

DOSSIER – Primera parte

XII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

Ut Josquin Palestrina? Parte 1. A conversão melódica do motto silábico 'ut sol' por hexacordes em motetos com ou sem transposição per bemolle

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Universidade de São Paulo

fernando_cardoso_pereira@usp.br

Resumo

Durante uma investigação recente que culminou na publicação do capítulo "Relações estruturais entre texto e música em processos imitativos no moteto a quatro vozes" (Nogueira; M., Pereira, F.; Iafelice, C., 2021), observou-se a ocorrência inusitada de sílabas "ut sol" ao longo da parte final do moteto "Isti sunt", de Palestrina. As notas musicais derivadas destas sílabas geravam relações melódicas de quinta justa ascendente, iniciando-se em *g* ou em *c*, de forma sistemática, revelando uma possível inter-relação texto-melodia via codificação por hexacordes. No presente trabalho, tais relações são exploradas a partir de peças selecionadas por prospecção quanto à ocorrência do motto silábico "ut sol", revelando a predileção de Palestrina por este recurso, possivelmente introduzido por Josquin Desprez em um de seus motetos "Illibata dei virgo nutrix" ou "Virgo prudentissima". Também inusitada foi a constatação de relações "ut sol" em posições hexacordais "re la", demonstrando uma flexibilidade para adequação a modos dórico/hipodórico transpostos *per bemolle*, por diversos compositores. O escopo deste trabalho não permitiu abarcar estudos de transmissão de fontes primárias contendo as obras aqui selecionadas, tal que este expediente será efetuado em uma futura 'parte 2', visando estreitar possíveis influências desta técnica entre tais compositores.

Palavras-chave: motto silábico; hexacordes; Josquin; Palestrina; modos.

Abstract

Ut Josquin Palestrina? Part 1. The melodic conversion of the syllabic motto 'ut sol' by hexachords in motets with or without transposition per bemolle

During a recent investigation that culminated in the published chapter "Structural relationships between text and music in imitative processes in the four-voice motet" (Nogueira; M., Pereira, F.; Iafelice, C., 2021), it was observed the unusual occurrence of "ut sol" syllables along the final part of Palestrina's motet "Isti sunt". The musical notes derived from these syllables generated melodic relations of ascending perfect fifth, starting in *g* or *c*, in a systematic way, revealing a possible text-melody interrelation via hexachord encoding. In the present work, such relationships are explored in pieces selected by prospecting for the occurrence of the syllabic motto "ut sol", revealing Palestrina's predilection for this resource, possibly introduced by Josquin Desprez in one of his motets "Illibata dei virgo nutrix" or "Virgo prudentissima". Also unusual was the finding of "ut sol" relations in "re la" hexachord positions, demonstrating flexibility for adaptation to the doric/hypodoric modes transposed *per bemolle*, by several composers. The scope of this work did not allow to include studies of transmission of primary sources containing the works selected here, such that this expedient will be carried out in a future 'part 2', aiming to narrow down possible influences of this technique among such composers.

Keywords: programmatic music; experimentalism; representation; listening.

Recibido: 15/12/2021

Aceptado: 31/12/2021

Cita recomendada: Cardoso Pereira, F. L. (2021). Ut Josquin Palestrina? Parte 1. A conversão melódica do motto silábico 'ut sol' por hexacordes em motetos com ou sem transposição per bemolle. *Revista 4'33"*. XIII (21), pp. 64-96.

Em uma gravura datada entre 1597 e 1627 por Aegidius Sadeler II, sob a estampa de um nobre boêmio emoldurado pela inscrição “Christophorus Harant, Baro de Polzicz et Bedrvzicz et in Pecka...”, figura um *rebus* musical com o texto latino incompleto “Virtus ... cat.”, interpolado por um pentagrama em clave de C na primeira linha com as notas musicais *g*, *d* e *b* (Figura 1a). Christophorus Harant (1564-1621), além de músico e compositor, também era viajante, humanista, escritor e soldado. Foi combatente na ‘Batalha da Montanha Branca’¹, pelo que foi deposto na execução em massa na Praça da Cidade Velha, em Praga, pelos Absburgo; poucas obras do autor são remanescentes, devido ao confisco de seus bens em sua propriedade. Seu *rebus* musical se baseia no *motto* “Virtus ut sol micat” (‘A virtude brilha como o sol’), onde o segmento oculto “ut sol mi” é representado pelas alturas musicais *g*, *d* e *b* no *rebus*, correspondendo às sílabas de solmização *ut sol mi*² por meio do hexacorde *durum*.

O uso de simbologia musical para descrever denominações ou *mottos* de compositores é bem conhecida desde seu uso por Guillaume Dufay (1397?-1474). Sua insígnia musical, entalhada na forma de um brasão em seu monumento funerário (Figura 1b), apresenta uma única nota colocada sobre uma linha avulsa (assinalada pela clave de Dó) que se elabora formando a letra “G” em torno das sílabas “du” e “y”, sugerindo a leitura da nota de solmização *fa* para completar o sobrenome Dufay, enquanto “G” corresponde à inicial do seu primeiro nome, Guillaume (Hatter, 2019: pp. 42-43). Além disso, “G” parece ser também um indicativo do hexacorde *durum*, que propicia a correspondência entre a nota *c* e a sílaba *fa*.³

¹ A ‘Batalha da Montanha Branca’, ocorrida em 8 de novembro de 1620 próximo a Praga, foi travada entre o exército do Rei da Boêmia, Frederico V, e as forças da Liga Católica.

² O presente trabalho adota o uso de aspas ou de *itálico* para distinguir não somente sílabas com ou sem significado semântico, respectivamente, mas também as sílabas quando, respectivamente, forem citadas a partir de uma dada fonte ou se referirem a sílabas de solmização. Desta forma, referem-se: *sol* (sem aspas) ao monossílabo sinônimo de ‘estrela’; *sol* (em *itálico*) à uma sílaba (inclusive de solmização) sem significado semântico, e “sol” (entre aspas duplas) a uma citação textual. Da mesma forma, letras serão descritas em *itálico* e minúsculo quando se referirem a notas musicais, e apenas entre aspas no caso de citação de texto ou símbolo. O uso de *itálico* para notas musicais não se referirá à sua altura absoluta. Tais diretrizes se alinham à prescrição de Joseph (2008: p. 65), segundo a qual “palavras na imposição zero ou na segunda imposição devem ser apresentadas graficamente em *itálico* [ou, ainda, em redondo e entre aspas]”. A autora ainda explica que a palavra, enquanto símbolo, pode ser imposta ou não de um significado, dependendo do contexto em que é utilizada; atribui, assim, a “imposição zero” à palavra relacionada unicamente à sua estrutura silábica ou soletrada, enquanto que a “primeira imposição” implica em um significado para esta palavra; já a “segunda imposição” remete ao significado gramatical da mesma enquanto verbo, substantivo, sujeito, etc. (ibidem: pp. 61-66).

³ O hexacorde é um dispositivo mnemônico descrito primeiramente por Guido D’Arezzo, no início do século XI. É formado por um conjunto de seis sílabas (*ut, re, mi, fa, sol, la*) em posição acróstica no primeiro verso do hino “Ut queant laxis” (séc. VIII), e são representativas de grupos de notas seguidas ascendentes na *scala musicalis*; a partir desta, derivam-se três possíveis hexacordes: *durum* (representando notas de *g* até *e*), *naturalis* (notas de *c* até *a*) e *mollis* (notas de *f* até *d*). O principal diferencial entre estes hexacordes é a nota *b*, que ocorre na sua forma natural no hexacorde *durum*, na forma bemolizada no hexacorde *mollis* e é ausente no hexacorde *naturalis*. Já o principal aspecto comum entre eles é a ocorrência de um semitom entre as notas representadas pelas sílabas *mi-fa*.



Figura 1: a) Aegidius Sadeler II “Christophorus Harant, Baro de Polzicz et Bedrvicz” e seu rebus musical. b) detalhe da insígnia musical de Guillaume Dufay, entalhada em seu monumento funerário na forma de um brasão.

Se, por uma via, denominações ou *mottos* textuais podem ser codificados por meio de notas musicais ou sílabas de solmização, pela via contrária motivos ou *mottos* melódicos podem também ser codificados por meio de sílabas ou palavras. Katelijne Schiltz (2015: p. 114-118) apresenta uma categoria de criptogramas onde uma ou duas vozes da polifonia são deduzidas a partir de indicações não musicais – a exemplo de palavras, que por meio de sinédoque com suas próprias letras, se transformam em melodia cantada, como nos motetos “Ave mundi spes Maria” (anônimo, *Leopold codex*) e “Philippe qui videt me” (L. Paminger, em obra publicada pelo próprio autor). Tal técnica permite que uma melodia seja deduzida de uma expressão ou palavra por meio da associação de suas letras às sílabas de solmização⁴ (por exemplo, o nome “Matheo”, de onde podem ser ‘escavadas’ as sílabas de solmização *mi fa ut re sol* que podem ser convertidas *via* hexacorde *naturalis* na melodia *e f c d g*). Contudo, é mais comum o compositor formalizar

⁴ A técnica pode empregar apenas as vogais de uma palavra (*a* → *fa* ou *la*, *e* → *re*, *i* → *mi*, *o* → *sol*, e *u* → *ut*) ou, em uma versão mais elaborada, incorporar consoantes (*f* → *fa*, *l* → *la*, *m* → *mi*, *r* → *re*, *s* → *sol*, e *t* ou *v* → *ut*).

em etapas esta transformação, por dedução das sílabas de solmização, subsequente conversão das sílabas em notas musicais, e transcrição destas, para um maior controle do projeto composicional. Na “Missa Hercules dux Ferrarie” de Josquin, as sílabas de solmização *re ut re ut re fa mi re*, ‘escavadas’ do *motto* textual “Hercules dux Ferrarie”, constituem um *soggetto cavato dalle vocali*⁵ (Schiltz, 2015: p. 113), que por conversão *via* hexacordes *naturalis* ou *durum* gera uma mesma melodia com início ou em *d* ou em *a*, utilizada tanto no sentido direto como reverso como um *cantus firmus*, em todas as seções da missa (Elders, 2011: p. 118).

