



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Campus São Paulo – Instituto de Artes

Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins

**A Reconstrução de Partes Perdidas de Obras Polifônicas
Renascentistas: Uma Aplicação na *Sacrae Cantione Da Pacem* de Carlo
Gesualdo**

Orientador: Prof. Dr. Marcos F. Pupo Nogueira

SÃO PAULO

2013

Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins

**A Reconstrução de Partes Perdidas de Obras Polifônicas Renascentistas:
Uma Aplicação na *Sacrae Cantione Da Pacem* de Carlo Gesualdo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientador: Prof. Marcos F. Pupo Nogueira

São Paulo

2013

Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins

**A Reconstrução de Partes Perdidas de Obras Polifônicas Renascentistas:
Uma Aplicação na *Sacrae Cantione Da Pacem* de Carlo Gesualdo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música,
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
(UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de
Doutor em Música – 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos F. Pupo Nogueira – IA -UNESP

Profa. Dra. Gisela P. Nogueira – IA - UNESP

Prof. Dr. Orlando M. M. Mancini - FAAM

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles - USP

Prof. Dr. Sidney Molina - FAAM

Ao André, novamente e sempre, por tudo.

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

(Fernando Pessoa – Álvaro de Campos – Tabacaria)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos F. Pupo Nogueira, pelo apoio e pela orientação valiosa e paciente;

Às Profas. Dras. Yara Caznók e Graziela Bortz, pelas importantes observações no exame de qualificação;

Ao Prof. Dr. Mikhail Malt, pela colaboração que redirecionou esta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), cujo auxílio financeiro foi essencial para a execução da pesquisa;

Aos funcionários da Unesp, pelo auxílio mais do que competente, humano;

À Dra. Cilly Issler e ao Márcio Alleoni; profissionais que literalmente me carregaram até aqui;

À Profa. Dra. Gisela P. Nogueira, pela generosidade em compartilhar seus ensinamentos, pelo apoio e incentivo em toda minha carreira;

Aos meus amigos “unespianos”, Dra. Lina Noronha e Dr. Alexandre Francischini. Amizade que se fortaleceu nos estudos e nos sofrimentos acadêmicos e pessoais e espero divida agora tempos mais amenos para nós todos;

À minha amiga Tamara Salameh, pelas aulas de francês, por me mostrar a cultura francesa, por fazer jantares maravilhosos e por não se esquecer de mim, apesar da distância;

À Marisa Camarinho, amiga que ajuda sem pestanejar;

Aos meus amigos Júlio, Rosana, Gustavo e Marisa Soares, amigos que viraram família e, como tal, são para toda vida;

À minha mãe e aos meus sogros, pelo apoio nos momentos difíceis.

À Andréa, a melhor cunhada que alguém poderia ter.

Ao André, pelo apoio financeiro, mas mais do que tudo, por ser o amor da minha vida.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é levantar as questões relevantes para a reconstrução das partes perdidas pertencentes ao repertório pré tonal, com destaque ao período entre o final do renascimento e início do barroco, a chamada *seconda prattica*. Para isso, iniciamos com um levantamento teórico dos elementos musicais da *prima* e da *seconda prattica*. Como representante da *seconda prattica* ou maneirismo, escolhemos o compositor e príncipe italiano Don Carlo Gesualdo de Venosa. Estudando a obra deste compositor, verificamos que as duas práticas conviveram não apenas na mesma época, mas também em obras do mesmo autor. Gesualdo possui em sua obra seis livros de madrigais, um livro inteiro de motetos com partes pedidas, as *Sacrae Cantiones a seis e sete vozes* e outro também chamado de *Sacrae Cantiones a cinco vozes*, este completo, além das *Responsoria*, *Psalmi della Compiete* e o *Miserere* e o *Benedictus*. Seu uso de elementos da *seconda prattica* aumenta a cada livro de madrigais e é grande também nas *Responsoriae*. Mas suas *Sacrae Cantiones* mantêm o tratamento musical da *prima prattica*. A título de ilustração reconstruímos um desses motetos, *Da Pacem*.

Palavras-chave: reconstrução, Gesualdo, *seconda prattica*, *Sacrae Cantiones*.

ABSTRACT

The objective of the present work is to identify the relevant question on the issue of reconstruction of missing parts in the pre-tonal repertoire. A special emphasis will be given to the period between the end of Renaissance and the beginning of the Baroque, period known as “*seconda prattica*”. A theoretical identification of the musical elements of the *prima* and *seconda prattica* will be conducted. As a representative of the “*seconda prattica*” or maneirism the Italian composer and prince Don Carlo Gesualdo de Venosa was chosen. By analyzing his works, we can conclude that both practices coexisted not only at the same time but also in the works of the same author. Among Gesualdo works, we find six books of Madrigals, the *Sacrae Cantiones a five voices* (complete), the *Sacrae Cantiones a six and seven voices*, the *Responsoria* and *Miserere* and *Benedictus*. We observe that his use of “*seconda prattica*” becomes more pronounced at each subsequent book of madrigals and the practice is also widely used in the *Responsoria*. However, his *Sacrae Cantiones* are done using the style of “*prima prattica*”. As an exemple of the methods herein discussed, we rebuild one of his motets, *Da Pacem*.

Keywords: reconstruction, Gesualdo, *seconda prattica*, *Sacrae Cantiones*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O PENSAMENTO ESTÉTICO DO RENASCIMENTO MUSICAL.....	6
1.1 <i>A prima prattica e a seconda prattica ou maneirismo.....</i>	6
1.2 A relação de Don Carlo Gesualdo com as duas práticas.....	12
2 MÚSICA PRÉ-TONAL – REVISÃO DA LITERATURA.....	19
2.1 Gêneros musicais.....	19
2.2 Claves.....	20
2.3 Modos.....	25
2.3.1 <u>Definição.....</u>	25
2.3.2 <u>Modos na polifonia.....</u>	32
2.3.3 <u>Determinação do modo na obra</u>	35
2.3.4 <u>Modos e ethos</u>	37
2.3.5 <u>Modos em Gesualdo</u>	43
2.4 Cadências	53
2.4.1 <u>Definição.....</u>	53
2.4.2 <u>Cadências em Zarlino.....</u>	54
2.4.3 <u>Cadências em Morley.....</u>	66
2.4.4 <u>Cadências em Meier.....</u>	68
2.5 Textura.....	70
2.5.1 Homofonia.....	70

2.5.2 Polifonia.....	70
2.5.2.1 Tipos de imitação.....	71
2.5.2.1.1 A fuga segundo Zarlino.....	71
2.5.2.1.2 A imitação segundo Zarlino.....	72
2.5.1.2.3 A fuga segundo Vicentino.....	72
2.6 O estudo do texto	74
2.6.1 O tratamento do texto segundo Zarlino.....	74
2.6.2 O texto na imitação.....	77
2.6.3 A colisão dos pontos de entrada.....	77
2.6.4 As sílabas tônicas e a escrita musical – os acentos da língua latina	80
2.7 O estudo da melodia	81
2.7.1 O desenho melódico.....	81
2.7.2 Consonâncias e Dissonâncias melódicas – Definição e Utilização.....	83
2.7.3 Escrita melódica estilo Palestrina.....	87
2.7.4 Sucessão de intervalos na <i>Seconda prattica</i> em Gesualdo (obra madrigalesca) segundo Turci- Escobar.....	87
2.7.5 Sucessão de intervalos melódicos nas <i>Sacrae Cantiones</i> de Gesualdo.....	91
2.8 Harmonia	97
2.8.1 Consonâncias harmmônicas.....	97
2.8.2 Tríades.....	101
2.8.3 O tratamento das dissonâncias harmônicas.....	105
2.9 Cromatismo	110
2.10 O Ritmo	111
2.11 O estilo.....	115
3 A OBRA SACRA DE GESUALDO.....	116
3.1 O uso do <i>cantus firmus</i>	121
3.2 <i>Da Pacem</i> -Partitura reconstruída.....	123

4	
CONCLUSÃO.....	134
5 ANEXOS.....	137
6 BIBLIOGRAFIA.....	146

INTRODUÇÃO

Há uma grande lacuna no estudo de obras pré-tonais com partes perdidas. Esse problema ocorre tanto na catalogação dessas obras, o que facilitaria o estudo deste repertório, quanto em trabalhos acadêmicos sobre o processo de reconstrução. Uma primeira tentativa de organização da área foi feita em 2010, com a primeira *école thématique - Restituer la polyphonie lacunaire: enjeux, méthodologie et perspectives*, organizada pelo *Centre d'études supérieures de la Renaissance*, na cidade de Tours, França. Nela foram discutidas formas de colaboração online, tanto de base de dados de obras com partes perdidas, quanto de reconstruções. Essa escola tem se repetido na mesma cidade e já está na sua terceira edição. Em seu site¹, podemos ver alguns exemplos de compositores que tiveram parte de suas obras perdidas ou danificadas, como motetos de Johannes Ciconia (1330 – 1412), John Dunstable (1390 – 1453), John Taverner (1490 – 1545), Antoine Brumel (c.1460 – c.1520), entre outros. Essas partes perdidas podem advir da escrita das vozes em cadernos separados (partes, não partituras completas), ou de danos causados pela ação do tempo, gerando peças com regiões danificadas.

A reconstrução das partes perdidas de qualquer obra deve partir da análise e a tentativa de compreensão da mesma, dentro do período histórico, artístico, geográfico e, finalmente, individual. Tratando-se do repertório da chamada “música antiga” ou “música pré-tonal”, os métodos de análise ainda são pouco desenvolvidos. As ferramentas analíticas atuais foram concebidas para o repertório tonal, repertório este que apresenta uma maior estabilidade. Apesar disso, essas ferramentas não devem ser abandonadas, mas sim terem sua aplicabilidade pesquisada e adaptada, como auxiliares do estudo analítico, baseando-se também (e fortemente) nos tratados de época. Tendo em vista a diversidade do pensamento pré-tonal, mesmo quando se trata de composições do mesmo período e país, uma única maneira de olhar o repertório parece insuficiente. Nas palavras de Meeùs (1996, p.1):

Esta situação não resulta tanto de uma insuficiência dos métodos atuais de análise musical, mas das características intrínsecas dos repertórios considerados. De fato, se a música tonal possui uma estabilidade e uma homogeneidade de sistema que a faz particularmente própria

¹ http://193.52.215.195/Ecole_thematique_2/Documents_de_travail.html

à análise, o mesmo não ocorre com os repertórios “exóticos”², onde a própria diversidade torna difícil a avaliação³ (tradução nossa).

Dada essa diversidade, faz-se necessário uma demarcação de época e lugar a ser estudado. Trataremos então, neste trabalho, do período final do renascimento italiano, mais especificamente da obra de Carlo Gesualdo de Venosa (1566-1613), *Sacrae Cantiones*. Mas, embora a discussão final seja sobre a reconstrução das *Sacrae Cantiones*, mais especificamente escolhida aqui o moteto *Da Pacem*, consideramos que as questões levantadas na primeira parte deste trabalho possam ser estendidas a toda polifonia vocal renascentista. Longe de ser um contrassenso com a questão da diversidade, a aplicabilidade se dá por esta pesquisa se propor a levantar as questões a serem observadas no repertório, com as diferentes visões da época, cabendo a cada analista julgar a abordagem relevante ao seu trabalho de reconstrução.

Como exemplo desta diversidade tomemos a questão da *prima* e *seconda prattica*, tratadas no capítulo 1. Tanto a *prima prattica*, o “*stilo antiquo*”, quanto a *seconda prattica*, o “*stilo nuovo*”, conviveram no final do século XVI até meados do século XVII. Apesar da disputa árdua entre compositores adeptos a cada um dos estilos, como a famosa controversa Artusi – Monteverdi, a convivência entre as práticas ocorre até dentro da obra de um mesmo autor, como demonstraremos posteriormente nesta tese, em parte das obras sacras de Gesualdo, compositor famoso pelos madrigais carregados de dramaticidade gerada pelo uso de cromatismos e dissonâncias.

A *prima prattica*, o estilo do contraponto rigoroso, codificado no tratado teórico de Zarlino, principal autor dessa época que influenciou muitos outros, encontra oposição estética filosófica nos compositores da *seconda prattica*, sendo que esta última se define pela maior representação dos afetos da música, ou seja, demonstrar os sentimentos do texto com a música. Em Zarlino vemos também uma preocupação em destacar o sentido do texto através da música, diferindo das duas práticas apenas no tratamento dado às dissonâncias (mais rigoroso em Zarlino, mais liberal nos compositores do *stilo nuovo*). Zarlino não abandona a discussão sobre a importância do texto e sua inserção na construção da melodia, dedicando o capítulo 32 de seu *Le Istitutioni harmoniche* (1558) a essa questão. Zarlino (1558, p.339), assim como os compositores da *seconda prattica*, cita Platão (República), onde afirma que “*melos* (melodia) é um composto de palavras, harmonia e ritmo” (tradução nossa)⁴. Zarlino afirma que, por este texto, nenhum dos componentes parece ter mais

² Repertórios exóticos considerados por Meeùs no texto: a música antiga, a moderna e a não européia.

³ Cette situation ne résulte pas tant d'une insuffisance des méthodes actuelles de l'analyse musicale que de caractéristiques intrinsèques des répertoires considérés. En effet, si la musique tonale jouit d'une stabilité et d'une homogénéité de système qui la rendent particulièrement propre à l'analyse, il n'en va pas de même des répertoires « exotiques », dont la diversité même rend difficile l'évaluation.

⁴ No original: ... (dichiarando fecondo la mente di Platone quello, che era Melodia) fi è detto. Che è vn compolto di Oratione, di Harmonia, e di Numero. (Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, parte 4, p. 339)

importância que os outros mas, que em outra parte do texto de Platão (não especificada por ele), a harmonia e o ritmo deveriam seguir o texto. No mesmo capítulo 32 Zarlino (p.339-340) lista as emoções do texto e os intervalos que podem ser usados para descrevê-las, mas pede para o compositor “não chegar ao ponto de ofender”.

Para Tenney (1934, p.54), “a *seconda prattica* não envolve uma nova concepção de dissonância e consonância, mas novas atitudes sobre seu uso. Isso quer dizer que não houve uma “reclassificação”, apenas que os intervalos considerados “ásperos ou duros” deveriam ser utilizados em textos com as mesmas características, reforçando seu significado.

Ao contrário do estilo antigo, o estilo moderno não chegou a ter um consenso sobre a sua aplicabilidade na música, além da “busca dos afetos”. Discussões sobre a existência de regiões afetivas da voz e se a polifonia pode ou não mover as emoções foram questões interpretadas de maneira variada pelos teóricos e pelos compositores.

Temos, por exemplo, o teórico Girolamo Mei (1519-1594) argumentando em carta escrita dirigida a Vincenzo Galilei (c. 1525-1591) ⁵ que, cada altura ou região tímbrica (aguda, média ou grave), representa um *ethos* ou qualidade moral. Ao seu ver, “quem se lamenta não se afasta nunca dos sons agudos; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves” (MEI *apud* CHASIN, 2004, p. 45). Partindo deste pensamento, Mei defende a monodia, em detrimento da polifonia, assim como seu interlocutor Vincenzo Galilei.

Já Giovanni Battista Doni (c. 1593-1647) concorda com os teóricos acima no que se refere a mover os afetos pelo canto, mas difere sobre como isso se realizaria. Para Doni, os sentimentos não estão ligados às regiões agudas, médias e graves vocais, como ele afirma em seu “*Trattado della musica scenica*” (DONI *apud* CHASIN, 2004, p. 99).

Doni também deixa clara suas diferenças sobre a questão da polifonia, afirmando não compartilhar das ideias de Galilei sobre a polifonia, defendendo-a como uma prática utilizada pelos antigos (DONI *apud* CHASIN, 2004, p.97).

Encontramos então, neste período do renascimento tardio, compositores como Don Carlo Gesualdo, que se dedicou a escrever somente música polifônica e Monteverdi, que compunha tanto polifonias, quanto árias (homofonia). O que podemos observar nos compositores ditos da *seconda prattica*, como na obra de Gesualdo e Monteverdi, é um tratamento mais rigoroso na utilização dos

⁵ Pai de Galileu Galilei

elementos expressivos considerados “mais agressivos”, como as dissonâncias e cromatismos nas obras sacras do que nas profanas.

O capítulo 2 apresenta uma revisão teórica sobre a música pré-tonal. Nele separamos os elementos compositivos que, novamente, não apresentam uma unanimidade teórica, principalmente em relação aos modos na polifonia. O ordenamento das vozes no processo compositivo também foi motivo de discórdia entre os teóricos. O estilo antigo primava pela existência de uma voz principal, a ser composta primeiro. Pietro Aaron (1489 – após 1545), no seu tratado *De institutione harmonica* (1516), relata a ordem da escrita das vozes no estilo antigo: “Muitos compositores são da opinião de que o soprano deve ser composto primeiro, depois o tenor e, depois do tenor, o baixo”(AARON apud BLACKBURN, 1987, p.215)⁶. Já Zarlino, na terceira parte de seu *Le Istitutioni harmoniche* de 1558, relata uma ordem diferente: “Músicos habitualmente começam suas composições com o tenor e adicionam o soprano. Eles então adicionam o baixo e finalmente o contralto”(ZARLINO, 1968, p. 181).

Blackburn (1987, p.213-214) aponta a influência regional nesta escolha. Os compositores italianos tenderiam à ordem de Aaron; os compositores do norte, a de Zarlino. Zarlino, embora italiano, descreve no tratado citado a maneira composicional de Adrien Willaert (c. 1490 –1562), compositor flamengo. Mas seu tratado teve grande influência na Itália, Alemanha e Inglaterra, podendo então haver uma coexistência de visões sobre o tratamento das vozes.

Bukofzer (1952, p. 38) cita um manuscrito do século XV que aborda esta questão fazendo uma distinção entre a música sacra e secular. Nele, o autor (anônimo) afirma que, nos motetos, o tenor deveria ser escrito primeiro, enquanto nas baladas, rondós e virelais deve-se começar pelo *treble*⁶.

Aaron ainda aponta:

“...considerando apenas parte por parte, ou seja, quando o tenor está sendo composto, se você prestar atenção somente na harmonização do tenor (com o soprano), e o mesmo com o baixo, é inevitável que cada parte vai sofrer quando colocada no conjunto””(AARON apud BLACKBURN, 1987, p.215) (tradução nossa)⁷.

A afirmação de Aaron ressalta uma nova maneira de se pensar a polifonia, valorizando a escrita simultânea das vozes, não mais a escrita individual. Entre os compositores dessa nova geração, Aaron cita Josquin, Obrecht, Isaac, Agricola e ele mesmo.

⁶ Voz mais aguda da polifonia, em italiano *cantus*.

⁷ Tradução nossa a partir da versão em inglês de Blackburn. No original, em italiano: per la qual cosa considerando solamente parte per parte, cioe quando si fa il tenore, se tu attendi solo ad accordare esso tenore, et cosi il simile del controbasso, conviene che ciascuna parte de gli luoghi concordanti patisca

Novamente, apesar dos teóricos abordarem a questão, ela não é um assunto fechado e deve ser analisado caso a caso. Em obras com *cantus firmus*, fica claro que ele deve ter sido a voz base para a execução da polifonia. Em outros casos, podemos verificar pelo desenvolvimento da linha melódica seu grau de importância dentro da malha polifônica.

Esta profusão de visões permeia vários aspectos composicionais no Renascimento. Temos como exemplo, além dos já citados, as várias versões da adaptação modal para a polifonia, a utilização ou não da ideia dos *ethos* dos modos, entre outros.

O capítulo 1 e 2 desta pesquisa tratou de levantar algumas dessas questões, apresentando os problemas que devem ser considerados no pensamento da reconstrução. A escolha de um ou outro caminho deve levar em conta o conjunto da obra do compositor e também de outros autores, preferencialmente que mantenham o máximo de semelhança, como época, país e escola, que tenham escrito peças com o mesmo texto da que teve alguma parte perdida.

O final deste trabalho contém a recomposição do *Bassus* de uma das *Sacrae cantiones* de Gesualdo, o moteto *Da Pacem*, moteto este já recomposto por Stravinsky, mas sem uma intenção de fidelidade musicológica. O estudo da obra de Gesualdo tem o interesse em comparar como um dos mais ousados compositores da *seconda prattica* lida com a obra sacra. Além disto, Gesualdo possui dois livros de *Sacrae cantiones*, um completo, a cinco vozes e um incompleto, a 6 e 7 vozes, ambos editados em Nápoles em 1603. Compôs também um livro de *Responsoria*, editado junto com *Miserere* e *Benedictus*, publicado em 1611, a 6 vozes. Isso nos permite a comparação tanto entre os livros de mesmo nome, quanto entre os de mesma textura, para procurar o que mais se aproxima para auxiliar na recomposição.

1.0 PENSAMENTO ESTÉTICO DO RENASCIMENTO MUSICAL

Neste capítulo abordaremos as duas escolas estéticas que conviveram no período pré barroco, a *prima* e a *seconda prattica*, e a influência das mesmas na composição da época e, mais especificamente, na obra de Carlo Gesualdo.

1.1 A *Prima prattica* X *Seconda prattica* ou Maneirismo

Seconda Pratica, a qual foi primeiro renovada em nossa notação pelo Divino Cipriano de Rore... teve seguimento e foi ampliada... por Ingegneri, Marenzio, Giaches de Wert, Luzzasco, assim como Jacopo Peri, Giulio Caccini e finalmente pelos espíritos sublimes com um melhor entendimento da verdadeira arte, que entendem o que gira em torno da perfeição da melodia, que considera a harmonia comandada e não comandante, e faz as palavras senhoras da harmonia (MONTEVERDI *apud* ALESSANDRINI, p. 633).⁸

O texto acima foi escrito por Giulio Cesare Monteverdi, irmão do compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), publicado duas vezes: no *Scherzi musicali* (Veneza, 1607) e no *Quinto Libro de madrigali* (1605). Neste texto, Giulio Cesare defende seu irmão das duras críticas feitas pelo teórico Giovanni Maria Artusi (1540-1613), publicadas no diálogo *L'Artusi overo delle imperfettione della moderna musica* (1600). No diálogo em questão, os interlocutores Luca e Vario criticam obras do *Quarto Libro de madrigali* de Monteverdi.

Essa discussão se baseia na nova maneira de se utilizar as dissonâncias. Sobre a utilização de quarta diminuta melódica na obra de Monteverdi, Artusi diz: “Será que ele tem permissão da natureza e das artes para confundir as ciências?”⁹ (TOMLINSON, 1987,p.23). Essa é justamente a discussão entre as duas práticas. A *seconda* vai contra o que é considerado auditivamente natural ou cientificamente correto em relação à utilização de dissonâncias. Como Tenney (1934, p. 54) salienta,

⁸ No original: *Seconda prattica*, de la quale e statto il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore ... seguitata, & ampliata ... dal Ingegneri, dal Marenzio, da Giaches Wert, dal Luzzasco, & parimente da Giacoppo Peri, da Giulio Caccini, & finalmente da li spiriti piu elevati & intendenti de la vera arte, intende che sia quella che versa intorno alla perfetione de la melodia, cioe che considera l'armonia comandata, & non comandante, & per signora del armonia pone l'oratione. Tradução da autora.

⁹ Does he have the permission of nature and art thus to confound the sciences? Tradução da autora.

“a *seconda prattica* não envolve uma nova concepção de dissonância e consonância, mas novas atitudes sobre seu uso”. Isto é importante ressaltar, já que alguns autores consideram que nesta prática ocorreu uma “emancipação da dissonância”. A dissonância da *seconda prattica* não é emancipada. Ela continua sendo considerada “dura”, “áspera”, mas essas qualidades são utilizadas com propósitos expressivos.

Em consequência, *prima prattica* é o termo criado por Monteverdi para se referir ao “estilo antigo” ou estilo do contraponto com rigor no tratamento das dissonâncias. À época de Monteverdi, como ele mesmo cita, encontra sua sistematização detalhada no trabalho de Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* e será tratada aqui nos capítulos seguintes. Apesar de ser chamada de “estilo antigo”, a *prima prattica* e a *seconda* acabam por conviver no final do Renascimento e no início do Barroco. Já a *seconda prattica* nunca foi realmente sistematizada, gerando discussões entre os compositores e teóricos sobre como seus ideais filosóficos e estéticos deveriam ser traduzidos em música.

A discussão *prima prattica* x *seconda prattica* é um reflexo dos confrontos intelectuais da Alta Renascença¹⁰: Dentro do pensamento dicotômico do Renascimento, podemos citar: o escolasticismo versus humanismo. O escolasticismo, chega à Itália tardiamente em relação ao resto da Europa, vindo da França após os anos 1300, pouco antes do início do pensamento humanista. Apesar da sua origem medieval, o escolasticismo é fundamentalmente um fenômeno do renascimento” (TOMLINSON,1984, p.4). Mas, tanto o pensamento escolástico quanto o humanista, coexistem durante a Renascença Italiana, tendo o escolasticismo “dominado certas áreas de conhecimento que resistiram as tendências intelectuais humanistas” (TOMLINSON,1984, p.4).

Tomlinsom (1984, p.4) afirma: “O escolasticismo foi marcado por duas tendências amplas relacionadas: a confiança na autoridade e a fé na verdade absoluta do conhecimento adquirido através da rigorosa lógica dedutiva”. Isto se traduzirá em música na *prima prattica* e sua valorização da tradição, da matemática e da ciência, contra a *seconda prattica*, humanista, com a valorização do novo, dos sentidos.

Um ponto importante para a *seconda prattica* é justamente a questão da perfeição da música, baseada nas leis da natureza, defendida pela *prima prattica*. Para os adeptos do *stilo nuovo*, se as regras existem por serem “naturais”, são portanto imutáveis, fato que impedirá o surgimento de uma nova arte. Em Watkins (1973, p.102): “O maneirista¹¹ não mais considera o cânone da

¹⁰ Período definido por Watkins (1973,p. 95) como sendo de 1520 a 1620.

¹¹ A *seconda prattica* também é conhecida por maneirismo.

natureza imutável. Ele pode, de fato, lutar pelo 'não natural' - não apenas para ser perverso, mas porque isto serve aos seus propósitos artísticos mais diretamente”¹².

O ideal estético do maneirismo ou *seconda prattica* vem do pensamento humanista. O humanismo busca seus princípios na estética grega, tendo como referência a obra de Aristóteles. A principal referência aristotélica da *seconda prattica* é a ideia da “mimese”, descrita tanto na “Poética” quanto na “Política” de Aristóteles. Diferente da definição padrão da mimese como figura de retórica onde o orador imita a voz ou o gesto de outro, Aristóteles diferencia a mimese musical da mera cópia, na medida em que a imitação sonora se move ou tende à essência, à natureza daquilo que é o seu original. O argumento de Aristóteles pode ser exemplificado com o trecho a seguir, extraído da “Política”:

Ora, nada imita melhor os verdadeiros sentimentos da alma que o ritmo e a melodia, seja em se tratando da cólera., da meiguice, da coragem, da temperança ou das afeições opostas e de outras afeições da alma. A prova disso está nos acontecimentos, pois que a Música desperta em nossa alma todas essas paixões. Quando se tem o hábito de sentir dor ou prazer, quando surgem coisas que se lhe assemelham, se está a ponto de experimentar os mesmos sentimentos em presença da realidade. Por exemplo, se um homem sente prazer em apreciar o retrato de alguém, só porque esse representa a forma exterior, forçosamente a vista da própria pessoa cujo retrato ele contempla ser-lhe-á agradável. (ARISTÓTELES, p. 105)

Para Aristóteles, portanto, a música não só imitava, mas tinha o poder de alterar a maneira como o ser humano sente o mundo.

Estas reflexões sobre a aplicabilidade do *ethos* musical permeiam os textos de teóricos e músicos como Mei, Galilei, Doni e do próprio Monteverdi, gerando diferentes conclusões.

Na carta de 1572, dirigida a Galilei, Mei (1519-1594) determina que “à voz humana é intrínseca a dimensão afetiva” e ainda “que se de canto se trata, necessariamente de voz se trata, logo, da altura ou região tímbrica da voz que canta” (CHASIN, 2004, p. 44).

Girolamo Mei atribui a cada *altura* ou *região tímbrica* (aguda, média ou grave) um *ethos* ou qualidade moral, uma *afeição determinada*. A seu ver, “quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves” (MEI *apud* CHASIN, 2004, p. 45). A partir desse pressuposto, Mei defende a monodia, em detrimento da polifonia, como podemos comprovar com o trecho a seguir extraído da Carta:

A partir dessa ideiação e fundamento passei a argumentar que se a música dos antigos cantasse simultânea e misturadamente várias áreas na mesma canção, como fazem os nossos músicos com o baixo, tenor, contralto e soprano - ou mesmo com mais ou menos vozes dispostas a um só tempo, sem dúvida teria sido impossível que tivesse podido,

¹² Mannerist no longer considers the canon of nature immutable. He may, in fact, strive for the ‘unnatural’ – not just to be perverse, but because it serves his artistic purposes more directly.

galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte, como se vê que a isto chegasse pelos inúmeros relatos e testemunhos de grandes e nobres escritores (MEI, *apud* CHASIN, 2004, p.44).

Pensamento análogo encontramos em Vincenzo Galilei (1520 – 1591), expresso em seu “*Dialogo della musica antica et della moderna*” escrito em 1581, onde afirma que o “canto é o ato mimético afetivo no interior da palavra” (CHASIN, 2004, p. 69). Também vai de encontro a Mei em sua crítica ao contraponto, assinalando:

As regras dos contrapontistas modernos, observadas como leis invioláveis [...] serão justamente contrárias à perfeição das excelentes e verdadeiras harmonias e melodias, [pois] [...] que o som grave é de diferente natureza em relação ao agudo, e ambos distintos do mediano, como também uma é a propriedade do movimento veloz e a outra do tardo, e tanto aquela quanto esta [natureza] não são consideradas pelos medíocres. E sendo verdadeiríssimo estes dois princípios – como de fato o são- facilmente se pode ver (sendo a verdade uma apenas) que o cantar em consonâncias na maneira como os modernos praticam é uma impertinência, pois a consonância outra coisa não é do que a mistura do som grave com o agudo (GALILEI, *apud* CHASIN, 2004, p.72).

Giovanni Battista Doni (c1593 – 1647) conquanto concorde com Mei e Galilei ao que se refere à mimese e o mover os afetos realizados pelo canto, difere em como isso se realiza. Para Doni, contrariando Mei, gravidade, medianidade e agudez vocal não se atam a afetos determinados. A tristeza não se liga incondicionalmente ao grave, assim como a alegria não obrigatoriamente é expressa pelo agudo, como comprova o trecho a seguir, tirado do “*Trattado della musica scenica*” de Doni:

...a agudez não opera por si nem a tristeza nem a alegria, mas apenas as veemências das paixões em geral. De sorte que aplicada a coisas alegres, isto é, palavras, melodias e ritmos tais, promove maior alegria, e em assuntos tristes, agrega maior tristeza. É bem verdade que para os afetos de simples tristeza ou melancolia o tom grave é mais adequado porque denota languidez e certo torpor. Mas para exprimir uma dor intensa, desespero, lamentos, vozeios, como os de quem lastima a morte de um filho, pai ou irmão, seria um erro usar sons e tons graves (DONI *apud* CHASIN, 2004, p.99).

Doni também deixa clara a sua diferença de ideias com Mei e Galilei sobre a polifonia, expressando categoricamente:

Não quero omitir que não compartilho da convicção de Galilei de que os diversos movimentos das vozes – caminhando uma para o agudo, outra para o grave- impeçam que a música, como crê, opere os efeitos devidos. Além disso, o mais grato modo de proceder dos concertos¹³, que é o movimento contrário, seria suprimido, algo, assim estimo, também praticado pelos antigos (DONI *apud* CHASIN, 2004, p. 79).

Cláudio Monteverdi (1567-1643) também nos deixa algumas de suas ideias sobre o tema. Seus escritos sobre música não são muitos, preferindo ele compôr a escrever o prometido tratado que definiria a *seconda prattica*. Mas temos no prefácio do “Oitavo Livro” de madrigais a questão dos afetos discutida nos textos citados acima claramente definida:

¹³ Concertos, do latim, consenso.

Três são as principais paixões ou afeições da alma. Assim considere, bem como os melhores filósofos. São elas a ira, a temperança e a humildade ou súplica, como mostra, aliás, a própria natureza da nossa voz, que se faz alta, baixa e mediana; na música, claramente referidas por concitato¹⁴, mole e temperado (MONTEVERDI *apud* CHASIN, 2004, p. 124).

Como podemos observar, Monteverdi liga os sentimentos às regiões vocais, mas não despreza a polifonia, tendo ele continuado a compor tanto monodias quanto polifonias.

