

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

***UN FERITO CAVALIERO:
A MÚSICA AFETUOSA EM LUIGI ROSSI***

CYRAN COSTA CARNEIRO DA CUNHA

CAMPINAS – 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

***UN FERITO CAVALIERO:
A MÚSICA AFETUOSA EM LUIGI ROSSI***

CYRAN COSTA CARNEIRO DA CUNHA

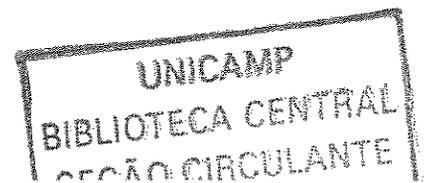
Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Cyran Costa
Carneiro da Cunha e aprovada pela
Comissão Julgadora em 29/07/2004.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl

Orientador

Dissertação apresentada para a
obtenção do grau de Mestre, no
Programa de Pós-Graduação em
Música do Instituto de Artes –
UNICAMP, sob orientação do
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

CAMPINAS – 2004



JNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
T/UNICAMP	
C914f	
/	EX
COMBO BC/	01610
PROC.	16- 86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	04-1-05
Nº CPD	

Bibid 341132

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

C914f

Cunha, Cyran Costa Carneiro da.

Un ferito cavaliere: a música afetuosa em Luigi Rossi. /
Cyran Costa Carneiro da Cunha . – Campinas,SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Paulo Mugayar Kühl.

Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Luigi Rossi. 2. Análise musical. 3. Mimese na arte.
4. Música-Séc.XVII. I. Kühl, Paulo Mugayar. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

5477030000

A meus pais, Juracy e Auriolanda.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

- A Deus;
- A meu orientador, Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl, pelo estímulo, disponibilidade e atenção constantes e pelo apoio dado antes, durante e depois da pesquisa, bem como pelas sugestões e comentários na redação final desta dissertação;
- A FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – da qual, de 2002 a 2004, fui bolsista;
- Ao Prof. Dr. Ibaney Chasin e Heloísa Müller, pelo grande incentivo, longa amizade, e firme apoio teórico, sem os quais grande parte das idéias para a análise não teria existido;
- As Prof. Dra. Helena Jank e Adriana Kayama, pela atenção e pelas sugestões feitas durante o Exame de Qualificação, e a Profa. Dra. Carin Zwilling por sua presença na banca da defesa;
- A Janaína Lucena, por seu imenso carinho, paciência e amor;
- A Lucio Quadrio, funcionário da Biblioteca Civica "U. Pozzoli", pela enorme disponibilidade em fotocopiar e enviar, sem custo algum ou burocracia, grande parte dos catálogos das obras e livros sobre Luigi Rossi;
- A Fannie Vernaz, assistente musical do grupo Les Arts Florissants, pela gentileza em ceder as partituras das músicas de Rossi realizadas e gravadas pelo grupo: *Spargete sospiri*, (*Un peccator pentito*) *Mi son fatto nemico*, *Oratorio per la settimana santa*, e *O cecità del misero mortale*;
- A Carlos F. Buonfiglio Dowling, pelo auxílio do material bibliográfico durante a pesquisa;
- A Renilce e a meus primos Rodrigo e Júnior Pedrosa, que me acolheram tão bem em sua residência em São Paulo;
- Aos amigos Rainer Patriota, Zilmar Rodrigues e Tarcísio Gomes Filho.
- Aos meus irmãos Cymara e Cid, por todo o interesse e auxílio prestado.

FORMARAM PARTE DA BANCA:

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühn (Orientador)
Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama
Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Prof. Dra. Carin Zwillling
Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira

Campinas, 29 de Julho de 2004.

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta analisar a estrutura formal e estilística do Lamento *Un Ferito Cavaliero* de Luigi Rossi, observando a relação música, poesia e afetos. Tem a perspectiva de explicitar sua lógica interna, percorrendo um caminho de investigação, que busca uma conexão com o solo social de fins da Renascença e início do Barroco, período de transição no qual a obra estudada se realiza. Serão examinados alguns textos teóricos (principalmente de Girolamo Mei, Vincenzo Galilei e Giovanni Battista Doni), os quais discutem e revelam as idéias concernentes à prática musical da época, como o vínculo entre a esfera musical e a esfera dos afetos, textos que servirão de suporte histórico para a análise que se pretende construir. A via metodológica conecta dois momentos distintos: a análise que determina o conteúdo e forma de *Un Ferito Cavaliero*, vincula-se, ao mesmo tempo, à determinação de sua gênese e sentido históricos.

ABSTRACT

This dissertation has as proposal analyze the formal and stylistical structure of the Lament *Un Ferito Cavaliero* of Luigi Rossi, being observed the relation music, poetry and affection. It has the perspective to exhibit its internal logic, covering a way of inquiry, that searches a connection with the ground social of ends of the Renaissance and beginning of the Baroque one, period of transistion in which the studied workmanship carries through. Some texts will be examined theoretical (mainly of Girolamo Mei, Vincenzo Galilei and Giovanni Battista Doni), which argue and disclose the concerning ideas to the practical musical of the time, as the bond between the musical sphere and the sphere of the affection, texts that will serve of historical support for the analysis that it intends to construct. The methodology way connects two distinct moments: the analysis that determines the content and form of *Un Ferito Cavaliero*, is associated, at the same time, to the determination of its genesis and sense historical.

SUMÁRIO

Ficha catalográfica.....	iv
Agradecimentos.....	vii
Resumo e Abstract.....	ix
Sumário.....	xi
<u>INTRODUÇÃO</u> <i>Ma che Prò!</i>.....	01
<u>CAPÍTULO I BIOGRAFIA: Solo la vita</u>.....	09
1. Introdução: <i>Mirò Fortuna</i>	10
2. Patronato: <i>E si fida del Regno</i>	10
3. Na casa Borghese: <i>In un diluvio d'Oro</i>	12
4. Na casa Barberini: <i>Ahi bugiarda fortuna</i>	19
5. Influências: <i>Dal Ballico-Mare al Reno argente</i>	25
6. Obras: <i>Forni i trofei</i>	27
<u>CAPÍTULO II TRATADOS: Lingua Errante</u>.....	31
1. Música, Poesia e Afetos: <i>Di polve, di sudor, di sangue</i>	32
2. Mimese Grega: <i>Fra nemici smarita</i>	33
3. Girolamo Mei: <i>Facciano i preghi miei</i>	36
4. Vincenzo Galilei: <i>Con sorriso altero</i>	40
5. Giovanni Battista Doni: <i>Il sangue real</i>	44
<u>CAPÍTULO III ANÁLISE: Fra diluviji di sangue</u>.....	55
· <u>Parte I</u>	57
1. Lamento: <i>Piangi Regina chimè</i>	59
2. Guerra dos Trinta Anos: <i>Gustavo è morto</i>	63
3. Métrica: <i>Il ferro crudo</i>	65
4. Rimas: <i>I biondi crini</i>	76
· <u>Parte II</u>	79
5. Introdução da Análise: <i>Chi pagnerà?</i>	80
6. Estrutura Poético-Musical: <i>Flagelata dal duol</i>	85
7. Adaptação: <i>Ma che parlo?</i>	86
8. Análise: <i>Con dolorose strida</i>	87

<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> <i>Gl'ultimi Acenti</i>	147
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	155
<u>PARTITURAS CONSULTADAS</u>	163
<u>ANEXOS</u>	166

INTRODUÇÃO

Ma che Prò?

INTRODUÇÃO: *Ma che Prò?*

Na passagem do século XVI para o XVII, com a necessidade de dar novos rumos ao teatro e a música, nasce no ambiente florentino uma preocupação com a ‘revitalização’ da tragédia grega que, segundo a opinião de alguns estudiosos, talvez fosse *inteiramente* cantada. A busca por uma arte que pudesse *mover e comover* a alma humana, que pudesse *educar* o caráter, foi o cerne e o ponto de partida das pesquisas e discussões artísticas na Itália da época, palco culminante do humanismo renascentista. E para que a música e o teatro alcançassem patamares estéticos de maior relevo, era necessário embeber-se dos preceitos e das indicações advindas da antiga cultura greco-latina, posto que esta se constituía como referência basilar para os humanistas. Guia teórico que vem revelar a substância, e proporcionar a reflexão, de uma arte cujo fim era *a expressão dos afetos e a comoção dos ouvintes*, comoção que seria atingida por meio ‘dos poderes’ da música vinculada à palavra. Nos gregos, e conseqüentemente nos teóricos do Renascimento (por exemplo, a *Poética* de Aristóteles, e os tratados e cartas de Girolamo Mei, respectivamente), *a mimese* elege-se como a categoria fundamental da arte, da criação poética e musical.

Buscou-se, então, uma renovação de elementos e princípios musicais que permitissem obter os resultados almejados, e foi nos recursos da monodia acompanhada que os músicos viram tal possibilidade.

A inserção de partes musicais no corpo das tragédias ou comédias teatrais não era uma novidade do período, como também a monodia. A novidade residia no fato de, como já

aludido, pretender-se musicar *inteiramente* um texto (teatral),¹ através de uma escrita musical que buscasse novos elementos, mais aptos a *Muovere gl'afetti e Dilettare*.² A monodia acompanhada foi escolhida pelo fato de ser uma escrita musical mais *próxima à fala*, e por permitir uma *total* compreensão do texto (por ser cantada a uma só voz), ao contrário da polifonia, pois só dessa forma – na visão de poetas, músicos e intelectuais ligados à *Camerata Fiorentina* – a música estaria mais apropriada a produzir grandes efeitos no espírito dos ouvintes, *comovê-los*. Conseqüentemente, a escrita polifônica e o contraponto sofreram duras críticas, por negligenciar aqueles aspectos e por misturar os sons grave, médio e agudo, causando confusão e impedimento à expressão dos conceitos.

O Lamento, como forma musical, assume paulatinamente um papel mais destacado no cenário musical do século XVII, principalmente depois da estréia da ópera *Arianna* (1608) de Monteverdi, cujo lamento causou um impacto de comoção nos expectadores. Em razão da grande diversidade de afetos e estados d'alma contidos e expostos num texto de Lamento, este passou a ser o lugar preferido para a expressão dos afetos e caminho para a purificação das paixões.

Ao longo do século XVII já se pode identificar uma certa formalização do Lamento, com uma estrutura mais definida ou o uso de certos padrões musicais, como o uso do tetracorde³ descendente na linha do baixo.

A veia estilística de Luigi Rossi (c. 1597-1653) o coloca como o elo perfeito entre o antigo e o moderno, a monodia do início do século e o gênero nascente da cantata. A produção musical de Rossi é na sua maioria de cantatas curtas – cerca de mais da metade

¹ Da união teatro e música, ou seja, uma representação cênica inteiramente musicada, nasceria a Ópera.

² Mover os afetos e Deleitar.

do total, obras que ficaram conhecidas como as mais importantes do gênero na época. No entanto, seu repertório inclui cantatas longas, como Lamentos, Cantatas Morais e *Arie di più parti*, que não têm um caráter formal totalmente definido, cuja dinâmica e sentido estético segue de perto o estilo recitativo, observando as indicações dos tratadistas da época. O presente estudo tem como centro temático a investigação analítica e estética desta parte da obra de Rossi, especificamente seu Lamento *Un Ferito Cavaliero*.

Nascido em 1597, este compositor italiano esteve vinculado à quadra musical conhecida como *Seconda Pratica*. Nas suas cantatas Profanas e Morais, peças que antecipam estilisticamente o *Oratório*, e, sobretudo nos seus Lamentos, Rossi conserva o suposto da monodia acompanhada, gênero cuja relação intrínseca entre poesia e música é marca estrutural. Caluori menciona que os Lamentos de Rossi “relembam a antiga monodia, austera e dramática”.⁴ Mas, por outro lado, percebe-se que ele orientou-se às práticas e concepções mais propriamente barrocas. Nesse sentido, Palisca tece algumas considerações que, no corpo desta sucinta introdução, merecem espaço. Ao se referir à ópera romana, afirma:

“(...) o mais importante compositor de ópera da escola romana foi Luigi Rossi (1597-1653). O seu *Orfeo* (Paris, 1647), sobre libreto de Francesco Buti, baseia-se no mesmo tema que as anteriores óperas de Peri, Caccini e Monteverdi. Esta obra ilustra a evolução sofrida pelo libreto operístico ao longo da primeira metade do século XVII. A simplicidade antiga do mito fica quase completamente sepultada sob uma massa de incidentes e personagens irrelevantes, efeitos cênicos espetaculares e episódios cômicos incongruentes. A intromissão do cômico, do grotesco e do meramente sensacional num drama supostamente sério foi prática comum dos libretistas italianos durante a maior parte do século XVII (...). O declínio do libreto coincidiu com o desenvolvimento de um estilo grandioso de música teatral. O *Orfeo* de Luigi Rossi é, com efeito, uma sucessão de belas árias

³ Sistema de quatro sons, cujos extremos estavam a um intervalo de quarta justa, e que constituía a unidade fundamental da música grega. Os dois sons extremos eram fixos; os dois outros, móveis; e a união de dois tetracórdios formava a escala de oitava.

⁴ CALUORI, Eleanor. *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*. 2 Vol. (Studies in musicology; no. 41). Brandeis University, 1971. (UMI Research Press). p.4.

e conjuntos, concebida por forma a fazer com que o ouvinte esqueça as suas falhas enquanto drama”.⁵

No entanto, são inúmeros os relatos de contemporâneos do compositor que mostram a importância musical que o *Orfeo* de Rossi inaugura, como se verá no capítulo I. Dentre suas principais contribuições podemos apontar, além da contribuição para o nascimento do estilo *Bel Canto*, o destaque dado à *Cena do Sono*, que será muito utilizada em óperas francesas posteriores, sobretudo nas *tragédies lyriques* de Jean-Baptiste Lully.

Fubini, ao mostrar que Rossi inaugura a aproximação estilística entre as óperas italiana e francesa, sinaliza também para a dessubstanciação do libreto neste momento histórico, pois uma das características do texto operístico francês é sua subordinação aos efeitos da cena. Afirma o pensador italiano: no *Orfeo* de Rossi é esboçado, pela primeira vez “um paralelismo implícito entre a música francesa e a italiana”.⁶ Paralelismo que situa musicalmente o compositor italiano entre a tardo-renascença e o primeiro barroco.

Luigi Rossi, depois de prestar serviço à família Borghese, tornou-se, em 1641, ‘*musico*’ do ardente patrono das artes, Cardeal Antonio Barberini, para quem compôs sua primeira ópera. Posteriormente, convidado pelo Cardeal Mazarin, transferiu-se para Paris em 1646, onde compôs sua segunda ópera, acima citada. A título de introdução, pode-se ilustrar, fugazmente, a influência e a repercussão da obra de Luigi Rossi, e mais especificamente do seu Lamento, através do seguinte trecho:

“Documentos de 1640 mostram que a música de Rossi estava circulando na França e em áreas de dominação francesa. Em agosto de 1641, por exemplo, um libretista e amigo íntimo de Barberini, Ottaviano Castelli, envia ao Cardeal Richelieu uma cópia do lamento ‘*Un Ferito Cavalieiro*’, Lamento da Rainha da Suécia, recomendando-o para Julis Mazarin”.⁷

⁵ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Ed. Gradiva, 1997, p.326-327.

⁶ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 179.

⁷ SADIE, Stanley (Editor). TYRRELL, John (Editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. 20 volume edition. February: 2001. Luigi Rossi.

E neste outro: “O teórico Severo Bonini, no seu *Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto*, incluiu Rossi e Francesco Cavalli como os ‘novelli cigni’ de Roma e Veneza. Os jovens companheiros e sucessores de Rossi também o celebraram como um dos maiores líderes da vida musical romana”.⁸

O Lamento *Un Ferito Cavaliero*, tornado aqui nosso objeto de estudo, diz respeito à morte do rei da Suécia Gustavo Adolfo II, em 1632, momento crucial da Guerra dos Trinta Anos. Escrito provavelmente entre 1632 e 1641, este lamento foi, ao que se sabe, o primeiro a inaugurar uma importante tradição de lamentos de câmara com argumento político que prosperaria a partir da segunda metade do século.⁹

Esta dissertação tem como proposta analisar a estrutura formal e estilística deste Lamento, observar a relação música, poesia e afetos. Tem a perspectiva de explicitar sua lógica interna, percorrendo um caminho de investigação, que busca uma conexão com o solo social de fins da Renascença e início do Barroco, período de transição no qual a obra estudada se realiza. A via metodológica conecta dois momentos distintos: a análise que determina o conteúdo e forma de *Un Ferito Cavaliero*, vincula-se, ao mesmo tempo, à determinação de sua gênese e sentido históricos.

Este trabalho está dividido em três partes: na primeira, será apresentada uma pequena biografia de Luigi Rossi, seus patronos, suas influências, e as características gerais de suas obras mais significativas, situando-o na cena musical do seu século. Na segunda parte, serão examinados alguns textos teóricos (principalmente de Girolamo Mei, Vincenzo Galilei e Giovanni Battista Doni), os quais discutem e revelam as idéias concernentes à

⁸ Ibid.

prática musical da época, como o vínculo entre a esfera musical e a esfera dos afetos, textos que servirão de suporte histórico para a análise que se pretende construir. Na terceira parte, serão expostas as características formais e conteudísticas do Lamento *Un Ferito Cavaliero*, sua estrutura poética. E, enfim, será analisado o tratamento musical, o caráter, o sentido específico (mimético) que Rossi imprimiu ao texto, buscando-se apreender sua natureza e dinâmica internas.

⁹ KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o Lamento Musical na primeira metade do Século XVII*. Campinas, SP, 1992. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História do IFCH, UNICAMP. Cf. p.206.

CAPÍTULO I

BIOGRAFIA: Solo la Vita

INTRODUÇÃO: *Mirò Fortuna*

Aqui serão traçados os caminhos percorridos por Luigi Rossi, sua vida, as influências recebidas e exercidas, a importância de sua obra na época, e seus contemporâneos. Neste ponto será esboçado o significado das relações de patronato em geral, mais especificamente daquelas por quais passou nosso compositor: Borghese e Barberini. Importa, como passo determinante à apreensão da melodia rossiana, situá-lo na cena musical italiana da primeira metade do século XVII, verificando as conexões e descontinuidades com a tradição. Nesta direção, adentrar-se-á mais concretamente nos recursos e contornos musicais utilizados por ele. Concluir-se-á com os procedimentos compositivos gerais das duas óperas, das suas *ariette corte*, das cantatas, oratórios e de seus outros lamentos. Este capítulo tomará como base os três importantes trabalhos já realizados sobre a vida e obra de Luigi Rossi, a saber: *Luigi Rossi: biografia e analisi delle composizioni*;¹ *Il musicista Luigi Rossi*;² e *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*.³

BIOGRAFIA E PATRONATO: *E si fida del Regno*

Luigi Rossi, ou Aloysius de Rubeis como era nomeado nos documentos latinos da época, nasceu em Torremaggiore (Puglia), que em fins do século XVI era um modesto burgo de aproximadamente quatrocentas casas, com cerca de duas mil pessoas, e

¹ GHISLANZONI, Alberto. *Luigi Rossi: biografia e analisi delle composizioni*. Milano/ Roma: Fratelli Bocca, 1954.

² RICCIARDELLI, Pasquale. *Il musicista Luigi Rossi*. Torremaggiore: Eliotecnica tipográfica: 2ª Ristampa, 1990.

³ CALUORI, Eleanor. *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*. 2 Vol. (Studies in musicology; no. 41). Brandeis University, 1971. (UMI Research Press).

governada pelo castelo feudal da nobre família *de Sangro*, cujo expoente local era o príncipe Giovan Francesco.

Não é possível estabelecer com precisão a data exata do nascimento de Rossi, nem se pode encontrar os documentos referentes ao período que ele nasceu, pois nos anos de 1627 e 1638 as duas igrejas paroquiais, bem como outros edifícios da antiga Torremaggiore, sofreram um grave e violento abalo sísmico, fato que fez com que os documentos locais fossem registrados apenas depois de 1666. “Somente através de seu testamento sabemos que, em fevereiro de 1653, ele possuía cinquenta e cinco anos de idade: portanto ele nascera entre o segundo semestre de 1597 e os primeiros meses de 1598”.⁴

Sabe-se que Rossi viveu 14 anos na corte de Nápoles – capital do vice-reinado espanhol, tendo possivelmente entrado na capela da corte com a idade de oito ou nove anos, e durante este período ele foi aluno de Jean de Macque (1552-1614). Autor de uma rica produção de Madrigais a quatro, cinco e seis vozes, Motetos, Salmos e Vilanelas napolitanas, Macque foi um “respeitável compositor, natural de Flandres, organista e diretor da Capela real, possuidor de uma mente didático-pedagógica, técnica e artística dentre as mais creditadas da Europa, e certamente inigualável em Nápoles. Da sua escola, Rossi emergiu e se revelou como o aluno modelo, perfeito na profissão do canto, tanto como instrumentista (cravo, alaúde, órgão, guitarra clássica [sic] e espanhola), mas, principalmente, como compositor”.⁵

⁴ GHISLANZONI, Op. cit. pp. 14-15.

⁵ RICCIARDELLI, Op. cit. p.37. (grifo nosso)

NA CASA BORGHESE: *In un diluvio d'Oro*

Em 1621, Luigi Rossi entra para os serviços de Marc'Antonio Borghese, em Roma. Ghislanzoni, no seu texto, mostra uma idéia do ambiente romano no qual Rossi atuou durante vinte anos, sob o patronato dos Borghese: um ambiente “pomposo e mundano este da Roma pós-renascentista, na qual quase toda família patricia ostentava um cardeal. Estes pela pompa e magnificência superavam muito freqüentemente os seus próprios soberanos: hospedavam, protegiam e empregavam capelães, pintores, escritores e músicos. Cavalheiros enfeitados à espanhola e damas insolentes e vaidosas formavam a corte”.⁶ Mais à frente se lê que “cada soberano católico era representado, junto à Santa Sé, por um membro do conclave intitulado ‘Cardeal Protetor’, e sob tais auspícios, França e Espanha sobretudo, sempre em perene colisões, fomentavam na Urbe duas facções opostas que freqüentemente se combatiam com ações brutais e sangrentas, às vezes, também, de modo diplomático”.⁷ E concluindo a descrição da vida romana da época, arremata: “esta vida aristocrática de Roma, entremeada de preciosismos, de extravagâncias, de favoritismos descarados, de escândalos, de incessantes rumores, refletiam uma época histórica em ebulição, repleta de motins. A tudo isto, fazia estridente contraste a miserabilidade primitiva da população mais desfavorecida, estes, por sua vez, sempre sedentos de festas e divertimentos, e não privados de argúcia e libertinagem”.⁸

A deflagração da guerra dos Trinta Anos veio contribuir de forma decisiva para o agravamento da crise social e econômica da Itália no século XVII. Assim, ao descrever

⁶ GHISLANZONI. Op. cit. p.21.

⁷ Ibid, p. 22.

⁸ Ibid.

o declínio de Veneza, que era o centro econômico italiano, Bianconi desenha o quadro societário alarmante das outras cidades italianas. O historiador comenta que:

“As repercussões culturais e ideológicas da guerra [dos Trinta Anos] sobre a Itália são fortes, a consciência do declínio do catolicismo é amarga. Veneza decai do ponto de vista industrial e comercial, porém continua a cultivar com vivacidade o próprio mito republicano, a altiva oposição a Roma, e a própria liberdade de imprensa, de opinião, de pensamento, que lhe faz, todavia, uma cidade de cultura de classe européia (...), mas irremediavelmente posta à margem pela competição mercantil da jovem indústria manufatureira holandesa”.⁹

E finaliza: “Se esta é a condição de Veneza – que permanece como a mais extraordinária da Itália pela vida intelectual e musical e teatral – pior é a condição das outras cidades do resto da Itália”.¹⁰

Apesar de toda essa crise política e social suscitada em toda Europa, a arte musical, bem como a arquitetônica e a figurativa, tirou vantagem da forte exigência de status e do símbolo de “autoridade”. A música, em suma, “prática artística socialmente produzida e consumida como nunca, transforma-se numa arte pública, instrumento demonstrativo favorito da dimensão de autoridade (ou autoritária) que o exercício do poder político ou religioso invoca”.¹¹

Neste primeiro decênio do século encontram-se em Roma pintores célebres como Albani, Domenichino, Gio. Fr. Barbieri, chamado Guercino; da escola francesa Nicolas Poussin, Simon Vouet e Van Dyck; e já se firmava o jovem Gian Lorenzo Bernini com a sua *Dafne*. E além dos melhores cantores e instrumentistas romanos e estrangeiros, como Lucrezia Moretti, Francesco Severi e Giovan Francesco Pugliaschi membros da

⁹ BIANCONI, Lorenzo. *Il Seicento*. Torino: Edizioni di Torino, 1991. p. 31.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. p. 34.

Capela Sistina, figuram, entre outros, os músicos Stefano Landi, Vincenzo Ugolini, Adriano Banchieri, Filippo Vitali e Luigi Rossi.¹²

As relações de Rossi com os Borghese foram cordiais, especificamente aquela com o príncipe Marc'Antonio que “foi diretamente afetuosa e de profunda amizade, um tanto familiar e íntima, tanto que em alguns documentos burocráticos oficiais e nos títulos de mais de uma de suas composições se lê: ‘*Luigi Rossi di Borghese*’ (também ‘*de*’)”.¹³ Num ornamentado volume de obras dedicado ao nobre Felippo del Nero, no qual se encontram também peças vocais de Jacopo Peri, Domenico Mazzocchi, Orazio dell'Arpa e outros, pode-se encontrar uma composição manuscrita de Rossi, *Io ero pargoletta*, com a seguinte inscrição: “*Canzone di Luigi de Rossi di Borghese*”, hoje disponível na biblioteca do Conservatório Musical de Bolonha. O uso do sobrenome *di Borghese* indica a estreita relação de Rossi com seu patrono.

Em julho de 1627 Rossi casa-se com a famosa harpista Costanza de Ponte, que viria a falecer em 1646 no momento em que Rossi compunha sua ópera *Orfeo*, fato similar ao que ocorreu a Cláudio Monteverdi quarenta anos antes, quando este escrevia também o seu *Orfeo*. Em 01 de abril de 1633 Rossi torna-se organista na capela musical de San Luigi dei Francesi, cargo que ele mantém até o final de sua vida. Com a morte do papa Borghese, Paolo V, em 1621, sucede-lhe Gregorio XV, no entanto, dois anos mais tarde é eleito o cardeal Maffeo Barberini com o nome de Urbano VIII, que permanece no papado até 1644. Rossi será chamado para o serviço dos Barberini apenas em 1641.

Durante seis meses, em 1635, Rossi e Costanza são convidados à corte de Ferdinando II dei Medici na espetacular Florença, onde já eram hóspedes: Marco da

¹² Cf. GHISLANZONI. Op. cit. p.23.

¹³ RICCIARDELLI, Op. cit pp.37-38.

Gagliano, Girolamo Frescobaldi, Gerolamo Kapsberger, Filippo Vitali, Pugliaschi, Vittori, e na década de 1630 a cantora Andreana [ou Adriana] Baroni com suas filhas Leonora e Caterina. Ferdinando II, príncipe amante do fasto e das artes, não esquecia de chamar para junto de si os artistas mais eminentes.¹⁴

De uma carta de Costanza endereçada a Camilla Borghese sabe-se que “Costanza se fez aplaudir em vários concertos de harpa realizados na presença da senhora Cristina, do grão-duque, (...) da duquesa de Guisa, hóspedes da casa Medici. Luigi da mesma forma fora aplaudido por suas composições e por contribuir ativamente aos entretenimentos musicais e festas teatrais organizadas nas várias temporadas de verão daquela corte”.¹⁵

As cantatas de Rossi eram então bem conhecidas, sendo cantadas em vários centros culturais da Itália, ao lado de outras composições do gênero daquela geração, como as de Domenico e Virgilio Mazzocchi, de Filippo Vitali, de Stefano Landi e de Loreto Vittori, prova disso é a menção que o teórico Severo Bonini faz em seu *Discorsi* ao elencar os criadores e os compositores do estilo recitativo:

“(...) Em Roma prosperou aquele grande músico chamado Mazzocchi [Domenico], o qual compôs em excelente estilo recitativo *La Catena d'Adone*. São descobertos os novos ‘cisnes’ desta época, como o senhor Luigi Rossi em Roma, e em Veneza o Cavalli: e isto basta sobre a invenção e origem do estilo recitativo e de seus compositores e cantores”.¹⁶

Da assertiva de Bonini se vê que Rossi era nomeado e conhecido como um dos melhores compositores da escola romana. Como paradigma para os músicos da segunda metade do século XVII, Charles de St-Evremond menciona que eram “Luigi, Cavalli e

¹⁴ Cf. GHISLANZONI. Op. Cit. p.31.

¹⁵ Ibid. p.32.

¹⁶ BONINI, Severo. *Discose e Regole sopra la Musica*. In: SOLERTI, Angelo. *Le Origini del Melodramma*. Ristampa dell'edizione di Torino, 1903, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1983. p.139. (grifo nosso).

Cesti os que se apresentavam à imaginação”.¹⁷ O nome de Carrissimi ainda não aparece mencionado nem por Bonini, nem por G. B. Doni, nem por Pietro della Valle, o que demonstra que sua personalidade artística, até 1640, não era posta em atenção, mas que iria começar a florescer apenas quatro ou cinco anos depois.¹⁸

Por volta de 1636, Luigi Rossi já era um dos célebres compositores da sua geração – trazendo consigo a influência dos madrigais no estilo de Macque, a linguagem melódica e harmônica de Carlo Gesualdo, de Peri, de Caccini e de Monteverdi, que ele havia estudado, copiado de seu próprio punho e acompanhado as obras continuamente¹⁹ – e, além de seus alunos numerosos, freqüentaram sua casa escritores, pintores, personalidades italianas e estrangeiras, musicistas, que formaram um verdadeiro cenáculo cujo objetivo principal era o de difundir a Cantata. Dentre os mais destacados deste círculo: seu irmão mais jovem Giovan Carlo Rossi, Marco Marazzoli, Francesco Tenaglia, cuja obra ‘*Che volete ch’io cante?*’ contém 22 compassos do Lamento da Rainha da Suécia, o soprano Marc’Antonio Pasqualini, que por seu talento e amizade foi um intérprete constante de cada nova composição de Rossi, Carlo Caproli, Romano Michelli, o jovem tenor e compositor inglês Thomas Stafford, Mario Savioni, que “freqüentou o *cenáculo de Luigi Rossi*, colaborando genialmente à consolidação e difusão do novo gênero da Cantata”,²⁰ dentre outros que conheceram sua casa e divulgaram sua obra como as *Canterine Romane*, Adriana, Leonora e Caterina Baroni. Dentre os poetas colaboradores, Francesco Buti, que fez o libreto do *Orfeo* de Rossi,

¹⁷ GHISLANZONI. Op. Cit. p.173.

¹⁸ Ibid. Cf. p.54.

¹⁹ Ibid. Cf. p.18.

²⁰ Ibid. Nota p.35. (grifo nosso).

Giovanni Lotti, Ottaviano Castelli, Girolamo Panesio, Domenico Benigni, e Fabio della Cornia [ou Corgna], que é o poeta de grande parte dos lamentos de Rossi.²¹

Rossi possuía, assim com os Mazzocchi (Virgilio e Domenico), uma conhecida Escola, que veio influenciar diversos compositores, tanto seus contemporâneos como os da segunda metade do século XVII, ou seja, as próximas gerações. No atinente a esta questão Ricciardelli esclarece:

“A sua Escola, teórica e prática, de formação e de aperfeiçoamento, foi muito requisitada e constituiu um trampolim de lançamento para não poucos jovens artistas, alunos e futuras celebridades (cantores, músicos, etc.), como Caprolí, Melani e outros. A sua escola privada foi uma verdadeira academia, como viria a defini-la o famoso soprano Atto Melani – que, morando em Florença, vem estudar com Rossi – numa carta endereçada a seu patrono e senhor, o príncipe Mattias de Medici, irmão do grão-duque Ferdinando II”.²²

Uma nova luz de cultura se acende em Roma por volta de 1638, quando o poeta e pintor Salvator Rosa (1615-1673) abre a sua casa aos artistas em voga, sobretudo aos napolitanos. Juntamente com o arquiteto, escultor e pintor Gian Lorenzo Bernini, Rossi figura como uma das primeiras adesões a participar desta “espécie de clube dos napolitanos, sobretudo um cenáculo de intelectuais de renome, de artistas famosos e de homens representativos”.²³ Neste período de 1630-1640, ainda sob os auspícios dos Borghese, a produção de Rossi foi intensa, na qual se destacam as suas mais célebres Cantatas e Lamentos, sobretudo aqueles de caráter ou argumento político contemporâneo, como: *Lamento della Regina di Svezia*, sobre a morte do Rei Gustavo Adolfo II da Suécia; *Lamento d'amore*, que se refere à guerra franco-piemontês-espanhola cujo protagonista é o político Carlos Emanuele I di Savoia (1562-1630); *Lamento di Zaida Mora* (e também o de *Zaida Turca*), quando Zaida e Mustafá foram

²¹ Ibid. Cf. pp.35-36. (grifo nosso)

²² RICCIARDELLI, Op. Cit, p.42.

²³ Ibid. p.43.

capturados em 1608, no navio toscano do grão-duque Ferdinando I de Medici; *Mustafá*, resposta ao lamento anterior; e o *Lamento d'Arione*, sobre o mítico poeta grego de Metimna (VII-VI a.C.) quando este foi lançado ao mar e resgatado por um golfinho. O texto poético deste último é do monsenhor Giulio Rospigliosi, que depois foi o libretista da ópera de Rossi *Il Palazzo Incantato*, e futuro papa Clemente IX;²⁴ o texto dos lamentos anteriormente citados é de Fabio della Cornia. Outra obra de conteúdo político é a cantata intitulada *La Fortuna*, que se inspira no infausto episódio no qual o rei britânico Carlo I Stuart, de 49 anos, derrotado e feito prisioneiro de Cromwell e dos parlamentares, foi decapitado em Londres, em janeiro de 1649.²⁵

Entre as últimas composições deste período borghesiano vale destacar a Canzonetta *Hor che la notte del silentio amica*, citada e elogiada por Pietro della Valle pela novidade do estilo e pelo caráter grave, em uma carta de 15 de janeiro destinada a Lelio Guidiccioni com as seguintes palavras: “(...) as canzzonetas que se cantam hoje [ao contrário das passadas] são de outra elegância, não só quanto à poesia, mas também quanto à música: de caráter grave aquela de Luigi *Hor che la notte del silentio amica*; original aquela de Horatio, *Per torbido mare*: quem pode sentir coisas tão delicadas?”²⁶

²⁴ Ibid. Cf. p.44.

²⁵ Ibid. Cf. p. 52.

²⁶ DELLA VALLE, Pietro. *Della musica del'atà nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* [1640]. In: SOLERTI, Op.cit., p. 168. (grifo nosso).

NA CASA BARBERINI: Ahi bugiarda fortuna

Quando o cardeal Maffeo torna-se, em 1623, o Sumo Pontífice, adotando o nome de Urbano VIII, a família dos Barberini passa a ser a força propulsora do mecenato em Roma, chegando ao ápice da potência política e do fasto. Na Roma do século XVII, músicos e outros artistas eram freqüentemente mantidos sob os auspícios de seu patrono, para estarem a serviço deste:

“O tradicional mito de relacionamento entre o patrono e o artista, tão difundido por historiadores da arte e estudiosos de música, foi um produto da renascença italiana, ou, como queiram, da historiografia renascentista (...). Em alguns casos, como o de Isabella d’Este Gonzaga, o patrono até mesmo fornecia programas circunstanciais para os artistas executarem. Era assumida uma postura de vantagem mútua: o suprimento e a exigência do patrono encorajava o desenvolvimento do artista, e a fama crescente deste intensificava a magnificência daquele”.²⁷

A escolha de Maffeo Barberini – um divulgador de poetas e já magnífico patrono – vem assegurar um brilhante desenvolvimento para o campo das artes, sendo o seu principal ‘divertimento’ a poesia e a música. De caráter complexo e contraditório, ele possuía, segundo Hammond, um influente círculo social de intelectuais:

“[Seu círculo] era predominantemente toscano e composto de pessoas sérias: incluindo o poeta sacro e anti-marinista Giovanni Ciampoli (...), o poeta da corte dos Medici Gabriello Chiabrera (...), o estudioso musical e sábio florentino Giovanni Battista Doni (Urbano também conheceu o mentor da Camerata Fiorentina, Girolamo Mei), o brilhante Virginio Cesarini (...), e recebeu com honra seu amigo Galileu Galilei”.²⁸

Além do próprio Urbano VIII, a principal patronagem artística dos Barberini foi exercida por seus três sobrinhos: Francesco (1597-1679), Dom Tadeo (1603-1647) e Antonio (1608-1671), todos eles possuindo uma corte própria.

Vale mencionar alguns protegidos ou comissionados do cardeal Francesco – amante das artes visuais e arquitetura – nomes como o de Bernini, Borromini, Pietro da

²⁷ HAMMOND, Frederick. *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven and London: Yale University Press, 1994. p. 37

²⁸ Ibid. p. 18

Cortona, Guercino, Nicolas Poussin, Guido Reni, e outros, como G. B. Doni (que era seu secretário), Ciampoli, o francês Jean-Jaques Bouchard, em Florença Galileo Galilei e Michelangelo Buonarrotti, e em Paris Marin Mersenne e Mazarin.²⁹ Dentre os músicos destacam-se Johann Hieronymus Kapsberger, Girolamo Frescobaldi, Virgilio Mazzocchi, Stefano Landi e Mario Savioni. Dos músicos do cardeal Dom Tadeo, poucos são mencionados nos arquivos barberinianos, como Angelo Ferroti, Francesco Bianchi e Michelangelo Rossi.

Somente em 1641 Luigi Rossi entra para os serviços dos Barberini e se torna *musicista* do cardeal Antonio, atuando como compositor, alaudista, organista e tenor, juntamente com seus colegas F. Vitali, Marco Marazzoli, L. Vittori, Marc'Antonio Pasqualini, L. Sances, Orazio Michi, Girolamo Navarra e as já mencionadas *Canterine Romane*.

No carnaval de 1642 Rossi estréia sua primeira ópera *Il Palazzo Incantato D'Atlante*, no teatro delle Quattro Fontane, “com extraordinário sucesso de público e de crítica, não obstante a prolixidade (duração total: sete horas) e as confusas e desorganizadas mudanças de cena, consequência infeliz do libreto do monsenhor Rospigliosi”.³⁰ Existe, contudo, uma certa divisão entre os historiadores acerca da estréia desta ópera, uns dizem que ela foi um sucesso, outros, porém, um fiasco.

Entre os Barberini, o cardeal Antonio foi o que mais contribuiu para o desenvolvimento, ressonância e internacionalização da escola operística romana, com a realização de três óperas de Landi, duas de Domenico Mazzocchi, e outras, de M. Rossi, V. Mazzochi, M. Marazzoli, L. Vittori, e a de Luigi Rossi.

²⁹ Ibid. Cf. p.28

³⁰ RICCIARDELLI, Op. cit. p.45.

O conteúdo clássico mitológico e pastoral era o tema preferido de tais espetáculos, com a adaptação de trechos dos poemas de Ariosto (*Il Palazzo Incantato*), de Tasso, de Marini, e a vida de santos, nos oratórios. Ao contrário das primeiras óperas da geração de Monteverdi, Peri, Emilio de Cavalieri, e Marco da Gagliano, o caráter dramático musical dos recitativos e a concisão poética dos libretos (em torno de 700 versos) dão lugar, no período subsequente, a libretos prolixos (de 2000 a 4000 versos)³¹ com inserção de diversos personagens de pouca relevância dramática, de cenas cômicas, balés, mudanças constantes de cenário, com luzes e maquinaria ousada, que revelam a dessubstanciação do drama e o vigor da ostentação do patrono. Estes efeitos extramusicais – além do dualismo entre a tendência humanista do renascimento vinculada à declamação poética e a tendência expressivamente lírica, ornamentada e passional prevalecte nas óperas – também eram utilizados para “evitar o tédio”, como afirma Domenico Mazzocchi no prefácio da sua *Catena d’Adone*: “Há muitas outras pequenas Árias espalhadas pela ópera, que evitam o tédio do recitativo”.³²

A ópera *Il Palazzo Incantato* se diferencia, tanto no assunto quanto no estilo musical, das outras óperas comissionadas pelos irmãos do cardeal Antonio. Nas palavras de Hammond:

“[Nesta ópera,] Rossi também produz recitativos fluentes, nos quais as ricas e harmoniosas inflexões espelham a prosódia e a retórica; mas seu irreprimível talento melódico favorece o enriquecimento da música com flexíveis melodias em metro triplo, pequenos duetos de *ariette*, e refrões de conexão. A grande *scena*, criada por Monteverdi na sua ópera *Arianna*, na qual o cantor expressa as mais variadas emoções possíveis, é representada pelas cenas de monólogo [da personagem] Bradamante no Ato 2 (cena 9)”.³³

³¹ GHISLANZONI. Op. cit. Cf. p.64.

³² Ibid.

³³ HAMMOND. Op. cit. p.244. (grifo nosso).

Duas estrofes de métrica dupla são intercaladas pelo refrão “*Dove mi spingi, Amor?*” (Para onde me impulsionas, Amor?), que conduz ao fervoroso recitativo (Anexo 3).

Em 1643, período em que Rossi esteve em Bolonha, foram compostas importantes obras que, por se encontrarem na biblioteca do conservatório, pelo estilo e pela caligrafia, são atribuídas a Rossi: os Oratórios e as Cantatas Morais, *Giuseppe figlio di Giacobbe*; *L'Oratorio per la Settimana Santa*; *S. Caterina alla Rota*; *La Cecità*; *Predica del Sole*; e *Il Peccator Pentito (Mi son fatto nemico e Spargete sospiri)*.³⁴

A situação política italiana, contudo, havia mudado súbita e totalmente. Com a morte de Urbano VIII, em 1644, elege-se ao trono pontifício o cardeal Giambattista Pamphili (1574-1655), com o nome de Inocêncio X. Pertencente a uma nobre e potente família “de sentimentos antifranceses, do assim denominado partido espanhol, e, por conseqüência, irreduzível inimiga dos Barberini francofilicos”.³⁵ Inicia-se, então, uma série de perseguições, seqüestros, desmantelamento e remoção dos antigos dirigentes, resultando numa situação precária e grave para os perseguidos e seus simpatizantes, com a decisiva decadência do ambiente e da produção artística e musical, tanto que “em 1645 nenhuma ópera foi apresentada no teatro dos Barberini”.³⁶

Exilado em Paris, o cardeal Antonio envia uma carta a alguns amigos em Roma e solicita a Gio. Batt. Bonghi que transfira Luigi Rossi e Marc'Antonio Pasqualini, no ano de 1647, juntamente com uma corte de cantores, técnicos, cenógrafos, poetas e músicos italianos.³⁷ O então cardeal francês, Mazarin, recebe com complacência seus

³⁴ A atribuição é feita por Ghislanzoni.