Pode-se inferir, portanto, que o uso do termo *soggetto cavato* é mais apropriado ao ‘resultado’ da extração de sílabas de solmização e conversão destas em uma melodia do que à ‘técnica’ de conversão propriamente dita, podendo ser inapropriada tal associação em alguns casos. No moteto isorrítmico a quatro vozes “Fulgens iubar / Puerpera, pura parens / Virgo post partum” de Dufay, por exemplo, a palavra “ut”, por seis vezes recorrente no *tripulum* (voz superior), é associada às notas musicais *g*, *c* e *f*, por meio dos hexacordes *durum*, *naturalis* e *mollis*, respectivamente⁶ (Hatter, 2019: pp. 27-35), sem contudo firmar um *soggetto cavato*, visto que “ut” ocorre no texto como palavra que dispensa decodificação, ou seja, a sílaba de solmização *ut* não precisa ser ‘escavada’; além disso, não pode ser caracterizada simplesmente como *soggetto*⁷, um vez que cada monossílabo “ut” ocorre desassociado de sílabas vizinhas decodificáveis, gerando apenas uma única nota musical que não estabelece unidade sintático-musical recorrente com a vizinhança, visto que sempre ocorre em um contexto melódico distinto, ou seja, não tem capacidade de estabelecer melodia por si só. Pela ocorrência de situações análogas a esta ao longo do presente artigo, o emprego dos termos *soggetto* ou *soggetto cavato* será proscrito, tornando-se premente o uso de terminologia apropriada, como discutida a seguir.

Primeiramente, deve-se investigar a natureza deste processo. Seja na “Missa Hercules Dux Ferrarie” de Josquin ou no moteto isorrítmico “Fulgens iubar...” de Dufay, notas musicais são deduzidas de sílabas de solmização por meio de conversão *via* hexacordes *durum*, *naturalis*

⁵ Termo cunhado por Gioseffo Zarlini em seu *Le institutioni harmoniche* de 1558.

⁶ De acordo com o manuscrito ModE alpha.X.1.11 (disponível online através do site DIAMM), quatro das seis ocorrências da sílaba *ut* são totalmente inequívocas, ocorrendo em: *talea* 1, verso 5 (“Ut omnes qui tue mysteria”, “ut”=*g*); *talea* 2, verso 3 (“Ut ad templum purganda veniret”, “ut”=*g*); *talea* 4, verso 3 (“Ut per sue tandem precamina”, “ut”=*f*); *talea* 6, verso 3 (“Ut post mortem cum dulci gaudio”, “ut”=*f*). As duas ocorrências restantes apresentam duas soluções de colocação silábica do texto, em: *talea* 2, verso 7 (“Legem tulit, ut nos quos amabat”, “ut”=*a* ou *f*) e *talea* 5, verso 3 (“Decus nostrum et, ut verum loquar”, “ut”=*c* ou *d*), sendo que as conversões para *F* e *C* são mais apropriadas.

⁷ Acepções distintas são aplicáveis ao termo *soggetto*, seja como uma base para a realização de contraponto (*cantus firmus*, *cantus prius factus* ou *motto* melódico) ou como ideia temática de um processo imitativo (cf. Nogueira; Pereira; Lafelice, 2021: p. 45, também para uma aplicação atual do termo).

ou *mollis*, pertinentes ao sistema denominado *musica recta* – em contraste ao sistema *musica ficta*, que incorpora notas estranhas à *musica recta* por meio de hexacordes *ficta* (Pereira, 2016: pp. 180-182). Desta forma, o processo observado nestas obras poderia ser referido como ‘conversão *recta*’, seja *via* hexacordes *mollis*, *naturalis*, *durum*, ou por ‘*inganno*’ entre eles (quando cada uma das notas é convertida por um hexacorde *recta* distinto)⁸. Para casos como o de “Fulgens iubar...”, onde a conversão direta do monossílabo “ut” é sistemática, é proposta aqui a utilização dos termos ‘solmização reversa’ ou ‘dessolmização’⁹ para representar tal processo, enquanto estruturador do arranjo musical, o que também seria válido em casos onde constata-se um *soggetto*, desde que o processo seja sistemático e não eventual – e ainda que seja constatado *inganno* na dessolmização do *soggetto*, como ocorre na “Missa Vivat felix Hercules” de Cipriano de Rore (1515/16-1565), onde o *motto* textual “Vivat felix Hercules secundus Dux Ferrarie quartus” é convertido no *soggetto cavato dalle vocale* de dezessete sílabas ‘*mi fa re mi re ut re re ut ut ut re fa mi re fa ut*’, cuja dessolmização se dá por conversão *naturalis* exceto pela sílaba central *ut* (nona sílaba), a única a ser ‘dessolmizada’ por conversão *durum*, em um típico caso de *inganno*. Por outro lado, a associação de sílabas textuais coincidentes às de solmização – seja como monossílabo (como em “Fulgens iubar...”) ou como fragmento silábico – com notas do hexacorde podem não passar de simples coincidência; a título de exemplo, no moteto a seis vozes “Tempus est ut revertar” de Orlando de Lassus (*per bemolle*¹⁰) o monossílabo “ut” associa-se a todas as notas musicais para além das três relações *recta* (*g*, *c* e *f*), o que enfraquece a hipótese de dessolmização como processo de planejamento musical; tão menos provável seria sua constatação em moteto homônimo (a cinco vozes e também *per bemolle*) por Palestrina, onde apenas as notas *b*®, *d*, *f* e *g* se associam a “ut”, não contemplando todas as relações hexacordais possíveis.

Relações hexacordais entre sílaba textual e nota musical constituem, portanto, um dilema entre a coincidência e o processo sistemático de dessolmização. Compositores dos séculos XV tardio e XVI se utilizariam deste processo para codificar hermeticamente o arranjo musical, imbuindo-o de simbologia oculta, seja por invenção ou por imitação de uma *auctoritas* (tal qual

⁸ O termo *inganno* refere-se a um dado motivo ou *motto* melódico baseado nas mesmas sílabas de solmização mas que criam resultados melódicos diferentes pela ocorrência de dois hexacordes distintos entre eles, por meio de mutação hexacordal (para informação mais detalhada cf. Schubert, 1995: 10–11).

⁹ O termo ‘dessolmização’ será utilizado daqui por diante para representar o processo de solmização reversa.

¹⁰ Termo indicativo de um único bemol como armadura de clave.

Josquin Desprez, que como veremos adiante, pode ter sido o primeiro a lidar com a questão de forma sistemática). Um destes compositores seria Palestrina, cuja paródia ao moteto “Benedicta es, celorum regina” a seis vozes de Josquin em sua “Missa Benedicta es” já é bem conhecida, tornando conjecturável o empréstimo de outras ideias de Josquin por Palestrina¹¹, como a do uso sistemático de sílabas ‘dessolmizáveis’ no texto. Durante uma investigação recente¹², observei a ocorrência inusitada de sílabas “ut sol” ao longo da parte final do moteto “Isti sunt”, de Palestrina, que consta em seu primeiro álbum de motetos a quatro vozes, conhecido como *Motecta Festorum* (1564). As notas musicais derivadas destas sílabas geravam sistematicamente relações melódicas de quinta justa ascendente, iniciando-se em *g* ou em *c*, revelando uma possível inter-relação texto-melodia *via* decodificação por hexacordes, como apresentado a seguir (Figura 2).

The image shows a musical score for Palestrina's "Isti sunt", measures 65-84. It is a four-part setting for CANTUS, ALTUS, TENOR, and BASSUS. The lyrics are in Latin. Annotations include "durum" above measure 65, "naturalis" above measure 66, "inganno" above measure 70, and "não hexacordal" above measure 71. Boxed notes highlight specific melodic intervals, particularly the 'ut sol' motif. The score is transcribed from a source (Fillipe, 2003: pp. 232-233).

Figura 2: Palestrina, “Isti sunt”, cc. 65-84 (transcrição após Fillipe, 2003: pp. 232-233)

¹¹ Também conjecturável seria uma cadeia de empréstimos que partisse de Josquin e chegasse a Palestrina e outros, aspecto que será devidamente estudado na ‘parte 2’ deste trabalho.

¹² Tal investigação foi realizada pelo Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”, culminando na publicação do capítulo “Relações estruturais entre texto e música em processos imitativos no moteto a quatro vozes” (Nogueira; M., Pereira, F.; Iafelice, C.) no livro *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga* (Barros et al., org. – Editora CRV, 2021: p. 44-81).

