor. Por último, a alteração (f) surge para evitar, mais uma vez, a quinta diminuta entre vozes extremas.

Chega-se, então, a um momento mais instável do contraponto, onde apesar das alterações por necessidade, pode-se ouvir, ainda que fugazmente, um intervalo de trítano entre vozes extremas, no compasso 21, fruto de uma bordadura Lá – Sol – Lá. Tudo decorre do embelezamento através do qual se produz o primeiro Ré \flat do trecho, como se pode ver em (j1): para evitar a terça diminuta ocorre o Si \flat em (j2); e ainda o Mi \flat , em (l), por motivo de escrita – o embelezamento (j1) é facultativo, mas uma vez que se opta por fazê-lo, só se pode efetuar por rebaixamento (jamais poderia este Ré \flat ser enarmonizado para Dó \sharp) e, assim, impede o uso de notas que impliquem cromatismo se postas depois de si, a saber, o Ré \sharp . Assim como houve no trecho anterior em relação ao Lá \flat , também aqui o Ré \flat se manterá, por motivo de coerência do contraponto, como vemos em (m1), resultando em (m2) e (n): para evitar o ataque de uma terça diminuta e para evitar dois passos de segunda menor consecutivos, respectivamente, conforme houve entre (d), (e) e (g).

É após esse momento que ocorre a primeira grande cadência da peça, segundo todos os passos esperados numa composição deste período: o movimento contrário das vozes extremas, a dupla sensível e o repouso sobre quinta e oitava. Porém, as alturas responsáveis pela constituição destes intervalos de repouso são muito incomuns quando do cumprimento dessa função específica: o Si \flat é uma nota comum no discurso, enquanto nota de passagem melódica que faz evitar o trítano em diversos momentos, especialmente no modo de Fá, modo em que está escrita *Fumeux Fume*, mas também no modo de Ré; contudo, dificilmente se constitui como a nota mais grave de um repouso. O Mi \flat , por sua vez, é de mais rara aparição melódica; sua aparição como nota de repouso, sobre a qual se faça uma cadência, é, de fato, um portento, tendo-se em consideração o repertório de que tratamos. E, não bastasse tudo quanto vimos falando, há ainda mais um fator que acentua o caráter inusual do encontro: o registro em que se encontra, a saber, o extremo grave. É claro que tamanha surpresa que se deve ter produzido nos ouvidos da época (se já se faz produzir em nossos) tem uma função estrutural dentro da composição de Solage: se a primeira cadência, que se deu sobre a *finalis* do modo, era inconclusiva já em sua construção, obnubiladora da assertividade própria de um

movimento concludente, nada diz, neste caso, não se ter chegado ao fim da composição, senão a estranheza do ponto de parada.

Chegamos, assim, à parte final da peça, e que se configura como a mais complexa de todas, cujo contraponto obriga o compositor a se valer de falsas relações que se transcrevem por enarmonizações.



25 **C** c.n. c.p. c.p. c.n. c.p. 3

a b c1 c.n. d

c2 acorde cadencial c.n. acorde cadencial e

33 c.n. c.n. c.n. c.p. c.n. c.p.

g il jl m n

c.p. c.n. c.p.

f h2 i2 acorde cadencial c.n. c.n.

h1 j2 l

41 c.p. c.n. acorde cadencial

o p q

Exemplo 3: Segunda parte da peça (LEFFERTS, 1988), acrescida de nossas anotações.

A frase começa exatamente de onde a anterior parou, exceto que Contratenor e Tenor Fumeux trocam de oitava entre si. No segundo e terceiro compassos do trecho (c. 26 - 27), surgem as primeiras alterações da frase. O primeiro Si_b, (a), é decorrente do acorde anterior e o Si_b que sucede, (b), é sensível superior do Lá que o segue, embelezamento facilmente explicável, mas que introduz os compassos de maior ousadia de toda a peça e talvez até de todo esse repertório. Pois que ao Lá seguirá o Sol_#, em (c1), sua sensível inferior,

