

Aspectos de *Musica ficta* em tablaturas de órgão nos motetos *Venit vox de coelo* de Clemens non Papa e *Tempus est ut revertar* de Orlando di Lasso: cadência dória como esteriótipo em modos com a *finalis* em F

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Fernando Luiz Cardoso Pereira

IA-UNESP (bolsista de doutoramento CAPES) – fcperera@gmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir a ocorrência inusitada de cadências dóricas com resolução em C em peças com *finalis* em F (modos lídio ou hipolídio) em tablaturas de órgão germânicas do fim do século XVI. Duas peças são apresentadas, os motetos *Venit vox de coelo* de Clemens non Papa e *Tempus est ut revertar* de Orlando di Lasso, onde se evidencia que a intabulação de B natural por Rühling responde aos acidentes inscritos por Orlando di Lasso no modelo vocal; de outro modo, as cadências em C nestes modos não seguem as regras comuns de *musica ficta*. Uma possível explicação seria que a espécie de quinta nestes modos está intimamente ligada ao hexacorde *molle*, inibindo a mutação direta para o hexacorde *durum* que contém o B natural.

Palavras-chave: *Musica ficta*. Cadência. Tablatura de órgão. Clemens non Papa. Orlando di Lasso.

Musica ficta* Aspects on Organ Tablatures in Clemens non Papa's *Venit vox de coelo* and Orlando di Lasso's *Tempus est ut revertar* Motets: Dorian Cadence as Stereotype on Modes with F as *Finalis

Abstract: The aim of this paper is to discuss the unusual occurrence of Doric cadences with resolution in C in pieces with F as *finalis* (lydian or hypolydian modes) on late sixteenth-century German organ tablatures. Two pieces are presented, Clemens non Papa's *Venitvox de coelo* and Orlando di Lasso's *Tempus est ut revertar*, where it becomes clear that the intabulation of B natural for Rühling responds to accidents registered by Orlando di Lasso in vocal models; otherwise cadences in C in these modes do not follow *musica ficta* as is expected. One possible explanation would be that the species of fifth on these modes is closely linked to the *molle* hexachord, inhibiting the direct mutation to the *durum* hexachord containing B natural.

Keywords: *Musica ficta*. Cadence. Organ Tablature. Clemens non Papa. Orlando di Lasso.

Tablaturas representam para a musicologia atual uma fonte de evidências significativas (no entanto não inequívocas) para diversos tipos de análise. Sua importância pode ser retratada por um número de publicações dedicadas à diversidade de tradições de intabulação regionais para órgão e alaúde¹. Em tais documentos, a intabulação propõe soluções para a dedução de inflexões melódicas (*recta* ou *ficta*) que, em seus modelos vocais, ficariam tradicionalmente a cargo do intérprete.

Durante uma investigação recente sobre o moteto *Venit vox de coelo* (NOGUEIRA, PEREIRA, 2015: 5) notou-se que uma de suas fontes primárias – uma intabulação para órgão do álbum “Ein new kunstlich tabulaturbuch” de Ammerbach (1575) – evitava o uso de B[♮] em favor de B[♯], sistematicamente, em cadências no tom de C em geral

com *coloraturen* (ornamentação adicionada pelo intabulador, segundo a tradição alemã), como descrito no Exemplo 1.



Ex. 1. Clemens non Papa, *Venit vox de coelo*, cc. 10-14, em arranjos vocal e intabulado para órgão (acompanhado de transcrição). Fonte da imagem: E.N. Ammerbach, “Ein new kunstlich tabulaturbuch” (Nuremberg, 1575), segmento inferior central entre os fols. 66v-67r. Biblioteca Estadual da Baviera, Departamento de música, 2 Mus.pr. 106#Beibd.4. Usado segundo permissão.

Tal observação se deu ainda em outras peças deste álbum contendo a *finalis* F, como *Ego dormio et cor meum vigilat* (do próprio Ammerbach) e *Si me tenes* (de Crecquillon). Contrariamente às regras de inflexão melódica difundidas ao longo dos períodos medieval e renascentista, o autor do álbum opta, em alguns casos, por cadenciar no tom de C (quinto grau em relação à *finalis* F) a partir da sexta menor (cadência dória) em vez da sexta maior (cadência vera ou frígia), dispensando possíveis inflexões melódicas (*recta* ou *ficta*) justificáveis por *causa pulchritudines* (no caso, por cláusulas de *cadentia* ou *subsemitonum modi*). O uso consciente desta solução por parte do intabulador deveria representar, contudo, requisitos de solmização, mutação, imitação ou de *causa necessitatis* (regras *mi contra fa*, *fa super la* ou cláusula cromática).

