

A elocução retórica e sua relação com a análise musical no contexto seiscentista luterano

Rhetorical Elocution and its Relationship with Music Analysis in the Lutheran 1600s

Cassiano de Almeida Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: A partir de uma abordagem hermenêutica, o artigo explora a relação entre a elocução retórica e a análise musical no contexto da produção musical seiscentista, destacando como as manifestações artísticas eram utilizadas para difundir valores e ideias. Relaciona as prescrições poéticas e análise contidas no tratado *Musica Poetica* (1606), do mestre de capela Joachim Burmeister, com os motetos homônimos *In me transierunt irae tuae* dos compositores Orlando di Lasso (1562) e Jean Maillard (1551). Burmeister, como tantos outros músicos de seu tempo, defendia o estudo analítico do repertório musical vigente para conhecer os artifícios técnicos, suas formas de uso, possibilidades de aplicação e efeitos. Essa proposta de análise musical, desde uma perspectiva histórica e retórica, contribui para a compreensão do repertório antigo a que faz referência e contribui para superar os anacronismos decorrentes de uma concepção presentista ainda recorrente em favor de uma compreensão que leve em conta os valores originários desse repertório, suas referências e usos, revelando não apenas aquilo que lhe outorgava valor, mas também as convenções em que se baseava e sua utilidade nas práticas sociais em que se inseria. Acima de tudo, nos possibilita reposicionar esse repertório em nosso próprio tempo, ampliando as possibilidades de compreensão e realização.

Palavras-chave: Elocução retórica. Análise musical. Joachim Burmeister. Orlando di Lasso. Jean Maillard.

Abstract: From a hermeneutic approach, this article explores the relationship between rhetorical elocution and musical analysis in the context of 17th-century musical production, highlighting how artistic expressions were used to disseminate values and ideas. It relates the poetic prescriptions and analysis contained in the treatise 'Musica Poetica' (1606) by Kapellmeister Joachim Burmeister to the homonymous motets 'In me transierunt irae tuae' by composers Orlando di Lasso (1562) and Jean Maillard (1551). Burmeister, like many other



musicians of his time, advocated the analytical study of the current musical repertoire to understand the technical artifices, their forms of use, application possibilities, and effects. This proposal for musical analysis, from a historical and rhetorical perspective, contributes to the understanding of the ancient repertoire to which it refers and helps to overcome the anachronisms resulting from a still-recurrent presentist conception, in favor of an understanding that considers the original values of this repertoire, its references and uses, revealing not only what gave it value but also the conventions on which it was based and its usefulness in the social practices in which it was inserted. Above all, it enables us to reposition this repertoire in our own time, expanding the possibilities of understanding and performance.

Keywords: Rhetorical elocution. Music analysis. Joachim Burmeister. Orlando di Lasso. Jean Maillard.

* * *

1. Sobre a elocução musical

Entre os séculos XVI, XVII e XVIII, as sociedades europeias de corte e suas instituições de poder faziam uso das manifestações artísticas com a finalidade de deleitar, mover, educar e difundir entre os diversos grupos sociais os valores, ideias e princípios éticos, políticos e religiosos vigentes (Maravall 2009). Desde essa perspectiva, e considerando as múltiplas referências que constituem o amplo horizonte de sentido desse contexto histórico e cultural, já extensamente descrito por Maravall (2009), Hansen (2006; 2019) e Elias (2001), por exemplo, a vinculação das manifestações artísticas às técnicas retóricas de produção de discursos e de persuasão pode ser tomada como consequência clara e inequívoca da relação entre campos de conhecimento coexistentes que compartilham de fins, conceitos e modos de pensamento comuns, derivados de propriedades gerais características do próprio contexto que os interliga (Bourdieu 1989).

Nesses termos, a produção musical desse período era concebida retoricamente, da mesma forma que a produção de discursos verbais também era, desde há muito tempo, concebida musicalmente. O orador romano Marco Fábio Quintiliano (p. 35–95), em sua obra intitulada Instituição Oratória [*Institutio Oratoria*], quando descreve esse processo de produção de discursos, atribui à razão a escolha das palavras e, ao ouvido, sua ordenação (Quintiliano 2016). A essa ordenação dá-se o nome de composição [*compositio*]. O orador romano, nessa mesma obra, justifica assim o trabalho da composição:

[...] somos guiados pela natureza para as sonoridades harmoniosas. Realmente, não seria de outro modo se também aqueles sons dos instrumentos musicais, embora não expressem palavras, não levassem o ouvinte a outras e mesmo tantas outras emoções. [...] Se existe no ritmo e na melodia alguma força latente, no discurso essa força é extremamente insinuante e tem valor tanto pela significação que é exposta pelas palavras, quanto por seu inter-relacionamento na composição ou no contexto ou no encerramento com ritmo melodioso. (Quintiliano 2016, p. 535–537)

Para Quintiliano, as palavras possuem duas dimensões: uma racional, delimitada por seu sentido, construído logicamente no interior de cada discurso, com vistas à inteligibilidade da ideia que se pretende fazer conhecer; e outra, sensorial, demarcada por sua materialidade sonora, construída tecnicamente, com vistas ao prazer e à adesão da audiência à causa do discurso, e ambas as dimensões são igualmente importantes e essenciais na realização de um discurso.

Ao tratar sobre a segunda dimensão, a sensorial, Quintiliano ilustra suas ideias tomando a música como exemplo. Diz que, se a música instrumental, aquela desprovida de palavras, possui tal “força latente” sobre os homens, então, a música das palavras, ou melhor, a materialidade sonora da palavra condicionada pelo sentido específico de sua dimensão racional, terá força maior. Para fazer uso dessa força, Quintiliano recomenda que a composição se conforme à pronúncia do discurso, e esta, por sua vez, à natureza da matéria tratada, pois, de outra forma, poderia corromper o sentido da ideia que se pretende fazer conhecer.

Quintiliano observa que, na pronúncia, a voz e os gestos do orador devem se adaptar à natureza das coisas de que falam, marchando majestosamente para tratar de matéria sublime, avançando morosamente na matéria calma, correndo para as coisas vivas e fluindo na ternura (Quintiliano 2016, p. 609–611). Igualmente deve-se realizar a composição, para que a pronúncia do discurso não pareça forçada ou estudada, mas natural e espontânea (Quintiliano 2016, p. 615). Dessa forma, as duas dimensões da palavra são usadas complementarmente no cumprimento da causa do discurso.

Nas várias concepções e sistematizações da retórica que surgiram desde a antiguidade grega, essas duas dimensões foram consideradas no uso persuasivo da palavra, ainda que ora mais, ora menos, valorizadas. De fato, os manuais de retórica elaborados nas línguas grega e latina e para regular os usos sociais delas apoiam-se na morfologia dessas línguas para expressar suas relações sintáticas. Por isso, caracterizam esses usos pela flexibilidade na ordenação das palavras no

interior das partes de um discurso. De acordo com essa condição linguística específica, não apenas a escolha, mas também a ordenação das palavras no discurso é arbitrária e regulada por técnica específica, aquela denominada de composição.