Logo ao início desta sessão, nas vozes do Cantus e do Altus, duas relações de quinta justa ascendente para “ut sol” tornam evidente a estreita relação entre as sílabas e as notas a elas associadas por meio de hexacordes *durum* e *naturalis*. Tais relações se replicam ao longo da sessão, ocupando também o Tenor e o Bassus, em um total de doze intervalos de quinta justa, relacionados em igualdade a hexacordes *naturalis* e *durum*. Contudo, outras relações “ut sol” refletem intervalos distintos deste, como os de oitava justa, quarta justa e terça menor, todos ascendentes. Tais intervalos, incompatíveis com a leitura de “ut sol” em um mesmo hexacorde, podem contudo se estabelecer por *inganno*. Assim, as conversões texto-música podem ser de quatro tipos: *durum*, *naturalis*, *mollis* e de *inganno*, como disposto para os intervalos na tabela a seguir. Dessa forma, intervalos incompatíveis com tais processos de conversão podem ser considerados “não hexacordais”, sem relação formal com “ut sol” e contemplando todas as ocorrências do termo neste moteto (Tabela 1). Em “Isti sunt”, a prevalência de conversões *recta* depõe por uma sistematização do processo, o que é corroborado pelo ambiente exclusivamente de notas vizinhas para “ut sol”.

Tipo de conversão	<i>ut</i>	<i>sol</i>	Intervalo ascendente	Intervalo descendente
<i>recta</i>	<i>durum</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	
	<i>naturalis</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	5a justa (5J↑)
	<i>mollis</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	4a justa (4J↓)
<i>inganno</i>	<i>durum/naturalis</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	8a justa (8J↑)
	<i>naturalis / mollis</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	8a justa (8J↓) ou uníssono (1J)
	<i>naturalis / durum</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	2a maior
	<i>mollis / naturalis</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	"
	<i>durum/mollis</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	4a justa
	<i>mollis / durum</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	6a maior
<i>incompatível</i>	não hexacordal	x	y	qualquer outro

Tabela 1: Possíveis conversões *recta* ou por *inganno* para *ut sol*, e intervalos resultantes.

Visando encontrar tais relações em outras peças do repertório renascentista, foi realizada a prospecção de motetos contendo as sílabas “ut sol” conjuntas, por meio de recursos digitais das plataformas DIAMM (Digital Image Archive of Medieval Music), RISM (Répertoire International des Sources Musicales) e CPDL (Choral Public Domain Library). Dentre os primeiros compositores dedicados a motetos contendo o *motto* silábico “ut sol” figuram Josquin (com seu enigmático moteto “Illibata dei virgo nutrix” e seu arranjo sobre a antífona “Virgo Prudentissima”), Gaffurius, Isaac e Spataro (que também arranjaram sobre “Virgo Prudentissima”).

Em “Illibata dei virgo nutrix”¹³ (NJE 24:3, fragmento “electa ut sol, clarissima gaude”), “ut sol” ocorre na *seconda pars* por uma vez em cada uma das cinco vozes (exceto a que conduz o motto *la mi la*), estabelecendo um motivo de duas notas¹⁴ *g* e *d* caracterizado pelo intervalo de quinta justa, não só em seu sentido melódico ascendente mas também em sua combinação harmônica (Figura 3). Aparentemente, tal intervalo é compatível com o hexacorde *durum*¹⁵; contudo, o moteto está em modo hipodórico, transposto *per bemolle*. Nesta situação, é necessário transpor cada motivo melódico uma quarta justa abaixo para a correta análise hexacordal, como observado por Jesse Rodin¹⁶. Dessa forma, “ut sol” corresponderia às notas *d* e *a*, compatíveis com o hexacorde *naturalis*, porém sobre as sílabas *re* e *la*.

O perfil modal de “Illibata dei virgo nutrix” é similar ao de outros arranjos sobre “Virgo prudentissima”. O cantochoão no modo dórico apresenta relação “ut sol” melismática (notas disjuntas, representadas por um retângulo cinza pontilhado), como disposta na Figura 4.

Figura 3: Josquin Desprez, “Illibata Dei virgo nutrix”, cc. 116-121 (transcrito após NJE 24.3¹⁷)

¹³ Para descrições mais abrangentes desta obra, cf. Rodin, 2012: pp. 35-38; Elders, 2011: pp. 84; 179-180; Sherr, R. (1988). “Illibata Dei Virgo Nutrix” and Josquin's Roman Style. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 41, No. 3, 434-464.

¹⁴ Motivos de duas notas, constatados no repertório renascentista por autores como Sargent (2011: pp. 194-196) e Wieczorek (2004: pp. 33), representam uma ideia musical curta de contorno identificável, geralmente melódica, segundo Drabkin (2001), que ainda atribui a conjuntos de duas notas deste tipo o termo ‘célula’, mais apropriado quando um dado número destas constitui um motivo.

¹⁵ Em acórdância com a nota de rodapé de Rothenberg (2011: p. 57) sobre passagem similar no moteto “Virgo prudentissima”, também de Josquin.

¹⁶ Segundo Rodin (2008: p. 342), “Josquin more often restricts his use of hexachordal allusions to the three basic types: hard, natural, and soft (see, for instance, the Missa La sol fa re mi). But note the pun on “ut sol” (G–D) in Illibata, mm. 119–121: though the combination of pitches and syllables employed indicates the hard hexachord, the motet's B signature would normally call for G–D to be solmized as re–la”.

¹⁷ NJE 24.3 refere-se à edição de “Illibata Dei virgo nutrix”, baseada em MS Capp.Sist.15, e catalogada segundo a New Josquin Edition. Disponível em formato digital no site The Josquin Research Project (Dir. Jesse Rodin), em: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationnoeditwithtext&f=Jos2403>.

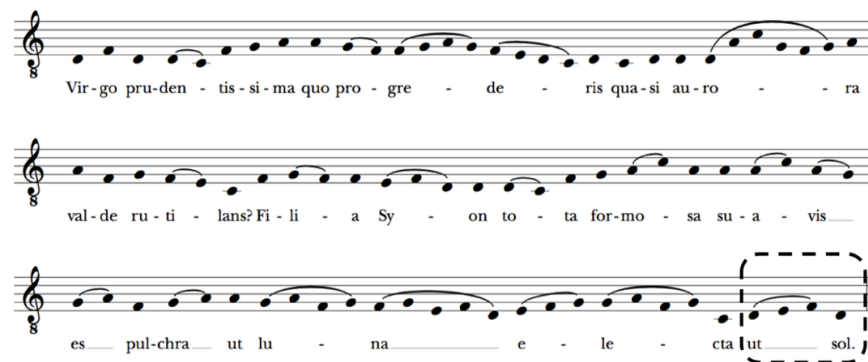


Figura 4: Antífona “Virgo prudentissima”, *Antiphonarium Pataviense*, fol. 192v-93r (após Rothenberg, 2011: p.43)

Além de Josquin, Gaffurius, Isaac e Spataro, compositores como Senfl, Morales, Jacquet de Mantua, Payen, Guerrero, Palestrina e Phillips¹⁸ também criaram arranjos sobre o texto da antífona, por vezes parafraseando a melodia. Todos estes transpuseram suas peças *per bemolle*, exceto Spataro, que arranja sua paráfrase no modo dórico sem transposição, e Phillips, cuja peça corresponde ao modo lídio transposto *per bequadro* (Tabela 2).

Compositor	No. de vozes, bemóis	Moteto (pars contendo “ut sol” em itálico)	“Virgo prudentissima	quo progredieris quase aurora	valde rutilans	filia sion	tota formosa (et) suavis es	pulchra ut luna, electa ut sol”	verso adicional ao fim
Gaffurius (1451-1522)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x	x	x	x	x (et suavis)	x	“nobis succurre miseris ad te pie clamantibus”
Josquin (1450/5-1521)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x	x	x	x	x	x	---
Isaac (1450-1517)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x	x	x	x	x	x	---
	6 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima” / “Vos Michael Gabriel”	x (na 1ª pars)	outro texto no lugar				x (na 2ª pars, com alterações)	---
Spataro (c.1458-1541)	4 vv	“Virgo prudentissima” / “Nativitas tua”	x (paráfrase do cantochão)	x	x	x	x	x	---
Senfl (c.1486-1542)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x (paráfrase do cantochão)					x	---
Morales (c.1500-1553)	6 vv, <i>per bemolle</i>	“Exaltata est sancta dei” / “Virgo prudentissima”	x (paráfrase do cantochão)	x	x	x	x	x	---
Jacquet (c.1483-1559)	5 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x (paráfrase do cantochão)	x	x	x	x (“pulchra” em vez de “formosa”)	x	---
Payen (c.1512-1559)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x (paráfrase do cantochão)	x	x	x	x	x	---
Guerrero (1528-1599)	5 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima”	x (paráfrase do cantochão)	x	x	x	x	x	---
Palestrina (c.1525-1594)	7 vv, <i>per bemolle</i>	“Virgo prudentissima” / “Maria virgo caelos”	x (5J em ‘virgo’)	x	x	x	x	x	---
Phillips (c.1560-1628)	5 vv, <i>per bequadro</i>	“Gaude maria virgo” / “Virgo prudentissima”	x (5J em ‘virgo’)	x	x	x	x	x	“alleluya”

Tabela 2: Motetos “ut sol” baseados na antífona “Virgo prudentissima”¹⁹

¹⁸ Outros arranjos sobre “Virgo prudentissima” por compositores como Jacob Clemens non Papa (c. 1510/15 -1555/56), Jhan de Billon (15..-15..) e Gioseffo Zarlino (1517-1590) não puderam ser vistoriados por indisponibilidade de imagens digitalizadas em bibliotecas referidas pelo DIAMM e pelo RISM. Já o arranjo de Giovanni Spataro (1458-1541) não possui

¹⁹ Texto: “Virgo prudentissima, quo progredieris, quasi aurora valde rutilans? Filia Sion, tota formosa et suavis es: pulchra ut luna, electa ut sol”; esta antífona é inspirada no *Canticum canticorum*, versículo 6:9: “Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?”.