A evidência oferecida por *Ein new kunstlich tabulaturbuch* poderia refletir o entendimento de época e, ainda mais especificamente, de tradições regionais sobre a utilização de recursos *recta* e *ficta* na interpretação de arranjos vocais polifônicos; entretanto, está sujeita a interferências decorrentes das ornamentações adicionadas aos modelos vocais intabulados, estratégia que visava servir ao virtuosismo instrumental. No caso das peças com *finalis* em F (sejam em modo lídio ou hipolídio), a ornamentação por “diminuição” permitiria a contraposição à cadência dórica por utilização de B[^] em vez de B^Δ nas resoluções em C, na inoperância de regras de *musica recta* e *ficta* em posições submétricas do sistema mensural representado nas tablaturas; portanto não seria possível afirmar em todos os casos uma postura reticente quanto ao uso do B[^] nestas intabulações com *finalis* em F.

As diminuições (ou *coloraturen*) observadas em Ammerbach também são correntes em toda uma geração de “coloristas” na Alemanha, cujas obras impressas são descritas a seguir (EPPELSHEIM, 1974: 64).

- 1571 – Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder instrument tabulaturbuch* (...);
- 1575 – Elias Nicolaus Ammerbach, *Ein new kunstlich tabulaturbuch* (...);
- 1577 – Bernhard Schmid (“o pai”), *Zwei Bücher einer neuen Kunstlichen* (...);
- 1583 – Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder instrument tabulaturbuch* (...);
- 1583 – Jakob Paix, *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch* (...);
- 1589 – Jakob Paix, *Thesaurus motetarum tabulaturbuch* (...);
- 1607 – Bernhard Schmid (“o filho”), *Tabulaturbuch* (...);
- 1617 – Johann Woltz, *Nova Musices Organicae Tabulatura* (...).

Contudo, aparte aos “coloristas” alemães, Rühling publica em 1583 um álbum contendo 85 motetos intabulados sem nenhuma ornamentação (*Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument*). O texto em sua página de título indica que sua intabulação é “arranjada como pelos autores, sem ornamentação, de tal forma que cada organista possa realizá-la como desejar e utilizá-la apropriadamente” (PATTON, 1969: 26)².

Autor	moteto	Modelo vocal manuscrito (MS) e impresso (PR); tablatura (TAB)
Clemens non Papa	Super Ripam Jordanis	1552 - MS MunBS 13, Munique
		1577 - MS RegB 861-2, Regensburg
		1586-1613 - MS LübBH 203, Lübeck
		1554 - PR Liber secundus cantionum sacrarum, Bélgica
		1555 - PR Ecclesiasticarum cantionum sacrarum Lib.10, Bélgica
		1555 - PR Evangeliorum/IV, Nuremberg
	Fremuit Spiritus Iesus	1544-71 - MS - KasL 91, Kassel, Alemanha
		1556 - MS - DresSL Pirna VII, Pirna, Alemanha
		1554 - PR Cantionum sacrarum, Bélgica
		1558 - PR Novum et insigne opus musicum, Nuremberg
		1555 - PR Tertius liber modulorum, Geneva
		1589 - TAB - Thesaurus motetarum (Paix), Estrasburgo
	Ecce Dominus veniet	1600 - MS WrocS 12, Wroclaw
Jean Richafort	Hierusalem Iuge	1556 - MS DresSL Pirna VII, Pirna, Alemanha
		1575-1620 - MS LüneR 150, Lüneburg
		1532 - PR Motetti del fiore Lib.2 cum quinque vocum , Veneza
		1534 - PR Liber octavus , Paris
		1540 - PR Selectissimarum mutetarum 4,5 voc. Lib.1, Nuremberg
		1544 - TAB - Das Dritt Buch Ein new...Lauten Buch, Nuremberg
		1547 - TAB - Chansons & motetz reduictz, Bélgica
		1558 - TAB - Tabulaturbuch auff die Lauten, Heidelberg
		1573 - TAB - Cantionum gallicarum et motettarum, Louvain
		1574 - TAB - Teütsche Lautenbuch, Estrasburgo
Orlando di Lasso	Tempus est ut revertar	1577 - TAB - Einer neüen...Tabulatur auff Orgel, Estrasburgo
		1578 - TAB - Obras de musica para tecla arpa y vihuela, Madrid
		1568 - MS RegB 875-77, Regensburg
		1570-80 - MS DresSL Pirna III, Pirna, Alemanha
		1574 - MS NurGN 8820B, Nuremberg
		1566 - PR Sacrae cantiones (LASSUS), Nuremberg
Leonhardt Paminger	Ascendit Deus	1568 - PR Selectissimae cantiones (LASSUS), Nuremberg
		1579 - PR Selectissimae cantiones (LASSUS), Nuremberg
		1604 - PR Magnum opus musicum Lib.7 (LASSUS), Munique
Nicolas Gombert	Cum transiret Iesus	1568-79 - MS RegB 875-77, Resenburg
		1575-1620 - MS LüneR 150, Lüneburg
		1558 - PR Novum insigne opus musicum sex vocum, Nuremberg
Homero Herpols	Domine nonne bonum	1550 - MS BudOS 23, Czechoslovakia
Gallus Dressler	Oves mea vocem meam	1575 - MS WrocS 4, Wroclaw
	Dixit Iesus Mulieri	1575 - MS DresSL Pirna II, Pirna, Alemanha
Ioseph Schlegel	Populus qui ambulat	1583 - Apenas em Rühling
W. Thalman	Ein Kindelein so löblich	1583 - Apenas em Rühling