Um exemplo ainda mais forte ocorre quando é apresentado a Monteverdi um libreto para ser musicado, onde os personagens são todos mitológicos e irreais. Sua reação pode ser lida em carta de 1616, destinada a seu amigo Alessandro Striggio:

Observei [no texto] que os interlocutores são ventos, cupidos, zéfiros e sereias, de modo que muitos sopranos serão necessários. E deve ser dito ainda que os ventos têm de cantar, isto é, os zéfiros e os bóreas. Como, caro senhor, poderei imitar o falar dos ventos, se estes não falam? E como poderei, com estes meios, mover os afetos? Arianna moveu-nos por ser mulher, e Orfeo também nos moveu por ser homem, não vento (MONTEVERDI *apud* CHASIN, 2004, p. 128).

Conforme observamos nos textos acima, os compositores da *seconda prattica* tinham em comum a busca por traduzir os afetos humanos em música, não havendo um consenso em como isso deveria ser realizado.

Gesualdo se inicia na *seconda prattica* em Ferrara, corte onde viveu de 1594-1596. Ferrara era considerada como um dos mais brilhantes centros culturais da Europa, tendo passado por lá também Obrecht, Josquin, Isaac, Willaert, Rore, Brumel, Vicentino, Isnardi, Luzzaschi (compositor que exerceu uma grande influência na obra de Gesualdo), Marenzio, Lassus, Dowland (WATKINS, 1973, p. 37).

Na verdade, alguns autores consideram que a nova música produzida em Ferrara, por volta de 1590, pelos compositores Luzzasco Luzzaschi, Gesualdo e Conde Alfonso Fontanelli foi a precursora da *seconda prattica*¹⁵. Luzzasco foi considerado o líder do movimento, escrevendo um manifesto na dedicatória do seu “Sexto livro de Madrigais”, de 1596, do qual podemos ver alguns excertos em Turci-Escobar (2004, p.11, tradução nossa):

Música e poesia, o manifesto começa, “tem um tal grau de similaridade e se unem tão naturalmente que poderia se dizer... que elas nasceram como gêmeas no Parnassus.” No entanto, por ser a poesia a primogênita, “a música a reverencia e a honra como sua senhora,” da onde se segue “que se o poeta levanta seu estilo, o músico também eleva seu tom.”¹⁶

¹⁴ Agitado.

¹⁵ Como por exemplo Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara*.

¹⁶ Music and poetry, the manifesto begins, “are to such a degree similar and so naturally joined together that one could indeed say... that they were born as twins on Parnassus.” Because of poetry’s primogeniture, however, “music

Podemos ver no texto acima uma grande similaridade com o texto publicado pelo irmão de Monteverdi em 1607.

Os textos preferidos pelos compositores dessa nova maneira de compor madrigais em Ferrara eram os “concisos, sérios e com um conteúdo emocional intenso” (Turci-Escobar, 2004, p.3). Ainda que todos os compositores da *seconda prattica* tenham preferência por textos dramáticos, os compositores de Ferrara se distinguem por dar preferência a textos compostos especialmente para serem musicados, mais curtos.

Neste período musicalmente turbulento unem-se às dúvidas de como se aplicar a *seconda prattica*, mais as discussões dos adeptos da *prima prattica* e, como veremos em Gesualdo, um híbrido. Sua obra madrigalesca é totalmente ligada à corrente de Ferrara, enquanto sua obra sacra divide-se entre os dois movimentos.

reveres and honors her as his lady,” from which it follows “that if the poet raises his style, the musician also raises his tone.”

1.2 A relação de Don Carlo Gesualdo com as duas práticas

Don Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa (1560-6? -1613)¹⁷, ainda hoje é mais célebre por sua vida trágica, geralmente excessivamente romanceada, do que pela sua obra¹⁸. Para alguns autores, suas ousadias cromáticas, grande utilização de dissonâncias (muitas vezes não preparadas ou resolvidas) e falsas relações são consideradas fruto da falta de técnica de um compositor amador.

Alguns desses autores são citados por Turci-Escobar¹⁹: Charles Burney (1726-1814), Alfred Einstein (1880-1952) e o musicólogo contemporâneo James Haar. Este último, em seu livro *“Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance”*²⁰, diz que “...a música de Gesualdo parece e soa tristemente amadora”²¹(em relação a música de Marenzio). Haar faz o mesmo comentário comparando Gesualdo a Wert:

Comparado à segurança artística e profissional de Wert, a música de Gesualdo parece mais amadora do que chocante, como a de vários monodistas do início do século XVII, cujos impulsos afetivos parecem ser principalmente regras imperfeitamente compreendidas²².

O mesmo musicólogo vai ainda além: “Mas muito da música de Gesualdo é evidência do perigo do virtuosismo, especialmente quando misturada com expressionismo, mesmo um exibicionismo retórico...”²³

Haar analisa de forma altamente pejorativa o madrigal de Gesualdo, *Ecco morirò dunque* (madrigal a 5 vozes do 4º livro de madrigais, composto em 1596), com termos como “ejaculações contrastantes”²⁴, “contraponto invertido inexato”²⁵ ou “contraponto invertido grosseiramente executado”²⁶.

¹⁷ As várias fontes consultadas divergem quanto a data de nascimento de Gesualdo, variando de 1560 a 1566.

¹⁸ Para detalhes sobre sua vida, ver: *Gesualdo, the man and his music*. Glenn Watkins. London: Oxford University Press, 1973.

¹⁹ Turci-Escobar, John. *Gesualdo's harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five-voice madrigals*. Tese de doutorado. Yale University, 2004, p. 281-282.

²⁰ Haar, James. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1986, p. 145.

²¹ Idem, p.145: “...Gesualdo's music looks and sounds sadly amateurish”

²² Idem, p.144: “Next to the professional and artistic security of Wert's music Gesualdo's seems not so much shocking as amateurish, like that of a number of early-seventeenth-century monodists whose affective strivings break rules that appear to have been imperfectly grasped in the first place.”

²³ Idem, p. 145. “But much of Gesualdo's music is evidence of the dangers of virtuosity , specially when mixed with expressionist, even exhibitionist rhetoric...”

²⁴ Idem, p. 144: “contrasting ejaculations”.

²⁵ Idem, p. 144: “inexact invertible counterpoint”.

²⁶ Idem, p. 144: “roughly executed invertible counterpoint”.

Prima Parte

S1 Ec - - co, mo - ri - rò dun - que! Nè fia

S2 Ec - - co, mo - ri - rò dun - que! Nè fia

A Ec - - co, mo - ri - rò dun - que! Nè fia —

T Ec - - co, mo - ri - rò dun - que! Nè fia che pur ri -

B

[8]

[10]

che pur ri - mi - re. Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.

che pur ri - mi - re, Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.

— che pur ri - mi - re, Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.

mi - re, Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.

Exemplo 1- *Ecco morirò dunque*, Carlo Gesualdo (madrigal a 5 vozes, 4º livro de madrigais, 1596, c. 1-12).

Em contrapartida, muitos trabalhos foram escritos em defesa de Gesualdo. Turci-Escobar (2004, p. 283-284) rebate as duras críticas de Haar, principalmente as que se referem ao madrigal citado, *Ecco morirò dunque*:

Mas quem eram os ouvintes pretendidos de Gesualdo? *Ecco morirò dunque* foi publicado, e provavelmente composto, durante a estadia de Gesualdo em Ferrara. Desta maneira é provável que este madrigal tenha sido executado na corte do Duque Alfonso. Dado o prestígio de Luzzaschi e a reputação de Ferrara como um centro de música avançada, pode-se assumir que os membros da corte eram habituados, ou até mesmo adeptos, à crença estética da *Nuova Maniera*. Pode-se também assumir um grau de familiaridade com a composição de Luzzaschi no novo estilo. Se for este o caso, então o *Ecco morirò dunque* de Gesualdo provavelmente se encaixa dentro do esperado pela audiência, pois ele compartilha muitas características estilísticas com os madrigais compostos por Luzzaschi e Fontanelli durante o mesmo período.²⁷

²⁷ But who were Gesualdo's intended listeners? *Ecco morirò dunque* was published, and probably composed, during Gesualdo's sojourn in Ferrara. Thus, it is likely that this madrigal was performed in the court of Duke Alfonso. Given Luzzaschi's prestige, and Ferrara's reputation as a center of progressive music, one may assume that the members of the court were acquainted with, and perhaps even adhered to, the aesthetic creed of the *Nuova Maniera*. One may also assume a degree of familiarity with compositions by Luzzaschi in the new style. If this is the case, then Gesualdo's setting of *Ecco morirò dunque* probably fell within the range of expectations of such an audience, since it shares many

Mas se a música do Príncipe de Venosa era considerada inteligível para alguns, era citada como exemplo para outros teóricos. Para Doni (1635, p.16)²⁸: “nenhum dos modernos pode ser comparado com Gesualdo em lidar com ritmo e melodia”²⁹, dando como exemplo o madrigal *Resta de darmi noia*. Afirma ainda que o “Príncipe de Venosa é realmente o príncipe dos compositores modernos”³⁰. Já Athanasius Kircher (1601 -1680) cita uma passagem do madrigal *Baci soave e cari* como o melhor exemplo de um efeito amoroso e, para uma ilustração de arrependimento, a obra *Dolcissimo sospiro*³¹

As ousadias composicionais de Gesualdo provavelmente se devem a um conjunto de fatores: Sua identificação com o movimento musical que surgia em Ferrara, a influência de Luzzaschi e a liberdade de não ser um “músico profissional” e sim ser seu próprio financiador, podendo criar sem dar maiores satisfações a um patrão (ou mecenas) e sem a necessidade de lucrar com a venda de partituras.

Podemos observar a influência financeira na composição no próprio Luca Marenzio, citado por Haar. Estar a serviço de um patrono foi sempre importante para Marenzio. Após seus primeiros estudos em Brescia e possivelmente alguns anos em Mântua, ele foi empregado pelo cardeal Cristoforo Madruzzo, trabalhando para ele como maestro di cappella por 12 anos em Trento. Em 1570 Madruzzo mudou-se para Roma e Marenzio permaneceu a seu serviço até 1578, data da morte de Madruzzo, passando a seguir a trabalhar para o cardeal Luigi d’Este, até quando este morre em 1586 (Steven Ledbetter/James Chater, 2009, Grove online).

Apesar da aparente amizade entre Marenzio e o cardeal, este pretendia mandá-lo como presente para o rei da França, contra a vontade do compositor, ideia que parece ter sido considerada por algum tempo, mas que finalmente falhou. Além disso, Marenzio frequentemente teve dificuldades em receber seu salário. Em ao menos uma ocasião, em 1584, ele escreveu uma intensa e angustiada carta ao cardeal suplicando para ser pago. Seu serviço para a casa d’Este terminou com a morte do cardeal em 30 de dezembro de 1586, e durante 1587 ele aparentemente viajou, possivelmente procurando uma nova posição (Steven Ledbetter/James Chater, 2009, Grove online).

O que é digno de nota é que, no período correspondente entre a carta de Marenzio até sua próxima posição estável (1588, quando Marenzio entra para o serviço do grão duque Ferdinando de Médici) percebemos uma significativa mudança na produção musical de Marenzio. Nesta época (1584-1587) publicou em rápida sucessão suas vilanelas e canções a três vozes, trabalhos evidentemente populares já que foram frequentemente reimpressos. Nessas obras Marenzio cultivou certa primitividade artística, com frequentes quintas paralelas e outros procedimentos normalmente proibidos. A simplicidade dessas canções contrasta com a complexidade e refinamento do resto de sua obra, tanto madrigalesca quanto sacra, preferencialmente a cinco vozes, onde procura traduzir imagem verbal em simbolismo musical, característica da chamada *seconda prattica*. Acreditamos que a composição dessas peças de notadamente menor valor artístico, mas também de mais fácil execução, tenha ocorrido por causa das dificuldades financeiras enfrentadas

stylistic features with madrigals composed by Luzzaschi and Fontanelli during the same period.

²⁸ Giovanni Baptista Doni (c. 1593-1647).

²⁹ Compendio del trattato de’ generi de’ modi della musica, 1635, p. 16

³⁰ Idem, p.9

³¹ Kirscher, Athanasius, *Musurgia Universalis*, 1650, p. 599 apud Marshall, p.4

por Marenzio neste período. Este tipo de obra era de gosto comum na época, sendo consumida para diversão da nobreza, que a conseguia executar graças a pouca dificuldade técnica que apresentava.

Ch'io gri - do "o dol-ci lu - mi, Fa - te ch'io non con - su
 Ch'io gri - do "o dol-ci lu - mi, Fa - te ch'io non con -
 Ch'io gri - do "o dol-ci lu - mi, Fa - te ch'io non con - su

Exemplo 2 - L. Marenzio, *Al primo vostro sguardo*, *Il primo libro delle villanelle Venezia*, 1584 (c. 9-12)

No exemplo acima, notamos uma grande sequência de acordes paralelos, harmonia simples e uma textura homofônica, muito diverso da grande variedade e profundidade encontrados em seus madrigais.

Em oposição aos ataques de vários musicólogos à obra de Gesualdo, outros vem em sua defesa. Nos últimos anos, muitas teses e dissertações, enfocando diferentes aspectos da obra de Gesualdo, foram escritas em diversos países. Além do já citado Turci-Escobar (2004), temos Marshall (1955), Davis (2000), Barrail (2004) entre outros. Quanto aos livros uma importante referência é a obra de Glenn Watkins, nascido em 1923. Watkins escreveu *Gesualdo: The man and his music* (1973) e *The Gesualdo Hex: Music, myth, and memory* (2010), além de artigos e capítulos de livros sobre Gesualdo. É no prefácio do primeiro livro de Watkins que encontramos o mais famoso defensor de Gesualdo: Igor Stravinsky.

Stravinsky expressa seu interesse e admiração por Gesualdo diversas vezes. Escreve dois textos sobre o Príncipe: *Gesualdo de Venosa: new perspectives*, em 1968, o já citado prefácio para o livro de Watkins (1973), prefácio este reeditado em *Themes and Conclusions* (STRAVINSKY, 1982); além disto, cita Gesualdo nas entrevistas a Robert Craft, em *Conversas com Igor Stravinsky* (STRAVINSKY, CRAFT, 2004). Stravinsky ainda compõe as partes perdidas de três motetos do livro de vinte *Sacrae Cantiones*³², a seis e sete vozes: o *bassus* de *Da pacem Domine* (1959) e *Assumpta est Maria* (1959) e o *sextus* e o *bassus* de *Illumina nos* (1957). Mas Stravinsky não buscou uma reconstrução da obra de Gesualdo, como ele deixa claro na entrevista para Craft (falando sobre o *Illumina nos*) :

³² Publicado em Nápoles em 1603, esse livro não possui o *bassus* e o *sextus*. O *sextus* de *Da pacem Domine* e *Assumpta est Maria* possuem indicação da realização do cânone nas vozes perdidas, faltando apenas o baixo para a solução.

Quando eu terminei o trabalho de copiar as cinco partes existentes na partitura, o desejo de completar a harmonia de Gesualdo, **de suavizar alguns de seus *malheurs***, tornou-se irresistível para mim. Deve-se executar a peça sem nada adicionar para compreender o meu trabalho; e a expressão “adicionar” não é a mais exata: **o material existente foi apenas o meu ponto de partida, com ele recompus o todo**. As partes encontradas impõem limites definidos em alguns casos, e muitos indefinidos em outros. Mas, mesmo se essas partes não dispensassem soluções acadêmicas, o conhecimento das outras obras de Gesualdo o faria. Não tentei adivinhar “o que Gesualdo teria feito”, embora desejasse muito ver o original; **optei mesmo por soluções que, estou certo, não seriam as de Gesualdo**. E embora a segunda voz e a sétima voz de Gesualdo justifiquem as minhas, não encaro meu trabalho sobre esse ângulo. **Minhas partes não são tentativas de reconstrução. Elas são tão minhas quanto de Gesualdo**. O motete seria, creio eu, de qualquer modo incomum; com ou sem mim. Sua forma em duas metades quase iguais é pouco usual, assim como sua polifonia, consistente e complexa. Muitos dos motetes empregam um estilo de acordes mais simples e, com tantas vozes, tão próximas na sua disposição teríamos de esperar um tratamento dessa ordem: a música de Gesualdo nunca é densa. A parte do baixo também é pouco comum. **Tem muita importância enquanto baixo, o que raramente se nota em Gesualdo**. Seus madrigais são quase todos com peso nas linhas superiores e, mesmo nos motetes e responsos, o baixo repousa mais que as outras partes. Não creio que esteja me revendo em Gesualdo através desse exemplo, embora meu pensamento musical seja sempre centrado em torno do baixo (o baixo ainda funciona como a raiz harmônica para mim, mesmo na música que componho atualmente) (STRAVINSKY & CRAFT, 2004, p.24-25)³³.

Mas, mesmo Stravinsky sendo o grande defensor de Gesualdo, parece ter interpretado mal a utilização de dissonâncias em sua obra, como podemos ver:

Mas esse motete, que poderia ter sido opus final de Gesualdo, seria capaz de levá-lo a soluções incomuns pelo simples fato de ser o único a sete vozes. (Seguindo o mesmo raciocínio, questiono se volume perdido dos madrigais a seis vozes teria música mais complexa, mais “dissonante” do que os volumes a cinco vozes, e a única referência que se tem para qualquer madrigal desse livro, Sei disposto, apóia meu ponto de vista; mesmo seu madrigal *Donna, se m'ancidete*, da primeira fase, em seis vozes, tem um grande número de segundas, sem contar os que são erros do editor). (STRAVINSKY & CRAFT, 2004, p.25).

³³ Grifos da autora.

7
 tal Sea-ma - raè la mia vi - ta, sea - ma -
 tal Sea - ma - raè la mia vi - ta, sea - ma - raè
 tal Sea - ma - - raè la mia vi - ta, sea - ma - raè la mia vi - ta,
 tal Sea - ma - - raè la mia vi - ta, sea - ma - raè la mia vi - ta
 tal Sea - ma - - raè la mia vi - ta, sea - ma - raè la mia vi - ta
 tal Sea - ma - - raè la mia vi - ta

10
 raè la mia vi - - - ta Dol - ce
 la mia vi - - - ta Dol - ce sia la mia mor - te;
 sea - ma - raè la mia vi - ta Dol - ce sia la mia mor - te;
 Dol - ce sia la mia mor - te,
 Dol - ce sia la mia mor - te,
 Dol - ce

13
 sia la mia mor - te; Co - si, can - gian - do sor -
 Co - si, co - si, can -
 Co - si, co - si, can - gian - do
 dol - ce sia la mia mor - te; Co - si, co - si,
 dol - ce sia la mia mor - te; Co - si, co - si,
 sia la mia mor - te; Co - si, co - si,

Exemplo 3 - C. Gesualdo, *Donna, se m'ancidete*, Terzo libro a cinque voci, n. 20, c. 7-15. Dissonâncias marcadas em cores diferentes, para indicar as vozes envolvidas.

No texto acima, Stravinsky atribui a linguagem dissonante de Gesualdo ao número de vozes do madrigal, considerando até as dissonâncias excessivas, causadas por erros de edição, quando na verdade elas são perfeitamente explicáveis pelo texto, característica do estilo da *seconda prattica*. Praticamente todas as dissonâncias do madrigal “*Donna, se m’ancidete*” se concentram na passagem “*se amara è la mia vita*”³⁴, em oposição ao texto consonante “*dolce sia la mia morte*”³⁵. Temos aqui uma representação que foge do óbvio, da representação simplista. Assim como no texto, a música relativa à vida é dissonante, sofrimento. A morte, solução final para a dor, é escrita com consonâncias. Nenhuma dissonância é empregada fora do contexto. Nas outras partes do madrigal, as dissonâncias quase não são utilizadas. Concluímos, portanto, que a questão da linguagem de Gesualdo neste madrigal não se dá em relação ao número de vozes, mas sim na intenção da representação dos afetos do texto.

Já em *Gesualdo de Venosa: new perspectives* (WATKINS, 1973, p.viii), Stravinsky elogia a unidade de caráter e estilo do Sexto Livro de madrigais de Gesualdo. Ele afirma que os madrigais deste livro são agrupados de dois em dois, pelo “tom”, pelo tempo e pelo caráter, além da similaridade do início canônico, cadências finais e “instrumentação”. Catz (1996, p.38) também observa o agrupamento modal dos últimos livros de madrigais de Gesualdo:

Não apenas as peças do mesmo modo são agrupadas conforme as seis grandes classes modais descritas por Glareano, mas, à partir do Quarto livro, elas se sucedem conforme a ordem teórica dos modos. O quarto livro apóia a ordem proposta por Zarlino em *Dimonstratione armoniche* (modos jônio e hypojônio considerados como os primeiros). No entanto, o Quinto e Sexto livros retornam à ordem estabelecida por Glareano, ordem essa que Zarlino havia reproduzido inicialmente no seu *Institutione armonique*: modos dórico e hypodórico em primeiro, jônio e hypojônio ao final. O planejamento dos livros revela também o desejo de produzir um ciclo fechado, retornando no final ao modo dos primeiros madrigais.³⁶

A lógica modal, a clara função das dissonâncias e, como analisaremos posteriormente, o domínio técnico também da *prima prattica*, demonstram que Gesualdo é muito mais do que o “músico amador” como alguns musicólogos querem ver.

³⁴ “Se amarga é a minha vida”- tradução da autora.

³⁵ “Doce será a minha morte” – tradução da autora.

³⁶No original : “ Non seulement les pièces de même mode sont groupées conformément aus six grandes classes modales décrites par Glarean, mais, à partir du quatrième livre, elles se succèdent conformément à l’ordre théorique des modes. Le quatrième livre souscrit à l’ordre proposé par Zarlino dans les Dimonstratione armoniche (modes ionien et hypoionien considérés comme les premiers). Les cinquième et sixième livres, en revanche, reviennent à l’ordre fixé par Glarean, ordre que Zarlino avait initialement reproduit dans les Institutione armonique : modes dorien et hypodorien en premier, ionien et hypoionien à la fin. Le plan des livres révèle en outre la volonté de construire un cycle clos, en reprenant à la fin du recueil le mode des premiers madrigaux. ”- tradução nossa.

2 MÚSICA PRÉ-TONAL – REVISÃO DA LITERATURA

2.1 Gêneros Musicais

O primeiro ponto que levaremos em conta é o gênero da obra a ser reconstruída. Assunto frequentemente negligenciado pelos tratados da época, a questão foi abordada pelo compositor e teórico italiano Pietro Pontio (1532-1596), que foi aluno de Cipriano de Rore (1515 ou 1516 – 1565). Pontio, no seu *Ragionamento di musica* (Parma, 1588), afirma: “(...) várias composições, como as Missas, Motetos, Salmos, Ricercares, Lamentações e Madrigais, todas essas utilizam as mesmas consonâncias e dissonâncias que são encontradas no contraponto, mas não na mesma maneira ou estilo (...)”.³⁷

No mesmo texto, Pontio ressalta as diferenças de cada “modo ou estilo”. Para ele, o Moteto deve ser sério e calmo, com todas as partes, principalmente o baixo, movendo-se lentamente. Mas aponta que alguns compositores de sua época escreviam motetos e outras obras sacras que não serviam à função religiosa, dada sua escritura rápida, fazendo com que parecerem mais com madrigais ou canções. A falha apontada por ele se dá na escolha da divisão (apesar de não utilizar esse termo), na escolha da “mínima sincopada” no lugar da “semibreve sincopada”.³⁸ Na explicação de Palisca (2006, p.56, tradução nossa):

A divisão padrão que Pontio tinha em mente era a *alla breve*, na qual a breve era dividida em duas batidas, cada uma valendo uma semibreve. Quando havia quatro ou cinco vozes, duas ou três delas deveriam ter notas longas, enquanto as outras se moveriam mais rapidamente.³⁹

Pontio compara o estilo da Missa com o do Moteto, apesar de afirmar que, no Moteto, a segunda parte é livre, mantendo-se o tom apropriado, enquanto na Missa os movimentos de Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus devem ser escritos com material similar, variando as entradas das vozes. O material similar que será repetido deve ser utilizado no início dos movimentos. Se o ponto de imitação for iniciado pelo Tenor em um movimento, em outro o Superius ou o Baixo deve ser a voz a apresentá-lo⁴⁰.

³⁷ Pontio, *Ragionamento*, 123 (Rag.4): (...)variate compositioni, come Messe, Motetti, Salmi, Recercari, Lamentationi, & Madrigali; quali tutti si seruino delle medesime consonantie, & dissonantie, che nel contrapunto si truouano; ma non già nell'istesso modo, ò stille (...) Tradução nossa.

³⁸ Idem, 154.

³⁹ Palisca, 2006, p.56: The standard measure Pontio had in mind was *alla breve*, in which the breve was divided into two beats, each worth a semibreve. When there are four or five voices, two or three of them may have longer notes while the others move more quickly.

⁴⁰ Pontio, *Ragionamento*, 155 (Rag.4) ou ver Palisca, 2006, p. 57.

Dada a característica do texto dos Salmos, com muitos versos, Pontio afirma que esse gênero não é o mais indicado para a utilização de fuga e imitação, o que prolongaria demais a composição. A escrita mais usual dos Salmos é a homofônica, com todas as vozes declamando o texto simultaneamente e o verso final mais elaborado. Para Pontio o Magnificat é como o Salmo, mas sua escrita deve ser mais erudita para criar uma atmosfera solene. As vozes devem entrar alternadas, fazendo imitação sobre as fórmulas tradicionais do cantochão. Os Ofícios da Semana Santa, classificadas no mesmo gênero com os Salmos e o Magnificat, devem ser escritas com a harmonia mais dissonante para deixar a música lacrimosa, como é apropriado para seu texto.⁴¹⁴²

Quanto ao Madrigal, Pontio afirma que esse pode ser mais rápido que o Moteto, com síncopas e suspensões ocorrendo em notas curtas. Também ressalta a importância da relação texto música no madrigal:

Deve-se fortemente seguir a palavra; tratando-se de coisa dura e áspera, faça a passagem dura e áspera. Se as palavras tratarem de correr, ou combater, convém fazer a composição mais rápida do que antes. E se as palavras vão dar a ideia de queda, ou de elevar-se, deverá fazer a parte de sua composição, que ia por grau conjunto, inclinar-se em disjunto (...).⁴³

2.2 Claves

A escolha das claves na música vocal polifônica renascentista equivale a escolha da instrumentação. Portanto, nos casos de reconstruções onde uma ou mais vozes inteiras foram perdidas, uma das primeiras considerações deve ser o estudo das possíveis claves. Até parte do século XVIII, as claves tinham forte relação com o tipo de voz e tessitura, dado que não era comum a utilização de linhas suplementares. No exemplo abaixo podemos observar as claves mais

⁴¹Pontio, *Ragionamento*, 155-159 (Rag.4) ou ver Palisca, 2006, p. 57.

⁴² É exatamente este o raciocínio que será seguido por Gesualdo. Seus motetos são escritos segundo os princípios da *prima prattica* e seus Ofícios da Semana Santa ou *Tenebrae* são mais dissonantes.

⁴³ Pontio, *Ragionamento*, 160 (Rag.4): Si deue hauere osseruanza gra[n]dissima di seguir le parole, come se trattano di cose dure, & aspre; trouare di quelli passaggi duri, & aspri. Se anco le parole tratteranno di correre, ouer di combattere; conuiene fare la compositione sia veloce rispetto à quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere, ouero inalzarsi, sarete auertito di far le parti della vostra compositione, che vadano per grado congiunto, ouer disgiunto abbassandosi (...)

utilizadas na música polifônica vocal até o século XVII e suas respectivas tessituras:



Exemplo 4 - Claves e tessituras da música vocal polifônica até o século XVII (WOOD, 2010, p.7)

Sobre a questão da tessitura, Zarlino (1983) ainda aponta para que o compositor tenha cuidado para utilizar em cada voz no máximo uma extensão de 11^a. Isso vai de encontro com o exemplo acima, no qual o âmbito vocal encaixa-se perfeitamente na clave utilizada para cada voz.

Mas isso não significava o tom absoluto da performance. David Hiley, em seu artigo *Clefs*⁴⁴, cita alguns casos onde o ajuste de altura pode ser necessário. Como citado acima, a utilização de linhas suplementares não era muito comum, podendo o compositor escrever evitando as linhas suplementares e também as armaduras de clave, buscando uma escrita simples que muitas vezes não equivalia à altura imaginada para a execução musical. Por outro lado, compositores que utilizavam armaduras de clave com mais de um bemol sugerem terem em mente uma altura definida para a execução da peça.

O segundo caso apontado por Hiley diz respeito a obras onde o compositor se utiliza de um *cantus firmus*. Em alguns casos, a escritura do *cantus firmus* era mantida na sua altura original, resultando em movimentos com grandes diferenças de tessitura, como podemos observar na *Missa de Beata Virgine*, de Josquin Deprez:

⁴⁴ Grove online



Exemplo 5 - Tessitura utilizada no Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus da *Missa de Beata Virgine*, Josquin Deprez (escrito em claves modernas. Claves originais indicadas abaixo).⁴⁵



Exemplo 6 -

Tessitura utilizada no Credo da Missa de Beata Virgine, Josquin Deprez⁴⁶

Outra questão a ser observada é o conjunto de claves utilizadas. A combinação mais comum de claves, nos séculos XVI e XVII, era a de soprano, contralto, tenor e baixo (claves de c1, c3, c4 e F4). Essa combinação era chamada de *chiavi naturali*. Outro conjunto utilizado na época era o de “claves altas”, também chamado de *chiavette* ou *chiavi trasportate*. Neste caso eram mais utilizadas as claves de treble, mezzo-soprano, contralto e barítono. Diversos tratadistas da época escreveram sobre o assunto, divergindo sobre se a transposição deveria ser de 4^a ou 5^a abaixo⁴⁷. Este problema é mais relevante na música instrumental ou na música vocal acompanhada, dado que a música vocal *a capella* trabalhava com alturas relativas, como podemos ver no tratado *El Melopeo y maestro: tractado de música theorico y practica* (1613) do teórico napolitano Pietro Cerone: “...e essa diferença [‘transposição’] não é de interesse para o cantor, que não presta atenção em nada além de soar as sílabas [solmização] corretamente, observando os intervalos de tom e semitom”.⁴⁸

⁴⁵ Exemplo de Hiley, Grove online.

⁴⁶ Idem

⁴⁷ Para um sumário das muitas teorias sobre o assunto, ver Parrot, 1984, pg. 491-494.

⁴⁸ Cerone *apud* Wood, 2010.

Ainda deve ser considerado o aumento da tessitura vocal no século XVII, causado pelo desenvolvimento técnico originado da valorização do virtuosismo. Alguns teóricos da época tratam do assunto, como Adriano Banchieri em seu *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto* (2d edn, Venice: Vincenti, 1614), onde detalha a diferença entre o *cantore perfetto* e o *cantore perfettissimo*, demonstrado no exemplo abaixo⁴⁹:



Exemplo 7 –

Tessitura vocal do século XVII segundo Adriano Banchieri

Michael Praetorius (ca.1571-1621); em *De organographia* (Wittenberg, 1618), no segundo volume de seu *Syntagma musicum*, detalha o que ele considera uma extensão vocal normal e a extensão vocal estendida (entre parêntesis):⁵⁰

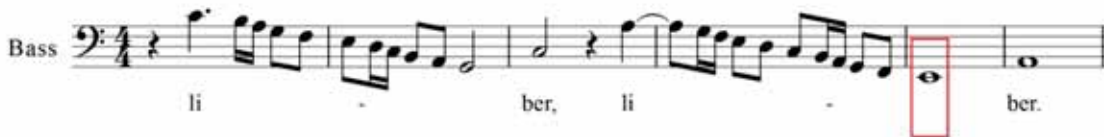


Exemplo 8 – Tessitura vocal do século XVII segundo Praetorius

⁴⁹Banchiere *apud* Gibbons, 2006 p.22.

⁵⁰ Praetorius *apud* Gibbons, 2006 p.22.

Como em todos os casos de estudos de reconstrução, deve-se levar em conta os registros teóricos e o conjunto de obras do compositor trabalhado. No caso de Gesualdo, podemos observar o uso de uma tessitura aumentada nos baixos, tendo ele escrito o Mi 1⁵¹ em três motetos, Mi bemol1 em um e o Lá 1 em um moteto em *chiavette* (portanto outro Mi1 implícito). Um exemplo deste uso aumentado da tessitura do baixo pode ser visto na *Responsoria: Sabb. Sanct., Resp.VIII*:



Exemplo 9

- : Utilização de tessitura ampliada no baixo. Sabb. Sanct., Resp.VIII, Carlo Gesualdo

⁵¹ Na notação utilizada aqui, o Do central é chamado de Do 3. A oitava imediatamente abaixo dele é chamada de 2. No exemplo 6 temos, portanto, um Mi 1.