A técnica da composição consiste na adição, subtração e deslocamento das palavras (Quintiliano 2016, p. 615), a fim de que se obtenha uma ordem correta, uma coesão apropriada e um ritmo harmonioso (Quintiliano 2016, p. 545). A ordem é orientada pela construção do sentido, que deve ser crescente; deve respeitar o uso comum e natural de algumas palavras e a cronologia das coisas que são ditas (Quintiliano 2016, p. 543–545). A coesão ocorre entre palavras e grupos de palavras, como os incisos, membros e períodos. Diz respeito aos encontros vocálicos e consonantais, elisões, cacofonias, aliterações, assonâncias e paronomásias, e orienta-se pela construção do sentido, as categorias dos estilos e as condições de recepção do discurso (Quintiliano 2016, p. 549–555).

Quintiliano afirma que o melhor juiz para o processo de composição é o ouvido, ainda que a razão lhe auxilie, pois é pelo prazer do ouvido que o processo se orienta (Quintiliano 2016, p. 597). Fica evidente que o objetivo da composição é construir uma apta eufonia da pronúncia, ou seja, uma materialização sonora do discurso adequada à natureza da matéria e às condições de recepção.

A interseção entre retórica e música ocorre nesse ponto da elocução em que se considera fundamentalmente o aspecto sonoro da palavra. Certamente, a manipulação do som das palavras não pode lhes corromper o sentido, mas apenas enfatizá-lo e reforçá-lo, garantindo adesão à causa do discurso. Assim, a manipulação do som subordina-se à construção do sentido, e o prazer sensorial, à razão que fundamenta todo o processo (cf. Barros 2019).

O orador romano considera válida apenas a música das palavras, e essa será, de fato, a única música (materialização sonora) digna de mérito durante muito tempo na história da música. Nesse contexto, a figura do compositor se associa àquela que opera a *compositio*, realizando alterações nos sons das palavras para torná-las mais persuasivas. Este, porém, por manipular as coisas sensíveis (os sons) conforme o prazer do ouvido, tem menos valor do que aquele que, por meio da razão, faz uso da música para o conhecimento do mundo, conforme nos lembra Umberto Eco (2010, p. 66) e Enrico Fubini (2008, p. 89–90).

Conforme já elaborei em publicação anterior, no contexto das poéticas musicais luteranas seiscentistas, as relações entre música e palavra formuladas pelos oradores romanos são contrafeitas pelos músicos com o objetivo de se promover a educação musical, a edificação moral e religiosa, e reforçar as experiências de fé (Barros 2020a). Nesse contexto, a concepção da música como artifício elocutivo da palavra parece estar presente na definição da poética musical formulada pelo músico alemão Joachim Burmeister (1566–1629), em seu tratado *Musica Poetica* (1606). Nesse texto, lemos:

A poética musical, que Euclides chama de *melopoeia*, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos. (Burmeister 1993, p. 17)

Dessa definição, destaco a proposição da música como o tratamento harmônico/sonoro das ideias [expressas em palavras], ou, a partir das convenções de Burmeister, como uma elaboração polifônica formada a partir da combinação de diferentes vozes. Essa elaboração depende do conhecimento das regras de sintaxe musical, que orientam as combinações de sons e a formação e caracterização de distintas linhas melódicas, conjugando sons melódicos em harmonias. Além disso, essa elaboração harmônica cumpre a função de adornar a poesia a que é associada e, nessa condição de ornamento, seu uso é regulado pelo princípio do decoro, ou seja, pela proporção entre a dignidade da ideia, sua representação verbal e seu ornamento musical, relacionadas com as condições de recepção da obra. A causa final dessa ornamentação musical é o movimento da alma e do coração, mais especificamente, a persuasão para as causas pretendidas, neste caso, de natureza religiosa.

A proporcionalidade da representação musical, definida pelo decoro, pode ser facilmente compreendida na metáfora formulada pelo teólogo Erasmo de Roterdã (1466–1536), conhecido por Burmeister a partir de seu professor, Lucas Lossius (1508–1582) (Barros, 2023). Em sua obra intitulada *Sobre a abundância de palavras e de coisas* [*De utraque verborum ac rerum copia*], publicada pela primeira vez em 1512, Erasmo explica essa proporcionalidade ao definir a ideia de elocução verbal nos seguintes termos:

O que o vestido é para o nosso corpo, a elocução é para as frases. De fato, da mesma forma que se arruma ou estraga a beleza e a elegância do corpo com

o porte e o vestido, assim também o faz a frase com as palavras. De maneira que se equivocam muito aqueles que pensam que não importam as palavras com as quais se expressam as ideias, acreditando que estas serão entendidas de qualquer maneira. E não é diferente a norma para mudar o vestido da norma para variar o discurso. A primeira providência é que o vestido não esteja sujo e nem pouco adaptado ao corpo ou que seja mal confeccionado. Com efeito, seria indigno que um corpo belo por si mesmo se tornasse desagradável pela sujeira do vestido que porta. É ridículo também que um homem se mostre publicamente vestido de mulher; também que se use o vestido do avesso. Se alguém pretende escrever com abundância sem antes se munir de conhecimentos abundantes da língua latina, este, na minha opinião, atuará não menos ridiculamente do que o pobre que, não tendo sequer um vestido decente, troque de roupa e se vista ora com um pano, ora com outro, e se exhiba pelo fórum ostentando sua pobreza ao invés de suas riquezas. (Erasmus 2011, p. 69–70)

Essa explicação de Erasmo esclarece, por meio da analogia, as referências que fundamentam a atividade elocutiva. Destaco aqui a relação das noções de elocução e de abundância [*copia*] e a relação da abundância com o conhecimento da linguagem. Erasmo parte do princípio de que subjaz a todo discurso a ideia daquilo que se pretende comunicar e que essa ideia se dará a conhecer de forma mais ou menos eficiente de acordo com as palavras que o orador escolher para representá-la. Nesse sentido, as palavras “vestem” as ideias e as comunicam. Mas essa comunicação se dá sempre numa situação concreta de interlocução, com objetivos específicos e delimitados. E nesse contexto particular, diz Erasmo, nem todas as palavras produzirão o mesmo efeito. Por isso, o conhecimento da linguagem e suas formas válidas de uso são fundamentais, pois, sem eles, incorre-se no vício da “ostentação da pobreza”.