resultando em dois passos consecutivos de semitom, e obrigará a sustentização de Dó, em (c2), para evitar o trítano entre as vozes extremas. Atente-se, ainda, para as linhas melódicas pouco convencionais produzidas pelo encaminhamento do Fumeux: o Contratenor canta Sol – Lá – Dó# – Fá (grave), ou seja, um delineamento de trítano que culmina em uma nota sustentizada, e que é abandonado, em seguida, por um salto de sexta menor descendente. O conjunto de intervalos formados (3m-3M, “tríade menor”), levando em consideração os acidentes que o compõem, teria por destino mais provável as notas entre parênteses, considerando-se o que é mais convencional, em termos de contraponto, à época. Entretanto, o que se passa frustra todas as expectativas criadas: o Sol# se mantém, enarmonizando-se em Lá_b, como vemos em (d); o Dó#, conforme mencionado acima, salta para Fá; enquanto o Mi vai para Fá, a única voz a se mover de uma maneira convencional, embora não se dirija a seu destino esperado (Ré). Importante lembrar que a alteração do Lá ocorre para que este funcione como sensível superior de Sol, e por isso ocorre a enarmonia, uma vez que a função melódica descendente cabe ao bemol e não ao sustenido. Pode-se ainda observar nessa frase mais delineamentos incomuns das vozes: o de sétima presente no Tenor Fumeux (Fá – Si_b – Sol, evitando trítano melódico) e, novamente, o de trítano, no Contratenor Fumeux (Fá – Sol – Si_b). Claro que este Si_b tem de possuir uma justificativa contrapontística, uma vez que produz semelhante delineamento: ele é parte da dupla sensível de um “acorde” cadencial sobre Fá (Sol/Si/Mi).

Como se poderia esperar da peça, mais uma vez a expectativa produzida é frustrada, porém de maneira mais branda: a solução do contraponto é muito mais clara e explicável. Todas as vozes seguem um caminho plausível, porém as conduções do Contratenor e do Tenor Fumeux estão trocadas, sendo que não há a resolução Sol – Fá, substituída, aqui, por Sol – Lá_b. É importante perceber que a melodia inusual do Fumeux, que apareceu nos compassos 29 - 32, reaparece transposta quinta abaixo; contudo, as alterações – que eram predominantemente motivadas por embelezamento, na primeira vez em que apareceram –, na versão transposta, são causadas por necessidade: é por conta do Lá_b em (f) que o Mi_b de (g) se justifica, acima de tudo; (i1) é parte da dupla sensível do acorde cadencial no compasso 34, e embora (j1) seja semelhante a (d) em justificativa, a alteração (m), que a segue na melodia, também é fruto de necessidade. Os acidentes que ocorrem no Tenor Fumeux também são todos necessários: (h1) evita uma segunda aumentada; (j2), o ataque de uma terça diminuta (sempre em relação ao baixo); e (l), uma quarta aumentada melódica. Acontece, então, ser na linha do Contratenor onde ocorrem as alterações de embelezamento: (f), em que o Lá_b ressignifica o Sol que o antecede, transformando-o em sua sensível, e que funciona, ao mesmo tempo, como sensível superior do Sol vindouro, de quem o Fá# em (i2) é

sensível inferior. Dessa forma, tem-se que o Fumeux e o Contratenor invertem seus papéis durante os compassos 33 - 36. Isso pode ser uma estratégia do compositor que, tendo optado pela repetição transposta, fez criar uma nova ordem no discurso, trazendo o que estava em segundo plano para o primeiro, uma vez que o que estava em evidência passou a repetir-se (ainda que não estritamente) e, portanto, a informar menos. Isto justificaria o delineamento incomum da melodia do Contratenor (voz mais aguda nesse momento), assim como seus acidentes serem responsáveis por todos os que ocorrem no trecho.

A partir de então, o tecido contrapontístico da peça volta ao nível inicial. Do compasso 36 (ponto de chegada do trecho anterior) ao compasso 40, podemos ver uma composição muito mais equilibrada, sendo Si₁ o único acidente a aparecer – acidente muito comum em composições sobre o modo de Fá. Em 41, os acidentes voltam a aparecer com a mesma frequência da maior parte da peça, a começar pelo embelezamento Sol₁[#] (o). Ambos os Si₁ encontrados em (p) e (q) se prestam a evitar um trítono e, finalmente, o último Si₁ na cadência final funciona como parte da dupla sensível: é a única nota da edição que tomamos como referência acerca da qual discordamos, uma vez que esta nota consta, lá, bemolizada.