2.3 MODOS

2.3.1 Definição

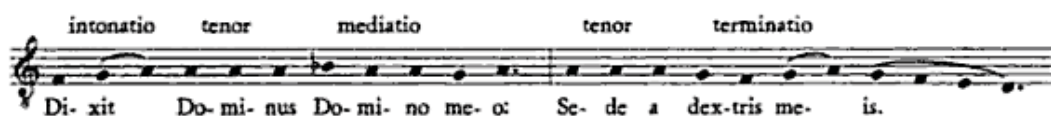
Uma questão essencial para a reconstrução das partes perdidas do repertório vocal polifônico é entender a obra dentro do pensamento no qual foi concebida. Tratando-se aqui do repertório pré-tonal, esse idioma é o modal. Mas o seu entendimento e aplicabilidade é assunto de muita controvérsia entre os tratadistas. Em Zarlino:

Agora eu irei discutir os modos. Essa tarefa é muito difícil, especialmente porque eu quero discutir certas coisas de acordo com o uso dos antigos. A dificuldade aumenta porque, como eu disse outras vezes, a música moderna é praticada de maneira diferente da música antiga, e porque não há exemplo ou vestígio da música antiga o qual posso nos guiar para o verdadeiro e perfeito conhecimento disto. (ZARLINO, 1983, p.1)

O conceito de modos é originariamente grego e, como afirma Zarlino (1517-1590), a prática de sua época difere da antiguidade, não tendo chegado exemplos ou vestígios para o real entendimento dos modos gregos. O mais antigo sistema modal que nos chega é o medieval, concebido para a monodia do canto gregoriano. O termo “modos” está ligado tanto a escalas quanto a fórmulas melódicas, podendo a modalidade do cantochão ter se desenvolvido para resolver o problema de conexão entre as fórmulas melódicas dos tons salmódicos e das antífonas (WIERING, 2001 p.2).

As fórmulas melódicas dos tons salmódicos consistem em notas de entoação ornamentadas ou inflexionadas, adicionadas ao começo, ao final e também as subdivisões importantes dos salmos, separadas pelo Vaticano no *Liber Usualis* em oito fórmulas com várias possibilidades de terminações (Anexo 1¹). WIERING (2001,p. 2), explica as partes dos tons salmódicos:

A nota de recitação, chamada de *tenor* ou *tuba* (aqui em *a*), é flexionada no início (o *intonatio* ou intonação), no final do primeiro semi-verso (o *mediatio* ou mediação), e no final (o *terminatio* ou terminação).⁵²



⁵² The reciting tone, called *tenor* or *tuba* (here the *a*), is inflected at the beginning (the *intonatio* or intonation), at the end of the first half-verses (the *mediatio* or mediation), and at the end (the *terminatio* or termination). Tradução nossa.

Exemplo 10 - Exemplo das partes dos tons salmódicos (WIERING, 2001, p. 2).

O problema da concatenação dos tons salmódicos com as antífonas acontece por as antífonas terem também suas fórmulas melódicas. Além disso, cada festa litúrgica tinha seu próprio conjunto de antífonas e o Psaltério era recitado inteiro durante a semana. Portanto, cada salmo poderia ser combinado com diferentes antífonas. Para resolver o problema de qual fórmula de tom salmódico se encaixava melhor com qual antífona, os tratados de canto gregoriano criam uma classificação das últimas: pela final, pelo âmbito e pelo início. Segundo WIERING (2001,p. 3), essa classificação é o coração do sistema modal.

As *finalis* possíveis para as antífonas eram *ré*, *mi*, *fá* ou *sol*. Após a classificação pela *finalis*, vinha a classificação pelo *ambitus*. Se a melodia se move mais para cima da *finalis*, ela é autêntica. Se ela se move de igual maneira para cima e para baixo da *finalis*, ou se ela sobe pouco além da *finalis*, ela é plagal. Normalmente o âmbito da melodia era por volta de uma oitava.

WIERING (2001,p.3) afirma ainda que essa classificação das antífonas em oito categorias dá origem aos oito *modes* ou *tones*, sendo que os que compartilham a mesma *finalis* são considerados complementares.

Tabela 1 - Oito modos e os tenores (notas de recitação) dos tons salmódicos (WIERING, 2001, p.4)

Modo	Tipo de âmbito	Final	Tons salmódicos tenor
1	autêntico	ré	lá
2	plagal	ré	fá
3	autêntico	mi	dó'
4	plagal	mi	lá
5	autêntico	fá	dó'
6	plagal	fá	lá
7	autêntico	sol	ré'
8	plagal	sol	do'

O tratado *Musica disciplina*, escrito por Aureliano por volta de 840, afirma que havia outras maneiras de se entender e discutir melodias, sem a utilização de conceitos de notas, intervalos e escalas. Neste caso eram utilizadas expressões derivadas da gramática, com palavras e frases indicando a direção e o esforço vocal ou tensão que o cantor iria utilizar (COHEN, 2008, p. 314).

O renomado teórico medieval Boethius escreve seu tratado *De institutione Musica* (c. 500) tentando traduzir os textos gregos de teoria musical. Desenvolve um sistema chamado “O grande sistema perfeito” onde descreve oito modos derivados de uma escala de duas oitavas. Apesar de seu tratado ter sido muito pouco compreendido tanto na Idade Média quanto no Renascimento, sua teoria modal é considerada a primeira que vê os modos com uma função escalar.

No final da Idade Média e no Renascimento torna-se comum o conceito de espécies vinculadas aos modos. Marchetto de Pádua, em seu tratado *Lucidarium in arte musice plane* (1318), desenvolve uma elaborada versão da teoria de espécies⁵³. Esta teoria, diferente da de Boethius que se baseava em espécies de oitava, deriva as espécies em quintas e quartas. Os modos autênticos são formados de uma espécie de quinta mais uma espécie de quarta acima da nota *finalis*. Os plagais, de uma quarta abaixo da *finalis*.

⁵³ Espécies são as subdivisões dos modos, que os separa nas notas principais.



Exemplo 11 - Divisão de espécies: a- as três espécies de quarta e b- as quatro espécies de quinta (WIERING, 2001, p. 8).



Exemplo 12 - Os oito modos tradicionais com divisão das espécies.

No exemplo acima observamos os modos separados em espécies. Os modos autênticos são separados em espécies de 5ª e 4ª e os plagais em 4ª e 5ª. Para Marchetto, o modo pode ocorrer onde sua espécie própria existir. O modo I, portanto, pode existir em Ré (finalis), em Lá (confinalis), mas também em Sol (finalis do modo 7 e 8). Neste caso o Sol deve ser solmizado em Ré, não como Ut ou Sol. Solmizando-se em Ré fica mantida a 5ª espécie Ré-Lá, alterando-se o Si para bemol. (WIERING, p. 8).

Outra contribuição de Marchetto no mesmo tratado foi a classificação dos âmbitos. Classificou-os em cinco tipos:

1. Modos Perfeitos:

- Autênticos- âmbito de nona, sendo uma oitava acima da finalis e uma segunda abaixo.
- Plagais – Sexta acima e quarta abaixo da finalis.

Exceção – Modo 5. Pode descer uma terça abaixo da final ou não descer além da final.

2. Modos Imperfeitos: Âmbito menor do que os perfeitos.
3. Modos Mais que Perfeitos: Âmbito maior. Sobe uma nona ou décima nos modos perfeitos e desce além da quarta da finalis nos plagais.
4. Modos Mixtos: Contém espécies de mais de um modo. A espécie de quarta ocorre acima e abaixo da espécie de quinta, misturando dois modos complementares (autêntico com plagal).
5. Modos Comixtos - Contém espécies de mais de um modo, mas não complementares.



Exemplo 13 – Modos mixtos e comixtos e suas espécies: (a) modo mixto 1. (b) modo 1 comixto com modo 7 (WIERING,2001, p. 9)

Glareanus expande o número de modos de oito para doze, no seu tratado *Dodecachordon* (1547). Para isso, ele leva constrói os modos baseando-se nas sete espécies de oitava, explicadas também por Zarlino⁵⁴. A cada espécie, ele forma um modo autêntico e um plagal, desprezando posteriormente os modos dissonantes (Hypereólio e Hyperfrígio).



⁵⁴ Zarlino, *The Art of Counterpoint*, p.26



Exemplo 14 - Os doze modos de Glareanus mais os Hypereólio e Hyperfrígio rejeitados por ele (WIERING,2001,p. 9).

A importância dada aos modos que encontramos nos tratados de Glareanus, Zarlino e outros compositores da Europa continental, não possui equivalência na teoria musical inglesa. No tratado de Thomas Morley, os modos são tratados apenas como um adendo, na parte final. Segundo MacKey(2000, p. 8), “As considerações de Morley sobre modos dão a impressão de ele não ter entendido o sistema de categorização que foi largamente irrelevante e incompatível para ele”⁵⁵.

⁵⁵ Morley's consideration of mode gives the impression of his not having understood a system of categorization that was largely irrelevant and uncongenial to him.

Tabela 2 - Resumo dos modos e nomenclatura⁵⁶

Modos religiosos, gregorianos ou eclesiásticos conforme o texto <i>Alia Musica</i> do final do século IX, com uma aplicação errônea dos modos gregos			
I	Dórico: <i>autêntico</i> : protus authenticus	D E F G A B C D : <i>modo menor</i>	TSTTTST
II	Hipodórico: <i>plagal</i> : protus plagalis	A B C D E F G A	
III	Frígio: <i>autêntico</i> : deuterus authenticus	E F G A B C D E : <i>modo menor</i>	STTTSTT
IV	Hipofrígio: <i>plagal</i> : deuterus plagalis	B C D E F G A B	
V	Lídio: <i>autêntico</i> : tritus authenticus	F G A B C D E F	TTTSTTS
VI	Hipolídio: <i>plagal</i> : tritus plagalis	C D E F G A B C	
VII	Mixolídio: <i>autêntico</i> : tetrardus authenticus	G A B C D E F G	TTSTTST
VIII	Hipomixolídio: <i>plagal</i> : tetrardus plagalis	D E F G A B C D	
Modos introduzidos no século XVI por Glareanus (1488-1563)			
IX	Eólio: <i>autêntico</i>	A B C D E F G A : <i>modo menor</i>	TSTTTST
X	Hipoeólio: <i>plagal</i>	E F G A B C D E	
XI	Jônio: <i>autêntico</i>	C D E F G A B C	TTSTTTS
XII	Hipojônico: <i>plagal</i>	G A B C D E F G	
Modos originalmente rejeitados por Glareanus pela falta de uma quinta justa acima e de uma quarta justa abaixo			
XIII	Lócrio: <i>autêntico</i> Também chamado de hipereólio	B C D E F G A B : <i>modo menor</i>	STTSTTT
XIV	Hipolócrio: <i>plagal</i>	F G A B C D E F	

⁵⁶ Esta tabela é uma reprodução (traduzida pela autora) disponível em :<http://www.dolmetsch.com/musictheory25.htm>. Nesta tabela, a cor azul significa finalis ou final, a vermelha significa o tenor, *repercussio* ou nota de recitação.

2.3.2 Modos na polifonia

A adaptação dos modos para a polifonia foi negada por alguns teóricos, como podemos ver em texto de Johannes de Grocheio, escrito por volta dos anos 1300 (trans. Seay, 1967, 31, *apud* POWERS *et al.*):

Certas pessoas descrevem um tom dizendo que existe uma regra que julga toda música pelo seu final [regulam quae de omni cantu in fine iudicat]. Mas isso parece ser um erro de várias maneiras, pois quando eles dizem “toda música” eles parecem incluir a música popular e a música mesurada [cantum civilem et mensuratum]. Este tipo de música talvez não deva seguir as regras de tom, ou ser medida por ele. Além disso, se for medida por ele, eles não falam do método utilizado, nem fazem menção disso.⁵⁷

Ainda segundo Harold S. Powers e Franz Wiering⁵⁸, o tratado anônimo nos Manuscritos de Berkley (1375) é o primeiro texto onde se encontra descrita uma aplicação não ambígua dos oito modos tradicionais (tabela1, p.) na polifonia. Mas a tradição da teoria modal aplicada à polifonia tem início somente um século depois, em Tinctoris, 1476. Apesar dos trabalhos anteriores, Pietro Aaron (*apud* WIERING, 2001,p.1) declara o seu tratado, escrito em 1525, como o primeiro sobre os modos na música polifônica: “Tratado da natureza e conhecimento de todos os modos da música polifônica, não ainda descritos por ninguém, composto por *messer* Pietro Aaron (...)”.

Aaron ainda ressalta a dificuldade para sistematizar a utilização dos modos na polifonia:

Não há dúvida que eu estava relutante em pensar sobre essa tarefa, particularmente desde que eu percebi que esse tema é muito difícil, sublime e duro para explicar, (...) . E uma vez que eu esperava que o tema fosse problemático e estranho, meu julgamento é de que ele foi abandonado pelos músicos muito famosos os quais eu citei antes, não por causa da sua ignorância, mas somente por causa da dificuldade incômoda e irritante; e é claro que ninguém no nosso tempo descreveu isto.(AARON *apud* WIERING, 2001, p.1).

Este texto de Aaron deve ter soado como um desafio aos tratadistas de sua época, pois após ele surgiram vários trabalhos sobre o tema. Apesar disso, nenhum consenso foi alcançado.

O primeiro problema para a utilização dos modos na polifonia é a questão do âmbito. Com a escrita a várias vozes, a relação âmbito –finalis e, portanto, a classificação entre modo autêntico ou

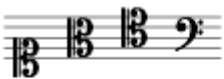
⁵⁷ Johannes de Grocheio, transc, Seay: Certain people describe a tone by saying that it is a rule that judges every song by its end [regulam quae de omni cantu in fine iudicat]. But these men seem to err in many ways, for when they speak of ‘every song’ they seem to include popular and measured song [cantum civilem et mensuratum]. This kind of song does not perhaps proceed through the rules of a tone, nor is it measured by them. Further, if it is measured by them, they do not speak of the method by which it is used nor do they make mention about it.

⁵⁸ *Mode*, Grove Music online.

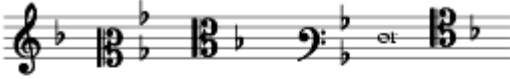
plagal deixa de ser óbvia. Para resolver os casos onde surge essa ambiguidade, utilizava-se o “princípio do tenor”, ou seja, considerava-se o tenor como voz principal sobre a qual as outras vozes da polifonia seriam construídas. Este princípio foi debatido por vários autores, também sem consenso. A voz do *cantus* ou soprano poderia também ser considerada como a principal para a definição modal.

Para o repertório surgido após a metade do século XVI, outra indicação da modalidade era o conjunto de claves utilizado. Como não era comum que as vozes fossem escritas em linhas suplementares, era forte a relação âmbito- clave. Os modos autênticos (1, 3, 5 e 7) eram habitualmente escritos em claves altas, também chamadas *chiavettes*. O conjunto normal de claves altas ia do soprano ou *cantus*, escrito na clave de sol da segunda linha, ao baixo ou *bassus*, em clave de fá da quarta linha. Já os modos plagais (2, 4, 6 e 8) costumavam ser escritos no conjunto de claves normais, do soprano em clave de dó na primeira linha ao baixo em fá da quarta linha. Também era comum até o século XVII os modos *protus* em Sol (1 e 2) e os *tritus* em Fá (5 e 6) serem escritos em *cantus mollis* (com Si bemol) e os modos *deuterus* (3 e 4), juntamente com os modos *tetrardus* em Sol (7 e 8), em *cantus durus* (com Si natural).


†mode 1




mode 1



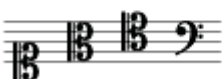
†mode 2




mode 2




modes 3, 4



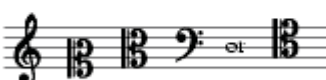
mode 5




mode 6



mode 7



mode 8



†rarely used

Exemplo 15 - Relação clave-modo⁵⁹

⁵⁹ Exemplos reproduzidos de HAROLD S. POWERS/FRANS WIERING, *Mode*. Grove Music online.

2.3.3 Determinação do modo da obra

Para os teóricos atuais, a determinação modal não é um assunto simples, principalmente se considerarmos o repertório polifônico pós Glareanus. Smith (2011, p. 1986) lista os procedimentos a serem seguidos para a determinação modal, baseada nos teóricos do Renascimento:

- Determine se o modo é transposto ou não.
- Examine o tenor e determine o seu modo, baseando-se no seu âmbito, finalis e contorno melódico. Para isso, Smith fornece o esquema a seguir:

The image displays 12 musical staves, each representing a mode and its transposed version. The modes are arranged in six rows of two. Each row contains two staves: the first for the original mode and the second for its transposed version. The modes are labeled as follows:

- Row 1: 1. Dorian, 2. Hypodorian, 1. Transposed Dorian, 2. Transposed Hypodorian
- Row 2: 3. Phrygian, 4. Hypophrygian, 3. Transposed Phrygian, 4. Transposed Hypophrygian
- Row 3: 5. Lydian, 6. Hypolydian, 5. Transposed Lydian, 6. Transposed Hypolydian
- Row 4: 7. Mixolydian, 8. Hypomixolydian, 7. Transposed Mixolydian, 8. Transposed Hypomixolydian
- Row 5: 9. Aeolian, 10. Hypoaeolian, 9. Transposed Aeolian, 10. Transposed Hypoaeolian
- Row 6: 11. Ionian, 12. Hypoionian, 11. Transposed Ionian, 12. Transposed Hypoionian

Exemplo 16 - Estrutura de quinta e quarta dos modos em suas respectivas oitavas (SMITH, 2011, 1998)

Para Smith, esses são indícios, nem sempre suficientes para a determinação do modo:

Infelizmente nem sempre podemos tomar uma decisão firme baseados nessas informações. Algumas vezes o âmbito do tenor é tão pequeno que não podemos decidir definitivamente se o modo é autêntico ou plagal; algumas vezes o âmbito é tão grande que também é difícil dizer se a melodia é plagal ou autêntica. Frequentemente olhar para as outras vozes auxilia, investigando se elas são autênticas ou plagais. Como o tenor e o soprano são usualmente no mesmo modo, e o contralto e o baixo no modo paralelo associado, podemos às vezes fazer inferências relativas ao tenor baseadas na estrutura das outras partes e assim determinar o modo da peça. Neste sentido é também válido olhar para as cadências para ver se há algumas mais ligadas à forma autêntica ou plagal do modo. E finalmente as claves podem ser usadas como mais um fator determinante do modo (SMITH, 2011, 1986-1944, tradução nossa).⁶⁰

Smith (2011, 2001) ainda aponta que, se ainda restarem dúvidas, a peça pode não ter sido escrita inteiramente no mesmo modo, como visto aqui anteriormente em Marchetto.

⁶⁰ Unfortunately, one cannot always make a firm decision on the basis of this information. Sometimes the tenor's ambitus is so small that one cannot definitively decide whether the mode is plagal or authentic; sometimes the ambitus is so large that it is also difficult to say whether the melody is plagal or authentic. There is often helps to look at the other voices, investigating whether they are plagal or authentic. As the tenor and soprano are usually in the same mode, and the alto and bass in the associated parallel mode, one can sometimes make inferences concerning the tenor based on the structure of the other parts and thus determine the mode of the piece. In this regard it is also valuable to look at the cadences to see whether they are ones more likely associated with the authentic or plagal form of the mode. And finally the cleffing can be used as further factors in determining the mode.

2.3.4 Modos e Ethos

São atribuídos aos modos, desde a sua origem grega, propriedades expressivas com capacidade de influenciar o sentir e o agir do ser humano. Uma história que remonta ao final do século 9, recontada por vários teóricos antigos, fala sobre o suposto efeito do modo frígio. Nela, um rapaz que escutava uma música no modo frígio é tomado por uma ousadia tão grande que invade à força o quarto da garota prometida. O jovem só se acalma quando o tom da música é alterado para o modo hipofrígio (Strunk, 1950, p.82).

A mesma história aparece em outra versão no século XVII. Na obra *Philostrate* (1611), de Artus Thomas, um nobre francês tornou-se agressivo ao ouvir uma obra de Claude Le Jeune, provavelmente escrita em modo frígio, sendo necessário para acalmá-lo tocar uma música no modo hipofrígio⁶¹. Este texto demonstra que a crença no ethos modal persistiu na cultura renascentista.

Mas, novamente, não havia um consenso sobre o entendimento e aplicabilidade do conceito de ethos modal. Como podemos ver nas tabelas a seguir, comparando os afetos atribuídos a cada modo por autores diferentes, nenhum consenso foi alcançado. Mesmo assim, não podemos descartar a possibilidade do compositor que iremos estudar tenha se baseado em um ou outro teórico, e seguido a ideia do *ethos* modal. Uma maneira de se verificar a relação ethos–modo na obra de um determinado compositor é observar como ocorre a organização modal dentro de um ciclo de peças e sua ligação com o sentido do texto.

⁶¹ *Mode*, Grove online.

Tabela 3 – Características dos oito modos segundo Nicolò Burzio, 1487 (BURZIO *apud* POWERS/WIERING, tradução nossa)⁶²⁶³

Modo	Característica (Ethos)
1	Induz à felicidade
2	Pesado e lamurioso... bom para os lamentos
3	Provoca a ira
4	Incita o prazer e a ira moderada
5	Agradável, modesto e alegre
6	Piedoso e lacrimoso
7	Em parte lúdico e agradável, em parte instigante, tendo uma variedade de saltos.
8	Mais alegre... e estimula a simpatia

⁶² Classificação segundo os modos eclesiásticos, sendo o dórico o primeiro modo.

⁶³ Capítulo 5 de Nicolò Burzio's *Musices opusculum* (1487, pt ii) i (1) '... induces happiness ... capable of producing all affects'; (2) '... heavy and pitiable ... suitable for lamentations'; (3) '... provoking to anger'; (4) '... inciting to pleasure and tempering wrath'; (5) '... delightful, modest, and cheerful'; (6) '... pious and lacrymose'; (7) '... partly ... playful and pleasant ... partly ... inciting, and having a variety of leaps'; (8) '... more gladdening ... and stimulates pleasantness' (POWERS/WIERING, grove online).

Tabela 4 – Características dos oito modos segundo Hermann Finck (1556, bk 4), 1487 (Fink *apud* POWERS/WIERING, tradução nossa)⁶⁴

Modo	Característica (Ethos)
1- Dórico	tem a melodia mais animada de todas, desperta os sonolentos, refresca o triste e perturbado... [é] como o Sol, que é considerado o primeiro entre os planetas ... é o tom mais utilizado pelos músicos mais importantes de hoje em dia.
2- Hipodórico	É diametralmente oposto ao primeiro ... produz lágrimas, torna as pessoas melancólicas... lamentável, pesado, sério, mais subjugado a todos ... [como] a Lua '
3 - Frígio	não erroneamente atribuído a Marte...move-se para a cólera e irascibilidade...palavras fortes, batalhas terríveis e ações ousadas se encaixam neste tom.
4 – Hipofrígio	representa o parasita, o que atende às paixões do seu mestre ... é atribuído a Mercúrio por ser de natureza semelhante.
5 - Lídio	não diferente do[temperamento] otimista...corresponde à alegria, amizade, afetos delicados...como ele agrada a maioria, evita brigas, acalma agitação, promove a paz, e é de natureza jovial.. [ele é] a alegria dos tristes, o restabelecimento dos desesperados, o consolo dos aflitos.
6 - Hipolídio	É o contrário ao anterior...não incomum em orações...mas outros o atribuem à Vênus.
7 - Mixolídio	Tem mais em comum com Saturno...se mostra com uma voz estentória e grandes gritos, de modo a ser um terror para todos.
8 - Hipomixolídio	Não é diferente de uma matrona honesta, que tenta suavizar e acalmar a ira e tumulto do [seu] marido com um discurso agradável ... evita cuidadosamente a ofensa ... pacífico.

⁶⁴ (1) 'Dorian ... has the liveliest melody of all, arouses the somnolent, refreshes the sad and disturbed ... [it is] like the Sun, who is deemed first among the planets ... the foremost musicians today use this tone the most'. (2) 'Hypodorian ... is diametrically opposed to the former ... produces tears, makes [one] morose ... pitiable, heavy, serious, most subdued of all ... [like] the Moon'. (3) 'Phrygian ... not wrongly attributed to Mars ... moves to choler and biliousness ... loud words, hideous battles, and bold deeds suit this [tone]'. (4) 'Hypophrygian ... represents the parasite, who caters to the passions of his master ... is assigned to Mercury on account of the likeness in nature'. (5) 'Lydian ... not unlike the sanguine [temperament] ... corresponds with cheerfulness, friendliness, the gentler affects ... since it pleases most of all, it averts quarrels, calms agitation, fosters peace, and is of a jovial nature ... [it is] the joy of the sorrowful, the restoring of the desperate, the solace of the afflicted'. (6) 'Hypolydian ... [is] contrary to the former ... not infrequent in prayers ... by others attributed to Venus'. (7) 'Mixolydian ... has more in common with Saturn ... shows itself with stentorean voice and great shouts, so as to be a terror to all'. (8) 'Hypomixolydian ... is not unlike an honest matron, who tries to soften and calm the wrath and turmoil of [her] husband with agreeable discourse ... studiously avoids offence ... pacific'.

Palisca nos apresenta uma tabela comparativa entre os *ethos* dos modos na Antiguidade Clássica e de três teóricos renascentistas: Gaffurius⁶⁵, Aron⁶⁶ e Glareanus⁶⁷.

⁶⁵ Franchinus Gaffurius (1451-1522).

⁶⁶ Pietro Aron (1489 – após 1545).

⁶⁷ Heinrich Glareanus (1488- 1563).

Tabela 5 - Tabela comparativa das características (ethos) dos oito modos – diferenças entre o pensamento clássico e os teóricos da renascença (PALISCA, 2006, p.81).

Modo	Clássico	Gaffurius, <i>De harmonia</i> ⁶⁸	Aron, <i>Tratado della natura</i> ⁶⁹	Glareanus, <i>Dodecachordon</i> ⁷⁰
I Dórico	Majestoso, masculino, firme	Constante, severo, leva à frieza	Alegre, feliz, estimula todas as afeições	Grave, prudente, digno, modesto
II Hipodórico	Altivo, pomposo, confiante	Devagar, preguiçoso, lento	Lacrimoso, grave	Severo, proibitivo, submisso
III Frígio	Excitante, marcial	Incita à fúria, guerra	Belicoso, raivoso	Lúgubre, incita à batalha, violento
IV Hipofrígio	Austero, aplaca a ira	Quieto, tranquilo, acalma a excitação	Repousante, tranquilo	Melancólico, lamurioso
V Lídio	Lúgubre, triste, convival	Choroso, lamurioso	Alivia a melancolia, os fardos	Convival, Báquico
VI Hipolídio	Báquico, intoxicante	Choroso, lamurioso	Induz às lágrimas, à compaixão	Agradável, não elegante
VII Mixolídio	Trenódico, lamurioso	Excitante, arredo	Mistura de modéstia, jovialidade	Conveniente para orações
VIII Hipomixolídio		Sublime, livre de corrupção	Feliz, alegre	Charme natural, doçura.

Como podemos perceber, nenhum consenso é alcançado ao se comparar os teóricos do renascimento entre si, ou com os teóricos clássicos. Se, como contam as histórias da antiguidade, os modos tinham o poder de influenciar moralmente os ouvintes, esse poder parece não ter sido recuperado, assim como também não foi a teoria musical antiga. Mas, dado o quanto esse assunto

⁶⁸ *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, 1518.

⁶⁹ *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venice, 1525.

⁷⁰ *Dodecachordon*, 1547.

foi discutido e procurado na teoria renascentista, talvez seja um tópico interessante de ser analisado pelos pesquisadores que se propõe a completar obras com partes perdidas, principalmente quando essas fazem parte de um ciclo de obras. Neste último caso, o pesquisador deve analisar a relação entre o caráter ou *ethos moral* do texto e procurar se há uma correspondência com o modo e sua relação dentro do ciclo.

2.3.5 Modos em Gesualdo

A dificuldade de determinação modal aumenta nas obras da *seconda prattica*. Além das já citadas questões (vários sistemas de classificação modal, repertório polifônico), soma-se a maior utilização de notas estranhas ao modo (notas alteradas) e cromatismos. Zarlino é explicitamente contra esta prática:

Os compositores não devem sem razão ou necessidade começar uma composição sobre um grau não natural ao modo, como certos fazem, e misturar os graus diatônicos e cromáticos de uma tal maneira que os sustenidos (#) e bemóis (b) se encontrem em qualquer lugar, no início, no meio e no final. (...) Continuando duramente assim, desta maneira, transformará um modo em outro – vício que certos compositores praticam (ZARLINO, 1976,p. 175. Tradução nossa).⁷¹

Apesar de Gesualdo contrariar os ensinamentos de Zarlino, principalmente em seus últimos livros de madrigais, Stravinsky e Catz reconhecem o agrupamento modal nestas obras⁷².

⁷¹ Composers should not without reason or need begin a composition on a step not natural to the mode, as some do, and mix chromatic and diatonic steps in such a way that the diesis (#) and molle (b) signs are found everywhere, at the beginning, middle, and end. (...)To continue at length in this manner, however, will change one mode to another, a vice some composers practice.*The art of Counterpoint*. ZarlinoTradução Marco & Palisca. New York: Norton & Company, 1976.

⁷² A opinião de Stravinsky já foi citada neste trabalho, p. 14.

Tabela 6 – Estruturas dos livros de madrigais de Gesualdo (CATZ, 1996,p.38).

Plano do 4º livro de madrigais (1596)					
Madrigal nº	Finale	Armadura	Claves*	Modos (classificação de Zarlino)	
1, 2	fã	b	cvt	2/hipojônico	Jônico
(3)/4**	sol	b	CN	3 ou 4?	Dórico
5, 6, (7)/8					
(9)/10, 11	mi		CN	5/Frígio	Frígio
(12)/13	sol	b	CN	hipodórico	anomalia
14, 15	sol		cvt	10/hipomixolídio	Mixolídio
(16)/17,18	la		cvt	11 ou 12?	Eólio
19	do	cvt	cvt	1/Jônio	Jônio
(20)/21					

*CN=*chiavi naturalli* (f4f3c3c2c1); cvt=*chiavette* (f3c3c2c1g2).

**Os madrigais compostos por duas partes, designados da seguinte maneira: (3)/4, são classificados em função da final da sua segunda parte.

Tabela 4 – Estruturas dos livros de madrigais de Gesualdo (CATZ, 1996,p.38).

Plano do 5º Livro (1611)					
Madrigal nº	Finale	Armadura	Claves	Modos (classificação de Glareanus)	
1, 2, 3*, 4*	sol	b	cvt	1/Dórico	Dórico
5, 6, 7			*f3c3c2g2g2		
8, 9	mi		CN	3/Frígio	Frígio
10, 11					
12, 13	sol		cvt	8/Hipomixolídio	Mixolídio
14	ré	b	CN	Hipoeólio?	Eólio
15, 16	lá		cvt	9/Eólio	
(17)/18, 19					
20	fá	b	cvt	12/hipojônico	Jônico
21	sol	b	cvt	1/Dórico	Dórico

Tabela 5 – Estruturas dos livros de madrigais de Gesualdo (CATZ, 1996,p.39).

Plano do 6º Livro (1611)					
Madrigal nº	Finale	Armadura	Claves	Modos	
1, 2, 3	sol	b	cvt	1 / 2? (Hipo?)dórico	Dórico
4, 5	ré		cvt	2/Hipodórico	
6, 7			CN	3/Frégio	Frégio
8, 9, 10	mi				
11, 12	fã		cvt	6/ Hipolídio	Lídio
13, 14	sol		cvt	7/Mixolídio	Mixolídio
15, 16, 17	lá		cvt	9/Eólio	Eólio
18, 19	fã	b	cvt	12/Hipojônio	Jônio
20, 21, 22	dó		cvt	12/Hipojônio	
23	sol	b	Cvt f3c3c2g2g2	Hipodórico	Dórico

Na primeira tabela apresentada de Catz, sobre o quarto livro, a ordem dos modos segue a classificação de Zarlino em seu *Dimostrazione armoniche*, onde os modos jônio e hipojônio são considerados os primeiros. Já o quinto e sexto livros seguem a ordem proposta por Glareanus, reproduzida por Zarlino em seu *Institutione armoniche*, ficando em primeiro lugar os modos dórico e hipodórico e, ao final, os modos jônico e hipojônico (CATZ, 1996, p.38).