Em relação à elocução musical, isso não seria diferente, uma vez que essa operaria como uma camada de ornamentação sobreposta àquela já produzida pelas palavras, ou seja, o corpo das ideias receberia uma veste verbal e, sobre esta, o compositor depositaria uma veste musical, que reforçaria ou modificaria as qualidades sonoras da primeira veste para tornar a ideia mais atraente, interessante e persuasiva. Para este trabalho, o conhecimento das técnicas musicais e dos códigos e costumes de uso da linguagem musical é também fundamental, porque era esse conhecimento o que garantia a construção de verossímeis válidos de acordo com as demandas de cada caso. Nesses termos, um discurso religioso de louvor à Virgem Maria certamente deveria receber música distinta daquela dedicada a um discurso cortesão de galanteio amoroso,

por exemplo, seja pela qualidade da matéria tratada, seja pela circunstância e condições de tratamento e pronúncia de cada discurso. Essa medida de proporção entre a veste musical e aquela verbal era definida pelo princípio do decoro que, segundo Burmeister, impunha ao compositor a exigência de interpretar os textos, e produzir a partir deles a construção musical mais ornada e agradável que representasse seu sentido: o decoro poético é o contexto que, para além da agradável sonoridade e da sintaxe harmoniosa, adiciona ornamento à harmonia, conforme a exigência de explicação do texto¹. (Burmeister 1601, p. Dd1, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, podemos também compreender a analogia que relacionava o músico ao poeta e compreender ainda o que significaria, para o músico, a atividade da composição [*compositio*], concebida retoricamente como o método de alterar a sonoridade das palavras para se produzir uma expressão nobre, agradável, diversificada e que parecesse fluir espontaneamente (cf. Quintiliano 2016, p. 615), e concebida musicalmente como o método de conjugar melodias em harmonias para produzir uma expressão ornada e eficiente (Burmeister 1993, p. 16–17).

Nesse texto, apresento algumas reflexões sobre a ideia dos estilos musicais formulada por Joachim Burmeister e a possibilidade de ela funcionar como chave de leitura do repertório a que ele se refere em seu tratado de poética musical. Em seu tratado, Burmeister analisa o moteto denominado *In me transierunt irae tuae*, de Orlando di Lasso. Recupero parte dessa análise e, de forma comparativa, examino o moteto homônimo do compositor francês Jean Maillard. Essa comparação evidencia a dimensão estilística do processo criativo, situando cada produção em seu contexto de origem, relacionando-as às suas demandas concretas. Além disso, possibilita considerar as prescrições de estilo como geradoras de efeitos, revelando convenções de uso que reposicionam esse repertório em nosso próprio tempo, ampliando as possibilidades de entendimento e realização dele.

¹ “Poëticum decorum est contextus, qui harmoniae ultra suavisonantem et harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia harmoniae addens”.

2. Sobre os estilos e seus usos no estudo e compreensão do repertório musical

O tratado *Musica Poetica*, publicado na cidade de Rostock, em 1606, aborda o repertório religioso, vocal, polifônico e modal da segunda metade do século XVI. Tem como principal referência e modelo musical a produção de Orlando di Lasso (1532–1594), cujas obras predominam na ilustração das técnicas, artifícios e princípios criativos descritos por Burmeister.

Esse tratado foi concebido para subsidiar a formação musical de estudantes da escola latina [*Lateinschule*] onde Burmeister atuava, como um manual ou material didático que, ao ser publicado com os auspícios e o reconhecimento público das principais autoridades da cidade, serviu também de instrumento balizador das aparências de verdade consideradas válidas para aquele contexto, isto é, balizador dos padrões de verossimilhança que deviam ser adotados para a produção musical dirigida aos ofícios religiosos luteranos e às demais situações sociais nas quais a produção musical estivesse presente.

Essas aparências de verdade foram compiladas por Burmeister como estilos, ou formas convencionais de se fazer música que atendiam às demandas sociais por seu uso e costume. Burmeister distingue quatro estilos: baixo, médio e alto e misto. O primeiro, o baixo, se materializava musicalmente com melodias constituídas predominantemente por graus conjuntos e relacionadas entre si principalmente de forma consonante. Comparativamente, o terceiro estilo era caracterizado por melodias nas quais se faziam presentes os saltos entre graus distantes da escala do modo e na relação entre essas melodias encontraríamos dissonâncias misturadas entre as consonâncias. O segundo estilo, o médio, era definido pela negação dos extremos, haveria saltos nas melodias, mas não tantos quanto nas obras de estilo elevado, assim como o movimento por graus conjuntos, mas não de forma predominante como no estilo baixo. Além disso, haveria dissonâncias entre as consonâncias, mas não tão poucas quanto no estilo baixo, e nem tantas quanto nas obras de estilo elevado (Burmeister 1993, p. 209). Esses limites não são definidos de forma absoluta e unívoca, e seu conhecimento depende do conhecimento das obras dos compositores a que Burmeister faz referência². O quarto estilo, que ele chama de misto, se caracterizaria pelo uso

² Os compositores cujas obras ilustram o texto de Burmeister são Clemens non Papa, Euricius Dedekind, Jacob Handl, Johann Knöfel, Orlando di Lasso, Jacob Meiland, André Pevernage,

alternado dos estilos anteriores dentro de uma mesma obra, que poderíamos designar como nova convenção de representação musical do texto nessa época. Nesse caso, uma mesma poesia poderia comportar, para cada um de seus versos, música de estilo distinto, de maneira que um verso fosse composto de acordo com o estilo alto, outro de acordo com o estilo baixo, outro com o estilo médio etc. Dessa forma, Burmeister legitima, na produção musical, o lugar da variedade estilística em nome de um aparente novo valor compositivo, a representação do sentido do texto. Essa ideia não é propriamente nova em seu contexto cultural, pois já encontramos nos textos do orador grego Hermógenes de Tarso (ca. 160–225), conhecido nas escolas latinas luteranas, prescrições para essa mistura de estilos na produção de poesias e que, numa certa medida, atualiza o ideal de unidade presente nas noções de representação. Desde essa nova perspectiva, a ideia de unidade se relacionaria com a noção de variedade. E ao reconhecer essa mistura de estilos na música, dando a ela um nome [estilo misto], Burmeister a torna conhecível na produção de seu tempo para os seus estudantes.

A eles, Burmeister (1993, p. 206–208) propõe que encaminhem sua formação musical por meio do estudo de obras do repertório existente. Esse estudo seria realizado de forma analítica, para promover o conhecimento dos artifícios utilizados na produção do repertório e a disponibilização deles para imitação. Por sua vez, esse processo analítico deveria ser conduzido a partir de categorias, concebidas de forma análoga às aristotélicas, que possibilitassem conhecer das obras aquilo que a ele parecia ser relevante e determinante do processo criativo.

Ao todo, Burmeister formula cinco categorias analíticas, a saber:

1. Investigação do modo – buscando identificar, em cada caso, como se efetuam as possibilidades de combinação de notas para a produção de melodias e harmonias;
2. Investigação do gênero da melodia – para identificar o tipo de tetracorde usado na produção musical, se diatônico ou cromático³;
- 3.