O arranjo de Josquin para “Virgo prudentissima” (Figura 5, Tabela 3) apresenta os mesmos intervalos *g-d*, arranjo melódico-harmônico e modo hipodório transposto *per bemolle* de “Illibata dei virgo nutrix”. Segundo Elders (2011: p. 163), ambos os motetos foram produzidos entre 1489 e 1504, o que corrobora um possível reaproveitamento de material entre eles. “Illibata Dei Virgo nutrix” sobrevive em apenas um manuscrito²⁰ e um impresso²¹, sendo menos difundida que “Virgo prudentissima”, remanescente em quatro manuscritos²² e três impressos.²³

Figura 5: Josquin, “Virgo prudentissima” (transcrito após NJE 24.3²⁴). Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*).

Relação hexacordal	notas conjuntas				notas disjuntas	
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	<i>não hexacordal</i>	
<i>cantus</i>	–	–	1 [†]	–	1	–
<i>altus</i>	–	–	1 [†]	–	–	–
<i>tenor</i>	–	–	1 [†]	–	1	–
<i>bassus</i>	–	–	4 [†]	–	–	–

Tabela 3: Josquin, “Virgo prudentissima”. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; [†] cambiado em *re la*).

²⁰ MS Capp.Sist.15 (c.1495-1500), disponível em https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.15.

²¹ *Motetti a cinque libro primo* (no. 4), álbum incompleto. Veneza: Petrucci, 1508. Superius e Contratenor disponíveis em: 1) <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/43fce275-91cc-cda0-1878-f4a130beb7fb/1/>; 2) [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:402294343\\$78i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:402294343$78i).

²² 1) Codex Specialnik (final do séc. XV–início do séc. XVI); 2) D-Mu MS 8° 322 (1527); 3) Tschudi Liederbuch (c.1540); 4) D-D MS Mus. 1/D/6 (1560-1580). Fonte: <https://www.diamm.ac.uk/compositions/33753/>

²³ 1) *Mottetti A.* Veneza: Petrucci, 1502. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Motetti_A_\(Petrucci,_Ottaviano\)](https://imslp.org/wiki/Motetti_A_(Petrucci,_Ottaviano)); 2) *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vucum* (no. 37, atribuído a Isaac). Nuremberg: Formscheider, 1537. Disponível em: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083303>; 3) *Tertia pars magni operis musici... quatuor vucum* (no. 24, atribuído a Isaac). Nuremberg: Montanus, 1559. Disponível (apenas o Tenor) em: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00085716>.

²⁴ NJE 25.12 refere-se à edição de “Virgo prudentissima”, catalogada segundo a New Josquin Edition. Disponível em formato digital em: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationNoEditText&f=Jos2512>.

A versão de Gaffurius, datada do início do século XVI, também está no modo hipodórico transposto mas não apresenta notas conjuntas em nenhuma de suas quatro vozes (Figura 6). O mesmo se dá com o arranjo a quatro vozes de Isaac (Figura 7), que contudo parece ser um pouco posterior, dada sua ocorrência em publicações a partir de 1520.

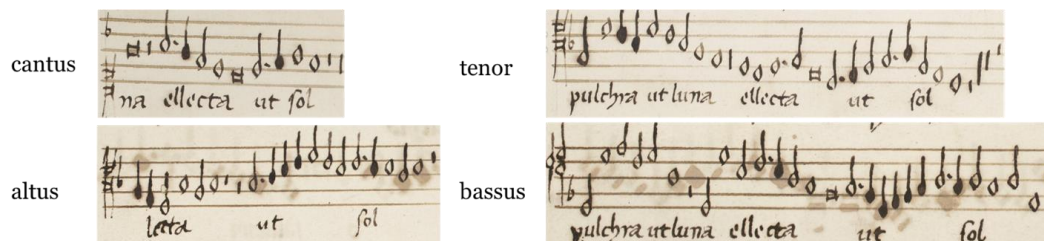


Figura 6: Franchinus Gaffurius, “Virgo prudentissima” a 4 (*per bemolle*). Excertos do MS 2269 (*Librone 1, fol.7v-8r*). Milão, início do séc. XVI. Disponível em: <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/6571>.

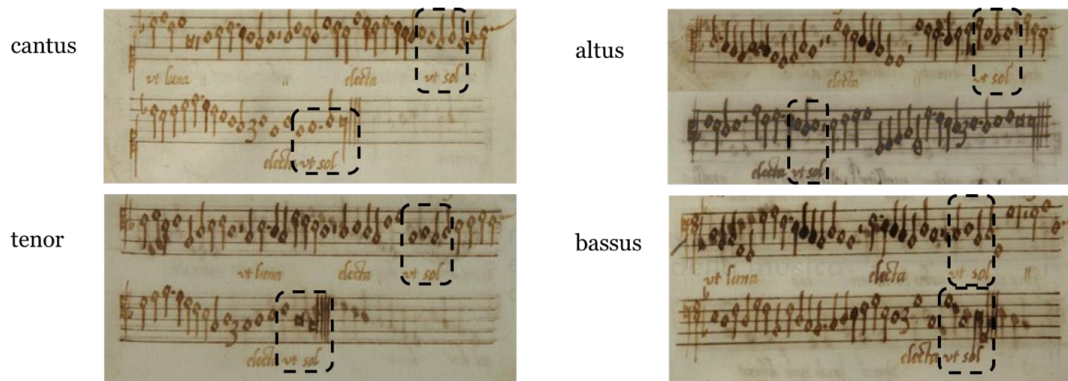


Figura 7: Isaac, “Virgo prudentissima” a 4 (*per bemolle*). Excertos do MS Q.20 (*fol.2v em cada um de 4 livros de partes*). Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Milão, c. 1530. Disponível em: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_Q/Q020/.

Já moteto de Spataro²⁵ apresenta duas relações conjuntas não hexacordais contra quatro relações disjuntas (Figura 8). Desta forma, torna-se desnecessária a análise destes três motetos.

²⁵ Originalmente contido em MS A.XXXXXVI, Archivio Musicale di S Petronio (Bolonha, Itália, século XVI). Indisponível em formato digitalizado.

41

na, e - le - cta, e - le - cta ut sol.

lu - na, e - le - cta, e - le - cta ut sol.

- na, e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol.

na, e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol.

Figura 8: Giovanni Spataro, “Virgo prudentissima” a 4, cc. 41-49. Transcrito após Jeppesen (1962: pp. 113-115)

Isaac ainda compôs uma missa (1503) e um moteto (1507), ambos a seis vozes. O moteto, composto para a ‘Dieta Imperial’ que confirmou Maximilian I como Imperador Sacro-Romano em Constança (Rothenberg, 2011: p. 35), está novamente no modo hipodórico transposto, e assim como os outros, apresenta a relação “ut sol” cambiada em *re la* no hexacorde *naturalis* (Figura 9, Tabela 4). Aqui, relações não hexacordais e de notas disjuntas superam as relações *recta* e de *inganno* por 17 a 14, mas o resultado se reverte quando as vozes do Tenor e do Bassus são vistas isoladamente, remontando a um efeito similar ao de um ‘hoqueto’, também presente no Bassus da “Virgo prudentissima” de Josquin.

[illegible]

Figura 9: Heinrich Isaac, “Virgo prudentissima” a 6. (após Rothenberg, 2011: pp. 58-59).

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus 1</i>	–	–	–	–	–	1
<i>cantus 2</i>	–	–	1†	–	3	2
<i>altus</i>	–	–	–	–	3	3
<i>cantus firmus</i>	–	–	–	–	–	1
<i>tenor</i>	7*	–	–	–	2	–
<i>bassus</i>	5	1	–	–	–	2

Tabela 4: Heinrich Isaac, “Virgo prudentissima” a 6. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; †cambiado em *re la*; *uma conversão *durum* adicional ocorre anteriormente à seção descrita).

Dos motetos “Virgo prudentissima” restantes, os de Morales, Jacquet, Payen e Guerrero parafraseiam o primeiro verso do cantochão, enquanto que o de Senfl estende a paráfrase para a antífona toda. Talvez por priorizar tal procedimento, o uso da dessolmização no moteto de Senfl é eventual, ocorrendo uma única vez no Bassus (Figura 10) como relação *durum*, contra outras seis relações não conversíveis (Tabela 5).



Figura 10: Senfl, “Virgo prudentissima”, Cantus, Altus, Tenor e Bassus (excertos). Mus. MS 52 (c. 1510), *fol.* 84v-85r. Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemanha. Disponível em: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00079129/images/>.

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	–	–	–	–	–	1
<i>altus</i>	–	–	–	–	–	2
<i>tenor</i>	–	–	–	–	–	1
<i>bassus</i>	1	–	–	–	2	–

Tabela 5: Senfl, “Virgo prudentissima”. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*).