As tabelas de Catz (1996, p.38 - 39) sobre os três últimos madrigais de Gesualdo destacam a finale, a armadura de claves e o conjunto de claves utilizados, variáveis estas utilizadas por Harold Powers⁷³ para identificar os tipos modais. Sobre a classificação modal nestes madrigais, Catz ainda afirma:

De fato, vemos que as peças não são simplesmente dispostas por ordem de finais, nem em função da sua tessitura. Podemos constatar o inverso, o reagrupamento de madrigais de

⁷³ Para ler a discussão completa sobre os tipos modais em Powers, ver seu artigo *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony* (1981).

finale diferentes quando estes são julgados representativos de um mesmo modo (CATZ, 1996, p.39, tradução nossa).⁷⁴

Já as *Sacrae Cantiones* não possuem o problema de determinação modal apontado por Zarlino. Elas possuem poucas notas “não naturais ao modo” e essas são, na maior parte das vezes, alterações na terça do acorde (de menor para maior), alterações essas extremamente comuns na época.

Na tabela abaixo, podemos ver a nota inicial de cada voz e a ordem de entrada das vozes na polifonia nos motetos a cinco vozes. Comparando com a tabela ... que apresenta o modo de cada um desses motetos, verificamos que a maior parte das entradas aparece nos principais graus dos modos. Quando isto não ocorre (notas grifadas na tabela), essas notas costumam, na maior parte das vezes, ter uma entrada mais tardia na composição, completando portanto outra tríade, diferente da inicial do modo. Notamos também que, além do Bassus, nenhuma outra voz tem predominância para executar a finalis do modo, assim como nenhuma tem uma importância mais significativa ao que se refere à ordem de entrada no contraponto, requisitos às vezes considerados para a determinação da voz principal do contraponto.

⁷⁴ ...en effet, on voit que les pièces ne sont pas simplement rangées dans l'ordre des finales ni en fonction de leur tessiture. On constate au contraire le regroupement de madrigaux de finales différentes lorsqu'ils sont jugés représentatifs d'un même mode.

Tabela 7 – Notas iniciais e finais das *Sacrae Cantiones* a cinco vozes

I	II	III	IV -b	V - b
Cantus – ré/fá# - 1	Cantus – fá/lá - 2	Cantus –lá/ré - 2	Cantus – sol/ré- 2	Cantus – sol/si $\frac{1}{4}$ - 3
Altus – lá/lá - 2	Altus –ré/ré- 4	Altus – fá/fá# -5	Altus – ré/sol - 1	Altus – ré/sol - 4
Quintus – sol /ré- 5	Quintus –lá/ré - 3	Quintus – sib /lá -3	Quintus – ré/si $\frac{1}{4}$ -4	Quintus – ré/sol 1
Tenor – ré/ré - 3	Tenor – fá/lá - 1	Tenor – ré/ré - 1	Tenor – sol/ré - 3	Tenor – ré/ré - 5
Bassus – ré/ré - 4	Bassus – lá/ré -5	Bassus – ré/ré - 4	Bassus – ré/sol - 5	Bassus – sol/sol - 2
VI -b	VII	VIII	IX - b	X - b
Cantus – sib/sol - 5	Cantus – si/sol# - 2	Cantus – mi/mi -5	Cantus – lá/mi - 4	Cantus – do/lá -1
Altus – fá /ré - 3	Altus – mi/mi - 1	Altus – si/si - 1	Altus – mi/do#- 3	Altus – fá /lá -2
Quintus – do /si $\frac{1}{4}$ - 4	Quintus – mi/mi - 3	Quintus– mi/mi - 3	Quintus – ré /lá - 5	Quintus – do/do# - 5
Tenor – ré/ré -1	Tenor – si/si - 5	Tenor – do /sol# - 2	Tenor – lá/mi- 1	Tenor – do/mi - 3
Bassus – sol/sol - 2	Bassus – mi/mi - 4	Bassus–sol/mi - 3	Bassus – mi/lá - 2	Bassus – fá /lá - 4
XI - b	XII	XIII	XIV	XV
Cantus – mi/lá - 5	Cantus – ré/si - 4	Cantus – ré/si - 5	Cantus – mi/mi - 2	Cantus – mi/lá - 2
Altus – sol /do -1	Altus – sol/ré - 2	Altus – sol/sol - 4	Altus – lá/lá - 1	Altus – lá/mi - 1
Quintus – mi/lá -1	Quintus – si/sol - 5	Quintus – ré/sol 3	Quintus – mi/do# - 3	Quintus – mi/lá - 3
Tenor – do/mi -1	Tenor – ré/sol - 1	Tenor – ré/ré - 1	Tenor – mi/mi - 5	Tenor – mi/do# - 5
Bassus – do/lá -1	Bassus – sol/sol - 3	Bassus – sol/sol-2	Bassus – lá/lá - 4	Bassus – lá/lá - 4
XVI	XVII	XVIII - b	XIX - b	
Cantus – lá/lá - 4	Cantus – lá/lá - 3	Cantus – lá/do - 4	Cantus – lá/do - 2	
Altus – mi/do# - 1	Altus – mi/do# - 2	Altus – ré /fá - 3	Altus – fá/fá - 4	
Quintus – lá/mi - 2	Quintus – lá/mi - 1	Quintus – lá/do - 2	Quintus – lá/lá - 1	
Tenor – do/lá - 2	Tenor – mi/lá - 5	Tenor – lá/lá - 5	Tenor – do/do - 3	
Bassus – lá/lá - 5	Bassus – lá/lá - 4	Bassus – ré /fá - 1	Bassus – ré /fá - 5	

As peças das *Sacrae Cantiones* a cinco vozes também estão ordenadas por modo, não por finale, como podemos ver nas tabelas a seguir:

Tabela 8 – *Sacrae Cantiones* a cinco vozes e seus respectivos modos

Número	Título	Modo
1	Ave, Regina coelorum	Dórico
2	Venit lumen tuum	Dórico
3	Ave, dulcissima Maria	Dórico
4	Reminescere miserationum tuarum	Dórico transposto em sol
5	Dignare me, ladare te	Dórico transposto em sol
6	Domine, corda nostra	Dórico transposto em sol
7	Domine, ne despicias	Frígio
8	Hei mihi, Domine	Frígio
9	Laboravi in gemitu meo	Frígio transposto em lá
10	Peccantem me quotidie	Frígio transposto em lá
11	O vos omnes	Frígio transposto em lá
12	Exaudi, Deus	Mixolídio
13	Precibus et meritis beatae Mariae	Mixolídio
14	O Crux benedicta	Eólio
15	Tribularer si nescirem	Eólio
16	Deus refugium	Eólio
17	Tribulationem et dolorem inveni	Eólio
18	Illumina faciem tuam	Jônio em fá
19	Maria, mater gratie	Jônio em fá

No livro de *Sacra Cantiones* a seis e sete vozes também há uma ordem interna mais ligada à classificação modal do que a finalis, apesar de menos perfeita do que a do livro a cinco vozes. Nele, o modo jônio aparece entre o mixolídio e o eólio; o modo lídio aparece entre motetos em eólio.

Tabela 9 - Sacrae Cantiones a seis e sete vozes e seus respectivos modos

Número	Título	Modo
1	Virgo benedicta	Dórico
2	Da Pacem	Dórico
3	Sana me Domine	Dórico transposto em sol
4	Ave sanctissima Maria	Dórico transposto em sol
5	O Oriens	Frégio
6	Discedite a me omnes	Frégio
7	Gaudeamus omnes	Mixolídio
8	Veni Creator Spiritus	Mixolídio
9	O sacrum convivium	Mixolídio
10	Adoramus te Christi	Mixolídio
11	Veni sponsa Christi	Jônio transposto em fã
12	Assumpta est Maria	Jônio transposto em fã
13	Verba mea	Eólio
14	Ardens est cor meum	Eólio
15	Ne derelinquas me	Eólio
16	O Beata Mater	Lídio
17	Ad te levavi	Lídio
18	Franciscus humilis et pauper	Eólio transposto em ré
19	O anima sanctissima	Eólio transposto em ré
20	Illumina nos (7 v.)	Eólio

Tabela 10 - – Notas iniciais e finais das Sacrae Cantiones a cinco vozes

I	II	III - b	IV - b	V
Cantus – dó /lá	Cantus – lá/lá	Cantus – ré/ré	Cantus – ré/ré	Cantus – mi/si
Sextus -----	Sextus – ré/ré	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----
Altus – fá/ré	Altus – lá/fã#	Altus – ré/sol	Altus – fã /si beq	Altus – sol/mi
Quintus – lá/lá	Quintus – lá/lá	Quintus – sib /sol	Quintus – sib/ré	Quintus – mi/mi
Tenor – lá/fã	Tenor – ré/ré	Tenor – mib /ré	Tenor – fã /sol	Tenor – mi/si

Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----
VI	VII	VIII	IX	X
Cantus – mi/mi	Cantus – ré/ré	Cantus – ré/ré	Cantus – ré/ré	Cantus – ré/ré
Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----
Altus – si/sol	Altus – fá#/sol	Altus – sol/sol	Altus – ré/ré	Altus – si/sol
Quintus – mi/si	Quintus – lá/ré	Quintus – sol/sol	Quintus – sol/ré	Quintus – ré/ré
Tenor – mi/mi	Tenor – ré/sol	Tenor – si/ré	Tenor – si/si	Tenor – si/sol
Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----
XI - b	XII - b	XIII	XIV	XV
Cantus – fá/do	Cantus – fá/do	Cantus – lá/lá	Cantus – mi/lá	Cantus – do/lá
Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----
Altus – do/do	Altus – do/lá	Altus – mi/mi	Altus – lá/do#	Altus – fá/mi
Quintus – do/lá	Quintus – fá/do	Quintus – lá/do#	Quintus – mi/mi	Quintus – do/lá
Tenor – fá/fá	Tenor – do/fá	Tenor – do/mi	Tenor – mi/lá	Tenor – do/mi
Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----
XVI	XVII	XVIII - b	XIX - b	XX
Cantus – fá/fá	Cantus – lá/fá	Cantus – ré/lá	Cantus – sib/fá#	Cantus –
Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----	Sextus -----
Altus – do/lá	Altus – fá/lá	Altus – ré/ré	Altus – sib/ré	Altus –
Quintus – fá/fá	Quintus – fá/do	Quintus – ré/ré	Quintus – fá/ré	Quintus –
Tenor – fá/dó	Tenor – do/fá	Tenor – lá/lá	Tenor – lá/lá	Tenor –
Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----	Bassus -----

A lógica modal, encontrada tanto nos madrigais quanto nas *Sacrae Cantiones*, não se mantém nas *Responsoria*. Nelas, o sentimento de suspensão e falta de conclusão contribuem para a atmosfera do Ofício das Trevas. A tabela. 8 de Davis (2000), sobre as *Responsoria* para o Sábado Santo apresenta, na linguagem da autora, o “centro tonal” inicial e final de cada parte destas *Responsoria*. Por esta análise, verificamos que Gesualdo não sente necessidade de terminar, nem as partes, nem a *Responsoria*, no mesmo “centro tonal” ou, na linguagem deste trabalho, na finale do

modo. O mesmo ocorre para os outros dois conjuntos de *Responsoria* que fazem parte do mesmo livro.

Tabela 11 - – Tabela de Davis (2000) sobre cada parte das responsórias para o Sabado Santo⁷⁵

Response	a	B	c	B	a	B
1.Sicut ovis	e – E CSAQTB	e – E CSAQTB	D – B CATB	e- E CSAQTB		
2.Jerusalem, surge	G – A CSAQTB	e – E CSAQTB	e- C CSAQTB	b- E CSAQTB	B – B CSAQTB	b- E CSAQTB
3.Plange, quasi virgo	B – B CSAQTB	b-E CSAQTB	e-B CAQB	b-E CSAQTB	B-B CSAQTB	b-E CSAQTB
4.Recessit pastor noster	E – E CSAQTB	e-G CAQTB	A – C# AQTB	e – G CSAQTB		
5.O vos omnes	b- C CSAQTB	a-A CSAQTB	F – B CSAQTB	a-A CSAQTB		
6. Ecce quomodo	C – G CSAQTB	E – E CSAQTB	E – D CATB	E – E CSAQTB	C – G CSAQTB	E – E CSAQTB
7.Astiterunt reges	e-E CSAQB	e-C CSAQTB	C – G CSAQTB	e-C CSAQTB		
8.Aestimatus	e-E CSAQB	C – A CSAQTB	E – B AQTB	C – A CSAQTB		
9.Sepulto Domino	E – E CSAQTB	e-E CSAQTB	C – C CSAQTB	e-E CSAQTB	E – E CSAQTB	e-E CSAQTB

⁷⁵ Nesta tabela, CSAQTB equivalem as vozes Cantus, Superius, Altus, Quintus, Tenor e Bassus. A, B, C equivalem as partes de cada responsório. As demais letras, ao “tom” inicial e final de cada parte.

2.4 Cadências

2.4.1 Definição

A música é habitualmente comparada à linguagem, tendo a afinidade entre seus processos cognitivos já sido estudada em trabalhos como o de Patel (2003) e Maess (2001). Na comparação empírica entre música e linguagem, desde os textos teóricos mais antigos, as cadências são vistas como pontuação e, também como na linguagem, com uma grande gama de possibilidades. Exercem portanto um importante papel, tanto na análise, quanto na interpretação e reconstrução das partes perdidas. Dadas as diferenças entre o conceito de cadência pré-tonal e tonal, é grande a dificuldade dos intérpretes atuais em reconhecer e executar corretamente os vários tipos de cadência do repertório antigo, como ressalta Smith (2011,1451).

Seguindo este raciocínio, Smith nos traz algumas definições de cadência⁷⁶, segundo os tratadistas antigos, começando com o reconhecido e influente tratadista Johannes Tinctoris (c. 1435 – 1511). Tinctoris (*apud* SMITH, 2011, 1457), em seu livro *Terminorum musicae deffinitiorum*, editado em Treviso em 1475 explicita: “Cadência é uma pequena parte de qualquer parte da canção, no final da qual se encontra ou repouso geral ou perfeição”.⁷⁷ Nesta concisa definição, não aparece a diferenciação entre os tipos de pontuação possíveis na cadência, como podemos ver em John Hothby (c. 1410-1487):

Por “cadências” entende-se todas as notas entre uma linha e outra. Elas seguem as cadências das palavras, as quais são principalmente três, a saber, vírgula, dois pontos e o ponto... Como eu disse, as cadências da canção devem ser similares as cadências das palavras, de modo que se as cadências das palavras estão suspensas, isto é, os dois pontos, a cadência da canção deve ser moderada, não muito longa, não muito próxima do final. Mas se a cadência das vozes é o período, ou seja, o final da sentença, a cadência da canção deve ser no final ou no *tenore* (*Apud* SMITH, 2011, 1460 -1469).⁷⁸

A definição de Hothby utiliza a linguagem gramatical para explicar um efeito musical, uma relação que, como dissemos anteriormente, continua sendo estudada até os dias de hoje.

Stephanus Vanneus (1493- c. 1540), em seu livro *Recanetum de musica aurea* (Rome, 1533), sintetiza as duas definições anteriores:

⁷⁶ As traduções sobre as três primeiras definições de cadências, feitas por nós para este trabalho, foram baseadas nas traduções em inglês de Smith (2011) e não nos textos originais.

⁷⁷ Cadence is a small part of any part of song at the end of which is found either general repouse or perfection.

⁷⁸ By “cadences” one understands all the notes between one line and another. They follow the cadences of the words, of which ther are principally three, namely, comma, colon and period... As I said, the cadences of a song should be similar to the cadences of the words, so that if the cadences of the words is suspending, that is, the colon, the cadence of the song should be moderate, not too long, and not too close to the final step. But if the cadence of the words is the period, that is, the end of the sentence, the cadence of the song should be on the final steps or on the reciting pitch.

Cadência, portanto, é uma pequena parte de qualquer seção de uma música no final, ou onde se encontre ou o total repouso ou perfeição. Ou cadência é uma certa conclusão da mesma seção da música, assim como são no contexto da fala os sinais de pontuação intermediários e finais. Músicos experientes procuram colocar cadências onde o discurso, ou suas cláusulas terminam (*Apud SMITH, 2011, 1469 -1477*).⁷⁹

A seguir veremos a definição e os exemplos dos tipos de cadências feitos por dois renomados teóricos, que viveram em um período mais próximo de Gesualdo, Zarlino e Morley. Posteriormente, a visão de um estudioso contemporâneo: Bernhard Meier.

2.4.2 Cadências em Zarlino

Segundo definição de Zarlino (1968,p.141 e 142):

Uma cadência é uma certa progressão simultânea de todas as vozes em uma composição, acompanhando o repouso da harmonia ou o final de um segmento de significado completo no qual a composição é baseada. (...) é um tipo de terminação de parte do fluxo da harmonia no ponto central ou no final, ou uma separação de porções principais do texto. A cadência é muito importante na escrita harmônica, já que é necessária para demarcar as seções da música, assim como as do texto. Mas ela não deve ser utilizada a menos que o final da cláusula ou período da prosa ou verso tenha sido alcançado, ou seja, somente no final da seção ou parte da seção. A cadência tem o valor em música equivalente ao período em prosa, e pode ser chamada de ponto da composição musical. Ela é encontrada também nos pontos de repouso e ao final. Ela não deve ser colocada sempre no mesmo tom, mas, no interesse de se ter uma harmonia agradável e prazerosa, sua localização deve ser variada. O final da sentença do texto deve coincidir com a cadência, e isso não deve cair em um tom arbitrário, mas nos graus próprios e regulares do modo utilizado.⁸⁰

Zarlino engloba no texto acima as definições dos outros teóricos, tratados aqui anteriormente, acrescentando outros dois pontos extremamente importantes: a relação da cadência com o texto e a relação da cadência com a harmonia, ou seja, com o grau modal e a necessidade de variação do grau modal cadencial para criar variedade, explicando na parte IV de seu *Le Istitutioni harmoniche* de 1558⁸¹. Lá, Zarlino classifica as cadências em regulares e irregulares (1983,p.85). As cadências regulares são aquelas feitas sobre as notas extremas dos modos ou na divisão média do *diapason* (oitava). Isso significa as notas extremas do *diapente* (quinta) e do *diatessaron* (quarta).

⁷⁹ Cadence, therefore, is a small part of any section of a song at the end or which is found either general repouse or perfection. Or cadence is a certain close of this same section of song, just as in the context of speech the middle and final signs of pontuation. Experienced musicians seek to place cadences where the speech or its clauses end.

⁸⁰ A cadence is a certain silmultaneous progression of all the voices in a composition accompanying a repouse in the harmony or the completion of a meaningful segment of the text upon which the composition is basead. (...) that is a sort of termination of part of the harmonic flow at a midpoint or at the end, or a separation of the main portions of the text. The cadence is a very necessary in harmonic writing, since is needed for marking off sections of the music, as well as of the text. But it should not be used unless the end of a clause or period of the prose or verse has been reached, that is, only at the end of a section or part of a section. The cadence has a value in music equivalent to the period in prose and could well be called the period of musical composition. It is found also at resting points and at the end. It should not be put always in the same tone, but, in the interest of grateful, pleasing harmony, its location should be varied. The end of a sentence in the text should coincide with the cadence, and this should not fall on an arbitrary tone but on the proper and regular steps of the mode used.

⁸¹ A parte IV do *Le Istitutioni harmoniche* de 1558 de Zarlino foi traduzido por Coehn e editado em inglês com o nome *On the modes*.

As cadências regulares também poderiam ser feitas na divisão média do *diapente*, ou seja, na nota que separa o *ditone* (terça maior) do *semiditone* (terça menor). As cadências irregulares são as executadas nas outras notas do modo.

Tabela 12 – Tabela de Zarlino (1983, p.85) indicando os modos, suas notas iniciais e notas onde se pode fazer cadências principais e regulares.

Modos	Notas iniciais e onde podem ocorrer as cadências principais e regulares ⁸²
I	Ré, fá, lá, ré
II	Lá, fá, ré, lá
III	Mi, sol, si natural, mi
IV	Si natural, mi, sol, si natural
V	Fá, lá, dó, fá
VI	Dó, lá, fá, dó
VII	Sol, si natural, ré, sol
VIII	Ré, si natural, sol, ré
IX	Lá, dó, mi, lá
X	Mi, dó, lá, mi
XI	Dó, mi, sol, dó
XII	Sol, mi, dó, sol

Na música polifônica pré-tonal, as cadências eram formadas por consonâncias perfeitas (normalmente uníssono ou oitava) alcançadas por consonâncias imperfeitas mais próximas, entre as duas vozes principais da polifonia, geralmente o *cantus* e o *tenor*, consideradas quase sempre como as vozes estruturais. Esse tipo de cadência era denominado “cadência perfeita”. Zarlino aponta outros tipos de cadências, como as formadas por quintas, terças ou outras consonâncias, chamando-as de cadências imperfeitas.

⁸² A repetição da oitava aparece aqui seguindo a definição de Zarlino na parte IV do do *Le Istitutioni*, e se refere a oitava da nota principal do modo.



Exemplo 17 – Exemplo de cadências perfeitas

As cadências ainda foram divididas por Zarlino em simples e diminuídas. As simples eram formadas apenas por notas consonantes e de valores iguais. As diminuídas possuíam algumas dissonâncias e variedade rítmica. Todas as cadências deveriam ter ao menos três acordes e ao menos duas das vozes devem ser escritas em movimento contrário. Uma das vozes deve se mover por tom inteiro e a outra por semitom. As cadências simples terminadas em uníssono ou oitava poderiam ser escritas de várias maneiras, desde que seus últimos dois acordes seguissem os modelos:

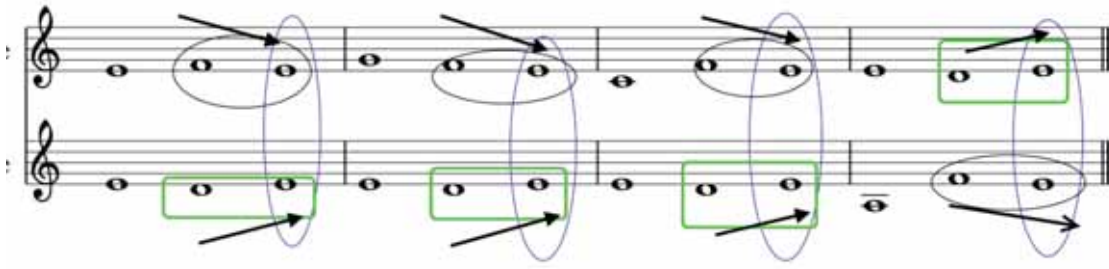
Legenda:

Circulados em azul – Movimento de grau conjunto por semitom descendente

Assinalados em verde: Movimento de grau conjunto por tom descende

Assinalados verticalmente: Resolução da cadência em uníssono

Setas: Demonstram o movimento contrário



Exemplo 18 – Modelos de cadência simples que terminam em uníssono (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976,p. 143)⁸³

Em resumo, Zarlino prega que o movimento cadencial ideal, mais conclusivo, ocorre quando a consonância final perfeita é alcançada por uma consonância imperfeita, em movimento contrário e com uma das vozes fazendo um movimento de 2ª menor descendente.

As cadências diminuídas terminadas em uníssono funcionam de maneira similar, mas devem conter uma síncopa que formará uma dissonância de segunda, terminando a cadência com uma terça menor que irá para o uníssono, conforme os exemplos seguintes:

Legenda:

Azul – Uníssono (Resolução da cadência)

Verde – Intervalo de terça menor

Vermelho – Intervalo de segunda

⁸³ Neste exemplo, escrito por Zarlino, marcamos em verde o movimento de tom inteiro que deve ocorrer em uma das vozes. Circulado em preto, temos o movimento de semitom. As flechas indicam os movimentos ascendentes e descendentes das vozes, já que é necessário pelo menos um movimento contrário para se ter uma cadência. Neste exemplo, todas as cadências dos exemplos terminam uníssono, tendo uma 3ª menor antes dele.

Exemplo 19 – Modelos de cadências diminuídas que terminam em uníssono (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976, p. 143)⁸⁴

Já as cadências terminadas em oitava deveriam ter como intervalo harmônico anterior uma sexta maior, alcançando a oitava por movimento contrário. Nas cadências diminuídas, o intervalo harmônico de sétima ocupará o lugar que na cadência simples ocupava o intervalo de segunda.

⁸⁴ Neste exemplo vemos marcado em vermelho as dissonâncias de 2ª na síncopa, que são seguidas pelo intervalo de 3ª menor que se direcionará para o uníssono, marcado em azul.

*A superfluous "e" semiminim appears here in the original.

Exemplo 20 – Cadências concluídas em oitava (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976,p. 145)⁸⁵

⁸⁵ Nos exemplo acima (1-8, cadências simples), de Zarlino, marcamos em verde a 6ª maior que se encaminha para a oitava por movimento contrário, assinalada em azul. Nos exemplos de cadência diminuída (9 – 24) temos a 7ª na síncopa, marcada em vermelho, o intervalo de 6ª maior marcado em verde e o intervalo de oitava em azul. As flexas assinalam a direção do movimento (movimento contrário).

Zarlino ainda aponta outro tipo de cadência, que pode terminar tanto na oitava quanto no uníssono. Nessa cadência, o segundo intervalo é um ditone (terça maior). A voz inferior pode saltar tanto uma quinta abaixo quanto uma quarta acima e a voz superior deve se mover por movimento ascendente de 2^a.

Esse tipo de cadência também foi classificado por ele em simples e diminuída, sendo que na diminuída o segundo intervalo harmônico da cadência é uma quarta que segue para uma terça maior. A recomendação é para que não se use muito essa cadência em uma escrita a duas vozes, pois os seus saltos ficam melhores nas partes graves de composições a mais vozes, sendo nesse caso comuns. Também não deve ser usada nem no começo nem ao final da composição, mas em situações como imitação ou quando não se encontra outra maneira de se conseguir uma boa linha melódica.

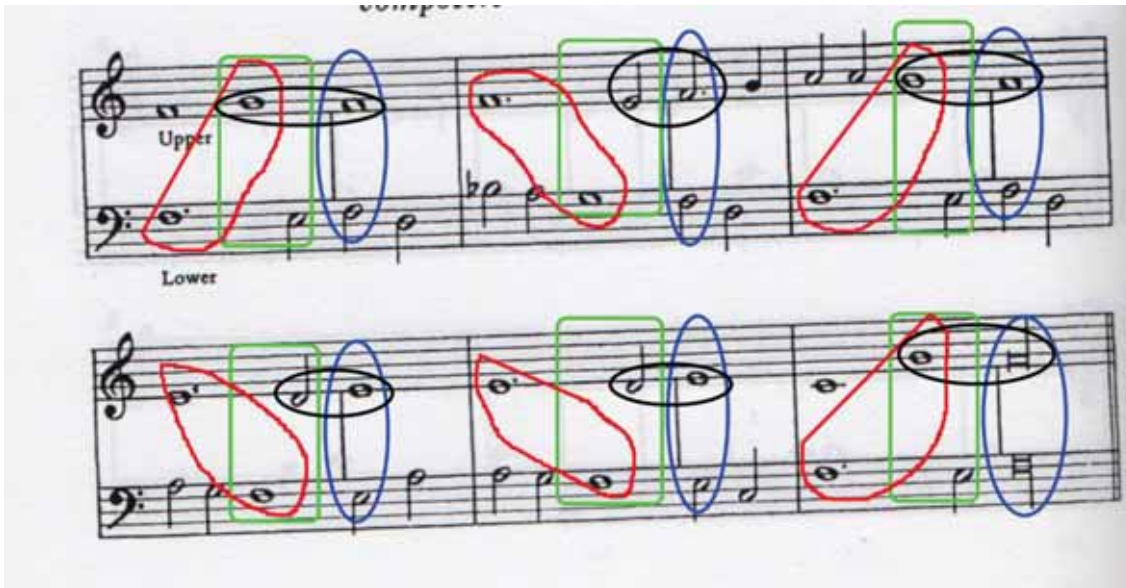
Exemplo 21 – Cadências utilizadas ocasionalmente (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976,p. 147)

Por último, Zarlino define as “cadências impróprias”, aquelas terminadas em terça, quinta ou sexta. Construídas de maneira similar às anteriores, as cadências impróprias tem como segundo intervalo o de terça. A voz superior move-se ascendentemente por grau conjunto. Nas cadências impróprias diminuídas, o intervalo de quarta deve ser a dissonância empregada na síncopa.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of an upper staff (treble clef) and a lower staff (bass clef). The first system is labeled 'Upper' and 'Lower'. The second system is labeled '4'. The third system is labeled '6'. The fourth system is labeled '8'. Annotations include green rectangles, blue ovals, and red ovals highlighting specific musical phrases and dissonances.

Exemplo 22 - Cadências que os músicos utilizam ocasionalmente (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976,p. 148)

Zarlino aponta um procedimento adotado por outros compositores de sua época: a substituição da semibreve na síncopa por uma semibreve pontuada, para efetuar a dissonância. Ele considera a substituição aceitável mas menos eficiente, não formando cadências verdadeiras.



Exemplo 23 - Cadências sem síncopas que os músicos utilizam muito (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976,p. 150)

Para Zarlino, as cadências conclusivas são apenas as de oitava e uníssono. Mas as outras terminações, chamadas por ele de “fuggir de la cadenza” são úteis para passagens onde o compositor gostaria de escrever uma cadência, mas não pode escrevê-la porque a divisão do texto não permite. Sobre o “fuggir de la cadenza”, Zarlino (1976, p.151) escreve: “quando as vozes dão a impressão de se dirigirem para uma cadência perfeita e, ao invés disso, se movem em outra direção”

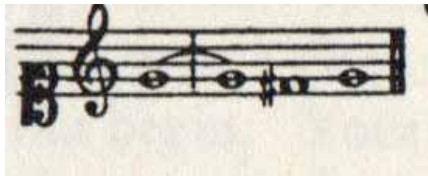
The image displays a handwritten musical score for guitar and bass, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff for guitar and a bass clef staff for bass. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The systems are numbered 1, 5, 9, 13, 18, and 23, indicating the starting measure of each system. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The handwriting is clear and legible, showing a well-structured piece of music.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 27, consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system, starting at measure 31, also has two staves. The upper staff continues the melodic line, ending with a sharp sign (#) above the final note. The lower staff continues the accompaniment. Vertical bar lines connect the two staves in each system, indicating the relationship between the parts.

Exemplo 24 – Ilustrações de maneiras de escapar da cadência (ZARLINO *apud* MARCO & PALISCA, 1976,p. 152-153)

2.4.3 Cadências em Morley

Thomas Morley (1973, p.145), em seu tratado “A Plain & Easy Introduction to Practical Music”, publicado em 1597, também dá seu conceito de cadência: " Nós chamamos de cadência quando, próximo ao final, duas notas são ligadas e a outra nota segue como”:



Exemplo 25: Exemplo de cadência de Morley

Apesar das definições de Morley não serem tão precisas quanto as de Zarlino, podemos verificar em seu texto, assim como em seus exemplos musicais, que ele também considera a suspensão como parte do processo cadencial. Morley também afirma que o melhor final é o em oitava, mas dá exemplos com cadências terminando em quinta e em terça, como podemos observar abaixo:

Examples of well taking a discord with a Cadence.

Exemplo 26 : Exemplo de cadência de Morley (1973, p. 146)

Nos exemplos acima, chamados por Morley de “boa utilização da dissonância com a cadência” vemos um pensamento similar ao de Zarlino. Novamente as dissonâncias (assinaladas em vermelho) aparecem na síncopa, resolvendo em intervalos de consonâncias imperfeitas (3ª ou 6ª) que se encaminham preferencialmente por movimento contrário para a resolução da cadência. Na primeira parte do exemplo vemos a típica cadência diminuída, com sua resolução por grau conjunto em movimento contrário atingindo a 8ª . Na segunda parte, a cadência, atingida por movimento contrário, termina em 5ª. Este exemplo será considerado satisfatório, mas não o melhor por Morley,

conforme demonstração no ex. 27. O terceiro exemplo, com cadência na 3ª, não é discutido no texto de Morley. Considerando que a voz grave poderia subir por grau conjunto para a nota si, formando uma 8ª, podemos imaginar que exista aí um erro de impressão.

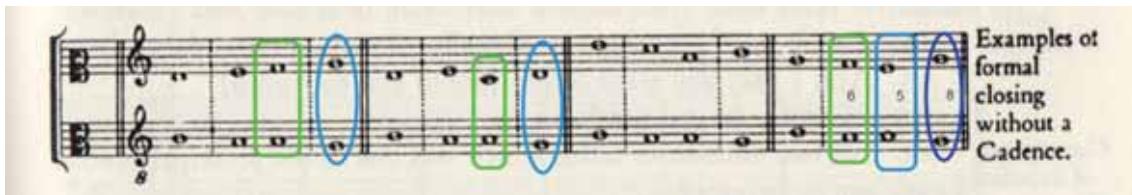
Na terceira parte do exemplo acima, as duas vozes se movem em um intervalo de terça paralela descendente.