³⁵ RICCIARDELLI, Op. cit. p.48.

³⁶ GHISLANZONI. Op. cit. p.118.

³⁷ RICCIARDELLI, Op. cit. Cf. p.49.

novos hóspedes e apresenta Luigi Rossi à rainha Ana d'Áustria, amante do teatro e dos concertos vocais-instrumentais.

Com a satisfação da rainha e da corte, Mazarin “viu uma boa ocasião para sugerir e propor que deveria ser montada uma ópera, um melodrama de estilo italiano, uma coisa nova para a França. E a incumbência foi confiada a Luigi Rossi. E a ópera, como a história confirma, seria *L'ORFEO, a primeira ópera apresentada em Paris*’, como escreve Romain Rolland”.³⁸ O libreto foi escrito por Francesco Buti, secretário do cardeal Antonio.

A primeira apresentação do *Orfeo (Tragicomedia Per Musica)* foi no teatro da corte de Paris, no Palácio Real, no dia 02 de março de 1647; o libreto, traduzido para o francês, foi distribuído a todos os espectadores convidados. Com várias reapresentações, o espetáculo obteve bastante sucesso na corte e no meio artístico da França e Europa; assim se lê numa carta do monsenhor Bagni ao secretário de estado, naquele mesmo ano: “A fábula *L'Orfeo*, que será recitada por músicos italianos no Palácio Real, vem grandemente elogiada por quem já a viu, estimada pelo aparato de máquinas, figurinos, e por outras partes, digno daquele teatro e da presença da Mta. [rainha]”.³⁹ Giraldi ao falar das características inovadoras que Rossi imprimiu no seu *Orfeo*, assim dirá na sua *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*:

“(…) Na sua completude, *L'Orfeo* é uma das óperas mais originais e importantes daquela primeira metade do século (...) com árias de grande pureza estilística, de vivaz modernidade, e de uma enorme variedade de formas (desde a [ária] *col Da capo*, da qual Rossi é considerado criador, até aquela estrófica, a *cavatina*, a *canzone*), com peças a várias vozes (Rossi foi o primeiro a usar o terceto vocal), com coros monódicos e polifônicos, e com a introdução de episódios cômicos, que prenunciam a ópera bufa”.⁴⁰

³⁸ Ibid. Cf. ROLLAND, R. *Musiciens d'autrefois (Le premier Opéra joué à Paris: "L'ORFEO de Luigi Rossi)*. Paris, Hachette et C.ie, 1908.

³⁹ GHISLANZONI. Op. cit. p.196. (grifo nosso).

⁴⁰ RICCIARDELLI, Op. cit. p.52. (grifo nosso)

De volta a Roma, Rossi retorna a sua função de organista na igreja San Luigi dei Francesi, mas não passam alguns meses e a rainha Ana manifesta seu desejo a Mazarin, demonstrando sua simpatia por Rossi e pelos artistas italianos, reclamando novamente a presença deles na França.

A sua segunda chegada em Paris se deu, no entanto, no início de 1648, quando a agitação social e política da chamada *Fronça*, rebelião contra o regime da rainha Ana d'Áustria e do cardeal Mazarin, já estava numa fase aguda. Cada vez mais se “acentuava a desigualdade entre a vida da corte e a da massa social, dispendiosa uma e necessitada a outra. A situação política se agravava e, por volta do fim do ano, os reis da França, juntamente com toda a sua corte, dirigiram-se de Paris para Saint Germain-en-Laye e, mais tarde, em março de 1649, para Amiens”;⁴¹ e entre os refugiados “se encontrava Luigi Rossi com Atto Melani e o seu irmão Alessandro que também haviam sido transferidos a Paris”.⁴²

Das últimas atividades de Rossi, sabe-se que em 1649 ele serve ao Cardeal Antonio num castelo perto de Lion, depois retorna à Roma por volta de 1650 e falece em sua casa no ano de 1653.⁴³

⁴¹ Ibid. pp. 56-57.

⁴² GHISLANZONI, Op. cit. p.164.

⁴³ CALUORI, Op. cit. Cf. p.2.

INFLUÊNCIAS: Dal Ballico Mare al Reno al gente

Dentre os seguidores de Luigi Rossi, os mais eminentes são Carlo Caproli, Marco Marazzoli, Francesco Tenaglia, Mario Savioni, o inglês Thomas Stafford, e o seu próprio irmão Giovan Carlo Rossi.

Sua influência pode ser percebida em diversas obras de seus coevos. Tomar-se-á como base o texto de Ghislanzoni para as referências deste parágrafo.⁴⁴ O modelo estilístico de seu *Orfeo* pode ser reconhecido em *Ulisse nell'insola di Circe* de Giuseppe Zamponi, que foi a primeira ópera italiana representada em Bruxelas em 1650; a estrutura alternada de recitativo declamatório e ária da famosa *Cantata di Maria Stuarda* de Carissimi já estava presente na Cantata *La Gelosia* de Rossi; o próprio Cavalli, da grande escola dramática de Monteverdi, empregou a *Aria col Da Capo*, a freqüente alternância de ritmos ternários e binários em uma mesma peça, bem como as melodias sobre a tríade maior e o uso do baixo ostinato cromático. Neste sentido, Cesti, na ópera *Semiramide*, usa o terceto vocal construído sobre um baixo ostinato descendente e cromático, procedimento tipicamente rossiano. Francesco Provenzale foi por muitos aspectos continuador da técnica vocal e harmônica de Rossi; o teórico Angelo Berardi no seu *Ragionamenti musicali* (1681) nomina L. Rossi, Caproli, Carissimi, Tenaglia, Celani e Pacieri como os autores das cantatas mais célebres de seu tempo. Como prova de modelo a ser seguido pela nova geração, Jacopo Antonio Perti, em 1688, afirma, na dedicatória de sua *Cantate Morali*, que procurou “seguir da melhor forma possível as três maiores estrelas da nossa profissão: Rossi, Carissimi e Cesti”.⁴⁵ Na França, no ano de 1650, D'Assoucy na sua ‘Comédie en

⁴⁴ GHISLANZONI, Op. cit. Cf. pp.174-179.

⁴⁵ Ibid. p.176.

Musique' *Les Amours d'Apollon*, citou, em italiano, o tema do terceto vocal "Dormite, begl'occhi, dormite" (ver Anexo 2) do *Orfeo* de Luigi Rossi. Evidente também é a reminiscência deste mesmo terceto, que é a Cena do Sono de Eurídice, no trio "Dormez, beaux yeux" em *Les Amants magnifiques*, de Lulli (1670), cujos balés de 1655 e 1656 e os divertimentos vocais foram compostos no típico estilo do "seigneur Luyggi".

Depois da morte de Rossi, várias foram as publicações de suas obras em coletâneas de peças célebres da época. A seguir Ricciardelli elenca algumas importantes:

"Girolamo FRECOBALDI, no seu *Primo Libro di Arie Musicali per cantarsi nel Gravicembalo e Tiorba a Una, a Dua, e a Tre Voci*, de 1630, foi o primeiro a publicar um 'Duetto' de Luigi, em Florença; Vincenzo BIANCHI, em 1640, em Roma, na sua *Raccolta d'Arie Spirituale à Una, Due e Tre Voci di Diversi Eccellentissimi Autori*, inclui 5 peças de Luigi Rossi; Vincenzo TOZZI, no seu *Libro di V.T., romano*, publicou em 1641 uma 'Arietta del sig. Luigi' (*Armatevi di sdegno*); (...) Sébastien de BROSSARD, que, no seu *Dictionnaire (sic) de Musique ...*, impreso por C. Ballard em 1703 já havia falado em Rossi, elencou 45 peças de Luigi no seu *Catalogue des Livres de musique ... tant imprimée que manuscrite...*, de 1724, das quais três são do *Orfeo*".⁴⁶

Além de outros editores como F. Silvestris, o holandês G. Geertsom, os londrinos J. Playford, W. Godbid e G. Pignani, e o já citado francês C. Ballard.

Estima-se que o número total das obras de Rossi seja perto de quinhentas, das quais duzentas lhe são atribuídas ou oriundas de bases não totalmente confiáveis, segundo o catálogo de Eleonor Caluori.

⁴⁶ RICCIARDELLI. Op. cit. pp.58-59.

SUAS OBRAS: Formi i trofei

Caluori separa as quase trezentas cantatas de Rossi em seis grupos formais: a) Binárias (76 do total); b) Binárias Circulares (19); c) Ternárias (22); d) Rondós (54); e) Lamentos (17) e f) *Aria di più parti* (61).

Os quatro primeiros grupos, 216 cantatas, que ela chama de *ariette corte*, têm um desenho formal claro e bem definido; os lamentos, a seu ver, “são longos, em recitativo, normalmente compostos de três partes próprias e determinadas pela estrutura textual. Uma vez que as cantatas curtas são caracterizadas pelo estilo 'bel canto' e por claros desenhos fechados, os Lamentos relembram a antiga monodia, austera e dramática”.⁴⁷

Os incipits textuais de seus Lamentos são: *All'hor ch'il forte Alcide; Al soave spirar(Lamento d'Arione); Con occhi belli; Erminia sventurata; Hora ch'ad eclissar; In solitario; Nel dì ch'al padre eterno; O grotta, o speco; Orrida e solitaria; Pender non prima; Quando Florinda; Rugge quasi leon; Sola fra i suoi; Sotto l'ombra d'un pino; Sparsa il crini (Lamento di Zaida); Tra romite contrade; e, Un ferito cavaliere (Lamento della Regina di Svezia).*

As *Arie di più parti* não carregam uma relação, na sua estrutura formal, para com a antiga monodia, mas se projetam adiante. Nelas não há um princípio óbvio de construção formal. Em cada uma “a sucessão do evento musical é única e sua característica é a diversidade, não havendo *a priori* desenho formal. Muitas delas poderiam ser chamadas de ‘canzonette’, poema para música de várias estrofes diferentes no tipo e na estrutura, implicando numa sucessão de recitativos e árias, e numa variedade de formas com ou sem refrão”.⁴⁸

⁴⁷ CALUORI, Op. cit. p.4.

⁴⁸ Ibid.

Comparando o estilo de Rossi ao de seus contemporâneos, Caluori afirma que em Carissimi e Caproli, “as Arie di più parti formam quase a metade da totalidade das obras”,⁴⁹ lembrando que eles viveram a geração seguinte, quando estas eram as formas musicais preferidas. As cantatas na forma Rondó em Rossi e Carissimi, estão, segundo a autora, quase na mesma proporção, mas apenas 18 são compostas nesta forma em Caproli, por outro lado “as Binárias que são poucas em Carissimi, representam quase a metade nas cantatas de Rossi e de Caproli. Talvez isto se deva, no entender de Caluori, ao fato de as cantatas destes dois serem obras para duas ou mais vozes, cuja tendência formal caminha para as peças Binárias”.⁵⁰

A despeito das afirmações contidas nas obras de Ghislanzoni e Ricciardelli, Eleonor Caluori afirma, por outro lado, que Rossi não foi provavelmente um criador de formas musicais. Todavia ela não diminui a importância das influências exercidas sobre outros compositores e da alta elaboração do seu ‘desenho musical’, afirmando que:

“[Este] não é um mero padrão formal simples, mas sim um completo e complexo organismo. Eloqüentes passagens 'bel canto', refrões *ariosos* expressivos e recitativos dramáticos – são um testemunho dos apaixonados sentimentos e da fina sensibilidade de Luigi. Interessante alternância de divisões silábicas e melismáticas sobre um 'baixo ostinato', é, porém, uma manifestação da sua engenhosidade. Linhas quebradas, frases irregulares, justaposição de movimento e imobilidade, contraste das unidades métricas, contínuo desdobramento no interior das frases com pequena repetição, longos strettos da melodia, interpolações de prantos afetivos, súbitas mudanças de um estilo de cantar para outro e sutis variações nas cadências repetidas – tudo isso testemunha para a fertilidade e para a qualidade poética da imaginação de Luigi”.⁵¹

Apesar de, já na sua obra, encontrar exemplos onde o valor rítmico textual está indevidamente aplicado ao desenho musical, isso se deve à renovada ascendência, na

⁴⁹ Ibid. p.6.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid. pp.6-7.

música da segunda metade do século, da crescente polarização entre os estilos recitativo e ária.⁵² Nas palavras da pesquisadora:

“Estes lapsos ocasionais são encontrados apenas nos movimentos de ária, nunca em recitativos (...). As altas ornamentações, presentes em outros artistas do seu tempo, estão alheias às suas cantatas. Ele ainda compartilha, em um grau extraordinário, do traço histriônico que, tão forçosamente, qualifica o século XVII como um todo. Isto se faz presente e declarado nas passagens em *concitato*, nos contrastes bem marcados com frases patéticas, nos dinâmicos saltos afetivos, nas mudanças de registro, métrica, tempo e movimento, nas pausas dramáticas, e nas fortes evocações de humor e sentimentos sugeridos nos textos”.⁵³

Rossi não renuncia, como será demonstrado na análise, ao espírito da reforma da monodia do início do século.

Embora tenha composto muitos Lamentos e *Arie di più parti*, sua maior produção e realização estão nas cantatas curtas, cujo alvo principal reside no esclarecimento dos princípios de contraste/unidade na evolução das pequenas formas musicais. Todavia Rossi contribuiu para o desenvolvimento das únicas formas largas das cantatas de câmara, abrindo caminho para as prolongadas cantatas da segunda metade do século, posto que as suas cantatas “estavam entre as mais conhecidas e altamente estimadas representantes do gênero”.⁵⁴

⁵² Como exemplo da alternância recitativo/ária, veja em Rossi o expressivo lamento de Orfeo que, ao perder sua esposa Eurídice, canta: *Lagrima, dove sete?* (Anexo 4).

⁵³ Ibid. p.7.

⁵⁴ Ibid.

CAPÍTULO II

TRATADOS: Língua Errante

MÚSICA, POESIA E AFETOS: *Di polve, di sudor, di sangue*

Este novo capítulo impõe ao pesquisador sua orientação ao terreno sócio-histórico, vale dizer, o período final da geração que lhe antecedeu e aquela em que Rossi viveu. Parece-nos relevante que se a análise da obra aparece como essencial passo analítico e de método, não se consubstancia, porém, enquanto momento único. O processo de investigação das composições do artista italiano implica na relação desta obra com o solo histórico, político e social em que se insere. A determinação da estrutura musical de Rossi emerge quando a lógica da partitura examinada se conecta a seu fundamento humano, à sua gênese e função social.

O objetivo é evidenciar os caminhos teóricos que serviram de base e orientação para a criação musical de fins do século XVI e inícios do XVII, da qual Luigi Rossi é partícipe. Não existe a intenção de investigarmos todos os tratados e textos teórico-musicais que afloraram nesta época, pois o conteúdo do objeto desse estudo não se compromete com tal fim, mas se delimita e se prende, dada a natureza da pesquisa, naquilo que está mais próximo, ou relacionado, à relação *poesia-música-afetos* na dinâmica compositiva do músico estudado, sobretudo nos textos daqueles que se lhe avizinham, como Giovanni Battista Doni. Assim, o que se elege deste período em questão são algumas *cartas* de Girolamo Mei acerca da antiga música grega, o *Dialogo della musica antica et della moderna*, de Vincenzo Galilei e o *Trattato della musica Scenica*, de G. B. Doni, que servem de suporte para a análise, com a perspectiva, enfim, de elucidar a lógica e os contornos internos da música de Rossi.

Nestes textos e tratados são abordados temas que se relacionam com a prática musical contemporânea e antiga, quais sejam: a origem e os aspectos da *monodia acompanhada* e da polifonia; a música grega em solo renascentista e as concepções estético-musicais daí decorrentes; e a importante questão da *Mimese* musical, sua relação com a poesia, com a língua, e com os afetos da alma humana: o *muovere gli affetti* e o *dilettare*. Mimese, vale dizer, que forma o núcleo ou o ponto de partida de grande parte desses escritos sobre música.

Estudar uma música que se põe no Renascimento, e que se orienta ao período subsequente, significa investigar um dos pontos culminantes da história da arte. Trata-se do humanismo, no qual a arte ganha sentido e função enquanto parte do processo de formação dos indivíduos.

MIMесе GREGA: *Fra nemici smarrita*

Na obra dos autores acima mencionados se pode encontrar os substratos que revelaram claramente o princípio gerador da arte musical de seu tempo. Em seus escritos, eles indicaram os caminhos para alcançar aquilo que acreditavam ser a principal razão e objetivo da música: mover os afetos, comover a alma dos ouvintes, através da mimese. Na busca deste objetivo, eles tomaram como referência basilar a música da Grécia antiga, devido ao seu importante caráter educador e ao poder de comoção que aquela música portava – características descritas nos relatos, pois, vale lembrar, a música grega antiga (sua natureza sonora) era mal conhecida, ou desconhecida.

Os teóricos renascentistas, primordialmente Mei, compreenderam e revelaram, oportunamente, os procedimentos e finalidades compositivas que orientavam a criação dos antigos, os quais tinham a *mimese* como a categoria fundamental de sua arte.

Partindo dessa importante questão da mimese, Aristóteles na *Poética*, ao falar da capacidade imitativa do homem e da origem da poesia, dá luz ao assunto: “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. *O imitar é congênito ao homem* (e nisso difere dos outros seres vivos, pois de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções), e *os homens se comprazem no imitado*”.¹ E mais adiante sustenta: “Sendo, pois, a imitação *própria da nossa natureza* (...) os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco *deram origem à poesia*”.²

Aristóteles estabelece ainda, no livro quinto da *Política*, com incontestável nitidez o princípio mimético da arte musical e a relação íntima desta com a vida humana, com os afetos. Conquanto longa, convém inserir a transcrição na íntegra, pois vem corroborar o raciocínio ora traçado. Com acuidade assim concebe o pensador grego:

“Ora, não há o que melhor imite os reais sentimentos da alma do que o ritmo e a melodia, seja tratando-se de ira, de doçura, de audácia, da temperança ou dos sentimentos opostos e de outras sensações da alma. A prova do que dizemos está nos eventos, porque *a música faz nascer em nossa alma todas essas paixões*. Quando se está acostumado a sentir dor ou prazer, quando aparecem coisas que se lhes pareçam, *está-se quase a sentir os mesmos sentimentos em presença da realidade* (...). *A música*, ao contrário [das outras artes], *é a imitação dos sentimentos morais*, e isso é claro, pois existem *diferenças intrínsecas* na natureza dos diferentes acordes. Os que os escutam ficam impressionados de diversos modos a cada um de seus acordes; alguns como o tom [modo] mixolídio, *os predispõem* à melodia e a sentimentos concentrados; outros despertam voluptuosidade e abandono como os tons moderados. Uma outra harmonia intermédia traz à alma paz e descanso; é apenas o tom dórico que causa esse efeito, enquanto o frígio excita o entusiasmo (...). *Coisa idêntica sucede quanto às diferentes espécies de ritmos*, dos quais uns *expressam costumes* tranquilos,

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza, Ed. Bilingüe grego-português, São Paulo, Ars Poetica, 1993. IV, § 13, p.27. (grifo nosso).

² Ibid. IV, § 15, p.29. (grifo nosso).

calmos, e outros agitação e movimento (...). É indubitável, portanto, que a música exerce um poder moral”.³

Claro está que a categoria da mimese é o elemento que rege a criação musical grega:

“(...) a tragédia não é a *imitação* de homens, mas *de ações e de vida*, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a *própria finalidade da vida é uma ação* (...)”.⁴ Assim, a música – mimética na sua essência – passa pela esfera dos sentimentos, que ao *promover quase os mesmos sentimentos da realidade* quer, pela *imitação* de ações e de vida, mover e comover, ou *predispôr* a tais ou quais estados anímicos. A música encontra sua razão de ser, no ideário aristotélico, na expressão dos costumes da vida humana, e por isso desempenha um eficaz papel educativo, moral.

Numa outra passagem da *Política*, ao falar dos instrumentos adequados à educação musical dos jovens, Aristóteles afirma: “Ajuntemos que a utilização da flauta possui algo *que contraria a necessidade de instrução e torna impossível o uso da palavra*”.⁵ Tal assertiva revela que a música abstraída da palavra seria incapaz de instruir, e provavelmente insuficiente para comover ou *fazer nascer em nossa alma as paixões*, como já salientara o filósofo grego.

Neste sentido, Palisca pondera que, “baseando sua estética musical nos princípios aristotélicos da imitação e catarse, e não sobre o *docere delectando* de Horácio ou o *furor poeticus* de Platão, Mei desvaloriza o papel das matemáticas, cosmologias e éticas, reintegrando a música às suas *irmãs naturais – a poesia e a oratória*”,⁶ priorizando e reconhecendo, assim como Aristóteles, a importância da esfera poética, da

³ Id. *Política*. Trad. Torrieri Guimarães, Ed. Martin Claret, São Paulo, 2002. V, § 8 e 9. pp.164-165. (grifo nosso).

⁴ Id. *Poética*. VI, § 32, p.41. (grifo nosso).

⁵ Id. *Política*. VI, § 5, p.166. (grifo nosso).

palavra. Vale dizer que cabe ao pesquisador apenas observar ou tentar compreender como as idéias de Aristóteles são absorvidas na tardo-renascença e como a música permanecerá, por muito tempo, atrelada à poética, conectando, então, o mundo grego ao renascentista.

Em seguida, será discutido o papel da mimese musical na obra dos teóricos renascentistas.

GIROLAMO MEI: *Facciano i prieghi miei*

Guiado pelas tintas aristotélicas e voltado aos estudos da música grega, Girolamo Mei – filósofo, filólogo e mentor da *Camerata Fiorentina*, estabelece e fundamenta sua estética. Estética que viria a influenciar (ou mesmo estabelecer), de forma decisiva (e não sem polêmicas), a teoria e a práxis musical italiana entre meados dos séculos XVI e XVII.

Na sua intensa pesquisa sobre a música grega, Mei passou a examinar sua forma e conteúdo, sua natureza, modos, e o poder que ela exercia. Quando as reuniões da *Camerata Fiorentina* voltaram-se para o tema da música grega, seus membros, como Giovanni Bardi e Vincenzo Galilei, mantiveram contínuo contato com Mei, que era então uma autoridade no assunto. As reuniões da *Camerata* versavam também sobre teatro, poesia, ciência, questões civis e militares, o que mostra o vívido e diversificado interesse intelectual florentino, sempre atuante e voltado para as questões da vida.

⁶ PALISCA, Claude. (Ed.). *Girolamo Mei(1519 -1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. 2.ed. rev.aum.[s.l.]: American Institute of Musicology, 1977. p. 45. (grifo nosso).

Mei buscava uma arte que tivesse a propositura humanista de mover e comover o espírito, e não apenas de divertir ou deleitar. A primeira carta de Mei em resposta a Galilei, de 8 de maio de 1572, apresenta uma série de idéias e discussões acerca da música grega e de seus poderosos efeitos. *Comover os afetos* era a principal objetivação da música dos antigos, como se entrevê na passagem seguinte: ao falar do Coro no teatro grego, Mei acreditava que “todo o coro cantasse *uma mesma melodia*, principalmente por observar que a música dos antigos era tida como *meio valoroso de comover os afetos*, o que se verifica nos discursos narrados pelos escritores”.⁷ Aspirava uma música que, ao expressar o afeto das palavras *com uma só melodia* (ou seja, com a monodia acompanhada), ampliase a sensibilidade do homem:

“(…) Junto aos antigos (cantassem eles suas canções, seja com muitas ou poucas pessoas) a música *era um só canto e melodia* (...). Todos cantavam uma mesma melodia em um único tom [modo], e os melhores o faziam com reduzida quantidade de notas, de maneira que com seus movimentos descendentes e ascendentes a melodia não ultrapassava em nada os confins naturais *do afeto que as palavras pareciam querer exprimir*; servindo-se de tempos e ritmos, rápidos, lentos, ou moderados – segundo o entendimento do conceito [da palavra] que se designava exprimir – não poderiam deixar de conseguir tudo aquilo a que se propunham”.⁸

A crítica feita por Mei aos músicos modernos diz respeito ao uso do contraponto, que impediria a compreensão das palavras e provocaria, por misturarem sons agudos e graves, confusão ou anulação recíproca dos afetos, embotando, assim, a comoção:

“Não deve parecer coisa fora de medida – como se diz –, nem estranha, se a música do nosso tempo não faz nenhuma daquelas maravilhas [dos antigos]. Pois levando à alma do auditor tipos de *afetos ao mesmo tempo diversos e contrários* – visto que ela [a música moderna] mistura indistintamente melodias e tons dessemelhantes e de natureza contrária uns dos outros – e ainda que algumas destas coisas [as melodias] tenham em si qualidade própria e força apta à despertar e mover afeições semelhantes a elas, [esta música] *não pode naturalmente comover por si mesma* (...); porque sendo necessário que a força e virtude de uma melodia e tons agudos enfraqueça e corte o vigor e poder dos graves, e aqueles sejam reciprocamente enfraquecidos e debilitados pela força da oposta natureza destes, a alma de quem ouve ao mesmo tempo vozes contrárias e

⁷ Ibid. p. 90. (grifo nosso).

⁸ Ibid. p. 96. (grifo nosso).

diversas – dispersa pela mistura de diferentes notas que expõem de uma só vez afetos opostos e variados, *não pode mais ser impelida à este ou àquele afeto.*”⁹

Mei afirma, em outras palavras, que o afeto evocado por uma melodia em região aguda, diverge do afeto que a região grave ou média evoca, portanto, quando misturados na polifonia, estes afetos não causariam a comoção, por se enfraquecerem mutuamente.

“A partir destes pensamentos e fundamentos, passei a argumentar que *se* a música dos antigos fosse cantada misturadamente e ao mesmo tempo com várias melodias na mesma canção – como fazem nossos músicos com o baixo, tenor, contralto e soprano, ou mesmo com partes mais ou menos dispostas a um só tempo –, sem dúvida teria sido impossível que ela tivesse podido, galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte”.¹⁰

E censurando a preocupação que os músicos modernos tinham com a variedade e com o deleite, em detrimento da comoção dos afetos, Mei critica: “Eles têm tanto medo de entediar o ouvido, e se esforçam tanto para evitar isto com tanto refinamento, que se aceitou como lei entre eles, ou melhor, é um grande pecado, quando duas consonâncias perfeitas da mesma espécie seguem imediatamente uma a outra”.¹¹

Sempre apontando os valores e os efeitos catárticos da música dos antigos e ressaltando a deficiência e incapacidade da música moderna (vale lembrar, a contrapontística) em lograr aquele efeito, Mei esclarece:

“Quanto aos efeitos admiráveis da música dos antigos no mover os afetos, algo que não se vislumbra na moderna, ao olhar atentamente o que anteriormente foi afirmado, de modo algum se estranhará essa situação. Nossa música não tem o mesmo fim da dos antigos talvez por não possuir a maneira de alcançar esta comoção; seu objetivo, unicamente, *é o prazer do ouvido, o da música grega, conduzir os outros, por este meio, à mesma afeição que está em si*”.¹²

⁹ Ibid. pp. 96-97.

¹⁰ Ibid. pp. 91-92. (grifo nosso).

¹¹ Ibid. p. 95.

¹² Ibid. pp. 105-106.

Importa destacar uma passagem na qual Mei – no intuito de encontrar valores estéticos mais humanos com os quais fundar e sustentar a prática musical de sua época – sublinha o caráter e a função humano-social da música grega (referência ideal da música tardo-renascentista), mostrando que: “(...) o fim por eles proposto era, *imitando a própria natureza do instrumento do qual se valiam [a voz]*, não a suavidade das consonâncias para contentar o ouvido (...), *exprimir inteiramente e com eficácia tudo aquilo que o falar desejasse fazer entender e significar*, por meio e ajuda da *agudez e gravidade da voz (...)*”.¹³ Tal assertiva revela que a música não se submete, ou está ligada, ao prazer das consonâncias do som puramente musical, mas é imitação – mimese – do falar humano, dos afetos da palavra falada, poética, que se realiza por intermédio da natureza grave e aguda da voz que canta. Imitação que estabelece a íntima ligação da vida, dos afetos humanos com a esfera musical:

“É igualmente sabido que, dentre os modos [musicais gregos], os medianos – aqueles entre a extrema agudez e a extrema gravidade – são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto, enquanto os muito agudos são de alma muito comovida e revoltada, e os muito graves de pensamentos abjetos e modestos. Da mesma forma, o ritmo mediano – entre a velocidade e a lentidão – demonstra espírito tranqüilo, a velocidade, ritmo agitado, e a tardança, ritmo lento e ocioso. De igual modo é claro que *todas estas qualidades da sonoridade, como também a dos ritmos, têm pela própria natureza a faculdade de mover as afeições semelhantes a si próprias*”.¹⁴

E mais a frente conclui:

“E que isto [a imitação do falar] devesse ser o verdadeiro fim e a própria intenção dos antigos músicos é algo claro e indubitavelmente confirmado, pelo fato de ver que as suas faculdades fossem, no princípio, ligadíssimas à poesia, sendo que os primeiros e melhores foram *ao mesmo tempo músicos e poetas*. Ora, que a poesia *tenha por fim e intuito a imitação* já é uma coisa em si tão certa que querer confirmá-la mais uma vez pareceria excessiva ambição”.¹⁵

¹³ Ibid. p. 116. (grifo nosso).

¹⁴ Ibid. pp. 92-93. (grifo nosso).

¹⁵ Ibid. p.116-117. (grifo nosso).

Subentende-se, portanto, que ao analisar uma obra musical desta quadra histórica, há que se tomar como guia e fundamento a sua dimensão mimética, na imitação expressiva dos conceitos e afetos que a palavra estila, mimese que, segundo Mei, configura-se através de uma série de fatores acima mencionados, como o da tímbrica vocal.

VINCENZO GALILEI: *Con sorriso allero*

Vincenzo Galilei (c.1520-1591), pai do astrônomo Galileu Galilei, seguiu de perto as indicações contidas nas cartas e escritos de Girolamo Mei. Pronto para restaurar e reformular as determinações estéticas da prática musical contemporânea, Galilei pôs-se na linha de frente ao combate das ‘imperfeições’ que a música moderna portava, quais sejam: a diversidade de vozes (agudas, médias e graves) e melodias cantadas a um só tempo, o que impossibilitava a inteligibilidade do texto e impedia, conseqüentemente, a moção e a comoção dos afetos nos ouvintes; grande quantidade de consonâncias e desprezo do uníssono; artifícios vocais como as *tirate de gorgie*; ‘imitação’ do significado do som de uma palavra (madrigalismos) e não o significado de toda a oração; uma sílaba posta sobre muitas notas; e, sobretudo, por ter como finalidade o deleite (*diletto*) e o prazer sensorial (*piacere del senso*), e não a intenção de *muovere gli affetti*, mover e dispor as almas para a virtude.¹⁶

Já nos primeiros passos de seu *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* Vincenzo Galilei firma o caráter educativo da música dos antigos:

“A música era considerada pelos antigos como uma das artes que são ditas liberais, isto é, dignas do homem livre e, merecidamente, junto aos mestres gregos – aliás, os inventores da música (como de quase todas as outras ciências) – foi sempre tomada com grande estima; e os melhores legisladores, [consideravam-na] não apenas como prazerosa à vida, mas ainda como útil à virtude, recomendaram-na àqueles que nasceram para conseguir a perfeição e a beatitude humana”.¹⁷

Sempre orientado pelas tintas de Mei, Galilei torna clara a natureza mimética do som elucidando a força da música e sua principal finalidade, a comoção dos afetos:

“A diferença do som em relação à agudez e gravidade, juntamente com a diferença de movimento e de intervalo *geram variedade de harmonia e de afeto* (...). Assim, se a conveniência de um ritmo fosse atada à conformidade dos conceitos, que força e virtude poderia ter uma tal melodia? *Certamente ela estaria apta, como dantes fora, a render as almas dos ouvintes* (...)”.¹⁸

A finalidade musical pretendida pelos gregos não consistia em simplesmente deleitar (*dilettare*) o ouvinte, mas se objetivava enquanto instrumento de comoção (catártico) ou caminho para a formação do caráter: “(...) todas as vezes que o músico (superados os impedimentos) não tiver a faculdade de flectir as almas dos auditores onde bem entender, vazia e vã é de reputar sua ciência e saber, pois para nenhuma outra finalidade foi a música instituída e incluída entre as artes liberais”.¹⁹ Posto que as regras do contraponto “*tendem apenas ao comprazimento do ouvido*, caso se possa denominar isto verdadeiramente de comprazimento (...). Busca-se que a cantilena seja composta de acordes variados (...), sem que se pense na expressão do conceito e senso das palavras”.²⁰ Galilei intentava configurar uma música que se direcionasse à essência da alma, que, no seu íntimo, comovesse o espírito. Comoção que se realiza não pela imitação do som musical isolado (música instrumental), mas por meio dos conceitos

¹⁶ Cf. KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o Lamento Musical na primeira metade do Século XVII*. Campinas, SP, 1992. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História do IFCH, UNICAMP. p.21.

¹⁷ GALILEI, Vincenzo. *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*. Fac-similar da edição florentina de 1581. New York: Broude Brothers, [s.d.], p. 1.

¹⁸ *Ibid.* pp. 75-76. (grifo nosso).

que as palavras revestem: “Tratarei agora, como prometi, da principal e mais importante parte que existe na música, e esta é a *imitação dos conceitos extraídos das palavras* (...)”.²¹ Parte principal, assim se acredita, porque contém a substância ou a referência conceitual das ações da vida humana. Galilei acredita, então, que o estilo recitativo é mais conveniente do que o estilo madrigalesco, pelo fato deste implicar em grande perda do sentido das palavras. Perda que desproveria a música de expressar os afetos ou os conceitos contidos na palavra.

Para que não se perdesse a capacidade de dar forma adequada ao afeto, Galilei exorta que os músicos modernos deveriam:

*“(...) Observar de que maneira falam dois calmosos gentis-homens – com que voz, em relação à agudez e gravidade, com que quantidade de som, com que espécie de acentos e gestos, como pronunciam quanto à velocidade e a tardança do movimento. E atentar também à diferença que ocorre entre todas as coisas – isto é, quando um nobre fala com um servo, quando dois servos conversam (...). Os músicos [depois de observada cada situação da vida em seus pormenores] poderão, então, normatizar aquilo que convenha para a expressão de qualquer outro conceito”.*²²

Os músicos deveriam verificar primeiro a natureza das coisas ou tipo de pessoa (sua maneira de falar), para em seguida lhes dar corpo artístico. “Como se pode comumente ouvir, aquele que se lamenta nunca se afasta dos tons agudos; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves, senão ligeiramente, pois o distanciamento não seria conveniente a um tal fim”.²³ Como não poderia ser diferente, Vincenzo Galilei justifica sua proposta, sempre apoiado na experiência dos antigos:

“Ao cantar qualquer poema, o músico antigo examinava antes, e diligentemente, a qualidade da pessoa que falava, a idade, o sexo, e com quem, como também aquilo que, por tal meio, buscava realizar. Os conceitos, primeiramente vestidos pelos poetas através da escolha adequada das palavras, eram depois expressos

¹⁹ Ibid. p. 90.

²⁰ Ibid. pp. 85-6.

²¹ Ibid. p. 88. (grifo nosso).

²² Ibid. p. 89. (grifo nosso).

²³ Ibid. p. 84.

pelo músico naquele tom, com aqueles acentos e gestos, com aquela quantidade e qualidade de som, e com aquele ritmo que convinha a tal personagem na ação.”²⁴

Na esfera das divergências à estilística moderna, ao contraponto e seus seguidores, pode-se notar, no entanto, que mesmo o teórico Zarlino – defensor da tradição musical e que tinha a polifonia como arte maior, reconhece o suposto mimético da música, das qualidades da monodia acompanhada e do poder a ela associada. Conquanto longa, o argumento ora traçado reclama e justifica a incorporação:

“Mesmo hoje em dia, vemos que *a música provoca em nós várias paixões*, do mesmo modo que fazia antigamente. Por isso que, às vezes, observa-se, ao se recitar uma bela, douta e elegante poesia ao som de algum instrumento, *como os ouvintes são imensamente comovidos* e incitados a fazer diversas coisas, tais como rir, chorar, ou outras semelhantes. Isto foi visto através das belas, doutas e graciosas composições de Ariosto, quando ao se recitar (entre outras coisas) a morte piedosa de Zerbino e o lamento choroso da sua Isabella, os ouvintes, movidos pela compaixão, não choravam menos do que Ulisses ao ouvir o músico e poeta excelentíssimo Demóco cantar. De forma que, ainda que não se ouça [falar] que a música de hoje opere em diversos sujeitos, assim como atuou em Alexandre, isso pode ocorrer porque as razões são diversas e não semelhantes, como alguns pressupõem. Pois, se antigamente tais efeitos eram operados pela música, *ela era recitada* no modo acima descrito e não como se faz *presentemente, com uma multidão de partes e muitos cantores e instrumentos, por vezes não se ouvindo nada além de um burburinho de vozes misturadas com diversos sons, de um cantar sem nenhum discernimento e discrição, com um proferir desordenado de palavras*, não se ouvindo senão burburinho ou barulho. De onde [se conclui] o fato de a música praticada de tal maneira *não poder ter sobre nós nenhum efeito* que seja digno de lembrança. Mas quando a música é recitada com discernimento e se aproxima mais do uso dos antigos, isto é, de um *modo simples*, cantando ao som da Lira, do Alaúde, ou de outros instrumentos semelhantes, textos que tenham algo de cômico ou de trágico e outras coisas parecidas com longas narrações, então *se vêem seus efeitos*. Por isso as músicas, nas quais se conta com poucas palavras um assunto breve, podem mover pouco o ânimo, como se costuma [fazer] hoje em dia em algumas canções, chamadas madrigais. Canções estas, ainda que agradem muito, no entanto *não possuem a força acima descrita*. É verdade que *a música agrada mais universalmente sendo simples, do que quando é feita com tanto artifício, e cantada com muitas vozes*. Através disso, pode-se compreender que se ouve com maior prazer cantar um solista acompanhado pelo som de uma Lira, de um Alaúde, ou de instrumentos similares, do que com muitas vozes. E se, no entanto, várias vozes cantando juntas movem o ânimo, não há dúvida de que universalmente com maior deleite se ouvem aquelas canções cujas palavras são pronunciadas juntas pelos cantores [homofonia], do que as doutas composições nas quais se ouvem as palavras divididas pelas muitas vozes”²⁵

²⁴ Ibid. p. 90.

²⁵ ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Ed. Fac-simile, Broude Brothers, New York, 1965. II, 9, p. 75. (grifo nosso).

Nesta passagem de Zarlino, fica claro e evidente o reconhecimento do suposto monódico quando se deseja obter os efeitos maravilhosos de que falavam os antigos. No entanto, ele via a monodia como um gênero em declínio, gradativamente suplantada pelo madrigal.

Numa última passagem, e sintetizando a questão da mimese vocal, Galilei escreve: “A alegria e a tristeza, como as outras paixões, podem ser provocadas no auditor não só com o som agudo e grave, e através de um movimento veloz ou lento, mas a partir da qualidade dos intervalos, que é diversa. *Ou seja, com o mesmo intervalo, ora conduzido para o agudo ora para grave*”.²⁶ Dito de outra forma, a direção ou o sentido assumido pelo intervalo dispõe o ato musical a este ou àquele afeto. Assertiva que neste passo da investigação, direciona o texto ao tópico seguinte.

GIOVANNI BATTISTA DONI: *Il sangue real*

Giovanni Battista Doni (1595-1647) percorre o mesmo caminho teórico traçado por Mei e Galilei, no que se refere ao estudo do ideário musical e teatral da Grécia antiga, fazendo daqueles autores (principalmente Mei), bem como dos próprios escritores gregos e latinos, seus pilares referenciadores. Vale salientar que a perpetuação da fama de Mei no século XVII, segundo Palisca, deve ser atribuída, sobretudo, a Doni: “Através de Doni, que foi o primeiro historiador sério da música grega no século XVII, muitas das interpretações de Mei sobre a teoria grega encontraram lugar de publicação permanente na literatura musical antiga”.²⁷

²⁶ GALILEI, Op. cit. p. 76. (grifo nosso).

²⁷ PALISCA. Op. cit. p. 6.

Ocupando, portanto, uma posição central e de destaque no cenário musical da primeira metade do século, Doni exerceu influência direta em grande parte dos compositores, musicistas e também construtores de instrumentos, que viviam sob o patronato dos Barberini, como os músicos que estavam sob os auspícios do cardeal Francesco – do qual Doni era secretário – e algumas das principais figuras do meio musical romano.²⁸ Merecem destaque seu discípulo Pietro Della Vale, que escreveu a obra *Della musica del'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* [1640]; Pietro Heredia, que musicou um soneto do papa Urbano; Virgilio Mazzocchi, que musicou sob supervisão do próprio Doni as *Troades* de Sêneca; Domenico Mazzocchi e Luigi Rossi, dentre outros.

No *Trattato della Musica Scenica*, segunda parte da *Lyra Barberina* – obra dedicada a Urbano VIII, Doni expõe e reflexiona com agudez extrema sobre a mimese musical dos intervalos e ritmos, do lugar que a música ocupa na expressão dos afetos, da importância e natureza da música grega, do estilo recitativo, da relação indissolúvel entre as esferas poética e musical – na determinação do canto como imitação do falar humano, bem como a questão vital *da propriedade do grave e do agudo para os afetos*, que é o título de um dos capítulos do tratado.