No arranjo de Morales (Figura 11), uma das vozes conduz o *motto* “Virgo prudentissima”, iniciado ora em *ré*, ora em *sol*. De maneira análoga ao moteto de Senfl, o uso deste *motto* como procedimento preferencial não habilita o compositor a utilizar “ut sol” de forma sistemática, havendo 17 relações não-conversíveis contra 8 conversíveis (Tabela 6).

Figura 11: Cristóbal Morales, “Virgo prudentissima” a 6 (2ª *pars* de “Exaltata est sancta Dei genitrix”), cc. 141-159. Transcrito após MS Capp.Sist.64 (c. 1538-1576), *fols.* 45v-46r. Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, Itália. (Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.64).

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus 1</i>	–	1	–	–	1	3
<i>cantus firmus</i>	–	–	–	–	–	–
<i>altus 1</i>	–	–	1†	–	2	–
<i>altus 2</i>	1	–	1†	–	1	2
<i>tenor</i>	–	1	–	–	2	2
<i>bassus</i>	1	–	2†	–	4	–

Tabela 6. Cristóbal Morales, “Virgo prudentissima” a 6 (2ª *pars* de “Exaltata est sancta Dei genitrix”). Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; †cambiado em *re la*).

No arranjo de Jacquet, relações não conversíveis também superam as relações *recta* no Altus e no Bassus (Figura 12), a última cambiada em *re la* no hexacorde *naturalis* (Tabela 7).

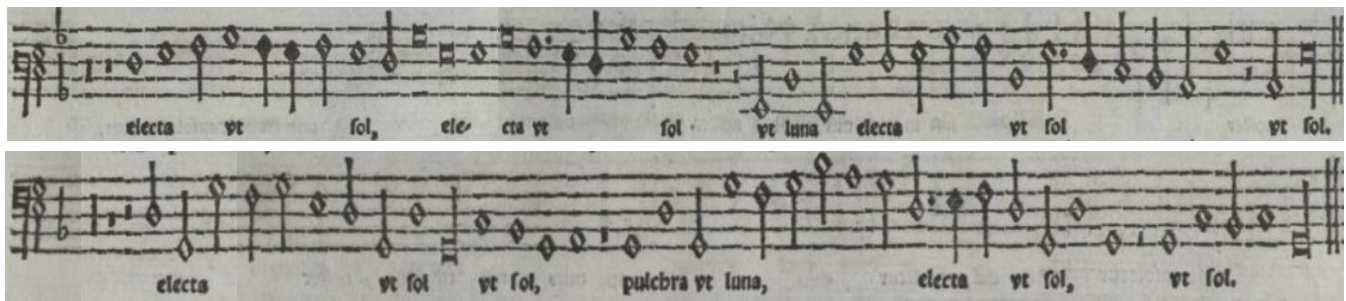


Figura 12: Jacquet de Mantua, “Virgo prudentissima”, Altus e Bassus (excertos). *Motecta quinque vocum liber primus* (Veneza: H. Scotto, 1539). Jena: Universitäts-Bibliothek. Disponível em: https://collections.thulb.uni-jena.de/servlets/solr/collections_restricted?qry=Jachet+MOTECTA+QUINQUE+VOCUM

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	–	–	–	–	–	2
<i>altus</i>	1	–	–	–	1	2
<i>tenor</i>	–	–	–	–	3	–
<i>quintus</i>	–	–	–	–	3	–
<i>bassus</i>	–	1†	–	–	3	–

Tabela 7: Jacquet de Mantua, “Virgo prudentissima”. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; †cambiado em *re la*).

A dubiedade no uso do *motto* “ut sol” também é visível no moteto “Virgo prudentissima” de Payen (modo dório transposto), com relações *c-g* livres da interferência do bemol na armadura de clave mas que, por força desta, estariam relacionados ao hexacorde *durum*. Esta premissa,

contudo, não é válida em qualquer caso, visto que acidentes de mi bemol ocorrentes (Figura 13, terceiro e segundo pentagramas no Altus e no Bassus, no fôlio *r*), reconfiguram o âmbito de *c-g* para hexacorde *mollis*, fazendo “ut sol” cambiar para *re la*, novamente. Comparadas as possíveis relações hexacordais no moteto, pode inferir-se como sistemático o uso da conversão hexacordal, incluindo o uso consciente do câmbio entre “ut sol” e *re la* (Tabela 8), assim como é sistemático o uso de uma figura melódica recorrente no moteto de Morales (Cantus 1, cc. 148-149; Altus 2, cc. 148-150; Tenor, cc. 149-151), demonstrando uma possível influência deste sobre Payen, que passou grande parte de sua carreira na capela espanhola de Carlos V.

Figura 13: Nicolas Payen, “Virgo prudentissima” *a* 4. MS 1441, *fols.* 83v (Cantus e Tenor) e 84r (Altus e Bassus).

Gemeentearchief; Archieven van de Kerken, Leiden, Holanda, metade do séc. XVI. Disponível em:

<https://www.erfgoedleiden.nl/collecties/archieven/archievenoverzicht/scans/NL-LdnRAL-0502/4.8.1.4>.

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	1	1	—	—	—	1
<i>altus</i>	2	1	1 ⁺	—	—	2
<i>tenor</i>	1	4,1 ⁺	—	—	—	—
<i>bassus</i>	2	—	3 ⁺	—	—	—

Tabela 8: Nicolas Payen, “Virgo prudentissima” *a* 4. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; ⁺cambiado em *re la*).

Francisco Guerrero, que foi instruído por Morales, aproxima-se da sistematização do uso de “ut sol” (Tabela 9) em seu próprio arranjo para “Virgo prudentissima” (Figura 14), onde predominam as relações *recta*. A utilização de “ut sol” cambiado em *re la* e explorada nos três tipos de hexacorde também parece ser sistemática, assim como o uso da figura “electa ut sol”, similar à de Morales, porém com a primeira nota do padrão deslocada uma quarta justa acima.

Figura 14: Francisco Guerrero, “Virgo prudentissima”, cc. 51-65. Fonte: ALVAREZ, Nancho, ed. Partituras de Francisco Guerrero. Em: *Tomás Luis de Victoria*. Disponível em: tomasluisdevictoria.org

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i><u>durum</u></i>	<i><u>naturalis</u></i>	<i><u>mollis</u></i>	<i><u>inganno</u></i>	<i><u>não hexacordal</u></i>	
<i><u>cantus</u></i>	—	1, 1 [†]	—	—	2	—
<i><u>altus</u></i>	1, 1 [†]	1	—	—	—	1
<i><u>tenor</u></i>	—	1	—	—	—	3
<i><u>bassus</u></i>	—	1 [†]	2, 1 [†]	—	1	1

Tabela 9: Francisco Guerrero, “Virgo prudentissima”, cc. 51-65. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; †cambiado em *re la*).

No arranjo de Palestrina a sete vozes para “Virgo prudentissima” (Figura 15) não prevalecem relações de conversão, o que pode estar relacionado ao maior número de vozes; contudo, relações cambiadas são ocorrentes (Tabela 10).



Figura 15: Palestrina, “Virgo prudentissima” a 7, Cantus e Tenor (excertos). *Motectorum Liber primus*. Roma: Valerio & Dorico, 2a. edição, 1579, p. 42. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Motettorum,_Liber_1_\(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da\)](https://imslp.org/wiki/Motettorum,_Liber_1_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da)).

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<u>durum</u>	<u>naturalis</u>	<u>mollis</u>	<u>inganno</u>	não <u>hexacordal</u>	
<u>cantus</u>	–	–	–	–	–	5
<u>sextus</u>	–	–	–	–	–	3
<u>altus</u>	–	–	–	1	3	2
<u>quintus</u>	–	–	–	–	–	3
<u>tenor</u>	–	–	2 [†]	1	1	1
<u>septimus</u>	–	–	–	–	–	2
<u>bassus</u>	–	–	1 [†]	–	2	1

Tabela 10: Palestrina, “Virgo prudentissima” a 7. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*; [†]cambiado em *re la*).
Fonte: Opera omnia Ioannis Petraloysii Praenestini, Tomus I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862: pp. 152-157. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP55722-PMLP115176-Tomus_I.pdf

O moteto de Philips (Figura 16), por sua vez, está bastante inclinado para uma utilização sistemática e consciente do *motto* “ut sol”, havendo apenas duas relações não conversíveis contra 23 conversíveis (Tabela 11). Não observa-se nenhuma relação cambiada, muito em consequência de sua armadura de clave sem acidentes fixos, fugindo à regra dos outros motetos “Virgo prudentissima”. A figura melódica de “electa ut sol” de Morales também é recorrente, sendo contudo alterada em parte de suas ocorrências.



Figura 16: Philips, “Virgo prudentissima” (2ª *pars* de “Gaude maria virgo”), Quintus e Bassus (excertos). *Cantiones sacrae quinis vocibus*. Antuérpia: P. Phalèse, 1612. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Cantiones_Sacrae_C3%A6_quinis_vocibus_\(Philips%2C_Peter\)](https://imslp.org/wiki/Cantiones_Sacrae_C3%A6_quinis_vocibus_(Philips%2C_Peter))

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	2	—	1	1	—	—
<i>altus</i>	1	2	1	2	—	—
<i>tenor</i>	—	2	1	—	1	—
<i>quintus</i>	—	1	2	2	1	—
<i>bassus</i>	—	2	2	1	—	—

Tabela 11: Philips, “Virgo prudentissima” (2ª *pars* de “Gaude maria virgo”). Ocorrências “ut sol” (*per bequadro*).