Mas o exemplo de Morley para “o melhor final” é o exemplo abaixo, terminando em oitava e com salto de quarta ascendente na linha mais grave.



Exemplo 27 – Exemplo de melhor cadência conclusiva de Morley (1973, p.146)

As cadências que Zarlino chamou de simples, sem síncopas, foram colocadas por Morley como “encerramentos formais sem cadência” (MORLEY, 1973, p.147).



Exemplo 28 -- Exemplos de finais formais sem cadências (MORLEY, 1973, p. 147)

Na última parte do exemplo acima, onde temos o movimento de vozes em intervalos harmônicos de sexta, quinta e oitava, sendo esta última alcançada por salto de terça, é a conhecida “cadência de Landini”.

A discussão nos tratados sobre cadências a duas vozes refere-se as duas vozes principais da polifonia, sendo as outras vozes adicionadas conforme a tradição contrapontística. Teóricos contemporâneos consideram o discantus(voz mais aguda) e o tenor como “as vozes essenciais e determinantes do modo da composição, portanto essas são as vozes mais fortes para a cadência” (JUDD, 1985, p.214).

2.4.4 Cadências em Meier

Bernhard Meier (1988, p.89, tradução nossa), em seu livro “*The Modes of Classical Vocal Polyphony*”, nos dá a visão do século XX sobre as cadências:

Hoje, para nós, “cadência” significa três coisas: primeiro, a frase estereotipada que significa o final de uma composição musical ou de um movimento; depois, tomando-se como uma série de três tríades primárias, a mais estrita abreviação da tonalidade que é ainda completa, pela qual a tonalidade se apresenta resumida, por assim dizer; finalmente, a seção de improvisação de um concerto solo [cadenza] que é inserida antes da cadência no primeiro sentido da palavra, expandindo e prolongando a sua intensidade⁸⁶.

Ele reforça que apenas a primeira das três definições é válida para a música do século XVI, o que vai de encontro às questões, já aqui levantadas, da necessidade de se discutir as diferenças de concepção de cadência no repertório pré-tonal.

Meier (1988, p. 91-93) identifica e classifica as duas vozes envolvidas no movimento cadencial. Como normalmente a cadência tradicional possui uma segunda ascendente no discantus, ele denomina esse movimento cadencial de *clausula cantizans*⁸⁷, apesar dele poder aparecer em qualquer das vozes. Ainda na cadência tradicional, a outra parte envolvida costuma ser o tenor, efetuando um movimento de segunda descendente, em Meier chamado de *clausula tenorizans*.

No exemplo abaixo Meier demonstra que o movimento cadencial *cantizans* aparece normalmente ornamentado por uma suspensão. Também podemos ver no último compasso o movimento *cantizans* ocorrer na voz inferior.



Exemplo 29 - Exemplo de Meier (1988,p. 91) – cantizans ornamentados por suspensão

Em composições a mais de duas vozes, Meier classifica ainda duas outras vozes que podem participar do movimento cadencial: a *clausula altizans* e a *clausula baizans*. A *clausula altizans* é

⁸⁶ For us today, “cadence” means three things: first, the stereotypical phrase that signifies the end of musical composition or movement; then, taken as a series of the three primary triads, the strictest abbreviation of a tonality that is still complete, by which the tonality is present *in nuce*, so to speak; finally, the improvisatory section of a solo concerto [cadenza] that is inserted before a cadence in the first sense of the word, expanding it and prolonging its intensity.

⁸⁷ Meier não deixa claro de qual tratado ele retira os termos *clausula cantizans*, *tenorizans*, *altizans* e *baizans*.

uma voz interior de suporte, não tendo uma função estrutural significativa. Pode, por exemplo, apenas duplicar a clausula *cantizans*.

O movimento *baizans*, no qual o tom cadencial é alcançado por salto de quinta descendente na voz mais grave, tem um papel mais importante na cadência renascentista. Segundo Meier, esse tipo de movimento cadencial é derivado das cadências utilizadas em cerca de 1400, com salto de oitava (MEIER, *apud* MacKay, p.17).

Segundo os estudos de Meier, por volta de 1500 as cadências com *baizans* eram consideradas mais conclusivas, ou perfeitas, do que as cadências com *tenorizans*, consideradas como semi perfeitas (MEIER, *apud* MacKay, p.17).

A cadência mais tradicional utiliza os movimentos de *cantizans* e *tenorizans*. Cadências com três movimentos (*cantizans*, *tenorizans* e *baizans*, por exemplo) são mais raras.

Sendo as cadências pontos primordiais da sintaxe musical, a resolução das mesmas deve ser um ponto de partida para a reconstrução das partes perdidas.

2.5 Textura

2.5.1 Homofonia

No repertório pré-barroco as harmonias eram formadas por tríades completas sempre que possível, devendo-se observar a maneira de utilização das inversões (ver harmonia). Mas também neste repertório (*seconda prattica*), as passagens homofônicas são mais dissonantes e cromáticas que as polifônicas. Essas passagens, naturalmente mais lentas, costumam ser associadas a textos densos, ressaltados pela escrita musical. Nas passagens homofônicas também fica mais fácil o reconhecimento dos pontos cadênciais, já que todas as vozes participam ao mesmo tempo das mesmas, diferente do que acontece com as obras polifônicas ou partes polifônicas, onde muitas vezes apenas duas vozes participam do movimento cadencial. Portanto, o reconhecimento dos pontos cadenciais e suas possíveis resoluções pode ser de grande auxílio na reconstrução de uma voz perdida.

2.5.2 Polifonia

A seguir passamos para o estudo das partes polifônicas. A primeira questão a ser resolvida na resolução das partes perdidas da polifonia são os “pontos”, considerados aqui como os fragmentos de melodia e texto. Em relação ao texto, podemos observar a sua subdivisão principalmente pelas pausas e pelas repetições. Tomemos como exemplo a *Sacrae Cantione* a cinco vozes de Gesualdo. Nela, o Cantus inicia com o texto *Venit lumen tuum/lumen tuum/ Venit lumen tuum, Jerusalem/ lumen tuum, Jerusalem*. Já o Altus possui o seguinte texto : *lumem tuum/Venit lumen tuum, e o Bassus Venit lumen tuum, Jerusalem/Jerusalem*. Podemos concluir então que os “pontos” deste trecho são três: *Venit, lumen tuum e Jerusalem*. A determinação dos pontos nos indica como podemos agrupar e repetir o texto nas partes perdidas que tentaremos reconstruir.

2.5.2.1 Tipos de Imitação

2.5.2.1.1A fuga segundo Zarlino

Devemos partir então para a análise da imitação. O primeiro tipo, mais óbvio, é a fuga estrita, ou cânone. Em obras escritas com um *cantus firmus* existe uma grande chance de a imitação direta, se esta ocorrer, ser feita em relação a ele. Na obra sacra de Gesualdo, três são escritas com *cantus firmus* e dessas duas contém indicação de cânone.

Zarlino, na parte III do seu *Le Istitutione harmonique* (1558), devota dois capítulos para tratar das diferenças (normalmente negligenciadas em outros tratados de sua época) entre fuga e imitação. As passagens em fuga devem manter exatamente os mesmos intervalos na construção melódica, enquanto as imitações podem ignorar os intervalos de tom e semitom. A *fuga*, também chamada de *consequenza* ou *reditta*, é definida por Zarlino (1968,p.126):

(...)uma certa repetição de algumas notas ou de uma melodia inteira contida em uma parte por outra parte, após um intervalo de tempo. A segunda parte canta os mesmos ritmos ou diferentes, e os mesmos intervalos de tons inteiros, semitons, ou similares. Uma consequência é escrita de muitas maneiras. Uma voz pode responder, ou- melhor ditoseguir outra por uníssono, cantando as mesmas alturas, ou por quarta, ou por quinta ou oitava.

As fugas são divididas por ele em dois tipos: estrita (*legate*) e livre (*sciolte*). Nas fugas estritas, uma voz duplica exatamente a linha melódica da outra, inclusive em valores rítmicos e pausas (cânone). Normalmente é utilizada apenas entre duas vozes. Na fuga livre, o compositor duplica apenas parte da melodia, sem a necessidade de reproduzir exatamente a parte rítmica, podendo seguir a composição após de maneira livre, independente.

Zarlino define a voz que inicia a fuga como “guia” e a voz que a segue como “consequente”. Para a entrada das vozes, ele explica que, quando separadas por pausas de mínimas ou semibreves, ou outras que as vozes não entrem demasiadamente distantes, a inteligibilidade auditiva da fuga é aumentada, mas a composição perde em originalidade. Por isso, recomenda que a imitação próxima seja pouco utilizada, devendo o compositor preferir as fugas compostas à distância de três ou cinco mínimas.

Outro tipo de fuga mencionado por Zarlino é a composta em movimento contrário, chamada por ele de fuga *per arsin et thesin*. Neste método também podemos encontrar a subdivisão de fuga estrita e livre. Zarlino (1976, p. 131, tradução nossa) discute apenas a fuga estrita:

Se nós formos arranjar a guia e a consequente em movimento contrário, mantendo os mesmos intervalos, incluindo tons inteiros e semitons, em ambas as partes, nós temos a escolha de vários procedimentos. O consequente pode começar com um semiditone sobre a

guia na distância de duas breves imperfeitas (...) Por outro lado, o conseqüente pode ser uma sétima da guia e seguir após uma pausa de duas breves imperfeitas ou uma longa (...)

2.5.2.1.2 A imitação segundo Zarlino

Já a imitação, para Zarlino, pode ocorrer com qualquer intervalo de distância entre a voz guia e a conseqüente, não mais apenas em intervalo de uníssono, quarta, quinta e oitava como na fuga, mas também em segunda, terça e sétima. Outra diferença é que, na imitação, o conseqüente não necessita seguir a correspondência exata de tons e semitons da voz guia, possibilitando também a utilização de alterações cromáticas. A imitação também pode ser estrita ou livre, em movimento paralelo ou movimento contrário, tal qual a fuga.

2.5.2.1.3 A fuga segundo Vicentino

Para Haar (1971, p.241), os estudiosos modernos, quando discutem os antecedentes da fugal tonal no século XVI, tendem a preferir a discussão de Nicola Vicentino (1511-1575 ou 1576) sobre Zarlino. Esta preferência se dá porque Vicentino, embora não faça a diferenciação entre fuga e imitação como Zarlino, aborda outra questão importante, não discutida no tratado de Zarlino: a relação entre as vozes da imitação e o modo.

Vicentino dedica um capítulo a fuga, no seu livro *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica* (1555)⁸⁸. Nele, aponta para a superioridade da imitação livre sobre a fuga canônica estrita. Também condena a escrita da fuga seguindo o *cantus firmus*, considerando esta uma técnica “não moderna”.⁸⁹

Embora Vicentino coloque a importância de se construir bem o material temático da fuga, e de o compositor conseguir ter uma escrita fugal distinta para os diversos gêneros musicais, não dá nada além de recomendações genéricas, afirmando que a melodia deve ser tão original e bem escrita quanto possível.⁹⁰

Quanto aos intervalos entre as imitações, Vicentino acreditava que deveria ser dada a preferência aos intervalos perfeitos mas, como o uníssono e a oitava não criam variedade suficiente para a composição, eles deveriam ser utilizados apenas em casos de necessidade. Sendo assim, os melhores intervalos para a imitação são os de quarta e quinta. Esses intervalos deveriam ser

⁸⁸ Disponível em:

<http://euromusicology.zoo.cs.uu.nl/dynaweb/tmiweb/v/vicant/@Generic_BookView;cs=default;ts=default>

⁸⁹ Mann, 1987, p.15.

⁹⁰ Idem, p.16.

alternados entre as as vozes imitativas. Se o soprano e o contralto forem escritos em imitação de quarta, o baixo e o tenor deveriam ser escritos em imitação de quinta.⁹¹

Segundo Alfred Mann (1987, p.17, tradução nossa):

Esta regra, que leva em consideração a divisão desigual da oitava, direciona a nossa atenção para o mais importante ponto na discussão de Vicentino sobre a fuga: o compositor é convidado a fazer uma escolha definitiva do modo e de manter-se consciente das limitações desse modo ao longo de sua escrita fugal. Vicentino diz, de fato, que por essa razão o baixo, ou as partes que podem tomar o lugar do baixo, devem ser tratadas com particular cuidado na escrita imitativa, “essas partes são as que determinam o modo”

Ainda segundo Mann, esta é a uma completa quebra teórica da Renascença com a visão medieval. Para as teorias medievais, as técnicas imitativas eram restritas a música secular, portanto sem relação com o sistema modal, herança da música sacra.

⁹¹ Idem, p.17.

2.6 O ESTUDO DO TEXTO

2.6.1 O tratamento do texto em Zarlino

A estética renascentista, buscando seguir os ideais gregos, toma por base a definição de Platão para o *melos*, que deveria ser composto por palavras, harmonia e ritmo, sendo o texto mais importante e a harmonia e o ritmo subservientes a ele.⁹² Esta citação a Platão, que se tornará a definição para a *seconda prattica* de Monteverdi, também é encontrada em Zarlino. Este último, tendo seus escritos teóricos considerados como representantes da *prima prattica*, também se utiliza da definição de *melos* de Platão⁹³ para definir o tratamento do texto na composição, divergindo da prática de Monteverdi principalmente no tratamento das dissonâncias.

Na parte quatro do seu *Le Institutioni harmonique* de 1558, Zarlino dedica dois capítulos ao tratamento do texto na composição. No primeiro deles (cap. 32), Zarlino (1983, P. 94, tradução nossa) já declara no título o pensamento de Platão: “como as harmonias devem ser acomodadas as palavras”, e não “as palavras acomodadas à harmonia”. Na sequência deste mesmo capítulo (p.94):

(...) ele disse [Platão] que a harmonia e o ritmo devem seguir as palavras e não as palavras seguirem o ritmo e a harmonia. E assim deve ser. Porque, se um texto, seja por meio de narrativa ou imitação, lida com assuntos que são alegres ou tristes, sérios ou não, e modestos ou lascivos, a escolha da harmonia e ritmo deve ser feita de acordo com a natureza do assunto contido no texto, de maneira que essas coisas, combinadas com a proporção, possa resultar em música adequada para esse propósito.⁹⁴

Zarlino ainda ressalta que a harmonia deve ter qualidades similares às palavras que irá acompanhar. Ou seja, se o texto é duro, cruel, amargo, a harmonia também deveria ser, mas” não ao ponto que possa ser ofensiva”. Na parte três de seu *Le Institutioni harmonique* de 1558 (1983, p. 94, tradução nossa), ele explicita este pensamento :

Às vezes o texto pode pedir por uma harmonia dura, áspera. Então o efeito musical deve imitar o conteúdo do texto. Para isso, pode-se escrever sextas, e essas devem ser de valores largos, como uma mistura de breves e semibreves. Dissonâncias podem ser introduzidas e tratadas de acordo com as regras, por exemplo a quarta e a sétima na síncopa, como o exemplo irá mostrar.⁹⁵

⁹² Plato, *The Republic*, book III

⁹³ *Le Institutioni harmonique, 1558, seconda parte, cap.12; Le Institutioni harmonique, 1558 – part four- On the modes, cap. 32.*

⁹⁴ Zarlino, *On the modes* (1983), p.94(...)he says that harmony and rhythm should follow the words and not the words follow the rhythm or harmony. And so it should be. For if a text, whether by way of narrative or imitation, deals with subjects that are cheerful or sad, grave or without gravity, and modest or lascivious, a choice of harmony and rhythm must be made in accordance with the nature of the subject matter contained in the text, in order that these things, combined with proportion, may result in music that is suited to the purpose.

⁹⁵ Zarlino, *The art of counterpoint* (1976), p. 234. At times a text may call for hard, harsh harmony. Then the musical effect should imitate the content of the text. For this purpose one may write sixths, and these should be of large

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/2 time. The Cantus part is in the treble clef, while the Alto, Tenor, and Bass parts are in the bass clef. The Alto part has an '8' below it, indicating an octave shift. The score shows various intervals between notes, with some intervals highlighted by red and blue boxes to illustrate dissonances. The Cantus part has several intervals highlighted in red, while the Alto, Tenor, and Bass parts have intervals highlighted in blue.

Exemplo 30 - Harmonias ásperas permitidas para se adequar ao texto. Exemplo de Zarlino, 1968. P. 234.

O exemplo de Zarlino acima, infelizmente sem texto, demonstra seu cuidado no trato das dissonâncias, mesmo em situações definidas por ele como “ásperas”. Essa será a principal crítica de Monteverdi à sua prática.

Já para representar textos de dor e tristeza, Zarlino recomenda:

Mas quando o compositor desejar expressar efeitos de dor e tristeza, ele deve (observando as regras dadas) usar movimentos que prossigam através do semitom, semiditone [terça menor] e intervalos similares, frequentemente usando sextas menores ou décimas terceiras menores acima da nota mais grave da composição, sendo estes por natureza doces e suaves, especialmente quando combinados na maneira correta e com discrição e julgamento.⁹⁶

Zarlino atribui este efeito não apenas às consonâncias utilizadas, mas também ao movimento melódico das vozes. Ele classifica estes movimentos em dois, o natural e o acidental. O movimento natural é o que ocorre entre as notas naturais da composição. O acidental, entre notas onde há alteração. Para Zarlino, os movimentos naturais são mais viris e, os acidentais, mais lânguidos.

Quanto ao ritmo, Zarlino recomenda que seja rápido para textos alegres e lento para os lacrimosos. Para acomodar as palavras às notas, prescreve que não se escreva as sílabas longas em

value, such as mixed breves and semibreves. Dissonances may be introduced among these and treated according to the rules, for example a fourth or eleventh in syncopation, as the example will show.

⁹⁶ Zarlino, *On the modes* (1983), p.95. But when a composer wishes to express effects of grief and sorrow, he should (observing the rules given) use movements which proceed through the semitone, the semiditone, and similar intervals, often using minor sixths or minor thirteenths above the lowest note of the composition, these being by nature sweet and soft, especially when combined in the right way and with discretion and judgment.

notas curtas e vice-versa, evitando “barbarismos”. Essa última recomendação é a maneira de Zarlino descrever a necessidade de se seguir a acentuação natural do texto.

No mesmo capítulo, discute ainda a necessidade do fraseado musical seguir a lógica do fraseado do texto. Para isso, deve-se cuidar para não separar com pausas ou cadências uma frase ainda não concluída.⁹⁷

Portanto, podemos observar a similaridade entre o pensamento da *prima* para a *seconda pratica*, na questão filosófica e sua referência a Platão no tratamento do texto mas, como o próprio Zarlino aponta, a sua prática impõe limites muito mais restritos do que a prática de Monteverdi, Gesualdo e outros.

⁹⁷ Idem, p.96.

2.6.2 O texto na imitação

Nesta seção nos referiremos apenas ao tratamento do texto dentro do processo imitativo. Tanto para a análise, quanto para a reconstrução, deve-se observar a subdivisão do texto em seus pontos de imitação, conforme já tratado, e também a forma de escrita desses pontos, silábica ou melismática. Com isso, procuramos verificar além da existência da imitação total (rítmica melódica), a ocorrência de um padrão rítmico textual.

2.6.3 Colisão dos pontos de entrada

Para a clareza do contraponto, além da distância rítmica entre as entradas das vozes abordada por Zarlino⁹⁸, uma nota de ponto de entrada de uma voz deve preferencialmente não colidir com a mesma nota soando em outra voz no mesmo momento (Wood, 2010). Deve ser analisado, portanto, como o compositor lida com esta questão em sua obra. Nas obras de Gesualdo, vemos que ele procura evitar a colisão dos pontos de entrada com outras vozes cantando a mesma nota, principalmente na mesma oitava. Mas isso não é uma regra absoluta, ocorrendo algumas vezes a colisão.

Legenda:

Em verde: Gesualdo evita que as mesmas notas colidam com os pontos de imitação

Em laranja: Colisão da entrada dos pontos de imitação em outras vozes

⁹⁸ Zarlino, *The art of counterpoint, 1558* (1968, p. 127).

Cantus  - ve, Re-gi - na coe-lo -

Altus  - ve, Re-gi -

Quintus 

Tenor  - ve Re-

Bassus  -

Cantus ⁷  rum, coe - lo - rum A - ve, Do - mi-na An - ge - lo -

Altus  na coe - lo - rum, coe-lo - rum; A - ve,

Quintus  A - ve Re - gi -

Tenor  gi - na

Bassus  ve - Re - gi - na coe -

11

Cantus
rum A - ve Do - mi - na An - ge - lo -

Altus
Do - mi - na An - ge - lo - rum A - ve,

Quintus
na - coe - lo -

Tenor
coe - lo - rum; A - ve, Do - mi - na An - ge - lo -

Bassus
lo - rum, coe - lo - rum; A - ve, Do - mi - na An -

Exemplo 31 - *Sacrae Cantione I – Ave Maria Coelorum, Gesualdo*

2.6.4 As sílabas tônicas e a escrita musical - os acentos da língua latina

Apresentaremos a seguir as questões pertinentes aos acentos da língua latina. A escolha do estudo em latim se deu pela obra que será aqui reconstruída ser nessa língua, e também por ser vasto o repertório de obras que necessitam de reconstrução escritas em latim.

A língua latina não apresenta acentos graficamente escritos. Alguns manuais e dicionários desenvolveram uma escrita descritiva da acentuação, mas unicamente com finalidade pedagógica. A regra geral para se encontrar o acento tônico, (a sílaba que será acentuada na fala) define dois casos:

1. Palavras dissílabas possuem o acento tônico na primeira sílaba: ex. **Rosa**.
2. Palavras com mais de duas sílabas, o acento ocorre:
 - a. Na penúltima sílaba, se ela for “longa”, por ex. **Penates**, **dubitare**.
 - b. Na antepenúltima sílaba, se a penúltima for “breve”, por ex. **Dubitat**.

Como regra prática, mas que não resolve todos os casos, vemos em Almeida (2005, p. 29) que “uma vogal é breve quando seguida de outra vogal (...) e longa quando seguida de duas consoantes”. No site dedicado ao latim da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)⁹⁹ encontramos ainda a seguinte nota:

1. os ditongos ae, au, oe formam uma sílaba só, que é sempre longa: moe-ni-a;
2. uma vogal seguida de outra vogal é geralmente breve: moeni-a.

O mesmo site ainda aponta que: “quando uma enclítica (*-ne*, *-que*, *-ve*) se une a uma outra palavra, esta leva o acento sobre a última sílaba: *operane*, *incolaque*, *audireve*”.

Os casos dúbios devem ser analisados com um dicionário de latim que contenha a escrita didática dos acentos.

Na *Sacrae Cantione II – II, Da Pacem Domine*, temos os seguintes acentos tônicos (marcados em negrito):

1. **Da pacem**, **Domine**, **in** diebus **nostris**; **quia non est alius** qui **pugnet** pro **nobis**, **nisi tu Deus noster**.



⁹⁹ <http://www.latim.ufsc.br/D9C836DA-9C6B-49DF-BDF0-CCA6F77C68CA.html> acessado em 02/05/2012.

2.7 O ESTUDO DA MELODIA

2.7.1 O desenho melódico

A maneira como o compositor emprega o desenho melódico em suas composições deve ser analisado. Como aponta Jeppesen (1979, p.49, tradução nossa):

Se nós julgarmos os diferentes estilos históricos pelo curso da curva melódica, é realmente surpreendente observar as diferenças muito características e enraizadas que aparecem. As curvas de elevação ou ondulação da melodia, que caracterizam toda arte musical, mostram uma variedade impressionante em diferentes épocas e revelam muito do conteúdo psicológico fundamental do estilo, - na verdade eles parecem levar para os recantos mais íntimos do último.¹⁰⁰

Jeppesen classifica o movimento melódico em dois tipos, de acordo com seu movimento de expansão para o ponto culminante. O primeiro, representado por ele graficamente, , indica um movimento ascendente gradual até o ponto culminante e, após esse, uma queda repentina. O segundo, representado pelo gráfico , possui uma ascensão rápida para o agudo, seguida de uma descida gradual. O primeiro é muito encontrado na obra de Bach, enquanto o segundo é característico do canto gregoriano. Jeppesen aponta ainda para o estilo de construção melódica de Palestrina, o qual não segue nenhum dos dois modelos citados. No estilo de Palestrina, os movimentos ascendente e descendentes se contrabalançam, sem apresentar momentos de grande expansão. Assim também é com Gesualdo.

Gesualdo faz uso expressivo do contorno melódico, como aponta Turci-Escobar (2004, p.208-226). Para ele, é bastante comum na obra de Gesualdo a relação descendente/morte e, menos comum, ascendente/vida. Como outros compositores da *seconda prattica*, Gesualdo também descrevia (imitava) as ações físicas ou gestos, como uma melodia descendente para cair, uma ascendente para voar.

A isso Gesualdo combinava outros elementos, como dissonâncias, para ressaltar o sofrimento do texto.

Turci-Escobar (2004, p.212) ainda afirma que um mesmo contorno musical pode indicar sentidos musicais diversos. Como um exemplo, ele nos dá o madrigal do IV Livro, *Montro e mentre sospiro*, apontando que, apesar do contraste de ideias, o mesmo direcionamento melódico e similaridade de melodias acaba por criar uma unidade entre as frases.

¹⁰⁰If we judge the different historical styles by the course of the melodic curve, it is really surprising to remark the very characteristic and deeply-rooted differences that appear. The curves of elevation or undulation in the melody, which characterize all musical art, show a striking variety in different epochs and reveal much of the psychologically fundamental contents of the style, - indeed they seem to lead into the inmost recesses of the latter.

8

- - ra d'un mio so - spi -

- - ra d'un mio so - spi - ro

- - ra d'un mio so - spi - ro, d'un mio so - spi - ro

- - ra d'un mio so spi - - ro, so - spi -

- - ra d'un mio so - spi - - - ro,

10

ro Cor-re vo-lan-do, cor - re vo-lan - do

Cor - re vo-lan-do, cor - re vo-lan - do a far-sial-

Cor - re vo-lan-do, cor - re vo-lan-do a

ro Cor-re vo - lan-do a

Cor-re vo-lan-do, cor - re vo - lan-do a far-sial-

Exemplo 32 – Exemplo das utilização expressiva do contorno melódico. IV Livro de Madrigais, *Montro e mentre sospiro*, C. Gesualdo.

No exemplo abaixo, vemos que o mesmo artifício é utilizado também em obras sacras. Na responsória II, a palavra *tristis* (triste) é representada em escrita descendente, recurso comum de representação do texto.

The image shows a musical score for the piece 'Tristis est anima mea' in 3/2 time. It consists of six staves. The lyrics are: 'Tri - stis est', 'Tri - stis est a - ni - ma me', 'Tri - stis est,', 'Tri - stis est a - ni - ma me -', 'Tri - stis est, — tri - stis - est', and 'Tri - stis'. Red arrows are drawn above the notes in each staff, indicating the melodic contour. The first staff shows a descending line from a half note to a quarter note. The second staff shows a descending line from a half note to a quarter note, followed by a rising line. The third staff shows a descending line from a half note to a quarter note. The fourth staff shows a descending line from a half note to a quarter note, followed by a rising line. The fifth staff shows a descending line from a half note to a quarter note, followed by a rising line. The sixth staff shows a descending line from a half note to a quarter note.

Exemplo 33 - – Exemplo das utilização expressiva do contorno melódico. Féria Quinta, Responsória II: Tristis est anima mea usque ad mortem, c. 1-5.

2.7.2 Consonâncias e dissonâncias melódicas – Definição e utilização

O ponto de partida para a escrita do contraponto é a maneira de se pensar as consonâncias e dissonâncias, ou seja, sua classificação e seu modo de utilização. Nos tratados antigos podemos ver que os intervalos de 5ª J e 8ª J são sempre considerados consonâncias perfeitas e os intervalos 3ª e 6ª maiores e menores estão sempre incluídas nas consonâncias imperfeitas. A 4ª J é, normalmente, classificada como consonância no contexto melódico e dissonância no contexto harmônico. Os intervalos de trítone (4ª aum e 5ª dim.), também chamados de falsos ou proibidos (*cattiva*) tem a sua utilização explicada pela maioria dos teóricos (aparecem apenas harmonicamente e, como dissonâncias que são, sempre tratados).

Tabela de Intervalos

Teóricos	Consonâncias Perfeitas	Consonâncias Imperfeitas	Quarta	Dissonâncias	Outros Intervalos em uso
Zarlino (1558)	uníssonos, diatesseron, diapente, diapason	3 ^a , 6 ^a , 10 ^a , 13 ^a , 17 ^a , 20 ^a	consonante devido ao seu número racional ser 3/4	2 ^a , 7 ^a	semidiapente(somente com severa precaução)
Galilei (ca. 1590)	uníssonos, 5 ^a e 8 ^a	3 ^a e 6 ^a	nem consonante, nem dissonante; um intervalo intermediário	2 ^a , 7 ^a , trítono, semidiapente	
Cerreto (1601)	5 ^a , 8 ^a	3 ^a e 6 ^a		2 ^a , 7 ^a	falsa quinta (em composições a 3 ou mais vozes)
Diruta (1609)	1, 5, 8, 12, 15, 19 4 ^a (em teoria)	3, 6, 10, 13, 17, 20	consonância em teoria, dissonante na prática	não identificou; 4 ^a (na prática)	5 ^a falsa (diminuta)

Tabela de Intervalos – 2ª parte

Teóricos	Consonâncias Perfeitas	Consonâncias Imperfeitas	Quarta	Dissonâncias	Outros Intervalos em uso
Banchieri (1614)	5ª, 8ª (duplicadas e triplicadas)	3ª, 6ª (duplicadas e triplicadas)	dissonância	2ª, 7ª; 4ª, quinta falsa (dissonâncias imperfeitas) (duplicadas e triplicadas)	
Zacconi (1622)	uníssonos, 4ª, 5ª, 8ª 1, 4, 5, 8, 11, 12, 15, 18, 19, 22	3ª, 6ª 3, 6, 10, 13 17, 20	consonância (mas requer um tratamento especial)	2ª, 7ª 2, 7 e seus múltiplos	5ª falsa e o tritono (permitidos com o tratamento apropriado)
Penna (1622)	uníssonos, quinta (replicadas, triplicadas, quaduplicadas)	3ª, 6ª (replicadas, triplicadas, quaduplicadas)	dissonância	2ª, 4ª, 7ª (replicadas, triplicadas, quaduplicadas)	5ª falsa e o tritono (tratados como dissonâncias)
Bononcini	uníssonos, 5ª, 8ª (uníssonos não é propriamente consonante) 1, 5, 8, 12, 15, 19, 22	3ª, 6ª 3, 6, 10, 13, 17, 20	consonância para os teóricos dissonância para os práticos	2ª, 7ª, 4ª (na prática) 2, 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21	4ª falsa/tritono, falsa 5ª/ semidiante(usado em ligaduras)

Na construção da linha melódica, os intervalos de segunda, terça, quinta e oitava podem ser usados tanto ascendente quanto descendente. A sexta menor é utilizada na forma ascendente. A forma descendente é evitada, sem explicações claras para isso nos tratados teóricos. Já a sexta maior era considerada “dura” pelos teóricos, sendo normalmente evitada. Todos os saltos dissonantes eram considerados “proibidos”, dada sua aspereza, pelos teóricos da *prima prattica*. Essa aspereza associada às dissonâncias foi utilizada pelos compositores da *seconda prattica*. Sendo as dissonâncias uma licença musical, seu uso era carregado de significações, na maioria das vezes associadas à dor, tristeza, desespero. Na tabela abaixo podemos verificar a utilização dos intervalos melódicos dissonantes na obra madrigalesca de Carlo Gesualdo.

Intervalos	Freqüência de uso	Permitido	Restrito	Utilização extramusical
7 ^a .m asc.	pouca		X	sim
7 ^a . m desc.	pouca		X	sim
7 ^a . M. Asc.	rara		X	sim
7 ^a . M. desc	rara		X	sim
9 ^a . m. Desc.	Uma única ocorrência		X	sim
4 ^a . dim. Desc.	Muito rara		X	sim
4 ^a . dim. Asc.	Muito rara		X	sim
5 ^a . dim. Desc.	pouca		X	sim
4 ^a . dim desc.	Muito rara		X	sim
8 ^a . dim.desc.	Muito rara		X	sim

Tabela 13 - Uso de intervalos melódicos dissonantes nos madrigais de Gesualdo (MARTINS, 2008, p.14)¹⁰¹

Nos dois livros de *Sacrae Cantiones* esses intervalos melódicos dissonantes não foram utilizados.