Importa determinar de saída que a música para Doni, como para Mei e Galilei, conecta-se ao sentimento. Não convém à música se apor a posturas ou estados humanos inexpressivos, a falas ou pensamentos de caráter corriqueiro, mas somente onde houver *as afeições da alegria, da tristeza ou do entusiasmo* (e daqueles que daí se originarem). A música, então, será incentivada e poderá se apropriar de tais afeições, dando forma

²⁸ Cf. HAMMOND, Frederick. *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven and London: Yale University Press, 1994. p.101.

sonora aos afetos que possuam em si alguma qualidade afetiva, patética. Assim dispõe Doni, numa argumentação que revela ao mesmo tempo a natureza do canto e a inseparável dimensão poética que lhe sustenta:

“(…) *Os afetos veementes são potentes incentivos da música, e quando representados em cena se requer maximamente a melodia. O que pode ser constatado na medida em que ao se elevar naturalmente a voz – como ocorre nos lamentos, ameaças, júbilos, e outras paixões humanas – nos avizinhamos do canto; não sendo este mais do que uma variação de tom, feita ao se soltar a voz com um maior esforço das artérias, através de diversos intervalos harmônicos e prolongamentos das vogais. Observe-se que os oradores, comumente nas comiserações de seus epílogos, costumam alterar muito a voz, e se aproximar das cantilenas. Assim, Teofrasto demonstrou claramente em seus livros de música que a música deriva de três espécies de afetos (aos quais se deduzem os outros ou aí têm sua origem): alegria, tristeza e entusiasmo, ou furor divino, tomado enquanto um ímpeto generoso. Por isso então se deve dispor a melodia onde similares afetos são expressos. De outro lado, o canto cênico sem o condimento do falar patético resulta gélido e pouco grato ao ouvido, pois lhe falta aquele incentivo, que a alma dá à melodia, fertilizando o terreno e preenchendo a imaginação do compositor com belos e prazerosos pensamentos*”.²⁹

Os afetos que a música deveria conduzir eram apenas “aqueles que contivessem alguma particular expressão de afeto, ou dito em uma palavra, *os patéticos efetivamente*”.³⁰ Em outros termos, conclui: “Pelas coisas até aqui ditas não será difícil compreender a que espécie de ação, particularmente, mais convenha a música, ou melodia. Pelas razões apresentadas se entende que a tragédia é mais apropriada à música do que a comédia, possuindo os coros e os cânticos, que sem o canto perdem o nome, e a essência”.³¹

Reconhecendo o mérito e valor da obra de Galilei e Girolamo Mei – na investigação sobre a lógica musical dos antigos e crítica efetiva à música moderna –, Doni aponta que:

“Galilei, em seu erudito *Dialogo della musica antica et moderna* não sem razão assevera que *os nossos modos são todos de uma mesma cor, odor e sabor*, pois sua prática atual praticamente não lhes confere diferença. Note-se, ainda, que dentre os práticos modernos, nenhum compreendeu melhor esta verdade do que ele, devido a longa prática e familiaridade que teve com o Sr. Giovanni Bardi e

²⁹ DONI, Giovanni Battista. *Trattato della Musica Scenica*. Fac-similar da edição florentina de 1763. Bologna: Forni, 1974. p.11. (grifo nosso).

³⁰ Ibid. p. 198.

³¹ Ibid. p. 14.

com o Sr. Girolamo Mei, homem nobre muito letrado e amante da boa e erudita música, muito exercitado em sua teoria, como ainda em matemática e filosofia. Assim, de grande ajuda foram estes senhores à composição desta obra [de Galilei]. De Mei se lê um Tratado Latino, *de Modis*, dedicado a Piero Vettori, seu mestre, onde sutilmente demonstra como os modos e tons dos antigos se diferenciavam fundamentalmente dos nossos. Pois aqueles *consistiam numa transposição total do sistema para cima, em direção do agudo, ou para o grave* (...). Os modos *mais vivos e alegres* eram cantados pelo Corista em um tom de voz *mais agudo e esforçado*, e os *tristes e brandos* em um tom *mais contido e grave*, e por isso resultavam mais lânguidos e calmos”.³²

Ladeando a opinião daqueles dois filósofos na questão da polifonia moderna, enumera:

“[Primeiro,] (...) na Música de hoje *a palavra tem pouquíssima importância*, não sendo geralmente entendido mais do que um confuso som de vogais. Segundo, *cantar mais de uma melodia simultaneamente é de grandíssimo impedimento ao discernimento da Palavra*, do Canto e do Ritmo (...). E como não podemos prestar atenção a duas pessoas que nos falem ao mesmo tempo sem que muitas coisas do que dizem se percam, ainda que tenhamos duas orelhas, não entendo como se possa perceber duas coisas diversas que se pronunciam simultaneamente (...). Terceiro, esta espécie de música não pode conter muita energia, pois disso é privada em função de tantos artificios supérfluos”.³³

Doni repudia a música que não observa a clareza das palavras, música que, com o uso simultâneo de vozes contrárias e de artificios sonoros desnecessários, por este motivo não comove, perde a força.

Doni estabelece, no atinente à questão da mimese, o estreito vínculo entre as esferas musical e poética, e lidima a natureza imitativa da música, pois esta “é irmã da Poesia, e ambas caminham pela mesma estrada da imitação”.³⁴ No entanto, “*não se deve imitar as palavras, mas todo o sentimento da poesia, porque nisto consiste a verdadeira expressão musical* (...). [Deve-se] insinuar na alma dos ouvintes, com decoro e juízo, os afetos que o poeta exprime”.³⁵ Doni critica, como antes já fizera Galilei, a música que

³² Ibid. p. 41. (grifo nosso).

³³ Id. *Apêndice*. p. 63.

³⁴ Ibid. p. 8.

³⁵ Ibid. p.29. (grifo nosso).

não observe todo o conceito da oração, ou seja, que queira imitar e exprimir a palavra isolada.

Ao perscrutar a natureza dos intervalos musicais, Doni estabelece e demonstra que as caracterizações intervalares da melodia, das consonâncias e dissonâncias apresentam uma função imitativa. Afirma o estudioso florentino:

“Embora muitas observações se achem nos livros de excelentes músicos, como nos de Zarlino e Galilei, que jogam muita luz sobre a matéria, algumas coisas por mim observadas (embora não seja profissional da música) poderiam não ser inúteis para bem exprimir os conceitos com a melodia, como por exemplo, que *dois saltos ascendentes de terça menor são idôneos para os sentimentos ternos e lamentantes* (...). Pois se apenas uma *terça menor ascendente* contém algo de lamentante, muito mais duas (...). Mas o salto *ascendente de terça maior* tem algo de magnificente e viril”.³⁶

Nesta mesma via de argumentação Doni incorpora o ritmo como mimese dos afetos, e qualifica-o como fator motriz e determinante da música, alertando que:

“(…) O ritmo é de tanta importância que jamais será possível à música alcançar a eficácia nas paixões humanas, dantes encontrada, sem sua observância. O ritmo, como diziam os pitagóricos, é o masculino, e o *mélos*, feminino. Ou ainda, o primeiro corresponde ao desenho, o segundo, ao colorido. Das melodias de belo ritmo, mesmo que de *mélos* ordinário, sentimos maior beleza do que aquelas mais perfeitas na parte mélica”.³⁷

Embora alicerçado nas indicações de Mei e Galilei, Doni não deixa de apontar (em Galilei especificamente) algumas limitações teóricas quanto à prática musical grega, no atinente à natureza grave e aguda da voz. Em lúcida investigação sobre a temática da tímbrica vocal e dos afetos que esta configura, Doni – no capítulo XIV do Apêndice do *Trattato della Musica Scenica*, cujo título é *Da propriedade do Grave e Agudo para os afetos*, como já mencionado – tece uma argumentação que alcança patamar estético mais profundo daquele apontado por Galilei e, indiretamente, Mei. Assim inicia:

“Não quero omitir que não compartilho da opinião de Galilei de que os diversos movimentos das vozes – indo uma para o agudo, outra para o grave – sejam

³⁶ Ibid. p. 36.

³⁷ Id. *Trattato*. p. 99.

impedimento à Música, como ele crê, em lograr os efeitos adequados. Pois, além disso, seria então suprimida a principal maneira de gerar concertos [harmonia, consonância], que é posta pelo movimento contrário, algo que antigamente [na Grécia], assim estimo, também se praticava”.³⁸

E em seguida conclui, numa passagem de extrema valia para este trabalho:

“Não me parece verdadeiro que o grave e o agudo tenham *absolutamente* naturezas contrárias, como pensam os modernos, que fazem aquela regra de se usar a voz grave nas coisas tristes e a aguda nas alegres. Algo que os antigos consideravam muito diversamente, e de modo muito mais sutil, como também em todas as outras coisas. Convém saber então que a agudez da voz possui, de um lado, teor feminino, pois as mulheres falam e cantam mais agudo do que os homens. Por outro, é mais viva, alegre, intensa e ousada que a gravidade, que por sua vez é mais lânguida e tranqüila; estas são qualidades femininas, da mesma forma como as primeiras viris. E assim procedem porque o agudo manifesta maior força e vigor, não só porque é gerado com um maior esforço do peito e das artérias, mas também pela tensão das cordas [vocais]; e nas flautas, com maior violência de sopro e condensação de ar. De sorte que considerada por si mesma a agudez representa o caráter feminino, mas em relação à sua eficiência mostra o contrário. Analogamente, a gravidade considerada por si mesma exprime caráter e qualidade viris, mas em relação ao princípio que estabelece se faz o oposto. Assim, deve-se ter por verdadeiríssimo que *os sons não possuem em si nenhuma qualidade indicativa ou efetiva do próprio caráter, a não ser quando imitam e representam a voz humana*”.³⁹

Imitar a voz, o falar humano, essa é a função e natureza miméticas da música, segundo Doni. Voz que, nas suas disposições grave e aguda, contém e revela impulsos ou veemências de paixões:

“(…) A agudez, algumas vezes, demonstra alegria, vigor, ousadia (...). Mas, outras vezes, [reflete] os *lamentos trágicos* de mulheres miseráveis, [que] eram cantados [entre os gregos] no tom mixolídio, o *mais agudo* de todos. Não é de se surpreender, pois, que a agudez *não opera por si* nem a tristeza nem a alegria, *mas apenas a veemência* das paixões em geral. De sorte que [a agudez] aplicada a coisas alegres, isto é, palavras, melodia e ritmos tais, demonstra maior alegria, e em assuntos tristes, acrescenta maior tristeza. É bem verdade que para os afetos de simples tristeza ou melancolia o tom grave é mais adequado porque indica languidez e certo torpor. Mas para exprimir uma dor intensa, desespero, lamentos, gritos, como quem se lastima da morte de um filho, pai ou irmão, seria um *erro* usar sons e tons graves”.⁴⁰

E arremata: “Por tudo isso se pode perceber o quanto é trivial a regra dos músicos modernos que propõe o grave em coisas mestas e o agudo em quando o assunto é

³⁸ Id. *Apêndice*. p. 38. (grifo nosso).

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. pp. 38-39. (grifo nosso).

alegre; por não ter feito aquela distinção entre uma tristeza ou dor calma e uma aflição desesperada e intensa, as quais caminham por estrada diversa”.⁴¹

Para Doni, e para os gregos antigos, a melodia deveria se aproximar da fala comum, mas apenas quando se desejasse imitar uma narração ou falas tranqüilas que fossem pouco afetuosas. Mas quando se quisesse exprimir momentos mais afetuosos, a música deveria operar uma mimese da fala, mas de maneira que não se lhe aproximasse muito, e que fosse *ariosa* e variada, pois ele determina que a música é *um falar de caráter elevado*. Nas suas palavras:

“Quanto a esta questão se sabe que eles conceberam que a melodia pouco deveria se afastar do falar comum, como se o canto devesse estar escondido, com certa *sprezzatura*,⁴² como hoje se diz, isto é, como se fosse simples fala. Conseqüentemente, este estilo propende à pouca variedade de notas e intervalos, detém-se muito nas mesmas notas, alterando pouco ou pouquíssimo os tempos da prolação que se escutam no falar familiar. Esta doutrina, e máxima, ainda que em algum sentido seja verdadeira e correta, não a tenho, contudo, por universal e infalível, como normalmente é tomada. No entanto, quando se deseja modular uma narração ou falas tranqüilas e pouco afetuosas não parece de fato que se possa fazer com outra melodia que não com aquela simples e semelhante ao falar comum. Nas partes afetuosas, por outro lado, também se pode usar um canto que imite os acentos da loqüela ordinária, mas que seja variado e *arioso*. Também não duvido que muitas vezes seja necessário sair deste estilo para tornar a música mais suave e comprazedora, e assim harmonizá-la com o exemplo dos antigos”.⁴³

Para Doni, portanto, “deve-se condenar aquele canto que parece uma simples fala”,⁴⁴ pois a música “outra coisa não é do que um *falar alterado, elevado do uso comum*; assim é também a Poesia, que da diversidade das linguagens e dos acentos naturais deriva a diversidade das árias que se ouvem nesta ou naquela nação”.⁴⁵ E

⁴¹ Ibid. p. 39.

⁴² “Esta virtude contrária à afetação, a qual chamamos agora de *sprezzatura*. Posto que ela seja a verdadeira fonte de onde deriva a graça, porta ainda consigo um outro ornamento, o qual ao acompanhar qualquer ação humana, por mínima que ela seja, não só revela rapidamente o saber de quem a faz, mas também a transforma em algo muito maior daquilo que é efetivamente [em realidade]”. Cf. CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano*, Quondam, Amedeo (a c. di), Longo, Nicola (a c. di), Garzanti, Milano, 1981. Livro I. Cap. XXVIII.

⁴³ DONI. Op. cit. *Trattato*, p. 26. (grifo nosso).

⁴⁴ Ibid. p. 28.

⁴⁵ Id. *Apêndice*, p. 70. (grifo nosso).

arremata: “(...) o verdadeiro canto é um *falar aperfeiçoado*, da mesma forma que a dança é um caminhar transformado naquela maior perfeição que se possa imaginar”.⁴⁶

Ao definir e traçar as diferenças entre o estilo recitativo e o estilo madrigalesco, Doni sublinha a importância do entendimento e clareza das palavras, mas também alerta para se fazer uma melodia a mais variada possível: “(...) é sabido que o estilo recitativo, universalmente reconhecido e praticado hoje por muitos, mais compraz do que o estilo madrigalesco, pois este implica em grande perda do sentido das palavras”.⁴⁷ Por estilo recitativo:

“(...) se entende hoje aquela espécie de melodia que se pode recitar adequada e garbosamente, isto é, ser cantada em solo de tal forma que as palavras sejam entendidas (...). Nomeia-se dessa forma todo o tipo de música cantada em solo ao som de algum instrumento, com pouco alongamento das notas e que se avizinha do falar comum, *mas de modo afetuoso*”.⁴⁸

No entanto, ao falar dos madrigais, ele observa que “(...) deve-se ter por máxima principal fazer a modulação [a melodia] da forma *mais variada possível* de intervalos e de sons, como se pratica nos madrigais (...)”.⁴⁹ E em se tratando da música que melhor convém à cena, afirma:

“(...) Parece que se pode concluir que o estilo madrigalesco seja propriamente o que convém; sendo que este é mais belo que os outros, mais ornado e rico de variedades intervalares, algo que a cena necessita; seja porque se quer evitar o tédio, e assim portar maior prazer aos ouvintes, seja porque assim melhor se pode exprimir todos os diversos afetos que sugerem esta espécie de poesia e imitação musical”.⁵⁰

Contudo ele acautela:

“Mas não creiam que aconselho usar este estilo daquela mesma maneira que se compõem os madrigais com tantas fugas, repetições e artificios similares, pois de forma alguma se deve admiti-los; sendo, verdadeiramente, a peste das belas melodias, portando grandíssimo impedimento à inteligibilidade das palavras e eficácia da música, a qual não pode operar aqueles efeitos que naturalmente

⁴⁶ Ibid. p.18. (grifo nosso).

⁴⁷ Id. Op. cit. *Trattato*. p. 23.

⁴⁸ Ibid. p. 29. (grifo nosso).

⁴⁹ Id. *Apêndice*. p. 28. (grifo nosso).

⁵⁰ Ibid. pp. 23-24.

produz, quando não é impedida por esses artificios excessivos, que destroem a arte (...)”.⁵¹

Ghislanzoni aponta que Doni havia chamado para perto de si os eruditos e compositores mais significativos de toda a Europa, bem como motivado o interesse ao estudo das suas sugestões estéticas, e às aplicações possíveis na música sacra, camerística e teatral. Músicos e figuras como o padre Marin Mersenne, J. J. Bouchard, G. John. Voss, A. Kircher, Pietro della Valle. Luigi Rossi figura entre aqueles compositores que tentaram aplicar nas suas composições as sugestões de Doni. No segundo volume do *De' Trattati Di Musica*, ao discorrer sobre os poderes da música dos antigos e da variedade de gêneros, tons e modos que eles usavam, uma afirmação de Doni revela a iniciativa humanista de Rossi e outros compositores que, na sua época, fizeram “(...) uso consciente daqueles Modos, e Tons, como se começou a conhecer em grande parte daquelas poucas composições feitas até agora pelo Sr. Pietro Eredia, Sr. Luigi Rossi, Pietro della Valle, Virgilio Mazzochi, e outros”.⁵² Luigi Rossi buscou, portanto, seguir as indicações donianas, bem como acompanhar de perto os princípios compositivos de Claudio Monteverdi, cuja veia musical se fundava na categoria da imitação e catarse das paixões. No entanto, numa das últimas cartas escritas por Doni, este, não plenamente satisfeito, afirma:

“(…) É bem verdade que Eredia, Luigi Rossi, e o senhor Pietro della Valle e alguns outros [compositores] realmente cumpriram em alguma coisa [minhas indicações]. Mas para falar francamente, o soneto do primeiro é pouca coisa e muito artificial. E os outros não observaram muito bem a distância das vozes, as cadências naturais e outras coisas anexas, ou a propriedade de algum Tom, parte por não haver entendido muito bem aquelas coisas, e parte por não ter podido ou desejado perseguir com afincio [não mais] que até a um certo ponto”.⁵³

⁵¹ Ibid. p. 24.

⁵² Id. *De' Trattati Di Musica*. p. 323. Cf. GHISLANZONI, op. cit. p. 58-59. (grifo nosso).

⁵³ Ibid. p.60.

Desta afirmação de Doni, pode-se concluir que a relação entre a teoria e a prática musical não era propriamente tão equilibrada ou sem obstáculos, dito de outra forma: as respostas ou as aplicações práticas das indicações teóricas nem sempre eram tão rápida ou plenamente alcançadas.

CAPÍTULO III

ANÁLISE: Fra diluviji di sangue

PARTE I

Lamento della Regina di Svetia (Texto de Fabio della Cornia di Orvieto)

Un ferito Cavaliero
Di polve, di sudor, di sangue asperso,
L'annilante Corsiero lascia, nè so,
Se a' pie cade o s'inchina
Della sveta Regina
Dice l'Austriaco e'l Goto incerto Marte
E periglioso stringe.
Io trafitto colla qui a morir vengo
Acciò del pianto tuo gl'estremi uffici
Habbia l'ucciso Rè,
Piangi del Ciel il torto
Piangi Regina ohimè Gustavo è morto.
Sciolser cento Donzelle i biondi crini
In un diluvio d'Oro,
Si percossero il viso
E à si funebre avviso,
Esclamò la Regina,
Con dolorose strida:

"Datemi per pietade un che m'uccida (bis).
Ò mio signore e Rè chi mi t'hà tolto?
Barbara e fiera spada
Che'l suo sangue spargesti in caldo rio,
Deh, che non spargi il mio?
Dunque l'invitto regnator dell' Orse
Sotto il ferro di Morte il capo inchina,
Et io no'l vedrò più?
Deposto l'elmo e'l martial rigore,
Gioir del nostro amore,
E più non m'amerà?
Datemi un che m'uccida ahi per pietà (bis).

Chi mi chiamò felice,
Incauta lingua errante,
Se mi fece infelice un solo istante?
Ahi bugiarda fortuna
Del tuo favor fallace
Scender credevo io ben ma non cadere.
Ahi Morte, ahi sorte infida ,
Datemi per pietade un che m'uccida (bis).

Ohimè, fra tante spade
Non impetro una spada?
Ma che parlo? Che dico?
Dunque il Rè Goto invendicato resta
Di chi gli diè la morte,
Su, su mia gente forte
Sveti, Goti e Biarmi,
Che dal Baltico Mare al Reno argente
Debellaste ogni gente,
Terror del Mondo e fulmini di guerra,
Sommergete la terra,

Fra diluvij di sangue
Arda per le man vostre ogni cittade
Ogni provincia abbrugi.
Uccidete, ferite,
Non perdonate agl'empij:
Al Germano feroce,
Al crudo Ibero, All'Italico audace,
Non si parli di pace.
Ma che vaneggio ohimè,
Vedova afflitta abbandonata, e sola
Fra nemici smarrita
À cui Morte lasciò solo la vita,
Ucciso il mio signor, chi pugnerà?
Datemi un che m'uccida ahi per pietà.

Non mi lusinghi più
L'esser Regina nò,
Che Regina non è
Chi teme esser condotta in servitù.
Dunque il sangue real del Goto Impero
Potrà, privo di fasto, paziente soffrire
Di straniero servaggio il giogo acerbo.
Deh perché più riserbo
Quest'alma allo schermir dell'empie stelle?
Ahi mie care Donzelle,
Mi traffiga di voi chi m'è più fida,
Datemi per pietade un che m'uccida.

Ma se gl'ultimi accenti
D'una infelice misera che more
Ode il Cielo pietoso,
Ò capitan crudele,
Che delle doglie mie formi i trofei,
Facciano i prieghi miei,
Che tu, fatto superbo,
Contro il proprio signor la spada cinga,
Poi protervo e rubello
Dell'Aquila real fuggi l'artiglio
Senza fè, senza onor, senza consiglio
Et t'uccida alla fine povero, infermo
E nudo, d'un gregario
Guerriero il ferro crudo.
Misera ma che prò?
Per questo il mio Signor già non vivrà,
Datemi un che m'uccida ahi per pietà".

Qui tacque e flagelata
Dal duol, mosse le piante,
E furioso errò qual forsenata
Mirò Fortuna, e con sorriso altero
Disse: "Provi il mio sdegno,
Chi le speranze sue pon nell'Impero
E si fida del Regno."

O LAMENTO: *Piangi Regina ohimè*

Un Ferito Cavaliero de Luigi Rossi é um dos primeiros Lamentos, baseados em um fato histórico recente, de uma série de Cantatas e outros Lamentos “políticos” que aparecerão ao longo do século XVII: como a cantata *A morire*, de Carissimi; o *Lamento di Marieta moglie di Massaniello*, de autor anônimo; *Lamento del re d’Inghilterra*, de Carlo Caproli; o *Sul Rodano severo – Il Lamento*, de Babara Strozzi;¹ e do próprio Rossi as Cantatas-Lamento *Ravvolse il velo*, *Sparsa il crini*, *Alle note affannose che mandò Zaida* e também *Al soave spirar d’aure serene*, para mencionar alguns exemplos.

Como já antes mencionado, o lamento *Un Ferito Cavaliero* – com texto de Fabio della Cornia – expõe o lamento da rainha sueca ao anúncio da morte do seu esposo e rei Gustavo Adolfo II. Não se sabe a data exata tanto desta, quanto de outras composições de Rossi; há dificuldade em estabelecer uma cronologia precisa para o seu repertório, segundo o levantamento e catalogação de Eleonor Caluori, o que impossibilita atribuir a consistência de desenvolvimento de uma particular característica estilística. No entanto, é possível fixar algumas datas ou períodos de acordo com acontecimentos históricos referidos nas cantatas, cartas ou manuscritos encontrados em bibliotecas das cidades por quais Rossi passou. Assim, lemos em Ricciardelli que “A Cantata, composta logo em seguida ou pouco depois do acontecimento, e segundo alguns no ano de 1636 ou 1639 (outros supõem 1641), teve larga repercussão e difusão na Itália e Europa, e Luigi obteve a demonstração de gratidão

¹ KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o Lamento Musical na primeira metade do Século XVII*. Campinas, SP, 1992. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História do IFCH, UNICAMP. Cf. pp.206-212.

da rainha e da corte da Suécia”.² Portanto a data provável é depois de 1632 e antes de 1641, quando Ottaviano Castelli enviou para Paris, em agosto de 1641, uma cópia do lamento ao Cardeal Mazarin, escrevendo-lhe: “Com o ordinário passado envie a V. S. Ill.ma um livro dourado cheio de arietas selecionadas para presentear, se assim agradar a Sua prudência, ao S. Cardeal Richelieu, e para o mesmo, [envio] uma canção feita sobre a morte do rei da Suécia, a qual sendo muito estimada na minha opinião, tomei a ousadia de mandá-la”.³

Ao discorrer sobre o conteúdo geral do texto das cantatas de Luigi, Caluori diferencia o assunto exposto nas *canzonette* e nos Lamentos, estes pungentes e carregados de emoções variadas, e aquelas, mais ligeiras e centradas num plano emotivo único:

“Diferentemente dos amantes ridicularizados pelas ‘*donzette*’⁴ em algumas cantatas – das quais os prantos são uma demonstração descontrolada de um estado de alma simulado – os protagonistas dos Lamentos sentem uma emoção genuína. O pranto aqui é uma manifestação guiada por um estado de alma sincero. Os Lamentos também envolvem conflito, luta interna e tumulto, já as *canzonette* concentram-se numa única emoção”.⁵

O tema básico do texto dos Lamentos é a separação do ser amado: através da morte ou partida, traição ou abandono. Muitos dos Lamentos são o choro desesperado de uma mulher cujo amor foi traído ou não correspondido. Assim considera: “Muitas cantatas são Lamentos pela morte [*Un Ferito Cavaliero*] ou pela partida de um amante fiel. (...) O amor mútuo não é o tema central; a trágica separação que divide os amantes e a sua conseqüente angústia, formam o conteúdo dos Lamentos”.⁶

² RICCIARDELLI, Pasquale. *Il musicista Luigi Rossi*. Torremaggiore: Eliotecnica tipográfica: 2ª Ristampa, 1990. p. 43. (grifo nosso).

³ GHISLANZONI, Alberto. *Luigi Rossi: biografia e analisi delle composizioni*. Milano/ Roma: Fratelli Bocca, 1954. p. 56. No livro mencionado, contem 15 Arias de L. Rossi, 03 de M. Marazzoli, 12 de Marco da Savioni, 05 de G. Carissimi, 05 de C. Caproli e 01 de Fr. Bocalini, 01 de O. dell’Arpa e outra de V. Mazzocchi. (grifo nosso).

⁴ Ela se refere, especificamente à Cantata *Noi siam tre donzette*, na qual o tema discutido, em tom de desabafo e escárnio, é o amor.

⁵ CALUORI, Eleanor. *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*. 2 Vol. (Studies in musicology; no. 41). Brandeis University, 1971. (UMI Research Press). p.18.

⁶ *Ibid.* (grifo nosso).

Ao contrário de seu contemporâneo Orazio Michi que compôs cantatas quase exclusivamente com textos conhecidos como ‘spirituali’ e ‘morali’ – textos com assunto sacro e com críticas à licenciosidade da época – Rossi compôs, segundo Caluori, apenas 14 desses textos (em oposição a centenas de poemas de amor).

Um outro dado interessante sobre o lamento *Un Ferito Cavaliero*, que mostra a repercussão que esta obra obteve naquela época, diz respeito à contrafação religiosa. Referindo-se ao *contrafactum*, termo usado em música para substituir um texto secular por um texto sacro, Caluori destaca que, nesta quadra histórica, os dois mais conhecidos, ocorreram com o Lamento d’Arianna (*Lasciatemi morire*), de Monteverdi e com o Lamento da Rainha da Suécia (*Un Ferito Cavaliero*), de Luigi Rossi, peças que foram bem conhecidas naqueles tempos. “As duas [obras] conservaram textos em que a Madalena toma o lugar dos protagonistas originais. Nas *contrafacta* a Madalena aparece mais desordenada e teatral do que propriamente dramática; seu choro parece histérico”.⁷ E mais além, arremata:

“Apesar de a paródia de *Un Ferito Cavaliero* ser mal sucedida artisticamente – uma olhada no conjunto prova que ela é de uma natureza extrínseca (provavelmente a fama e a beleza da música sugira a idéia de dar ao texto uma inclinação religiosa que, então, poderia ser cantada num convento), esta paródia é um exemplo bem sucedido do ‘*ingegno*’ do *Seicento*: ‘*Ferito un cavalier[sic] di polve, di sudor di sangue asperso*’, parodiado em ‘*Un allato messaggiero/ di pietà, da stupor, da doglia oppresso*’”.⁸

Estas figuras apaixonadas e tristonhas – das cantatas espirituais, morais e dos Lamentos postos em *contrafactum* – que representam o conflito de mundaneidade e de espiritualidade, foram os assuntos favoritos da arte da Contra-Reforma.

⁷ Ibid. p. 21. (grifo nosso).

⁸ Ibid.

O lamento de Rossi, bem como a grande maioria de outros lamentos do século XVII, sofreu a influência direta do Lamento d'Arianna⁹ (Anexo 1) de Monteverdi, seja na estrutura formal, seja no acentuado estilo recitativo dramático.

Embora não esteja no escopo deste trabalho discorrer sobre da Guerra dos Trinta Anos (1618-48), cabe aqui uma ligeira explanação do conflito aludido; síntese que servirá apenas com o intuito de aclarar e contextualizar o episódio narrado no texto do Lamento, em análise.

⁹ Outro lamento de Monteverdi que influenciou bastante, com o uso do tetracorde frígio descendente ostinato na linha do baixo, foi o *Lamento della Ninfa*. Neste estilo, veja, por exemplo, *Mio ben, teco il tormento* (Anexo 5), de Rossi.

GUERRA DOS TRINTA ANOS: Gustavo é morto

Com a participação da Suécia na Guerra, no período de 1630 até 1635, Gustavo Adolfo II conseguiu mudar e reverter o rumo da até então inabalável onda habsburguesa marcando, em 1631, a primeira grande vitória da causa protestante contra a Liga Católica. Porém, após vencerem uma dura batalha em Lützen (1632), os suecos sofrem um sério golpe: seu líder, Gustavo Adolfo, morre heroicamente em combate.

Vários historiadores¹⁰ ainda debatem se a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) foi predominantemente uma guerra de religião, ou se seus motivos principais foram de ordem econômica ou política; sem entrar no mérito desta questão, importa aqui aludir ao fato que se liga ao assunto do Lamento:

“As políticas de alguns dos principais Estados alemães estavam longe de ser coerentes, sugerindo ou oportunismo político, ou uma tentativa de evitar o envolvimento em disputas ideológicas (...). A Saxônia, luterana, apoiou o imperador contra a Boêmia em 1619, aliou-se à Suécia contra o imperador em 1635. Cada uma dessas decisões foi influenciada por considerações mais políticas do que religiosas (...). Na Baviera, católica, as ponderações religiosas de Maximiliano foram bastante influenciadas pelo pragmatismo”.¹¹

Influenciadas por motivos estratégicos ou dinásticos, as grandes potências também não escaparam da incoerência religiosa, e até mesmo o Papa Urbano VIII, cujo sobrinho, Antônio Barberini, foi o último patrono de Luigi Rossi. Vale a transcrição:

“Mesmo o papado não seguia uma linha que por vezes não era conveniente à Contra-Reforma. Por exemplo, o maior receio de Urbano VIII (1623-44) era que o imperador tentasse ampliar a influência austríaca na Itália. Assim, Urbano acabou com os subsídios papais a Ferdinando II [imperador Habsburgo] em 1623, e recusou-se a fornecer assistência contra a ameaça sueca em 1631. *Secretamente*,

¹⁰ A. Gindeley, G. Pagès, F. Mehring, Veronica Wedgwood, J. V. Polisensky, S. H. Steinberg, M. P. Gutmann. Cf. LEE, Stephen J. *A Guerra dos Trinta Anos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1994.

¹¹ *Ibid.* p.50.

*ele até ficou encantado com o sucesso de Gustavo Adolfo contra os Habsburgo em 1632”.*¹²

Talvez esta citação possa esclarecer uma das razões da existência e popularidade, no círculo papal, de um Lamento em homenagem ao rei da Suécia, que lutou e morreu pela causa protestante.

Os ganhos da Suécia após o fim da guerra, com a Paz de Westfália, foram consideráveis. Ela alcançou, até um certo ponto, o principal objetivo que Gustavo Adolfo tivera em 1630: repelir “o avanço habsburguês rumo ao Báltico, ganhar para a Suécia uma presença na Alemanha e garantir a sobrevivência do protestantismo no Império”.¹³ Contudo, a Suécia teve de contentar-se com menos do que seu sucesso militar parecera garantir:

“(…) Em primeiro lugar, a França fizera de tudo para limitar as reivindicações suecas, significando que, se a Suécia quisesse alcançar todos os seus objetivos, teria que obter sozinha a vitória total. E, em segundo lugar, a rainha Cristina percebera bem depressa que isso estava além da capacidade da Suécia; convencida de que seus dois plenipotenciários estavam atrasando sem necessidade as negociações, ela os pressionara a contentarem-se com o possível”.¹⁴

A rainha viúva, que dá a luz à Cristina em 1626 e se lamenta da morte do rei, chamava-se Maria Eleonora da família Brandenburgo, filha de Johann Sigismund. Após a morte de Gustavo em 1632, Cristina assumiu o trono da Suécia, mas veio a abdicá-lo em 5 de junho de 1654, para, ao que se sabe, praticar abertamente seu catolicismo previamente secreto, ou para professar publicamente o mesmo e poder estar no centro de um renascimento científico e artístico.

No passo seguinte, mostrar-se-á a estruturação da métrica e das rimas no *Lamento della Regina di Svetia*.

¹² Ibid. p.51. (grifo nosso).

¹³ Ibid. p.79.

¹⁴ Ibid.

MÉTRICA: *Il ferro crudo*

O texto do Lamento é todo em *settenari* e *endecassilabi*,¹⁵ certamente os versos mais difundidos na poesia italiana e os mais comuns nos recitativos, sobretudo porque a variação de acentos internos é muito grande, o que possibilita a aproximação de um poema à fala.¹⁶ No atinente a esta questão (versos curtos e longos), Doni esclarece: “(...) os versos longos são muito mais adequáveis ao falar cênico do que os versos curtos; posto que aqueles não se afastam tanto do falar cotidiano: *e isso deve ser absolutamente considerado pelo compositor*”.¹⁷ E mais adiante pondera:

“Portanto, suposto isso – que o falar [cênico] deva ser imitação da volteadura [da fala] comum, não resta dúvida alguma de que os versos longos mais rapidamente se aproximam deste falar comum do que os curtos (...) e isso se confirma por duas outras razões: primeiro por serem mais fáceis e mais adaptáveis a toda sorte de ritmo, como a própria experiência demonstra e também por que melhor se adaptam nas matérias de caráter grave, como as Tragédias, e as Representações sacras não triviais”.¹⁸

Mas por fim, arremata e enfatiza o caráter mimético da arte, dizendo: “É bem verdade que será bom se servir também de versos mais curtos *para melhor exprimir a diversidade dos afetos e costumes de quem fala*”.¹⁹

Abaixo serão assinalados os acentos dos versos musicados por Rossi, mostrando como é livre o esquema de acentos nos versos de 07 e 11 sílabas, o que evita um ritmo

¹⁵ De sete e onze sílabas. Nos quais a última sílaba forte é a sexta e a décima, respectivamente. A acentuação final dos versos pode ser de quatro maneiras: a) com o acento na penúltima sílaba (*verso piano*); b) com acento na sílaba final (*verso tronco*); c) acentuado na antepenúltima (*verso sdrucchiolo*); ou d) com o acento recaindo na quarta sílaba final (*verso bisdrucchiolo*). WHENHAM, John. *Duet and dialogue in the age of Monteverdi*. (Studies in British musicology; no. 7). UMI Research Press. Ann Arbor, Michigan, 1982. Cf. pp. 21-22.

¹⁶ Note-se que o primeiro verso (*Un/ Fe/ri/to/ Ca/va/lie/ro*) contém a sétima sílaba forte e não a sexta. Há uma razão para isso: existe uma versão do lamento que se inicia (*Fe/ri/to un/ Ca/va/lie/ro*), o que torna esse verso um *settenari*, ou seja, com a sexta sílaba forte.

¹⁷ DONI, Giovan Batista. *Appendice del Trattato della Musica Scenica*. Fac-similar da edição florentina de 1763. Bologna: Forni, 1974. p.9. (grifo nosso).

¹⁸ Ibid. (grifo nosso).

¹⁹ Ibid. (grifo nosso).

predeterminado. Contudo, é o próprio compositor, através do ritmo musical e das pausas, que terá a palavra definitiva sobre os acentos.

Rossi parece dar especial destaque às interjeições, através do ritmo sincopado, bem como conceder atenção redobrada aos versos exortativos *Datemi per pietade un che m'uccida* ou *Datemi un che m'uccida ahì per pietá* (ele sempre musica duas vezes, exceto quando este aparece depois da longa estrofe *Ohimè, fra tante spade...*), variando os acentos dos versos (com o uso de notas longas), conforme o destaque ou ênfase no afeto que ele quer configurar, à medida que o poema se desenvolve e/ou caminha para contextos diversos ou mais dramáticos.

Note-se a variedade do lugar dos acentos métricos do verso musicado por Rossi:²⁰

. A acentuação Poética modelo das duas frases:

X	X	X	X
a) <i>Da/te/mi/ per/ pie/ta/de un/ che/ m'uc/ci/da.</i>			
1	4	6	10

X	X	X	X
b) <i>Da/te/mi un/ che/ m'uc/ci/da ahì/ per/ pie/tà.</i>			
1	4	6	10

. A acentuação Musical que Rossi imprimiu às duas frases:

X	X	X	XX	X	X	X	X
a) <i>Da/te/mi/ per/ pie/ta/de un/ che/ m'uc/ci/da .</i>							
1	4	6	7	8	9	10	11

X	X	X	X	X	X	X
b) <i>Da/te/mi un/ che/ m'uc/ci/da ahì/ per/ pie/tà.</i>						
1	4	6	7	8	9	10

Se compararmos as duas acentuações, a poética e a musical, veremos que o músico respeita os pontos padrões da métrica do poema (*sílabas 01, 04, 06 e 10*), porém não se restringe a estes, ao contrário, vai além da métrica usual, acentuando sílabas que considera importante no interior das frases do discurso musical (*sílabas 01, 04, 06, 07, 08, 09 10 e também 11*), tornando assim o falar poético mais alargado, distendido, potencializado, para expressar emotivamente os meandros da alma de quem canta e comover a alma de quem ouve.

²⁰ As questões melódica e harmônica, bem como as repetições e variações do verso em questão, serão tratadas na análise. O “X” acima dos versos e o “**negrito**” significam a acentuação nas respectivas sílabas. Estas estão divididas ou separadas por barras (/), com ou sem elisão.

Lamento della Regina di Svetia

	<i>N. DE SÍLABAS</i>	<i>RIMAS</i>
X X		
Un/ Fe/ri/to /Ca/va/llie/ro	8	A
X X X X		
Di/ pol/ve,/ di/ su/dor,/ di/ san/gue as/per/so,	11	
X X		
L'an/ni/lan/te/ Cor/sie/ro	7	A
X X X X X		
Las/cia,/ ne/ so/ Se à/ pie/ ca/de o/ s'in/chi/na	11	B
X X		
Del/la/ sve/ta/ Re/gi/na	7	B
X X X		
Di/ce/ l'Aus/tria/co e'l/ Go/to in/cer/to /Mar/te	11	
X X		
E/ pe/ri/glio/so/ strin/ge.	7	
X X X X		
Io/ traf/fi/to /co/lla/ qui a/ mo/rir/ ven/go	11	
X X X		
Ac/ciò/ del/ pian/to/ tuo/ gl'es/tre/mi uf/fi/ci	11	
X X		
Hab/bia/ l'uc/ci/so/ Rè,	7	
X X X		
Pian/gi/ del/ Ciel/ il/ tor/to	7	C
X X X		
Pian/gi/ Re/gi/na ohi/mè/ Gus/ta/vo è/ mor/to.	11	C
X X X X		
Sciol/ser/ cen/to/ Don/zel/le i/ bion/di/ cri/ni	11	
X X		
In/ un/ di/lu/vio/ d'O/ro,	7	

N. DE SÍLABAS

RIMAS

X X		
Si/ per/cos/se/ro il/ vi/so	7	D
X X		
E à/ si/ fu/ne/bre av/vi/so,	7	D
X X		
Es/cia/mò/ la/ Re/gi/na,	7	
X X		
Con/ do/lo/ro/se/ Stri /da:	7	E
“Da/te/mi/ per/ pie/ta/de un/ che/ m’uc/ci/da.” ²¹	11	E
X X X X		
O/ mio/ si/gno/re e/ Rè/ chi/ mi/ t’ha/ tol /to?	11	
X X X		
Bar/ba/ra e/ fie/ra/ spa /da	7	
X X X		
Ch’il/ suo/ san/gue/ spar/ges/ti in/ cal/do/ ri /o	11	F
X X X		
Deh,/ che/ non/ spar/gi il/ mi /o?	7	F
X X X		
Dun/que/ l’in/vit/to/ re/gna/tor/ del/l’ Or /se	11	
X X X X		
Sot/to il/ fer/ro/ di/ Mor/te il/ ca/po in/ chi /na	11	
X X		
Et/ io/ no’l/ ve/drò/ più ?	7	
X X		
De/pos/to/ l’el/mo e’l/ mar/ti/al/ ri/ go /re,	11	G
X X X		
Gio/ir/ del/ nos/tro a/ mo /re,	7	G

²¹ Veja a acentuação métrica destes versos na argumentação anterior.