O motto “ut sol” é também ocorrente em motetos ligados à antífona “Quae est ista”, em arranjos por Lupi, Manchicourt, Gombert, Palestrina e Guerrero (Tabela 12). Destes, apenas os de Lupi e Manchicourt são transpostos *per bemolle*. Gombert e Guerrero arranjam a antífona para quatro vozes, enquanto que Palestrina contribui com dois arranjos, uma 5 e outro 6 vozes.

Compositor	No. de vozes, bemóis	Moteto (<i>pars</i> contendo “ut sol” em <i>italico</i>)	“Quae est ista (...)”	(quasi) aurora consurgens	pulchra ut luna, electa ut sol ”	“terribilis ut castrorum acies ordinata?” (...)”
Lupi (c.1506-1539)	5 vv, <i>per bemolle</i>	“Vidi speciosam” / “Quae est ista”	x (...quae processit)	x	x	---
Manchicourt (c.1510-1564)	8 vv, <i>per bemolle</i>	“Vidi speciosam” / “Quae est ista”	x (...quae processit)	x	x	“Alleluia”
Gombert (c.1495-1560)	4 vv, natural	“O gloriosa dei genitrix” / “Quae est ista”	x (...quae ascendit)	x (<i>quasi</i> → <i>sicut</i>)	x	---
Guerrero (1528-1599)	4 vv, natural	“Quae est ista” / “Surge propra amica mea”	x (...tam formosa quae ascendit per desertum)	x	x	---
Palestrina (c.1525-1594)	5 vv, natural	“Quae est ista”	x (...quae progreditur)	x	x	---
	6 vv, natural	“Assumpta est Maria” / “Quae est ista”	x (...quae progreditur)	x	x	“Gaudete et exultate omnes recti corde, quia hodie Maria virgo, cum Christo regnat in aeternum”

Tabela 12: Motetos “ut sol” baseados no versículo 6:9 “Quae est ista”, do *Canticum canticorum*²⁶

²⁶ Texto: “Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?”

No moteto de Lupi, relações conversíveis parecem predominar sobre as não conversíveis, porém de forma não sistemática. O moteto consta no álbum de obras do próprio autor, editado por Phalèse em 1542 (Figura 17) e em mais três edições prévias por Jacques Moderne²⁷, Salminger²⁸ e Antonio Gardano²⁹. Todas estas fontes estão sujeitas a repetições do texto “electa ut sol” implícitas em espaçamentos de colocação silábica para os quais não há uma dedução exata, a exemplo de edições modernas por Hetland³⁰ (Tabela 13) e Swithinbank³¹, que divergem pela inferência de relações “ut sol” em notas disjuntas. A figura melódica “electa ut sol” de Morales ocorre em todas as vozes, com alterações, e uma única vez no Cantus, sem alteração.



Figura 17: Johannes Lupi, “Quae est ista” a 5 (2ª pars de “Vidi speciosam”), Cantus e Bassus. *Ioannis Lupi, Chori sacre virginis marie cameracensis magistri, musicae cantiones... liber tertius*. Paris: P. Attaignant e H. Juliet, 1542. Disponível em: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09229936>.

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	1	1†	—	—	1‡	—
<i>contratenor</i>	1†,1	—	—	—	1	—
<i>tenor 1</i>	—	1	—	—	2	—
<i>tenor 2</i>	1	1†	—	1‡	1	—
<i>bassus</i>	—	1†	—	—	1‡	—

Tabela 13: Johannes Lupi, “Quae est ista” a 5 (2ª pars de “Vidi speciosam”). Ocorrências de “ut sol” (per bemo-
lle; †cambiado em *re la*; ‡de acordo com John Hetland). Fonte: John Hetland, Editions. Disponível em:
https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Category:John_Hetland_editions

²⁷ *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces* (Jacques Moderne), 1538.

²⁸ *Cantiones quinque vocum selectissimae* (Salminger), 1539.

²⁹ *Fior de mottetti secundus liber cum quinque vocibus* (Antonio Gardano), 1539.

³⁰ baseada em *Johannes Lupi: Collected Works*, ed. Bonnie J. Blackburn, CMM 84 I, 1980.

³¹ [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Vidi_speciosam_\(Johannes_Lupi\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Vidi_speciosam_(Johannes_Lupi))

Já o moteto *a 8* de Manchicourt certamente não prima por relações conversíveis para “electa ut sol”, que ocorrem nos Bassus 1 e 2 mas de forma imprecisa. Em Kassel 4° Ms. Mus. 38 (Figura 18), a porção melódica guarnecida de texto tem uma nota a mais que o total de sílabas, permitindo a dessolmização de “ut sol” tanto como quinta justa ascendente *b@-f* (hexacorde *mollis*) quanto como quarta justa descentente *f-c* (hexacorde *naturalis*); já na edição de Berg & Neuber (Figura 19) seria possível inferir que “ut sol” estaria melhor acomodado à quarta justa descentente *f-c*, devido à separação silábica na palavra “electa”. A edição de Fysh (Tabela 14) ainda infere relações não hexacordais contra relações de notas disjuntas claramente visíveis nas fontes primárias, e foi aqui utilizada por ser uma única referência digitalizada com acesso livre.

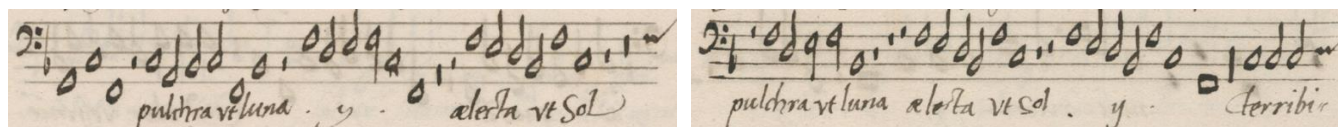


Figura 18: Pierre de Manchicourt, “Quae est ista” *a 8* (2ª pars de “Vidi speciosam”), Bassus 1 e 2 (excertos). 4° Ms. Mus. 38, fol. 38v (Kassel, c.1560–70). Universitäts, Landes und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel. Disponível em: <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1308571005865/1/>.

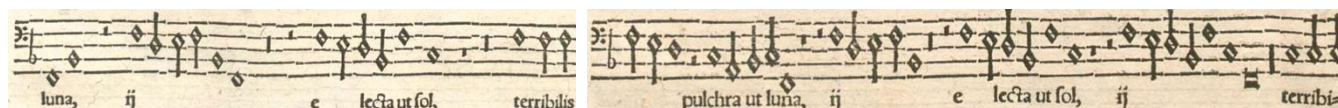


Figura 19: Pierre de Manchicourt, “Quae est ista” *a 8* (2ª pars de “Vidi speciosam”, no. 1), Bassus 1 e 2 (excertos). *Thesaurus musicus ... tomi primi*. Nürnberg: Berg & Neuber, 1564. Disponível em: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071786>

Relação hexacordal	notas conjuntas				notas disjuntas	
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus 1</i>	–	–	–	–	2	–
<i>cantus 2</i>	–	–	–	–	1	–
<i>altus 1</i>	–	–	–	1	1	1
<i>altus 2</i>	–	–	–	1	2	1
<i>tenor 1</i>	–	–	–	–	3	–
<i>tenor 2</i>	–	–	–	–	1	–
<i>bassus 1</i>	–	–	1#	–	–	–
<i>bassus 2</i>	–	–	2#	1	–	–

Tabela 14: Pierre de Manchicourt, “Quae est ista” *a 8* (2ª pars de “Vidi speciosam”). Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*). Fonte: [https://www.cpd.org/wiki/index.php/Vidi_speciosam_\(Pierre_de_Manchicourt\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Vidi_speciosam_(Pierre_de_Manchicourt)), edição baseada nas mesmas fontes das figuras 15 e 16 (#relação pode ser quarta justa descentente, do tipo *naturalis*).

Os motetos “Quae est ista” a quatro vozes por Gombert e Guerrero (Figuras 20 e 21) já são mais bem sucedidos em seus expedientes de dessolmização, apresentando proporções conversível/não conversível de 5:2 e de 12:6, respectivamente (Tabelas 15 e 16), enquanto que entre os arranjos sobre “Quae est ista que progreditur” por Palestrina tal tendência é baixa para o moteto a cinco vozes (Figura 22) e alta para aquele a seis vozes (Figura 23), em proporções de 8:6 e 8:1, respectivamente (Tabelas 17 e 18)³². A figura melódica de “electa ut sol” observada no moteto “Virgo prudentissima” de Morales é recorrente nos motetos “Quae est ista” de Gombert, Guerrero e de Palestrina a cinco vozes; já no moteto a seis de Palestrina, tal figura ocorre sempre com modificações intervalares.

