**Uma proposta de análise do moteto de Josquin des Prés - *Tu Solus Qui Facis Mirabilia* através das categorias analíticas de Joachim Burmeister**

Eixo Temático: Teoria e análise nos contextos tonal e pós-tonal

Este trabalho consiste em analisar o moteto de Josquin des Prés (1450 – 1521) *Tu Solus Qui Facis Mirabilia*, utilizando as ferramentas analíticas de Joachim Burmeister (1564 – 1629). No tratado *Música Poética* (1993), Burmeister afirma que a análise musical é a investigação de uma poesia cantada modal e polifônica, através da divisão de seus afetos ou períodos. Este produto da investigação acaba por revelar artifícios com os quais a obra foi produzida, e ao mesmo tempo, permitirá que tais artifícios possam ser estudados e tidos como um princípio para posterior imitação por aqueles que assim o desejarem. O teórico propõe o processo analítico em cinco categorias, as quais nos propomos seguir para o entendimento analítico do moteto escolhido: 1. Investigação do modo; 2. Investigação do gênero da melodia; 3. Investigação do tipo de polifonia; 4. Consideração da qualidade; 5. Divisão do poema em afetos ou períodos”.

1. Modo

Inicialmente, nos deparamos com o si bemol da armadura, o que indica uma transposição. Temos a qualidade integrada do tetracorde: Synemmenon, onde a junção se dá pelo uso do b mollaris: mi-fá-sol-lá/lá-sib-dó-ré. As transposições nesta época se davam uma quarta justa acima, ou uma quinta justa abaixo; assim, a finalis do modo não trata-se do sol, mas sim de um ré, logo, modo dórico. Seguimos agora a análise da extensão das vozes, para determinar se trata-se de modo autêntico ou plagal:

1.1 - O Gamut (conjunto das alturas que um coletivo vocal produz) vai do Sol 1 ao ré 4;

1.2 - Tenor: fá 2 – fá 3 (dó2 – dó3). Frequente apoio no ré (lá), o que nos leva a percebê-la como a corda recitativa, co-finalis; assim, teríamos o modo autêntico;

1.3 - Soprano: ré 3 – ré 4 (lá 3 – lá 4). Frequente apoio no si bemol (fá); considerando-o como corda recitativa, teríamos o modo plagal nesta voz;

* 1. - Baixo: sol 1 – si b 2 (ré 1 – fá 2). Os apoios no ré nos permitem considera-lo como a corda recitativa e concluir que o âmbito desta linha vocal encontra-se no modo autêntico;
  2. - Altus: fá 2 – sib 3 (dó 2 – fá 3). Aqui também os apoios no ré (lá) os permitem entendelo como sendo a corda recitativa. Portanto, modo autêntico.

Zarlino (1558) afirma que, para definir-se o modo em uma polifonia, deve-se considerar a voz do tenor. Portanto, trata-se aqui do modo dórico autêntico, transposto uma quarta justa acima, o que pode ser justificado pelas inconveniências do âmbito vocal grave, nesta peça, caso estivesse em sua altura original.

1. Gênero melódico

Burmeister propõe, para definir o gênero de melodia, as alterações cromáticas no decorrer da peça. As possibilidades são: cromático, diatônico ou enarmônico. Neste caso, entendo tratar-se do gênero diatônico, pois salvo em alguns poucos momentos, não há predominância de cromatismos. Algumas alterações são introduzidas nas cadências, o que é comum na época, e também no quarto grau do modo (aqui o mi, que seria o si natural), bemolizando-o em certos momentos. Porém entendo esta alteração não como um rompimento da estrutura do modo, como já exposto anteriormente, mas alterações passageiras.

1. Tipo de polifonia

Aqui, leva-se em conta os valores das figuras e suas combinações. A polifonia pode ser de três modos:

a) Simples – no qual todas as notas coincidem em igual valor;

b) Fraturada – na qual as notas são combinadas em valores diversos, havendo apenas poucas notas pretas;

c) Colorida – na qual a maior parte das notas negras são combinadas com brancas.

Nesta peça, há o predomínio de polifonia simples com uma breve seção de contraponto fraturado a partir da *Seconda Pars* até o compasso 17.

1. Qualidade

Por qualidade, Burmeister refere-se à forma de uso do modo: natural ou transposta. Como já vimos, trata-se de uma transposição do modo de ré, o dórico.

1. Divisão em afetos ou períodos

Trata-se aqui da divisão dos períodos ou seções, que são marcados pelas cadências. Em um primeiro momento, observando os repousos das fermatas, poderíamos ver nesta peça grande número de cadências. Porém, vemos que estas fermatas não estão necessariamente atreladas a essas, uma vez que a cadência marca uma finalização de um período, assim como um ponto final, e estas fermatas nem sempre estão encerrando a ideia musical e textual. Este período musical, costuma carregar o sentido do texto ao qual está vinculado; se há alguma fragmentação deste sentido, somos levados a entender que o período não finalizou, e assim, não houve cadência. Assim, muitas das fermatas, consistem antes em recursos rítmicos estruturais, sobre os quais a ordem temporal ganha seu influxo e movimento.

Na figura 1 (anexo), constam as principais cadências da música do século XVI e XVII. Nas figuras de 2 a 8, estão marcadas as cadências, classificadas a partir do quadro explicativo da figura 1.

1. Considerações Finais

Nesta obra, a presença de características próprias da música do século XVI nos levaram a utilizar em nossa análise ferramentas correspondentes aos processos composicionais deste período histórico. Acreditamos que a análise do repertório por meio de ferramentas correspondentes ao período estilístico nos conduz a uma compreensão mais aproximada destas obras, do que se usássemos ferramentas analíticas mais próprias a períodos estilísticos distintos do qual a peça foi escrita. A busca do entendimento estrutural da obra por uma das abordagens analíticas propostas pelos teóricos da época, é uma tarefa que exige o estudo deste ferramental, bem como amplo esforço para alcançar um modo de compreensão aproximado com o dos teóricos do período em questão. Como resultado, passamos a considerar certos procedimentos composicionais e estruturais com um significado que não teríamos lhes atribuído, não fosse pela utilização das ferramentas analíticas que lhes são mais próprios.

Palavras Chave: Josquin des Prés; Joachim Burmeister; Música antiga.