N. DE SÍLABAS

RIMAS

X	X		
E/ più/ non/ m'a/me/rà?		7	H
Da/te/mi un/ che/ m'uc/ci/da ahi/ per/ pie/tà.		11	H
X	X		
Chi/ mi/ chia/mò/ fe/li/ce,		7	
X X X			
In/cau/ta/ lin/gua er/ran/te,		7	I
X X X X			
Se/ mi/ fe/ce in/fe/li/ce un/ so/lo is/tan/te.		11	I
X X X			
Ahi/ bu/giar/da/ for/tu/na		7	
X X			
Del/ tuo/ fa/vor/ fal/la/ce		7	
X X X			
Scen/der/ cre/de/vo io/ ben/ ma/ non/ ca/de/re.		11	
X X X			
Ahi/ Mor/te, ahi/ sor/t'in/fi/da		7	E
Da/te/mi/ per/ pie/ta/de un/ che/ m'uc/ci/da.		11	E
X X			
Ohi/mè,/ fra/ tan/te/ spa/de		7	
X X			
Non/ im/pe/tro u/na/ spa/da?		7	
X X X			
Ma/ che/ par/lo?/ Che/ di/co?		7	

N. DE SÍLABAS

RIMAS

X	X	X		
Dun/que il/ Rè/ Go/to in/ven/di/ca/to/ res/ta			11	
X	X	X		
Di/ chi/ gli/ diè/ la/ mor/te,			7	J
X	X			
Su./ su/ mia/ gen/te/ for/te			7	J
X	X	X		
Sve/ti,/ Go/ti e/ Bi/ar/mi,			7	
X	X	X		
Che/ dal/ Bal/ti/co/ Ma/re al/ Re/no al/gen/te			11	K
X	X			
De/bel/las/te og/ni/ gen/te,			7	K
X	X			
Ter/ror/ del/ Mon/do e/ ful/mi/ni/ di/ guer/ra,			11	L
X	X			
Som/mer/ge/te/ la/ ter/ra,			7	L
X	X			
Fra/ di/lu/vij/ di/ san/gue			7	
X	X	X	X	
Ar/da/ per/ le/ man/ vos/tre og/ni/ cit/ta/de			11	
X	X	X		
Og/ni/ pro/vin/cia ab/bru/gi.			7	
X	X			
Uc/ci/de/te,/ fe/ri/te,			7	
X	X			
Non/ per/do/na/te agl'/em/pij:			7	
X	X			
Al/ Ger/ma/no/ fe/ro/ce,			7	

N. DE SÍLABAS

RIMAS

X X X		
Al/ cru/do I/be/ro, Al/I'ta/li/co au/da/ce,	11	M
X X		
Non/ si/ par/li/ di/ pa/ce.	7	M
X X X		
Ma/ che/ va/neg/gio ohi/mè,	7	
X X X		
Ve/do/va af/flit/ta ab/ban/do/na/ta, e/ so/la	11	
X X		
Fra/ ne/mi/ci/ smar/ri/ta	7	N
X X X X		
À/ cui/ Mor/te/ las/ciò/ so/lo/ la/ vi/ta,	11	N
X X X X X		
Uc/ci/so il/ mio/ sig/nor,/ chi/ pu/gne/rà?	11	H
X X		
Da/te/mi un/ che/ m'uc/ci/da ahi/ per/ pie/tà.	11	H
X X		
Non/ mi/ lu/sin/ghi/ più	7	
X X		
L'es/ser/ Re/gi/na/ nò,	7	
X X		
Che/ Re/gi/na/ non/ è	7	
X X X X		
Chi/ te/me es/ser/ con/dot/ta in/ ser/vi/tù.	11	
X X X		
Dun/que il/ san/gue/ re/al/ del/ Go/to Im/pe/ro	11	
X X		
Po/trà,/ pri/vo/ di/ fas/to,	7	

X X		
Pa/zi/en/te/ sof/fri/re	7	
X X X X		
Di/ stra/nie/ro/ ser/vag/gio il/ gio/go a/cer/bo.	11	O
X X X		
Deh/ per/ché/ piú/ ri/ser/bo	7	O
X X X X		
Ques/t'al/ma al/lo/ scher/nir/ del/l'em/pie/ ste/lle?	11	P
X X		
Ahi/ mie/ ca/re/ Don/zel/le,	7	P
X X X		
Mi/ traf/fi/ga/ di/ voi/ chi/ m'è/ piú/ fi/da,	11	E
Da/te/mi/ per/ pie/ta/de un/ che/ m'uc/ci/da.	11	E
X X X		
Ma/ se/ gl'ul/ti/mi ac/cen/ti	7	
X X		
D'u/na in/fe/li/ce/ mi/se/ra/ che/ mo/re	11	
X X		
O/de il/ Cie/lo/ pie/to/so,	7	
X X X		
Ò/ ca/pi/tan/ cru/de/le,	7	
X X		
Che/ del/le/ do/glie/ mie/ for/mi i/ tro/fei,	11	Q
X X		
Fac/cia/no i/ prie/ghi/ miei,	7	Q

X X		
Che/ tu/, fat/to/ su/ per /bo,	7	
X X X		
Con/tro il/ pro/prio/ sig/nor/ la/ spa/da/ cin /ga,	11	
X X X		
Poi/ pro/ter/vo e/ ru/ bel /lo	7	
X X X		
Del/l'A/qui/la/ re/al/ fug/gi/ l'ar/ ti /glio	11	R
X X X X		
Sen/za/ fè./ sen/za o/nor./ sen/za/ con/ si /glio	11	R
X X X X		
Et/ t'uc/ci/da al/la/ fi/ne/ po/ve/ro, in/ fer /mo	11	
X X		
E/ nu/do./ d'un/ gre/ ga /rio	7	
X X X		
Guer/rie/ro il/ fer/ro/ cru /do.	7	
X X X		
Mi/se/ra/ ma/ che/ prò ?	7	
X X X		
Per/ ques/to il/ mio/ Sig/nor/ già/ non/ vi/ vrà ,	11	H
X X		
Da/te/mi un/ che/ m'uc/ci/da ahi/ per/ pie/ tà ".	11	H
X X		
Qui/ tac/que e/ fla/ ge /la/ta	7	S
X X		
Dal/ duol./ mos/se/ le/ pian /te,	7	
X X X		
E/ fu/ri/an/do er/rò/ qual/ for/se/ na /ta	11	S

N. DE SÍLABAS**RIMAS**

X	X		
Mi/rò/ For/tu/na, e/ con/ sor/ri/so al/te/ro		11	T
X	X	X	
Dis/se:/ "Pro/vi il/ mio/ sde/gno,		7	U
X	X	X	X
Chi/ le/ spe/ran/ze/ sue/ pon/ nel/l'Im/pe/ro		11	T
X	X	X	
E/ si/ fi/da/ del/ Re/gno."		7	U
 (Fabio della Cornia)			

RIMAS: *I biondi crini*

Quanto às rimas, também é possível verificar que o poeta as utiliza em alguns momentos, em geral encerrando frases. Todavia, Doni considera e propõe que em matéria cênica, “as rimas, no seu entender, devem ser refutadas; e nesse assunto os maiores escritores de coisas poéticas estão em comum acordo; e se observa pela experiência que elas produzem alguns maus efeitos tanto na parte da expressão [falada] quanto na parte da melodia”.²² Em argumentação mais contundente ele declara:

“(…) a obrigatoriedade das rimas não permite ao poeta fluir livremente e usar aquelas frases e palavras que desejaria e que muitas vezes o conceito implicaria. Por outro lado, gera notável fastio nos auditores em função daquela similitude de sons e da correspondência entre as palavras, que os versos rimados freqüentemente dispõem (...). Quanto à melodia, se ajuizamos o problema sem paixão, sabemos do grande impedimento que as rimas lhe aportam, pois sugerem ao músico, de certo modo, uma perpétua semelhança de cadências, ou ainda, o forçam a fazê-las símiles, o que é algo fastidioso e grosseiro. A ária [melodia] do canto não quer ser uniforme e fixa, mas variada, livre e solta para melhor exprimir as várias paixões e conceitos dos personagens”.²³

Luigi Rossi, de maneira geral, não emprega elementos musicais que reforcem as rimas dispostas no poema do Lamento, tornando assim variada e conseqüentemente não uniforme as terminações das frases, evitando que o discurso musical se faça tedioso. Para ilustrar esta última determinação, incorpora-se ao texto a seguinte declaração exposta no

Trattato:

“Porque o uso das rimas parece imprimir muita uniformidade melódica e cadencial, podemos concluir que [elas] também pouco se adequam [nas partes concernentes] aos coros. É bem verdade que naqueles que contenham temas alegres ou indiferentes se possa tolerar. Mas nos casos lacrimosos e tristes – que são os mais belos da tragédia – não. Pois os afetos de tristeza, choro, compaixão, desesperação e similares demandam antes uma expressão sonora interrompida e variada ao invés daquela uniforme e contínua, e dessa forma [tais afetos] refutam versos rimados e muito parecidos, que melhor se adaptam a matérias festivas e alegres. Mas quando se desejar usar os coros exortarei que as matérias de caráter lamentante não se disponham em estâncias ou com rimas determinadas, mas

²² Ibid. p.11. (grifo nosso).

²³ Id. *Trattato della musica scenica*. Fac-similar da edição florentina de 1763. Bologna: Forni, 1974. pp.19-20. (grifo nosso).

confusamente e sem ordem, como naquela espécie de poesia hoje denominada idflica”.²⁴

Aqui, mais uma vez, Doni apontou que caminhos se devam percorrer no tratamento musical das paixões.

Os versos de onze e sete sílabas são, como já mencionado, relativamente livres em acentuações. Rossi não usa musicalmente as rimas de maneira relevante, o que traz a seguinte questão: por que ‘musicar’ um texto em verso e não um texto em prosa, que seria, então, mais próximo à fala? A utilização de um texto musical em verso, remonta às origens do teatro cantado que assumiu pouco a pouco características particulares, que viriam a distingui-lo do teatro falado. E uma dessas convenções foi a utilização exclusiva da escrita versificada. Trata-se de uma convenção tácita, na qual o “emprego de um esquema livre de rimas permitiria resgatar a sensação de que se tratava de ‘poesia’”,²⁵ já que o uso daqueles versos (*endecassilabi e settenari*) tornavam a poesia próxima da fala comum.

²⁴ Ibid. p. 21. (grifo nosso).

²⁵ KÜHL. Op. cit. p.84.

PARTE II

INTRODUÇÃO DA ANÁLISE: *Chi fugnerà?*

A indicação do sentido e natureza da música de Luigi Rossi – de sua lógica interna, estrutura e significado, direciona o texto a um plano geral de tematização. Trata-se de examinar e expor algumas determinações gerais referentes ao plano melódico, que deverão direcionar as análises musicais a serem elaboradas.

O movimento rítmico-melódico de uma obra vocal se vincula organicamente à prosódia e às qualidades da voz humana, como exposto no capítulo II. Tal assertiva pôde ser ancorada e percebida claramente nos textos de Mei, Galilei e, principalmente, Doni – cuja relação com Rossi era mais estreita.

Buscou-se demarcar, no segundo capítulo desta dissertação, algumas determinações de suporte para análise, subsidiadas pelos tratados teóricos, contemporâneos ao compositor, referentes à relação poesia, música e afetos. Pontos de apoio – mutáveis dependendo do contexto em que são utilizados – que tornarão viável a compreensão mais aproximada dos contornos musicais rossianos.

Importa remarcar os pontos essenciais ali expostos para dar continuidade argumentativa e clareza analítica. O primeiro passo neste sentido, diz respeito aos movimentos ascendentes (ascensão) e descendentes (descida) de uma melodia.¹

Faz-se necessário determinar que o movimento ascendente *tende* a produzir afetos humanos ligados ao conflito, ao vigor, à pungência, ao furor, que evoca tensão e ação agressivas, ou dores exacerbadas, como visto nos tratados. O movimento descendente, distintamente, conduz o discurso poético-musical ao lânguido, às comoções e estados

¹ Os termos *ascendência* e *descendência* serão usados nestes sentidos: ascensão e descida, respectivamente.

patéticos, à dor, piedade, ou ainda, sugerem abatimento, introspecção. A direção assumida *suscita* um universo humano específico, distinto daquele gerado por movimentos melódicos reciprocamente inversos. No entanto, deve ser frisado de saída que não há distinção rigorosa entre as esferas da ascendência e descendência, pois diversas posturas humanas só se estabelecem quando postos em cada contexto poético narrado. Vale lembrar que as determinações aqui expostas são resultantes do exame dos tratados de Doni, Galilei e das cartas de Mei.

Quando não se está no campo da ascendência nem da descendência, a melodia construída resulta do fluir rítmico sobre uma única nota. Ou seja, não há movimento ou articulação entre as alturas.

O sentido humano gerado pela reverberação da mesma nota imprime ao texto cantado um modo de falar diverso daquele posto pela ascensão ou rebaixamento da voz. A diversidade que ocorre no falar cotidiano nos patamares médio, grave e agudo da voz, possibilita ou confere às palavras significados diversos de acordo com a *maneira com que se inflecte, entoar*. Da mesma forma este princípio se estabelece no canto, posto que esse é imitação do falar.

Quando o repicar da mesma nota recai sobre uma palavra ou verso, articulado em registro vocal médio-agudo, a elocução se torna propensamente vigorosa, veemente, intensa. Porém, se este insistente repicar estiver em região médio-grave, o sentido artístico instaurado é diverso daquele. Da melodia surgirá um afeto que tende ao lânguido, ao pavor, à tristeza, ao lado fúnebre da vida. E se uma mesma nota estiver repetida numa região vocal média, ou que se mova descendentemente, a alma se fará delicada ou melancólica, de feitura serena.

Ao estabelecer a natureza afetiva dos intervalos, Doni aponta que ocorre mudança de afeto quando este se direciona, com ou sem saltos, para o agudo ou para o grave:

“(…) Todos os intervalos menores, consonantes ou dissonantes, como a segunda, terça, sexta e sétima menores – são mais moles, lânguidos e femininos do que os [intervalos] maiores. Estes são viris, não apenas quando acomodados melodicamente, *mas ainda quando dispostos harmonicamente no grave*. Todavia, esta diferença [entre os intervalos menores e maiores] é efetivamente percebida nas terças, as quais parecem de fato estabelecer toda a diferença entre as duas espécies de melodia, a *Diastaltica*, ou concitada, alegre e viril, e *Systaltica*, isto é, mesta, lânguida e efeminada (...). Por sua vez, os intervalos de quinta e quarta se correspondem entre si como o das [duas] terças, ou como o tom em relação ao semitom. *Assim, quando ambos ascendem, a quarta se faz mais débil do que a quinta. Se a quarta descende, surge mais enérgica e viril. Ao contrário, a quinta se faz mais viva e espirituosa quando ascende, pois demonstra um esforço maior; se descende, mais lânguida e flébil sucede*. É fato que muito mais diversidade apresentam os outros intervalos do que a existente entre uma quinta e uma quarta. Porém, deve ser observado, grande e notável é a diferença entre as espécies de quintas, e de quartas, mesmo quando só entoadas por salto. Isto ocorre em função das notas que as conformam, pois assim como a quarta graduada por lá, sol, fá, mi é mais triste do que a disposta pelas notas fá, mi, ré, dó, também o salto lá-mi é mais melancólico do que fá-dó (...).² E um pouco além arremata: “Basta por ora notar esta máxima – proceder por graus [conjuntos] ou intervalos pequenos torna a melodia débil e suave, portadora de um caráter contido e feminino. Mas modular por saltos ou intervalos maiores torna o canto viril e enérgico, e igual caráter denota”.³

Note-se que estes procedimentos propostos por Doni serão utilizados, de uma maneira geral, por diversos compositores, inclusive por Rossi, como se verá na análise.

A natureza *grave*, *média* ou *aguda* da voz se consubstancia em *categoria musical* fundante. Se a *música é acima de tudo canto*, a *altura* ou *região tímbrica da voz* será a parte determinante da sua orgânica. Neste sentido, a música ao estar intimamente relacionada à língua, à voz, instaura as paixões da alma que se realizam pela voz, pelo falar humano. Assim concebe Girolamo Mei:

“Considerando que a *música, que concerne ao canto*, gravita em torno das *qualidades da voz* – especialmente as suas partes *aguda, média ou grave*, pareceu-me que tais disposições não indicariam apenas sua virtude, *mas nelas a música repousaria seu principal fundamento*. E não havendo semelhança entre cada uma destas *paixões da voz* [grave, média, aguda], não seria razoável que

² DONI, Giovanni Battista. *Trattato della musica scenica*. Fac-similar da edição florentina de 1763. Bologna: Forni, 1974, pp.78-79. (grifo nosso).

³ Ibid. p.79. (grifo nosso).

elas tivessem as mesmas faculdades. Mas por serem contrárias entre si, e originadas por contrários movimentos, seria necessário então, da mesma forma, que tivessem propriedades contrárias, as quais, analogamente, tivessem força para produzir efeitos contrários”.⁴

Vale lembrar que Doni, em argumentação exposta no capítulo II, aprofunda a questão da agudez e gravidade vocais.

Assim como Mei, Galilei afirma que a região vocal era a característica fundamental dos modos gregos, porquanto é o agudo, médio e grave que fundamentalmente dispõem os afetos que a voz expressa. Assim considera:

“A partir do exemplo de Filosseno se pode argumentar que um tom [modo] não estava apto a exprimir qualquer conceito e a infundir no homem todo e qualquer afeto. Os [modos] medianos – ordenados entre os graves e agudos – eram aptos a induzir na alma dos ouvintes uma moderada e tranqüila disposição de afeto; pessoas, que por natureza ou acidente assim já o fossem, mais fortemente a este estado tenderiam. Os agudos eram aptos a comovê-los e excitá-los, e os graves os movia a pensamentos abjetos, calmos ou tristes. Igualmente, o ritmo médio – entre a velocidade e a tardança – mostra ânimo pausado, calmo e sem paixões, o veloz, concitado e lamentante, e o tardo, preguiçoso, lento e temeroso. E toda esta variedade nascia principalmente da qualidade que se fazia diversa em função do *lugar do som*, da sua quantidade, e da diversidade do ritmo em relação à duração dos tempos. Assim, alguns [modos] aportavam ao ouvido o som grave, outros o agudo. Aqueles, o aportavam cheio e intenso, estes, pequeno e reduzido; alguns tinham seus movimentos e ritmos velozes e breves, outros lentos e longos, além daqueles que possuíam todas estas dimensões num nível intermédio. *Propriedades estas que operavam segundo fossem mais ou menos próximas ao médio ou a algum dos extremos*”.⁵

Doni, apontando a relação da tímbrica vocal na expressão dos afetos da vida humana, argumenta e conclui que “(...) se quem chora, como diz Aristóteles nos Problemas Musicais, emite uma a voz aguda e, diversamente, quem ri uma grave, *adequadamente se exprimirá o riso com notas graves e os lamentos com agudas*”.⁶ Assim, Doni estabelece que – em se tratando da imitação dos afetos ou o modo de expressá-lo adequadamente – o

⁴ PALISCA, Claude. (Ed.). *Girolamo Mei (1519-1594): Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. 2.ed. rev.aum.[s.l.]: American Institute of Musicology, 1977, pp. 91. (grifo nosso).

⁵ GALILEI, Vincenzo. *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*. Fac-similar da edição florentina de 1581. New York: Broude Brothers, [s.d.], p. 102. (grifo nosso).

⁶ DONI. Op. cit. *Apêndice*. p. 82. (grifo nosso).

músico, segundo seu entender, deveria levar em conta (nesta quadra histórica, vale salientar) a natureza daquele afeto ou a maneira pela qual ele se manifesta na vida.

Pode-se entrever que os afetos referidos pelo poema ou os conceitos do espírito que as palavras expressam, tornam-se predominantes, sensíveis, concretos, potencializados e qualificados pela construção *melódica*, como se mostrará no decorrer da análise.

A investigação estética do Lamento *Un Ferito Cavaliere* não poderia deixar de seguir ou de se orientar pelas determinações musicais postas pelos principais tratados ou textos que envolviam as discussões levantadas pela *seconda pratica*, da qual Rossi é partícipe.

No que concerne ao lamento que é centro desta investigação, vale citar, por fim, uma das passagens em que Doni estabelece a imanente vinculação entre os *afetos humanos* e a *dimensão tímbrica do som vocal*: “Os lamentos e gritos femininos se expressam muito bem *com o movimento para o agudo* de uma seqüência de notas conjuntas, como testemunha Aristóteles, e principalmente num tom forçado e muito agudo. Assim o mixolídio (...), por ser o mais agudo de todos, foi o mais *adotado nos lamentos*”.⁷

Diante destas considerações, pode-se afirmar que se o poema remete a um afeto, a sonoridade o absorve e o torna manifesto, pungente, trazendo para uma posição destacada da obra a dimensão emocional que o poeta refere.

Nos tópicos seguintes, intenta-se esboçar o suposto e lógica da articulação que instaura e orienta o canto rossiano. Análise que se fundamenta nos apontamentos teóricos até aqui traçados.

⁷ Ibid. p. 35. (grifo nosso).

ESTRUTURA POÉTICO-MUSICAL: *Flagelata dal duol*

A subdivisão poética do texto de Fabio della Cornia estrutura-se em três momentos. Na sua parte introdutória, expõe-se o conjunto de fatos que levaram a rainha da Suécia à situação desesperada em que se encontra. O trecho narrativo inicial compreende os versos “*Un ferito... Con dolorose strida*” (c. 1-29), nos quais é relatada a morte do rei Gustavo Adolfo. Depois destes versos e do clima trágico inicial, o canto lamentoso irrompe em sua angústia e furor, mas agora pranteado em 1ª pessoa: “*Datemi per pietade un che m’uccida*”. Aqui se inicia a segunda e mais extensa parte (c. 30-181), subdividida e intercalada por refrões, o lamento propriamente dito. No trecho “*Qui tacque, e flagelata... E si fida del Regno*”, é configurada a última parte (c.182-196), na qual se descreve o estado de espírito atormentado da rainha entoando seu canto final.

Na obra de Rossi, delinea-se a seguinte estrutura formal:

Parte Musical	Texto	N. do Compasso Parte adaptada.
Introdução: Parte A	“ <i>Un ferito Cavaliero (...)</i> ”	01
Introdução: Parte B	“ <i>Sciolser cento Donzelle (...)</i> ”	24
Refrão (Início do Lamento)	“ <i>Datemi per pietade(...)</i> ”	30
Parte C & Refrão	“ <i>Ó mio Signore e Re (...)</i> ”	39
	“ <i>Datemi un che m’uccida (...)</i> ”	55
Parte D & Refrão	“ <i>Chi mi chiamò felice (...)</i> ”	63
	“ <i>Datemi per pietade (...)</i> ”	76
Parte E & Refrão	“ <i>Ohime, fra tante spade (...)</i> ”	86
	“ <i>Datemi un che m’uccida (...)</i> ”	120
Parte F & Refrão	“ <i>Non mi lusinghi più (...)</i> ”	124
	“ <i>Datemi per pietade (...)</i> ”	140
Parte G & Refrão (fim do Lamento)	“ <i>Ma se gl’ultimi accenti (...)</i> ”	149
	“ <i>Datemi un che m’uccida (...)</i> ”	174
Parte Final Canto Final	“ <i>Qui tacque, e flagelata (...)</i> ”	182
	“ <i>Provi il mio sdegno (...)</i> ”	189-196

ADAPTAÇÃO: *Ma che parlo?*

Para esta análise, utilizou-se uma adaptação (Anexo 6) de três importantes versões do lamento: uma cópia manuscrita da Biblioteca Northwestern University (Anexo 8), outra da Biblioteca Apostolica Vaticana – Ms. Chigi Q. VII.99 (Anexo 9), e a do Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini, de Bolonha, I Bc, Ms. Q. 46, ff.80r-84v (Anexo 7). Importa, pois, determinar o porquê e como se deu a adaptação desses manuscritos.

Um dos motivos que levaram a esta adaptação deveu-se ao fato de alguns dos manuscritos se encontrarem em péssimas condições de leitura. Outro fator importante está ligado ao fato de alguns compassos estarem incompletos ou faltando notas, disso ocasionou a troca e/ou seleção dos mesmos, utilizando ora aqueles que estavam completos, ora os de melhor legibilidade, num e noutro manuscrito. Importa determinar, portanto, que foi dada maior atenção àqueles manuscritos que estavam em melhor estado de conservação. Foi necessário hierarquizar as fontes e, assim, a versão do manuscrito do Vaticano foi a mais usada para a adaptação. As outras versões, portanto, apenas esclareçam dúvidas.

Com menor grau de importância, utilizou-se ainda, no que se refere ao baixo e alguns trechos melódicos, a forma mais variada dentre as versões, pois é lugar comum que a música desta quadra histórica – mais especificamente esta espécie de canto monódico, não se restringia ao que estava escrito na partitura, ficando subentendida a improvisação do cantor e instrumentista. Deve-se frisar, finalmente, que não houve alteração substancial do conteúdo musical do Lamento de Luigi Rossi, com isso afirma-se que a adaptação não comprometeu a música na sua essência, e que o critério primordial, vale lembrar, foi seguir uma das versões e apenas usar compassos de um ou de outro manuscrito, para o esclarecimento de algumas dúvidas.

INTRODUÇÃO: PARTE A

Texto do fragmento analisado (compassos 01-23):

*Un ferito Cavaliere
Di polve, di sudor, di sangue asperso,
L'annilante Corsiero
Lascia, nè so, se a` pie cade o s'inchina
Della sveta Regina.
Dice l'Austriaco e'l Goto incerto Marte
E periglioso stringe.
Io traffito collà qui a morir vengo
Acciò del pianto tuo gl'estremi uffici
Habbia l'ucciso Rè,
Piangi del Ciel il torto
Piangi Regina ohimè Gustavo è morto.*

Um ferido cavaleiro,
De poeira, de suor e de sangue aspergido,
Larga o seu ofegante cavalo, mas não sei
Se tomba ou saúda aos pés da Rainha sueca.
Disse: O incerto e perigoso Marte,
Aperta o austríaco e o godo.
Eu traspassado venho de lá até aqui morrer,
Para que os últimos momentos do Rei
assassinado sejam de teu pranto.
Chorai o erro do Céu
Chorai Rainha, ai de mim, Gustavo está
morto.

Em fins da primeira metade do século XVII os aspectos musicais e poéticos dos lamentos caminhavam para uma formalização mais consolidada. Um desses aspectos, que neste momento específico cabe referir, é a seção introdutória do poema. Geralmente de caráter narrativo, esta parte destinava-se a identificar com certa precisão os personagens do lamento, pois a partir da década de 40 personalidades e fatos do mundo político passam a ser tematizados nestas obras. Dito de outra forma, “a introdução tinha, juntamente com o título, a função de localizar o personagem no tempo e no espaço. O lamento sai do âmbito da tradição literária e passa a participar do mundo contemporâneo”.⁸

⁸ KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o Lamento Musical na primeira metade do Século XVII*. Campinas, SP, 1992. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História do IFCH, UNICAMP. p.198.

Os doze versos iniciais do poema de Fabio della Cornia apresentam o contexto ou o quadro humano-damático, no qual se narra o anúncio da morte do Rei Gustavo, e que, mais adiante, suscitará o expressivo e dramático lamento da Rainha.

O poema plasma um mundo humano específico que a música intenta ou busca configurar. A seguir, identificam-se os elementos musicais, que dão forma aos primeiros versos, buscando sua lógica interna e direção.

Nesta atmosfera inicial predomina um pulsar rítmico iterado de colcheias e semicolcheias (articulação própria do ato narrativo) que realça, evoca e parece revelar em imagem nítida o pesar e o sofrer de quem narra, em terceira pessoa, a figura de um cavaleiro ferido a sangrar envolto à poeira e suor. Ritmo que se mostra ofegante, com rápidas pausas entre as frases instaurando, neste ponto específico, o contexto poético de quem respira a custo. Note-se no c.4 com anacruse que há o despontar, não casual, da semínima na palavra *l'annilante*. Necessário aqui observar que, ao ser precedida por semicolcheias (na sílaba átona *anni*), a sílaba tônica *lan* ganha maior vigor e peso prosódico, pois a nota curta tende a impulsionar à nota longa; alargamento sonoro que destaca o sentido semântico da palavra, proporcionando também um freio no movimento rítmico anterior, materializando aquele que descansa para tomar fôlego. Clima que revela ainda seu teor dramático ao apresentar a ação do personagem sublinhada por um pedal no baixo que evoca uma sonoridade pesada, densa, imprimindo um toque de tensão ao trecho e favorece um ritmo melódico mais acelerado, acentuando o “ofegar” da melodia.

O movimento vocal perfaz um caminho que parte da região vocal médio-grave (mi 3) para a médio-aguda (dó 4), descendendo a partir do c.5-7 à região inicial. Até o c.4 a melodia é conformada através da ascendência de 3^{as} menores, em meio a semitons e rebatimento da mesma nota. Movimento vocal que denota uma alma lânguida, triste (as 3^{as}

menores e semitons), mas ao mesmo tempo tensa, enfática insistente (pela ascendência e repicar da mesma nota). Ascendência que termina e perde força com o semitom descendente *dó-si* no momento em que o cavaleiro, no c.5, larga seu cavalo. No segmento seguinte a linha do canto, é gerada por dois movimentos descendentes em 3^{as} menores consecutivas: (lá-fá#) alcançado por graus conjuntos, conferindo teor mesto em *nè so, se a'*, e depois em *piè cade* (sol-mi) alcançado por salto o que lhe confere maior dureza. Intervalo que, em região médio-grave, evoca e se ata ao âmbito lúgubre da vida. A melodia declina a esta região, não por acaso, nas palavras *cade o s'inchina*, no c.6 (*della*); observe-se que nesse ponto há uma forte dissonância de 7^a maior entre o *mi* do baixo e o *re#* do soprano. Dissonância que se faz presente para infundir o estado de alma angustiante de quem está ferido e hesitante aos pés da rainha. Rainha que também se faz doída através da 4^a aumentada *Sveta* (dó-fa#) entre baixo (que pela primeira vez se movimenta, *dó-si*) e soprano no c.7, precedida por uma 9^a maior no c.6, dissonância que imprime o vigor expressivo de quem, neste contexto, presume um episódio infausto.

Atenção especial se deve dar ao tratamento rítmico e melódico que Rossi dá à prosódia de algumas palavras. Nas palavras cujo significado é relevante no contexto, *ferito*, *polve*, *sudor* e *cade* (nesta última há também o semitom), ele utiliza a colcheia pontuada, fazendo destacar e acentuar a dimensão prosódica dos fonemas. Nas palavras *cavaliere* (mi-ré#-mi) e *sangue* (sol-fá#) ocorre o movimento de semitons, que verte caráter dolorido.

Un Fe - ri - to ca - va - lie - ro di pol - ve di su - dor di san - gueas per - so, lan - ti
lan - te cor - sie - ro la scia, ne so, sea pie ca - de o sin - chi - na del - la Sve - ta re - gi - na.

Passados os cinco primeiros versos, o quadro poético configurado engendra na seqüência não a narração ou descrição de um fato, mas sim é posta em movimento a própria ação do personagem, que fala agora em primeira pessoa. Ou seja, a partir do sexto verso o *ferito cavaliere* ganha viva voz, e, num bradar inicialmente pujante, dramático e incisivo que emerge da repetitividade das notas em registro vocal médio-agudo (ré 4), impulsionado por uma 3ª menor, c.8-11, desfere sua mensagem acerca do campo de batalha, prostrado diante da rainha (*L'Austriaco...stringe*). Note-se que seu bradar só ganha corpo depois da deixa inicial *dice* (situada entre duas pausas de colcheia que delimitam novos espaços poéticos), ato de quem passa a palavra, conectando o momento narrativo anterior com o que ora é analisado. Ressonância inicial vigorosa e veemente que, a partir da pausa de semínima no c.11 se transformará em aflição doída – causada pela descendência semitonal (ré-dó#) e pela rítmica mais lenta (mínima e semínimas) e sincopada que valoriza a palavra no contexto, dor aguda, áspera e comovente que é objetivada pela dissonância de 9ª maior entre as vozes (c.11-12, si-dó #), comoção que quer revelar uma alma traspassada de dor à beira da morte (*Io trafitto collà qui a morir vengo*). Até aqui, c.8-12, o baixo sustentou um

pedal em *si*, gerando uma sonoridade constante parecendo evocar perplexidade frente ao evento narrado.

No c.13 o caráter intenso e a veemência anterior gerados pelos *dós#* persistentes, dissolvem-se, e ao brotar a frase *qui a morir vengo*, é promovido então novo patamar expressivo à medida que a linha vocal se afasta da região aguda. Iniciado após um lânguido salto intervalar de 5ª descendente indo ao registro vocal médio-grave, este fraseado poético se projeta através do intervalo de 3ª menor (*fã#-mi-ré#*), contorno melódico descendente que, mediado pelo semitom, instaura o pesar, morbidez e melancolia de quem vem a morrer, palavras cujo significado não poderia deixar de portar comoção humana, comoção que se faz visível na música de Rossi. No passo seguinte, entoar-se numa 3ª menor acima e, novamente insistindo enfaticamente com uma mesma nota (*fã#*), irrompe *accìò del pianto tuo* em teor lutuoso e grave, próprio de quem lastima e perece. *Pianto tuo* é atingido pelo lamentoso movimento ascendente de 3ª menor (*fã#-lá*) e, com a prosódia acentuada pela semínima pontuada sublinhada pela dissonância de 5ª diminuta provocada pelo baixo (*ré#-lá*), revela seu tónus sofrido e amargurado. Amargura que se prolonga por todo o c.15 numa rítmica que se faz alargada, valorizando e dignificando aqueles que parecem ser os *últimos momentos*. *Gl'estremi uffici* que deslocando o percurso vocal por grau conjunto (*lá-sol*), tende a aplacar a ênfase prosódica suscitada pelo rebatimento de nota. Mas novamente se estabelece o enérgico movimento ascendente em *l'ucciso Rè*, e não por acaso, uma 3ª maior, intervalo que, no contexto, engendra magnificência ou virilidade. Realeza memorável que é pronunciada e corporificada em nota longa (mínima), dicção dilatada que lhe confere força prosódica expressiva. Importante observar que do c.15-17 o baixo faz dois caminhos em semitom, um ascendente (*ré#-mi*) e outro descendente (*dó-si*), articulação sonora que faz brotar o caráter plangente e dramático de um rei célebre, mas desfalecido.

Depois de uma pausa expressiva de semínima que provoca o contratempo em *piangi* (c.18) e instaura certa instabilidade ao trecho, o *ferito cavaliere* retoma o fôlego e no seu último grito enfático (posto em rítmica mais prolongada) convida a rainha a chorar, e mesmo que debilitado pelas circunstâncias, ainda encontra forças para enfim apregoar a morte do Rei. Em timbre vocal médio-agudo (*piangi del ciel il torto*), é reafirmado o tom prosódico incisivo e penetrante, consubstanciando um espaço sonoro de trato conflitante, tenso (ênfase em notas repetidas). Choro que, neste primeiro momento, estila indignação contra *o erro do céu*, mas, por efetuar o encadeamento semitonal *dó-si-dó*, também se faz dolorido. Dor que se interioriza e se faz lírica no passo seguinte, *piangi regina* (c.20) que, agora em região vocal menos aguda atingida pela 3ª menor, tende a amenizar a intensidade do *piangi* anterior (c.18) conduzindo a uma postura que infunde tristeza ou dissabor (semitom lá-sol#-lá). Pendendo mais ainda à região grave, o perfil musical entoado na exclamação dolorosa de quem se lastima '*ohimè!*' (posto em semínimas e salto expressivo de 6ª menor descendente sobre o esteio dissonante do baixo, 7ª maior *dó-si*, na primeira sílaba), assume tónus dramático e lacrimante. Pesar que se acentua e se potencializa nas palavras mestas e conclusivas, entoadas uma 3ª menor acima, *Gustavo è morto* (c.21-23). O cavaleiro lacerado ao falar o nome do Rei entoa uma dicção de matiz solene, respeitosa, que, no contexto, é manifestada pela repetitividade da nota (fã#). Repetitividade que cede espaço, em *è morto*, a um contorno melódico (3ª menor *sol-mi* e semitons *mi-ré#-mi*) que evoca substância sombria, languente e dolorida. Dor que não se extingue, mas salienta-se e se faz longa (mínima ligada à colcheia pontuada, c.22). Segmento poético cuja veste sonora dada por Rossi, em tons de profundo amargor, sentencia e torna sensível o destino fatal do Rei Gustavo. Note-se ainda que no c.23 Rossi parece explorar a pausa e dar corpo sonoro

ao silêncio que sucede à morte, pausa que atenua e imprime consentimento às palavras ditas anteriormente, silêncio que vem sublinhado pela nota grave e profunda do baixo.

Finalizada esta primeira parte da introdução, onde se apresentou o perfil emotivo inicial dos personagens principais e o contexto geral do poema, culminando no segmento anunciativo da morte do Rei, a análise buscou descrever e demonstrar o tratamento sonoro que Rossi imprimiu à ação humana instaurada pela poesia.

Na segunda e última parte da introdução, o encadeamento poético delineia um quadro humano cujos versos ‘comentam’ o que se sucede a alguém que recebe uma notícia funesta, e descrevem seu estado de ânimo desesperado que faz sobrevir um culminante e justo lamento. Dada essa premissa, o foco analítico se direciona novamente à captura das inflexões musicais rossianas.

Di - ce: L'Austriaco! Go - to in - cer - to Mar - te e pi - ri - gliasos trin - ge. Io traf - fi - to col -

là quì mo - rir ven - go ac - ciò dal piato tuo g'lestre - miuf - fi - ci hab - bia l'uc ci - so Re.

pian - gi del ciel il tor - to, pian - gi re - gi - na ohi - mè! Gus - ta - ro è mor - to - .

INTRODUÇÃO: PARTE B

Texto do fragmento analisado (compassos 24-29):

*Sciolser cento Donzelle i biondi crini
In un diluvio d'Oro,
Si percossero il viso.
E à si funebre avviso,
Esclamò la Regina
Con dolorose strida:*

Cem donzelas soltaram seus louros cabelos,
Em um dilúvio de ouro,
Golpearam-se os rostos,
E a esta notícia fúnebre,
Exclamou a Rainha
Com doloroso grito:

Neste novo fragmento poético que, em terceira pessoa, finaliza a introdução, é possível perceber a influência exercida pela tradição literária das grandes tragédias latinas clássicas na literatura dos séculos que se seguiram (XVI, XVII e XVIII).⁹ Fabio della Cornia nos três primeiros versos do trecho engendra uma cena plena de tragicidade, cujas raízes encontram clara evidência, nas *Troades*,¹⁰ de Sêneca. Dada a compostura e substância dramática que a cena reclama, cabe, numa rápida digressão, a citação dos momentos patéticos da tragédia senequiana, que o texto do Lamento de Rossi alude. No Coro das Troianas e no discurso de Hécuba que lamentam a morte de Heitor, ouve-se:

“HÉCUBA: Cessam as vossas lamentações? Ó meu povo,
ó escravas, *lacerai o peito com as mãos, chorai (...)*

CORO: Mais um motivo novo incita nosso pranto.
Continuemos as lamentações!
Levanta, ó rainha, tua mão desventurada!
(...)

HÉCUBA: Companheiras fiéis de minha dor
*soltai a cabeleira! Que os cabelos caiam
pelos ombros aflitos (...)*

⁹ HIGHET, G. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Vol. I, Cf. p.70 et seq.

¹⁰ SÊNECA, Lúcio Aneu. *As Troianas*. Edição Bilingüe. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo. Roma Grécia 6, Editora Hucitec: 1997.

Que um nó cinja as túnicas soltas,
que se desimpeçam vossas mãos furiosas
para os golpes das pancadas incessantes (...)

CORO: Todas nós *soltamos as cabeleiras*,
já desfeitas por muitos funerais.
(...)

HÉCUBA: *Golpeai os peitos com violentos murros*.
(...)

CORO: Por ti, Heitor, *nossas mãos laceram nossos braços*,
por ti laceram os ombros ensangüentados;
por ti nossas mãos esmurram as cabeças,
por ti nossos seios se mostram feridos
por destras de mães.
(...)

HÉCUBA: *Entregai-vos ao pranto!*”¹¹

Giovanni Battista Doni, ao comentar uma parte da Tragédia, nomeada por Aristóteles de *Kómmós*, cujo cerne central é o Lamento,¹² recorre e menciona os exemplos das *Troades*, retomando os mesmos versos acima sublinhados. Nas palavras do florentino:

“Será conveniente ainda dizer algo a respeito daquela parte da Tragédia a qual Aristóteles chama de *Kómmos*, que significa pranto ou luto de pessoas reunidas para lamentarem uma infelicidade comum. [Choro] que se *faz com pancadas no peito, com arrancar de cabelos* e outros atos femininos semelhantes, que são comuns àqueles [personagens] do Coro e da Cena: e o exemplo pode ser visto nas *Troades* de Sêneca”.¹³

E fazendo a conexão entre vida e arte, Doni orienta, retoma e alude a íntima conexão entre poesia e música: “(...) Ação que se deveria representar com os modos de um Canto condolente, de teor tristonho e também com Dança. Por isso se deverá fazer, também nos dias de hoje, *uma melodia cheia de dor e de afetos plangentes, e que não impeçam a representação de um verdadeiro choro*”.¹⁴

¹¹ Ibid. Cf. p.35 et seq. (grifo nosso).

¹² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Edição bilíngüe Grero-Português. São Paulo: Ars Poetica Editora, 1993. Cf. p. 65.

¹³ DONI. Op.cit. *Apêndice*, p.78. (grifo nosso).

¹⁴ Ibid.

Concluída a digressão poética, veja-se, a seguir, quais foram os movimentos sonoros que Luigi Rossi encontrou para dar corpo a essa parte do poema.

Todo o trecho é essencialmente composto pelo rebatimento da mesma nota, que, em rítmica mais movida (uso de semicolcheias), faz brotar um caráter tenso e carregado de dramaticidade. Assim, a prosódia mais rapidamente articulada tende a materializar este teor que a poesia refere.

Evocando a cena latina trágica, o verso *Desfazem seus cabelos* é posto em tom intenso e pungente, efetuando um salto de 3^a menor ascendente em região médio-aguda (si-ré) c.24-25, energia que se enfatiza (semicolcheias seguidas pela colcheia pontuada), mas em seguida se abranda pelo movimento descendente (ré-dó). Articulação musical que tingem e produz uma dinâmica *cheia de dor* como sinalizava Doni.

Depois da pausa de semínima, e agora em região menos aguda porquanto mais mesta, irrompe *si percossero il viso* onde Rossi segue de perto as indicações do filósofo. A força prosódica continua num rebater insistente de uma mesma nota (*lá*), que evoca e torna sensível, no contexto, um incessante golpear, sombreado pelos tons da amargura desvelada pelo semitom descendente (c.26-27).