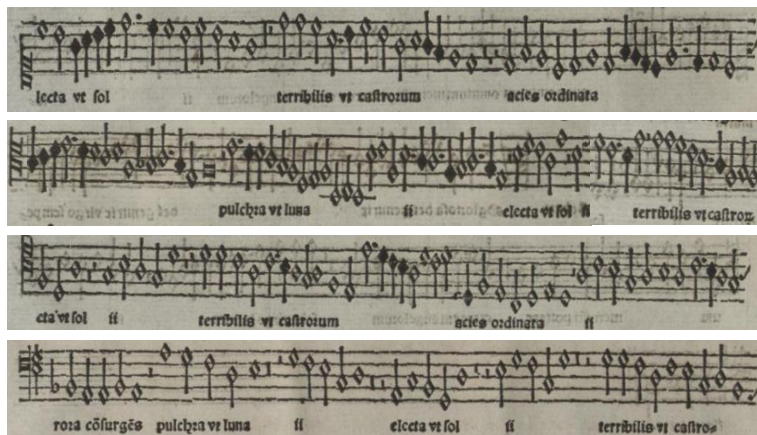


Figura 20: Nicolas Gombert, “Quae est ista” (2ª pars de “O gloriosa Dei genitrix”). Superius, Contratenor, Tenor e Bassus (excertos). *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos...* (Paris, P. Attaignant, 1534). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Motettorum,_Book_1_\(Attaignant,_Pierre\)](https://imslp.org/wiki/Motettorum,_Book_1_(Attaignant,_Pierre))

Relação <u>hexacordal</u>	notas conjuntas					notas disjuntas
	<u><i>durum</i></u>	<u><i>naturalis</i></u>	<u><i>mollis</i></u>	<u><i>inganno</i></u>	<u>não hexacordal</u>	
<u><i>superius</i></u>	—	—	—	—	—	1
<u><i>contratenor</i></u>	—	1	—	—	1	—
<u><i>tenor</i></u>	1	1 [†]	—	—	—	—
<u><i>bassus</i></u>	1	1	—	—	—	—

Tabela 15: Nicolas Gombert, “Quae est ista” a 4 (2ª pars de “O gloriosa Dei genitrix”). Ocorrências de “ut sol” (natural; †cambiado em *re la*).

³² O moteto “Quae est ista quae processit sicut sol” a quatro vozes de Palestrina não foi tratado nesta prospecção por não apresentar “ut sol” monossilábicos nem relações de conversão para “sicut sol”, como ocorre no moteto de Vaet a ser tratado mais adiante.

49

na e - le - cta ut sol e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol, e -
ut lu - - - - na e - le - cta ut sol
pul - chra ut lu - - - - na e - le - cta ut sol
- - - - na e - le - cta ut sol, ut sol e - le - cta ut

56

- le - cta ut sol e - le - cta ut sol e - le - cta ut sol.
e - le - cta ut sol e - le - cta ut sol.
e - le - cta ut sol e - le - cta ut sol.
sol e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol e - le - cta ut sol.

Figura 21: Francisco Guerrero, “Quae est ista”, cc. 49-63. Transcrito após ALVAREZ, Nancho, ed. Partituras de Francisco Guerrero. Em: *Tomás Luis de Victoria* (disponível em: tomasluisdevictoria.org)

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	1	2	—	1	2	—
<i>altus</i>	—	2	—	—	1	—
<i>tenor</i>	1	—	—	—	2	—
<i>bassus</i>	2	2,1 [†]	—	—	1	—

Tabela 16: Francisco Guerrero, “Quae est ista” a 4. Ocorrências de “ut sol” (natural; [†] cambiado em *re la*).



Figura 22: Palestrina, “Quae est ista quae progreditur” a 5. Cantus, Quintus, Altus, Tenor e Bassus (excertos). *Mottetorum quinque vocibus liber quartus*, p. 23 de cada livro de parte. Roma: Alessandro Gardano, 1584. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00085251?page=,1>.

Relação hexacordal	notas conjuntas				notas disjuntas	
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	1	—	—	—	1	1
<i>quintus</i>	1	1†	—	—	—	—
<i>altus</i>	—	1	—	—	2	—
<i>tenor</i>	2	—	—	—	—	1
<i>bassus</i>	1	1	—	—	—	1

Tabela 17: Palestrina, “Quae est ista” a 5. Ocorrências de “ut sol” (natural, †cambiado em *re la*).

26

Figura 23: Palestrina, “Quae est ista quae progreditur” a 6 (2a. pars de “Assumpta est Maria”), cc. 26-34. Transcrito após MS Capp.Sist.76 fols. 173v-175r (disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.76).

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus 1</i>	1	—	—	—	—	—
<i>cantus 2</i>	1	—	—	—	—	—
<i>altus</i>	—	1	—	1	—	—
<i>tenor 1</i>	—	1	—	—	1	—
<i>tenor 2</i>	—	1	—	—		—
<i>bassus</i>	1	1	—	—	—	—

Tabela 18: Palestrina, “Quae est ista” a 6 (2ª pars de “Assumpta est Maria”). Ocorrências de “ut sol” (natural).

Ainda é possível encontrar “ut sol” em motetos “Quae est ista”, porém com textos distintos daquele da Tabela 12, por Manchicourt e Antoine Brumel, e em outros motetos como “Quid estis pusillamines” de Orlando de Lasso, “Assumens Jesus Petrum” de Jacobus Vaet e o já mencionado “Isti sunt” de Palestrina (Tabela 19). Destes, apenas o de Machicourt mantém o verso “pulchra ut luna, electa ut sol”, oriundo do versículo 6:9 “Quae est ista”. Já os motetos de Brumel e Vaet apresentam “ut sol” embutido no termo “sicut sol”, em um caso excepcional onde a conversão hexacordal pode ser inferida apenas ao moteto de Vaet. Em “Quid estis pusillamines” de Lassus, “ut sol” se soma ao termo “fami relaxas”, formando o hexacorde completo *ut sol fa mi re la*, certamente susceptível à conversão hexacordal, e em “Isti sunt” de Palestrina, “ut sol” ocorre anteriormente à palavra “luna”.

Compositor	No. de vozes, bemóis	Moteto (pars contendo “ut sol” em itálico)	Verso 1	Verso 2	Verso 3	Verso 4	Verso 5
Manchicourt (c.1510-1564)	6 vv, <i>per bemolle</i>	“Quae est ista” / “Ista est speciosa”	“Ista est speciosa	inter filias Jerusalem	pulchra ut luna,	electa ut sol	cujus odor vestimentorum super omnia aromata”
Brumel (c.1460-c.1513)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Quae est ista” / “Et sicut dies”	“Quae est ista quae processit sicut sol	et formosa tanquam Jerusalem	Viderunt eam filiae Sion	et beatam dixerunt	et reginae laudaverunt eam”
Vaet (c.1529-1567)	6 vv, <i>per bemolle</i>	“Assumens Jesus Petrum”	Assumens Jesus Petrum et Jacobum,	et Johannem fratrem ejus	transfiguratus est ante eos,	et resplenduit sicut sol facies ejus,	et vestimenta ejus facta sunt alba sicut nix”.
Lassus (c.1532-1594)	4 vv, <i>per bemolle</i>	“Quid estis pusillamines”	“Quid estis pusillanimes et contristamini qui fame laboratis?”	Ipsa enim dat escam omni carni	et implet omne animal benedictione.	An nescitis justitiae ut sol fami relaxatas habenae possit denuo cohibere?	Ipsa enim dat escam omni carni et implet omne animal benedictione.”
Palestrina (c.1525-1594)	4 vv, natural	“Isti sunt”	“Isti sunt viri sancti quos elegit Dominus in charitate non ficta	Et dedit illis gloriam sempiternam:	Quorum doctrina fulget Ecclesia	ut sol et luna”	---

Tabela 19: Motetos “ut sol” baseados em outras antífonas ou textos.

Destes últimos cinco motetos, o de Manchicourt a seis vozes (Figura 24) segue a mesma linha do moteto “Quae est ista” (2ª *pars* de “Vidi speciosam”) do mesmo autor, sendo desta vez sistematicamente alheio a qualquer possível relação conversível (Tabela 20). Vale observar que nenhuma quinta justa ascendente ocorre nos trechos “electa ut sol”. Já no moteto “Assumens Jesus Petrum” de Jacobus Vaet (Figura 25) observa-se o predomínio das conversões hexacordais, em proporção de 18 contra 3 não conversíveis (Tabela 21).



Figura 24: Manchicourt, “Ista est” a 6 (2a. *pars* de “Quae est ista”). Excertos das seis vozes. *Cantionum sacrum liber quintus*. Disponível em: 1) <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00079565?page=164,165> e em 2) [https://imslp.org/wiki/Cantionum_sacrum%2C_Liber_5_\(Manchicourt%2C_Pierre_de\)](https://imslp.org/wiki/Cantionum_sacrum%2C_Liber_5_(Manchicourt%2C_Pierre_de)).

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	—	—	—	—	—	1
<i>quinta pars</i>	—	—	—	—	2	2
<i>contratenor</i>	—	—	—	—	1	1
<i>tenor</i>	—	—	—	—	—	2
<i>sexta pars</i>	—	—	—	—	1	2
<i>bassus</i>	—	—	—	—	3	—

Tabela 20: Pierre de Manchicourt “Ista est”, a 6 (2ª *pars* de “Quae est ista”). Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*).

33

et re-splen-du - it si - cut sol fa - ci-es, et re - splen - du - it si-
et re-splen - du - it et re-splen - du - it si - cut sol,
et re-splen-du - it si - cut sol, et re - splen-du - it si - cut sol, si - cut
it si - cut sol fa - ci - es, fa - ci - es e - jus, si - cut sol fa - ci-es e - jus, et re-
et re-splen - du - it si - cut sol fa - ci-es,
splen-du-it si - cut sol fa - ci-es e - jus, si - cut sol, et.