3. Conclusio

Após a incursão pelo contraponto dessa peça, podemos dizer que, embora seu status claro de exceção, é possível depreender de sua análise uma série de procedimentos comuns ao contraponto da época, que se fizeram observar mesmo nos trechos mais acidentados da peça, e algumas observações prioritárias no tratamento dado à condução de vozes. O primeiro seria, certamente, a questão do tratamento da dissonância: embora esse tratamento não fosse tão rigorosamente sistematizado como no Renascimento, pode-se perceber claramente um conjunto de sonoridades evitadas sistematicamente pelo compositor, como o trítono e os intervalos aumentados e diminutos (sempre tomando-se em consideração as relações com a nota mais grave a cada momento, como no repertório modal em geral). Ainda no âmbito vertical, pode-se dizer que o intervalo que é evitado a todo custo é a segunda menor, e quando se trata dela, sua aparição é reduzida, independentemente das vozes que a produzam.

No âmbito horizontal, a peça é bem mais licenciosa. Poder-se-ia dizer tolerarem-se diversas infrações, desde que a verticalidade se mantivesse mais ou menos conforme a certas recomendações. É claro que não encontramos estas liberdades melódicas o tempo todo, durante a peça, mas quando o desenvolvimento melódico de uma das linhas se faz acidentado, alguma das vozes acaba por ter sua constituição melódica implodida, recorrendo a saltos incomuns e delineamentos dissonantes, para manter a ordem vertical “intacta”. Tanto que

podemos encontrar diversas melodias inusuais ao longo da peça, mas nenhuma configuração intervalar esdrúxula.

Para além dos âmbitos horizontal e vertical tais como se articulavam no sistema modal da época, há nos compassos 9, 30, 32 e 34 uma novidade marcante para a época, presente pontualmente em Machaut e levada aqui ao limite de sua possibilidade de incorporação pela linguagem de seu tempo: o uso de agregados verticais por sua função autônoma como geradores de tensão (apontados nos exemplos 1 e 3 como “acordes cadenciais” sem resolução subsequente), uma vez que a expectativa contrapontística gerada não é atendida e nem mesmo a condução de vozes usual é respeitada. Se sua constituição no contexto da época os distingue profundamente da natureza de um acorde de dominante tonal, não obstante explicita-se um pensamento de identificação funcional das resultantes verticais estranho à maior parte da linguagem modal contrapontística medieval e renascentista. Contribui para essa caracterização funcional o fato de que a cadência medieval por excelência se constitui em um movimento entre dois agregados de função contrapontística contrastante, em oposição à *clausula vera* renascentista, que percorre no mínimo quatro estágios distintos em significado contrapontístico.

O incremento da complexidade cromática, notacional, rítmica e melódica comum à *Ars Subtilior* e enfatizados como elementos comuns a esse estilo por Smilansky (2010) podem levar à sugestão de abordagem desse repertório como uma forma de maneirismo a partir do universo do contraponto medieval, em livre analogia com as derivações do contraponto renascentista observadas nos madrigais seiscentistas. A iniciativa de se levar às últimas conseqüências a rede de implicações cromáticas da *causa necessitatis* na peça de Solage tem uma série de semelhanças, por exemplo, com a conhecida peça de Adrian Willaert publicada em citação crítica por Giovanni Artusi, *Quid non ebrietas*.

Referências:

- SMILANSKY, Uri. *Rethinking Ars Subtilior: context, language, study and performance*. Exeter, 2010. 328p. Tese (Doutorado em Estudos Medievais). University of Exeter, 2010.
- HU, Zhuqing. *On the Theory and Practice of Chromaticism in Renaissance Music*. Amherst, 2013. 539p. Dissertação (Bacharelado em Artes). University of Amherst, 2013.
- LEFFERTS, Peter M. Subtilitas in the tonal language of Fumeux Fume. *Early Music*, Oxford, v. 16, No. 2, p.176-183, 1988.
- GUNTHER, Ursula. Das Ende der ars nova. *Die Musikforschung*, Kassel, v.16, p.105-121, 1963.

¹ O termo “sensível” deve ser entendido nesse texto como a atração melódica modal resultante da distância de semitom ascendente ou descendente, sem as implicações conceituais que o termo carrega em contextos tonais.

² Para os fins da exposição dessa análise utilizaremos a divisão de compassos indicada nas barras entre pautas, conscientes de que tal divisão, assim como a hierarquia entre tempos fortes e fracos, inexistia na época.