É este o estado de ânimo em que a Rainha se encontra, são estas suas ações. Compare-se o perfil sonoro configurado nos c.24-26 e aquele que vai do c.27-30. O primeiro declina e mitiga a pujança do movimento inicial, mas o segundo se orienta à intensificação exacerbada com as forças de um *grito lancinante*, brado estridente vertido pela direção ascendente que a melodia assume, cuja figuração de semicolcheia e semínimas em *strida* destaca a prosódia e concede significado concreto à palavra. Ambos utilizam o repicar, o salto de 3^a e o semitom já referido anteriormente (note-se que o salto intervalar

em *esclamò la regina* é de 3ª maior, conferindo um caráter mais árduo e violento ao fragmento narrado).

Aqui termina a parte introdutória do lamento, e com ela também se esvai o *narrador-personagem* que deu voz a seu *funebre avviso*. Na última parte sobrevirá outro segmento narrativo, que enfim concluirá o Lamento, c.182 ao fim.

24 Sciòl- senen - to don ze-llei bion- di 25 cri-ni in un di-lu-vio d'o-ro, 26 si per-cos-se-ro il

27 vi-so Eà si fune brear- 28 vi-so es-cla-mò la Re- 29 gi-na con do-lo-ro-ses-tri-da: 30 Da

Até aqui a análise mostrou os *afetos* da poesia que foram extraídos, desvelados pelos caminhos e contornos melódicos de Rossi, que, assim dispostos, deram forma concreta às ações humanas nela contida. Este foi o momento que antecedeu o pranto doloroso e comovente da Rainha, que, a seguir, se fará ouvir em plenos pulmões.

LAMENTO

PRANTO INICIAL (Refrão)

Texto do fragmento analisado (compassos 30-38):

Datemi per pietade un che m'uccida.

Dá-me por piedade alguém que me mate.

A primeira reação da Rainha ao ouvir a notícia que o *cavaleiro ferido* lhe trouxera, foi proferir em voz intensa '*Datemi per pietade un che m'uccida*'. Grito doloroso que, refletindo o seu desatino e aflição diante da morte do seu rei, invoca num momento de desespero o fim de seu sofrimento, que no caso específico, só será sanado com o fim da sua própria vida. Vale referir que este canto inicial traz à baila o afeto das palavras iniciais do famoso lamento da *Arianna* de Claudio Monteverdi, '*Lasciatemi morire*', que também expressa um desejo de morte, referência que aproxima Luigi Rossi da veia compositiva do grande músico mantovano.¹⁵ Note-se que este fragmento poético musicado por Rossi é cantado duas vezes (c.30-34 e c.34-38), como o é no lamento de Monteverdi. Rossi, assim como outros compositores em vários momentos, procuraram dar ao 'incipit' – do texto e da música – a força máxima e também a maneira de distinguir sua própria composição.

Neste trecho inicial do lamento – que serve como uma espécie de refrão seccionando as Partes – observa-se que o contorno geral da linha melódica perfaz um desenho descendente, por salto e grau conjunto (g.c.), abrangendo um intervalo melódico de 5ª (fá#-si). O salto inicial é de uma 3ª maior, em seguida, o movimento descende por g.c. uma 3ª menor, e depois se eleva a uma 2ª maior.

¹⁵ Uma das cópias mais antigas do *Lamento d'Arianna* de Monteverdi foi feita por Rossi, o que revela, pelo menos, que o compositor conhecia a obra apresentada em Mântua. Cf. KÜHL, Op. cit. p.101.

Pedindo a própria morte, *Datemi*, c.30-31, irrompe através de um grito violento carregado de amargura, numa rítmica prolongada (semínima pontuada) que quer se fazer ouvir, cuja intensidade prosódica se destaca pelo contratempo da sílaba inicial. Intensidade que se acentua na seqüência, quando do rebater das notas em semicolcheias, mas que tende a se amenizar em *per pietade* pela mudança da região vocal aguda para a média, onde o caráter dramático inicial se transmuta em sentimento interiorizado, mas não menos dolorido, revelado pelo g.c. descendente da 3ª menor (dó-si-lá) em semicolcheias e colcheias pontuadas enfáticas. Piedade cuja acentuação prosódica recai na sua sílaba final, rítmica que impõe uma dicção distendida (mínima). Dinâmica que nasce da intenção rossiana de dar forma a uma piedade demorada, de um cansaço ou espera infinda. Rítmica ao mesmo tempo alongada e movida.

O intervalo de 3ª será utilizado por Rossi como um elemento estrutural na obra, dado seu caráter eminentemente evocador do espaço triste da vida.

O tetracorde dórico descendente é característica emblemática dos lamentos do século XVII,¹⁶ e Rossi já o utiliza no momento inicial, na linha do baixo. A direção descendente (mi-ré-dó-si) conduz, em geral, a patamares afetivos mais tristes, de languidez, de dor, de piedade, caráter humano que o semitom (dó-si) tende a ampliar. Movimento que cria um sentido ou tónus sonoro doloroso.

Tal disposição da alma é sustentada e solidificada pela dimensão que a verticalidade sonora vem imprimir. A passagem inicia-se com fortes dissonâncias. O *mi* do baixo com *fá#* (o “Da” do *Datemi*) do canto formam o intervalo harmônico de 9ª maior; o *ré* do baixo forma com o *dó* (o “per” do *per pietade*) uma 7ª menor, que será seguida por outra igual

¹⁶ ROSAND, E. The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. In *Musical Quarterly*, Vol. LXV, Cf. n. 3, July 1979.

entre o *dó* do baixo e o *si* final da melodia. Tais dissonâncias vêm conferir maior dramaticidade ao complexo estado de espírito e ao pranto entoado. Veja-se no exemplo abaixo.

Neste trecho poético musical e em quase todos os outros do lamento, há uma pausa expressiva inicial da qual Rossi fará uso do contratempo por ela gerado para acentuar o caráter de súplica da Rainha viúva.

30

No momento subsequente (c.32-34), ela revela a razão e objeto de seu pedido desolador, qual seja: “(...) *un che m'uccida*”.

Na mudança de uma para a outra frase, nota-se um salto ascendente de 3ª menor (*si-ré*), direcionando o discurso novamente à região aguda. Aqui a inflexão se divide em dois

momentos ou direções: primeiro ascendente, depois descendente. Note-se que, do c.32-34, a linha melódica abrange uma 3ª menor.

Ao pedir alguém que dê fim a sua vida, o segmento poético revelador *un che m'uccida* está configurado musicalmente por uma rítmica mais pausada (semínimas e mínimas) que lhe confere teor enfático. Ênfase remarcada pelo penetrante movimento ascendente em cromatismo (ré-ré#-mi). Sonoridade que vai se revelando mais pulsante, tensa e enérgica. O movimento melódico efetua em seguida uma 2ª descendente (mi-ré), continuada por uma 3ª menor descendente (ré-dó#-si), articulação que tende a amenizar o caráter penetrante anterior, pois se direciona a regiões menos agudas, de natureza mais interna e contida.

Há uma forte dissonância nesta passagem entre o baixo e a voz (“che”), uma 5ª aumentada causada pelo cromatismo, matizando asperamente aquilo que há de mais nocivo e contrário à vida, a morte. Aspreza que vem radicalizar o sofrimento de uma dor latente. Destaque-se ainda a linha do baixo que se apresenta em rítmica bem movida (colcheias).

Observem-se os acentos internos desta frase inteira: os pontos mais acentuados das palavras foram postos em notas longas expressivas, “*Datemi per pietade, un che m'uccida*”. Repare-se que os dois pontos culminantes dos dois trechos musicais (“Da” do *Datemi* e “m'uc” do *m'uccida*) coincidem com os pontos altos do texto. Por outro lado, é importante notar que tais acentos não correspondem aos acentos internos dos versos: se o *Datemi* recebe o acento natural, a finalização do *pietade* liga-se à tradição musical, a qual tende a deslocar a acentuação natural da palavra. Deslocamento prosódico que não se efetua, neste caso, pelo mero sentido musical *isolado*, mas que se fundamenta por configurar uma alma que está num contexto conflitante, intenso, dilaceramento que “corrompe” também a própria palavra.

Depois as mesmas palavras exortativas serão novamente pronunciadas, veja-se, porém, de que maneira isso ocorre:

The image shows a musical score for a vocal line. The lyrics are: "Da - te-mi-pi-e-ta - de un - che-mi-c-i - da". The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of several measures, with some notes beamed together. There are rests and a fermata over the final note of the phrase. The lyrics are placed below the notes they correspond to.

Em sua segunda aparição c.34-38, o verso ganha textura musical médio-grave; assumindo caráter mais abatido.

No primeiro segmento de frase (c.34-35) não há o salto descendente de 3^a que havia na primeira aparição do “*Datemi*”, porém há uma 3^a menor descendente em g.c. *dó4-lá3*, com uma pequena variação rítmica, e a nota repetida no final do “*Pietade*”, em estado de pleno desalento. Consternação que se vê expandida pela dissonância expressiva, uma 8^a diminuta, entre o *dó#* do baixo e o *dó* natural prolongado em contratempo no “*Da*” do *Datemi*, no c.35.

Note-se que a linha do baixo nos c.35-37 faz uma figuração rítmica (colcheia pontuada, colcheia e mínima) em 3^a menor descendente *ré-dó-si*, que é repostada em seqüência, *dó-si-lá*. Acentuando assim o clima de lamúria e tragicidade geral da passagem.

No c.36-38 tem-se o segmento de frase conclusivo, cadenciando na tônica (mi menor); novamente Luigi Rossi utiliza o intervalo melódico de 3^a menor descendente em g.c., desta vez *sol3-mi3*. Nos dois segmentos há a presença da pausa expressiva, acentuando o contratempo. Ao contrário do trecho do c.32-34, o cromatismo da voz dá lugar à nota

repetida (sol) num movimento quase estático que se direciona e desfalece na nota final (mi), havendo uma aceleração rítmica que se figura em 3^a ascendente na sílaba “m’uc” de *m’uccida*.

É importante notar que em todo o trecho até aqui exposto, do c.30-38 (parte inicial do lamento propriamente dito), Luigi Rossi elabora desenhos melódicos descendentes em 3^{as}, partindo de uma região aguda *fa#4*, até uma região médio-grave *mi3*; intervalo e direção musical que, como já referido, tende a corporificar afetos ligados à tristeza humana, utilizando-se das dissonâncias para os pontos de maior envergadura expressiva.

Rossi faz a Rainha da Suécia pronunciar duas vezes a frase “*Datemi per pietade, un che m’uccida*”, repetibilidade não casual, mas que intenta apresentar novo patamar emotivo. Na primeira vez – em que a voz está mais aguda e a melodia parece mais variada, e também com as dissonâncias harmônicas com o baixo, percebe-se que o *ethos* mais acentuado e explorado pelo compositor é o do desespero, da ira e da dor, porém, no segundo momento – pelo fato de a melodia estar escrita numa região mais grave e com variação rítmica firmada em notas mais longas e estáticas – o caráter da passagem parece sugerir a resignação; ou seja, na retomada do mesmo verso, com a finalidade de repetir a frase e também de encerrar a seção, o mesmo texto adquire características musicais diferentes por querer materializar sentidos e posturas humanas distintas.

E como diria o pai do astrônomo Galileu, as inflexões sonoras só podem ser entendidas e analisadas na medida em que estão conectadas “a parte mais importante e nobre da música, os conceitos do espírito expressos por meio das palavras (...)”.¹⁷

¹⁷GALILEI. Op.cit. p. 83.

PARTE C & REFRÃO

Texto do fragmento analisado (compassos 39-62):

*Ò mio signore e Rè chi mi t'hà tolto?
Barbara e fiera spada
Che'l suo sangue spargesti in caldo rio,
Deh, che non spargi il mio?
Dunque l'invitto regnator dell' Orse
Sotto il ferro di Morte il capo inchina,
Et io no'l vedrò più?
Deposto l'elmo e'l martial rigore,
Gioir del nostro amore,
E più non m'amerà?
Datemi un che m'uccida ahi per pietà.*

Ó meu senhor e Rei, quem te tirou de mim?
Bárbara e feroz espada
Que o teu sangue derramava num rio quente,
E não derramas o meu?
O invicto Governador da Ursa maior
Sob o machado da Morte sua cabeça inclina,
E eu não mais o verei?
Deposto o elmo e o rigor marcial,
Alegria de nosso Amor,
E não mais me amarà?
Dá-me alguém que me mate, ai, por piedade.

Toda esta nova parte tem no seu centro temático a figura de Gustavo Adolfo. Ora focalizado como Rei ora destacado como esposo (*Ó mio signore e Rè*), a rainha segue lamentando sua perda irrevogável.

Ó mio signore e Rè chi mi t'hà tolto?

Aplacado o grito e choro iniciais, ouve-se o início da estrofe no c.39, onde a Rainha chama por seu Rei e lamenta por o terem tirado dela. Este trecho lembra o “*O Teseo*” no lamento de Arianna. Há novamente a pausa expressiva acentuando a síncope; a melodia perfaz o contorno de uma 3ª menor (note-se que haverá muita repetição de uma mesma nota, dando um tom mais enfático e insistente na prosódia de alguns vocábulos). Rossi

começa e termina a frase com notas longas, duas mínimas nas palavras “Ó” e “Rè” e semínima pontuada na sílaba “no” de *signore* onde há expressiva dissonância com o baixo, uma 7ª menor; o movimento é liricamente descendente em salto e depois usa o encadeamento semitonal (mi-ré#-mi) que nesta região vocal grave e disposto sobre notas longas torna palpável, no contexto, um pesar lânguido e amargurado, próprio de quem traz à lembrança o seu *senhor* e lamenta sua grande perda.

Perda lamentosa que logo assume ares de revolta no c.41, onde, indignada, a rainha pergunta quem lhe deixou neste estado de privação. Na sua perturbação de espírito é notória a mudança brusca dos afetos que a música de Rossi concretiza.

Nesse sentido, nota-se que há um primeiro contraste (compare-se os c.39-40 e c.41): o salto de 7ª ascendente, levando voz para a tessitura médio-aguda. Na frase “*Chi mi t’ha tolto?*”, Rossi utiliza o mesmo desenho do “*Datemi per pietade*” inicial, variado ritmicamente. Vê-se o contorno melódico de 3ª menor descendente. Há outro contraste com o movimento rítmico anterior: nesta passagem ele usa semicolcheias dando um caráter mais acelerado à frase. Vale lembrar que não se trata de pura variação musical em si; ocorre variação porque há variação de afetos. Note-se a dissonância do baixo com a sílaba “tol” de “*tolto*” na voz, uma 7ª maior, tornando mais acerba a dor da ausência. O movimento do baixo segue o movimento da voz, descendente.

42

Do ponto anterior até este, a voz realiza um salto descendente de 4^a justa, sem interrupção de pausa. Aqui a linha melódica permanece quase sempre na mesma nota, havendo movimento ascendente de 3^a menor em salto na palavra “*spargevi*” e uma 4^a justa descendente em “*caldo*”, finalizando com uma 2^a voltando à nota inicial da frase. Rossi preferiu aqui dar mais ênfase ao aspeto rítmico. Veja-se que ele musicou com as notas mais longas as sílabas das palavras mais importantes, seguindo a prosódia: *Barbara*, *fiera*, *spada*, *sangue*, *spargevi* e *rio*. Note-se que, no trecho, a figuração rítmica acelerada infunde ao canto maior energia; força que, por estar em tessitura grave, vem revelar e confirmar um entranhado rancor frente ao sangue real derramado. Dor interna que no trecho seguinte se faz externa, declarada, pungente.

44

Rossi novamente transporta o discurso para tons agudos e faz uso da pausa e da síncope expressiva na exclamação dolente “*Deh*”, depois, ascendendo uma 2ª maior, reitera o *mi* e intensifica o clima comovente.

Note-se que há uma rima do final do verso anterior, “*in caldo rio*” com “*spargi il mio*”, e Rossi utiliza a mesma figura musical com uma pequena variação. Compare-se o quarto tempo do c.43 e c.44 com o terceiro tempo do c. 45 e seguintes. O desenho usado é uma 4ª justa descendente seguido de uma 2ª maior ascendente. Além da variação rítmica, a segunda frase está transposta uma 5ª justa acima, o que denuncia o furor da rainha em querer derramar também o seu próprio sangue.

Dun - que lin-vit - to Reg - na - tor del Cr - se sot - to fer - ro dimor - telca - poimui - na

47 48 49 50

Aqui o fragmento poético focaliza a perda da patente do rei, seu ‘fracasso’ diante da guerra. A rainha, em tom de indignação, descreve o destino de seu rei, que está agora sob o “machado da morte”.

Nos c. 46-48 o contorno melódico é de 3ª menor ascendente, formado por semínimas e colcheias. Depois, nos c. 49-50, há aceleração rítmica com o uso das semicolcheias, que seguida pelo valor rítmico pontuado acentua ainda mais a prosódia. Neste ponto há um rápido salto descendente de 5ª, na palavra *morte*, efetuando sempre um repercutir na mesma nota. Nesta passagem a melodia está construída sobre um pedal do

baixo, *fã#*. Todo o contorno musical do trecho contextualiza as ações de uma alma atônita, perplexa e abatida.

The image shows a musical score for voice and bass. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics are: '-chi - na Et io - nol vre - drò più.' The score is divided into two measures, 50 and 51. In measure 50, the voice part has a dotted quarter note 'chi', an eighth note 'na', a quarter rest, a quarter note 'Et', and a half note 'io'. The bass part has a half note 'chi' and a half note 'na'. In measure 51, the voice part has a dotted quarter note 'nol', an eighth note 'vre', a quarter note 'drò', and a half note 'più'. The bass part has a half note 'nol' and a half note 'vre'.

Abatimento que dá lugar, em seguida, a um caráter mais veemente, num questionamento de extrema indignação e revolta.

Começando numa 5ª justa acima, a melodia faz um dolorido salto ascendente de 3ª menor em “*Et io*”, depois realiza o desenho de 2ª maior descendente e um salto novamente de 3ª menor ascendente, este desenho será utilizado com variação em “*E più non m’amerà*”, (vide infra). Logo no início (quarto tempo do c. 50, em “*io*”) há uma dissonância de 7ª menor entre o baixo e a voz, bem acentuada pelo fato de ser uma nota longa, resolvendo numa 6ª maior. Desta figuração, posta em região vocal aguda, nasce uma sonoridade de substancia incisiva, cortante, dramática. São estes os condoídos acentos de quem se questiona se voltará a ver seu rei e esposo novamente. Acentos que a música de Rossi torna palpáveis, sensíveis.

più, De - pos - to l'el - mo - har - zi - al ri - go - re, Gio - ir del nos - tro a - mo - re, e più non na - re - rà,
 52 53 54 55

Continuando numa 6^a menor abaixo, esta melodia ("*Deposto... rigore*") é semelhante àquela do c. 47-48 ("*Dunque... del Orse*"). Ambas, com muita repetição de notas, num movimento pulsátil ascendente, perfazem um movimento melódico de 3^a menor em g.c. Em seguida, Rossi aproveita a rima de "*rigore*" com "*amore*", utilizando duas colcheias só que numa 2^a menor acima (início do c. 54). Na passagem *e più non m'amerà* c.54-55, o compositor usa o mesmo desenho utilizado no c. 51, só que agora com uma pequena variação rítmica de colcheia pontuada com semicolcheia; não houve transposição harmônica e a linha do baixo é a mesma. Ambos são pontos culminantes agudos da melodia, *fá#4*. O segundo trecho completo (*Deposto... m'amerà*) possui tónus mais intenso, pois realiza um movimento sempre em direção ascendente e com pausas curtas, enquanto que no primeiro (*Dunque... vedrò più*) ocorre uma descendência (c.49) e pausas mais longas.

As semelhanças musicais entre as duas passagens acima mencionadas se justificam no argumento de que uma e outra – guardadas as diferenças – portam na sua essência o mesmo afeto, ou a mesma postura humana, pois quem parecia *invencível* perde ao fim o *rigor marcial*; quem teve *deposto o elmo* subjugou *a cabeça ao ferro da morte*; e,

finalmente, quem foi arrancado da vida jamais será *visto* novamente e não poderá *gozar* das alegrias do *amor*.

55 56 57 58

Volta-se aqui aos versos do grito doloroso inicial. No c. 55 e início do 56, Rossi faz a linha do baixo mais movida, em sentido ascendente, contrastando com a estabilidade anterior, enquanto a voz permanece em notas rápidas repetidas exceto na sílaba “m’uc” de “*m’uccida*”, que efetua o encadeamento semitonal, sonoridade repicada que cria uma dinâmica de forte tensão e que radicaliza a angústia e o desespero de quem “não sabe o que pede”.

Desespero e furor intenso que ganham teor mais patético e doloroso, mas que depois se ameniza no fragmento poético descendente *ahi per pietà*. Figurado em valores rítmicos longos (semínimas), concretiza o ato de quem suplica pela compaixão de seus males.

Aparece, numa 2^a maior acima, a interjeição dolente “ahi” musicada em síncope – como sugere Doni no capítulo XIII do seu *Appendice del Trattato della Musica Scenica*,¹⁸ e depois da pausa de semínima, fazendo acentuar ainda mais o contratempo. Num caminho descendente de 3^a menor, o contorno da frase “*per pietà*”, no c. 57-58, Rossi – ao fazer um “*accento*” vocal em “pie” de “*pietà*” (note-se a dissonância de 7^a menor com o baixo,

¹⁸ DONI. Op. cit. *Apêndice*. Cf. p.34.

c.57), usando 2^a ascendente e salto descendente de 3^a menor – segue o que Paolo Fabbri¹⁹ chama de ‘necessidades expressivas “dos modernos”’ ao falar da polêmica da *Seconda Pratica* levantada por Giovanni Maria Artusi em sua publicação *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Veneza, 1600).

Neste ponto há rima de versos, *m'amerà* com *per pietà*; note-se que a direção melódica numa e noutra é diametralmente inversa: 2^a descendente e 3^a ascendente no c.54-55, em *m'amerà* (*mi-ré-fá#*) e 2^a ascendente e 3^a descendente em *pietà* (*dó#-ré-si*), c.57-58. A despeito da rima, Rossi musica cada palavra guiando-se pelo contexto em que elas se inserem. No primeiro momento a terminação é ascendente porque entende que a personagem se encontra em conflito e indignação agudos, numa frase interrogativa; no segundo, o final descendente quer corporificar um espírito piedoso, de lamúria e pranto.

Este trecho final é uma repetição do texto da frase anterior, acrescido de mais um “ahi”, c.60. Aqui no c.58-59, Rossi utiliza a mesma figura melódica de 3^a menor descendente dos c.34-35, com o baixo modificado suprimindo as dissonâncias. Rossi realiza o mesmo tetracorde dórico descendente inicial na linha baixo, ampliando o perfil doloroso do trecho. Vale notar que nesta passagem o texto musicado é “*Datemi un che m'uccida*”, onde no refrão inicial do c.34-35 era “*Datemi per pietade*”.

The image shows a musical score for two staves, measures 59-62. The top staff is the vocal line and the bottom staff is the basso continuo line. The lyrics are: "Da tanimhe muc ci - da ahi, ahi - per pie - tà." The music is in a 3/4 time signature. The vocal line starts with a half note 'Da' on measure 59, followed by a quarter note 'tanimhe' and a quarter note 'muc' on measure 60, and a quarter note 'ci - da' on measure 61. The basso continuo line starts with a half note 'Da' on measure 59, followed by a quarter note 'tanimhe' and a quarter note 'muc' on measure 60, and a quarter note 'ci - da' on measure 61. The lyrics continue with 'ahi, ahi -' on measure 61 and 'per pie - tà.' on measure 62.

¹⁹ FABBRI, P. *Monteverdi*. EDT, Torino, 1985.

Direcionando o discurso sonoro à região vocal médio-grave, Rossi singulariza o caráter pesaroso e trágico que a poesia traz em potência.

Os três últimos compassos e os movimentos finais desta seção são bastante expressivos. Veja-se a insistência nas pausas, que acentuam o caráter patético da cena; vale notar também o contorno melódico de todo o trecho, uma 6ª menor descendente (dó4-mi3). O intervalo preferido é o de 3ª menor. Do primeiro *ahi* ao segundo tem-se, tal intervalo atingido por g.c; em seguida, após a pausa de semínima, o mesmo intervalo agora em salto descendente; e no *per pietà* final, c.61-62, vale o que foi dito para o salto do c.57-58, notando que está transposta uma 5ª justa abaixo ganhando dimensão afetiva languente, lírica, com a variação rítmica da colcheia pontuada com semicolcheia no *pietá*.

Em absoluta dor íntima, a rainha conclui a primeira parte do seu lamento, e, condoída, suplica em tom de desesperança um desfecho trágico para si; pois que se encontra em estado de pleno *terror e piedade*.

PARTE D & REFRÃO

Texto do fragmento analisado (compassos 63-85):

*Chi mi chiamò felice,
Incauta lingua errante,
Se mi fece infelice un solo istante?
Ahi bugiarda fortuna
Del tuo favor fallace
Scender credevo io ben ma non cadere.
Ahi Morte, ahi sorte infida,
Datemi per pietade un che m'uccida.*

Quem me chamou de feliz,
Incauta língua errante,
Se um só instante me fez infeliz?
Ai mentirosa fortuna
De teu favor falaz
Acreditava que desceria, mas não que cairia.
Ai Morte, ai sorte infiel!
Dá-me por piedade alguém que me mate.

Nesta nova seção do Lamento a viúva medita e lastima seu destino infeliz, atribuindo culpa ao destino, à Fortuna, por sua situação desastrosa. Todos os contornos musicais do trecho ora analisado efetuam essencialmente um caminho descendente. Tal movimento vem conferir ao poético sentido específico, pois a descendência (descida) tende a criar e refletir espaços ou condições humanas mais internas, pesarosas, de infelicidade.

O Baixo perfaz inicialmente o movimento do tetracorde dórico descendente, que aparecera pela primeira vez nos versos iniciais do lamento “*Datemi per pietade*”. Note-se que aqui ele está ampliado ritmicamente, abrangendo os dois primeiros versos, c.63-67.

Chi mi chiamò fe - li - ce in - cau - ta lingua erran - te, se mi fe - ce in - fe - li - ce un so - lo istan - te?

63 64 65 66 67

Chi mi chiamò felice faz-se ouvir com ímpeto em região aguda (sol4), impulsionada pela 3ª menor ascendente, sonoridade que se abranda ao decair por graus conjuntos (4ª justa), evocando sentimentos mais íntimos. Descida que se prolonga (5ª justa) até a região médio-grave em *incauta língua errante*. O movimento melódico das duas frases apresenta semelhanças: ambas descendem por g.c. e efetuam uma 2ª ascendente nos seus finais. O percurso abrange uma 5ª (mi4-lá3), intervalo que em descendência evoca tónus lânguido. Concluindo o fragmento poético, o rebater da mesma nota passa a ser predominante, dinâmica que acentua a prosódia, ênfase que vem dar forma sonora às palavras amargas da lembrança de um *momento infeliz*. Note-se o salto de 4ª descendente e a dissonância por ele gerada com o baixo, uma 7ª maior (dó-si), feitiço melódico que Rossi imprime a este instante de desgosto. Corporificando o queixume de quem teve sua felicidade interrompida.

A rainha mal-aventurada se esforça, no trecho seguinte, em procurar um responsável pela sua infelicidade.

The image shows a musical score for a vocal line, consisting of two systems of music. Each system has a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The first system covers measures 68 to 71, and the second system covers measures 72 to 76. The lyrics are: "Ahi bu - giar - da for - tu - na del tuo fa - vor fal - la - ce, scen - der cre - de - voio ben, ma non ca - - de - re. ahimor - te, ahi sor - tein - fi - da, Da".

Numa mistura de dor e raiva ecoa o seu dilatado *Ahi*, suspenso pelo contratempo em nota longa, proferido contra a inconstante e *mentirosa Fortuna*. Que pronunciada numa 5ª

abaixo e rebatida por uma nota, adquire senso mais rígido e contundente, permeado pela substância languente do desenho semitonal *sol-fã#-sol*. Em seguida por melodia ascendente sua raiva ganha nova força e intensidade em repetidas notas (num percurso de 5ª), com 3ª menor ascendente em *credeva io ben*; indignação dolorida que num salto descendente de 5ª, mostra a face trágica de quem reclama por se sentir traída e enganada pelo destino, pela fortuna traiçoeira, c.72-73. Veja-se que a palavra *cadere* é musicada ascendente e descendente em 3ª menor, em semínimas precedidas de semicolcheias conferindo à prosódia caráter destacado, mas ao mesmo tempo langoroso.

Novamente em carnes agudas, o discurso musical se torna veemente e, num bradar violento, a rainha exclama e desabafa sua dor em espanto e ódio, praguejando contra a morte e contra o acaso infiel. Para dar vida a estes afetos, Rossi utiliza as constantes pausas dramáticas, um cromatismo ascendente (contrastando com a direção descendente do baixo), e figuração rítmica reiterada de semínima, semínima pontuada e colcheia repicando insistentemente com tensão numa mesma nota.

Cromatismo que deságua no grito culminante *Datemi per pietade un che m'uccida*, cujo sentido humano e musical é semelhante aquele dos c.30-38. A única variação que ocorre nesta nova aparição é o alongamento do valor rítmico em algumas palavras, em *pietade* (c.77), o tetracorde dórico do baixo (c.76-78), em *m'uccida* (c.84), e em *Datemi per pietade* (c.81-82) com a dissonância de 8ª diminuta seguida de uma 7ª menor. Pronúncia alargada que traz ao trecho um maior pesar, um cansaço, um clamor mais persuasivo.

Este fragmento poético-musical – chamado aqui de ‘refrão’, será repetido várias vezes por todo o Lamento com pequenas variações; reiteração musical que vem mostrar as diversas faces de uma alma absorvida pelo infortúnio da morte.

fi - da, Da - temper pieta - de un che m'uc - ci - da -

Da - te - mi per pie - ta - de un che m'uc - ci - da -

76 77 78 79 80

81 82 83 84 85

Detailed description: The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system covers measures 76 to 80. The second system covers measures 81 to 85. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line with some melodic movement in the right hand.

PARTE E & REFRÃO

Texto do fragmento analisado (compassos 86-123):

*Ohimè, fra tante spade
Non impetro una spada?
Ma che dico? Che parlo?
Dunque il Rè Goto invindicato resta
Di chi gli diè la morte?*

*Su, su mia gente forte
Sveti, Goti e Biarmi,
Che dal Baltico Mare al Reno argente
Debellaste ogni gente,
Terror del Mondo e fulmini di guerra,
Sommergete la terra,
Fra diluvij di sangue
Arda per le man vostre ogni cittade
Ogni provincia abbrugi.
Uccidete, ferite,
Non perdonate agl'empij:
Al Germano feroce,
Al crudo Ibero, All'Italico audace,
Non si parli di pace.*

*Ma che vaneggio ohimè,
Vedova afflitta abbandonata, e sola
Fra nemici smarrita
À cui Morte lasciò solo la vita,
Ucciso il mio signor, chi pugnerà?
Datemi un che m'uccida ahi per pietà.*

Ai de mim, entre tantas espadas,
Eu não impetro uma espada?
Mas que digo? Que falo?
Pois o Rei Godo permanece sem vingança
Daquele que lhe deu a morte?

Avante, meu povo, fortes
Suecos, Godos, e Biarmi,
Que do Mar Báltico ao gélido Reno,
Debelastes todos os povos,
Terror do mundo e raios de guerra,
Mergulhai a terra
Em dilúvios de sangue
Ardam pelas vossas mãos todas as cidades
Queimem todas as províncias,
Matai, feri,
Não perdoeis aos ímpios:
Ao germânico feroz,
Ao cruel ibérico, ao itálico audaz,
Que não se fale de paz.

Mas deliro, ai de mim,
Viúva aflita abandonada e só,
Perdida entre inimigos
A quem a Morte deixou apenas a vida.
Assassinado o meu senhor, quem lutará?
Dá-me alguém que me mate, ai, por piedade.

Um intenso arrebatamento está delineado poética e musicalmente nesta nova parte, que abrange um grande número de versos. Versos que contêm momentos de ira, de brandura, de audácia, de medo, de ímpeto e de solidão. Afetos opostos que intercambiam repentina e rapidamente, em meio a dúvidas e incertezas de quem tem a alma entre a vingança e o clamor piedoso, ambos, porém, como se verá, sem resposta.

Inicialmente angustiada, a rainha desfere um doído *Ohimè*, c. 86, em região vocal médio-grave com valor rítmico de maior duração (mínima e semínima) em contratempo, envolvendo uma 3ª menor. Sonoridade langorosa que se transmuta em vigor, ao lançar a frase: *fra tante spade non impetro una spada?* Do *mi3* anterior a melodia salta uma 5ª justa acima, impulso que se avigora pelo subsequente salto de 4ª, também ascendente, levando à ríspida agudeza (*mi4*) o que antes era e estava lamentado uma 8ª abaixo (compare-se o c.86 com 87-88). Rispidez que se observa pela repetitividade das notas em tom agudo e pela dissonância de 7ª menor entre a linha do baixo e do canto no início do c.88; incisividade que, ao portar o encadeamento semitonal *mi-ré#-mi*, mostra-se também ladeada pelo sofrimento. Sofrer de quem – cheio de angústia – se revolta; sofrer de quem deseja lutar ou morrer, mas se vê impotente.

No verso seguinte, '*Ma che dico? Che parlo?*', ocorre outra mudança brusca de afeto, entoada numa 4ª abaixo. Novamente em rítmica mais compassada e entrecortada por pausas, esta passagem, com notas repetidas seguidas pelo grau conjunto e 3ª menor em seu final, parece assumir o contorno de um ser que esboça uma alteração de atitude, e entremostra arrependimento num tom de espanto e pesar. Pesal que se desfaz a partir do c.92, onde a rainha, inconformada e em tom interrogativo, reclama por vingança. Esta passagem (*Dunque il rè Goto invendicato resta di chi gli die la morte?!*) está posta em enfáticas notas repetidas de colcheias e semínimas, com o vigor de uma 3ª maior ascendente no c.93, dissonância de 4ª aumentada no segundo tempo do c.94, e em registro vocal agudo.

Chi - mè, fra tan-tes-pa-danomim pe-trouas pa-da ma che di-co? che

par-lo-? Dum-queil Rè Go-to in-ven-di-ca-to res-ta di chi gli die la mor-te.

No trecho seguinte, a música de Rossi faz fluir pelas veias da protagonista uma cólera brutal. Em colcheias pontuadas e semicolcheias o movimento rítmico parece materializar o espírito tumultuado de uma mulher sedenta por vingança. No intuito de aliviar sua dor, a rainha convoca todos os aliados de seu rei para atingir seu objetivo – causar a punição daqueles que deram fim à vida de Gustavo Adolfo, rei da Suécia.

Inicialmente a melodia perfaz um contorno descendente de 8^a, com um salto de 4^a e dois de 3^a (sol4-sol3). Pela primeira vez se atinge a nota mais aguda da obra, sol4 (c.95); agudez que será atingida repetidamente entre os c.95-109, nos momentos de extrema fúria da rainha; ira que se concretiza pelo desenho musical rossiano. Do agudo à região vocal média esta convocação (*Su, su mia gente forte Sveti*) é feita pelo movimento repicado de uma mesma nota, produzindo uma dinâmica tensa, aguerrida. O insistente repicar (em semicolcheias) permanece por todo o trecho, conferindo o caráter do estilo *concitato* (agitado) monteverdiano. Veja-se a definição do termo pelo próprio Monteverdi:

“Tendo considerado que as nossas principais paixões, ou afecções da alma, são três, a saber: Ira, Temperança e Humildade ou súplica, como bem afirmam os melhores filósofos – aliás, a própria natureza da nossa voz é alta, baixa ou

mediana – e como a Arte da Música as nomeia claramente conforme estes três termos: agitado [*concitato*], calmo e temperado; e não tendo encontrado em todas as composições dos músicos do passado um exemplo do gênero agitado, mas sim do calmo e temperado (...); e sabendo que são os contrários que comovem imensamente o nosso ânimo, que é a finalidade da boa Música, como afirma Boécio (...); por isso tudo, dediquei-me com muito estudo e fadiga a reencontrá-lo, (...). Comecei então a pensar na semibreve (...), a qual pode ser dividida em dezesseis semicolcheias, percutidas uma a uma, com acréscimo de um texto que contenha ira e indignação. Ouvi nesse exemplo a similitude do afeto que buscava (...) Por isso aviso que o baixo contínuo deve ser tocado com seu acompanhamento no modo e na forma que está escrito (...). As maneiras de tocar devem ser de três tipos: oratória, harmônica e rítmica. Aquela encontrada por mim, daquele gênero de guerra, deu-me a oportunidade de escrever alguns Madrigais por mim intitulados Guerreiros (...)”²⁰

A direção agora (c.97-100) é ascendente em saltos de 3^a, e a incisividade prosódica está realçada pelas colcheias pontuadas e semínimas nas sílabas fortes das palavras mais importantes no contexto: *Goti, Biarmi, Báltico, mar, algente, delellaste, guerra*. Em *terror del Mondo e fulmini di guerra*, há a ascendência de 3^a menor, seguida de 5^a descendente e finalizada novamente por 3^a menor, todos atingidos por salto e em região aguda, com figuração rítmica rápida (semicolcheias e fusa na palavra *fulmini*). Deste tecido musical, que desde o c.95 veio sustentado por um pedal no baixo, nasce uma sonoridade ao mesmo tempo guerreira, comovente e dolorida. Até aqui a rainha convocou os seus, descrevendo seus feitos heróicos e devastadores. Depois de nomear *quem* eram os convidados a participar de sua vingança, ela dar a conhecer *qual* o seu plano e *contra quem* ele deve ser aplicado. Veja-se, pois, como Luigi Rossi deu forma musical a estes versos.

²⁰ KÜHL, Op. cit. p.211-212.

Su, su miagen - ta fur - te, Sve - ti, Go - tia Bi - ar - miche dal Bal - ti - coMa realMaol

95 96 97 98

gen - te de - bel - las - teog ni gen - te, terror deMun - do esui - mi nidi guer - ra, sommer ge te la

99 100 101

ter - ra fa di - lu - vjdi sa - gue, ar - daper le man vos trog - ni cit - ta - de, ogni Pro - vin - ciab bru - gi

102 103 104

O segmento seguinte, c.101-109, é semelhante aos c.95-101. Há a mesma direção do movimento, primeiramente atinge uma 8^a descendente e depois ascende por 3^{as}, com rebatimento de uma mesma nota. Aqui se pode dizer que há uma variação dos elementos utilizados, o pulso permanece em pleno vigor com as semicolcheias fazendo brotar um caráter de ira, de guerra, culminando nas notas agudas (*uccidete, ferite e non si parli*). O mover-se por saltos (ascendente/descendentes) nesta passagem leva o discurso musical a regiões pesadas, de feitiço tenso, carregado, árduo, de tumulto. Note-se o salto de 8^a nas palavras *non si parli di pace*. A linha do baixo é um constante pedal na nota *sol*, exceto nos c.100, e c.105-109, onde a nota sustentada é *dó*.

uc - ci - de - te, fá ri - ta, non per - do - na - teagl' em - pi: Al Ger - ma - no fé

105 106

-roce, al cru - do I - bero, all' I - ta - li - coau - ce, non si par - li di pa - ce.

107 108 109

Aplacada a cólera brutal e violenta, a rainha modifica novamente seu estado de ânimo. Agora não se está diante da ira, cólera, da vingança ou da loucura, mas sim a uma mulher cujo espírito em prudência e reflexão avalia a si mesma, sua condição. Mudança poética que a música de Rossi não poderia deixar de acompanhar e dar sentido.

Ma che vaneggio, c.110, resulta do encadeamento compassado de uma 2ª ascendente e salto de 3ª descendente (si-dó-lá). Disto nasce o caráter essencialmente lânguido do trecho. Seguindo em descida até o c.113, esta figuração será repostada com variante rítmica. Na atormentada exclamação *ohimè* (lá-si-sol), Rossi provoca uma dissonância de 9ª maior com o baixo em fá#; e em *vedova afflita* (fá#-sol-mi) este tormento e amargura se ampliam pelos intervalos díssonos de 9ª maior e 7ª maior, na palavra *afflita*, dando corpo musical à dor de quem, intimamente, reconhece seu delírio em aflição e mágoa. Atingindo o registro vocal grave, *abandonata e sola* provem do rebatimento de uma nota, sombreada pelo intervalo semitonal (ré#-mi), dinâmica que reflete o esgotamento, o medo e a solidão de uma alma abandonada.

Na seqüência, c.113-116, a linha do baixo perfaz o tetracorde dórico descendente (mi-ré-dó-si) em valor rítmico distendido. Sobre o esteio do sofrido baixo descendente, ela canta *fra nemici smarrita* em notas sustentadas, mediada pelo grau conjunto, e pela 9ª maior dissonante. Em *a cui morte lasciò solo la vita*, realiza-se uma 3ª menor ascendente seguida por uma 4ª descendente, e, em contratempo, uma variação (inversão) do encadeamento posto nos c.110-112, uma 2ª descendente e salto de 3ª ascendente. Desenho melódico que, em região grave, transpira o desolamento e pavor de quem *vive perdida entre os inimigos*.

Em mais um momento que transmite alteração do afeto, o fragmento poético '*Ucciso il mio Signor, chi pugnerà?*', c.117-119, verte substância pungente e incisividade dramática em notas insistentes. Em região médio-aguda e convocando novamente ecos de vingança e revolta (sublinhados pelo movimento descendente em colcheias no baixo, c.118), ouve-se o clamor da rainha que, impotente e ainda maculada pelo sofrimento e abandono, lamenta a perda de seu senhor. Lamento que se consubstancia através das 3ªs

menores, semitons e notas longas precedidas de semicolcheias acentuando a força emotiva da prosódia das palavras.

Uc - ci - soel mio sig - nor, chi - pug - ne - rà?

117 118 119

Não encontrando resposta a sua pergunta, ela, no c.120-123, decide querer pôr fim ao seu sofrimento, e mais uma vez pede piedosamente: *Datemi un che m'uccida, ahi, ahi, per pietà!*

Da - temm che muc - ci - da, ahi, ahi - per pie - tà.

120 121 122 123

Compare-se este trecho com os c.59-62; é quase uma reposição idêntica, havendo pequenas variações rítmicas no baixo (c.120), no segundo *ahi*, onde há uma 4^a aumentada, e no *per pietà*, c.122. Variações que abrandam ou vigorizam a prosódia e o sentido das palavras, dependendo do contexto específico. Para fins comparativos veja-se também os c.117-119 em relação aos c.55-58.