41

cut sol, si - cut sol, si - cut sol, si - cut sol fa - ci - es e -
si - cut sol fa-ci-es e - jus et re-splen-du - it si - cut sol fa - ci - es e -
sol et re-splen - du - it si - cut sol fa - ci-es e - jus,
splen-du-it si - cut sol, si - cut sol fa -
et re-splen-du - it si - cut sol
re-splen-du - it si - cut sol fa - ci - es e - jus,

Figura 25: Jacobus Vaet, “Assumens Jesus Petrum”, cc. 33-46. Transcrito após *Novi thesauri musici, libro primo*. Veneza: Antonio Gardano, 1568, pg. 143 de cada um dos livros de parte. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Novi_thesauri_musici%2C_Libro_1_\(Gardano%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Novi_thesauri_musici%2C_Libro_1_(Gardano%2C_Antonio)).

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	2	1	–	–	1	1
<i>altus</i>	–	2	–	1	–	–
<i>sextus</i>	1	1	–	2	–	–
<i>tenor</i>	1 [†]	1	–	1	1	–
<i>quintus</i>	– 	2	–	–	–	–
<i>bassus</i>	2	1	–	–	–	–

Tabela 21: Jacobus Vaet, “Assumens Jesus Petrum”. Ocorrências de “sicut sol” (*per bemolle*, †cambiado em *re la*).

No moteto de Brumel (Figura 26), as três vozes superiores (Cantus, Altus e Tenor) são marcadas com claves de Dó na quarta linha, o que implica no apinhamento das mesmas na região aguda. No Cantus, observa-se uma única quinta justa ascendente *f-c* em “sicut sol”, o mesmo acontecendo no Bassus porém uma oitava abaixo; pode-se inferir portanto que tais ocorrências não são sistemáticas, visto duas outras relações disjuntas nas outras vozes. Tal uso de quintas ascendentes deve ser ocasional, uma vez que não representa uma tendência entre os compositores de sua geração, exceto por Josquin e Isaac.

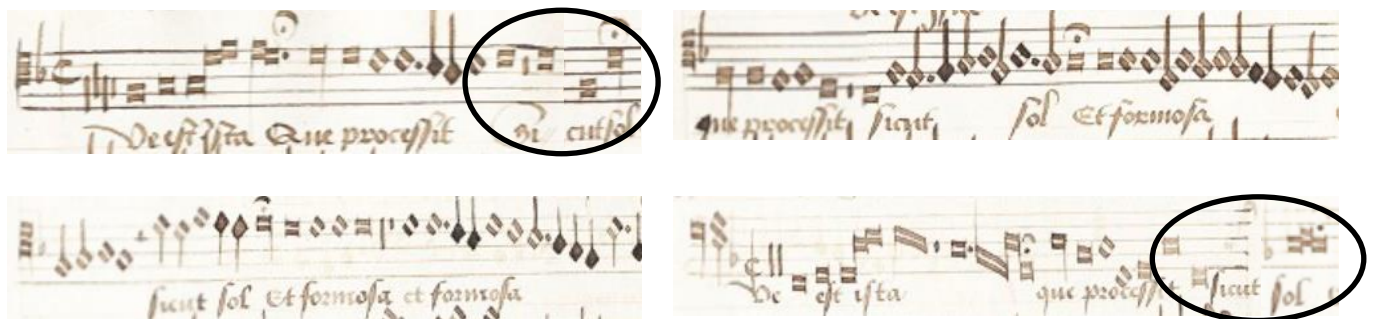


Figura 26: Antoine Brumel, “Quae est ista quae processit sicut sol” a 4 (excertos). MS 1070, “Livro de música de Anne Boleyn”, Royal College of Music, Londres, Inglaterra, 1533-36, fols. 94v-95r. Disponível em: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2033/#/>.

Já no moteto “Quid estis pusillamines” de Lassus (Figura 27) observa-se o uso de conversões *durum* e *naturalis* de forma totalmente sistemática, ainda que transposto *per bemolle* e cambiando em *re la* por uma única vez no Cantus (Tabela 22).

Figura 27: Lassus, “Quid estis pusillamines” a 4, cc. 21-28. Transcrito após *Sex cantiones latinae qvator, adivncto dialogo octo vocum*. Mônaco: Adamus Berg, 1573 (disponível em: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00094087>)

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	–	1 [†] ,1	–	–	–	–
<i>altus</i>	1	–	–	–	–	–
<i>tenor</i>	1	–	–	–	–	–
<i>bassus</i>	–	1	–	–	–	–

Tabela 22: Lassus, “Quid estis pusillamines” a 4. Ocorrências de “ut sol” (*per bemolle*, [†]cambiado em *re la*).

Por fim, voltamos ao “Isti sunt” de Palestrina (Tabela 23), com sua proporção de 15:1 entre relações conversíveis ou não, e que agrupados aos motetos “Quae est ista” do mesmo autor formam um grupo bastante representativo desta técnica, que pode inclusive ter influenciado compositores como Philips, que frequentou Roma nos idos de 1580.

Relação hexacordal	notas conjuntas					notas disjuntas
	<i>durum</i>	<i>naturalis</i>	<i>mollis</i>	<i>inganno</i>	não hexacordal	
<i>cantus</i>	2	1	–	–	–	–
<i>altus</i>	1	2	–	1	1	–
<i>tenor</i>	2	1	–	2	–	–
<i>bassus</i>	1	2	–	–	–	–

Tabela 23: Palestrina, “Isti sunt” a 4. Ocorrências de “ut sol” (natural).

Conclusão

O uso pictográfico do *motto* “ut sol”, expresso em especial por relações de quinta justa ascendente, parece ter sido inaugurado por Josquin Desprez, que utiliza o dispositivo similarmente em seus motetos “Illibata Dei Virgo nutrix” e “Virgo prudentissima”, não sendo possível contudo afirmar qual destes conteria originalmente o *motto*. Resta saber se Isaac, como seu moteto “Virgo prudentissima” a seis vozes, pode ter concebido o mesmo *motto* independentemente ou influenciado por Josquin. Já a figura melódica criada por Morales para o *motto* parece ser um significativo ponto para investigação futura, visto que aparenta ter influenciado uma série de compositores.

A cronologia das ocorrências do *motto* “ut sol” apontam para uma variedade de ocorrências das conversões *recta* e de *inganno*, comparadas às relações não hexacordais ou de notas disjuntas, demonstrando seu aprimoramento especialmente em peças com mais vozes, como as de Palestrina, o que implica em um expediente composicional mais elaborado para efetivar conversões de forma sistemática.

É importante notar a liberdade com que os compositores utilizavam a conversão *recta* de “ut sol” cambiada para *re la* como aparente solução em motetos com armadura *per bemolle*. E mesmo aqueles com armadura natural, como os arranjos de “Quae est ista” por Gombert, Palestrina e Guerrero, apresentaram tal dispositivo. Por outro lado, arranjos como os de Senfl sobre “Virgo prudentissima” e de Manchicourt sobre “Quae est ista” e “Ista est” são desprovidos de tal conversão, demonstrando o possível desinteresse dos compositores pelo recurso.

Nesta etapa da pesquisa ainda não foi possível determinar se há relações de influência entre compositores ou obras em específico. Em uma próxima etapa desta pesquisa, serão estudadas as origens e a transmissão de fontes primárias contendo tais obras, visando estreitar possíveis influências desta técnica entre os compositores.

Referências

- Elders, W. (2011). *Josquin des Prez and His Musical Legacy: An introductory Guide*. Leuven, Bélgica: Leuven University Press.
- Filippe, D. (2003). *Giovanni Pierluigi da Palestrina: Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus. Edizione critica*. Pisa, Itália: Edizioni ETS.

- Hatter, J. (2019). *Composing Community in Late Medieval Music: Self-Reference, Pedagogy and Practice*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Jeppesen, K. (1962). *Italia Sacra Musica Vol. I*. Copenhagen, Dinamarca: Wilhelm Hansen.
- Joseph, M. (2008). *O Trivium: As Artes Liberais da Lógica, da Gramática e da Retórica – Entendendo a Natureza e a Função da Linguagem*. São Paulo, Brasil: É Realizações Editora.
- Nogueira, M., Pereira, F. e Iafelice, C. (2021). Relações estruturais entre texto e música em processos imitativos no moteto a quatro vozes: uma abordagem a partir da perspectiva de duos em exórdios. Em: C. Barros, L. Fiaminghi e M. Lucas (Orgs.). *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga* (pp. 44-81). Rio de Janeiro, Brasil: Editora CRV.
- Pereira, F. (2016). Musica ficta e recta em Magnum haereditatis mysterium: Análise do moteto de Willaert por hexacordes. *Revista Música*, Vol. 16, 179-196. ISSN 2238-7625. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/125012>.
- Rodin, J. (2012). *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Oxford University Press.
- Rodin, J. (2008). "When in Rome...": What Josquin Learned in the Sistine Chapel. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No. 2, 307-372.
- Rothenberg, D. (2011). The Most Prudent Virgin and the Wise King: Isaac's Virgo prudentissima Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I. *The Journal of Musicology*, Vol. 28, No. 1, 34-80.
- Sargent, J. (2011). Morales, Josquin and the "L'Homme armé" Tradition. *Early Music History*, Vol. 30, 177-212.
- Schiltz, K. (2015). *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Schubert, P. (1995). A Lesson from Lassus: Form in the Duos of 1577. *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 1, 1-26
- Wieczorek, R. (2004). Facts about "Contrafacta": Netherlandish-Italian music in Saxo-Silesian sources from the late fifteenth century. *Musicology Today*, Vol. 1, 16-37.