Christoph Praetorius, Jacob Regnart, Francesco de Rivulo, Ivo de Vento e Giaches de Wert, e dentre eles, aquele cujas obras são mais citadas é Orlando di Lasso. Além desses compositores, Burmeister recomenda ainda o estudo da produção musical de Alexander Utendal, Antonio Scandello, Leonhardt Lechner, Luca Marenzio e Johann Dressler.

³ Os tetracordes são conjuntos de quatro notas sequenciais utilizados como meio de racionalização dos modos. Cada modo é formado pela combinação de dois tetracordes. Os tetracordes podem ser de três tipos, diatônico, cromático e enarmônico. O tetracorde diatônico se caracteriza pela ocorrência de apenas um semitom entre as quatro notas que o compõem. O

Investigação do tipo de polifonia – para verificar a forma da relação que se estabelece entre as diferentes vozes que compõem a obra analisada, se se trata de uma polifonia simples, caracterizada pela combinação de notas de mesmo valor rítmico, de uma polifonia fraturada [*fractum*], se as melodias se combinam por notas de valores diversos, mas predominantemente brancas, de valor rítmico maior, ou se é uma polifonia do tipo colorido [*coloratum*], formado pela combinação de notas de valores diversos, mas predominantemente negras, de valor rítmico menor; 4. Consideração da qualidade – para verificar se o modo utilizado na produção musical está na sua forma natural ou transposta, a primeira associada a uma tendência mais antiga e conservadora, e a segunda a uma tendência mais moderna e inovadora; 5. Divisão do poema em afetos ou períodos – fragmenta-se o todo da obra em partes menores, conforme a ocorrência das cadências, a fim de submeter cada parte a um exercício analítico que coloque em evidência as técnicas e artifícios utilizados para sua elaboração⁴. Os termos afeto e período são tratados aqui como equivalentes, e designam as partes constituintes do todo de cada obra de música. Cada período, na música, estaria sempre associado a um verso ou segmento da poesia que ele acompanha, e, ao final de cada verso, o artifício musical utilizado para caracterizar a conclusão do período musical seria a cadência. Assim, em termos musicais, as referências para realização dessa segmentação são as cadências, e em termos textuais, são as rimas, pontuações e articulações gráficas. Em outro texto, esclareço que

Ao utilizar os termos afeto e período como sinônimos, Burmeister provavelmente se orienta pelas possibilidades de equivalência entre ambos, que se efetuam na duração do período como o tempo de duração do afeto; no sentido e na forma de expressão da ideia contida no período, como a natureza do próprio afeto, por seu tipo, dignidade e intensidade; ou na

tetracorde cromático se caracteriza pela ocorrência de dois semitons entre as quatro notas. E o tetracorde enarmônico seria formado pela divisão de um semitom em duas partes menores, denominadas *diesis*. Burmeister esclarece que a maior parte da produção de sua época faz uso do tetracorde diatônico; que é possível encontrar obras escritas com tetracordes cromáticos, e que o gênero enarmônico não seria utilizado em seu tempo (Burmeister 1993, p. 199). Por isso, considero na prática a ocorrência de apenas dois tipos de tetracordes, o diatônico e o cromático.

⁴ Num artigo publicado em 2020, investigo de forma mais extensa e detalhada as categorias analíticas de Burmeister. Vide Barros 2020b, “Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564–1629)”.

finalidade ou função do período na obra como a causa final da perturbação por ele produzida. (Barros 2020b, p. 19)

Burmeister ilustra a aplicação dessas categorias com a análise do moteto a cinco vozes de Orlando di Lasso denominado *In me transirunt irae tuae* [Passaram sobre mim as suas iras], que parece ter sido bastante conhecido na época, tendo em vista a circulação de suas publicações e a menção dele em outros textos congêneres, como o de Gallus Dressler (1563), Johannes Kepler (1619), e Elias Walther (1664), por exemplo⁵. Na plataforma Répertoire International des Sources Musicales – RISM [Inventário Internacional de Fontes Musicais]⁶, podemos verificar que, durante o século XVI, este moteto foi impresso pelo menos quatro vezes, duas vezes em Nuremberg (1562 e 1564), uma vez em Veneza (1565) e uma vez em Paris (1571) e muitas fontes manuscritas também foram produzidas. Além disso, pelo menos duas outras peças fazem referência direta a este moteto: a Missa *ad imitationem cantionis Orlandi In me transierunt* (Nuremberg, 1579), composta por Johann Knöfel (ca. 1525–1617), e a Missa *ad imitationem cantionis Orlandicae: In me transitierunt* (Nuremberg 1590), composta por Gioseffo Guami (1542–1611). Essas publicações, referências e análises permitem vislumbrar o quanto essa peça devia ser conhecida, admirada e difundida em sua época.

Burmeister toma o cuidado de escolher obras cujas partituras fossem de fácil acesso aos seus estudantes e descreve sucintamente esse moteto seguindo suas categorias analíticas. A qualidade sintética dessa descrição e a ausência da partitura e ilustrações sugerem que esse processo de estudo, em termos didáticos, poderia ter sido complementado e desenvolvido em sala de aula, pela ação pedagógica do professor, e nossa dificuldade, hoje, de acesso ao sentido dessa análise me parece resultar da desconsideração desse contexto, e certamente do distanciamento histórico e cultural que nos separa dele. Ainda em 2021, publiquei uma revisão dessa análise na forma de artigo⁷. Nessa publicação, considero cada período do referido moteto em particular, identificando os vários artifícios empregados pelo compositor, tanto pela indicação de Burmeister

⁵ O moteto *In me transierunt irae tuae*, de Orlando di Lasso, é citado nominalmente no *Praecepta musicae poëticae* (1563), de Gallus Dressler, no *Harmonices Mundi* (1619), de Johannes Kepler, e na *Dissertatio Musica* (1664), de Elias Walther.

⁶ <<https://rism.info/>>.

⁷ Barros 2021, “A função da análise na Musica Poetica de J. Burmeister”.

quanto pelo reconhecimento de aspectos e técnicas não citados pelo músico luterano, mas previstos em sua poética.

O moteto de Lasso tem como matéria textual uma seleção de versos dos salmos 88 e 38. Esses versos são organizados em nove períodos musicais, dos quais o primeiro e o último cumprem função fática, o primeiro como exórdio ou prólogo e o último como epílogo, e os sete períodos intermediários cumprem função argumentativa, somando ideias em favor da causa do discurso. Os versos latinos e sua tradução podem ser encontrados no Quadro 1.