Terminada a análise desta Parte E – onde se verificou a lógica musical que Rossi imprimiu ao levante da rainha conclamando todos os seus aliados para a luta e vingança por fim não lograda, o foco investigatório se direciona a parte subsequente, na qual se desenvolve a ação narrada e vivida pela protagonista.

PARTE F & REFRÃO

. Texto do fragmento analisado (compassos 124-148):

*Non mi lusinghi più
L'esser Regina nò,
Che Regina non è
Chi teme esser condotta in servitù.
Dunque il sangue real del Goto Impero
Potrà, privo di fasto,
Paziente soffrire
Di straniero servaggio il giogo acerbo.
Deh perché più riserbo
Quest'alma allo schernir dell'empie stelle?
Ahi mie care Donzelle,
Mi traffiga di voi chi m'è più fida,
Datemi per pietade un che m'uccida.*

Não me afaguem mais,
Por ser Rainha,
Que Rainha não é
Quem teme ser conduzida em escravidão.
Assim, o sangue real do império Godo
Poderá, privado do fausto,
Sofrer pacientemente
O jugo acerbo da servidão estrangeira.
Oh! Porque ainda reservo
Esta alma às zombarias das ímpias Estrelas,
Ai, minhas caras donzelas,
Fere-me, dentre vós, a que me é mais fiel.
Dá-me por piedade alguém que me mate.

Os dois primeiros versos desta parte estão dispostos em quatro movimentos musicais. Em *Non mi lusinghi* há uma repetição inicial de notas que se movem ascendentemente uma 3ª menor em região média, o que produz uma prosódia não muito incisiva. *Più l'esser* é atingido descendentemente por colcheias e notas repetidas em ligaduras que suavizam o movimento ascendente e afirmativo anterior, porém efetua dissonância de 7ª em *l'esser*. *Regina nò* inverte a direção e ascende outra 3ª por grau conjunto, finalizando em *nò* com um salto descendente de 3ª menor. Rossi utilizou o intervalo de 3ª como elemento estrutural, realizando um desenho melódico curvo ascendente/descendente, criando uma sonoridade delicada, ténue, mas também de matéria entristecida, causada pelo intervalo de 3ª menor.

Na seqüência, o ritmo passa a ser o elemento estrutural dos dois versos conclusivos da frase, nos c.125-128. Rossi usa neste trecho duas semicolcheias seguidas por uma semínima pontuada. Em *che Regina* uma mesma nota rebate enfaticamente; *Non è* vigoriza

a prosódia e ascende uma 3ª menor; *Chi teme esser* efetua semitom descendente e nota repetida, gerando no contexto teor lírico e apreensivo; em *Condotta* realiza o encadeamento descendente *si-lá*, estilando sonoridade branda; e finalmente em *in servitù* ascende em semitom por grau conjunto e descende em salto de 3ª menor, cadenciando em nota longa. Note-se que as semicolcheias impulsionam a sílaba forte da palavra, disposta pela figura pontuada. A lógica da sonoridade deste fragmento poético-musical, c.124-128, denota um indivíduo que, não sendo mais quem era ou sem identidade (*Regina non è*), está temeroso quanto a sua liberdade (a regularidade ou a não variedade rítmica parece materializar – no contexto, quem permanece rígido de temor, diante de um susto, de um medo), e se revela intimamente desconsolado.

Non mi ha inghiuppià l'es-ser Re-gi-nanò, che Re-gi-nanò chite mes-ser con-do-ta in-ser-vi-tù.

Nos três versos seguintes, c.129-133, seu temor ainda persiste, e o contorno musical caminha descendentemente da região vocal aguda até a grave (ré4-ré#3), em notas repetidas, fazendo emergir um estado de espírito tendente à melancolia, à consternação. Na sua profunda aflição e espanto, ela vislumbra a desgraça futura de seu Império e a amargura da escravidão. Condição humana cruel que a música de Rossi torna real com as dissonâncias que o canto faz com a nota *fá#* sustentada pelo baixo: de 5ª diminuta em

impero potrà privo de fasto, de 9ª menor em *straniero* e de 7ª menor em *servaggio*; e ademais o salto de 3ª menor interposto entre dois encadeamentos semitonais *sol-fá#-sol* e *mi-ré#-mi*, respectivamente. Sequência dissonora que revela um coração macerado e oprimido.

Dunque il gualdano al delto Im - pe - ro po - trà pri - vodi fas - to - pa - zi - en - te sof - fi - ridis - tra - nie - ro ser vaggio il gio - go - cer - bo.

29 130 131 132 133

Imediatamente após o c.133, ela lança um grito comiserador disposto em salto ascendente de 8ª. Inicialmente incisivo e marcante, *Deh* desponta em semínima pontuada, valor rítmico alongado que destaca e dá força à palavra no contexto. Força que se ameniza pelo movimento descendente de 3ª levando o discurso musical a regiões menos agudas, porquanto mais suaves e abatidas. *Perche più riserbo* confirma esta tendência ao reiterar as notas e decair em semitom (dó-si), aplacando ainda mais a veemência inicial. Em seguida e em tom interrogativo (numa 4ª justa abaixo, com repetição de nota, e movimento de salto ascendente/descendente em *schernir*, colcheias pontuadas e semicolcheias), conclui-se o verso com *Quest'alma allo schernir dell'empie stelle?*. Contorno musical que faz manifesto o sentimento interior de quem, humilhada, não suporta mais estar exposta as zombarias das estrelas impiedosas. Note-se que estes dois versos são cantados com esteio do tetracorde dórico descendente na linha do baixo. O que lhe confere maior substância lamentosa, plangente.

Depois do silêncio expressivo da pausa de semínima, um súbito e doloroso *Ahi* em tessitura média-aguda, sustentada pela nota firme e tensa do baixo, revela a vontade de quem, diante de extrema humilhação, prefere a morte. Repercutindo seguidamente a mesma nota *ré*, imprime teor cortante e contundente ao sentido e pronuncia dos vocábulos. Veemência e disposição de espírito, próprios de quem desesperadamente não se conforma em viver, mas, ao contrário, dispõe-se a morrer pelas mãos de sua mais fiel companheira. Proposta que recebe feitura musical em valor rítmico acelerado, urgente, dramático, só refreado nas palavras *chi m'è piú fida*, onde se observa a encadeação semitonal *ré-dó#ré*, gerando tristeza ou sofrimento na pronúncia.

Deh, per - ché piú ri - ser - bo ques - t'al - maal - lo scher - nir dell em - pies - tel - le?

Ahi, mie ca - re don - ze - le, mi tra - fig - ga di voi chi m'è piú fi - da...

Neste conflito dramático a rainha reitera seu pedido arraigado de sofrimento, c.140-148: *Datemi per pietade un che m'uccida*, surge como forma variada das entradas anteriores.

Comparando o trecho *Datemi per pietade* do c.140-141 com o do c.81-82, verifica-se que Rossi utiliza o mesmo ritmo do canto, porém transpondo a melodia uma 4ª acima, e modificando o baixo; porém no c.144-145 o mesmo verso é variado ritmicamente (semicolcheias) efetuando um salto de 3ª para em seguida permanecer na mesma nota como no c.81-82, com o baixo também modificado; o fragmento *un che m'uccida* do c.142-144 e do c.146-148, é idêntico ao do c.78-80 e do c.83-85 respectivamente, inclusive a linha do baixo.

A reiteração deste trecho poético, como já referido, implica na diversidade dos estados d'alma da rainha cujo lamento vai ganhando, a cada passo, novas feições.

Veja-se quais novos delineamentos Luigi Rossi utiliza na próxima parte da obra.

The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 140-143):
 Measure 140: Da - te - mi
 Measure 141: per pie - ta - de,
 Measure 142: un che
 Measure 143: m'uc - ci - da

System 2 (Measures 144-148):
 Measure 144: Da
 Measure 145: temper pie ta - de
 Measure 146: un che
 Measure 147: m'uc - -ci - da
 Measure 148: m'uc - -ci - da

PARTE G & REFRÃO

. Texto do fragmento analisado (compassos 149-170):

*Ma se gl'ultimi accenti
D'una infelice misera che more
Ode il Cielo pietoso,
Ò capitán crudele,
Che delle doglie mie formi i trofei,
Facciano i prieghi miei,
Che tu, fatto superbo,
Contro il proprio signor la spada cinga,
Poi protervo e rubello
Dell'Aquila real fuggi l'artiglio
Senza fê, senza onor, senza consiglio
Et t'uccida alla fine povero, infermo
E nudo, d'un gregario
Guerriero il ferro crudo.
Misera, ma che prò?
Per questo il mio Signor già non vivrà,
Datemi un che m'uccida ahì per pietà"*

Mas se as últimas palavras
De uma pobre infeliz que morre
O Céu piedoso escuta,
Ó Capitão cruel,
Que das minhas dores formais os troféus,
Que as minhas preces façam
Com que tu, soberbo,
Contra o teu próprio senhor cinjas a espada.
E depois obstinado e rebelde,
Fujais da garra da Águia Real,
Sem fé, sem honra, sem juízo,
E que, já pobre, nu e enfermo,
O ferro áspero de um guerreiro gregário
Ao final te mate.
Miserá, mas qual a vantagem?
Através disso o meu senhor não viverá...
Dá-me alguém que me mate, aí, por piedade"

Nestes últimos versos que encerram o lamento da rainha, e antecedem a parte final da obra, a ação poética se caminha novamente pelas veias da vingança. Fazendo uma imprecisão contra seu inimigo, a rainha pede aos céus que ouçam seus últimos acentos.

A repetição da mesma nota é o centro da configuração em *Ma se gl'ultimi accenti d'una infelice*, textura sonora que dinamiza a prosódia e a torna incisiva, expressiva. Pronúncia que é impulsionada inicialmente pelo salto ascendente de 4^a. Tecido sonoro que inicia em figuração rítmica lenta, demorada (c.149-150) e pouco a pouco se torna mais ativa, acelerada (c.151 e seguintes). Em *misera che more* a intensidade se atenua brevemente pelo tristonho entoar de semitons *dó-si-dó*. Porém em seguida se faz mais agudo, forte e penetrante pela ascendência de 3^a menor em *ode il Cielo*, descendendo um

semitom em *pietoso*, movimento sonoro brando que imprime sentido concreto a um céu piedoso. O fragmento *Ô Capitan crudele*, é modulado inicialmente por nota longa pontuada em região vocal aguda, articulação que revela a violência de quem vocifera contra seu rival; ódio que se interioriza pelo salto de 5ª descendente na melodia, mas que continua a emanar rispidez e tristura – pelo repicar de notas constantes em ritmo mais movido, vigoroso, e pelo semitom *dó-si-dó*. Depois de breve silêncio que resulta da pausa de colcheia, e ao se referir as suas dores (*che delle doglie miei*), ela entoia um desenho melódico que impute lirismo, fazendo descender a voz num salto de 4ª (*mi-si*), seguido pelo grau conjunto em notas repetidas. Nos c.155-156, *formi i trofei*, há a desaceleração rítmica pelo despontar das semínimas (uma pontuada) e da mínima. Movimento compassado, mas que não perde o tom intenso e penoso que a ascendência e o semitom configuram, respectivamente. Feitura melódica que torna sensível a dor e humilhação de quem provou a crueldade inimiga.

Má se g'ul - timoren - ti d'unain-fé-li-ce mi-sera che mo-re, o -dail cie - lo pie -

149 150 151 152

to - so oh Capitan cru - de - le, che de le do - gli miei fór - mii tro - fé - i - .

153 154 155 156

Nestes próximos versos, c.157-170, a rainha declara em tom impetuoso as intenções vingativas de suas preces.

Incisivamente pronunciado em notas repetidas com ritmo frenético, *facciano i prieghi miei che tu fatto superbo* assume sonoridade cortante, enérgica, dramática, pelo salto intervalar ascendente de 3ª menor na palavra *superbo*, disposta em tessitura aguda. Disposto numa 4ª abaixo e menos agitado, *contro il proprio signor la spada cinga* surge, sem deixar de usar notas repercutidas, através do encadeamento de 2ª maior ascendente seguida de salto de 3ª maior descendente em *próprio signor*, figuração melódica que se inverte em *spada cinga* (2ª menor descendente e salto de 3ª menor ascendente). Para fins de comparação observe-se que o ritmo do c.157 tem a mesma disposição do c.151. Perceba-se o caminho descendente que o baixo realiza nos c.157-160, levando o discurso musical a regiões de teor dramático, patético. Todo o trecho mostra uma alma colérica que, em tom comovente e astuto, revela aos poucos seus propósitos.

Continuando o rogativo canto da rainha, o contorno melódico percorrido nos c.160-163 envolve uma 3ª menor descendente (fá-ré). A pronúncia enfática das palavras *poi protervo e rubello dell'Aquila real fuggi l'artiglio* se faz presente pelas notas obstinadas e em valor rítmico pontuado. Realce prosódico que se reveste de compostura afligente e ansiosa, evocada, neste contexto, pelos semitons (fá-mi-fá e ré-dó#-ré) e dissonância de 7ª com o baixo em *real* seguida pela nota longa em contratempo, configuração musical que desvela e destaca o desejo da rainha de que seu inimigo – atormentado e em fuga, rebele-se contra seu próprio senhor.

fac ciamo prieghimie iche tti. fat - to su-per-bocontroll pro - prio Signor laspa da cin - ga. poi pro -
 ter - voe ru - bel - lo dell' A - qui-la Re - al fug - ghi l'ar - ti - glio.

Não conformada em sua cólera, ela atinge o auge dramático de seu lamento nos compassos seguintes (c.164-170), momento poético que também é ponto culminante, pungente, na música de Rossi.

Depois de um silêncio (pausa de semínima), ela retoma o fio condutor de sua súplica em oposição ao altivo e tirano capitão, ambicionando, com palavras cruas a ele, a desgraça humilhante de ser morto (sem fé, crédito, sem honra ou glória e sem tribunal) pela espada de um simples soldado raso.

Senza fê, senza honor, senza consiglio, inicia-se com a firmeza de uma mesma nota em região vocal média, pronúncia vocal sem movimento, insípida, que no contexto vem revelar o relato da postura humana de um indivíduo consternado que caminha abatido para a morte. Narração que, num pulo de 4^a justa acima, ganha força e se vigoriza na medida em que a linha vocal se desloca em direção ascendente em *Et t'uccida alla fine*, veemência de substância dramática e dolorida mediada pelo encadeamento semitonal no final da frase do segmento poético.

Em mais um passo ascendente, Rossi modula o verso *povero infermo e nudo* sob uma forte dissonância de 9ª maior (*ré* do baixo como *mi* do canto, c.167), sustentada em nota longa pontuada, reforçando a prosódia pela antecipação da semicolcheia. Dissonância que vem impregnar crueza e rispidez no modo de pronunciar as palavras *povero, infermo e nudo*, concretizando musicalmente a ira da rainha. Observe-se que desde o c.164 esta passagem estava sustentada por um pedal da nota *ré* no baixo, imprimindo um clima tenso, pesado, ao trecho.

Pela persistência do movimento no repicar de notas e na direção ascendente à região vocal aguda, nota-se que *un gregario guerreiro* atinge, por grau conjunto expressivo de 3ª menor, o clímax da obra em nota de tímbrica penetrante. Intensidade emocional que se amplia e aprofunda pelo salto melódico descendente de 5ª diminuta (*sol-dó#*) que se transforma em dissonância harmônica de 4ª aumentada entre baixo e soprano em *il ferro* no c.169, ferro ou espada que é adjetivada musicalmente pela crueza ou dor lancinante que, no contexto, o semitom *ré-dó#-ré* provoca.

The image shows a musical score for two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system covers measures 164, 165, and 168. The second system covers measures 167, 168, 169, and 170. The lyrics are in Italian.

System 1 (Measures 164-168):
 164: sen - za fé, senz' ho -
 165: or, sen - za con - si glio et t'uc -
 168: ci - daal - la fi - ne

System 2 (Measures 167-170):
 167: po - ve rein - fér - moe
 168: mi - do d'un gre - ga - rio Guer -
 169: riero il fer - ro
 170: cru - do - .

Nos três versos finais desta parte há nova mudança na ação poética, e a música de Rossi, conectada à poesia, segue de perto o afeto e lhe confere forma sonora específica, concreta.

A propriedade melancólica que permeia muitas das cantatas depende em parte de uma forte tendência nos textos à resignação. Um sentimento de fatalidade ou derrota percorre através das cantatas de caráter lamentoso. Duas exclamações sumariam este sentimento: “*Così v\`a!*” e “*Ma che pr\`o?*”. Expressões que revelam a influência do *Pastor Fido*, de Guarini.²¹ E numa outra passagem de seu estudo sobre Rossi, Caluori afirma e relaciona mais intimamente a vida social e o fazer artístico, a poesia, a música da Itália da época:

“(...) ‘*Ma che pro, se nel tirano reo pieta non è?*’ Podem ser as palavras dos italianos da época, um povo politicamente fragmentado, sofrendo com a pobreza, e dominados pela arrogante nobreza e por estrangeiros; uma sociedade caída em miséria espiritual, cujos sentimentos religiosos, especialmente na classe média, tenderam a ficar cristalizados em formas exteriores”.²²

Arrendendo-se da sua vingança, a rainha no c.171 silencia (pausa) e, num pensar que revela circunspeção, vai pausadamente em notas longas, graves e entrecortadas se questionando qual o proveito (*che pr\`o?*) em dar cabo à sua má intenção contra o inimigo, já que Gustavo Adolfo não retornará a viver. “*Misera, ma che pr\`o?*”, a questão não recebe resposta, e dada a contextura, a personalidade e o destino parecem imutáveis. Rossi contorna este trecho poético com um salto de 5ª justa descendente (dó#-f\`a#), intervalo que ao se direcionar até a região vocal grave evoca caráter lânguido, de tristeza. *Per questo il mio signor* se revela em rítmica mais movida, destacando e seguindo a prosódia das palavras em suas sílabas fortes, e ascende doloridamente um semitom f\`a#-sol. *Gi\`a non*

²¹ CALUORI, Eleanor. *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*. 2 Vol. (Studies in musicology; no. 41). Brandeis University, 1971. (UMI Research Press). Cf. p.21.

vivrà é conformado musicalmente em 3ª menor ascendente/descendente (grau conjunto e salto, respectivamente) objetivando um coração em desesperança.

Finalmente cabe referir que “(...) a exclamação *Ma che prò?* está associada a um profundo senso trágico da imutabilidade da morte e a realização da ineficácia da cólera e da vingança no que diz respeito à violência do homem”.²³

Mi - se - ra, mà che prò? pre que - to il mio sig - nor già non vi - vrà. Da

171 172 173 174

Alma humana cujo teor dramático e conflitante se confirma no último grito incisivamente ascendente desta parte; *Datemi un che m'uccida ahi* se desloca em região aguda noutro caminho de 3ª, mediado pelo cromatismo (ré-ré#-mi-fá#), impulso final de quem num último furor sente a aflição e a dor de uma perda irrevogável. Perda que em *per pietà* c.176 se concretiza sonoramente pela descendência e abrandamento da voz, no sofrido encadeamento semitonal seguido de 3ª menor em salto. Nas palavras finais c.177-181, ela profere os mesmos intervalos já referidos anteriormente, descendendo desconsolada à região vocal grave em tom de resignação.

²² Ibid. p. 22.

²³ Ibid. p. 23.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system covers measures 174 to 177. The second system covers measures 178 to 181. The lyrics are written below the vocal line.

nor gūnon vi - vā. Da - temmū che m'uc - ci dāhī, per pie - - tā Da - te - mūm

174 175 176 177

che m'uc - ci - - da, ahī, ahī - - per pie - - tā

178 179 180 181

PARTE FINAL

Texto do fragmento analisado (compassos 182-196):

*Qui tacque e flagelata
Dal duol, mosse le piante,
E furiando errò qual forsenata
Mirò Fortuna, e con sorriso altero
Disse: "Provi il mio sdegno,
Chi le speranze sue pon nell'Impero
E si fida del Regno."*

Neste instante ela cala e, flagelada
Pela dor, move os pés,
E, enfurecendo-se, vagueou como insensata,
Viu o destino, e com sorriso altivo,
Disse: "Prove o meu desdém
Aquele que põe sua esperança no império
E confia no reino."

Terminada sua luta interna, sua lamentação, a rainha entra em estado silencioso, só voltando a exprimir-se em suas últimas palavras com tom de exortação. Este trecho conclusivo do lamento se inicia de modo narrativo, em terceira pessoa, expondo o estado anímico atormentado da viúva.

Qui tacque é introduzido por um salto descendente de 3ª maior na região vocal mais grave da obra (*dó3*), disposto em nota pontuada. Som gutural que estabelece concretamente um profundo emudecer. Quietez que se apresenta ladeada pelas duas pausas de colcheia, c.182. Dinâmica serena que, do ponto mais íntimo da alma, vai se erguendo e se externando pelo salto de 3ª ascendente.

Em *e flagellata dal duol mosse le piante*, o contorno melódico caminha e se eleva uma 3ª menor (mi-fã-sol). A palavra *Flagellata* é posta em rítmica pontuada, com semicolcheia dando ímpeto prosódico à sílaba tônica disposta em semínima, instaurando o pulsar de um coração flagelado e de natureza dolorida. Em *Dal duol* Rossi promove articulação musical de notas rebatidas que deságuam na ascendência cromática (*sol-sol#*), no c.183-184. Observe-se que o movimento rítmico-melódico em *mosse le piante* (semínima em contratempo seguida de quatro semicolcheias) segue o conteúdo semântico

das palavras. A ação poética narrada revela uma rainha que sai de sua quietude e, *flagelada pela dor, move seus passos*. Mover que Rossi concretiza pela figuração rítmica curta, acelerada, movida; andar que pressupõe movimento, e que se radicaliza pelo cromatismo ascendente, já mencionado, precedido pelo contratempo em *mosse*. Em *e furiano errò*, as semicolcheias iniciais, a direção ascendente e a ênfase na prosódia materializam o estado de ânimo exaltado da rainha que, furiosa, movimenta-se ao acaso, sem destino. Figurado em nota longa (mínima ligada com colcheia) *errò* funda uma dinâmica sonora permanente, vigorosa de rítmica prolongada, frouxa, própria de quem anda a esmo, trato musical que acompanha a semântica da palavra. Em região vocal grave, o verso *qual forsennata*, disposto em notas percutidas numa 5ª abaixo, revela sonoridade tesa e lânguida, mitigando a incisividade dramática ascendente anterior.

Note-se a linha do baixo que, dando arrimo sonoro ao trecho, perfaz um caminho descendente composto por semitons (*dó-si* e *lá-sol#-lá*), ampliando a dramaticidade da narração.

Depois da pausa de colcheia, a veemência retorna em tímbrica pungente, aguda. Um salto de 3ª menor ascendente em colcheias reiteradas é a configuração sonora e vigorosa de *mirò fortuna*. Vertendo sentimento de caráter íntimo, *e con sorriso altero* é modulado por 3ª menor descendente em grau conjunto, depois do salto de 5ª, vertendo tom plácido, sereno, alcançando em seguida, numa 6ª menor acima, a palavra *disse* no fim do c.188; pronunciada em rítmica de semínima pontuada e colcheia, cria um peso na prosódia pelo tom enfático da repetitividade da nota.

182 183 184

185 186 187 188

Qui tac-que e fla-gel-la-ta dal duol mos-se la piante e fi-ri-an-do er-rò qual for-sen-na-ta mi-rò for-tu-na e con-scr-i-soal-te-ro dis-se:

Do c.182-188, a ação narrativa expôs o estado anímico, ou o conteúdo emocional da rainha: primeiro seu momento de silêncio, seguido pelo seu doloroso e enfurecido caminhar sem direção, e finalmente a ação mostra o momento que preludia a síntese de seu pensamento nos versos finais. O momento narrativo se conclui cedendo espaço ao canto final da rainha.

189 190 191 192

193 194 195 196

pro-viil mio-sdeg-no, chi le spe-ran-ze sue pon nel l'im-pe-ro e si-fi-da del Reg-no

Com um sorriso nobre, altivo, mas também presunçoso, ousado, ela finaliza o seu lamento com intenção depreciativa, irônica (em relação ao inimigo), apregoando a seguinte afirmação: *Provi il mio sdegno chi le speranze sue pon nell'Impero e si fida del Regno.*

Uma 3ª menor descendente por grau conjunto em ritmo menos movido, pesadume, é a articulação sonora do fragmento poético *Provi il mio sdegno*, revelando em tom de arrogância, nem por isso menos dolorido, o seu desdém. Em repetição de notas, *chi le speranze sue pon* cria uma insistente rítmica de mínimas semínima e de colcheias enfáticas, articulação em nota longa que faz a pronúncia se dilatar e que instaura, no contexto, a persistência e a confiança de quem tem esperança; note-se a dissonância destacada de 4ª entre o baixo e a melodia e o contratempo no verbo *pon*. O fragmento *Nell' Impero* está construído pela descendência sonora de 3ª menor, promovendo languidez íntima no falar. Veja-se que o contorno melódico desta primeira parte do verso (do c.189 até o início do c.192) abrange uma dissonora 5ª diminuta descendente, passo intervalar atingido por grau conjunto, e acompanhado pelo baixo na mesma direção descendente. Tecido sonoro que vem revelar o sentido amargoso e cruel que estas palavras assumem na boca da rainha.

Lançando seu desdém contra aquele que põe sua esperança no Império²⁴ e se torna confiante, fiel, ao Reino, a rainha sueca finaliza seu dramático lamento. Esta urdidura melódica conclusiva é essencialmente composta por notas repetidas, ascendendo cromaticamente (sol-sol#-lá) em figuras longas e pondo o semitom como tracejamento final em região vocal médio-grave, c.192-196.

Observe-se o cromatismo do baixo no c.192, o traçado das diferentes movimentações harmônicas e as dissonâncias de toda essa passagem, especialmente na

²⁴ Na Guerra dos Trinta Anos, a Suécia protestante subleva-se contra o Império católico dos Habsburgueses.

segunda sílaba da palavra *fida*, uma 4ª aumentada; disposições sonoras que atribuem o sentido emocional específico do contexto que a poesia refere.

Estes últimos versos – cujas inflexões da alma foram tornadas sensíveis pela mão de Luigi Rossi, põem termo ao Lamento. O plano sonoro disposto em *e si fida del Regno* (analisado nos três parágrafos anteriores) configura o espasmo, o esmorecer e o abatimento profundo de alguém que, ‘derrotada’ nesta batalha, lança sua última flecha de vingança.

TRAÇADO HARMÔNICO

Concluindo a análise, convém conduzir a investigação para os precedimentos ou as idas e vindas dos pontos harmônicos principais usados no lamento, estabelecer, portanto, a ‘dimensão vertical’ da sonoridade. Importa determinar que nos parágrafos anteriores já foram mencionados os momentos dissonantes ou as tensões harmônicas entre a linha do baixo e a linha do canto. Assim, o interesse, nesta etapa analítica, concentra-se, mesmo que sucintamente, nos contornos gerais da harmonia da obra, mais especificamente nas cadências. Vale lembrar que os movimentos harmônicos (e melódicos) não se justificam por si mesmos, mas evocam, sinalizam ou intentam configurar afetos ou estados anímicos específicos esboçados em uma determinada passagem ou trecho poético-musical, como se argumentou no corpo desta dissertação.

Na obra não se delineia um sentido harmônico fechado, mas pode-se observar, no geral, que tudo gira em torno de um *mi menor*.

Introdução Partes A e B:

No início do lamento, a nota *mi* é sustentada no baixo até o c.6, que cadencia depois num acorde de *si menor* (*Sveta regina*, c.7). Segue-se nesta região de *si menor* até o c.13,

no qual há a preparação para cadenciar – passando pelo acorde de *la menor* – e retornar a região de *mi menor*, c.14-23.

Refrão:

A repetição da frase *Datemi per pietade un che m'uccida* ou *Datemi un che m'uccida ahi per pietà*, dependendo do caso, será cadenciada primeiramente em um acorde de *si menor*, c.34, para em seguida voltar à região de *mi menor*, c.38.

Parte C & Refrão:

Começando no acorde anterior de *mi menor*, aqui se procura evitar este acorde, o qual só reaparece cadenciado no final do refrão que segue esta parte C. Depois de cadenciar na região de *si menor* (*tolto* c.41), e depois no acorde de *fa# maior*, permanecendo com um pedal até resolver a tensão parcialmente no c.56 e, totalmente, no c.58 (*pietà*), retornando novamente ao centro de *mi menor*, c.62.

Parte D & Refrão:

Esta parte começa em *mi menor*, cadencia em *si* (*solo istante*, c.67), depois vai ao acorde de *sol maior* (*cadere*, c.73); depois segue a estrutura harmônica de refrão: cadencia em *si*, c. 80, e finaliza novamente na região de *mi menor*, c. 85.

Parte E & Refrão:

Esta parte segue quase a mesma estrutura da anterior. Inicia em *mi*, cadencia em *si* (*che dico? che parlo?*, c.90-91), depois transita para *sol maior* (*su, su mia gente*, c.95) mas permanece com longo pedal, alternando entre os acordes de *sol* e *dó maior*, que cadencia em *pace*, c.109. Em seguida caminha para a região de *mi menor*, cadencia no acorde de *si menor* (*chi pugnerà?*, c.119), e retorna ao centro tonal de *mi*.

Parte F & Refrão:

O trecho começa também no acorde de *mi*, mas está na região de *sol maior*, a qual é cadenciada (*regina nò*, c.125) e reconfirmada (*servitù*, c.128). Em *giogo acerbo*, há a cadência em *mi*, mas logo caminha para a região de *si menor* (*m'uccida*, c.144), cadenciando depois em *mi*, seguindo a estrutura do refrão.

Parte G & Refrão:

Esta parte começa diferente das outras, pois se inicia na região de *dó maior*, região confirmada no c.156 (*i trofei*). O discurso caminha em seguida para a região harmônica de *re menor*. No trecho *poi protervo e rubello*, já se está nesta região, que é confirmada e concluída no c.170 (*il ferro crudo*). Há uma passagem de transição na qual se apresenta o acorde de *re maior* (*Misera*, c.171), que cadencia na região de *si menor* (*pietà*, c.176), concluindo e retornando, finalmente, para a região harmônica de *mi menor*.

Parte e Canto finais:

O sentido harmônico deste trecho final é bem diverso em relação aos anteriores. Note-se que não há retorno, nem alusão ao centro de *mi menor*. Neste trecho, o lamento propriamente dito já está encerrado; é esboçado, então, um traçado harmônico completamente diverso, pois se inicia em *dó maior* e finaliza na região de *la maior*. Veja-se o caminho percorrido: começa-se no acorde de *dó maior* (*Qui tacque*, c.182), passa pelo acorde de *mi maior* (na primeira inversão), para cadenciar em *la maior* (*forsenata*, c.186). Antes de iniciar o canto final (c.189-196), há no c.188 uma preparação com o acorde de *re maior* (*altero disse*) que caminha, pois, para o acorde de *sol maior* (*sdegno*, c. 189), depois segue para o de *mi maior* (*impero*, c.192), que oscila com a inclusão do acorde de *dó menor*, ainda no c. 192, volta para o *mi maior* (*fida*, c.194) e finaliza o Lamento no acorde de *la maior* (c.196).

Aqui se encerra esta parte e, com ela, chega-se ao fim da Análise, cuja via metodológica capturou e demonstrou a estrutura formal e estilística do Lamento *Un Ferito Cavaliero*, explicitando a estrutura e lógica interna da partitura conectada a seu fundamento humano, à sua gênese e função social, mostrando a relação intrínseca entre a música, sonoridade da língua e os afetos humanos referidos pela poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gl'ultimi Acenti

Comover os ouvintes, este era o fim perseguido pela arte musical do século XVII. Objetivo que seria alcançado quando se observassem ou utilizassem os meios ou procedimentos compositivos adequados. Procedimentos que não surgiriam do nada ou sem referência teórica, mas que se alicerçavam nos mais essenciais e relevantes princípios da cultura da Grécia antiga. Referencial grego que viria oferecer o sustentáculo artístico para a formação do pensamento estético-musical dos humanistas do Renascimento. Base artística que tinha por fundamento a categoria da mimese. Mimese que não se consubstanciava enquanto simples cópia da vida, mas que se autodeterminava enquanto imitação das ações humanas,¹ vale dizer, ações que portassem posturas ou afetos humanos de ‘caráter elevado’ – não cotidianos, mas pungentes, afetuosos. Afetos da alma que seriam suscitados através da música. Música expressiva que não poderia se abstrair da palavra poética, posto que é canto, que se objetiva na voz humana. Voz que se faz grave ou aguda, e que manifesta estados d’alma alegres, entusiásticos e lamentantes, tristes. Lamento que, melodizado, ganha ímpeto, vigor, e confere potência expressiva à palavra. Potência de expressão cujo efeito produz a moção e comoção dos afetos de quem ouve. Comoção, ou ‘compadecimento’ (padecer junto), que lhe elava o espírito acima de suas próprias vicissitudes e lhe educa o caráter, e conduz à virtude. Comover o espírito, enfim, é o alvo principal e a própria razão de ser da música da chamada *seconda pratica* (segunda prática). Este é o cenário musical no qual Luigi Rossi está inserido, época em que a música identifica-se pela intensificação da expressividade, em outras palavras, *música afetuosa*.

Gianuario situa e aponta o caráter humanista que caracteriza e define a produção musical advinda do período conhecido como *seconda pratica*:

¹ Vide ARISTÓTELES. *Poética*. p. 41.

“(…) Com a *segunda prática* se realiza no campo da arte musical a busca humanístico-renascentista de uma realidade poético-musical de tradição greco-latina. É esta convicção que nos leva a indicar como *música renascentista* a produção artística da segunda prática, vigente entre 1550 e 1650. Em verdade, posto o empobrecimento cultural do saber humanista a partir da segunda metade dos anos seiscentos, a estética se voltará à busca construtiva de harmonias que manifestem impressões e ‘sonhos’ ao ouvido, ao qual se deixa a mais ampla liberdade de recepção; tal busca nada tem em comum, do ponto de vista estético, com a *introspecção profunda da expressão verbal* que ocorre no período humanístico-renascentista, introspecção conducente à segunda prática, que é precisamente o momento culminante do Renascimento”².

Luigi Rossi é partícipe, vale lembrar, desta estilística musical, pois seus lamentos e suas outras cantatas portam esta dinâmica expressiva que potencializam a palavra poética, sua dimensão verbal. Por outro lado, já se encontram em sua obra elementos que conduzem a uma formalização crescente da estrutura musical, não plenamente vinculada à expressão verbal (sempre nas árias, nunca nos recitativos).

A sonoridade da *seconda pratica* se realiza e se revela, portanto, na intrínseca relação entre palavra poética e música. No atinente a esta questão, o teórico Zarlino – de opinião contrária a Galilei e aos ‘membros’ da *Camerata Fiorentina* – na sua obra *Istituzione Harmoniche*, reconhece e também atenta para a vinculação das duas esferas, apontando o grande poder de comoção que a melodia tem quando ligada, unida às palavras. Eis sua assertiva: “A melodia tem grande poder sobre nós em virtude do terceiro elemento que a compõe, isto é, das palavras. Pois o falar em si, sem música e ritmo pode com grande força comover o espírito (...). Mas se o falar tem o poder de mover as almas e conduzi-las a diversas partes - e isto sem música e ritmo - maiormente terá força quando unido a ritmos e sons musicais (...)”³.

² GIANUARIO, Annibale. La voce umana e la seconda pratica. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE DI MUSICOLOGIA DEL CENTRO STUDI RINASCIMENTO MUSICALE, [s.n.], 1976, Firenze. *Poesia e Musica nell'estetica del XVI e XVII secolo*. Firenze: Centro Studi Rinascimento Musicale, 1979, p.14. (grifo nosso).

³ CECCHI, Paolo. Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale. In: *ATTI DEL CONVEGNO – MANTOVA*, n.5, 1993, Mantova. *Claudio Monteverdi - Studi e Prospettive*. Firenze: Olschki, 1998, p. 560.

Giovan Maria Artusi, na obra *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, analisou e conferiu duras críticas a algumas obras do quarto e quinto livro de Madrigais de Cláudio Monteverdi, mas o fez sem considerar o poema, sem observar as palavras. Assim, Giulio Cesare (irmão de Monteverdi) rebate as críticas de Artusi dizendo que este comete um grave erro na análise das obras de seu irmão, porque a música da segunda prática “serve exatamente o texto, e por isso tais obras seriam como um corpo sem alma quando despidas do texto, a mais importante e principal parte da música. De modo que analisar estas passagens sem a oração significa afirmar que o belo e bom está na observação exata das referidas regras da primeira prática (...)”.⁴ O músico da segunda prática, portanto, deveria expressar a oração, melodizar o texto poético. Pois, não considerá-lo, seria desprezar a parte mais importante da música, ou torná-la sem sentido.

Monteverdi escreveria um livro em resposta aos apontamentos de Artusi, tarefa que não chegou a ser efetivada, e cujo título seria: *Melodia, ovvero seconda pratica musicale*. O livro estaria dividido “em três partes que correspondem aos três aspectos da *melodia*. A primeira em torno da oração [discurso, fala], a segunda em torno da harmonia [música], e a terceira em torno da parte rítmica”.⁵ Diferenciando a *primeira* da *segunda prática* assim escreve:

“Por *primeira prática* se entende aquela que versa sobre a perfeição da música, isto é, que a considera não comandada, mas comandante, não serva, mas senhora da oração [do texto] (...). Por *segunda prática* (...) se entende aquela que versa sobre a perfeição da melodia, isto é, que considera a música comandada, e não comandante, e tem por senhora da música a oração (...)”.⁶

⁴ Ibid. (grifo nosso).

⁵ MALIPIERO, Gian Francesco (Ed.). *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*. Prefácio do Livro VIII. 2.ed. Wien: Universal Edition, 1926-1942. (grifo nosso).

⁶ Ibid. (grifo nosso).

⁷ Ibid. (grifo nosso).

Em outros termos: Zarlino denominou seu livro de “Istitutioni Harmoniche porque desejava ensinar as leis e regras da harmonia, mas meu irmão denominou de segunda prática – segunda em função do que se pratica [hoje] – porque quer se servir das considerações dessa prática, isto é, das *considerações melódicas* e de suas razões (...)”.⁷

No decorrer do século XVII, todavia, a produção musical tendia cada vez mais a uma formalização mais definida, com aspecto musical predominando sobre aquele poético. Esta tendência se confirma com o desenvolvimento do gênero da cantata, que inicialmente era composta num estilo arioso sem divisões formais muito claras, mas que rapidamente ganha nova direção estilística (com a separação rígida entre recitativo e ária). Num texto teórico do século, *Il Corago*, encontra-se a definição e o caráter da ária – que seguia uma estrutura musical predeterminada –, em oposição ao recitativo:

Ela é “por si mesma mais deleitável do que a simples progressão que era o modo comum de falar ou recitar, [porém não tem] a perfeita imitação dos afetos e do falar comum, porque ainda que uma ária alegre signifique um afeto alegre, no entanto, ela não exprime, especificamente, cada um dos versos e palavras de modo adequado. Em segundo lugar, obriga o poeta [a seguir] a regra rigorosíssima de não apenas fazer a segunda estrofe nos mesmos versos correspondentes, mas também com palavras de mesma quantidade e acento (...). Terceiro, a ária permanece a mesma e a poesia forçosamente, sobretudo se é recitativa, passa de uma coisa à outra para que não gere tédio”.⁸

O Lamento musical (monodia acompanhada, com as características próprias da escrita não polifônica),⁹ passou por várias modificações estruturais até se consolidar ao longo do século XVII enquanto gênero musical: desde as iniciais características dramáticas e livre estrutura poética do *Lamento d’Arianna* de Monteverdi; passando depois a utilizar textos poéticos definidos (como sonetos, canzone) e de caráter lírico-pastoral; noutro momento passa a associar um tetracorde descendente como emblema de passagens

⁸ *Il Corago – o vero alcune osservazione per metter bene in scena le composizioni Drammatiche*. Ed. a cura di P. FABBRI e A. POMPILIO. Firenze. L. S. Olschki Editore, 1983. p. 60.

⁹ Cf. KUHL. Op. cit. p.237.

musicais lamentantes, nesse caso o *Lamento della Ninfa* também de Monteverdi; introduz, posteriormente, temas de caráter histórico recente, como os lamentos políticos das décadas de 1630-40, *Un Ferito Cavaliero* é o primeiro exemplo; até chegar ao seu esgotamento e caricatura, como o *Lamento di Cecco*, também de Luigi Rossi. No fim da primeira metade do século já havia, portanto, uma certa saturação do recitativo e da monodia acompanhada e da intenção de *muovere gli affetti*, que dá lugar gradativamente ao *dilettare*, às formas mais ‘ligeiras’, às cantatas curtas (há também, no entanto, cantatas demasiado longas), mais virtuosísticas, e, sobretudo, com estruturas formais bem definidas. Nas cantatas de Rossi não há ainda a rígida separação formal de recitativo e ária; nelas existe uma forma intermediária, ariosa. Todavia ele contribuiu para o desenvolvimento posterior de alguns elementos musicais, como já relatados no capítulo I.