¹⁰¹ Tabela produzida a partir de dados de Turci-Escobar, 2004, p. 39-122.

2.7.3 Escrita melódica - Estilo de Palestrina

No estilo composicional da *prima prattica* ou Palestrina, os saltos melódicos dissonantes são evitados, assim como os grandes saltos melódicos (saltos maiores do que 4ªJ).

Mesmo os saltos menores eram cuidadosamente tratados, como veremos a seguir, sobre a sucessão de intervalos na polifonia do século XVI, Jeppesen (1992, p.286) descreve:

Em movimento ascendente é melhor que os intervalos maiores venham antes dos menores; no descendente, os intervalos menores devem vir primeiro. Essa regra é menos rígida quando se utiliza notas longas, mas com semínimas ela é rígida. Além disso, em movimento de semínima, a sucessão de progressões de grau conjunto e saltos é restrita a duas possibilidades: a terça é seguida pela segunda em movimentos ascendentes, a segunda é seguida pela terça na direção oposta.¹⁰²

No estilo de Palestrina os saltos ascendentes a partir de notas acentuadas são raros, principalmente em passagens em semínimas. Em notas longas, essa regra não é sempre observada (Jeppesen, 1992,p. 87). Ainda em progressões de semínimas, não são permitidos dois ou mais saltos na mesma direção. Os saltos de terça descendente, quando iniciados por uma semínima não acentuada, devem ser compensados por uma segunda ascendente (Jeppesen, 1992,p.286).

Em Gesualdo, mais uma vez vemos uma flexibilidade no tratamento dos saltos, mantendo apenas a preferência da compensação da direção do salto e a utilização maior de graus conjuntos ou intervalos menores após os saltos. Gesualdo também utiliza saltos maiores do que 5ª , com função expressiva, como veremos a seguir.

2.7.4 Sucessão de intervalos na *Seconda prattica* em Gesualdo (obra madrigalesca) segundo Turci- Escobar (2004)

Os saltos consonantes maiores do que a quinta, evitados na escrita contrapontística da *prima prattica*, também eram utilizados na obra madrigalesca de Gesualdo com funções extramusicais (como dissonâncias), ou seja, com o objetivo de descrever o sentido poético do texto. Turci-Escobar analisa a relação texto música baseado em três qualidades dos intervalos: direção melódica, tamanho do salto interválico e aspereza (2004,p.40), categorizando ainda em cinco formas de

¹⁰² In ascending motion it is best for the large intervals to precede the smaller; in descending, for smaller intervals to come first. This rule is less strict with the longer note values, but with quarters it is rigid. Furthermore, in quarter-note movement the succession of stepwise progressions and skips is restricted to two possibilities: a third followed by a second in ascending motion, a second followed by a third in the opposite direction.

representação musical: metafórica, metonímica, onomatopaica, mimética e emotiva, apontando este uso nos madrigais de Gesualdo.

Para ele, os saltos melódicos de oitava costumavam ser uma metáfora para vida e morte. Utilizado com outros intervalos, em movimentos rápidos por grau, poderia indicar correr, fugir. Poderiam ainda representar desmaiar, cair.

Os saltos de sexta menores ascendentes não eram proibidos, mas eram pouco utilizados. Em um contexto em que o compositor escreve poucos saltos melódicos dissonantes, este intervalo poderia ser uma alternativa para a representação musical do texto. Quando a sexta menor ascendente aparece com essa finalidade, ela aparece ligada a dois contextos antagônicos: pode significar “vida”, mas também era ligada a textos de sentido sombrio.

Os saltos de sexta menor descendentes não possuem uma proibição clara nos tratados de contraponto, mas são evitados no estilo de Palestrina. Em Gesualdo, sua utilização está frequentemente ligada a “morte”.

Os intervalos de sexta maior, tanto na forma ascendente quanto descendente, eram considerados “duros” pelos teóricos, e pouco utilizados até por Gesualdo.

Intervalos	Freqüência de uso	Permitido	Restrito	Utilização extramusical
8ª J. Asc.	grande	X		frequente
8ª J. Desc.	grande	X		frequente
6ª m. Asc.	pouca nos 1os. 2 livros de madrigais	X		frequente
6ª m. Desc	pequena		proibição não é clara	frequente
6ª M. Asc.	pequena		proibidos por alguns teóricos	pouco utilizada
6ª M. Desc.	pequena		proibidos por alguns teóricos	pouco utilizada

Tabela 14 - -- Uso de intervalos melódicos maiores do que quinta nos madrigais de Gesualdo (MARTINS, 2008)¹⁰³

¹⁰³ Tabela feita a partir de dados de Turci-Escobar (2004, p.40 – 76)

	Livro I	Livro II	Livro III	Livro IV	Livro V	Livro VI
6ª menor						
Ascendente			X	X	X	X
6ª Maior						
Ascendente			X	X	X	X
Descendente				X	X	X
7ª menor						
Descendente			X	X	X	X
7ª Maior						
Descendente				X		X
9ª menor						
Descendente			X			
4ª dimin.						
Ascendente		X	X	X	X	X
Descendente					X	X
5ª Diminuta						
Descendente			X	X	X	X
4ª Aumentada						
Descendente						X
8ª Diminuta						
Descendente						X

Tabela 15 - Tabela com a utilização de grandes saltos nos seis livros de madrigais de Gesualdo (Turci-Escobar, obra citada, p. 118)

2.7.5 Sucessão de intervalos melódicos nas *Sacrae Cantiones* de Gesualdo

Nas *Sacrae Cantiones* de Gesualdo encontramos a utilização tradicional dos saltos melódicos. Os saltos mais utilizados são os de 8^a ascendente, descendente, 6^a menor ascendente, descendente e apenas um caso de 6^a maior descendente. Os saltos de oitava podem aparecer com significação extramusical (reforçar a poética do texto), mas também com suas funções musicais, como retorno a tessitura, criar variedade sonora, sair de um cruzamento de vozes.

Como podemos observar na tabela acima, *Sacrae Cantiones* a cinco vozes, Gesualdo utiliza 43 saltos de 6ª menor ascendente, 12 de 6ª menor descendente, apenas um de 6ª maior descendente, enquanto faz uso de 102 saltos de 8ª justa ascendente e 58 de 8ª justa descendente. Nas *Sacrae Cantiones* a seis e sete vozes, tabelas 18 e 19, encontramos nas partes sobreviventes 34 saltos de 6ª menores ascendentes, um salto de 6ª maior ascendente, 97 saltos de 8ª justas ascendentes e 38 de 8ª justas descendentes. Ou seja, em ambas as obras Gesualdo não se utiliza de intervalos “duros” ou dissonantes (apenas uma 6ª maior).

Mesmo se tratando aqui de obras escritas para diferentes texturas vocais, com o agravante das partes perdidas, podemos concluir que a utilização dos saltos interválicos maiores do que a 5ª ocorre de maneira similar em ambos os livros. A teoria de Stravinsky de que o livro escrito para 6 e 7 vozes deveria ser mais dissonante também não se aplica na observação da construção das linhas melódicas, trazendo o livro a 6 e 7 vozes mais próximo do livro a 5 do que dos madrigais ou da *Responsoria*.

2.8 HARMONIA

2.8.1 Consonâncias harmônicas

As consonâncias harmônicas de terça e sexta, maiores ou menores, não possuem restrições de uso, salvo o exagero de sucessões paralelas. Já as consonâncias perfeitas, uníssono, quinta e oitava justas eram usadas com parcimônia. O uníssono em todas as vozes costumava ser usado apenas no início e final das composições. Os intervalos justos de quinta e oitava possuíam restrições dos teóricos, sendo evitados em sucessões paralelas. Apesar disso, eles podem ocorrer em imitações, como no moteto a quatro vozes de Palestrina, *In diebus illis*:¹⁰⁴

The image shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in alto clef. The lyrics are 'In di - e - bus il - lis, in' for the top staff and 'In di - e - bus il' for the bottom staff. Blue boxes highlight the first four notes of each staff, showing the harmonic relationship between the two parts.

Exemplo 34: Moteto a quatro vozes *in diebus illis* de Palestrina.

Jeppesen (1992, p. 101) ainda demonstra outra maneira de se utilizar as 5as e 8as fora do contexto imitativo. É o caso citado por ele que demonstramos a seguir, onde uma das vozes se movimenta por grau conjunto.

The image shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are 'Fa - vus Sam - so - nis' for both staves. The top staff shows a melodic line moving by half steps (F, G, A, B), while the bottom staff shows a more static line (F, G, A, B).

¹⁰⁴Exemplo citado por Jeppesen, 1992, p. 101.

Exemplo 35 - Utilização do intervalo de 5ª harmônica.

Alguns compositores ainda utilizavam as quintas e oitavas paralelas em movimento contrário, separadas por pausas (essa maneira de utilização é mais comum) ou separadas por notas de passagem.

Kang (1999, p.38) sumariza as regras dos movimentos harmônicos entre as consonâncias dadas pelo teórico Girolamo Diruta (c. 1554 – após 1610), na segunda parte de seu tratado *Il Transilvano*:

1. Pode-se mover livremente entre consonâncias imperfeitas.
2. Pode-se mover livremente de uma consonância perfeita para uma imperfeita.
3. O movimento entre consonâncias perfeitas deve ser feito por movimento contrário.
4. O movimento de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita requer movimento contrário e um semitom em uma das vozes.

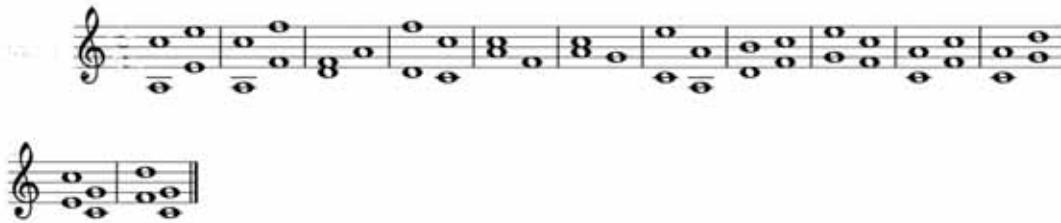
Sobre o item 4, Kang (1999, p.38) ressalta que Diruta “mantém a essência dos preceitos tradicionais” que pediam que a consonância imperfeita se movimentasse para a consonância perfeita mais próxima, mas “sem limitar os tipos de movimentos possíveis”.

Já em Zarlino (1968, p.71-73) encontramos algumas diferenças, em relação a Diruta, no tratamento dos movimentos harmônicos de consonâncias imperfeitas para consonâncias imperfeitas, de consonâncias imperfeitas para consonâncias perfeitas, ou entre consonâncias perfeitas para outras perfeitas. Zarlino limita a utilização de consonâncias imperfeitas (paralelismo), para se evitar a monotonia, assim como entre as consonâncias perfeitas. O melhor movimento entre as vozes para ele é o de consonância imperfeita para perfeita (ou vice-versa), pelo caminho mais curto e, de preferência, em movimento contrário. Isto significa utilizar a consonância perfeita mais próxima. Como exemplo, Zarlino afirma que no movimento de 6ª para 8ª, a 6ª deve ser maior. Já de 6ª para 5ª, a 6ª deve ser menor.



Exemplo 36 - Exemplo de Zarlino (1968, p.71) para a utilização de oitavas consecutivas.

No exemplo abaixo vemos progressões proibidas por Zarlino (e por outros tantos teóricos da época), onde a consonância perfeita é alcançada por movimento direto e salto.



Exemplo 37 - Progressões proibidas segundo Zarlino (1968, p.76).

Zarlino considera tolerável quando uma das vozes se movimenta por grau conjunto (neste caso do apenas tolerável, o movimento não é de semitom), enquanto a outra executa o salto (movimento de consonância imperfeita para perfeita).



Exemplo 38 - Exemplo de Zarlino (1968, p.75).

Ainda sobre a movimentação melódica, Wood (2010) sumariza a questão das 5as e 8as consecutivas em Gesualdo. No 1º de seus exemplos (compassos 1 e 2) demonstra os exemplos de 5as e de 8as paralelas diretas, as quais são sempre proibidas pelos teóricos, mas aparecem uma vez nas *Sacrae Cantiones* a cinco vezes.

Nos compassos 3 e 4, Wood demonstra as quintas consecutivas em movimento contrário, evitadas por muitos compositores, mas muito utilizadas por Gesualdo.

Nos compassos 5 e 6 as 5as e 8as paralelas aparecem separadas por pausa. Segundo Wood, há vários casos como este nas *Sacrae Cantiones* a cinco vozes, mas mesmo assim este tratamento deve ser evitado.

No compasso 7 Wood aponta uma possível 5ª paralela entre o tenor e o baixo, mas com uma nota de passagem entre eles. Esta nota de passagem forma um 6|4 com o baixo e, sendo dissonante, não evita o paralelismo.

No compasso 8 novamente a nota de passagem entre os intervalos paralelos é dissonante, não evitando portanto o paralelismo.

No compasso 9 a nota de passagem (mi), consonante, forma um acorde de mi menor em 1ª inversão, que ocorre entre os intervalos de 5ª, evita o paralelismo entre elas.

The image shows a musical score for three voices: Tenor (T), Bass (B), and Alto (A). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The second system contains measures 7, 8, and 9. The Tenor and Bass parts are written in a single system with a brace on the left. The Alto part is written in a separate system below. The score includes fingering numbers (5, 8) and annotations like '+' and '9'. The first system is highlighted with blue boxes around measures 1-2, 3-4, and 5-6. The second system is highlighted with a green box around measures 3-4.

Exemplo 39 - Exemplo de Wood (2010, p. 18).

2.8.2 Tríades

Apesar do pressuposto da escrita polifônica ser o pensamento melódico, a harmonia no século XVI já era considerada mais do que apenas um resultado do agrupamento das vozes. Zarlino, na terceira parte do seu *Le Institutioni harmonique* (1558), ensina que a terça e a quinta (ou sexta) devem ser escritas sobre a nota do baixo sempre que possível. Isso equivale a dizer, na linguagem moderna, que é preferível escrever as tríades completas, em posição fundamental ou primeira inversão. Na obra citada¹⁰⁵, Zarlino monta uma tabela explicando detalhadamente as possibilidades de formação dos acordes. Thomas Morley, em *A Plain & Easy Introduction to a Practical Music* (1597), coloca uma tabela sobre as possibilidades de acordes a três vozes¹⁰⁶ e traduz para o inglês a tabela de Zarlino sobre a formação a quatro vozes¹⁰⁷. Para Artusi, somente se deveria utilizar tríades completas em composições a mais de duas vozes, para a “riqueza da harmonia”¹⁰⁸. De fato, podemos verificar um crescimento na utilização de tríades completas nas composições dos séculos XV e XVI.

Apesar dos tratadistas descreverem apenas o uso das tríades em posição fundamental ou primeira inversão, as tríades em segunda inversão tornam-se mais comuns a partir do meio do século XVI. Mas a sua escrita requer cuidados, já que a quarta no baixo é considerada uma dissonância. Segundo Boyd (1973, p. 22): “Mesmo a segunda inversão da tríade (acorde 6/4) é tratada como dissonância já que o intervalo de quarta entre o baixo e uma das vozes superiores sempre é visto como dissonância”. Turci - Escobar (2004, p. 170) afirma: “embora não seja sensível, a quarta justa sobre o baixo geralmente implica em uma resolução descendente por semitom diatônico, especialmente quando forma parte de uma harmonia 6/4”. A resolução da sexta também era usualmente descendente. Nos exemplos abaixo (BOYDE, 1973, p. 22) vemos as formas mais comuns de utilização da tríade de segunda inversão e suas resoluções, segundo o estilo de Palestrina:

¹⁰⁵Zarlino, 1976, p. 182-183.

¹⁰⁶Morley, 1973, p. 222.

¹⁰⁷ Idem, p. 226-227.

¹⁰⁸Jeppesen, 1992, p. 97.

Exemplo 40 de Boyde sobre o tratamento da tríade em segunda inversão

No caso **a** de Boyde vemos a dissonância (4^a) tratada como preparação no acorde anterior (3^a), tornando-se suspensão no acorde de segunda inversão e sendo resolvida na terça do acorde seguinte, por semitom descendente, onde a nota do baixo torna-se a fundamental.

No caso **b**, a fundamental do acorde anterior (sib), em 1^a inversão, faz a preparação e a suspensão com a 4^a no baixo no acorde de segunda inversão, resolvendo por semitom descendente no acorde seguinte (fã).

No caso **c**, a nota que será o baixo da segunda inversão aparece primeiro como fundamental do acorde anterior (nota sol), que se torna o baixo do acorde seguinte, agora em segunda inversão (acorde de dó maior), com a quarta resolvida com a nota dó descendo para a nota si no acorde seguinte.

No exemplo **d**, a nota do baixo vem preparada no acorde anterior (ré em posição fundamental), torna-se o baixo no acorde de 2^a inversão (sol maior), que apresenta a fundamental dobrada, aumentando a dissonância, que será novamente resolvida por semitom descendente na voz aguda. Em todos os exemplos a 6^a foi resolvida por grau conjunto descendente.

Já Wood (2010, p. 34-36) descreve a utilização do acorde em 2^a inversão em termos mais tonais, onde ele pode ser utilizado como acorde de passagem ou em cadências finais ou intermediárias. O problema da definição de Wood é considerar as cadências dentro do pensamento tonal, onde o acorde 6/4 deve vir antes dos acordes cadências V- I, não levando em conta a teoria

cadencial já discutida anteriormente neste trabalho. Analisando os acordes em 2ª inversão, vemos que sua resolução implica em um movimento de 5ª acima da fundamental, mas isso não equivale a função de cadência como entendemos hoje em dia e nem sempre este tipo de acorde gera a solução apontada por Wood.

Embora incomum, podemos encontrar em Gesualdo exemplos de resolução frustrada da quarta. Turci-Escobar cita que, duas vezes na coleção de madrigais, Gesualdo frustra a resolução da quarta que, como visto, deveria ser descendente, utilizando em seu lugar semitom cromático ascendente, conforme podemos observar no exemplo:

The image shows a musical score for a vocal line. The lyrics are "re, o mo-ri-re, - re, o mo-ri-re, o mo-ri-re, o mo-ri-re,". The score consists of five staves. The first staff is the vocal line, and the others are accompaniment. Two red boxes highlight specific notes in the vocal line: one on the note 'si bemol' (Bb) and another on the note 'si bequadrado' (B). These notes are part of a chromatic ascent from Bb to B, which is noted as a frustrated resolution of a fourth.

Exemplo 41: Exemplo de Turci-Escobar (2004, p.170): *Dolcissima mia vita*, C. Gesualdo, Livro V, c. 37

Sobre o baixo fá, o soprano apresenta o si bemol que, ao invés da resolução comum (lá), sobe em semitom cromático para a nota si bequadrado, formando assim uma quarta aumentada, resolvendo por sua vez no dó. A sexta que aparece na quarta voz também teria como solução tradicional descer um tom, mas mais uma vez Gesualdo frustra a expectativa e salta uma terça maior ascendente.¹⁰⁹

Nas *Sacrae Cantiones* a cinco encontramos a mesma resolução para a 4ª dos acordes em 2ª inversão como apresentada por Boyde. O tratamento da 6ª desse tipo de acorde aparece, mas não é obrigatório para Gesualdo.

¹⁰⁹ O tratamento da sexta era usual, mas não obrigatório, dado que ela não é dissonante.

Mais uma vez, apesar dos tratadistas reconhecerem a escrita vertical, a descrição da tipologia dos acordes não é muito discutida. Zarlino (1968,p.182) trata em termos genéricos, como: “se o soprano faz uma oitava com o tenor e o baixo forma uma terça abaixo do tenor (...)”¹¹⁰. Wood (2010, p. 32) afirma que a tríade diminuta (VII grau) não é descrita na literatura mas, pela tradição do século XV ao final do Barroco, ela é utilizada na primeira inversão e é seguida quase sempre pelo I grau, na posição fundamental ou na primeira inversão, ou pelo IV grau na segunda inversão.¹¹¹

26
Cantus lux est or ta. Gau de, glo-ri - o -

Altus or ta. Gau - de, glo ri -

Quintus 8 ta, - lux est or - ta. Gau - de,

Tenor 8 lux est or - ta Gau - de,

Bassus ex qua mun-do lux est - or ta Gau - de,
e C#o/e D G

Exemplo 42 - *Sacrae Cantiones a 5 voces n.1, c. 22-31*, Carlo Gesualdo. Utilização do acorde diminuto segundo Wood.

¹¹⁰ If the soprano forms a unison with the tenor, and the bass forms a third beneath the tenor (...)

¹¹¹ Apesar do autor não deixar claro, entendemos a notação VII grau –I, VII –I6 ou IV 6 somente como analogia à notação do sistema tonal, mas sem as funções tonais.

2.8.3 O tratamento das dissonâncias harmônicas

A maneira como os compositores lidam com as dissonâncias constitui uma importante parte do estilo musical. Ceulemans (1996, p.9) classifica o tratamento das dissonâncias na polifonia renascentista em cinco tipos, inspirada no trabalho de Jeppesen (1970): o retardo, a antecipação, a nota de passagem, a bordadura e o échappé. Sua classificação leva em conta o movimento das vozes no momento do impacto da dissonância e da resolução, além da acentuação métrica.

Tanto o retardo quanto a antecipação são tipos de suspensões. As antecipações tem o tratamento habitual de três passos: preparação (consonância), suspensão(dissonância) e resolução (movimento de grau conjunto descendente para a consonância). Era de uso comum a nota da resolução não estar sendo executada no mesmo momento em outra voz, em nenhuma oitava. A preparação costuma durar tanto quanto a suspensão, ou ser mais longa. Na obra sacra de Gesualdo, as suspensões tendem a ser mais curtas que as preparações, mas aparecem também com o mesmo valor. Se considerarmos a notação moderna de 2/2, que ocorre em todas as *Sacrae Cantiones* e *Responsoria*, podemos verificar que as suspensões ocorrem habitualmente em semínimas, mas podem ocorrer em mínimas ou colcheias.

Ceulemans ¹¹² diferencia o retardo da antecipação no plano métrico: no retardo a dissonância ocorre em tempo acentuado; na antecipação, não. Temos ainda em Ceulemans (p.11) que, no retardo, a voz dissonante é a que está parada no momento do impacto que gerará o intervalo dissonante, enquanto que na antecipação, a voz considerada dissonante é, geralmente, aquela que estiver se movimentando no momento do impacto.



¹¹²Ceulemans. *L'usage des dissonances dans la polyphonie des XV e XVI siècles : quelques indications en vue d'une analyse assistée par ordinateur*. Musurgia vol. III.2. p.10, 1996 .

Exemplo 43 - Exemplo de retardo: *Missa Ecce Ancilla Domini, Agnus Dei III*, c. 87-88 de Johannes Ockeghem¹¹³

The image shows a musical score for five staves in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The score illustrates a retardation effect. The upper voice (Soprano) has a star marking a specific moment. The other staves (Alto, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass) show the corresponding parts, with some staves having a 's' marking below them.

Exemplo 44 - Exemplo de retardo: Carlo Gesualdo da Venosa, *Sacrae cantiones I, Reminiscere miserationum tuarum*, c. 19 – 20.

The image shows a musical score for four staves in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The score illustrates a retardation effect. The upper voice (Soprano) has a star marking a specific moment. The other staves (Alto, Tenor, and Bass) show the corresponding parts.

Exemplo 45 – Exemplo de antecipação: *Missa Di dadi, Kyrie II*, c. 45-46 de Josquin des Prez¹¹⁴

¹¹³ Exemplo de Glen Haydon *apud* Ceulemans (1996, p. 11).

¹¹⁴ Exemplo de Ceulemans (1996), p. 12.

A nota de passagem é uma nota dissonante entre duas outras consonantes, em movimento conjunto e na mesma direção. Ela pode ser acentuada ou não e o movimento pode ser ascendente ou descendente.

The musical score consists of five staves in 3/2 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with an '8' below the staff. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with an '8' below the staff. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Asterisks (*) are placed above the notes in the fourth and fifth staves to indicate passing notes.

Exemplo 46 - Ex. de notas de passagem. Carlo Gesualdo da Venosa, *Sacrae cantiones I, Ave Regina coelorum*, c. 6 – 8.

A bordadura é uma nota dissonante entre duas consonâncias, mas com o movimento de chegada a ela em direção oposta ao movimento de saída. Ambos os movimentos devem ser em grau conjunto. Também não tem restrições a ser acentuada ou não.

The musical score consists of five staves in 3/2 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with an '8' below the staff. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with an '8' below the staff. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a flat symbol (b) below the staff. A flat symbol (b) is placed below the note in the fifth staff to indicate a mordent.

Exemplo 47 - Exemplo de bordadura. Carlo Gesualdo da Venosa, *Sacrae cantiones I, Venit lumen tuum, c. 26-27*

No *échapée*, a resolução da dissonância ocorre por movimento disjunto (salto). Neste caso, o salto mais comum é o de terça descendente. Schubert (1999, p.61) descreve:

“O *échapée* é uma figura na qual um movimento por grau descendente é atrasado por um ascendente para uma dissonância em tempo fraco. Ele é completado por um salto de terça abaixo. Esta figura pode ocorrer em uma grande variedade de valores rítmicos (...). Ele é pouco frequente na música deste período (Renascimento)”¹¹⁵.



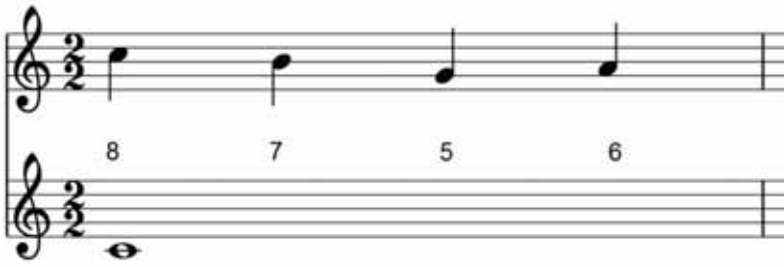
Exemplo 48 - Exemplo de *échapée*, retirado de Zarlino por Schubert.

Este uso foi descrito pelo tratadista Tinctoris e pode ser observado na obra de grandes compositores do século XV, como Dufay, Binchois, Ockeghem e Busnois. No século XVI sua utilização fica mais restrita, a forma *cambiata*, que pode ser observada em compositores como Josquin Deprez (Jeppesen, 1992,p.14-15). A *cambiata* não é descrita na literatura da época, sendo o termo utilizado, até onde se sabe, pela primeira vez por Johann Joseph Fux, no seu tratado *Gradus et Parnassum* (1725). Jeppesen define:

“*Cambiata*” é o nome dado à figura que surge quando uma semínima não acentuada, introduzida por grau conjunto descendente, ao invés de continuar o movimento conjunto para baixo, faz um salto de terça descendente, seguido por uma segunda ascendente, atingindo assim a nota de resolução, embora tardiamente.¹¹⁶

¹¹⁵ The *échapée* is a figure in which a descending step is delayed by a step up to a dissonance on a weak beat. It is complete by a skip of a third down. This figure may occur in a variety of rhythmic values, (...) It is fairly infrequent in the music of this period

¹¹⁶ Jeppesen, 1992. P. 32: “*Cambiata*” is the name given to a figure which arises when an unaccented dissonant quarter, introduced by a step from above, instead of continuing the conjunct motion downward, makes a skip of a third downward and is followed by a step of a second upward, thus reaching the tone of resolution, although late.



Exemplo 49 – Exemplo de cambiata.

Ou seja, a dissonância aparece na segunda nota da cambiata e não é acentuada. Sua resolução se dá na apenas na quarta nota. Se o desenho da cambiata está na voz superior, as possibilidades verticais são os intervalos 8 – 7 - 5 - 6 (como no exemplo acima) ou 6 – 5º - 3 - 4. Se o desenho da cambiata aparece na voz inferior aquela que ela se refere, temos somente a possibilidade 3 - 4 – 6 – 5.

Para a recomposição de partes perdidas de obras deve-se observar como o compositor faz uso dos diferentes tipos de dissonância, qual o tratamento e em que contexto aparecem.

2.9 CROMATISMO

Tratando-se de Gesualdo, deve-se levar em conta uma característica de seu estilo: o cromatismo melódico. O cromatismo melódico do século XVI possui influência do pensamento Humanista: está em busca da expressão dos afetos do texto. E esta questão não foi abordada pelos teóricos da época ou, quando abordada, simplesmente proibida.

O uso de notas alteradas era comum para se evitar as dissonâncias, ou modificar progressões de consonâncias imperfeitas para perfeitas. Também era muito comum que se alterasse o penúltimo acorde da harmonia final, onde se resolviam por semitom diatônico no último acorde.

A definição de sensível no período pré-barroco, refere-se à nota com tendência a se movimentar por semitom diatônico em uma progressão de consonância imperfeita para uma perfeita, podendo se ascendente ou descendente, em qualquer voz.

Em Gesualdo há um grande uso de semitons cromáticos como sensíveis,¹¹⁷ apesar de nem sempre resolvê-los, por conotações expressivas.



Exemplo 50 – Sensíveis ascendentes (Turci –Escobar, 2004, p. 134).



Exemplo 51 - Sensíveis descendentes (Turci –Escobar, 2004, p. 134).

¹¹⁷ O uso dos semitons cromáticos é maior nos últimos madrigais e nas *Responsoria*, sendo portanto menor nas *Sacrae Cantiones*.

2.10 O RITMO

Trataremos aqui dos conceitos de métrica, pulso e acentuação no repertório pré-tonal. Kolinski (1973, p.494) , ressalta a seguinte passagem do livro de Sachs *Rythm and Tempo*, de 1953: “o termo “ritmo” tem sido usado com no mínimo cinquenta significados diferentes, sem mencionar a interpretação conflitante do termo metro e sua correlação com o ritmo”¹¹⁸

O entendimento dos conceitos de ritmo, metro, pulso e acentuação torna-se ainda mais complexo quanto maior for a distância que mantemos com o repertório estudado, seja essa distância cultural e/ ou temporal.

No mesmo artigo, Kolinsky cita ainda a definição de Platão para ritmo: "kineseos taxis", uma ordem no movimento. Consideramos aqui essa definição de Platão extremamente útil para o entendimento do ritmo do período anterior ao século XVII. Outra definição bem abrangente foi proposta por Edward Houghton (1974, p.192): “Por "ritmo" eu quero dizer a organização temporal da música, o fluxo, formas, padrões e suas relações, como as percebemos em relação ao tempo”¹¹⁹.

A partir do século XIX, passa-se a considerar a “organização temporal da música” fortemente ligada ao conceito de metro ou compasso, marcados pela acentuação do primeiro tempo. Mas, em obras de períodos anteriores, principalmente quando escritas sem as barras de compasso (como é o caso das obras sacras de Gesualdo), a relação metro e acento não é tão direta, como podemos observar na definição de Houghton (1974, p.192), em seu artigo sobre ritmo e métrica na polifonia do século XV: “Metro é um subtítulo em ritmo e denota uma função específica, a organização sistemática ou agrupamento de pulsos. **Não implica necessariamente em acentos dinâmicos regulares**”¹²⁰(grifo nosso).

O conceito de “tempo forte” ligado ao primeiro tempo não exista de maneira tão forte neste repertório, como explica Houle (2000, p.1): “ Barras de compasso eram usadas ocasionalmente para indicar notas de valor equivalente a um ou dois *tactus*¹²¹, mas não definiam necessariamente a hierarquia métrica”¹²². Isto porém não implica em uma não percepção da métrica na música do período, tanto em obras com barra quanto sem, como podemos observar em London:

Enquanto barras de compasso são uma maneira óbvia de marcar uma figura não acentuada, a presença de pausas no primeiro tempo também indica uma percepção de arsis e thesis que fundamenta a verdadeira métrica. Se não existir uma diferença de movimento entre os tempos, então não existe percepção da métrica, caso no qual um real gesto anacrúsico se

¹¹⁸Kolinski 1973, p.494): ... the term "rhythm" has been used in at least fifty different meanings, not to mention the conflicting interpretations of the term metre and of its correlation with rhythm.

¹¹⁹ No original: By "rhythm" I mean the temporal organization of the music, the flow, shapes, patterns, and relationships as we perceive them in relation to time.

¹²⁰ Meter is a subheading under rhythm and denotes a specific function, the systematic organization or grouping of pulses. It does not necessarily imply regular dynamic accents.

¹²¹ *Tactus* é o termo utilizado na música dos séculos XV e XVI para pulsação. Equivale a dois movimentos de mão: um para baixo, outro para cima, equivalentes ao *thesis* e *arsis*.