Unidade	Função	Poesia latina	Tradução	Referência
1º. período	Exórdio	In me transierunt irae tuae,	Passa sobre mim a tua ira	S. 88:17
2º. período	Confirmação	Et terrores tui	E teus terrores	
3º. período		Conturbaverunt me:	Conturbaram-me:	
4º. período		Cor meum conturbatum est.	Meu coração está conturbado,	S. 38:11
5º. período		Dereliquit me virtus mea.	Minha força me abandonou.	
6º. período		Dolor meus in conspectu meo semper	E minha dor está sempre diante de mim	S. 38:18
7º. período		Ne dereliquas me	Não me abandones	S. 38:22
8º. período		Domine Deus meus;	Senhor meu Deus;	
9º. período	Epílogo	Ne discesseris a me.	Não te afastes de mim.	

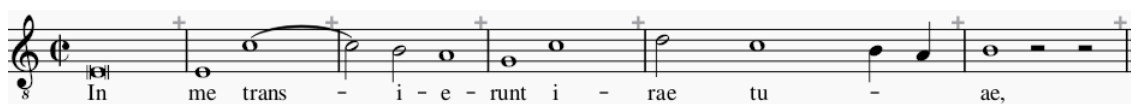
Quadro 1: Distribuição dos períodos do moteto *In me transierunt irae tuae*, de O. di Lasso – elaborado pelo autor

Sobre esse moteto, Burmeister nos diz que está escrito no modo frígio autêntico, que seus tetracordes são diatônicos, que a polifonia é do tipo fraturado e que cada um dos nove períodos que o constituem está elaborado de forma distinta, alguns mais, outros menos ornamentados, com quantidades variadas de figuras (Burmeister 1993, p. 204–207). Trata-se, por isso, de um moteto em estilo misto. A título de ilustração, recupero desse moteto seu primeiro período.

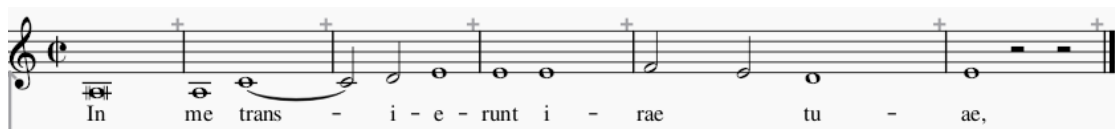
De acordo com Burmeister, esse período está ornamentado pelas figuras fuga real e hypallage (Burmeister 1993, p. 207). A primeira figura, *fuga real*, é descrita como um tipo de elaboração harmônica e é definida como uma disposição de vozes na qual todas elas imitam, de forma idêntica ou similar, um certo período apresentado por uma voz da combinação (Burmeister 1993, p. 159). Por sua vez, a *hypallage* é definida pela inversão do período de uma fuga, ou seja, configura-se como a inversão dos intervalos que o constituem (Burmeister 1993, p. 163).

Ao observar a partitura e ouvir a música que ela representa, percebemos que aquilo que se identifica como inversão do período principal não guarda uma

relação direta com ele, pelo menos de forma aparente. Para compreendermos essa relação entre o período (conforme Ex. 1) e sua inversão (*hypallage* conforme Ex. 2), precisamos identificar no início desse período um outro desvio da forma mais simples de expressão, que aproxima o gesto musical da ação representada pelo verbo que inicia o verso: *in me transierunt* [sobre mim passaram], possivelmente realizado para criar o efeito da vidência, ou melhor, a evidência que projeta diante dos olhos dos ouvintes a imagem daquilo que está sendo dito. Esse desvio não é indicado pelo texto de Burmeister, exceto de forma indireta pela indicação da *hypallage*. Por meio dessa indicação, inferimos que o período principal da fuga deveria ser constituído por um salto descendente de terça seguido pelo movimento descendente por graus conjuntos (conforme Ex. 3), de maneira que sua inversão resultasse naquilo que Burmeister reconhece como a *hypallage* (conforme Ex. 2).



Exemplo 1: Primeiro período do moteto *In me transierunt irae tuae* de O. di Lasso



Exemplo 2: *Hypallage* elaborada a partir do primeiro período do moteto *In me transierunt irae tuae* de O. di Lasso



Exemplo 3: Primeiro período do moteto *In me transierunt irae tuae* de O. di Lasso, com a inversão do salto inicial

Se a melodia que as vozes de contralto e baixo realizam nesse primeiro período é uma inversão da melodia inicial, então podemos deduzir que Lasso transpôs a primeira nota uma oitava abaixo (conforme Ex. 1), de maneira que o eu-lírico da poesia, o salmista, pudesse se enunciar, em primeira pessoa, desde uma posição inferior, em relação a qual o gesto de “passar sobre” pudesse ser representado pelo salto ascendente de sexta (Mi–Dó). Trata-se de um recurso

engenhoso de representação empregado pelo compositor, previsto na poética de Burmeister e chamado de *Hypotyposis*, oculto em sua própria descrição da obra, no espaço das entrelinhas, que poderia ser desvelado no contexto da ação pedagógica para a qual o tratado foi pensado. Essa *hypotyposis* é definida como um ornamento que “traz à vida” o sentido do texto a ser cantado, por meio da representação sonora de seu sentido (Burmeister 1993, p. 175). O músico alemão destaca que esse ornamento é muito utilizado pelos principais compositores [*authenticos artifices*] e o ilustra apenas com exemplos de Lasso.

Além dessas figuras indicadas por Burmeister, podemos identificar ainda a ocorrência de uma *hypobole* no compasso 5 da linha do soprano, quando a melodia ultrapassa o limite inferior do âmbito do modo (Burmeister 1993, p. 183), de *symblemas*, dissonâncias nas partes fracas dos tempos, e *syncopes*, dissonâncias nas partes fortes dos tempos (Burmeister 1993, p. 169–171). No Ex. 4, encontramos a representação do primeiro período do moteto *In me transierunt* de Lasso. As entradas da fuga estão destacadas em azul e as entradas em *hypallage*, da melodia invertida, em vermelho. A *hypobole* em amarelo, os *symblemas* em verde e as *syncopes* em lilás.

Uma vez reconhecidas a extensão e figuração do período, seu estilo predominante, neste caso o elevado, pelo uso recorrente dos saltos melódicos e das dissonâncias, podemos considerar os efeitos dessa figuração na estruturação da forma de representação. As repetições imitativas do período, característica da *fuga real*, ampliam a extensão da exposição e reforçam a ideia representada. De igual maneira, a *hypallage* sobrepõe a essa representação outra camada de ornamento. Retomando a metáfora que relaciona o ornamento à vestimenta, poderíamos considerar que a *hypallage*, somada à *fuga real* no primeiro período desse moteto, equivaleria a sobrepôr a um hábito já adornado uma capa ou uma túnica, por exemplo, que reforce o caráter elevado da representação e a própria dignidade da ideia representada.

CANTUS
 In me trans - i - e - runt i - - rae tu - ae, in me

ALTUS
 In me trans - i - e - - runt i - rae tu - ae,

TENOR
 In me trans - i - e - runt i -

QUINTUS
 In

BASSUS
 In me trans - i - e - runt.