Exemplo 2. Motetos com finalis em F contidos no *Tabulaturbuch auff Orgeln...* de Rühling (1583) e correlações.

As composições de diversos autores foram ali agrupadas segundo uma seleção que contemplasse uma correlação semântica entre o tema do moteto e a data litúrgica a ser comemorada, em um ciclo cobrindo o ano eclesiástico do primeiro domingo do advento até o vigésimo sétimo dia após a Trindade (CROOK, 2015: 259).

Em uma avaliação prévia do conteúdo deste álbum, foram identificados 12 motetos com a finalis em F, como descrito no Exemplo 2, dos quais apenas dois, “Ein Kindelein so löblich” (W. Thalman) e “Tempus est ut revertar” (O. de Lasso) apresentam notas B[^] em algumas poucas situações. A peça de Thalman não apresenta (até onde se sabe) correspondência histórica remanescente, mas é possível observar em sua tablatura três importantes cadências em C envolvendo as notas B[^] ali ocorrentes, em mesmo número de cadências que envolvem B^Δ.

A peça de Lasso, por sua vez, tem correspondência histórica limitada aos arranjos vocais em álbuns de autoria própria (“*Sacrae cantiones*”, “*Selectissimae cantiones*”) além da antologia “*Magnum opus musicum*” (livro 7, no. 340), publicada por seus filhos em 1604 (dez anos após sua morte). A ocorrência de B[^] em sua intabulação deve-se em última instância a alterações previstas nos modelos vocais. Na *prima pars*, o verso “*ut ipse vos custodiat*” ocorre em duplicata, primeiramente para quatro vozes agudas (cc. 43-45), e em seguida para quatro vozes graves (cc. 45-47), incorrendo em cadências em C conduzidas por movimento *cantizans* no sextus e no altus, respectivamente (Exemplo 3). Há divergência entre os modelos vocais neste ponto: enquanto um acidente inscrito no altus (c. 46, edições de 1566 e 1604) permite uma resolução vera para o segundo bloco, só é garantida esta mesma resolução no primeiro bloco se em conformidade com a edição de 1604 (acidente inscrito no c. 44 do *sextus*), em oposição à edição de 1566, livre de tal acidente. Ainda assim, este acidente poderia ser deduzido por *causa pulchritudines* segundo a edição mais antiga, mas Rühling julga o contrário, intabulando B^Δ neste ponto. Sua deliberação, contudo, não representa propriamente uma cadência dória, uma vez que a resolução do primeiro bloco é incompleta (o movimento *tenorizans* segue paralelo ao *cantizans*, obstruindo a oitava), contrariamente à resolução completa do segundo bloco que aceita a inflexão por *sustentatio* no *cantizans*. O gesto de Rühling representaria, desta forma, um entendimento que poderia estar refletido em boa parte de sua obra. Finalmente, vale observar que estes mesmos dois blocos são similarmente recorrentes na *seconda pars* do moteto (cc. 37-42), e que Rühling nos frustra ao intabular incorretamente B[^] no lugar de G (c. 66 da *prima pars* e c. 61 da *seconda pars*, igualmente) e no lugar de E^Δ (c. 54, *seconda pars*).

43



Exemplo 3. Orlando di Lasso, *Tempus est ut revertar*, cc.43-47. Setas com um vértice representam movimentos *cantizans*, enquanto que a setas simples representam o movimento *tenorizans*. A seta tracejada indica que a resolução é incompleta por escapar ao intervalo de oitava.