¹²² Bar lines were used occasionally to indicate note values equivalent to one or two *tactus*, but they did not necessarily define a metrical hierarchy”.

torna impossível. Sincopações, ou mais precisamente sincopações sentidas como tempos suprimidos, são também indicativos de métrica.¹²³

Sobre o *tactus* e a acentuação, Smith (2011, 1227) salienta: “Como o *tactus* é um movimento contínuo que nunca para, ele serve como meio de trazer ordem as vozes sem acentuar um lugar específico dentro do compasso”¹²⁴.

Então como podemos entender a hierarquia métrica no repertório anterior ao século XVII? Smith (2011, 1268) tenta elucidar esta questão baseando-se em tratados da época, principalmente em *Il Transilvano*¹²⁵ de Girolamo Diruta (aprox.1554 – aprox. 1610). Ela resume: “ O exemplo (de Diruta, ex.27) deixa claro que a primeira nota de duas notas de mesmo valor, neste caso a semínima, era considerada boa (B para *buona* ou boa) e a segunda era ruim (C para *cattiva* ou ruim)”¹²⁶.



Exemplo 52 - Exemplo de Diruta, *Il Transilvano* (1595), citado por Smith (2011, 1260).

Nesta obra, Diruta demonstra no exemplo abaixo a hierarquia das “boas” e “más” notas em diferentes figuras rítmicas (ex.53):

¹²³ While bar-lines are an obvious way of marking an upbeat figure, the presence of initial rests also indicates a sense of arsis and thesis which underlies a true metre. For if there is no motional difference between beats, then there is no sense of metre, in which case no real anacrusic gestures are possible. Syncopations, or more precisely syncopations felt as suppressed beats, are also indicative of metre. (grove online- London, Justin)

¹²⁴ As the *tactus* is a continuous movement that never stops, it serves as a means of bringing order to the voices without giving accentuation to a specific place within the measure.

¹²⁵ Primeira edição publicada em 1593.

¹²⁶ The example makes it clear that the first note of two notes of the same value, in this case the semiminim, was considered to be good (B for *buona* or good) and the second to be bad (C for *cattiva* or bad).

Primo effempio delle note buone .

Secondo effempio delle note puntate.

Terzo effempio con li fospiri dell'isteffo valor delle note.

Quarto effempio con li fospiri.

Quinto effempio delle note variate.

Exemplo 53 - Exemplo de Diruta, *Il Transilvano* (1625, p. 14).

A questão das “boas” e “más” notas também afetavam a interpretação. As notas escritas com os mesmos valores rítmicos, por exemplo, uma sequência de semibreves, tinha as “boas notas” executadas com seu ritmo aumentado, quase como se pontuadas e, conseqüentemente, as “más” notas que as seguiam tinham seu valor diminuído. São as chamadas notas *inégaes*. Tratadas inicialmente no trabalho de Louis Bourgeois, *Le droict chemin de musique* (1550), esta prática não se restringia apenas à França. A execução desigual de notas iguais pode ser vista também no tratado de Santa Maria, *Libro llamado, Arte de tañer Fantasia*, em Bovicelli, *Regole Passaggi di Musica* (1594), e em Antonio Brunelli, *Varii Esercittii* (1614).

Esta relação de hierarquia métrica vinculada não apenas à posição da nota em relação ao *tactus*, mas também à duração rítmica (notas de valor mais longo são consideradas “boas”, ou seja, de maior peso) vai de encontro também ao pensamento de Zarlino. Todas as considerações de acomodação rítmica feitas por ele no seu *On the modes*, tratam da relação do texto com a duração da nota, nunca tratando dos acentos métricos de compasso:

(...) nós deveríamos também ter cuidado em acomodar as palavras do texto para as notas escritas, de tal maneira e com tal ritmo que nenhum barbarismo seja ouvido, como quando

em uma peça vocal uma sílaba que deveria ser curta é feita longa, ou vice-versa, a sílaba que deveria ser longa é feita curta (...) (ZARLINO,1558, p. 96)¹²⁷

As “sílabas longas” são as naturalmente acentuadas pelo texto. Temos no exemplo de Gesualdo *Da Pacem Domine*:

1. *Da pacem, Domine, in diebus nostris; quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.*

Podemos verificar uma consistência no tratamento rítmico do texto. Apesar da primeira palavra (*Da*) ser acentuada em latim, o acento maior na música recai em *pacem*. Na escrita original de Gesualdo, sem barras de compasso mas com pausa inicial, deixa clara a anacruse (ex. 58). Este tratamento mantém as entradas em um clima etéreo, próprio para o assunto do moteto, um pedido de paz.

The image displays a musical score for six voices, arranged in six staves. The lyrics are: "Da - pa - cem Do - mi - ne, da pa - cem Do - mi - ne in di - e -". The score uses a common time signature (C) and features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers. Several phrases are highlighted with colored boxes: blue boxes around "Da - pa - cem" in the first, second, and fifth staves; green boxes around "da pa - cem" in the first, second, and third staves. The bass line is also present at the bottom.

Exemplo 54 – *Sacrae Cantione a 6 voces – Da Pacem*. Carlo Gesualdo. C. 1-9.

¹²⁷(...)we should also take care to accommodate the words of the text to the written notes in such a manner and with such rhythm that no barbarism is heard such as when in a vocal piece a syllable that should be short is made long, or viceversa, a syllable that should be long is made short,(...)

2.11 O ESTILO

Na busca da reconstrução de obras deve-se buscar o estilo da época e, com mais especificidade, tentar encontrar como o compositor dialoga com ela.

Grier (1996,p.28) cita a definição de estilo de LaRue¹²⁸:

...o estilo de uma peça consiste nas escolhas predominantes de elementos e procedimentos que o compositor faz no desenvolvimento de movimento e forma (ou talvez, mais recentemente, em negar movimento ou forma). Por extensão, podemos perceber um estilo distinto em um grupo de peças de uso recorrente de escolhas similares; e o estilo do compositor como um todo pode ser descrito em termos de preferências consistentes e mutantes em seu uso de elementos musicais e procedimentos. Mesmo de forma mais ampla, as características comuns podem individualizar uma escola toda ou um período cronológico. Quanto mais generalizado, é claro, sua aplicação em algum compositor específico decai. O único remédio para essa diluição estatística é uma análise de estilo cada vez mais completa e perceptiva. (tradução nossa).¹²⁹

Para Meyer (1989, p.3, tradução nossa) “Estilo é uma replicação de um padrão, seja no comportamento humano, seja nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de algumas restrições definidas”.¹³⁰

O caso de Gesualdo espelha bem esta questão. De maneira geral ele é um compositor do final do renascimento, mas sua obra madrigalesca pertence a inovadora escola de Ferrara, assim como suas *Tenebrae*. Seus livros de *Sacrae Cantiones* foram escritos ao modo da *prima prattica* renascentista, mantendo a tendência expressiva de suas outras obras, sem se utilizar das ferramentas composicionais da *seconda prattica*.

Normalmente, quando se fala em Gesualdo, pensa-se no estilo inovador dos madrigais. Falar que Gesualdo é um compositor da *seconda prattica* é uma simplificação muito grande. Mesmo em seus madrigais, a forma como ele se utiliza dos elementos estéticos se modifica. Como visto em Turci – Escobar (2004), a expressividade do texto reforçada pela música ocorre primeiro com a

¹²⁸ LaRue, *Guidelines for style analysis*, p.ix.

¹²⁹ ...the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movement and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and composer's style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures. Even more broadly, common characteristics may individualize a whole school or chronological period. As these shared become increasingly general, of course, their application to any particular composer decreases. The only remedy for this statistical dilution is an increasingly thorough and perceptive style analysis.

¹³⁰ Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set constraints.

utilização de direcionamento melódico e intervalos mais ásperos (mas ainda não tantas dissonâncias), para posteriormente ser reforçada com dissonâncias e cromatismos nos seus últimos livros de madrigais e nas *Responsoria (Tenebrae)*.

3 A OBRA SACRA DE GESUALDO

Carlo Gesualdo, embora mais conhecido por sua vida e pelas ousadas cromáticas em suas obras de madrigais (6 livros), possui uma menor, mas não menos interessante, obra sacra. Esta obra é composta por três livros que foram publicados em sua vida.

Dois deles se chamam *Sacrae Cantiones* (publicados em Nápoles em 1603) e, em ambos, aparece a inscrição *Liber Primus*. O que poderia explicar dois livros com o mesmo nome, publicados no mesmo ano é a diferença de textura entre eles: um foi escrito a cinco vozes, enquanto outro foi escrito a seis e sete vozes (apenas o último moteto foi escrito a sete vozes). Isto parece indicar que Gesualdo pretendia compor um segundo volume em cada textura mas, se foram escritos, esses volumes nunca foram encontrados.

A obra de Gesualdo é frequentemente relacionada à loucura ou remorso pelos assassinatos cometidos por ele, e isso não é diferente em sua obra sacra. Ele compõe os dois livros de motetos *Sacrae Cantiones* no período em que se refugia em sua residência em Gesualdo, sofrendo com a morte de seu filho Alfonsino, ocorrida em 1600 e afastado de sua segunda esposa por problemas conjugais.

O livro composto a seis e sete vozes nos chegou incompleto, tendo sido perdidas as partes do *bassus* e *sextus* e será aqui objeto de estudo para uma tentativa de restituir a voz perdida. Mas, em dois dos motetos, existe a indicação da resolução canônica. No moteto *Da pacem* há a indicação no Tenor de “*canon in diapente*”, ou seja, em intervalo de quinta. No Quintus do “*Assumpta est Maria* encontra-se a marca *canon in diapason et diapente*”, ou seja, em intervalo de oitava e quinta. O símbolo de *signum congruaentia* aparece para dar a exata distância rítmica e resolução do canon na voz perdida, deixando nestes dois casos uma, e não duas vozes para a resolução. O moteto *Illumina nos*, único escrito a sete vozes tem, como os outros, as partes do *bassus* e *sextus* perdidas, mas a Septima parte sobreviveu. Assim, como a maior parte dos motetos anteriores, ela também possui duas partes perdidas.

O terceiro livro sacro publicado (1611) é o que contém as vinte e sete *Responsoria*, junto com o *Miserere* e o *Benedictus*. O livro póstumo foi composto a quatro vozes e publicado em 1620, *Psalmi delle Compiete*.

As *Sacrae Cantiones* foram publicadas após o IV Livro de Madrigais e, somente catorze anos depois, ocorreu a publicação dos V e VI Livros de Madrigais (MARSHALL, 1955). Apesar do ano de publicação não nos dar a certeza da data de composição, esse grande intervalo entre as publicações parece nos dizer que as *Sacrae Cantiones* foram realmente compostas antes dos últimos madrigais. Gesualdo foi considerado por alguns teóricos como “louco” por causa dos assassinatos e pouco competente, um músico amador pelas suas inovações nos últimos livros de madrigais. Mas, analisando sua vida e obra, podemos ver que tudo foi composto (ou publicado) após os assassinatos, já que estes ocorreram em 1590 e seus primeiros livros de madrigais aparecem em 1594. A falta de domínio técnico - contrapontístico, apontada por alguns teóricos, também cai por terra nas *Sacrae Cantiones*.

A exacerbação da biografia mórbida de Gesualdo condiz com a estética da melancolia, largamente divulgada no Renascimento, que se traduz na crença de que “o estado melancólico tipicamente acompanha um fervor criativo extraordinário, sendo mesmo visto como um pré-requisito para ele (WATKINS, 2010, p.61)”¹³¹. Este ideal foi divulgado pelo “neoplatonismo fiorentino”, principalmente em Marsilio Ficino (1433-1499), cujo livro influenciou escritores ingleses como Robert Burton (1577-1640) (idem, WATKINS). Burton, em seu livro *Anatomy of Melancholy*, escrito em 1632, criou uma categoria a qual denominou “melancolia religiosa”, onde se enquadra o fanatismo religioso e o medo mórbido da danação eterna (WATKINS, 2010, p.62).

Este parece ser o caso de Gesualdo. Assim como em seus madrigais, onde ele demonstra um interesse pelas poesia de Ferrara e seus poemas de frases curtas e densas, próprios para a música maneirista, a escolha dos textos sacros também se dá pela predileção pelos que remontam ao sofrimento e morte. Davis (2000, p. 90) divide os textos dos motetos (*Sacrae Cantiones*) em quatro assuntos principais:

- 1) Aqueles que representam tristeza e contém pedidos de cura, paz e misericórdia, 2) aqueles que são orações à Maria para interceder em nome do pecador; 3) aqueles que são relacionados a busca de um Deus que permanece indefinida; 4) e aqueles que louvam ao Senhor pela sua misericórdia¹³².

¹³¹ (...) the melancholy state typically accompanied extraordinary creative fervor and was even viewed as a prerequisite to it.

¹³² 1) Those that depict sorrow and contain pleas for peace, healing and mercy; 2) those that are prayers to Mary for intercession on behalf of the sinner; 3) those that relate a search for a God that remains elusive; 4) and those

Seguindo a classificação acima de Davis, podemos observar as ideias principais dos textos dos dois livros de motetos de Gesualdo:

Tabela 20 – Tabela apresentando os assuntos principais das SC a 5 vozes

SC	Categoria do assunto	Ideia principal
I	2	Louvor à Maria e pedido de intercessão
II	4	Louvor a Deus
III	2	Louvor à Maria e pedido de intercessão
IV	1	Arrependimento, pedido de compaixão
V	2	Louvor à Maria, pedido de forças
VI	1	Pedido de purificação
VII	1	Súplica, proteção na morte
VIII	1	Remorso, pedido de misericórdia
IX	1	Tristeza
X	1	Medo da morte, pedido de misericórdia
XI	1	Tristeza
XII	1	Pedido de misericórdia
XIII	2	Maria (pedido de intercessão)
XIV	1	Súplica
XV	1	Pedido de misericórdia
XVI	1	Pedidos a Deus
XVII	1	Tristeza, pedido de misericórdia
XVIII	1	Pedido de misericórdia
XIX	2	Maria (súplica, intercessão na morte)

Tabela 21 - Tabela com os assuntos principais das *Sacrae Cantiones* a 6 e 7 vozes

SC	Categoria do assunto	Ideia principal
I	2	Maria – sofrimento- morte
II	1	Pedido de paz
III	1	Pedido de cura e salvação

that praise the Lord for his mercy.

IV	2	Maria (louvor e pedido de intercessão)
V	4	Louvor – sofrimento - morte
VI	1	Tristeza
VII	4	Louvor
VIII	4	Louvor
IX	4	Louvor e esperança
X	4	Louvor
XI		Igreja
XII	2\4	Louvor (Maria e Deus)
XIII	1	Súplica
XIV	3	Busca de Deus, sem o encontrar
XV	1	Súplica – pedido de salvação
XVI	2	Maria – pedido de intercessão
XVII	4	Louvor
XVIII		São Francisco
XIX	1	Arrependimento- pedido de intercessão
XX	1	Pedido de misericórdia

Poucos motetos não se referem a dor, sofrimento, morte. Dos trinta e nove motetos, apenas sete são apenas de louvor (sem súplicas), um trata da chegada de São Francisco ao céu e outro sobre a Igreja. A escolha dos textos, além das questões já citadas, parece também ter ocorrido por influência da obra *Motectorum* (1595), do compositor contemporâneo a Gesualdo, Scipione Stella. Das vinte e nove *Sacrae Cantiones* de Gesualdo, catorze tem textos utilizados nesta obra de Stella. Ainda sobre os temas abordados nos motetos, não encontramos nenhuma relação entre eles e os modos empregados.

A publicação do livro com as vinte e sete *Responsoria*, junto com o *Benedictus* e o *Miserere* ocorreu no mesmo ano que a dos dois últimos livros de madrigais, ano este em que Gesualdo mandou instalar uma imprensa em seu castelo (1611). As *Responsoria* são de grande importância dentro da obra de Gesualdo, por serem as únicas peças a seis vozes que sobrevivem completas, além de serem as últimas escritas por ele. Elas são destinadas ao Ofício das Trevas (*Tenebrae*) da Semana Santa, portanto novamente com textos repletos de dor e sofrimento. Ressaltando o texto e a importância da Semana Santa dentro do calendário litúrgico, o Ofício das Trevas é uma celebração dramática até hoje. Para ela, quinze velas são acesas em um candelabro triangular, representando os

150 salmos. As velas são apagadas uma a uma, após orações, cantos e meditações. Apenas a última vela fica acesa, representando Cristo que não sucumbe as trevas. Como visto na parte sobre modos neste trabalho, as *Responsoria* não seguem a escrita modal, sendo mais instáveis até mesmo do que vários madrigais.

Uma questão surge então na tentativa de reconstrução das *Sacrae Cantiones* a seis e sete vozes. Como o nome do livro e o texto, elas pertencem mais as *Sacrae Cantiones* a cinco vozes. Como textura, poderíamos ter o pensamento já citado de Stravinsky e tomar mais liberdades como as encontradas nas *Responsoria*. A resolução aqui defendida pende mais para o primeiro caso. Fazendo a análise das partes sobreviventes, verificamos que o livro a seis vozes tem uma escrita bem mais voltada para o livro a cinco, inclusive com a utilização de *cantus firmus* e *canon*.

Exemplos da influência do canto gregoriano não aparecem somente na escolha dos textos das *Sacrae Cantiones* de Gesualdo, mas em suas melodias também (Davis, 2000). Davis (2000, p.108) aponta como exemplo o motivo de três notas do moteto *Venit lumen tuum* (VIII:2) retirado da Antífona da Segunda Véspera da Epifania, aparece em todas as vozes de Gesualdo, exceto o *altus*:

2. Ant.
1. g 2

V Enit lumen tú-um • Je- rú-sa-
lem, et gló- ri- a Dó- mi- ni super te ór- ta est,
et ambu- lábunt géntes in lúmi- né tú- o, al- le- lú- ia.

Exemplo 55 - Cantochão *Venit lumen tuum* (LU463).

The image displays two systems of a musical score for the Latin canticle 'Venit lumen tuum'. The first system consists of five staves labeled C, A, Q, T, and B from top to bottom. The lyrics are: 'Ve - nit lu - men tu -', 'lu - men tu -', 'Ve -', 'Ve - nit lu - men tu -', and '- um,'. The second system starts with a measure number '6' in a box and continues the lyrics: '- um, lu - men tu - - um,', '- um, ve - nit lu - men tu - um,', 'nit lu - men tu - um, lu - men tu -', 'lu - men tu - um, ve - nit', and 'Ve - nit lu -'. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for each voice part.

Exemplo 56 - Davis (2000. p. 108) destaca o motivo de três notas na *Sacrae Cantione Venit lumen tuum*.

Watkins (1973, p.257-258) nos dá uma tabela completa do uso do cantochão nas *Sacrae Cantiones*, onde demonstra os *cantus* que foram apenas sugeridos e os que foram muito citados nas composições. No caso de *Venit lumen tuum*, apesar de o motivo de três notas aparecer em todas as vozes exceto o *altus*, ele é considerado pouco citado.

3.1 O uso do *cantus firmus*

A utilização do *cantus firmus* também era assunto controverso na transição do século XVI para o XVII. Segundo Kang (1999, p.38), ao invés do tenor, o baixo deveria ser considerado como *cantus firmus* do contraponto e a fundação para a composição. Kang cita o teórico Zaconi (1622), o qual afirma que, apesar da tradição admitir que o tenor é “próprio e natural sujeito fundamental”, na prática corrente, o baixo ou a parte grave deve servir como *cantus firmus*.

Zang (1999, p.38) cita ainda outro teórico deste difícil período de transição, Diruta (1609). Diruta recomenda que, “além de seguir as regras do contraponto, deve-se escrever bons intervalos entre o baixo e as outras vozes, não omitindo a terça e a quinta (ou sexta) sobre o baixo”.

Outros teóricos da época de Gesualdo consideravam a escrita em *cantus firmus* ultrapassada, mas ele a utiliza três vezes em sua obra: nas *Sacrae Cantiones Da pacem Domine* e *Assumpta est Maria*, ou seja, nos livros a 6 vozes, e uma vez no livro *de Responsoria, Astiterunt reges* (Watkins, 1973). Nas *Sacrae Cantiones* o *cantus firmus* está envolvido na parte canônica.

No moteto escolhido aqui para a reconstrução, *Da pacem Domine*, o *cantus firmus* aparece na voz do *tenor* e é escrito em notas longas, sendo razoavelmente fiel ao original. Na parte sobrevivente do *tenor* aparece escrito *Canon in Diapente*, ou seja, canon na distância de quinta, além do *signum congruentiae*, determinando o local exato da resolução. Neste caso, fica faltando a parte do *bassus*, resolvida por Stravinsky na sua versão publicada em 1960 chamada de *Tres Sacrae Cantiones*, juntamente com *Assumpta est Maria* e *Illumina nos*, versões estas sem a preocupação da fidelidade musicológica.

A utilização mais tradicional dos modos, a citação mais extensa do canto gregoriano, a utilização de *cantus firmus* e *canon*, traz o livro a seis e sete partes das *Sacrae Cantiones* muito mais próxima das *Sacrae Cantiones* a cinco do que do livro de *Responsória*.

3.2 DA PACEM – partitura reconstruída

Moteto escrito no modo dórico, com as entradas seguindo dois dos graus modais, ré –lá (não utiliza nas partes sobreviventes o fá nas entradas).

Segue o “princípio do tenor”, já que é ele que efetua a versão do *cantus firmus*, seguindo o gregoriano *Da pacem Domine* (LU 1867) (ex. 56 e 57) em notas longas. Portanto, na reconstituição, sempre que possível, a linha do baixo segue em imitação a linha do tenor.

Além de se utilizar do *cantus firmus*, Gesualdo escreve outra voz com técnica da *prima prattica*, o *canon*, que aparece no *Quintus (Resolutio)*, escrito em distância de quinta acima do tenor. O início do *resolutio* do *canon* aparece marcado na voz do tenor.

Texto (sílabas acentuadas em negrito): **Da pacem, Domine**, in diebus **nostris**; **quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster**.

Tradução: Dai-nos a paz, ó Senhor, em nosso tempo: porque não há outro que irá nos socorrer exceto nosso Deus.

A divisão do texto nas vozes nos dará os possíveis fragmentos de texto que poderemos utilizar na reconstrução:

Cantus: Da pacem Domine/ Da pacem Domine/ in diebus nostris/ in diebus nostris/ quia non est/ quia non est alius/ alius/ qui pugnet pro nobis/ qui pugnet pro nobis/ nisi tu Deus noster/ nisi tu/ nisi tu Deus noster/ Deus noster/ Deus noster/ nisi tu Deus noster.

Altus : Da pacem Domine/ Da pacem Domine/ in diebus nostris/ in diebus/ in diebus nostris/ quia non est alius/ alius/ quia non est alius/ quia non est alius/ qui pugnet pro nobis/ pro nobis/ qui pugnet/ qui pugnet pro nobis/ nisi tu Deus noster/ tu Deus noster/ Deus noster/ nisi tu Deus noster/ nisi tu Deus noster/ nisi tu Deus noster.

Quintus : Da pacem Domine/ Domine/ da pacem/ da pacem/ da pacem Domine / in diebus nostris/ / in diebus nostris/ quia non est alius/ quia non est alius/ qui pugnet pro nobis/ qui pugnet pro nobis/

qui pugnet pro nobis/ nisi tu Deus noster/ Deus noster / nisi tu Deus noster/ Deus noster/ Deus noster.

Resolutio

Tenor : Da pacem, Domine, in diebus nostris/ quia non est alius/ quia non est alius/ qui pugnet pro nobis/ nisi tu Deus noster/ nisi tu Deus noster/ nisi tu Deus noster.

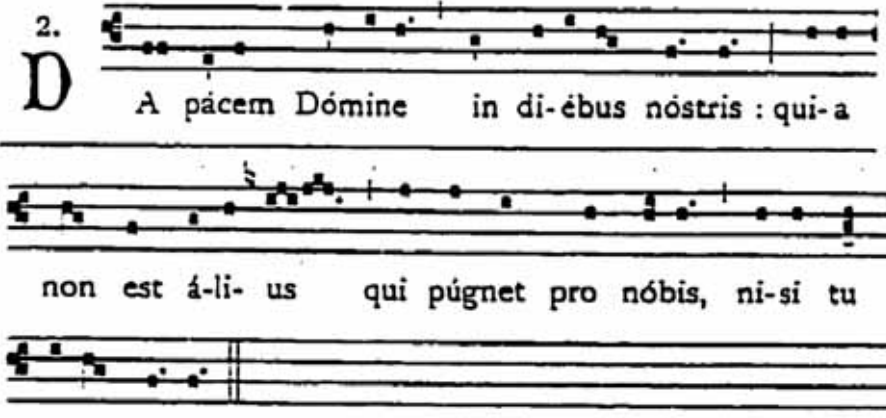
Bassus : Parte perdida.

Subdivisões do texto para utilização em entradas, fragmentações ou imitações:

- Da pacem, Domine/
- Da pacem/
- Domine/
- in diebus nostris/
- in diebus/
- quia non est alius/
- quia non est /
- alius/
- qui pugnet pro nobis/
- qui pugnet/
- pro nobis/
- nisi tu Deus noster/
- nisi tu/

- tu Deus noster/
- Deus noster.

Nem todo fragmento de texto é considerado uma entrada. Uma nova entrada deve ser completa em si mesma. Segundo Jacobus (2006,p. 20) uma entrada deve começar no início de uma frase do texto, não ser uma repetição ou parte das frases do texto. As outras subdivisões do texto são consideradas como fragmentações e imitações. Uma nova entrada deve ser tratada com mais destaque, como visto anteriormente (ex. 30). Gesualdo, por exemplo, evita com frequência que a nota da nova entrada coincida com a mesma nota em outra voz, portanto também tentamos aqui seguir este princípio. Jacobus (2006) também ressalta que qualquer ponto de imitação também constitui uma entrada.

2.

 A pacem Dómine in di-ébus nóstris : qui-a
 non est á-li- us qui púgnet pro nóbis, ni-si tu
 Dé- us nóster.

Exemplo 57 - *Cantus firmus Da pacem Domine* (LU 1867)

4 Canon in Diapente. T E N O R

D A pacem Do mi ne in

di e bus nostris qui a non est a li us qui a non

est a li us qui pu gnet pro no bis ni si tu De-

us nos ter ni si tu De us nos ter ni si tu

De us nos ter.

Exemplo 58 – Fac-símile do Tenor de *Da Pacem Domine*, de Carlo Gesualdo, com a indicação do *canon*.

SACRAE CANTIONES - II

Gesualdo

Da - pa - cem Do - mi - ne, da pa - cem Do - mi - ne in di - e -

Da pa - cem Do - mi - ne, da pa - cem Do - mi - ne in di - e -

Da - pa - cem Do - mi - ne, Do - mi - ne, da pa - cem, da pa - cem.

Da - pa -

Da - pa - cem

bus no - stris, in di - e - bus no -

bus no - stris, in di - e - bus in - di - e - bus no - stris

da pa - cem Do - mi - ne in di - e - bus no - stris, in di - e - bus no - stris

cem Do - mi - ne in di - e - bus no -

Do - mi - ne in di - e - bus no - stris

Exemplo 59 – *Da Pacem, Sacrae Cantione II*, Carlo Gesualdo, c 1-16. Tenor fazendo o *cantus firmus* e o *resolutio no quintis*.

A escrita de Gesualdo, tanto nas *Sacrae Cantiones* a cinco (completas), quanto as escritas a seis e sete vozes, foram compostas a maneira da *prima prattica*, pois nelas não aparecem cromatismos, falsas relações, dissonâncias mais ásperas, como nos madrigais, ou falta de um “senso modal” (ou tonal), como nas *Responsoria*.

Na *Sacrae Cantiones* aqui escolhida para a reconstrução, *Da Pacem*, com apenas o *Bassus* perdido, ele deve acompanhar as vozes restantes, que são repletas de imitações, portanto, novamente, característica da *prima prattica*.

Para iniciarmos a reconstrução do *bassus* vemos que, o primeiro texto, *Da Pacem*, não segue em nenhuma voz o acento natural da palavra. Apesar da peça ter sido originalmente escrita sem barras de compasso, Gesualdo explicita sua vontade de não acentuar essas entradas escrevendo pausas antes delas. Essas notas longas e fora da acentuação criam uma atmosfera etérea, condizente com o texto. As entradas principais, consideradas aqui a primeira vez que o texto aparece, mantém claramente essa escrita rítmica em todas as vozes (ex. 59 em azul). A segunda apresentação do texto a apresentação do texto é menos rígida, mas as vozes ainda aparecem na parte fraca do tempo (em rosa no ex. 59), exceto no *cantus* (em verde no ex. 59), onde ocorre uma quebra deste padrão. Portanto, tentamos reproduzir na reconstrução do *bassus* tanto essa atmosfera rítmica, quanto o desenho melódico.

The image shows a musical score for the piece "Da Pacem" by Carlo Gesualdo. It consists of five vocal staves and a bass line. The lyrics are: "Da - pa - cem Do - mi-ne, da pa - cem Do - mi-ne in di-e -". The score is annotated with colored boxes: blue boxes highlight the main entries of the text in each voice part; pink boxes highlight imitative entries; and a green box highlights a specific entry in the Cantus part.

Exemplo 60 – *Da Pacem, Sacrae Cantione II*, Carlo Gesualdo, c. 1-9. Em azul, as entradas principais. Em rosa e verde as entradas das imitações.

Da - pa - cem Do - mi-ne, da pa - cem Do - mi-ne in di - e -

Da pa - cem Do - mi-ne, da pa - cem Do - mi-ne in - di - e -

Da - pa - cem Do - mi-ne, - Do - mi - ne, - da pa - cem, - da pa - cem, -

Da - pa -

Da - pa - cem

Exemplo 61 - *Da Pacem, Sacrae Cantione II*, Carlo Gesualdo, c. 1-9. Desenho melódico. Em azul, as primeiras entradas. Em verde, as imitações.

O desenho melódico sempre foi de grande importância para Gesualdo. Já no segundo segmento, *Domine* (Senhor), é escrito quase sempre com salto ascendente para o *Do*. Portanto, sempre que possível, dadas as limitações impostas pelo conjunto das outras vozes, tentamos na reconstrução seguir o contorno melódico.

A peça possui um *continuum* exacerbado. Ela é uma obra polifônica, sem nenhum momento homofônico até o final. Esse sentimento de continuidade é dado, além da polifonia, pela ocorrência apenas de cadências “fracas” durante o moteto.

SACRAE CANTIONES a seis voces - Da Pacem

Don Carlo Gesualdo de Venosa

Bassus: Cristiane Martins

Da - pa - cem Do - mi-ne, da pa - cem Do - mi-ne

Da pa - cem Do - mi ne, da pa - cem Do - mi-ne in -

Da - pa - cem Do - mi-ne, - Do - mi - ne, - da pa - cem, - da

Da -

Da - pa - cem

Da - pa-cem Do - mi - ne, Do - mi - ne

in di - e - bus no - stris, - in - di - e - bus no -

di - e - bus no - stris, in di - e - bus - in - di -

pa - cem, - da pa-cem Do - mi - ne in di - e - bus no - stris, in di - e - bus

pa - cem Do - mi - ne in di - e -

Do - mi - ne in di - e - bus no - stris -

in di - e - bus no - stris in di - e -

16

stris qui - a non est, - qui - a non est

e - bus no - stris qui - a - li - us, qui - a non est a - li -

no - stris qui - a non est a - li - us, -

bus no - stris qui - a non

qui - a non est a - li - us,

bus no - stris qui - a non est a - li - us, qui - a non est

23

a - li - us a - li - us, qui pu - gnet pro no -

us, - qui - a non est a - li - us, qui pu - gnet pro no - bis, - pro

qui - a - non - est, qui - a - non - est a - li - us, qui pu - gnet

est a - li - us, qui - a non est a - li - us -

qui a non est a - li - us

a - li - us - qui pu gnet pro no -

30

bis, qui pu-gnet pro no - bis ni - si
 no - bis, qui pu - gnet, qui pu-gnet pro no - bis ni - si
 pro no - bis, qui pu-gnet pro no - bis, qui pu-gnet pro no - bis ni -
 qui pu - gnet pro no - bis
 qui pu - gnet pro no - bis
 bis qui pu - gnet, qui pu - gnet pro no - bis ni - si tu

37

tu De - us no - ster, ni si tu, - ni - si tu
 tu De - us no - ster tu De-us no - ster, De -
 si tu De - us no-ster, De-us no - ster,
 ni - si tu De - us no - ster,
 ni - si tu De - us no - ster
 De - us no - ster De - us nos - ster De - us no - ster

45

De - us no - ster, De - us no - ster, De - us no - ster, ni -
us no - ster, ni - si tu De - us no - ster, ni - si tu De - us no -
ni - si tu De - us no - ster, De -
ni - si tu De - us
ni - si tu De - us no - ster
ni - si tu De - us no - ster ni - si tu De -

51

si tu De - us no - ster
ster, ni - si tu De - us no - ster
us no - ster, De - us no - ster.
no - ster
ni - si tu De - us - no - ster
us no - ster ni - si - tu De - us no - ster

CONCLUSÃO

Este trabalho foi efetuado procurando fazer uma revisão dos aspectos teóricos e estéticos necessários para se reconstruir obras pré-tonais que nos chegam incompletas. Este problema pode ocorrer quando a peça é escrita em partes separadas e uma das vozes se perde, como no caso aqui apresentado, a linha do baixo do *Da Pacem* de Gesualdo, ou uma parte do conjunto é danificada.