8

trans - i - e - runt i - rae tu - - - ae, in me trans -

in me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, in me trans - i -

- rae tu ae, i - rae tu - - ae, in

me trans - i - e - runt, in me trans - i - e - runt i -

in me trans - i - e - runt,

15

- i - e - runt i - - rae tu - ae,

- e - runt i - rae tu - ae, et

me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, et ter -

- rae tu - ae, i - rae tu - ae, et ter -

in me trans - i - e - runt i - - rae tu - ae,

Exemplo 4: Primeiro período do moteto *In me transierunt irae tuae* de O. di Lasso
 (transcrito e analisado pelo autor)

A matéria musical desse período poderia ser sintetizada na linha melódica do tenor, que apresenta a melodia principal da fuga. E essa matéria poderia ser reelaborada de diferentes formas, como essa em estilo baixo, que eu elaborei mantendo a textura a cinco vozes, seguindo as regras de sintaxe propostas pelo Burmeister (Ex. 5).

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass. Each voice part has the lyrics 'In me trans - i - e - runt i - rae tu - ae,' written below it. The music is in G major and 4/4 time. The Soprano part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Alto part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Tenor part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Bass part starts with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The Bass part starts with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3.

Exemplo 5: Reelaboração do primeiro período do moteto *In me transierunt irae tuae* em estilo baixo (elaborado pelo autor)

Mas poderíamos também reconfigurá-la em estilo médio e mesmo em estilo alto, com o uso de outros artifícios, criando outros termos de comparação que nos possibilitem compreender os materiais e técnicas utilizados na produção musical, suas convenções de uso e as contingências que condicionaram as escolhas do compositor.

Esse processo de estudo coloca em evidência os artifícios, seus efeitos, a arbitrariedade da convenção que dá forma à obra e abre espaço para se questionar até a própria ideia de obra, como algo fechado e acabado, concebido para ser e existir de uma única maneira. Como formas de representação, os estilos possibilitavam que as ideias assumissem diferentes configurações, ou seja, que fossem vestidas com diferentes roupas, cada uma projetada para torná-las mais convincentes em relação ao público e às circunstâncias em que elas seriam apresentadas, a fim de se obter êxito na causa pretendida. Burmeister lida apenas com as causas de natureza religiosa, e sua poética produz uma compreensão que não é universal e nem tem pretensão de sê-la. É sim específica de sua perspectiva protestante, que reconhece na exegese da palavra divina, inclusive aquela acompanhada de música, o exercício da fé, e se justifica por esses termos. Seu

limite de aplicação é restrito, mas nem por isso menos interessante, instigante e que nos possibilita hoje rever, reouvir e compreender esse repertório com outros olhos, ouvidos e referências.

Essa forma de leitura amplia as possibilidades de relação entre as diferentes obras do repertório, na medida em que compreendemos diferentes estilos como diferentes formas de expressão de uma mesma ideia que os conecta. Assim, podemos pensar na relação entre esse moteto de Lasso e outros que representam essa mesma poesia, como elaborações de um mesmo tema cujas particularidades se ajustam às demandas de adequação à ocasião e público.

Antes desse moteto de Lasso, encontrei na plataforma RISM (Inventário Internacional de Fontes Musicais) apenas uma ocorrência dessa mesma combinação de versos salmódicos em um moteto homônimo composto pelo compositor francês Jean Maillard (ca. 1515–1570), impresso em Paris pela primeira vez em 1551, reimpresso lá em 1555, e novamente em Nuremberg, em 1559. Tal como o moteto de Lasso, esta peça de Maillard foi utilizada como referência para a composição de pelo menos duas outras peças, a Missa *In me transitierunt* (Paris, 1554), composta por Pierre Clereau (1539–1567), e a Missa *ad imitationem moduli In me transitierunt* (Paris, 1556), composta por Pierre Colin (fl. 1538–1572). Embora essas peças não especifiquem em seus títulos o nome de Maillard, como as referidas a Lasso, o nome do moteto e o material musical utilizado nas missas deixam clara a relação entre essas peças. Além disso, o fato de todos esses compositores estarem reunidos na França na mesma época e suas peças serem impressas pela mesma empresa com o patrocínio do rei pode sustentar a suposição de que, se não se conheciam, pelo menos conheceram as obras uns dos outros.

Também vale destacar a referência a Maillard como “um dos compositores mais famosos” [*celeberrimis authoribus*], ou como “o músico mais excelente” [*musici excellentissimi*] no frontispício das coleções impressas em que aparecem suas composições⁸. Esta informação nos dá alguma medida da relevância deste músico para o contexto em que viveu e como se projetou para as gerações seguintes e pode justificar a referência à música de Maillard presente

⁸ Maillard, Jean. 1555. *Musici Excellentissimi Moteta quatuor, quinque, et sex vocum. Liber Primus*. Paris: Apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard Regis Typographos.

nas missas de Clereau e Colin. Da mesma forma, pode nos ajudar a considerar a possibilidade de que Lasso tenha tido contato com sua música e a tenha usado como referência para sua produção. Certamente, o fato de o moteto de Maillard ser o único conhecido com a mesma poesia anterior ao moteto de Lasso e o fato de essa poesia ser inusitada e ter uma constituição particular tornam essa possibilidade mais crível e provável.

Nesse moteto, também encontramos nove períodos, divididos conforme ilustra o Quadro 2.

Unidade	Função	Poesia latina	Tradução	Referência
1º. período	Exórdio	In me transierunt irae tuae,	Passa sobre mim a tua ira	S. 88:17
2º. período	Confirmação	Et terrores tui conturbaverunt me	E teus terrores conturbaram-me	
3º. período		Cor meum conturbatum est, Dereliquit me virtus mea.	Meu coração está conturbado, Minha força me abandonou.	S. 38:11
4º. período		Dolor meus	E minha dor	S. 38:18
5º. período		in conspectu meo semper	está sempre diante de mim	
6º. período		Ne dereliquas me Domine Deus meus;	Não me abandones Senhor meu Deus;	S. 38:22
7º. período		Ne discesseris a me.	Não te afastes de mim.	
8º. período		Ne dereliquas me Domine Deus meus;	Não me abandones Senhor meu Deus;	
9º. período		Epílogo	Ne discesseris a me.	Não te afastes de mim.

Quadro 2: Distribuição dos períodos do moteto *In me transierunt irae tuae*, de J. Maillard

Se aplicamos as categorias analíticas de Burmeister no exercício analítico do moteto de Maillard, podemos constatar que: 1. o moteto está escrito no modo jônico; 2. seus tetracordes são do tipo diatônico; 3. o modo se encontra transposto em Fá, o que, de acordo com Burmeister, poderia outorgar à obra uma qualidade mais moderna, ou menos antiga; 4. a polifonia é do tipo fraturado, pois a combinação de melodias se efetua com notas predominantemente “brancas” e de valores rítmicos distintos; e 5. o moteto está composto por nove períodos, elaborados com melodias que progridem principalmente por graus conjuntos e alteradas por poucas figuras ou ornamentos. Os dois períodos finais, oitavo e nono, são repetições textuais e musicais literais dos períodos sexto e sétimo, exceto pelo suplemento que é acrescentado ao final do nono período para caracterizar a conclusão do moteto. Aliás, o suplemento é a mesma figura utilizada por Orlando di Lasso para elaborar o último período de seu moteto homônimo (cf. Barros 2021).