Conclusões

A análise modal dos motetos *Venit vox de coelo* e *Tempus est ut revertar* os relaciona aos modos Lídio e Hipolídio, respectivamente, mas principalmente devido à tessitura das vozes mais externas – *cantus* e *bassus* – que, segundo MEIER (1988: 84-86), formam um par de antípodas autêntico-plagal (ou plagal-autêntico) no modelo de composição a *voce piena*. A tessitura autêntica no *cantus* a projeta mais para o agudo, enquanto que a plagal faz com que todo o conjunto vocal (*cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus*) fique relativamente mais graves, levando o *bassus* ao extremo de sua tessitura. Ainda segundo MEIER (1988: 157-165), peças com finalis em F são das mais difíceis para se distinguir o modo próprio.

A tradição de adotar-se o bemol na armadura de clave nos modos com finalis em F implica em uma controvérsia quanto ao fato do modo estar transposto ou não. O que se entende é que a aplicação do modelo de espécies de quinta e de quarta em suas combinações para estruturar a espécie de oitava tem como corolário dos modos 5 e 6 o entendimento de que a espécie de quinta *ut-sol* acopla-se ao modo apenas quando B (que poderia ser *molle* ou *durum*) assume a posição *fa* do hexacorde, própria do B[♯]. Este é o único caso (além dos modos jônio e hipojônio de Glareanus) em que B não pode assumir a função *mi*, e conversivamente B não poderia assumir a função *fa* nos modos 7 e 8. Vem ao caso lembrar que a mutação de um hexacorde para outro ao longo de uma melodia se dá sem restrições entre hexacordes *molle* e *natural* ou entre hexacordes *natural* e *durum*, sendo portanto necessária uma indicação formal que possibilite a mutação direta do hexacorde *molle* para o

duro. Nos modos 1 a 4 a espécie de quinta assume logo o hexacorde natural, indicando sua predisposição para mutação em ambos os sentidos; já nos modos 5 a 8 as mutações partiriam de um hexacorde *molle* ou *durum* para um hexacorde natural, o que restringiria seu campo de atuação.

Uma vez que o escopo deste trabalho não permite um estudo exaustivo de peças em outros modos para confirmação desta hipótese, entende-se que estudos futuros sugerem uma perspectiva ampla para esta área, e que, se a implicação desses resultados não atinge a esfera da performance musical, no mínimo contribui para o entendimento filosófico da matéria ao longo do Renascimento, entre outros inúmeros questionamentos pertinentes ao período.

Referências:

- CROOK, David. The exegetical motet, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 68 no. 2, pg. 255-316.
- EPPELSHEIM, Jürgen. Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 31, 1974, pg. 57-72.
- MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Polyphony*. Nova Iorque: Broude Brothers Limited, 1988.
- NOGUEIRA, Marcos F.P.; PEREIRA, Fernando L.C. ‘Why do you persecute me?’: cadential plan and imitative polyphonic fabric in Clemens non Papa’s *Venit vox de coelo*. In: “Valorizing Clemens non Papa: Towards a Polycentric Model for Renaissance Music” – a International conference, 2015, Boston University. Boston: College of Fine Arts, pg. 1-6.
- PATTON, Glenn E., Jr. *Some aspects of musica ficta in selected works of Johannes Rühling’s Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument, 1583*. Dissertação de mestrado em artes, Kansas University, 1969.

Fontes Primárias:

- AMMERBACH, Elias N., *Ein new kunstlich tabulaturbuch*. Nuremberg, 1575.
- CLEMENS NON PAPA, Jakob. *Venit Vox de Coelo*. In: *Liber primus cantionum sacrarum*. Louvain: Phalèse (ed.), 1555.
- LASSUS, Orlando di. *Tempus est ut revertar. Sacrae Cantiones*. Nuremberg, 1566.
- RÜHLING, Johannes. *Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument*. Leipzig, 1583.

Notas

-
- ¹FEDERHOFER, Hellmut; GLEISSNER, Walter. “Eine deutsche Orgel tabulator in Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg”. *Acta Musicologica*, Vol. 57, 1985, pg. 180-195.
- YONG, Kwee H., “Sixteenth-Century Printed Instrumental Arrangements of Works by Josquin des Prez. An Inventory”, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 22, 1971, pp. 43-66.
- SAVAN, Jamie “The Cornett and the Orglische Art: Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany”. *Historic Brass Society Journal*, v. 01, 2008, pg. 1-21.



BROWN, Howard M. “Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 100, 1973-74, pg. 49-83.

²“...arranged as by the authors in settings without ornamentation so that each organist can do with them as he wishes and can use them suitably.”