A análise¹⁰ aqui construída não teve a pretensão de estabelecer um sentido analítico original, mas quis apenas discernir e explicitar, de um modo geral, as características fundamentais que marcaram e orientaram o lamento *Un Ferito Cavaliero* de Luigi Rossi. Análise que buscou revelar os procedimentos compositivos bem como apontar os afetos que a melodia rossiana imprimiu ao texto poético, ligado ainda à tradição da monodia. Observando, portanto, a estreita relação entre as propriedades musicais, atadas às particularidades da poesia, da palavra falada, ou sua dimensão vocal. Procedimentos analíticos nascidos não da pura especulação ou subjetividade do investigador, que encontrou ‘uma interpretação’ da obra. Ao contrário, a análise pretendeu mostrar as indicações de Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, e Giovanni B. Doni, concernentes à prática

¹⁰ Não se aplicou o método nem a terminologia das figuras retóricas para esta análise, pois o próprio Dietrich Bartel afirma que “a aplicação da metodologia e terminologia das figuras retóricas para a análise das composições musicais, permanece como sendo um fenômeno predominantemente do Barroco alemão”. Cf.

musical dos antigos; teóricos que tinham o propósito não de trazer de volta aquela antiga música grega, mas sim de tomá-la como um modelo a ser seguido. Apontamentos e debates que possibilitaram trazer à tona o estilo recitativo, com o suposto da monodia acompanhada. Seguir os caminhos e direções analíticas das categorias musicais expostas nos tratados concernentes à captura dos afetos – vale dizer, dentro das possibilidades artísticas alcançadas por Rossi – foi, por fim, o alvo buscado na análise que se construiu nesta dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- . ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza, São Paulo: Ed. Bilingüe grego-português, Ars Poetica, 1993.
- . _____. *Política*. Trad. Torrieri Guimarães, São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.
- . ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel (Ed). *The New Monteverdi Companion*. London: Faber & Faber, 1985
- . ARTUSI, G. M. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. (1600). Bologna: Forni Editori, 1968.
- . _____. *Seconda Parte dell'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. (1603).
- . BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1997.
- . BIANCONI, Lorenzo. *Il Seicento*. Torino: Edizioni di Torino, 1991.
- . BONINI, S. *Discorsi e Regole sopra la Musica*. A cura di Leila Galleni Luisi, Cremona: Fondazione Monteverdi, 1975.
- . BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. London: W. W. Norton & Company, 1970.
- . BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sergio Tellardi, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- . CACCINI, Giulio. *Le Nuove Musiche*. Fac-similar da edição florentina de 1602. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1983.

- . CALUORI, Eleanor. *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*. 2 Vol. (Studies in musicology; no. 41), Brandeis University: (UMI Research Press), 1971.

- . CASTIGLIONE, Baldassare. *Il Libro del Cortegiano*, Quondam, Amedeo (a c. di), Longo, Nicola (a c. di), Milano: Garzanti, 1981.

- . CECCHI, Paolo. Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale. In: *ATTI DEL CONVEGNO – MANTOVA*, n.5, 1993, Mantova: *Claudio Monteverdi – Studi e Prospettive*. Firenze: Olschki, 1998.

- . CHASIN, Ibaney. A Forma-Sonata Beethoveniana – O Drama Musical Iluminista. In: *Revista Ad Hominem – Tomo II*. São Paulo: AD Hominem, 1999.

- . _____. A Música Tardo-Renascentista – Um Complexo Poético-Sonoro. In: *O Galo - n° 8 – Jornal Cultural*. Natal: setembro de 1998.

- . DELLA VALLE, Pietro. *Della musica del'atà nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* [1640].

- . DONI, Giovan Batista. *Trattato della musica scenica*. Fac-similar da edição florentina de 1763. Bologna: Forni, 1974.

- . _____. *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica ...*, Roma: Andrea Fei, 1635.

- . DONINGTON, R. *The Interpretation of Early Music*. (New version), London: FABER & FABER, 1974.

- . FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Torino: EDT, 1985.

- . FABBRI, P. POMPILIO, Angelo (Ed.). *Il Corago; O vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. Fac-similar do original do século XVII. Firenze: Olschki, 1983.

- . FROEHLICH, C. Hildegard / RAINBOW, L. Edward. *Research in music education*. New York: Schirmer Books, 1987.

- . FUBINI, Enrico. *L'Estetica Musicale dall'Antichità al Settecento*. Torino: Einaudi, 1976.

- . _____. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1994.

- . _____. *Musica e Pubblico dal Rinascimento al Barocco*. Torino: Einaudi, 1984.

- . _____. *Estética della Musica*. Bologna: Il Mulino, 1995.

- . _____. *Zarlino, Venezia e a Música Instrumental*. In: *Ad Hominem - Revista de Filosofia, Política e Ciência da História*, São Paulo: v.1, Tomo 2, 1999.

- . GALILEI, V. *Dialogo della musica antica e della moderna*. A facs. of the 1581 Florence edition, New York: Braude Brothes, 1967.

- . GALLICO, Claudio. *L'Età dell'Umanismo e del Rinascimento*. Storia della Musica 4, Torino: Edizioni di Torino, 1991.

- . GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

- . GHISLANZONI, Alberto. *Luigi Rossi: biografia e analisi delle composizioni*. Milano/Roma: Fratelli Bocca, 1954.
- . GIANUARIO, Annibale. *L'Estetica di Monteverdi*. Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale (FCSRM), 1993.
- . _____. La voce umana e la seconda pratica. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE DI MUSICOLOGIA DEL CENTRO STUDI RINASCIMENTO MUSICALE, [s.n.], 1976, Firenze. *Poesia e Musica nell'estetica del XVI e XVII secolo*. Firenze: Centro Studi Rinascimento Musicale, 1979.
- . GIUSTINIANI, V. *Discorsi sulle Art e sue Mestieri*. A cura di Anna Banti, Firenze: Sansoni Editore, 1981.
- . GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- . HAMMOND, Frederick. *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- . HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1988.
- . _____. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1993.
- . HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, SP: Mestre Jou, 1972.
- . HELLER, Agnes. *O Homem do Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, LDA, 1982.

- . HIGHET, G. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, Vol. I, 1954.
- . KNIGHTON, Tess Editor, Laments. *Early Music*, Volume 27, Issue 3: August 1999.
- . KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o Lamento Musical na primeira metade do Século XVII*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas, SP: Departamento de História do IFCH, UNICAMP, 1992, 262p.
- . LAKATOS, Eva Maria. e MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 3. ed. rev. e ampl., São Paulo, SP: Atlas, 1991.
- . LEE, Stephen J. *A Guerra dos Trinta Anos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1994.
- . *LETTERATURA ITALIANA. Teatro, Musica, tradizione dei classici*. Direzione: A. A. Rosa, s.L. : Giulio Einaudi Editore, Volume sesto, 1986.
- . MALIPIERO, Gian Francesco (Ed.). *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*. Prefácio do Livro VIII. 2.ed. Wien: Universal Edition, 1926-1942.
- . MEI, G. *Discorso sopra la musica antica et moderna*. (1602). Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1968.
- . _____. *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. A Study with annotated texts by C. V. Palisca, American Institute of Musicology: 1960.
- . PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. Yale University: Prentice-Hall, Inc. 1968.

- . _____ . *La Musica del Barroco*, trad. Nilda G. Vineis, Buenos Aires: Editorial Victor Leru ,1978.
- . _____ . *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- . PERI, Jacopo. *Le musiche sopra L'Euridice* (Prefácio). Facsímile da edição florentina de 1600. Biblioteca de Bolonha: 1965.
- . PIRROTA, Nino. *Poesia e Musica*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- . _____ . *Li due Orfei – Da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1981.
- . _____ . *Scelte Poetiche di Musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*. Venezia: Marsilio Editore, 1997.
- . RICCIARDELLI, Pasquale. *Il musicista Luigi Rossi*. Torremaggiore: Eliotecnica tipográfica: 2ª Ristampa, 1990.
- . _____ . *Repertorio bibliografico-storico delle composizioni del musicista Luigi Rossi*. Volume Primo. Torremaggiore: Eliotecnica tipográfica: 1988.
- . _____ . *Repertorio bibliografico-storico delle composizioni del musicista Luigi Rossi*. Volume Secondo. San Paolo di Civitate: Banca popolare dauna, stampa 1994.
- . ROSAND, E. The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. In *Musical Quarterly*, Vol. LXV, n. 3, July 1979.
- . SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.

- . SADIE, Stanley (Editor). TYRRELL, John (Editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. 20 volume edition. February: 2001. 25000p.

- . SANTOS, Gildeñir C. *Manual de organização de referências e citações bibliográficas para documentos impressos e eletrônicos*. Rosemary Passo (colaboradora). Campinas, SP: Autores Associados; Editora da Unicamp, 2000.

- . SÊNECA, Lúcio Aneu. *As Troianas*. Edição Bilíngüe. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Roma Grécia 6, Editora Hucitec: 1997.

- . SOLERTI, A. *Gli Albori del Melodramma*. Ristampa dell'edizione di Torino, 1903, Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1976.

- . _____. *Le Origini del Melodramma*. Ristampa dell'edizione di Torino, 1903, Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1983.

- . VÁRIOS. Poesia e Musica nell'Estetica del XVI e XVII Secolo. In: _____. *Atas do Congresso de Artimino*. Firenze: FCSRM, 1978.

- . ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Ed. Fac-simile, New York: Broude Brothers, 1965.

PARTITURAS CONSULTADAS

- . CALUORI, Eleanor. *The Cantatas of Luigi Rossi: Analysis and Thematic Index*. 2 Vol. (Studies in musicology; no. 41), Brandeis University: (UMI Research Press), 1971.
- . ROSSI, Luigi. *Cantatas by Luigi Rossi c.1597-1653*. Selected and introduced by Francesco Luisi. (facsimile), (New York: Garland, 1986).
- . ROSSI, Luigi. *L'ORFEO, Tragicomedia per Musica. Poesia del Sig. Fran[ces]co Butti*. England: Edited by Clifford Bartlett, KING'S MUSIC. 1997.
- . ROSSI, Luigi. *O cecità del misero mortale*. (Oratório). Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Barberini Lat. 4193. Paris: Partitions réalisées par *Les Arts Florissants*, William Christie, 1982.
- . ROSSI, Luigi. *"ORATORIO PER LA SETTIMANA SANTA" La Passione*. Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Barberini Lat. Codici n.ri. 4198 e 4199. Paris: Partitions réalisées par *Les Arts Florissants*, William Christie, 1982.
- . ROSSI, Luigi. *Un Peccator Pentito: Mi son fato nemico. Cantata con stromenti*. (Oratório). Biblioteca Apostólica Vaticana: MS Barberini Lat. 4191.
- . ROSSI, Luigi. *Un Peccator Pentito: Spargete Sospiri*. (Oratório). Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Barberini Lat. 4219. Paris: Partitions réalisées par *Les Arts Florissants*, William Christie, 1982.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

***UN FERITO CAVALIERO:
A MÚSICA AFETUOSA EM LUIGI ROSSI***

ANEXOS

CYRAN COSTA CARNEIRO DA CUNHA

UNICAMP – 2004

ANEXOS

1. MONTEVERDI, CLAUDIO. *Lamento d'Arianna*. In: MALIPIERO, Gian Francesco (Ed.). *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*. Prefácio do Livro VIII. 2.ed. Wien: Universal Edition, 1926-1942.
2. ROSSI, Luigi. *Dormite begl'i occhi, dormite*. Ato II – Scena 9. In: *L'ORFEO*.
3. ROSSI, Luigi. *Dove mi spingi, Amor?* Ato II – Scena 9. In: *IL PALAZZO INCANTATO*. Cf. HAMMOND, Frederick. *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven and London: Yale University Press, 1994. p.245-247.
4. ROSSI, Luigi. *Lagrime, dove sete?* Ato III – Scena 1. In: *L'ORFEO*.
5. ROSSI, Luigi. *Mio ben teco il tormento.* Ato II – Scena 2. In: *L'ORFEO*.
6. ROSSI, Luigi. *Un Ferito Cavaliero*. (Adaptação).
7. ROSSI, Luigi. *Ferito un Cavaliero*. Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini, Bolonha: I Bc, Ms. Q. 46, ff. 80r-84v.
8. ROSSI, Luigi. *Un Ferito Cavaliero. (Lamento della Regina di Svetia)*. Ms. __ s.n, Biblioteca Northwestern University.
9. ROSSI, Luigi. *Un Ferito Cavaliero*. Biblioteca Apostolica Vaticana - Ms. Chigi Q. VII.99.

ANEXO 1

1
 La-scia-te mi mo-ri-re, lascia-te-mi mori-re.

4
 È di vole-te-voi-che mi conforte in così du-ra sorte in

7
 gran morte lascia-te-mi morire, lascia-te-mi

10

11
 O Teresa O Teresa mi-o Sì che mio ti vo dir che mio

15
 se-i benchè t'involiahi cruda agebecchi miei Vol-giti Teresa

19
 Vol-giti Teresa O Dio Vol-giti indietro a rimi-rar co-

22

lei che lancia-totà parte la patria e il regno e in questa re-negancora cibo di

25

fe-re dispic-tar-te e crude lancerà l'os-sajw-de - O Teseo

28

Teseo mio se tu sa-pes-siò - Di-o se tu sa-pes-sighi-

31

me come saffanna la pr-ve-ra A-rianna For-se, forse pen-ti-to,

34

ri-vo-lge-res-ti ancor la para al li-to Ha an-el-re se-re-re, ti, e he va felice

38

ed io qui manço a te, me para A-ene lie te pompe super-be.

41

ed io n-manço a-ba di fe-re insoli-ta-nie are-re.

43

Te l'un e l'altro tu vec-chio parente strin-gere lieto ed il-

46

più non ve-drom o madre o padre mi-o.

49

Do-re dov'è la fede che tanto mi-gu-ra-vi co-sì nell'alta sede tu mi ri-

53

pon degl'Avi - Son queste le corrompe on-de m'ador-n'il crine? Questi gli scetti so-

57

no? Quest le gemme e fiori lasciar-min abben-do no A fe-ra oh mi straz-zie mi olivri.

61

Ah Tesco, Ah Tesco mio lan-gerai tu mori-re in van piangendo,

65

in sangui-dan-d'aita la mi-se-ra Arian-na ch'è fi-nessi.

69

e ti die gloria e vi-ta.

71

Ah! che non pur ris-ponde Ah! che più d'aspe è sordo a miei lamenti

74

nemi, o turbi, o venti sommer-gente-lo voi den tra quellonde cor-

76

re teor-che, Balene e delle mem-bra im-monde em-pi-te le voragine pro-fonde che

77

parlo! Ah! che va-veglio mi-sera Ohimè che d'ipio o Tere o Tere

81

mio non son, non son quell'io non son quell'io che i fe-? ni detti sciolse por-

84

lo laf-fanno mio parlò il do-lo-re parlò la lingua sì ma non pià dire.

88

Mi-se-ra an-cor de loco a la tradi-ta speme e non si spegne

91

fra tanto schermo ancor d'Amor il foco spegni tu mostro male fiamme indyne

94

madre o padre o de l'antico regno super-hiaghgi ov'è bnd br lacuna

97

ser-vi o fidi Amici chi fatto in legnis mira-te o-ve m'ha scritto emp

100

tuna minate di che duol m'han fatto erede la mania la mie fede e l'altre ing

103

no Co-si va chi troppa - ma troppa cre-de.

LAMENTO D'ARIANNA

I. Lasciatemi morire

Prima parte

CANTO
La - scia - - te - mi mo - ri - re la -

QUINTO
La - scia - - te - mi mo - ri - re

ALTO
La - scia - te - mi

TENORE
La - scia - te -

BASSO
La - scia - te - mi mo - ri - re la -

B.C.

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom: Canto (Soprano), Quinto (Alto), Alto (Tenor), Tenore (Bass), Basso (Bass), and B.C. (Piano). The vocal parts are in a 4/4 time signature. The lyrics are: CANTO: La - scia - - te - mi mo - ri - re la -; QUINTO: La - scia - - te - mi mo - ri - re; ALTO: La - scia - te - mi; TENORE: La - scia - te -; BASSO: La - scia - te - mi mo - ri - re la -; B.C.: Accompanying piano accompaniment.

5
(h)

- scia - te - mi mo - ri - re.

la - scia - te - mi mo - ri - re.

la - scia - te - mi mo - ri - re.

- mi la - scia - te - mi mo - ri - re. E chi vo -

- scia - te - mi mo - ri - re.

The second system of the musical score consists of six staves. From top to bottom: Canto (Soprano), Quinto (Alto), Alto (Tenor), Tenore (Bass), Basso (Bass), and B.C. (Piano). The lyrics are: CANTO: - scia - te - mi mo - ri - re.; QUINTO: la - scia - te - mi mo - ri - re.; ALTO: la - scia - te - mi mo - ri - re.; TENORE: - mi la - scia - te - mi mo - ri - re. E chi vo -; BASSO: - scia - te - mi mo - ri - re.; B.C.: Accompanying piano accompaniment.

10

E chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si

- le - te voi che mi con - for - te in co - si du -

E chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si

The third system of the musical score consists of six staves. From top to bottom: Canto (Soprano), Quinto (Alto), Alto (Tenor), Tenore (Bass), Basso (Bass), and B.C. (Piano). The lyrics are: CANTO: E chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si; QUINTO: - le - te voi che mi con - for - te in co - si du -; ALTO: E chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si; B.C.: Accompanying piano accompaniment.

gran mar - ti - re? La - scia - te - mi mo - ri - re
 in co - si gran mar - ti - re? La - scia - te - mi mo - ri - re
 in co - si gran mar - ti - re? La -
 in co - si gran mar - ti - re? La - scia - te - mi mo - ri - re

30
 la - scia - te - mi mo - ri - re.
 la - scia - te - mi mo - ri - re.
 - scia - te - mi la - scia - te - mi mo - ri - re.
 La - scia - te - mi la - scia - te - mi mo - ri - re.
 la - scia - te - mi mo - ri - re.

II. O Teseo, o Teseo mio

Seconda parte

CANTO O Te - seo,
 QUINTO O
 ALTO O Te - seo, o Te - seo mi -
 TENORE O Te - seo, o Te - seo - mi - o!
 BASSO O Te - seo, o Te - seo
 B.C.

5

Te - sco mi - o Te - sco mi - o! Si si, che mio ti vo

Te - sco mi - o Te - sco mi - o! Si si, che mio ti vo

mi - o

Te - sco mi - o! Si si, che mio ti vo

10

dir, ché mio pur se - i. Te - sco mi - o! Si

dir, ché mio pur se - i. Te - sco mi - o! Si

dir, ché mio pur se - i. Te - sco mi - o! Si si, che

Te - sco mi - o! Si si, che

Te - sco mi - o! Si si, che

15

ben - ché t'in

mi - o ti vo' dir, ché mio pur se - i, ben - ché t'in - vo -

mi - o ti vo' dir, ché mio pur se - i, ben - ché t'in - vo -

mi - o ti vo' dir, ché mio pur se - i, ben - ché t'in - vo -

ben - ché t'in - vo - li,

- vo - li, ahi cru - do

- li, ahi cru - do ben - ché t'in - vo - li, ahi

- li, ahi cru - do ben - ché t'in - vo - li, ahi

ahi cru - do, a - gli oc - chi mie - i.

a - gli oc - chi mie - i.

cru - do, a - gli oc - chi mie - i.

cru - do, a - gli oc - chi mie - i.

cru - do, a - gli oc - chi mie - i.

Vol - gi - ti, Te - sco mi - o,

Vol - gi - ti, Te - sco mi - o, vol -

Vol - gi - ti, Te - sco mi - o, vol - gi - ti,

Vol - gi - ti, Te - sco mi - o,

30

vol - gi - ti, Te - sco, o

vol - gi - ti, Te - sco, o

gi - ti, Te - sco, o

Te - sco, o Di -

vol - gi - ti, Te - sco, o

35

Di - o! Vol

Di - o! Vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i

Di - o!

Di - o! Vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i

Di - o! Vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i

gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i che l'

vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i

Vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i che l'

vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i che la - scia - to ha pe'

vol - gi - ti in - die - tro a ri - mi - rar co - le - i che la - scia - to ha pe'

40

- scia - to ha per te la pa - tria e'l re - gno, e'n que - st'a - re - ne an - co - ra

(b) (b) che la -

- scia - to ha per te la pa - tria e'l re - gno, e'n que - st'a - re - ne an - co - ra,

te la pa - tria e'l re - gno, e'n que - st'a - re - ne an - co - ra,

te la pa - tria e'l re - gno, ci - bo di

45

e'n que - st'a - re - ne an - co - ra, ci - bo di fe - re di - spie -

- scia - to ha per te la pa - tria e'l re - gno, e'n que - st'a - re - ne an - co - ra,

e'n que - st'a -

ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e'n que - st'a -

fe - re di - spie - ta - te e cru - de e'n que - st'a - re - ne an - co - ra

- ta - te e cru - de

ci - bo di fe - re ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e cru - de

- re - ne an - co - ra ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e cru - de

- re - ne an - co - ra ci - bo di fe - re di - spie - ta - te ci - bo di

ci - bo di

50 (3)

ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e cru - de, la - sce - rà l'os -
 ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e cru - de, la - sce - rà
 ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e cru - de, la - sce - rà
 fe - re di - spie - ta - te e cru - de, la - sce - rà l'os
 fe - re ci - bo di fe - re di - spie - ta - te e cru - de, la - sce - rà

55

sa i - gnu - de. O Te - seo,
 l'os - sa i - gnu - de. O
 l'os - sa i - gnu - de. O Te - seo, Te - seo mi -
 sa i - gnu - de. O Te - seo, o Te - seo mi - o,
 l'os - sa i - gnu - de. O Te - seo, o Te - seo

60

o Te - seo mi - o, se tu sa - pes - si, o
 Te - seo mi - o, se tu sa - pes -
 o, se tu sa - pes -
 mi - o, se tu sa -

Di - o, se tu sa - pes
 - si, o Di - o, se tu sa - pes - si, oi
 - si, o Di - o, se tu sa -
 se tu sa - pes - si, o Di - o, se tu sa -
 - pes - si, o Di - o,

65
 - si, oi - mè, co - me s'af - fan - na la po - ve - ra A - ri - an -
 - mè, co - me s'af - fan - na la po - ve - ra A - ri - an -
 - pes - si, oi - mè,
 - pes - si, oi - mè, co - me s'af - fan - na la po - ve - ra A - ri - an -

70
 - na, for - se, for - se pen - ti - to ri - vol - ge - re - stian -
 - na, for - se, for - se pen - ti - to ri - vol - ge - re - stian -
 for - se, for - se pen - ti - to ri - vol - ge - re - stian -
 - na

(f) 75

- cor la pro - ra al li - to. Ma con l'au - re se -

- cor la pro - ra al li - to. Ma con l'au - re se -

- cor la pro - ra al li - to. Ma con

Ma con l'au - re se - re - ne tu

Ma con l'au - re se -

- re - ne tu te ne vai fe - li - ce ed i - o qui

- re - ne tu te ne vai fe - li - ce ed i - o qui

l'au - re se - re - ne tu te ne vai fe - li - ce ed i - o qui pian -

te ne vai te ne vai fe - li - ce ed i - o qui

- re - ne tu te ne vai fe - li - ce

80

pian - go. A te pre - pa - ra At - te - ne lic - te pom - pe su - per - be,

pian - go. A te pre - pa - ra At - te - ne lic - te pom - pe su - per - be,

- go. A te pre - pa - ra At - te - ne lic - te pom - pe su - per - be,

pian - go. A te pre - pa - ra At - te - ne lic - te pom - pe su - per - be,

A te pre - pa - ra At - te - ne lic - te pom - pe su - per - be,

ed i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in

ed i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in

ed i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in

Te l'un e l'al-tro tuo vec - chio pa - ren - te strin -

Te l'un e l'al-tro tuo vec - chio pa - ren - te

so - li - ta - rie a - re - ne. Te l'un e l'al-tro tuo vec - chio pa - ren - te

so - li - ta - rie a - re - ne. Te l'un e l'al-tro tuo vec - chio pa - ren - te

so - li - ta - rie a - re - ne. Te l'un e l'al-tro tuo vec - chio pa - ren - te

ge - ran lie - to,

strin - ge - ran lie - to, ed i - o più non ve - dro - vi ed

strin - ge - ran lie - to, ed i - o più non ve - dro - vi ed i -

strin - ge - ran lie - to, ed i - o più non ve - dro - vi ed

strin - ge - ran lie - to,

i - o più non ve - dro - vi, o ma - dre, o
 o più non ve - dro - vi, o ma - dre, o pa -
 i - o più non ve - dro - vi, o ma - dre, o

100

ed i - o più non ve - dro -
 pa - dre mio - o ed i - o più non ve - dro - vi, o
 - dre mi - o ed i - o più non ve - dro -
 pa - dre mi - o ed i - o più non ve - dro -
 ed i - o più non ve - dro

105

- vi, o ma - dre, o pa - dre mi - o.
 ma - dre, o pa - dre mi - o.
 - vi, o ma - dre, o pa - dre mi - o.
 - vi, o ma - dre, o pa - dre mi - o.
 vi, o ma - dre, o pa - dre mi - o.

III. Dove, dove è la fede

Terza parte

CANTO
Do - ve, do - ve è la fe - de che tan - to mi giu - ra -

QUINTO
Do - ve, do - ve è la fe - de che tan - to mi giu - ra - vi che

ALTO
Do - ve, do - ve è la fe - de che tan - to mi giu - ra -

TENORE
Do - ve, do - ve è la fe - de che

BASSO
Do - ve, do - ve è la fe - de che tan - to mi giu - ra

B.C.

5

- vi? Co - si ne l'al - ta se -

tan - to mi giu - ra - vi? Co - si ne l'al - ta se -

- vi? Co - si ne l'al - ta se -

tan - to mi giu - ra - vi? Co - si co - si ne

- vi? Co - si ne l'al - ta se -

10

- de tu mi ri - pon de gli a - vi?

- de tu mi ri - pon de gli a - vi?

- de tu mi ri - pon de gli a - vi?

l'al - ta se - de tu mi ri - pon de gli a - vi? Son que - ste le co -

- de tu mi ri - pon de gli a - vi?

Son que-ste le co-ro-ne on-de m'a-dor-ni il cri-ne? Que-sti li sce-tri
 Son que-ste le co-ro-ne on-de m'a-dor-ni il cri-ne? Que-sti li sce-tri
 Son que-ste le co-ro-ne on-de m'a-dor-ni il cri-ne? Que-sti li sce-tri
 - ro-ne on-de m'a-dor-ni il cri-ne? Que-sti li sce-tri so-no?

so-no? Que-ste le gem-me e gli o-ri? La-sciar - mi in a-ban-
 so-no? Que-ste le gem-me e gli o-ri? La-sciar - mi in a-ban-
 so-no? Que-ste le gem-me e gli o-ri?
 Que-ste le gem-me e gli o-ri?

- do-no a fe-ra che mi strac-cie mi di-vo-ri?
 - do-no la-sciar - mi in a-ban-do-no a
 a fe-
 a fe-ra che mi strac-cie mi di-vo-ri?
 - do - no a fe-ra che

25

La - sciar - mi in a - ban - do - no a fe - ra che mi strac - cie
 fe - ra che mi strac - cie mi di - vo - ri che mi strac - cie
 ra che mi strac - cie mi di - vo - ri?
 a fe - ra che mi strac - cie
 mi strac - cie mi di - vo -

30

mi di - vo - ri? Ah Te - seo, ah Te - seo mi - o!
 mi di - vo - ri? Ah Te - seo mi - o! La - sce -
 Ah Te - seo mi - o! La - sce - rai
 mi di - vo - ri? Ah Te - seo mi - o! La - sce - rai
 ri? Ah Te - seo mi - o!

35

- rai tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van gri - dan - do a -
 tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van gri - dan - do a -
 tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van gri - dan - do a -

(f)

- i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a te fi - dos - si e

- i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a te fi - dos - si

- i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a te fi - dos - si

40

ti die' glo - ria e vi - ta? La - sce - rai

e ti die' glo - ria e vi - ta? La - sce - rai

e ti die' glo - ria e vi - ta? La - sce - rai

La - sce - rai

45

- rai tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van gi

tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van gi

tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van g

tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van gri - dan

tu mo - ri - re, in van pian - gen - do, in van

50

- dan - do a - i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a te
 - dan - do a - i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a
 - dan - do a - i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a
 - do a - i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a te fi -
 - dan - do a - i - ta, la mi - se - ra A - ri - an - na, ch'a

55

fi - dos - si e ti die' glo - ria e vi - ta?
 te fi - dos - si e ti die' glo - ria e vi - ta?
 te fi - dos - si e ti die' glo - ria e vi - ta?
 - dos - si e ti die' glo - ria e ti die' glo - ria e vi - ta?
 te fi - dos - si e ti die' glo - ria e vi - ta?
 te fi - dos - si e ti die' glo - ria e vi - ta?

IV. Ahi, che non pur risponde

Quarta et ultima parte

CANTO Ahi, che non pur ri - spon - de! Ahi, che più
 QUINTO Ahi, che non pur ri - spon - de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'
 ALTO
 TENORE Ahi, che non pur ri - spon - de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'
 BASSO
 B.C.

5 # # # # (#) #

d'a - sp'è sor - do a' miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - li

miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - li

miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - li

10

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

7

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

15

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

16

d'a - sp'è sor - do a' miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - lo

miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - lo

miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - lo

miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - lo

miei la - men - ti! O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som - mer - ge - te - lo

20

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

voi den - tro a quel - l'on - de! Cor - re - te, or - che e ba - le - ne,

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

25

Che par - lo, ah! che va - neg - gio?
 Che par - lo, ah! che va - neg - gio?
 Che par - lo, ah! che va - neg - gio?
 Che par - lo, ah! che va - neg - gio?
 Che par - lo, ah! che va - neg - gio?

30

- neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che chieg - gio?
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che chieg - gio?
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè!
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! ohi - mè! che chieg - gio?
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che chieg - gio?

- gio? O Te - sco,

O Te - sco, o Te - sco

chieg - gio? O Te - sco, o Te - sco mi -

- gio? O Te - sco, o Te - sco mi - o,

- gio? O Te - sco, o Te - sco

o Te - sco mi - o, non son, non son quel - l'i -

mi - o,

- o, non son non son, non son quel - l'i -

non son non son non son quel - l'i -

mi - o,

40

- o, non son quel - l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se: par -

- o non son quel - l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se:

- o, non son quel - l'i - o, che i fe - ri det - ti sciol - se:

45

- lò l'af - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re;

par - lò l'af - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gu

par - lò l'af - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gu

50

par - lò la lin - gua sì par - lò la lin - gua sì, ma non già il co -

sì, ma non già il co - re ma non già il co -

sì, ma non già il co -

55

- re non son, non son quel - l'i - o, non son

non son, non son quel - l'i - o, non son

- re non son, non son quel - l'i - o, non son

- re non son non son, non son quel - l'i - o, non son

non son, non son quel - l'i - o, non son quel - l'i - o c

60

- l'i - o che i fe - - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -
 - l'i - o che i fe - - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -
 - l'i - o che i fe - - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -
 - l'i - o che i fe - - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -
 fe - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -

(4)

- fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua si
 - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua
 - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua si
 - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua
 - fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua

65

par - lò la lin - gua sì, ma non già il co - re.
 sì par - lò la lin - gua sì, ma non già il co - re.
 par - lò la lin - gua sì, ma non già il co - re.
 sì par - lò la lin - gua sì ma non già il co - re.
 sì, ma non già il co - re.

ANEXO 2

80

-mi - te, be - gli oc-chi, dor - mi - - te, dor - mi - te, be - gli oc-chi, dor - mi -

-mi - te, be - gli oc-chi, dor - mi - - te, dor - mi - - te, be - gli oc-chi, dor - mi -

-mi - te, be - gli oc-chi, dor - mi - - te, dor - mi - te, be - gli oc-chi, dor - mi - te, -

89

Rit[ornello] (G2 C2 C3 F4)

-te, dor - mi - te, dor - mi - te. -

-te, dor - mi - te, dor - mi - te.

— dor - mi - te, dor - mi - te.

99

Ma ché, son qui le Dri - a-di, Eu - ri - di - ce, Sgom-bra pu - re del son-no o - gni spe-ran - za!

Ma ché, son qui le Dri - a-di, Eu - ri - di - ce, Sgom-bra pu - re del son-no o - gni spe-ran - za!

Ma ché, son qui le Dri - a-di, Eu - ri - di - ce, Sgom-bra pu - re del son-no o - gni spe-ran - za!

106

2a Gratia (C1)

Ma ché, son qui le Dri - a-di, Eu - ri - di - ce, Sgom-bra pu - re del son-no o - gni spe-ran - za!

109

Euridice

O sù dun-que, al-la dan - za! -

A l'im-

But now, here are the Dryads, Eurydice, give up completely all hope of sleep!

On then, to the dancel

Bars 104-5: MS not apparently defective, but three bars are needed to finish the phrase, unless 2a Gratia (Una dell Cho[ro] in libretto) is intended to interrupt. Even if the two added bars are not heard, the ritornello is likely to sound more convincing if there is a whole phrase to aim at playing

ANEXO 3

Bradamante

Do - ve mi spia - gi. A - mor? do - ve, do - ve, chi - - mè, do -
- - ve? Do - vrò nel re - gno tuo, sen - - - za spe -
rar mer - cè. Ser - vir chi non più su - o Ad al - tri con - sa -
crò l'al - - - ma e la fè, ad al - tri con - sa - crò l'al - -
- - ma e la fè. Na - ta so - lo a so - spi - -
- ri La - sce - rò dun - que in lac - ci di mar - ti - ri, la - sce - rò dun - que in

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment includes various chordal and melodic figures, with some systems featuring specific fingering or articulation markings such as '4 3 (#) [b]', '7 6 (#)', '5 b6', and '[6] [4]'. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The overall style is characteristic of 18th-century Italian opera.

Ex. 132: Luigi Rossi, *Il Palazzo incantato*, act 2,
scene 9 (BAV, Chigi Ms. Q. V. 51)

lac - ci di mar - ti - ri Strin - - - ger - mi il piè D'a - -

- - spre ri - tor - - - - - te e nuo - - - ve.

Do - - ve mi spin - gi. A - mor? do - ve, do - ve, ohi - me, do -

- - - ve?

Lan - gui - rò sem - pre, ahi las - sa, Per lui pian -

- gen - do e so - spi - ran - do in - va - no, Per lui che con - tro me fat - - to in - hu - ma - no,

Al - tri no - di, al - tre fa - ci in se - no ac - co - glie? No, no, rom - pa - si il lac - cio.

E la fiam - ma d'A - mor di - ven - ti un ghiac - cio. Ma, ec - co l'in - fe - de - le,

O di - scor - si, o pen - sie - ri Di Bra - da - man - te in - de - gni! Tor - na, tor - na a - gli ade - gni. E

se pur vuoi sof - fri - re Chi d'ol - tra - giar - mi è va - go. La - scia ar - mi e l'ar - di - re E' il pen - sier

vol - gi al - la co - noc - chia, all' - a - go. Pren - di cor, o mio co - re.

Chi l'a - mor di - sprez - zò, pro - vi il fu - ro - re; Pro - vi il ri - gor d'un

di - spie - ta - to af - fet - to. Pro - vi che d'ol - tra - giar in van si spe - ra Un a - man - te guer - rie - ra -

An - zi vo - gl'io per tri - on - far - ne a pie - no Che l'em - pio e - stin - to ca - da Con la

mia, no, ma con la pro - pria spa - da. Hor, che si tar - da? il se - no di pie -

- tà ai di - sar - mi. Su, su pen - si - ri, al - la ven - det - ta, al - l'ar - mi!

ANEXO 4

ATTO TERZO

Scena Prima Orfeo e 3 Parche

[Ritornello]

6 Orfeo (C1)

La - gri-me, do - ve se - - te? Voi pu - re in tan-to duol m'ab-ban-do-na - te?

12

E a che vi ri-ser - ba - te, Se per gli oc-chi in gran co - pi-a hor non pio - ve - - te?

18

La - gri-me, do - ve se - te, la - gri-me, do - ve se - - - te?

24

— [Ritornello] Hor che sen-za il mio be - ne

Ritornello at bars 24, 50 & 72: upper three parts editorial; addition at beginning and end of scene is editorial.

Tears, where are you? Do you even in such grief abandon me?

And for what do you hold yourselves back, if through my eyes in great flood you do not now pour? ::

Now that without my beloved

o-gn'al-tra vi - sta E à me do-len - te e tri - sta, Ne' miei lu - mi in-on-da - te, E in lo - ro,

37
ahi, per pie - ta - te, O-gni lu - ce e-stin-gue-te, o-gni lu - ce e - stin-gue - tel

43
La - gri-me, do - - - ve se - te, la - gri-me, do - ve se - - te?

50
- [Ritornello] Già che fat-to [è] il mio co - re D'in-fi-

56
-ni - to do-lo - re Mi-nie-ra im-men-sa, u - sci-te [in] lar-ghe ve-ne, E al-le sem-pre na-scen-ti an-go-sce e

62
pe - ne Luo-go nel sen _____ ce - de - tel La - gri-me, do - - - ve se - te,

very other sight is to me painful and sad, into my eyes flood, and in them,

ah, in pity, all light extinguish! :: Tears, where are you? ::

Now that it has become, my heart, of infinite

sorrow a huge mine, come forth in great flows, and to ever reborn agonies

and pains a place in my breast yield! Tears, where are you? ::

page 135, v. 1. Say, ah, where are you going, messengers of grief? If from my eyes now

you come forth, you are born in my heart; if you reveal my torments,

:: from my eyes release yourselves in torrents! Reach the sea of my grief, :: transformed into rivers!

Kill me at last, :: or keep silent. Tears, tears, where are you?

69

la - gri-me, do - ve se - te? [Ritornello]

77 *Aria*

[1.] Di - te, ohi - mè, do - ve ne gi - te, Mes - sag - ge - re del do - lo - re? Se da gli oc - chi ho - ra m' u -
[2.] For - se l'Em - pia che m'in - gan - na A pie - tà per voi si de - sta. Già ch' A - mò - re mi con -

80

- sci - te, Voi na - sce - - - - te, voi na - sce - te nel mio co - re; Se sco - pri - te i miei tor - men - ti, se sco -
dan - na, Ne ve - drà, ne ve - drà l'ho - ra fu - ne - sta. Se di cor - rer voi bra - ma - te, se di

84

- pri - te i miei tor - men - ti, i miei tor - men - ti, Da miei lu - mi Di - scio - glie - te - vi in tor - ren - ti! Gi - te al
cor - rer voi bra - ma - te, voi bra - ma - te, Can - gi lo - co Quel ru - scel - lo ch' in - on - da - te, E spen -

87

mar del mio duol, gi - te al mar del mio duol, Can - gia - te in fiu - mi!
ga del mio cor, e spen - ga del mio cor l'ar - den - te fo - co.

91

Uc - ci - de - te - mi al fin, uc - ci - de - te - mi al fin, o pur ta - ce - te.
Con - so - la - te - mi al fin, con - so - la - te - mi al fin, o m'uc - ci - de - te!

94

La - gri-me, la - gri-me, la - gri-me, do - ve se - te?
La - gri-me, la - gri-me, la - gri-me, do - ve se - te?

v. 2. Perhaps the heartless woman who deceives me, to pity through you may be woken. Since Love sentences me, he shall see, :: the hour of my death. If to flow you [tears] desire, :: let it change its place, that stream which you flood, and quench my heart's burning fire. Comfort me at last, :: or kill me! Tears, tears, where are you? In MS, verse 2 is copied out afresh.

ANEXO 5

42 Euridice Vecchia
 -cor - se-ro. E co-me? Col dis-por ch'ho-ra in me qui v'in-con-tra-te So-lo per-ch'io v'in-se-gni

47 Nutrice Euridice
 Quel ri-me-dio op-por-tun che voi bra-ma-te. Deh, dil-lo! E qual è? Dil-lo!

51 Nutrice Euridice Vecchia
 O buo-na vec-chia! O quan-to poi-ti dov-rò! Deh, dil-lo! O ri-me-dio e-squi-si-to!

55 Euridice Nutrice
 Non de-si-a-te voi can-giar au-gu-ri? Can-gia-te ma-ri-to, can-gia-te ma-ri-to! Ah! Ah?

60 Euridice
 Quand' an-ch'io fos-si Nel più tor-bi-do Le-te hog-gi som-mer-sa, E mi di-ces-se il Ciè-lo Che

64 Vecchia
 con ri-me-dio tal quin-di po-tre-i Sor-tir il-le-sa, lo ri-fu-te-re-i. Sta-re-sti, sta-re-sti, sta-

69 Euridice Vecchia
 -re-si ben fre-sca! O tu non sa-i Quel-ch'io can-to ad ogn'-hor. Nò, s'io non sen-to.

73 Euridice Vecchia Euridice Aria
 Mio ben... (par-lo ad Or-feo) Già io pen-sa-i! Mio ben, te-

have anticipated. // How so? // By arranging that now me you are here meeting solely for me to show you that appropriate remedy which you desire. // Ah, say what it is! // What is it, say?
 Oh good old woman! // Oh how much then I shall owe to you! Ah, do tell. // Oh delicious remedy!
 Do you not desire to change the omens? Change your husband, change your husband! // Ah! // Ah?
 If even were I in the most turbulent Lethe today submerged, and Heaven told me that with such a remedy I could afterwards come out unhurt, I would refuse it. / You'd be, you'd be in a fine mess! // Oh you do not know what I sing all the time. // No, not if I don't hear you.
 (I speak of Orpheus) // I realise that! / My love, in you 209

81
 -co il tor - men - - - to Più dol - ce jo tro - - - ve - re - -

89
 -i Che con al - tri il con - ten - - - - -

97
 - - to, che con al - tri il con - ten - - - to O - gni dol - cez - za è sol do - ve, do - ve,

107
 do - ve tu se - i, do - - ve tu se - - - - -

115
 i, o - gni dol - cez - za è sol do - - - - ve tu se -

124
 -i, E per me A - mor a - du - na, A - mor a - du - - - na Nel gi -

133
 - rar de' tuoi sguar - di o - gni for - tu - na, nel gi - rar de' tuoi sguar - - - di o -

142
 gni for - tu - na. *Vecchia* Dun - que voi vi cre - de - te Ch'io v'e - sor - ti à la -

torment sweeter I would find than in others happiness, ::
 all sweetness is only where you are,
 and for me Love gathers in the turning of your glances all good fortune.
 Then can you believe that I would urge you to

ANEXO 6

Un Ferito Cavaliero

Biblio. Apost. Vat. - Ms. Chigi Q. VII. 99; I Bc, Ms. Q. 46; e
Manoscritto da Biblioteca Northwestern University
Transc. e Adapt.: Cyran Costa. Em 19/02/2002.

Luigi Rossi (c. 1597-1653)

Un Fe-ri to-ca va-lie-ro di pol ve-di su-dor di san-gueas - per-so, lan-ni-

The first system of music consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Un Fe-ri to-ca va-lie-ro di pol ve-di su-dor di san-gueas - per-so, lan-ni-". The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains three whole notes: G2, G2, and G2.

lan-te cor sie-ro la scia, - ne so, sea pie ca - de o sin-chi-na del-la

The second system of music consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with the lyrics: "lan-te cor sie-ro la scia, - ne so, sea pie ca - de o sin-chi-na del-la". The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains three whole notes: G2, G2, and G2.