No primeiro período do moteto de Maillard, o primeiro verso é elaborado em contraponto simples, de forma silábica, e sem nenhuma repetição textual, apenas com alguns *symblemas* e *syncofes*, como podemos verificar de forma destacada respectivamente em verde e lilás no Ex. 6.

The image shows a musical score for the first period of the motet 'In me transierunt irae tuae' by J. Maillard. The score is in G minor and 4/4 time, featuring four voices: Discantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: 'In me transierunt irae tuae, et'. The Tenor part has a melisma on 'runt' highlighted in green and a descending third interval highlighted in purple. The Discantus part has a melisma on 'runt' highlighted in green. The Altus part has a melisma on 'runt' highlighted in purple. The Bassus part has a melisma on 'runt' highlighted in purple.

Exemplo 6: Primeiro período do moteto *In me transierunt irae tuae* de J. Maillard (transcrito e analisado pelo autor)

Na versão de Maillard, a melodia ascendente do *tenor* é combinada em contraponto simples com a melodia descendente do *discantus*, ambas progredindo predominantemente por graus conjuntos, formando combinações consonantes com as demais vozes. As melodias opostas estão presentes na versão de Maillard mais como potência do que como ato, e a representação da ideia expressa pelo verbo *transierunt* [passar sobre], é conduzida pelo gesto melódico presente na voz do tenor, na forma de um salto de terça descendente seguido de um breve melisma. Na comparação com o moteto de Lasso, constatamos que, aquilo que na versão de Maillard se esboça como potência, na versão de Lasso se torna ato, pelo exercício da técnica com vistas à consecução de um efeito, na medida em aquilo que é apenas insinuado na versão de Maillard torna-se vividamente colocado diante dos olhos dos ouvintes, como evidência da ideia comunicada pelo texto.

Na comparação entre os dois motetos, as maiores diferenças estilísticas estão situadas na forma de elaboração do primeiro período, ou seja, no exórdio dos motetos, e na sessão intermediária, especificamente no versículo 18 do Salmo 38. Maillard divide esse versículo em dois períodos: o primeiro, sobre o texto

Dolor meus, é elaborado em contraponto simples, à maneira de um *Noema*⁹, e o segundo, sobre o texto *in conspectu meo semper*, é elaborado como uma fuga imaginária, que segundo Burmeister consiste numa passagem na qual um curto fragmento de melodia é apresentado por uma voz e imitado pelas demais diversas vezes (Burmeister 1993, p. 187), conforme podemos observar no Ex. 7.

Exemplo 7: Quarto período do moteto *In me transierunt irae tuae* de J. Maillard (transcrição elaborada pelo autor)

Lasso reproduz no sexto período de seu moteto a mesma segmentação do texto formulada por Maillard: *Dolor meus / in conspectu meo semper*, mas sem uma cadência efetiva que as articule e separe como partes musicais independentes. E ornamenta cada segmento de forma distinta. Identificamos na primeira parte as figuras *hypotyposis*, *pathopoeia* e *anaphora*. A primeira pode ser descrita como a representação da dor quando cantada com o semitom diatônico (Mi-Fá) pelas vozes do soprano e do tenor 2. A segunda figura também se vale do mesmo recurso, mas utilizando um semitom estranho ao modo (Lá-Sib), como cantado pelo tenor 1 e pelo baixo, e a terceira figura consiste na repetição do texto por

⁹ De acordo com Burmeister, *noëma* é uma figura que consiste na combinação de vozes em valores rítmicos iguais, interrompendo o fluxo de um contraponto imitativo ou livre e criando um efeito doce e suave no ouvido (Burmeister 1993, p. 165).

grupos de vozes combinadas, conforme pode se verificar no Ex. 8. Já a segunda parte do texto é ornamentada, segundo Burmeister, por uma fuga real, mesmo artifício empregado no primeiro período do moteto de Lasso (Burmeister 1993, p. 207). No Ex. 8, esses ornamentos estão destacados da seguinte maneira: as *hypotyposis* em amarelo, as *pathopoeias* em vermelho, a *anaphora* em cinza e as entradas da fuga real em azul. A essas figuras, poderíamos acrescentar ainda *symblemas* e *syncope*s presentes ao longo do período, que acrescentam dissonâncias à passagem.

Exemplo 8: Sexto período do moteto *In me transierunt irae tuae* de O. di Lasso (transcrito e elaborado pelo autor)

Novamente, a partir da comparação entre ambos os motetos, podemos constatar que aquilo que se realiza de maneira simples na versão de Maillard, como potência ou sugestão, na versão de Lasso assume contornos mais elaborados, tornando-se atos que estendem a duração do período, outorgando-lhe maior variedade e amplificando seus efeitos.

Além dessas partes mais contrastantes, podemos considerar também outras de estilo equivalente, como o suplemento final, elaborado por ambos os compositores de forma mais simples, a fim de configurar adequadamente o epílogo de cada obra. Na versão de Maillard, o suplemento tem apenas dois compassos de extensão, e as elaborações melódicas se constituem de movimentos entre notas adjacentes, com exceção da linha do baixo, combinadas de forma consonante, conforme pode se verificar no Ex. 9.

Exemplo 9: Suplemento final do moteto *In me transierunt irae tuae* de J. Maillard (transcrição elaborada pelo autor)

Na versão de Lasso, o suplemento final possui quatro compassos de extensão e, segundo Burmeister, se caracteriza como um período musical independente do anterior, ainda que elaborado com o mesmo texto (Burmeister 1993, p. 207). Além da linha do baixo, formada por saltos melódicos de quinta, encontramos saltos também nas partes do soprano e do contralto, além da presença de *symblemas* e *syncopes* que acrescentam dissonâncias à passagem (vide Ex. 10), distinguindo-a daquela formulada por Maillard. Se a formulação de Maillard é representativa do estilo simples, a formulação de Lasso, por essas características, poderia ser considerada de estilo médio.

Exemplo 10: Suplemento final do moteto *In me transierunt irae tuae* de O. di Lasso
(transcrição elaborada pelo auto)

Avançando o exercício comparativo para a consideração das demais partes de ambos os motetos, podemos constatar que a divisão dos períodos musicais é realizada de maneira distinta em cada versão, ainda que ambas as músicas tenham o mesmo número de períodos e praticamente a mesma extensão, cerca de 86 compassos em transcrição moderna. Diferem-se na relação desses períodos com a segmentação do texto, como é possível constatar no Quadro 3. Além disso, podemos observar que o estilo predominante na versão de Maillard é o baixo, e na versão de Lasso, o estilo varia de maneira mais significativa de um período para outro, caracterizando o estilo misto.

Referência textual	Texto	Moteto de Maillard (1551)	Estilo	Moteto de Lasso (1562)	Estilo
Salmo 88:17	In me transierunt irae tuae	1º período (c. 1–7)	Estilo baixo	1º período (c. 1–20)	Estilo alto
	Et terrores tui conturbaverunt me	2º período (c. 8–20)	Estilo médio	2º período (c. 20–26)	Estilo baixo
				3º período (c. 27–32)	Estilo médio
Salmo 38:11	Cor meum conturbatum est	3º período (c. 21–37)	Estilo médio	4º período (c. 32–41)	Estilo médio
	Dereliquit me virtus mea			5º período (c. 41–46)	Estilo baixo

Salmo 38:18	Dolor meus	4º período (c. 37–43)	Estilo baixo	6º período (c. 47–67)	Estilo alto
	in conspectu meo semper	5º período (c. 44–50)	Estilo médio		
Salmo 38:22	Ne dereliquas me Domine, Deus meus,	6º período (c. 51–58) / 8º período (c. 68–75)	Estilo baixo	7º período (c. 67–77)	Estilo médio
	Ne discesseris a me.	7º período (c. 59–67) / 9º período (c. 76–84)	Estilo baixo	8º período (c. 78–83)	Estilo médio
	Ne discesseris a me.	Suplemento (c. 85–86)	Estilo baixo	9º período (c. 84–87)	Estilo médio
Estilo predominante			Estilo baixo		Estilo misto

Quadro 3: Comparação estilística entre os estilos predominantes em cada período dos motetos *In me transierunt irae tuae* de J. Maillard (1551) e O. di Lasso (1562)

3. Considerações finais

As diferenças entre esses dois motetos podem ser entendidas como diferenças de estilo, tanto materiais quanto técnicas, evidentes na comparação. E essa diferença de estilo pode ser explicada como diferença de uso para o qual esses dois motetos foram concebidos. As circunstâncias que especificam a ocasião da apresentação e o tipo de público podem exigir dos compositores diferentes formas de representação para um mesmo tema. A diferença entre a Paris de Maillard e a Roma de Lasso poderia exigir também uma mudança na forma de representação, a fim de produzir uma aparência de verdade válida própria para cada um desses públicos, ainda que suas produções estivessem reguladas por uma mesma instituição de poder, neste caso, a Igreja Católica. A diferença de modo entre os motetos também pode explicar essa mudança da forma de representação, enfatizando ora um aspecto moderado, associado ao modo jônico, ora um aspecto lamentoso, associado ao modo frígio (Burmeister 1993, p. 135). Assim, o mesmo texto poderia ser elaborado musicalmente em diferentes estilos e de diferentes formas. De acordo com a poética de Burmeister, o moteto de Maillard poderia ser categorizado como de estilo baixo. Seus períodos são principalmente consonantes e suas melodias progredem por graus

conjuntos na maioria das vezes, enquanto o moteto de Lasso certamente pode ser definido como representativo do estilo misto, na medida em que intercala períodos baixos com outros de estilo médio e alto (cf. Barros 2021).

Não é possível afirmar categoricamente que Lasso utilizou o moteto de Maillard como modelo para sua peça homônima, e de fato este não é o objetivo dessa reflexão. Antes, interessa constatar o potencial da análise musical, sob uma perspectiva retórica, como contribuição para a compreensão desse repertório antigo, suas referências, relações e usos, no passado e hoje.

Finalmente, destaco que a análise musical, como forma de estudo e de formação na área da composição não era uma exclusividade luterana ou protestante. Pelo contrário, encontramos referências à análise musical em tratados formulados em contexto católico que tiveram ampla circulação no continente europeu, inclusive na península Ibérica e em seus domínios latino-americanos, como os textos de Pietro Cerone (1566–1625), *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613), e Athanasius Kircher (1602–1680), *Musurgia universalis* (Roma, 1650), por exemplo, que nos possibilitam considerar que, mesmo nos domínios mais distantes dos centros de poder, essa forma de estudo e formação potencialmente tenha sido utilizada para a manutenção das práticas institucionalizadas existentes. E o conhecimento dessas práticas, para além da análise das obras *per se*, poderia se beneficiar do conhecimento das técnicas antigas de análise, suas referências retóricas, seus conceitos, valores e princípios, ainda pouco explorados pela literatura acadêmica e pelos estudos historiográficos.

Referências bibliográficas

1. Barros, Cassiano. 2019. *Uma chave para a música do século XVIII*. Curitiba: Appris.
2. _____. 2020a. Fundamentos teológico-políticos da Musica Poetica Alemã. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 2, p. 1–31. <<https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.2.11>>.
3. _____. 2020b. Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564–1629). *Revista Art Research Journal*, v. 7, n. 1, p. 1–25. <<http://dx.doi.org/10.36025/arj.v7i1.19031>>.

4. _____. 2021. A função da análise na Musica Poetica de J. Burmeister. *Revista Musica Hodie*, v. 20, p. 1–36. <<https://doi.org/10.5216/mh.v20.63270>>.
5. _____. 2023. Sobre a abundância de coisas, palavras e músicas. *Revista Música*, v. 23, n. 1, p. 521–535. <<https://doi.org/10.11606/rm.v23i1.209508>>.
6. Bourdieu, Pierre. 1989. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
7. Burmeister, Joachim. 1601. *Musica autoschediastike*. Rostock: Christophorus Reusnerus.
8. _____. 1993. *Musical Poetics*. New Haven: Yale University Press.
9. Eco, Umberto. 2010. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. São Paulo: Editora Record.
10. Elias, Norbert. 2001. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
11. Erasmo, Desiderio. 2011. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
12. Fubini, Enrico. 2008. *Estética da Música*. Coimbra: Edições 70.
13. Hansen, João Adolfo. 2006. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp.
14. Hansen, João Adolfo. 2019. *Agudezas Seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp.
15. Maravall, José Antonio. 2009. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp.
16. Quintiliano, Marcos Fábio. 2016. *Instituição Oratória - Tomo III*. Campinas: Editora da Unicamp.

Partituras

1. Lasso, Orlando di. 1562. *Sacrae Cantiones Quinque Vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae: iam primum in lucem editae*. Noribergae : Johann von Berg & Ulrich Neuber. Disponível em: <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00091998>>. Acesso em: 23 Mar 2025.
2. Maillard, Jean. 1555. *Ioannis Maillard Musici Excellentissimi Moteta quatuor, quinque, et sex vocum. Liber Primus*. Paris: Adrian Le Roy and Robert Ballard. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90597798/f1.item>>. Acesso em 23 Mar 2025.