O período pré-tonal é de alta instabilidade e, por isso mesmo, muito rico, com vários pensamentos teóricos e estéticos convivendo juntos. Demos enfoque ao Renascimento, onde várias práticas estéticas ocorrem de maneira simultânea, como a *prima prattica*, com um tratamento composicional mais rigoroso à maneira de Zarlino, e outras na *seconda*, com grande utilização de dissonâncias e cromatismos para ressaltar as emoções do texto.

Alguns poderiam pensar que a estética *da prima prattica* foi trocada pela *seconda prattica*, mas, como abordado aqui, apesar da *prima prattica* ter surgido primeiro, ela não foi trocada, mas sim conviveu com a *seconda*, mesmo nos compositores mais defensores da última, como Monteverdi ou Gesualdo. A *prima prattica*, normalmente também mais associada à música sacra, é utilizada dessa maneira nas *Sacrae Cantiones* de Gesualdo, mas não em seus *Responsoria*. Daí podemos observar que toda obra deste período deve ser analisada individualmente.

Além da questão estética do período, levantamos a questão estrutural, os modos. O repertório pré-tonal não se encaixa em um sistema fixo, fechado, como poderíamos de certa maneira dizer do sistema tonal. Com o surgimento da música polifônica, várias adaptações dos modos eclesiásticos conviveram, gerando debates teóricos, mas também riqueza musical. Mas, se essas questões já levantavam dúvidas na época em que as obras foram compostas, maiores são essas dúvidas nos dias de hoje. Novamente, cada caso deve ser visto individualmente, pois mesmo um mesmo compositor pode escrever uma peça utilizando um determinado pensamento modal e outro pensamento modal para outra obra. Vimos aqui, por exemplo, que Gesualdo utilizou nos últimos livros de madrigais a classificação modal de Glareanus e, nas *Sacrae Cantiones*, os modos eclesiásticos.

Dada a distância histórica do repertório pré-tonal para os dias de hoje, julgamos necessário um estudo sobre as questões técnicas referentes às cadências, entendidas à época como uma relação a duas vozes. Apresentamos aqui a abordagem de Zarlino, Morley e do teórico contemporâneo Meier, tendo como resultado que todos acabavam por seguir a Zarlino, sendo que Meier acrescenta uma classificação dos movimentos das vozes.

Outro ponto importante a ser pensado em uma reconstrução é a questão rítmica. No repertório pré-tonal, a acentuação não segue obrigatoriamente o metro do compasso. Esta questão deve ser levada em conta para se encontrar a acentuação correta. Se tratando de música vocal, devemos fazer coincidir a acentuação musical com o texto, para se evitar, como disse Zarlino, “barbarismos”, na hora de se colocar música nas palavras.

Quando uma voz inteira for perdida, deve-se considerar a hipótese de ela ter sido uma imitação. Por isso, neste trabalho descrevemos os tipos de imitação segundo Zarlino e Vicentino. Zarlino descreve a fuga estrita, ou cânone que, em obras com *cantus firmus*, geralmente irão imitá-lo. Também trata da diferença, normalmente negligenciada por outros teóricos, entre fuga e imitação. Enquanto as fugas devem manter exatamente os mesmos intervalos melódicos, as imitações podem ignorar os intervalos de tom e semitom, mantendo apenas o desenho melódico entre a voz chamada “guia” e a voz “consequente”. Já Vicentino não fez diferenciação entre fuga e imitação, mas levantou outra questão importante: a relação entre as vozes da imitação e os modos, sendo por isso o autor preferido pelos teóricos modernos.

Vicentino prefere a imitação livre à fuga canônica, e condena a escrita da fuga seguindo o *cantus firmus*, considerando uma técnica antiga. Suas recomendações são apenas genéricas, para se construir uma melodia tão original quanto possível.

Sobre o intervalo entre as imitações, Vicentino recomendava os intervalos perfeitos, menos o uníssono e a oitava, que deveriam ser usados apenas em casos de necessidade por não criarem variedade. Por tanto, os melhores intervalos, para Vicentino seriam os de 4ª e 5ª, alternados entre as vozes.

Além das passagens imitativas, deve-se procurar por passagens homofônicas e, se houver, resolvê-las. Normalmente as passagens homofônicas são as mais densas e dissonantes, com ritmos mais lentos.

Neste trabalho escolhemos trabalhar com o compositor Carlo Gesualdo. A escolha se deu pelo interesse musical por um livro com partes perdidas que fica na discussão estética entre outros dois livros sacros completos, um com o mesmo número de vozes e outro com o mesmo título e menos vozes.

O exemplo escolhido neste trabalho para reconstrução foi o moteto *Da Pacem*, do Livro de *Sacra Cantiones* a 6 e 7 vozes de Don Carlo Gesualdo de Venosa, que nos chega faltando o baixo em todos os motetos e também o *Sextus* em vários. Este moteto foi recomposto por Stravinsky, mas não com finalidade musicológica, mas sim artística, sendo, nas palavras de Stravinsky, “tão dele

quanto de Gesualdo”. A ideia aqui era fazer uma versão que se sustentasse teoricamente como pertencente a Gesualdo.

Stravinsky afirmava que, pelo maior número de vozes, essas *Sacra Cantiones* a 6 e 7 vozes poderiam ter as liberdades composicionais dos madrigais, como também ocorrem nas *Responsoria* (a 6 vozes). Mas, analisando a obra, verificamos que a escrita nos leva a colocá-la junto com as *Sacra Cantiones* a 5 vozes, de escrita tradicional, tendo inclusive peças com *cantus firmus*. No *Da Pacem*, o *cantus firmus* está no tenor, ocorrendo então o princípio do tenor, sendo dele que derivam as outras partes. Esta técnica já era considerada ultrapassada na época de Gesualdo, mas comprova que ele dominava tanto a prática antiga (*prima prattica*), quanto a nova (*seconda prattica*).

De maneira mais ou menos exacerbada, todos os compositores da época se preocupavam com a valorização do texto. Em primeiro lugar, deve-se cuidar com a distância rítmica das entradas das vozes. Se elas colidirem, ou forem muito próximas, não serão valorizadas. Gesualdo tinha um cuidado especial com esta questão. Além da questão rítmica, Gesualdo cuidava da questão harmônica, tentando evitar a colisão da mesma nota da entrada com outra voz na mesma oitava, utilizando às vezes pausas para isso.

Seguindo o embasamento teórico deste trabalho, reconstruímos o moteto *Da Pacem*, do livro a 6 e sete vozes de Gesualdo. Este moteto foi escrito à maneira da *prima prattica*, com *cantus firmus* no tenor, resolvido no *sextus*. Portanto, resolvemos o baixo tentando seguir ao máximo o desenho rítmico melódico do tenor, dentro das possibilidades harmônicas e contrapontísticas impostas pelas outras partes. A expansão teórica foi feita para que o trabalho tivesse utilidade para um maior número de compositores.

Em estudo posterior, além de completar o livro de *Sacrae Cantiones* de Gesualdo, e ampliar o arcabouço teórico para a reconstrução de obras com partes perdidas, pretendemos unir as técnicas musicais com as técnicas matemáticas (teoria da informação, métodos estatísticos), para utilizar como maneira de confronto ou complementação, tentando criar mais uma possível forma de análise.

ANEXOS

Textos

Sacrae Cantiones, a 5vozes

1. Ave, Regina coelorum: Ave, Domina Angelogenia. Salve, radiá sanca, ex quá mundo lux est orta. Gaude, (Virgo) gloriosa, super omnes especiosa. Vale, o val de decora, et pro nobis semper Chofrista exora.
2. Venit lumen tuum, Jerusalem, et gloria Domini super te rota; et ambulant gentes in alumine out, alléluia
3. Ave, dulcissima Maria, ver aspes et vita, Dulce refrigeram ! O Maria, filios virginizam, ora pro nobis Jesuá.
4. Reminiscere miserationum tuarum, Domine, et misericordiarum tuarum, Domine Deus meus, et ne meneteneris de licta juveninense mear.
5. Dignare me, deslaudat te, Virgo acrata; da mihi vir tutem contra hostes tios.
6. Sacti Spiritus, Domine, corda nostra tandem infuso et sui toris intima aspersionismo fecundez.
7. Domine, ne despicias rectification miam, et protégé me nunchaku et in haro mortis Meaux.
8. Hei mihi, Domine, quia precavi ninis in vita mea ! Quis faiam, mi ser? Ubi fugiam, nisi as te, Deus meus? Miserere emi, dum vem eris in novíssimo die.
9. Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes lectum meum: lacrimis meis stratum meum rigabo.
10. Peccatem me quotidie et nom me poenitentem timor mortis conturbat me, quia inferno nulla est redemptio. Miserere mei, Deus, et salva me.
11. O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.
12. Exaudi, Deus, deprecationem meam : intende voci orationis meae et miserere mei.
13. Precibus et meritis beatae Mariae semper virginis, et omnium sanctorum, perducatur nos Dominus ad regna coelorum.

14. O Crux benedicta, qua sola fuisti digna portare Regem coelorum et Dominium, defende nos ab omni malo.
15. Tribularer si nescirem misericordias tuas, Domine, tu dixisti nolo mortem peccatoris sed ut magis convertatur et vivat.
16. Deus refugium nostrum et virtus adesto piis Ecclesiae precibus auctor ipse pietatis, et praesta ut quod fideliter petimus efficaciter consequamur.
17. Tribulationem et dolorem inveni et nomen Domini invocavi: o Domine libera animam meam; misericors Dominus et justus et Deus noster miseretur.
18. Illumina faciem tuam super servum tuum, salvum me fac in misericordia tua. Domine non confundar quoniam invocavi te.
19. Maria, mater gratiae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege et hora mortis suscipe.

Sacrae Cantiones, a 6 e 7 voces

1. Virgo benedicta esto mihi adjutrix quoniam nimis tribulor intercede pro me nunc et in hora mortis meae.
1. Da pacem, Domine, in diebus nostris; quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.
2. Sana me Domine et sanabor salvum me fac et salvus ero quoniam salus mea tu es.
3. Ave sanctissima Maria, Mater Dei, Regina caeli, porta Paradisi Domina mundi pura singularis: Tu es Virgo, Tu concepisti Jesum sine peccata, Tu peperisti Creatorem et Salvatorem mundi in quo non dubito; libera nos ab malo, et ora pro peccatis nostris.
4. O Oriens, splendor lucis aeternae, et sol justitiae: veni, et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis.
5. Discedite a me omnes qui operamini iniquitatem quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.
6. Gaudemus omnes diem festum celebrantes sub honore sanctorum omnium de quorum solemnitate gaudent Angeli, et collaudant Filium Dei.
7. Veni Creator Spiritus, reple tuorum corda fidelium: et tui amoris in eis ignem accende.
8. O sacrum convivium! In quo Christus sumitur: recolitur memoria passionis ejus: mens impletur gratia: et futurae gloriae nobis pignus datur.
9. Adoramus te Christe et benedicimus tibi. Quia per sanctam crucem tuam et passionem tuam redemisti mundum.
10. Veni sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum.

11. Assumpta est Maria in caelum: gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum.
12. Verba mea auribus percipe Domine, intellige clamorem meum. Intende voci orationis meae, rex meus et Deus meus.
13. Ardens est cor meum videndi Dominum meum; lachrymans quaero et non invenio eum.
14. Ne derelinquas me, Domine Deus meus, et ne discesseris a me; intende in adjutorium meum, Domine Deus, salutis meae.
15. O Beata Mater et intacta Virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum.
16. Ad te levavi animam meam: Domine Deus meus in te confido, non erubescam.
17. Franciscus humilis et pauper, dives caelum ingreditur et splendore indutus, hymnis caelestibus honoratur.
18. O anima sanctissima a Jesu tam dilecta, humiles te deprecamur ut nobis pro peccatorum culpa languentibus te intercedente contritionis lachrymae concedantur.
19. Illumina nos, misericors Deus, septiformi Paracliti gratia, ut per eam a delictorum tenebris liberati vitae gloria perfruamur.

Traduções

Sacrae Cantiones, a 5vozes

1. Salve, Rainha dos céus; salve, senhora dos anjos; salve, santa fonte da luz do mundo. Alegrete, Virgem gloriosa, bela acima de todos. Adeus, muito formosa, e ore por nós a Cristo.
2. A luz está vindo, ó Jerusalém, e a glória do Senhor ressuscitado sobre ti, e as nações andarão à tua luz, aleluia.
3. Salve, docíssima Maria, verdadeira esperança e vida, doce frescor! Ó Maria, flor virgem, rogai por nós a Jesus.
4. Lembra-te Senhor, da tua compaixão e misericórdia, e não dos pecados da minha juventude.
5. Virgem sagrada, permita-me louvar-te e dai-me força para lutar contra os teus inimigos.
6. Senhor, permita que nossos corações sejam purificados pelo derramamento do Espírito Santo, e pela Sua aspersão eles sejam fecundados.
7. Ó Senhor, não desprezeis a minha súplica, e proteger-me agora e na hora da minha morte.
8. Ai de mim, ó Senhor, que eu pequei muito na minha vida! O que devo fazer, pobre de mim? Para onde fugirei, exceto em de ti, meu Deus? Tem misericórdia de mim, até o o último dia.
9. Trabalho com meu gemido, lavo todas as noites meu leito: ele é regado com minhas lágrimas.

10. Porque tenho pecado diariamente e não me arrependido, o medo da morte me perturba, pois não há redenção no inferno. Tenha piedade de mim, meu Deus, e me salve.
11. Ó vós todos que passais pelo caminho, assistam e vejam se há dor igual a minha dor.
12. Escutai, ó Deus, a minha súplica: escute o som da minha oração e tenha misericórdia de mim.
13. As orações e os méritos de Maria Santíssima, sempre virgem, e de todos os santos, farão Deus nos levar ao reino dos céus.
14. Ó cruz bendita, que foste a única digna de levar o Rei Celeste e Senhor, defende-nos de todo o mal.
15. Eu estaria em dificuldades se não conhecesse sua misericórdia, ó Senhor. Tu disseste: Eu não desejo a morte de um pecador, mas sim que ele se converta e viva.
16. Deus, nosso refúgio e força, autor de toda a misericórdia, escutai as orações piedosas da Igreja, e fazei que obtenhamos o que com fé pedimos.
17. Eu me encontrei em aflição e tristeza e invoquei o nome do Senhor: Ó, Senhor, salva a minha alma. O Senhor é benevolente e justo, nosso Deus é misericordioso.
18. Volta sua face resplandecente para seu servo; salva-me em tua misericórdia. Senhor, não me deixe ser envergonhado por ter te chamado.
19. Maria, Mãe da graça, Mãe de misericórdia, protega-nos dos nossos inimigos e nos receba na hora da nossa morte.

Sacrae Cantiones, a 6 e 7 vozes

1. Virgem Santíssima, me auxilie pois estou muito angustiado, interceda por mim agora e na hora da minha morte.
2. Dai-nos a paz, ó Senhor, em nosso tempo: porque não há outro que irá nos socorrer exceto nosso Deus.
3. Cura-me, ó Senhor, e eu serei curado: salva-me, e serei salvo, pois tu és a minha salvação.
4. Ave, Maria Santíssima, Mãe de Deus, Rainha do céu, o Portão do Paraíso, Senhora do Mundo exclusivamente puro: Aquela que concebeu Jesus sem pecado, Aquela que deu à luz ao Criador e Salvador do mundo no qual creio, livrai-nos do mal, e orar por nossos pecados.
5. Ó estrela da manhã, esplendor de luz eterna e sol de justiça: vem iluminar os que habitam nas trevas e na sombra da morte.
6. Afastem-se de mim, vós todos os que praticam a iniquidade, pois o Senhor ouviu a voz do meu pranto.

7. Regozijemos todos, celebrando um festival em honra de todos os santos: nessa solenidade os anjos rejubilam e dão graças ao Filho de Deus.
8. Vinde, Espírito Criador, enchei os corações dos vossos fiéis: e acendei neles o fogo do Teu amor.
9. O banquete sagrado! Em que Cristo é recebido, a memória da sua Paixão é recordada, a mente se enche de graça, e um penhor da glória futura nos é dado.
10. Nós vos adoramos e vos damos graças, ó Cristo. Porque pela Vossa Santa Cruz e Vossa Paixão, redemistes o mundo.
11. Vem, Noiva de Cristo, receba a coroa que o Senhor tem preparada para ti para a eternidade.
12. Maria ascendeu aos céus: os anjos se regozijam, louvam e bendizem o Senhor.
13. Dá ouvidos às minhas palavras, ó Senhor, compreenda o meu clamor. Ouve a voz da minha oração, meu Rei e meu Deus.
14. Meu coração está queimando para ver o meu Senhor; eu o procuro chorando e não o encontro.
15. Não me desampares, ó Senhor meu Deus, e não se afasta de mim: Venha ao meu socorro, ó Senhor Deus, me salva.
16. Ó, Mãe Bem Aventurada e Virgem intocada, Rainha Gloriosa do mundo, intercedei por nós ao Senhor.
17. Para ti eu elevo a minha alma: ó Senhor meu Deus, em ti confio e não devo ter vergonha.
18. Francisco, o pobre e humilde, entra nos céus rico e vestido com esplendor, com hinos celestiais em sua honra.
19. Ó, Santa Alma, por Jesus tão amada, humildemente nós oramos por vossa intercessão, abatidos pela culpa de nossos pecados, que as lágrimas de nosso arrependimento possam ser dissolvidas.
20. Ilumina-nos, Deus de misericórdia, pelas sete graças do Paracleto, libera-nos da escuridão do pecado para que possamos partilhar da glória da vida.

Cantus: Ave, Regina coelorum,/ coelorum./ Ave, Domina Angelorum,/ Ave, Domina Angelorum,/ Angelorum./ Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta, /lux est orta./ Gaude, gloriosa, super omnes speciosa,/ speciosa./ Vale, o valde decora,/ decora,/ et pro nobis semper Christum, /semper Christum exora/ Christum exora/ semper,/ semper Christum exora.

Altus: Ave, Regina coelorum,/ coelorum./ Ave, Domina Angelorum,/ Ave, Domina Angelorum,/ Domina Angelorum,/ Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta, / est orta./ Gaude, gloriosa, super omnes speciosa,/ speciosa./ Vale, / vale, / valde decora, / valde decora, / et pro nobis semper,/ et pro nobis semper,/ semper Christum exora.

Quintus: Ave, Regina coelorum;/ Ave, Domina Angelorum./ Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta,/ lux est orta,/ Gaude, gloriosa, super omnes,/ super omnes speciosa,/ speciosa./ Vale, / vale, / vale,/ valde decora, / valde decora, / et pro nobis semper Christum exora,/ semper,/ semper Christum exora.

Tenor: Ave, Regina coelorum,/ Ave, Domina Angelorum./ Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta,/ ex qua mundo,/ ex qua mundo lux est orta./ Gaude, gloriosa, super omnes speciosa./ Vale, / vale, / vale,/ valde decora, / valde decora, / et pro nobis, / et pro nobis, / et pro nobis semper Christum exora,/ semper, / semper Christum exora.

Bassus: Ave, Regina coelorum,/ coelorum,/ Ave, Domina Angelorum/ Ave, Domina Angelorum./ Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta,/ Gaude, gloriosa, super omnes speciosa,/ speciosa./ Vale, / vale, / valde decora,/ et pro nobis, / et pro nobis semper Christum exora.

Fragmentos do texto para imitação

Ave, Regina coelorum/
coelorum/

Ave, Domina Angelorum/
 Domina Angelorum/
 Angelorum
 Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta/
 ex qua mundo/
 lux est orta/
 est orta/
 Gaude, gloriosa, super omnes speciosa/
 Gaude, gloriosa, super omnes/
 super omnes speciosa/
 Speciosa/
 Vale,/
 o valde decora,/
 valde decora,/
 Decora
 et pro nobis, /
 semper/
 semper Christum exora.

Ave, Domina Angelorum. Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta. Gaude, (Virgo) gloriosa, super omnes speciosa. Vale, o valde decora, et pro nobis semper Christum exora.

SCII – II Da Pacem

20. Da pacem, Domine, in diebus nostris; quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.

IV Livro de Madrigais

I

Luci serene e chiare,

Voi m'incendete, voi, ma prova il core,
 Nell'incendio, diletto, non dolore.
 Dolci parole e care,
 Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
 Non dolor nella piaga ma diletto.
 O miracol d'Amore :
 Alma che è tutta foco e tutta sangue
 Si strugge e non si duol, more e non langue!
 (Ridolfo Arlotti)

Olhos serenos e brilhantes,
 Você me incendiou mas, no meio do fogo,
 Meu coração sente prazer, não dor.
 Palavras doces e queridas,
 Você me feriu, mas essa ferida não causa dor
 mas prazer em meu peito.
 Oh, milagre do Amor!
 A alma que é toda paixão e toda sangue
 é consumida e não sente dor, ela morre e não definha!
 (Ridolfo Arlotti)

II
 S'io non miro, non moro ;
 Non mirando, non vivo ;
 Pur morto io son né son di vita privo.
 O miracol d'amore, ahi strana sorte :
 Che 'l viver non sia vita, e 'l morir morte!

II
 Se eu não olhar, eu não morro;
 Se eu não olhar, eu não vivo;
 Embora eu esteja morto, não estou privado de vida.

Ó, milagre do amor, ah, estranho destino:
Que viver não é vida, nem morrer é morte!

XX Prima parte

Il sol, qualor più splende,
Non è che scura e languida facella,
Onde non puoi veder come sei bella.

XXI Seconda parte

Volgi, mia luce, volgi entro il mio seno
Il bel guardo sereno,
E mira al lume della fiamma mia
Come tu bella e come ardente io sia.

XX Primeira parte

O sol, embora possa brilhar mais do que antes,
Nada mais é do que uma tocha fraca e intermitente
Em cuja luz não se pode ver toda a sua beleza.

XXI Segunda parte

Lance, minha luz, lance em meu peito
Seu olhar belo e brilhante,
E verá como é bela e como eu ardo.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. A Política. Tradução de Nestor Silveira Chaves. Rio de Janeiro: Ediouro.

ARNOLD, Danis. *The Monteverdi Companion*. New York, W.W. Norton & Company, 1968.

ALESSANDRINI, Rinaldo. Performance Practice in the seconda prattica Madrigal. *Early Music*, Vol. 27, No. 4, Luca Marenzio (1553/4-99) (Nov., 1999), pp. 632-639. Published by: Oxford University Press. Stable. <<http://www.jstor.org/stable/3128763>>. Acessado em: 09/06/2012.

BARRAIL, Benoît. *Les Responsoria de Carlo Gesualdo (1611) entre Musique Sacree et Musique Profane*. Maîtrise de Musique. Université de Toulouse, 2004.

BENT, Margaret. The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis. *Tonal Structures in Early Music*. New York and London, Garland Publishing, Inc., 1998.

BIZZARINI, Marco. Marenzio and Cardinal Luigi d'Este. *Early Music*, november 1999, Vol. 27 Issue 4, p. 518-522+525-528+531-532. Oxford University Press <<http://www.jstor.org/stable/3128756>> Acessado em: 31/07/2012

BLACKBURN, Bonnie J. On Compositional Process in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 40, No. 2 (Summer, 1987), pp. 210-284
Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society.
Stable URL:< <http://www.jstor.org/stable/831517>>. Accessed: 05/10/2011

BOYD, Malcom. *Palestrinas's style: a practical introduction*. London: Oxford University Press, 1973.

BROWN, Howard M. (Org.). *Performance practice: music before 1600*. London: W. W. Norton & Company, Ltd, 1990.

BUKOFZER, Manfred F. Fauxbourdon Revisited. *The Musical Quarterly*, Vol. 38, No. 1 (Jan.,1952), p. 22-47. Published by: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739592>> . Accessed: 06/10/2011

CATZ, Mathilde. Contraintes Modales et Chromatisme dans les Derniers Madrigaux de Gesualdo. *Musurgia*. vol. III.2. 1996 .

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle. L'usage des dissonances dans la ployphonie des XV e XVI siècles : quelques indications en vue d'une analyse assistée par ordinateur. *Musurgia* vol. III.2. 1996 .

CHAFE, Eric. *Monteverdi's tonal language*. New York: Schimer Books.

- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, David E. Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 2008.
- DAHLHAUS, Carl. *La Tonalité Harmonique- Étude des Origines*. Liège : Pierre Mardaga, 1993.
- DAVIS, Barbara Rogers. *Sorrow, death and music rhetoric in the sacred works of Carlo Gesualdo*. Tese de doutorado. School of Church Music Southwestern Baptist Theological Seminary Fort Worth. Texas, 2000.
- DIRUTA, Girolamo. *Il Transilvano – Dialogo sopra il vero modo de sonar organi & instramenti da penna*. Editor: Alessandro Vincenti. Venetia, 1625. Facsimile disponível em: [http://imslp.org/wiki/Il_Transilvano_\(Diruta,_Girolamo\)](http://imslp.org/wiki/Il_Transilvano_(Diruta,_Girolamo)) Acessado em 20/06/2012.
- DONI, Giovanni B. *Compendio del trattato de' generi de' modi della musica, 1635*. Facsimile disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k513858/f58.image> Acessado em 07/01/2013
- EINSTEIN, Alfred. *The italian madrigal, v. II*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- FUBINI, Enrico. *L'Estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1964.
- GIBBONS, William James. *Issues of voice range and transposition in Monteverdi's Mantuan madrigals*. Dissertação de mestrado. University of North Carolina at Chapel Hill, 2006.
- HAAR, James. Zarlino's Definition of Fugue and Imitation. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1971), pp.226-254. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/830492> .Accessed: 20/09/2011 15:16
- HAAR, James. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1986.
- HILEY, David. *Clef*. Grove Music online. Stable url: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05927?q=clef&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit . Acessado em: 26/02/2013.
- HOULE, George. *Meter in Music, 1600 – 1800. Performance, Perception, and Notation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- HOUGHTON, Edward. *Rhythm and Meter in 15th-Century Polyphony*. *Journal of Music Theory*, Vol. 18, No. 1 (Spring, 1974), pp. 190-212. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music. <<http://www.jstor.org/stable/843140> >Acessado em: 28/05/2012.
- JACOBUS, Enoch Samuel Alan. *New theories for old music:an analysis of lamentations settings by Thomas Tallis and Willian Byrd*. Thesis –University of Louisville, Kuntuck, 2008.
- JEPPESEN, Knud. *Counterpoint: The vocal polyphonic style of the sixteenth century*. New York: Dover Publications, 1992.

_____. *The style of Palestrina and the dissonance*. . New York: Dover Publications, 1970.

JUDD, Cristle Collins. Renaissance modal theory: theoretical, compositional, and editorial perspectives. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 2008.

_____. Some Problems of Pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's Ave Maria... Virgo Serena. *Music Analysis* 4:3, 1985.

_____. Introduction: Analyzing Early Music. *Tonal Structures in Early Music*. . New York and London: Garland Publishing, Inc, 1998.

_____. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KANG, You Young. *The art of counterpoint stilo nuovo sacred polyphony in seventeenth-century Italy*. Dissertation for Doctoral degree, University of Pennsylvania, 1999.

KOLINSKI, Mieczyslaw. A Cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns. *Ethnomusicology*, Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), pp. 494-506 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/849962> .Accessed: 07/06/2012 21:41.

LONDON, Justin. Rhythm. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45963pg2> (accessed June 17, 2012).

MACKAY, James S. *Contrapuntal Strategies in William Byrd's 1589 Cantiones Sacrae*. Faculty of Music, McGill University. Montreal, april, 2000. Disponível em: http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=36644&local_base=GEN01-MCG02 Acesso em: 20.07.2011.

MAESS, B.; KOELSCH, S.; GUNTER, T.; FRIEDERICI, A.D. Musical syntax is processed in Broca's area: an MEG study. *Nature Neuroscience*, v. 4, pg. 540-545, 2001.

MANN, Alfred. *The study of fugue*. New York: Dover publications, Inc. New York, 1987.

MARENZIO, Luca. *Al primo vostro sguardo*. Partitura disponível em: <http://www0.cpdil.org/wiki/images/2/2d/063.pdf> Acesso em: 31/07/2012.

MARSHALL, George Ruffin. *The harmonic laws in the madrigals of Carlo Gesualdo*. Tese de Doutorado. New York University, 1955.

MEIER, Bernhard; CHEW, Geoffrey. Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, No. 2 (1990), pp. 182-190. Stable url: <http://www.jstor.org/stable/766434> . Acessado em: 03/07/2011.

MEEÛS, Nicolas. Problèmes de L'Analyse des Musiques Anciennes. *Musurgia*, vol III/1, 1996.

MORLEY, Thomas. *A Plain & Easy Introduction to practical Music*. Norton & Company. New York, 1973.

NEWCOMB, Anthony. *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

PALISCA, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

PARROTT, Andrew. Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'Aberration' Defended. *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I* (Nov., 1984), pp. 490-516. : stable url: <http://www.jstor.org/stable/3137979> . Acesso: 14/09/2011.

PATEL, A. D. *Language, Music, syntax and the brain*. *Nature Neurosciences*, vol. 6, pg. 674-68, 2003.

PLATÃO. *Diálogos III – A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Coleção Universidade de bolso, ediouro. Rio de Janeiro.

PIRROTTA, Nino. Carlo Gesualdo. *New Grove*, v. 9. New York: Mcmillan Publishers Limited, 2001.

PONTIO, Pietro. *Ragionamento di Musica*. Editado por Russell E. Murrey, Jr. Disponível em:< <http://amy.music.udel.edu/faculty/murray/pontio.htm> > Acesso em: 18.08.2011.

POWERS, Harold. Tonal types and Modal Categories in Renaissance Polyphony. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, No. 3 (1981), pp. 428 -470 University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831189>. Acesso em: 25/03/2010 17:22

POWERS, Harold. S WIERING, Frans. *Mode*. Grove Music Online. Stable url: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3#S43718.3> . Acessado em: 26/02/2013.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th – Century Music. Learning from the theorists*. New Yoork: Oxford University Press, 2011.

STRAVINSKY, Igor. *Themes and conclusions*. University of California Press, 1982.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STRUNK, Oliver. *Source readings in music history-from classical antiquity through the romantic era*. New York, London: W.W.Norton & Company,1950.

TENNEY, James. *A history of consonance and dissonance*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1988.

TURCI-ESCOBAR, John. *Gesualdo's harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five-voice madrigals*. Tese de doutorado. Yale University, 2004.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo: the man and his music*. London: Oxford University Press, 1973.

WATKINS, Glenn. *The Gesualdo Hex: Music, myth, and memory*. New York: WW Norton & Company Ltda, 2010.

WHITE, Eric W.; NOBLE, Jeremy. *Stravinsky*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

WIERING, Frans. *The language of the modes: studies in history of polyphonic modality*. New York, Routledge, 2001.

_____. *Internal and External Views of the Modes*. Tonal Structures in Early Music. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1998.

WIERING, Frans. POWERS, Harold S. *Mode: Modal theories and polyphonic music*. Grove Music Online. Stable url: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3#S43718.3> . Acessado em: 26/02/2013.

WOOD, James. *Gesualdo: Sacrae Cantiones II. An analysis towards reconstruction*. Versão 4, outubro de 2010. Disponível em: <http://www.choroi.demon.co.uk/Gesualdo-Introduction-v4.pdf>

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni harmonique, 1558, la seconda parte*. Disponível em: http://euromusicology.zoo.cs.uu.nl/dynaweb/tmiweb/z/zarih58/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;lang=fr Acesso em: 25.09.2011.

_____. *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Institutioni harmonique, 1558*. New York: Norton & Company, 1976.

_____. *On the Modes: Part Four of Le Institutioni harmonique, 1558*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

PARTITURAS

GESUALDO, Carlo. *Madrigale fünftes buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1980.

_____. *Sacrae Cantiones. Zweites Buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1990.

_____. *Sacrae Cantiones. Erstes Buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1990.

_____. *Responsorien*. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1990.

_____. *Beltà poi che t'assenti*. Disponível em: <http://www.icking-music-archive.org/scores/gesualdo/SestoLibro/ges-6-02.pdf>. Acesso em 20 de janeiro de 2007.