Sve-ta re gi-na, Di ce: - l'Aus triaco - e l Go-to in cer-to-

b b

The third system of music consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with the lyrics: "Sve-ta re gi-na, Di ce: - l'Aus triaco - e l Go-to in cer-to-". The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains three whole notes: G2, G2, and G2. There are two flats (b) written below the bass line, one under the second and third notes.

Mar-te e pi ri-glio-sos trin-ge. Io traf-fi to-col-

The fourth system of music consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with the lyrics: "Mar-te e pi ri-glio-sos trin-ge. Io traf-fi to-col-". The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains three whole notes: G2, G2, and G2. A slur is placed over the second and third notes.

là quia mo-rir ven-go ac-ciò del pian to-tuo gl'es-tre miuf-

The fifth system of music consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with the lyrics: "là quia mo-rir ven-go ac-ciò del pian to-tuo gl'es-tre miuf-". The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains three whole notes: G2, G2, and G2.

fi - ci hab bia - l'uc - ci - so Re, pian gi - del

6 #

ciel il tor - to, pian - gi re - gi - na ohi - mè! Gus ta - vo - è

mor - to Sciol - ser - cen - to don ze llei - bion di -

cri - ni in un di lu vio - d'o ro, - si per - cos se - ro - il vi - so Eà si fu - ne - breav -

6
4

vi - so es - cla - mò la Re - gi - na con do - lo - ro ses - tri - da: Da -

te - mi per pie ta - de un che muc - ci - da

6

Da - te mi per - pie ta - de un che

muc - ci - da - Ó mio sig - no -

re, e Re chi mi tha tol - to bar - ba - rae fie - rae pa da - chil suo san -

guespar - ge viin - cal do - ri - o Deh - che non spar giil - mi -

o Dun - que lin vit - to Reg na - tor - del Or - se sot

to - fer - ro di mor - teil ca poin - na Et Et io - nol ve drò - più, De - pos

to - lel moe' - mar - zi - al ri - go - re, Gio - ir del nos - troa - mo re, - e piùnnon ma - re rà,

Da te - miun che muc ci - da ahi - per pie - tà,

Da - te - miun che muc ci - da ahi, ahi - per

4

6

pie - tà. Chi mi chia mò - fe - li

ce - in - cau - ta lin guaer - ran - te, se mi fe - cein - fe - li ce - un so -

lois - tan - te? Ahi bu - giar - da for - tu na - del tuo

fa vor - fal la - ce, scen - der cre de voio - ben, ma non ca - de -

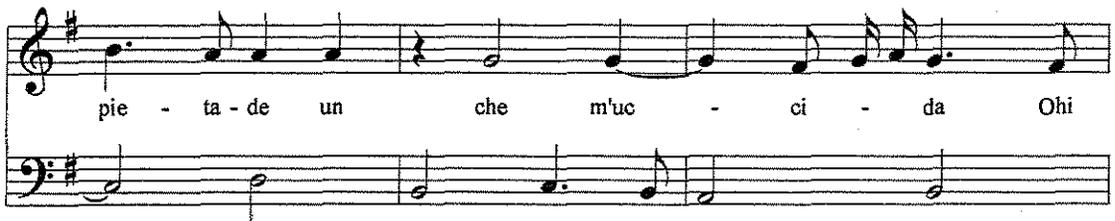
re. ahi mor te, - ahi sor tein - fi -



da, Da - te mi per-pie ta-de un che



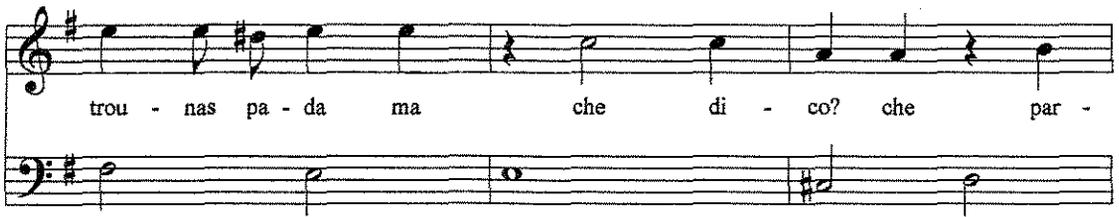
m'uc - ci - da Da - te - mi per



pie - ta - de un che m'uc - ci - da Ohi



mè, - fra tan tes - pa da - non-im pe -



trou - nas pa - da ma che di - co? che par -

lo? Dun - queil Rè Go to - in - ven di - ca to - res ta - di chi

b

gli die la mor - te. Su, su mia gen te - for - te, Sve - ti, Go -

tie Bi - ar mi - che dal Bal ti - co Ma real - Re noal - gen - te de - bel - las teog - ni gen -

te, ter -ror - delMun - do e fulmi - ni dguer - ra, som - mer - ge - te la ter ra - fra di - lu - vij di sa - gue - ar

da per le man vos tre - og ni - cit - ta de ogni Pro - vin ciab - bru - gi, uc ci - de - te, fe - ri - te, non per - do na -

teagl' em - pi: Al Ger-ma no-feroce, al cru-do I-bero, all' I - ta li-coau-ce, non si-par-

li di pa ce. - Ma che va-neg gio-ohi-mè, ve - do -

vaaf - fli ta - ab - ban do - na - tae so la, - fra ne - mi - ci sma - ri ta - à cui Mor-

te las ciò - so - lo la vi - ta Uc - ci soel - mio - sig nor,

chi - pug - ne - rà? Da te - miun-che muc - ci -

8

da, ahi, ahi - per pie - tà. Non

mi lu singhi più-l'es - ser Re gi - na - nò, che Re - gi na - non è chi temeas

ser - con do - ta - in - ser - vi - tù. Dun queil - san - gue Re al del - Go toIm - pe -

ro po - trà pri vo - di fas - to, pa - zi - en te - sof - fri - re dis - tra - nie ro - ser vag -

gioil gio - goa - cer - bo. Deh, per chè - più ri - ser bo - ques t'al - maal - lo scher - nir

4

9

dell em-pies tel-le? Ahi, mie ca re-don-ze - le, mi tra-fig-ga di voi chi m'è

4

più fi - da, Da - te - mi per pie - ta - de, un

che m'uc - ci da - Da - te

mi per-pie ta - de un che m'uc - ci - da Ma

se gl'ul ti - mac cen - ti d'una

in - fe li-ce-mi - se - ra che mo re, - o deil-cie lo - pie-to so-oh Ca - pi-tan cru - de-

le, che de le do gli - miei for - mii tro - fe - i

6 6 b

fac-cia-noi prie ghi-mie-i che tù, fat-to su-per bo,-con troil - pro-prio Sig-nor la spa da-

cin - ga, poi pro - ter - voe ru - bel lo-dell' A - qui la - Re al - fug -

ghi l'ar ti - glio sen - za fè, senz' ho - or, sen za-con-si - glio et tuc'

ci - daai - la fi - ne po ve-roin fer moe - nu - do, d'un gre - ga rio - Guer -

riero il fer - ro cru - do Mi se -

ra, mà che prò? pre ques toil - mio sig - nor già non vi vrà. -

7 7 6

Da - te miun che m'uc - ci - daahi, per pie - tà Da te -

miun che m'uc - ci - da, ahi, ahi - per

pie - tà. Qui tac que - e fla gel - la - ta dal duol mos se -

le pian - te e fu - ri an - do er - rò qual for sen - na - ta mi rò -

for - tu na - e con sor ri - soal - te - ro dis se: - pro - viil mio sdeg -

no, chi le spe - ran ze - sue pon nel l'Im - pe - ro

6

e si fi da - del Reg -

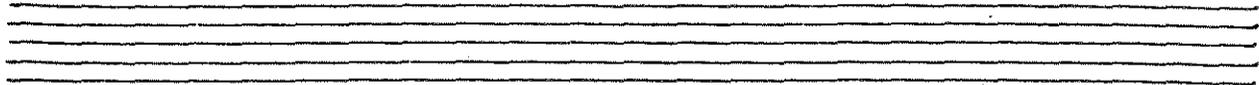
#

ANEXO 7

Lan-ze uen-dica-tor de Re-gi il ciel di-uen-

sta uen-dica-tor Ven-dica-tor de Re-gi il: ciel - -

- di-uen-ta



di Luigi Rossi

laminato della Pagina di cultura

In fe-rro Cavalie-ro di polve, di cu:

dor, di Sangue asperso l'armilante prouero lascia, ne so, se à pie'

cade o' Trichina della sueta Regina dice l'Austriaco eh

Soto incerto Marte, e periglioso stringe lo trafitto col:

La' più a morir usajo acciò del pianto tuo gli estremi uffici abbia bu

o ciso Re, Pianti del cielo il torto pianti Regina, ohi =

me Eustazio è morto Sciolver cento Donzelle i biondi

crini in un diluvio d'oro, si percossero - il

Viso, e à si funebre mormiso esclamò la Regina con

dolore sorda da - - - mi di pietra - de un ot

ti ucci - da, da - - mi di pietra de un ot ti ucci - da

O mio signore, e de chi mi t'ha tolto! Barbara, e fie -

ra spada, ch' il suo sangue spargesi in caldo eis, et non spargi il

mio sangue: l'innato Regnator dell' Orse sotto il ferro di

Morte il capo in-china Et io non l'uedrò più, deposto l'elmo, el martirio.

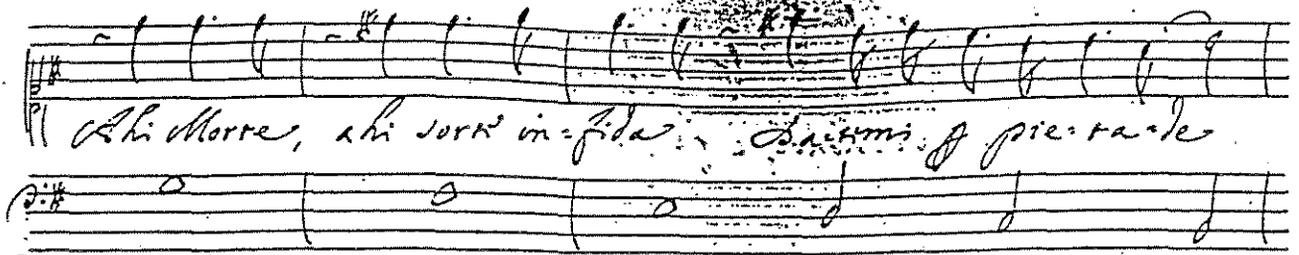
rigore giovir del nostro amore, e più non mi amerà, dammi un ob mi uccida,

ah! per pietà, dammi un ob mi uccida, ah! ah! per pietà

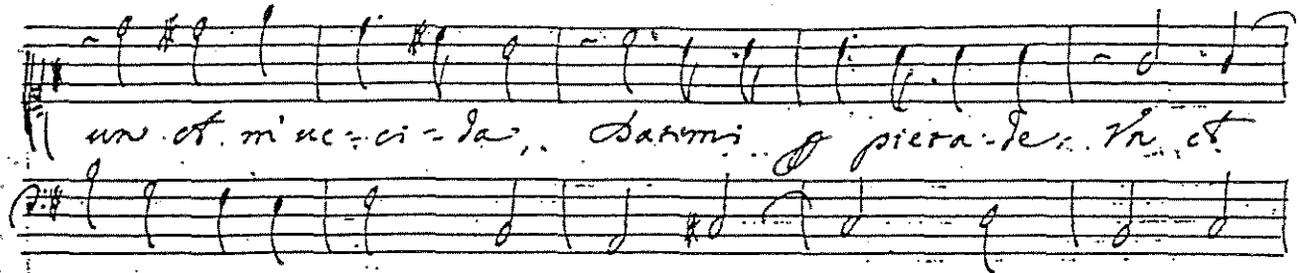
Chi mi chiamò felice in-causa lingua errante de mi

fecce in-felice: un solo istante, Ah! bu:giarda forma. del

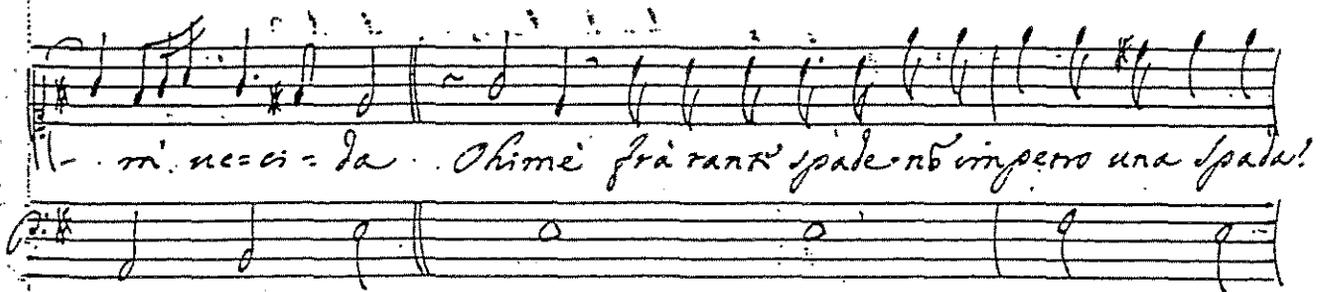
tuo favor fallace scender credevo io ben m'andò ca - de - re



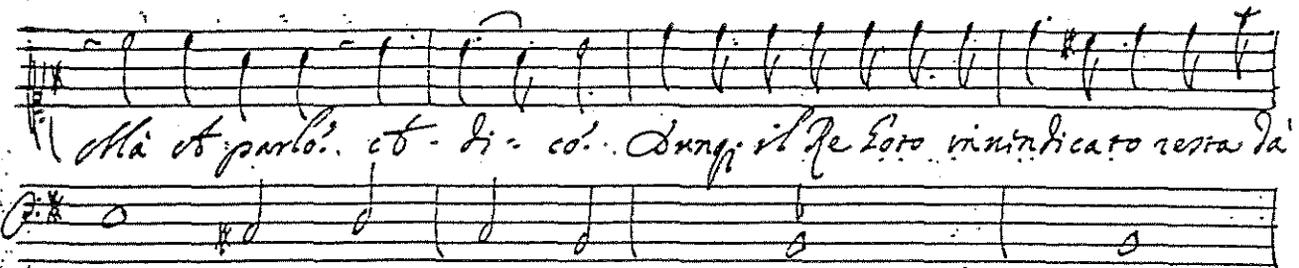
Alti Morre, alti sordi in-fida. Sarmis g piera-de



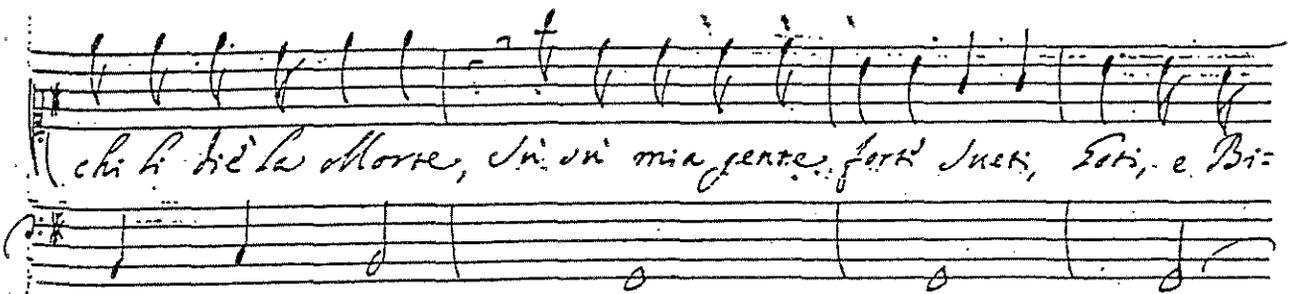
un ot mi-uc-ci-da, Sarmis g piera-de. Va et



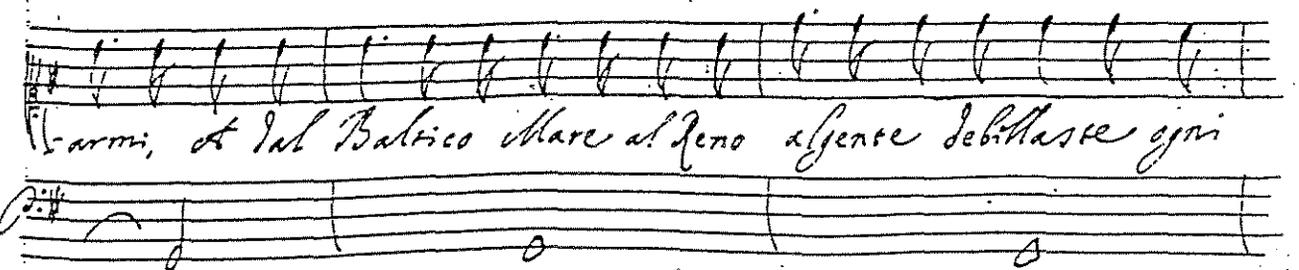
mi-uc-ci-da. Ohime fra tanti spade nò impetto una spada!



Mà ot parlo. et di-co. Dunq il Re loro vindicato resta da



chi h' h'è la morte, in un mia gente, forti Jucki, Sori, e Bi-



Sarmis, et dal Baltico mare al Reno agente debillaste ogni

gense. Ammor del Mondo, e fulmini di guerra, sommergere la

terra fra diluvij di sangue arde le man nostre ogni città.

le, ogni Provincia abbrugi. Uccidere: ferite non perdo.

mate ogni empj al Germano ferocce, al crudo Ebreo, all' It:

galico audace; non si parli di pace. Ma. A. un-

neggio Ohimè ve - dona affitta abbandonata, e sola fra ne-

Amici smarrita à cui Morik. lascio solo lo la vita

Vediso il mio signor chi pugnerà. Datti un et mi uc-

cida, ah! ah! p. pi. rà. Non mi lusinghi più. Per-

ser. Regina no; et Re: gina non e' chi teme esser con-

docta in servitù. Sangu: il sangue real del. Eoto

Impero potrà primo di: fasto paziente soffri- re di strani-

ero ser- uaggio il peggio acerbo deh pot più mis- erbo gust' alma all'oscu-

lar dell'empie scelle, Ah me care donzelle, mi traffugi di noi, chi

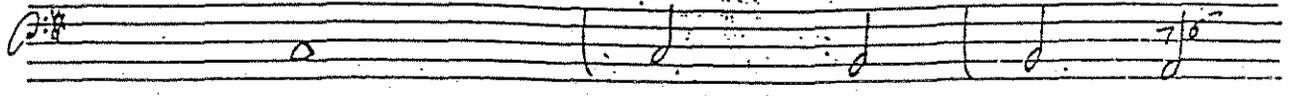
mi è più fida da- mi pie- tade un ot mi uccida

Da mi pie- tade un ot m'uc- cida Ma se

gli ultimi accenti d'una infelice misera, ch' more ode il fido pie-

to so, o Capitan con- dele, o delle doglie mie formi i trofei

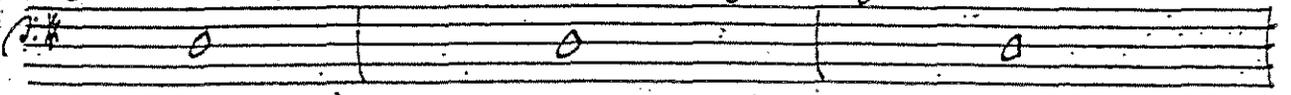
facciano i preghi miei; et tu fatto superbo, contro il proprio Dio la spada



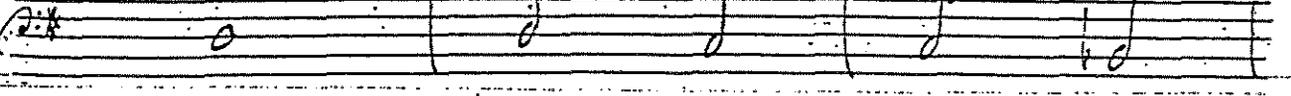
cinghi poi prostruo, e rubello dell'Aquila Reale fuggi l'ar-



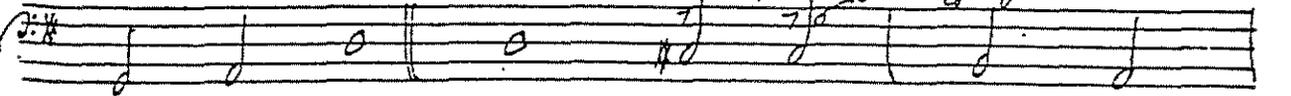
tyho. senza fe; senza honor, senza consiglio, et uccida alla



fine; pouero infermo, e crudo d'un gregario guerriero il fer-



ro cru - do Misera Ma di pro! y questo il mio



Dio già non uirai, da - - temmi un et m'uccida, ah! pietra



Datemi un et m'uccida ahi, ahi per pie-tà

Qui saeq. e flage-lata dal duol more le piante, e furiando erri

qual forse-nata mirò for-tuna, e con sorriso al-

disse Provi il mio Regno, chi le speranze sue pon nell'im-

pero e si fida del Regno.

ANEXO 8

Lamento alla memoria di Carlo Maria di Savoia

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests, with some notes beamed together. The ink is dark and the paper shows signs of age and wear.

Corriere. L'aria del suo spionante, e spionante della sua scena. Voce

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and some dynamic markings.

incerto. Alarmon per glioga. Unico. In questo modo si morir

Handwritten musical notation on a five-line staff, concluding the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and a final cadence.

incerto del pianto. tuo e bistrato ufficio. In questo modo si morir

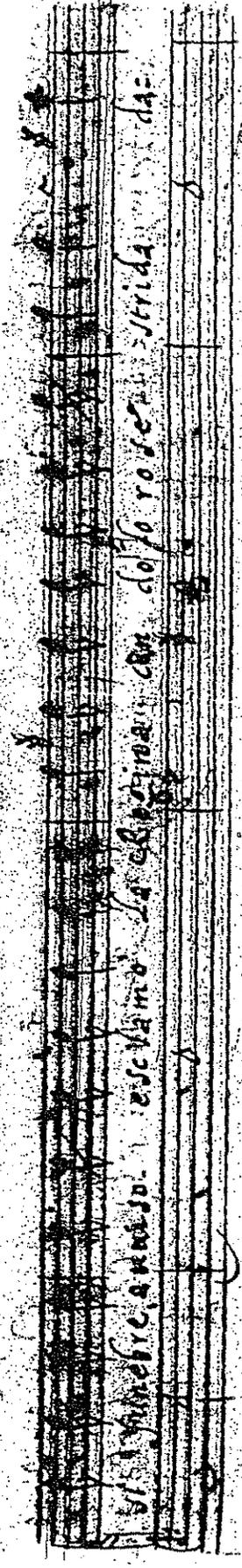
Il cielo si tonda
glangi
L'aria
Alma
Questa voce è
morta
Sicché, amò
S'adon



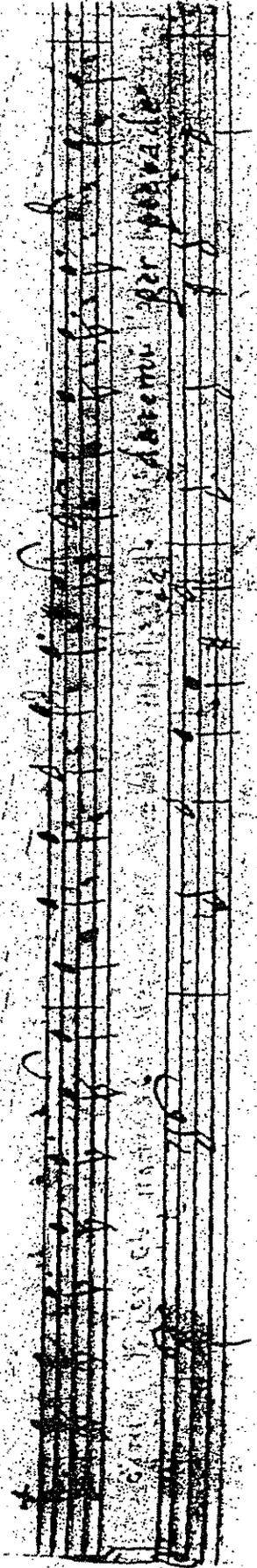
Sello
fondo
ceroni
in un
disuio
doro
e di
per cassero
isilo
mese
quasi



si
pne
c. a
no
so
e
sc
amo
La
es
pina
am
do
fo
ro
ce
s
trida



La
es
pina
am
do
fo
ro
ce
s
trida
am
do
fo
ro
ce
s
trida



un cse mi ucaida
mio signore, o de chi mi p' saltato
barbara,
fiera spada che'l suo sangue spargesi in caldo rio deh, cse non sparaj il mio

Dunque s'incanta il regno a tan del capo
ferro si morde il capo in fontana
et io qui non vedrò dopo - sto tempo il marzial
rigore gioia del nostro a:

more... e più non m'amerà
 datemi un còse m'uccida... Ahi spora... ta...

Ahi ahi per pietà
 Chi mi chiama fe - lice in

cauta singa errante se mi fece infelice in un istante ah singanda for

cura dal tuo saner... seuder... maner... dene ahi merne

Asse ogni gente inter non dal mondo e fulmini di guerra sommergete. La terra fra gli

Stati di sangue. Sarda per lo man rughe ogni città d'ogni ombra e ogni cosa abbina.

uccide te ferire non perdo. Ma a te ogni tempo alla dormano i formae all'eruboy.

vero ali I - talico p'adaces non si parlo di pace. ma cbe unteggio.

Sanctus affligna affan- dona- cae sola fra nemici smarrita a cui morte la

sua vita e la uita uiculu el mior signor, anis pusa a n'asios, lida - I rami, un ese m'ha'

sua vita e la uita uiculu el mior signor, anis pusa a n'asios, lida - I rami, un ese m'ha'

gisa n'ha' e chi reme d'hera con d'hera in ueruetta. D'ingue el sangue real del Gesso mi-

g'ultra aere anti duni infra. Luce misera: che amore adesi: Cielo: p'etoro: or Caput an:

debe. Ehe de se doglio: miens forme i: trofei: f'arai: an: i: preghi: miei: che: tu: f'arai: o: spi:

peho: con: to: il: pro: prio: signor: sa: pa: da: o: ing: o: i: uo: e: pro: te: uo: e: riu: bello: del: la: par: da: re:

al: sug: ger: la: ri: glio: sen: za: sen: s' hono: re: an: con: siglio: e: riu: de: da: a: la: i: sin: da:

pouero, inferma e nudo dun Piegario Guerriero, il fenoxo: oruho. Ma mi vera
 che pro per questo il mio signor non ha uardando a te

Caf e de cubre e de
 sa remi un e se miteoria ahi abi per pitimato qui uacipio

piane e furi- ando erro
 ma forde m'ara m'ara fortuna e con surru'

Handwritten musical score on a single page. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: "petro d'isse aroni simio shayma soti le speranze sue per noi shayma gero". The second system has a vocal line with lyrics: "C'è un Dio che ci dà la vita, ammetti che c'è un Dio che ci dà la vita, un Dio che ci dà la vita, un Dio che ci dà la vita". The notation includes notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score on a single page, identical to the first page. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: "petro d'isse aroni simio shayma soti le speranze sue per noi shayma gero". The second system has a vocal line with lyrics: "C'è un Dio che ci dà la vita, ammetti che c'è un Dio che ci dà la vita, un Dio che ci dà la vita, un Dio che ci dà la vita". The notation includes notes, rests, and bar lines.

ANEXO 9

Allegro

f crito un Caua: siero di polue, di sudor di sangue asperso, l'anelante Cor:

siero lascia ne so s'è pic cade, o s'inchina de la Sueta Regina; Eice l'Assinco d'

Goto incerto mane, e periglioso stringe. lo restato co: sa quia morir usgro, accio

del piano me gl'ubini ussui *habbia l'ucciso* *Ri: Piangi del Ciel il cerro, piangi Regina obime*

CRISTAVO è *mot: ro.* *Sciolsen cento Donzelle i biondi* *crini in un saluzia d'or.*

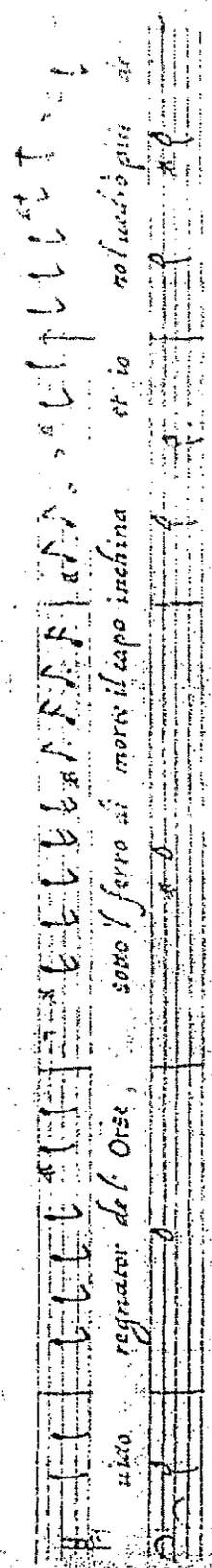
si porcosseril *viso. e d si funebre anniso* *esclamo la Re: gna con doleroso* *scrida.*

Da: *mi*: *ci*: da: *Da*: *omi* per *pu*erale

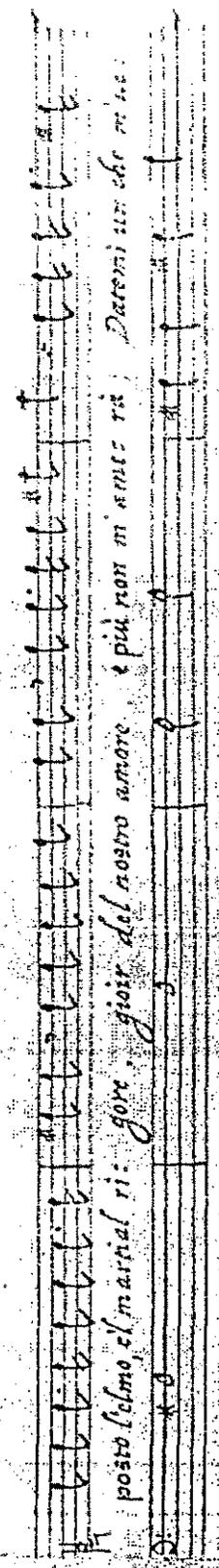
un che *mi*: *ci*: da. *O* mio *si*gnore, e *Re* *dei* *mi* è *in* *cal*co; *bar*bara, e *fi*oni

*sp*ada, che *l*'*su*o *sa*n*gu*is *sp*ar*ge*si *in* *cal*do *rio*. *De*h *che* *non* *sp*ar*gi* *il* *m*io. *De*h: *que* *l*'*in*:

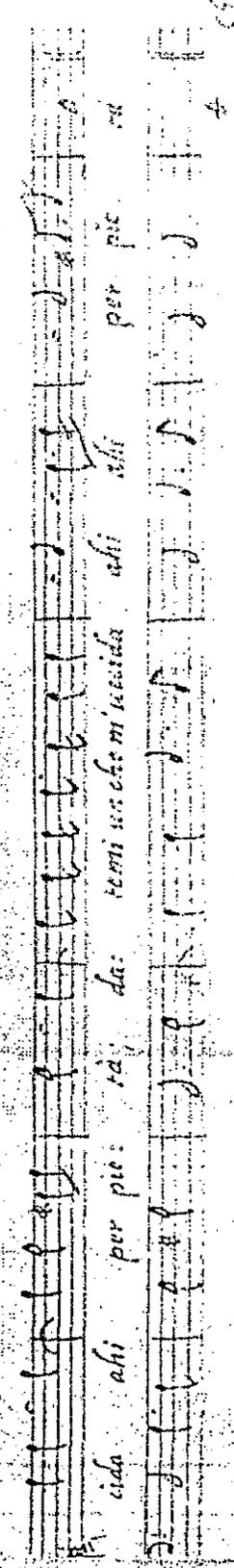
allegro
regiator del Orse, sono l'ferro al morri il capo inchina et io nol uchiò più de



posto l'cimo el martial ri: gora, gioir del nostro amore e più non m'amae rã; Datemi un: che m'is:



cida ahi per pic: rã; da: temi us: che m'usida ahi per pic: rã



Chi mi chiamo fe: lue incaxta lingua errante Se mi fecc infelice in solo isurite ahi gra:

guarda fortuna ca: no fuer fatia: scander credca to ben me non en: dcre ahi morca ahi

sorit infida Dia: emi per pucade in che m ucc: da DATTMI per pucade

un che miuc: ci: da. Ahimo fra tante spade non m'ha una spada

dio? che parlo Dunque il Re Gotto inuendiaro restu di chi gli die la morte Su su mia gente

forte Such, Gori e Biarmi che dal Balfico mar al Reno algente dobellase ogni gente error di

mondo e falmini di guerra sommersa la terra fra diluuy di sangue arde per le man vostre ogni

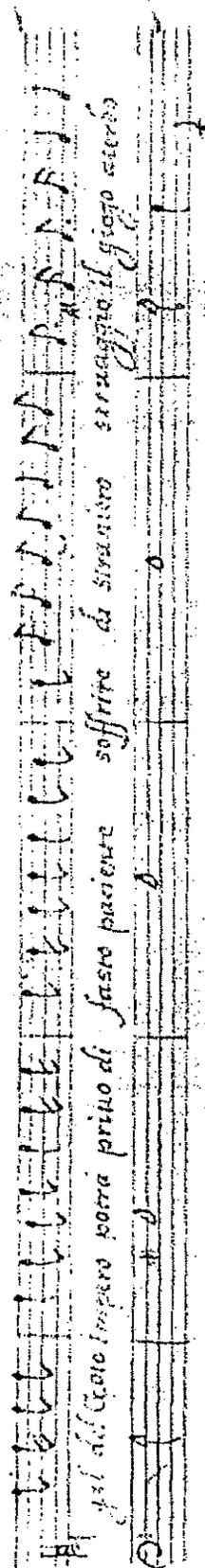
cade ogni. Vincas adunq; Vaccidete, ferite; non perdo: nate a' tempi al Cecemino fe: rocc, aletudo

vero a. Im: suo audace Nagi si parli di pace Ma che uaneggio offrite ne: cosa offire ab:

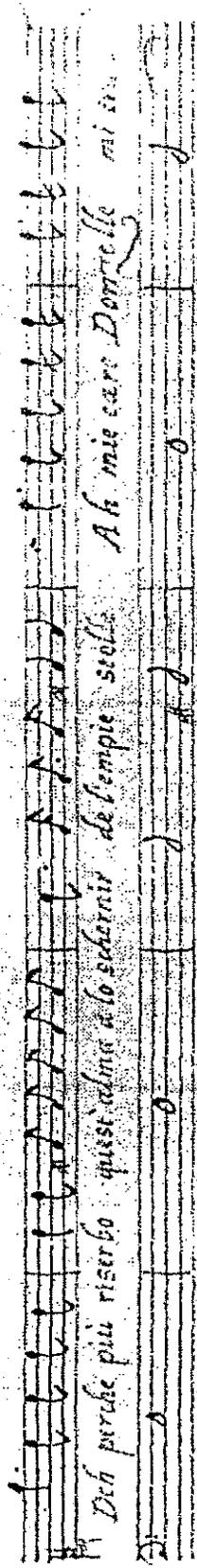
In dōmīnā ē sola. fca nēmīcī amarrīta a dūī
morte. laseo so: lo fa uita. Vcīso dīmo Sī:

gnor ihī pugnerā Dūmī mī chē mīcīda alī alī per pīē
a Non mī laseō dī

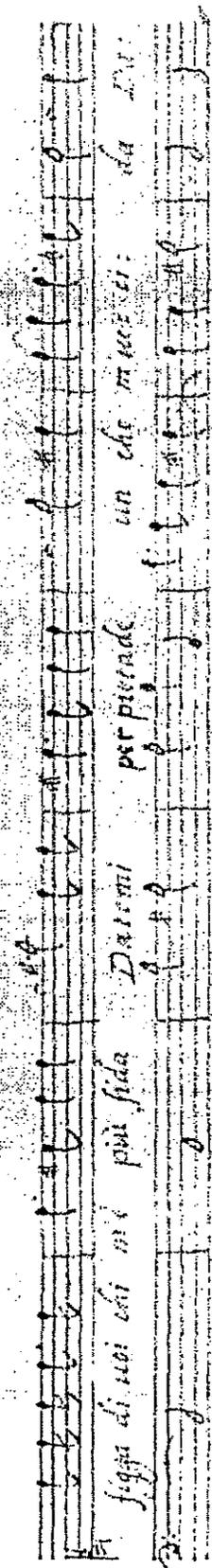
pū fcs: ser Regīna nō chē Regīna nō ē chī tēme eser condōra in
seruītu. Dūn que dī sup'



...del Cielo spero poter priuo di fiasco paziente soffrire da straniero suruaggio il giono scordo



Deh perche più riserbo quasi alma a lo scolar de l'empie scolar Ah mie care Donzelle mi in

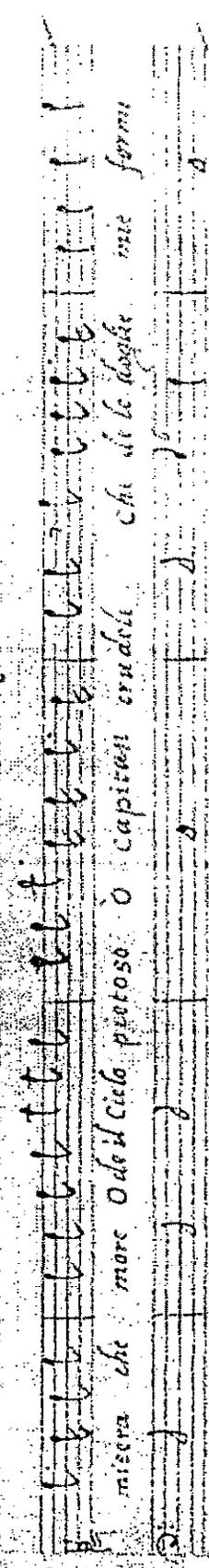


figa di noi chi me più sfida Daromi per piurade un che m'accesi da D'

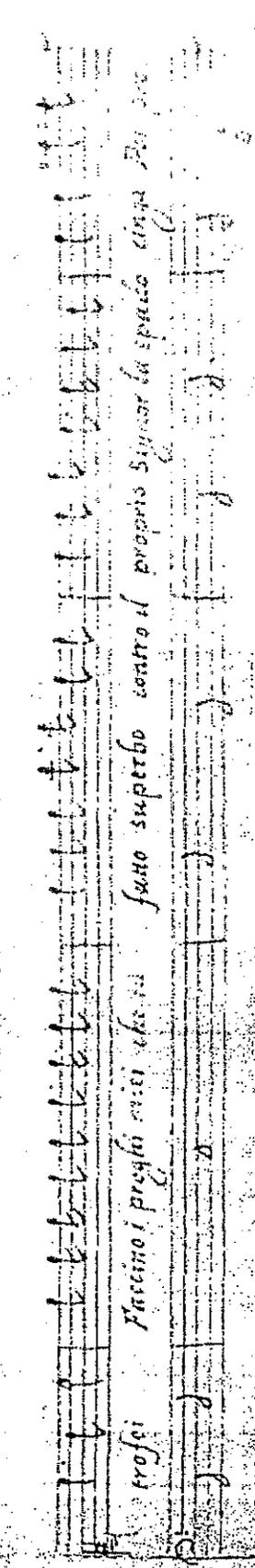
temi per piraide un che miuc: cis da Ma se gl'idami accento d'un oph. ic



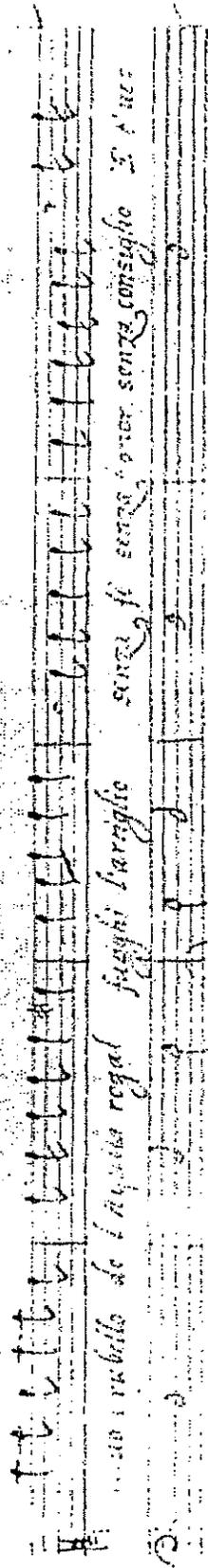
miseria che mare O del Cielo prestoso O capitan crudel chi de le doghe mie formi



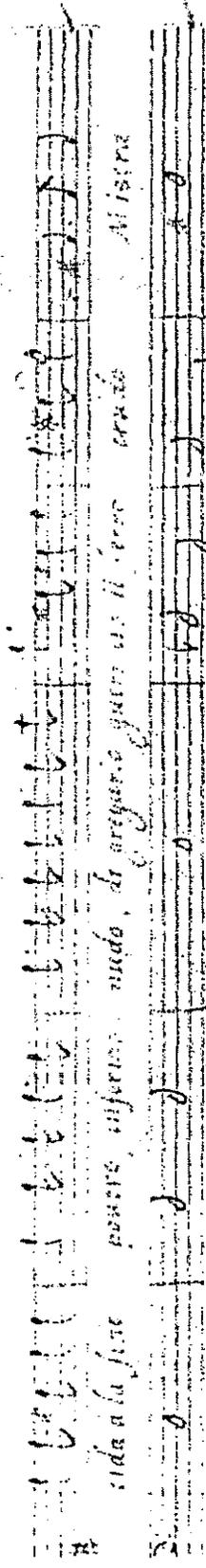
trofei Fincino i presoi miei che in fano superto contro il proprio Signor la spacio cinga Bu oie



...no i rebello de l'acqua regal fuggi l'ariglio senza fi senza oroz senza consiglio E. P. acc



...da a la fine potere, inferno: modo, di ariglio guati in il capo grande Misera



ma che pro per questo il mio Signor già non uiauri Da: temi un che mi recida ahi per piuma Da:



... semi un che mi par-
... chi per pi-
... Qui caque, e spira-
... mense le qua-

... e furioso irro qualforse
... mirò Formata, e con sorriso
... tuo Disse proxi-
... mio stano

... Chi le speranze sue pon
... nel' impero e si fi-
... da del

... *Andante*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE