

ABEL LUÍS BERNARDO DA ROCHA

**Estudo da Dramaturgia Musical em *L'Orfeo*,  
de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem  
tonal do compositor:** Uma proposta de orquestração moderna  
como recurso dramático.

Tese apresentada para o programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutor em Música.

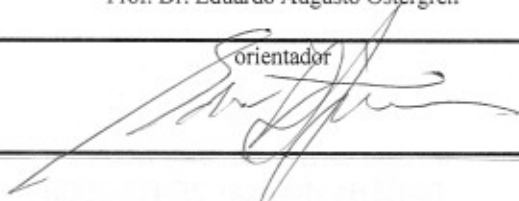
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

São Paulo  
2008

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pelo Sr. Abel Luis Bernardo da Rocha e aprovada pela Comissão Julgadora em 25/02/2008.

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

Orientador



ABEL LUÍS BERNARDO DA ROCHA

**Estudo da Dramaturgia Musical em *L'Orfeo*,  
de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem  
tonal do compositor:** Uma proposta de orquestração moderna  
como recurso dramático.

Tese apresentada para o programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

São Paulo

2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Rocha, Abel Luis Bernardo da.

R582e          Estudo da Dramaturgia Musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático. / Abel Luis Bernardo da Rocha. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ostergren.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ópera. 2. Regência (Música). 3. Música antiga. 4. Análise musical. 5. Instrumentação e orquestração. 6. Monteverdi. I. Ostergren, Eduardo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Study of the Musical Dramaturgy in L'Orfeo, by Claudio Monteverdi, conducted from the tonal language of the composer: a proposal for a modern orchestration as dramaturgic appeal."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Opera; Conducting; Ancient music; Musical analysis; Instrumentation and orchestration; Monteverdi.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ostergren

Prof<sup>a</sup>. Dra. Helena Jank

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi

Prof<sup>a</sup>. Dra. Martha Herr

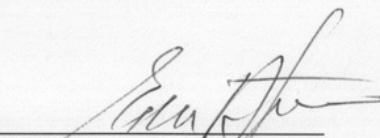
Prof<sup>a</sup>. Dra. Mônica Lucas

Data da defesa: 25-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

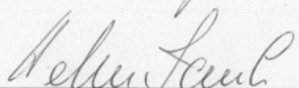
## **Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação**

**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Abel Luis Bernardo da Rocha - RA 22290 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:**



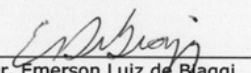
---

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren  
Presidente/Orientador



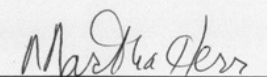
---

Profa. Dra. Helena Jank  
Membro Titular



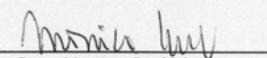
---

Prof. Dr. Emerson Luiz de Blaggi  
Membro Titular



---

Profa. Dra. Martha Herr  
Membro Titular



---

Profa. Dra. Monica Isabel Lucas  
Membro Titular



Dedico este trabalho a Luísa e Mariana, minhas filhas e queridas companheiras, pela compreensão e carinho que ofereceram, ao abrir mão de tantos momentos de convivência com o pai nos últimos anos.

## **Agradecimentos**

Aos músicos da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, ao diretor William Pereira e aos solistas que participaram da montagem de *L'Orfeo* e compartilharam o desafio dessa realização;

A Marisa Ramires, que com suas leituras, perguntas e comentários, contribuiu para que eu cada vez mais aprimorasse o conteúdo e redação deste trabalho;

Ao Leonardo Martinelli, por sua assistência na realização da orquestração, e suas infindáveis (porém sempre bem vindas) críticas e sugestões;

Aos meus ex-alunos José Consani e Louise Santos, por sua colaboração na etapa final de editoração de partituras e imagens.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Ostergren e à Profa. Dra. Helena Jank por sempre me incentivarem concluir este trabalho.

Ma rieschi come si voglia: alla  
fine son per contentarmi d'essere  
piuttosto poco lodato nel novo che  
molto nel'ordinario scrivere;

*Claudio Monteverdi*

MDCXXXIII

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar a realização de uma PARTITURA CONTEMPORÂNEA DE EXECUÇÃO da ópera *L'Orfeo - Favola in Musica*, de Claudio Monteverdi, composta em 1607, apresentada aqui como uma transcrição historicamente informada, sugerindo a utilização de uma mescla de recursos e instrumentos contemporâneos combinados àqueles específicos da prática musical do repertório setecentista. Tal realização embasou-se na teoria e prática musical do século XVII. Num primeiro momento, foi realizada a análise da linguagem harmônica de Claudio Monteverdi, especialmente empregada nesta ópera, tomada dentro da prática musical sua contemporânea, a partir de tratados teóricos da época, de escritos de Monteverdi e críticas à sua obra. Numa segunda parte, estudaram-se as necessidades técnicas e estéticas para realizar a transcrição da partitura original e a recuperação do significado simbólico dessa linguagem harmônica. E, finalmente, apresenta os passos de construção de uma dentre várias possíveis orquestrações contemporâneas, com sugestões de soluções orquestrais modernas que visam a recuperação dos significados dramáticos sugeridos pela escrita de Monteverdi, sugerindo um conjunto de recursos expressivos, que possam incutir no público de nosso século os afetos de “terror” e “piedade”, como definidos na teoria clássica do teatro.

## **ABSTRACT**

The purpose of this study is to present a modern realization of the orchestral score of Claudio Monteverdi's *L'Orfeo - Favola in Musica*, originally written in 1607. It is presented here as a historically informed transcription, suggesting the use of a mix of contemporary instrumental resources and tools combined with those specific to practices of the seventeenth century. As an initial step, an analysis of the specific harmonic language employed by Claudio Monteverdi in *L'Orfeo* was done, approached from within his own contemporary musical practice and writings and based on theoretical treatises of the time as well as criticisms of his work. In a second part, technical and aesthetic needs to perform the transcription of the original orchestral score and the recovery of the symbolic significance of this harmonic language are studied as well. At last, it presents steps for the contemporary elaboration of one of the many possible orchestrations of this work proposing modern orchestral solutions that seek the recovery of specific meanings suggested by the dramatic writing of Monteverdi, a suggestive set of expressive resources that can instill in our contemporary public the affects of "terror" and "mercy" as defined in the classical theory of theater.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ilustração 1: Thomas Morley: quadro de solmização. ....                    | 26  |
| Ilustração 2: Quadro de solmização: tradução dos termos em inglês. ....    | 27  |
| Ilustração 3: Hexacorde Durus .....                                        | 28  |
| Ilustração 4: Hexacorde Natural .....                                      | 28  |
| Ilustração 5: Hexacorde Mollis.....                                        | 29  |
| Ilustração 6: Exemplos de solmização: clave de G sol re ut. ....           | 30  |
| Ilustração 7: Exemplos de solmização: clave de C sol fa ut e F fa ut. .... | 31  |
| Ilustração 8: Espécies de Oitavas .....                                    | 35  |
| Ilustração 9: Sistema de Modos de Zarlino. ....                            | 35  |
| Ilustração 10: Kircher, Mensa Tonographica .....                           | 43  |
| Ilustração 11: Os doze modos de Kircher. ....                              | 44  |
| Ilustração 12: Cruda Amarilli, compasso 13 .....                           | 63  |
| Ilustração 13: Cruda Amarilli, compassos 11 a 14 .....                     | 63  |
| Ilustração 14: Exemplo de grafia original.....                             | 89  |
| Ilustração 15: <i>Prologo</i> , fac-símile.....                            | 96  |
| Ilustração 16: <i>Prologo</i> , Matriz.....                                | 98  |
| Ilustração 17: Ato I, recitativo Pastor. Fac-símile .....                  | 99  |
| Ilustração 18: Ato I, recitativo Pastor. Matriz .....                      | 99  |
| Ilustração 19: Sinfonia final Ato I. Fac-símile. ....                      | 100 |
| Ilustração 20: Sinfonia final Ato I. Matriz.....                           | 101 |
| Ilustração 21: Ária de Orfeo Ato II. Fac-símile. ....                      | 101 |
| Ilustração 22: Ária de Orfeo Ato II. Matriz.....                           | 102 |
| Ilustração 23: Sinfonia final Ato I. Versão final. ....                    | 102 |
| Ilustração 24: Ária de Orfeo Ato II. Versão final.....                     | 103 |
| Ilustração 25: Ritornello, ato I, p. 19. ....                              | 103 |
| Ilustração 26: Ritornello, ato I, p. 21. ....                              | 104 |
| Ilustração 27: Ritornello, ato I, Matriz.....                              | 104 |
| Ilustração 28: Mudança de prolação. Fac-símile. ....                       | 105 |
| Ilustração 29: Mudança de prolação. Matriz.....                            | 106 |
| Ilustração 30: Mudança de prolação: Matriz adaptada. ....                  | 106 |
| Ilustração 31: Redução de valores: Versão Final. ....                      | 107 |
| Ilustração 32: Proporção entre andamentos. ....                            | 107 |
| Ilustração 33: Utilização de acidentes. Original .....                     | 109 |
| Ilustração 34: Modernização de acidentes. ....                             | 109 |
| Ilustração 35: Utilização de acidentes na linha do contínuo.....           | 110 |
| Ilustração 36: Ato II. Dueto de pastores, p 45. Fac-símile.....            | 111 |
| Ilustração 37: Ato II. Dueto de pastores. Matriz.....                      | 112 |
| Ilustração 38: Aspecto final da Matriz .....                               | 114 |
| Ilustração 39: Parte de harpa, Prologo .....                               | 123 |
| Ilustração 40: Parte de harpa, Rosa del Ciel. ....                         | 124 |

## LISTA DE TABELAS

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| Tabela 1: Distintas nomenclatura dos modos musicais.....      | 36  |
| Tabela 2: Natureza dos modos .....                            | 40  |
| Tabela 3: Nomenclatura dos modos, de acordo com Kircher. .... | 45  |
| Tabela 4: II ato: <i>Qualitas tonorum</i> .....               | 135 |

## EXEMPLOS MUSICAIS

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Exemplo 1: Cantus Durus.....                                                 | 30  |
| Exemplo 2: Cantus Mollis .....                                               | 30  |
| Exemplo 3: Dórico, <i>cantus durus</i> .....                                 | 37  |
| Exemplo 4: Dórico (transposto) Cantus Mollis .....                           | 37  |
| Exemplo 5: Diversas transposições de um modo. ....                           | 38  |
| Exemplo 6: Morte de EurídiceErro! Indicador não definido.. ....              | 49  |
| Exemplo 7: Lamento d'Ariana: <i>Lasciatemi Morire</i> .....                  | 51  |
| Exemplo 8: Lamento della Ninfa .....                                         | 51  |
| Exemplo 9: Morte de Clorinda. ....                                           | 53  |
| Exemplo 10: 1ª. Entrada de Caronte.....                                      | 129 |
| Exemplo 11: Contraste E x G.....                                             | 134 |
| Exemplo 12: II ato, c. 152. Entrada da <i>Messaggera</i> .....               | 136 |
| Exemplo 13: Orquestração da entrada da <i>Messaggera</i> .....               | 138 |
| Exemplo 14: Ato III, c 64: Esperança: <i>Lasciate ogni Speranza</i> . ....   | 139 |
| Exemplo 15: Ato III, c64: <i>Lasciate ogni Speranza</i> – Orquestração ..... | 141 |
| Exemplo 16: Ato II: Despedida de Orfeo .....                                 | 143 |
| Exemplo 17: Ato III, c. 224: <i>Rendetemi il mio ben</i> .....               | 144 |
| Exemplo 18: Claves em <i>Lasciatemi morire</i> .....                         | 155 |
| Exemplo 19: <i>Lasciatemi morire</i> , parte A .....                         | 156 |
| Exemplo 20: Resolução da síncope .....                                       | 157 |
| Exemplo 21: <i>Lasciatemi morire</i> , parte B .....                         | 158 |

## SUMÁRIO

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| PROLOGO .....                                                         | 1   |
| I. Introdução .....                                                   | 3   |
| 1. Ecco Orfeo .....                                                   | 3   |
| 2. Objetivo deste trabalho.....                                       | 7   |
| ATTO PRIMO.....                                                       | 9   |
| II. Dramaturgia Musical .....                                         | 11  |
| 1. Dramaturgia - Conceituação .....                                   | 11  |
| 2. Dramaturgia Musical .....                                          | 14  |
| III. O aspecto dramatúrgico da <i>Seconda Pratica</i> .....           | 19  |
| IV. Sistemas e Modos.....                                             | 25  |
| 1. Introdução ao sistema hexacordal .....                             | 25  |
| 2. Nomenclatura de modos e sistemas.....                              | 34  |
| 3. Simbologia dos modos .....                                         | 39  |
| 3.1. Natureza dos Modos, segundo Zarlino.....                         | 39  |
| 3.2. Athanasius Kircher e sistema de modos.....                       | 41  |
| V. Representação musical em Monteverdi. ....                          | 47  |
| 1. Representação musical na Morte de Eurídice. ....                   | 49  |
| VI. Monteverdi e interpretação musical .....                          | 57  |
| 1. Reflexões sobre a <i>Seconda Pratica</i> .....                     | 57  |
| 2. A interpretação da música de acordo com Monteverdi.....            | 67  |
| 2.1. Le nozze di Tetide e di Peleo.....                               | 70  |
| ATTO SECONDO.....                                                     | 79  |
| VII. Problemas de uma execução contemporânea de <i>L'Orfeo</i> . .... | 81  |
| 1. Considerações sobre «interpretação histórica» .....                | 81  |
| 2. Execução Contemporânea .....                                       | 87  |
| 2.1. Texto Musical.....                                               | 89  |
| 2.2. Texto literário .....                                            | 91  |
| VIII. Construindo a Transcrição.....                                  | 93  |
| 1. Oportunidade .....                                                 | 93  |
| 2. A rotina dos trabalhos de transcrição .....                        | 94  |
| 2.1. Digitação e modernização da grafia musical.....                  | 95  |
| 2.2. Adaptação Técnico-musical .....                                  | 99  |
| i. Adaptações nas fórmulas e métricas de compasso.....                | 100 |
| ii. Redução de valores. ....                                          | 107 |
| iii. Adaptações do texto.....                                         | 108 |
| iv. Acidentes.....                                                    | 108 |
| 3. Elaboração do contínuo.....                                        | 115 |



|       |                                                                   |     |
|-------|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.  | Utilização dos instrumentos de contínuo em L'Orfeo.....           | 116 |
| 3.2.  | Realização das partes de Harpa.....                               | 120 |
| 4.    | Instrumentação .....                                              | 126 |
| 4.1.  | Distribuição Orquestral .....                                     | 129 |
| 4.2.  | Orquestrando os contínuos. ....                                   | 132 |
| i.    | Entrada da mensageira, Ato II. ....                               | 135 |
| ii.   | Cena da Speranza, Ato III.....                                    | 138 |
| IX.   | Ao modo de uma conclusão .....                                    | 145 |
|       | EPILOGO .....                                                     | 81  |
| I.    | Apêndice: A 'Morte' como expressividade lírica .....              | 149 |
| II.   | Apêndice B: <i>Lasciatemi morire!</i> Um madrigal dramático ..... | 153 |
| III.  | Anexos .....                                                      | 163 |
| 1.    | Textos originais de Monteverdi .....                              | 163 |
| 1.1.  | Cartas.....                                                       | 163 |
| i.    | a Vincenzo Gonzaga, ?/12/1604 .....                               | 163 |
| ii.   | a Annibale Iberti, 28/07/1607 .....                               | 164 |
| iii.  | a Annibale Iberti, 21/11/1615 .....                               | 164 |
| iv.   | a Alessandro Striggio, 9/12/1616.....                             | 165 |
| v.    | a Alessandro Striggio, 29/12/1616.....                            | 166 |
| vi.   | a Alessandro Striggio, 06/01/1617.....                            | 167 |
| vii.  | a Alessandro Striggio, 07/05/1627.....                            | 168 |
| viii. | a Alessandro Striggio, 13/06/1627 .....                           | 169 |
| ix.   | a Giovanni B. Doni, 22/10/1633 .....                              | 169 |
| 1.2.  | Prefácios a madrigais.....                                        | 171 |
| i.    | Studiosi Lettori.....                                             | 171 |
| ii.   | Avvertimenti .....                                                | 171 |
| iii.  | Claudio Monteverdi a chi legge.....                               | 172 |
| iv.   | Combattimento in musica di Tancredi e Clorinda .....              | 174 |
| v.    | Lamento della Ninfa .....                                         | 175 |
| vi.   | Il Ballo delle Ingrate .....                                      | 176 |
| 2.    | Atribuídos a Monteverdi .....                                     | 177 |
| 2.1.  | de L'Ottuso Academico a Artusi .....                              | 177 |
| 2.2.  | Dichiaratione della Lettera .....                                 | 179 |
| 3.    | Cronologia da obra de Claudio Monteverdi .....                    | 189 |
| 3.1.  | Livros de Madrigais .....                                         | 189 |
| 3.2.  | Obras Sacras .....                                                | 191 |
| 3.3.  | Música Cênica .....                                               | 192 |
| 3.4.  | Obras perdidas .....                                              | 193 |
| IV.   | Bibliografia.....                                                 | 195 |
| V.    | Partitura de execução: L'Orfeo .....                              | 203 |



# PROLOGO

*Dal mio Permeſſo amato à voi ne vengo,*

*Io la Muſica ſon, ch' à i dolci accenti  
ſò far tranquillo ogni turbato core,  
& hor di nobil ira, & hor d' amore  
poſſo infiammar le più gelate menti.*



IN SÃO PAULO

---

Appreſſo Abel Rocha. MM VIII

# I. Introdução

## 1. Ecco Orfeo

*Io la Musica son, ch' à i dolci accenti  
sò far tranquillo ogni turbato core,  
et hor di nobil ira, et hor d' amore  
posso infiammar le più gelate menti.<sup>1</sup>*

**M**eu envolvimento com a música de Claudio Monteverdi teve início em 1980 quando ingressei no coro Collegium Musicum de São Paulo, grupo vocal dedicado à execução do repertório pré-barroco, e dirigido à época por Roberto Schnorrenberg.<sup>2</sup> A princípio, em madrigais esparsos, tais como *"Ecco mormorar l'onde"*, *"Non sono in queste rive"*, *"Lasciatemi morire"*, e finalmente, uma execução integral de seu *Quarto libro de Madrigali a cinque voci* e seu *Magnificat a 6 voci con organo*. O período coincidiu com minha iniciação às óperas italianas, em obras de Mozart, Donizetti, Menotti, Leoncavallo e Rossini, junto ao Teatro Lírico de Equipe, associação cultural promotora de óperas, em cujas montagens se iniciaram, na cena lírica, importantes cantores e regentes de São Paulo.

Em decorrência disso, meu aprendizado do italiano se deu a partir dos textos dessas óperas e madrigais, antes mesmo que eu passasse por um estudo

---

<sup>1</sup> "Eu sou a Música, e com suaves palavras, sei tranquilizar os corações conturbados, e hora com nobre ira e hora com amor, inflamo as mais geladas mentes" *La Musica – Prólogo, L'Orfeo*.

<sup>2</sup> Roberto Schnorrenberg (1929-1983) Regente e professor paulista. Foi diretor dos Festivais de Música de Curitiba de 1965 a 1970. A partir 1968 foi regente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Regente do Collegium Musicum de São Paulo de 1966 a 1983. Membro fundador e primeiro presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia.

regular da gramática da língua italiana. Aprendi o significado de termos, palavras e expressões dessa língua, diretamente vinculados à música que lhes dava suporte. Para mim, expressões como "*Si, ch'io vorrei morire!*" e "*Ah, dolente partita*",<sup>3</sup> ou "*Ed io piangendo giungo al fin del viver mio*"<sup>4</sup> ou ainda "*O Dei! Quello é il carnefice del padre mio*",<sup>5</sup> tinham seus significados poético-literários intrinsecamente ligados aos procedimentos melódicos e harmônicos que se lhes acompanhavam e faziam parte integrante de sua significação.

Tome-se, por exemplo, o madrigal a 5 vozes "*Si, ch'io vorrei morire!*", de Monteverdi, incluído em seu IV livro de madrigais. O júbilo inicial de fundo sensual insinuado nas tríades homofônicas descendentes e de harmonia errante; a superposição seqüencial de segundas em entradas sucessivas das vozes e com resoluções retardadas ao máximo (*Ai, cara e dolce língua*); as ondas de movimentos do agudo ao grave (*Deh, stringetemi fin ch'io venga menno*) que se transformam, no fim do madrigal, num aumento da tensão, elevando rapidamente as tessituras das vozes (*Ai bocca, ai baci ai língua*), em progressões rápidas do grave ao agudo antes da explosiva repetição do texto inicial (*Si, ch'io vorrei morire!*) revelam, *per se*, o caráter erótico latente no texto e externado a partir da música composta por Monteverdi, transformando e ampliando o significado poético do verbo *morire*.<sup>6</sup> Ou, por sua vez, no madrigal "*Ah, dolente partita*", a transformação do uníssonos inicial em choque insistente de segundas, numa alternância redundante de vozes que transforma a interjeição inicial num gemido pungente, colabora para a intelecção e define um significado próprio para a

---

<sup>3</sup> MONTEVERDI, C. *Il Quarto Libro de madrigali*. 1603.

<sup>4</sup> ARCADELT, J. *Il bianco e dolce cigno*.

<sup>5</sup> MOZART, W. A. *Don Giovanni*. Ária de Donna Anna, Ato I, Cena IV.

<sup>6</sup> Na poesia franco-italina do séc. XVI o verbo morrer (*morire—mourire*), é constantemente utilizado como figura de linguagem poética para o ápice do prazer sexual, comumente nominado *la petite mort*.

palavra “*dolente*”,<sup>7</sup> aumentando a abrangência do termo, extrapolando sua simples tradução literária.

Do mesmo modo, a significação poética de determinados procedimentos musicais é ampliada pelo relacionamento direto que tais procedimentos tinham com o texto dramático ajuntado. As dissonâncias, antecipações, harmonias errantes, contrapontos e outros recursos da composição musical ganhavam um significado dramático-poético único, cuja lógica em sua utilização no discurso musical só se faz sentir se tomadas em conjunto com as possibilidades dramatúrgicas e emocionais que o texto literário lhes agregava.

Assim, sempre me chamou a atenção o quanto o aspecto poético da linguagem musical era pouco ressaltado em aulas de harmonia, contraponto, análise musical e composição nas classes dos cursos de música de nossas universidades. E, quanto mais convivía com esse repertório, maior era minha certeza de que a inteligência completa de obras musicais (sejam as que existem acompanhadas por textos literários ou dando suporte a estes, ou aquelas exclusivamente instrumentais) necessitaria passar pela decodificação *dramática* - no sentido poético do termo- dos procedimentos composicionais utilizados a cada instante, entendidos nas relações que têm com cada prática e a teoria musical do momento histórico em que foram geradas.

Instigavam minha curiosidade e minha percepção as semelhanças em procedimentos de escritura musical, que passo a chamar de Dramáticos, em autores tão diversos como Monteverdi, Mozart e Puccini, para citar somente três. Claro está que tais semelhanças não se dão em aspectos intrínsecos de práticas musicais que sejam comuns aos autores citados, mas em construções de tensão, quebras e interrupções do discurso musical, que visam, em meu entender, efeitos teatrais, efeitos cênicos, que gerem na plateia as emoções contrastantes e opostas de *Terror* e *Piedade*, como definidas na teórica clássica aristotélica de teatro.

---

<sup>7</sup> *Dolente* (it.): dolente; magoado; triste, lastimoso.

Questionava, com isso, qual o modo de ser “fiel” ao texto musical desses compositores. Diversos procedimentos de fundo técnico, ligados a aspectos da composição musical, nos planos melódico, harmônico, formal ou mesmo em aspectos de “orquestração” vocal e instrumental, são utilizados com o intuito de interromper a seqüência do discurso, de chocar a audiência, de ressaltar um aspecto poético escondido, ou mesmo “mover” a alma do ouvinte, fazendo-o apiedar-se deste ou daquele personagem, ou temer esta ou aquela situação. Porém, um recurso musical que fosse inusitado no século XVI, por ser alheio ou contrário à prática musical da época e que poderia gerar na audiência certo tipo de estranheza, de espanto, de surpresa, seja qual fosse o efeito pretendido, terá dificuldade em alcançar o mesmo resultado em nosso público do século XXI, acostumado a peripécias harmônicas, melódicas e formais muito mais ousadas que aquelas.

Para comover nossa audiência contemporânea com a música do século XVII; para levá-la a sentimentos opostos de piedade e terror, de ira e amor, visto que o ambiente harmônico e melódico já não mais a surpreende na mesma medida que o podia fazer a seus ouvintes contemporâneos; para, seguindo as palavras do próprio Monteverdi, “*sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo*”<sup>8</sup> permitir que a música “*hor di nobil'ira et hor d'amore poss'infiamar le più gelate menti*”<sup>9</sup> faz-se necessária, enquanto intérprete, uma postura crítica desse repertório, julgando-o e conhecendo-o a partir de suas características próprias e únicas, entendidas no bojo da teoria, da prática e da crítica musical suas contemporâneas. É preciso decodificar suas intenções dramático-poéticas, a partir da simbologia musical e do pensamento de seus autores, para que o intérprete possa recuperar o **efeito dramático-emocional**

---

<sup>8</sup> Claudio Moteverdi a chi legge. In *Madrigali Guerrieri, et Amorosí*, Libro ottavo. 1638.

<sup>9</sup> Vide nota de rodapé nº 1.

sugerido no texto musical, e, conhecedor de seu próprio público e com seus recursos contemporâneos, ressaltar os “contrários” e “comover as almas”.

## 2. Objetivo deste trabalho

Este trabalho propõe a realização de uma PARTITURA CONTEMPORÂNEA DE EXECUÇÃO da obra *L'Orfeo, Favola in Musica*, de Cláudio Monteverdi, composta em 1607. Tal partitura será apresentada como uma “transcrição historicamente informada”,<sup>10</sup> utilizando-se recursos e instrumentos contemporâneos, porém embasada na teoria e prática musical do século XVII, e, principalmente, voltados ao público de nosso século, cuja audição, já familiarizada com toda a música composta desde então, está desacostumado a reconhecer simbologias intrínsecas relacionadas aos procedimentos tonais daquele período.

Para esse fim, é necessário, numa primeira parte:

- a) Apresentar uma proposta de significado para o termo “Dramaturgia Musical” baseada nas diversas teorias do teatro e acepções a que o termo pode se propor;
- b) Realizar uma análise da linguagem harmônica utilizada por Claudio Monteverdi, especialmente em sua ópera *L'Orfeo*, tomada dentro da prática musical sua contemporânea, a partir de escritos de Monteverdi, críticas à sua obra e de tratados teóricos da época;
- c) Estabelecer um relacionamento entre essa linguagem harmônica e seus objetivos, ressaltando as implicações dramáticas de “terror” e “piedade”, como definidas na teoria clássica do teatro;

E numa segunda parte:

---

<sup>10</sup> Por analogia com o conceito de “interpretação historicamente informada”, como apresentado no capítulo VII, p. 77

d) na função de Dramaturgo Musical (como será discutido nos capítulos posteriores), elaborar uma PARTITURA CONTEMPORÂNEA DE EXECUÇÃO da obra, para um conjunto vocal/instrumental específico.

Tal elaboração de uma partitura de execução é uma dentre as infinitas propostas que poderão ser criadas, pois cada uma deverá refletir as opções que cada intérprete (maestro, orchestrador) deverá tomar após o estudo dos elementos aqui apresentados, levando em consideração o conjunto musical que tem disponível para tal execução e o público para o qual se destina.

Creio que, mais que uma recuperação do modo de tocar este ou aquele instrumento, a maneira de realizar este ou aquele ornamento, utilizar cantores com tais ou quais características vocais, devamos entender a linguagem musical utilizada pelo compositor para recuperar suas intenções dramáticas, pois o mesmo, utilizando os recursos que dispunha, fossem vocais ou instrumentais, estéticos ou técnicos, objetivava, como se pode depreender de diversas declarações, causar sensações distintas em sua audiência, movendo as almas aos mais opostos afetos, surpreendendo-os a cada momento.





# ATTO PRIMO

*In questo lieto e fortunato giorno  
ch' hà posto fine a gli amorosi affanni del nostro Semideo,  
cantiam, pastori, in sì soavi accenti  
che sian degni d' Orfeo  
nostri concenti.*

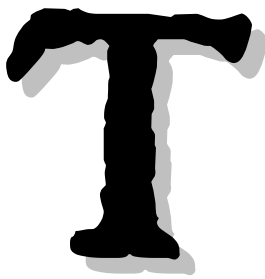


IN SÃO PAULO

---

Appresso Abel Rocha. MM VIII

## II. Dramaturgia Musical



al quais distintos conceitos teóricos modernos ligados às diversas práticas musicais, o de Dramaturgia Musical ainda está em construção. Sua característica intrínseca de aglutinar dois conceitos distintos -Drama e Música- induz à formação de um terceiro, que, por si, extrapola o sentido individual de ambos. Uma proposta final de conceituação de Dramaturgia Musical precisará necessariamente oferecer uma abordagem que una a prática composicional e o conhecimento histórico-estético de períodos diversos da produção musical às teorias do teatro em suas distintas abordagens ao longo da história.

Para propor um entendimento e uma definição geral do termo, faz-se necessária, primeiramente, uma discussão sobre o significado do conceito de **Dramaturgia**.

### 1. Dramaturgia - Conceituação

Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro,<sup>11</sup> nos apresenta três acepções principais do termo Dramaturgia:

- a) Sentido original clássico: é a “arte da composição de peças de teatro. Em seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer princípios de construção da obra ... a partir de princípios abstratos. Pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais, cujo conhecimento é indispensável para

---

<sup>11</sup> PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. 1999.

escrever uma peça e analisá-la corretamente. Examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra.”

- b) No sentido pós-brechtiano, é a “estrutura ideológica e formal da peça, a prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador. Abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação”.
- c) No sentido de Atividade do Dramaturgo,<sup>12</sup> dramaturgia “designa o conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização é levada a fazer. A Dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade”.

Em seu livro *Introdução à Dramaturgia* (1988), Renata Pallottini<sup>13</sup> apresenta uma rápida porém clara abordagem a respeito dos diversos conceitos relativos ao termo *dramaturgia*, defendido por teóricos distintos durante a história do teatro. Variáveis em suas filosofias de utilização técnica ou poética do texto (como o que significa 'escrever um bom texto dramático' nos séc. XVI ou no séc. XX), as abordagens dos diversos teóricos que se dedicaram ao assunto convergem numa busca da essência do texto dramático, e da estrutura dramaturgical das obras teatrais.

Pallottini ressalta, citando Dryden<sup>14</sup> e seu *Ensaio sobre a poesia dramática* (1668), que “ação dramática é a que provém da *execução de uma vontade humana*, com intenção e *buscando cumprir* essa intenção”. Adiante, comentando a obra de Hegel<sup>15</sup> em duas passagens distintas, aponta que “a poesia

---

<sup>12</sup> Dramaturgo: Por intermédio da tradução do termo e de seu uso em alemão *Dramaturg*: designa atualmente conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo. Distinto de *Dramatiker*: autor de textos teatrais. PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 1999

<sup>13</sup> Doutora em Artes, poeta e dramaturga. Professora aposentada da ECA/USP.

<sup>14</sup> John Dryden (1631-1700). Dramaturgo inglês.

<sup>15</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Filósofo alemão. Sua Estética abrange todos os assuntos referentes às artes.

dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada, *mas não pacificamente, e sim através de conflitos de circunstâncias*, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final”; e que “a finalidade de uma ação *só é dramática se produzir outros interesses e paixões opostas*”. (grifos meus)

Nesse momento, somos remetidos a Aristóteles e sua Poética, que trata principalmente da tragédia como gênero literário importante, e a define como imitação de ações humanas, que, por si, sem a necessidade da encenação, deve alcançar sua finalidade estética, moral e educacional ao promover a catarse<sup>16</sup> e mover o ouvinte ao terror e compaixão.

No capítulo XIV de sua Arte Poética, Aristóteles, ao tratar da composição da obra literária, defende que:

*“O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível... Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula precisa de ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão...”*<sup>17</sup>

Numa obra dramática (teatral), faz-se necessário que as ações de determinado personagem influenciem o destino seu e dos outros personagens que com ele interagem; que tais ações movam a fábula<sup>18</sup> e a levem a seu desenlace. Desse modo, entende-se que ações do cotidiano não podem ser consideradas como ações dramáticas.

---

<sup>16</sup> Do grego *katharsis*: purgação. De acordo com Aristóteles (Poética, 1449b) a catarse é consequência e finalidade da própria tragédia, que “provocando piedade e terror, opera a purgação adequada a tais emoções” no espectador, que se identifica com o herói trágico no momento da produção de tais paixões.

<sup>17</sup> Aristóteles. *Arte Poética*. 2004. p. 54.

<sup>18</sup> Do latim *fabula* (fala, relato) corresponde ao grego *mythos* e designa a sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra. Seus inúmeros empregos nos permitem compreender duas concepções opostas; a) fábula é o material narrativo que existe anteriormente à criação da obra; e, b) fábula é a estrutura narrativa da história em si.

Como posto por Aristóteles, a função dramática de gerar a catarse, de fazer o público sentir arrepios e compaixão, deve estar contida preferivelmente na própria elaboração poética do texto (Dramaturgia, primeira acepção), e não ser alcançada exclusivamente pela encenação (Dramaturgia, terceira acepção). Assim, é imprescindível à tragédia (na acepção clássica do termo), por parte do autor, uma excelente construção de sua trama, com eventos e ações que gerem o contraste necessário à percepção de tais emoções antagônicas.

Porém, espera-se também de um bom encenador (dramaturgo) que reconheça no texto tais características e as revele para seu público através dos recursos que tiver a sua disposição.

## 2. Dramaturgia Musical

Poucos são os textos que sugerem uma definição para o termo Dramaturgia Musical, apesar de o mesmo já aparecer constantemente em diversos contextos, notadamente relacionados à música de cinema.

Dentre os textos de teóricos brasileiros que se propõem a tratar do assunto, estão aqueles de Maristella Pinheiro Cavini<sup>19</sup> e Marcus Mota.<sup>20</sup>

Há também o trabalho de Ibaney Chasin,<sup>21</sup> que apesar de não utilizar o termo, estuda as relações e propostas de interpretação da obra musical de Monteverdi a partir das características miméticas da composição, no sentido poético aristotélico clássico do termo, oferecendo assim uma visão dramatúrgica

---

<sup>19</sup> Doutoranda em Ciências sobre Arte, especialidade História, Teoria e Crítica da Música, no Instituto Superior de Arte de Havana/Cuba desde junho/2002. Graduada em Instrumento (piano), realizou cursos de aperfeiçoamento pianístico em Moscou (1997) e Havana (1999). Foi pianista na Orquestra de Câmara da Universidade do Sagrado Coração (Bauru/SP). É professora na Faculdade de Música dessa mesma Instituição.

<sup>20</sup> Doutor em História (UnB, 2002), professor na Universidade de Brasília, orienta na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena. É Dramaturgo e Diretor do LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática).

<sup>21</sup> CHASIN, I. *O Canto dos Afetos, um dizer humanista*. 2004.

da atividade musical, enquanto opções de execução embasadas em estudos estéticos e históricos.

De acordo com Maristela Cavini, citando Boris Asáfiev,<sup>22</sup> “a Dramaturgia Musical é um sistema de meios expressivos e procedimentos, por meio dos quais se realiza a ação dramática de uma obra. Em suas bases estão as leis do drama como manifestação artística”.<sup>23</sup>

Buscando uma análise dramatúrgica do *Requiem* de W. A. Mozart, ela propõe a organização do pensamento de dramaturgia musical em dois itens principais:

- a) a presença de um centro de conflito claramente definido que se descobre na luta das distintas forças de ação;
- b) uma determinada seqüência das etapas do desenvolvimento da idéia dramática: exposição – trama – desenvolvimento – culminação – conclusão.

Assim, ela compara a organização dramática de uma obra à própria estrutura composicional do *Réquiem*, refletida, inclusive no aspecto externo da forma sonata.

Na Alemanha, encontra-se o termo *Musikdramaturgie*, modernamente identificado com a área de composição de música para filmes. Como Dramaturgia Musical, “descreve-se o conhecimento da forma (*Gestalt*) e modo de funcionamento de toda a música de um filme. A realização do sentido e a mudança de significado em um filme realizam-se sempre ao mesmo tempo em campos diversos e independentemente, mas referenciados uns nos outros, todos estes

---

<sup>22</sup> Boris Asáfiev (1884-1949). Compositor e escritor nascido na União Soviética, autor de *A forma musical como processo*. Principais composições para ballet e obras para violão.

<sup>23</sup> CAVINI, M. P. *A morte e o sentimento místico humano: Dramaturgias musicais contidas no Réquiem de Mozart*. 2005. p. 213.

níveis contribuindo eficazmente e de maneira diferente à mudança de significado do conteúdo”.<sup>24</sup>

Em determinadas cadeiras de cursos superiores de música, principalmente de universidades americanas, aparece também relacionado à elaboração de programas de concerto, isto é, a escolha das peças que serão executadas, a determinação de sua ordem a partir da duração, tonalidades, orquestração, forma, etc. Nesse caso, nota-se a extrema semelhança com a função do *Dramaturg*: “Escolher as peças do programa em função de uma atualidade ou de uma utilidade qualquer; combinar textos escolhidos para uma mesma encenação; efetuar pesquisa de documentação sobre e em torno da obra; adaptar e modificar o texto; redigir programa documentário, etc.”.<sup>25</sup>

Assim, ao traçarmos os paralelos entre a dramaturgia teatral e aquela musical, e, partindo das referências anteriormente expostas, uma conceituação abrangente de Dramaturgia Musical precisará, necessariamente, incluir:

- a) a atitude do compositor, responsável pela criação de obra musical para um “texto dramático”,<sup>26</sup> o compositor responsável pela poética musical, que organiza os elementos intrinsecamente musicais numa seqüência de “ações dramáticas”, os quais gerarão no público afetos contrastantes, que, ao ouvi-los, vivenciarão terror e piedade, na acepção clássica dos termos. Tal atitude deverá levar em conta as práticas composicionais de seu período, os recursos técnicos e estéticos disponíveis e a elaboração de procedimentos que gerem as emoções opostas;

---

<sup>24</sup> WOLLERMANN, T. *Zur Musik in der "Drei Farben"-Trilogie von Krzysztof Kieslowski*. 2002.

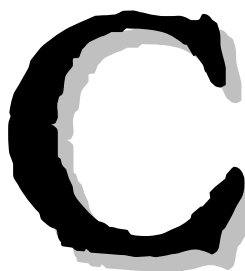
<sup>25</sup> PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. 1999.

<sup>26</sup> Ibid., No verbete Texto Dramático ressalta a dificuldade moderna de uma definição limitativa de texto dramático, “pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação... Todo texto é teatralizável”. Do mesmo modo, por analogia, qualquer texto pode ser posto em música, mesmo que não contenha em si elementos intrínsecos à tragédia. (Todo texto é musicalizável).

- b) a análise e estudo técnico-estéticos das características de cada obra cênico-musical. Correspondente à análise realizada pelo Dramaturgo, e, neste caso, é aquela análise necessária ao intérprete (diretor musical/regente) para uma clara decodificação dos aspectos poéticos dos textos musicais, levando em consideração os aspectos composicionais acima descritos;
- c) a interpretação (encenação/execução) musical dessas obras. As opções, as propostas e soluções apresentadas pelos intérpretes para o texto musical que se propõem a trazer a público, baseadas na análise. Levará em consideração tanto o texto musical em si, observadas sua origem e características estéticas, quanto as características do público para o qual deverá ser apresentado.



### III. O aspecto dramático da *Seconda Pratica*

 Claudio Monteverdi e suas composições continuam a oferecer material para diversos e distintos estudos. Tenho plena consciência de que, no início da proposta de realização deste trabalho, incorri no mesmo erro confessado por alguns autores de pretender entender e explicar todas as facetas que perfazem sua obra, e que poderiam vir a descrever integralmente o estilo de composição musical que ele mesmo batizou de *Seconda Pratica*. O próprio Monteverdi, apesar de ter-se proposto a escrever um tratado teórico sobre esse novo gênero intitulado "*Melodia overo seconda pratica musicale*",<sup>27</sup> ao que se conhece, nem ao menos o iniciou.

São bem conhecidas e estudadas as discussões que circundaram as publicações de Monteverdi de seu Quarto e Quinto livros de madrigais, nos quais ele defende essa nova maneira de escrever música, em resposta a críticas externadas por Giovanni Maria Artusi (1540-1613)<sup>28</sup> a respeito, principalmente, de seu madrigal "*Cruda Amarilli*". Claudio Monteverdi defende, em suas cartas e prefácios de publicações, que, se emprega procedimentos melódicos e harmônicos diferentes dos reconhecidos como corretos pelos teóricos da época, não o faz por desconhecimento da técnica e da regras, mas por procurar um conjunto de efeitos

---

<sup>27</sup> Como declarado em sua carta para G. B. Doni, em 22 de outubro de 1633. MONTEVERDI, C. *Lettere*. 1994.

<sup>28</sup> Teórico e compositor do sec. XVII, que publicou diversas críticas contra madrigais de Monteverdi.

poéticos (dramáticos) que ele acreditava não poder alcançar se subjugado às regras vigentes de contraponto e harmonia.<sup>29</sup>

Com as seguintes palavras, Artusi<sup>30</sup> define tais composições como ofensivas às regras tradicionais, e ataca aqueles que por ventura às defendam:

*E ben vero che in questa vostra Seconda Pratica nova, quelli che (per usare le vostre parole) fanno contra la natura; & confondono le cose, e le Regole de nostri passati, questi reputate per i migliori; e per ingegni più elevati, & con questo mezo vi credete che s'habbino, & voi, ed essi ad immortalare, & molto v'ingannate. Cercano tutti gl'Artefici di imitare la natura, & quanti Filosofi sono, & sono stati, in altro non pensano, ne filosofano, se non intorno alle operationi da lei fatte; & voi quelli, che contra la natura operano, maggiormente lodate, & osservate? & le cose da loro fatte chiamate Artificii, Fiori, Fioretti, Suppositi, Ingangi, & accenti?*<sup>31</sup>

Ao acusar tais composições e compositores seguidores dessa *Seconda Pratica* de “atuar contra a natureza e confundir as coisas e regras dos antepassados”, ou mesmo de pretender considerarem-se melhores, mais engenhosos e, portanto, imortalizáveis, Artusi critica, na verdade, a utilização de

---

<sup>29</sup> As discussões em torno da controvérsia Artusi Monteverdi não são o objeto principal deste trabalho. Para um estudo mais aprofundado, consulte-se (1) FABBRI, P. *Monteverdi*. 1985; (2) ARNOLD, D, e FORTUNE, N. *The New Monteverdi Companion*. 1985; (3) OSSI, M. *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda prattica*. 2003.

<sup>30</sup> ARTUSI, G. M. Esamine della sopraposta lettera. In *Seconda parte dell'Artusi* 1603, p. 22.

<sup>31</sup> “È bem verdade que nesta vossa segunda prática, aqueles que (usando vossas palavras) atuam contra a natureza e confundem as coisas e as regras de nossos antepassados, estes considerais melhores e de mais elevada engenhosidade, e com esses meios acreditam que vós e eles serão imortais, e vos enganais. Procuram todos os autores imitar a natureza. E quantos filósofos existem e existiram que não pensam nem filosofam senão nas operações por ela [natureza] realizadas. E vós pretendeis louvar e seguir aqueles que operam contra a Natureza? E pretendeis chamar artificios, floridos, ornamentos, supostos, enganos e acentos as coisas feitas por eles?”

determinadas figuras e procedimentos composicionais vinculados a procedimentos melódicos e harmônicos, conflitantes com as regras tradicionais da composição musical.

Artusi foi reconhecidamente um conservador que se remetia não apenas à prática musical tradicional da Renascença, mas de certa forma, da Medieval também. Nesse sentido, a música deve “imitar” a Natureza e essa “mimética” musical se refere à dimensão matemática e proporcional da música, como metáfora da organização do universo e do mistério divino. E as extrapolações harmônicas apresentadas por Monteverdi são, de certa forma, uma corrupção desse ideal.

Num texto anterior,<sup>32</sup> ao criticar determinada utilização do intervalo de sétima no madrigal *Cruda Amarilli*, Artusi expressa claramente sua opinião, embasada na prática e na teoria musical de seus antepassados, de que a função de embelezamentos melódicos é a de tornar a harmonia suave, evitando que as dissonâncias sejam percebidas e que, com isso ofendam a audição, perturbando o discurso musical:

*Ho voluto dire che maggiormente, mentre non è accompagnata questa settima, come si deve; cioè come è stata usata da nostri passati, il senso dell'udito maggiormente la scuopre, & scuoprendola ne viene offeso più, che non sarebbe; & così offeso, in lui non può nascere effetto, se non di perturbatione; & non di contento vero; perche non vi è Harmonia soave, essendo il contento fatto, & formato, di consonanze, & non di dissonanze per natura sua.*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> ARTUSI, G. M. *L'Artusi: overo delle imperfettione della moderna musica*, 1600. p. 11 e 12.

<sup>33</sup> “Quero dizer, que, enquanto esta sétima não é acompanhada como se deve, isto é, como era usada por nossos antepassados, o sentido da audição a descobre, e a descobrindo, é mais ofendido do que deveria ser, e assim ofendido, nele não poderá nascer outro efeito que não o da

Cita Paolo Fabbri em seu livro *Monteverdi*<sup>34</sup> que as primeiras críticas de Artusi aos madrigais de Monteverdi deram-se a partir da audição de alguns deles, no dia 16 de novembro de 1598, numa reunião privada na casa de Antonio Goretti, na cidade de Ferrara. Os madrigais em questão foram: "*Cruda Amarilli*", "*Anima mia, perdona*", "*Che se tu se' il cor mio*" e "*O Mirtillo, Mirtillo anima mia*". O primeiro e o último foram incluídos no Quinto Livro de madrigais, publicado em 1605 e os dois centrais no Quarto Livro, de 1603.

De acordo com o texto de Artusi, *Delle imperfettioni della moderna musica*<sup>35</sup> (escrito tradicionalmente em forma de diálogo entre os personagens Vario, nobre de Arezzo e Luca, austríaco da cidade de Craic), as peças

*furono cantati una & due volte; ... introduce nuove regole, nuovi modi, & nuova frase del dire, sono però aspri, & all'udito poco piacevoli, né possono essere altrimenti; perche mentrecche, si trasgrediscono le buone Regole, parte fondate nella esperienza madre di tutte le cose: parte speculate dalla Natura; & parte dalla dimostrazione dimostrata: bisogna credere che siano cose deformi dalla natura, & proprietà dell'Harmonia propria, & lontane dal fine del Musico, che ... è la diletatione.*<sup>36</sup>

---

perturbação, e não de verdadeiro *concento* [consonância, harmonia], pois não é de Harmonia suave, por sua natureza., sendo o *concento* feito de consonâncias e não de dissonâncias."

<sup>34</sup> FABBRI, P. *Monteverdi*. 1989, p. 81.

<sup>35</sup> ARTUSI, G. M. *L'Artusi: overo delle imperfettione della moderna musica*, 1600. Ragionamento Secondo. p. 39 e 40.

<sup>36</sup> "foram cantadas uma e duas vezes... introduz novas regras, novos modos e novas maneiras de dizer; porém são ásperas e pouco agradáveis ao ouvido; e não poderia ser de outro modo, pois transgridem as boas regras, em parte fundamentadas na experiência materna de todas as coisas, em parte calcada na Natureza, e parte na demonstração demonstrada. Deve-se crer que são coisas disformes no que diz respeito à natureza e propriedade da própria Harmonia, e afastadas das finalidades dos músicos, ..., que é o deleite."

Percebe-se nesses textos a importância dada pela crítica de então à manutenção de uma tradição musical que promovesse o “deleite” do ouvinte, e, ao mesmo tempo, que tais procedimentos musicais eram claramente perceptíveis ao público a partir da audição.

Não podemos negar que, se de fato, como mostrado, a escrita de Monteverdi era intencionalmente distinta da prática vigente, ou daquela defendida pela crítica, era sua finalidade, ao usar tais procedimentos, promover uma ruptura à prática do discurso musical como deleite. E seria também um objetivo consciente de Claudio Monteverdi o resultado de tornar tal música áspera e rude ao ouvido (tomando-se essa aspereza em seu sentido poético), forçando, assim, uma nova percepção das estruturas musicais, desvinculando-as do aspecto prazeroso que a música pudesse ter.

Tal utilização da dissonância foi claramente uma opção dramatúrgica, não tendo sido gerada pelas necessidades estruturais internas da música, mas, sim, pelo aspecto teatral inerente aos textos utilizados por ele, e contribuindo fortemente para que, num futuro próximo, tais estruturas se modificassem a ponto de permitir e incentivar uma nova organização tonal da música.

Assim, observamos que na *Seconda Pratica* muda-se o referencial de “mimética” musical e de conceito de Natureza a ser imitada. Antes vista como a perfeição numérica, cujas proporções deveriam estar refletidas na própria construção musical, a emoção é agora o foco desta arte.

Concentro-me, neste trabalho, no aspecto referente à linguagem harmônica da obra de Monteverdi, em seus procedimentos harmônicos e decorrentes movimentações melódicas, aspecto que apenas recentemente começa a ser mais estudado.

Acredito que o estudo harmônico da música anterior ao século XVIII tenha sido em grande parte obscurecido pelo fato de, tradicionalmente, contrapormos o termo Tonal ao termo Modal, tratando-os prioritariamente como

antônimos, e, em decorrência disso, não nos permitindo reconhecer na música dos séculos XVI e XVII a possibilidade de estruturar-se a partir da criação de tensões e relaxamentos baseados no afastamento e retorno aos centros tonais de suas composições. Utilizaremos aqui, portanto, o termo “harmônico” para aquelas relações reconhecidas como inerentes ao sistema musical dos séculos XVI e XVII, e não exclusivamente àquelas baseadas nas relações de tônica/dominante estabelecidas no século XVIII.

## IV. Sistemas e Modos

### 1. Introdução ao sistema hexacordal

**F**az-se necessária, para um correto entendimento do sistema de hexacordes e os respectivos modos (tons), a distinção existente, na teoria musical dos séc. XVI a XVII, entre os graus dos hexacordes (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) utilizados no processo de solmização, e as alturas musicais (genericamente a, b, c, d, e, f, g). Tal distinção é pouco clara em português e nas demais línguas latinas, pela utilização corriqueira do sistema de Guido D'Arezzo <sup>37</sup> referindo-se às alturas musicais.

A representação das alturas musicais por volta do séc. XVI, bem como no final da idade média, fazia-se concomitantemente pela utilização de letras (*littera*, *corde*, significando as cordas tangidas nos instrumentos ou ainda *clavis*, no sentido de teclas) e de sílabas (*voces* ou *syllabae*)

A gama completa de alturas musicais abarcava três oitavas, correspondentes à tessitura vocal considerável à época, isto é, de sol(1) a mi(4), na nomenclatura brasileira, e as alturas das notas musicais (*corde*, *clavi*) <sup>38</sup> eram representadas pelo seguinte conjunto de letras:

---

<sup>37</sup> Sistema de solmização criado por Guido d'Arezzo, monge italiano (990-1050), utilizando os seis primeiros versos do Hino a São João, escrito por Paulus Diaconus (ca. 720–799): **Ut** queant laxis, **R**esonare fibris, **M**ira gestorum, **F**amuli tuorum, **S**olve polluti, **L**abii reatum

<sup>38</sup> Os termos *clavi* e *chiavi* eram usados tanto para denominar o que, em português, atualmente chamamos de alturas musicais, quanto o que chamamos de clave ou armadura de clave. Pela etimologia do termo, significava primeiramente 'tecla', referindo-se a instrumentos de teclado, em especial, o órgão.

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee

As alturas (*clavis, corde*) representadas pelas letras maiúsculas de Γ (Gama) a G, eram nomeadas de 'Grave' ou 'Baixo'; as por minúsculas de 'Media', e as por letras duplas de 'Duplas' ou 'Agudas'.

Um exemplo é apresentado por Thomas Morley, em seu livro *A plain and easy introduction to practical music*.<sup>39</sup>

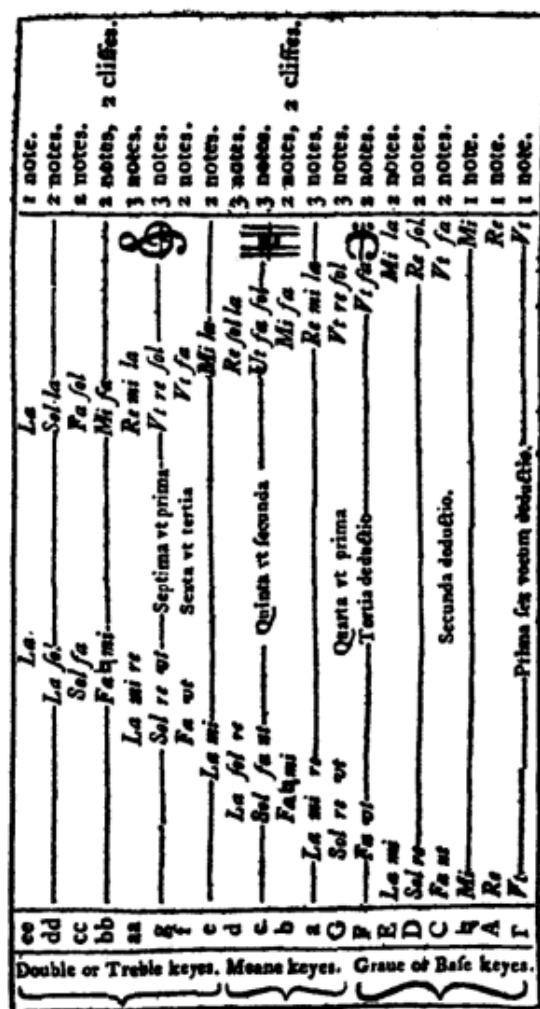


Ilustração 1: Thomas Morley: quadro de solmização.

<sup>39</sup> MORLEY, T. *A plain and easy introduction to practical music*. 1597. p. 11



Quinta ut secunda = quinta [deductio] como a primeira [deductio]

**Ilustração 2: Quadro de solmização: tradução dos termos em inglês.**

27

O Sistema Hexacordal baseia-se numa seqüência escalar (*deduttione*) de seis graus (*voci*), desenvolvida por Guido D'Arezzo, denominado Hexacorde. Notável nesse Hexacorde é o fato de somente existir um intervalo de semitom, entre o terceiro e quarto grau (entre Mi e Fa).

As sílabas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La representam os seis diferentes graus de um hexacorde, constituído por dois conjuntos de segundas maiores (*tono*) Ut-Re-MI e Fa-Sol-La, que formam as terças maiores (*ditono*) Ut-Mi e Fa-La, separadas por um semitom diatônico (*semitono minore*) Mi-Fa.

Distribuídos pelas alturas demonstradas na tabela, encontraremos três espécies diferentes:

- a) de 'Γ' a 'E' e suas respectivas oitavas: Hexacorde 'Durus' e seu terceiro grau (Mi) será sempre  $\flat$  (hexacorde de sol a mi, com si natural, em nossa atual nomenclatura);

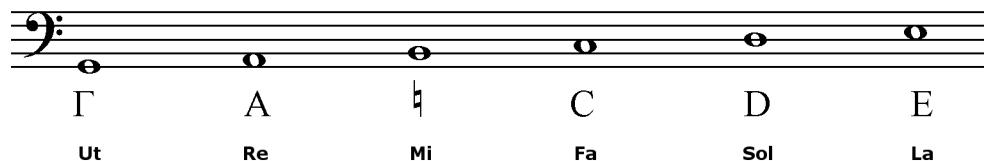


Ilustração 3: Hexacorde Durus

- b) de 'C' a 'a' e suas respectivas oitavas: Hexacorde chamado 'Naturale' (hexacorde de do a lá, em nossa nomenclatura moderna);



Ilustração 4: Hexacorde Natural

c) de 'F' a 'd' e suas respectivas oitavas: Hexacorde 'Molle'. Note-se que, neste caso, o quarto grau (Fa) equivalerá à nota B/ $\flat$  (ou si bemol em nossa atual nomenclatura)

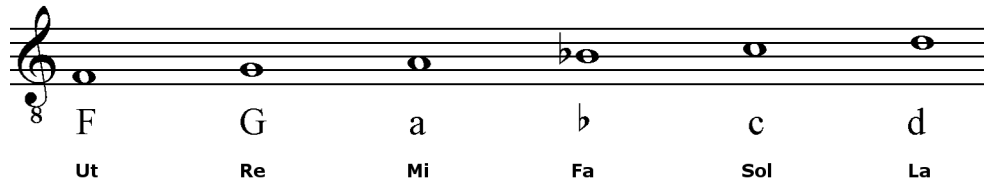


Ilustração 5: Hexacorde Molle

A solmização das notas, baseadas nesse princípio, dá-se pela utilização das sílabas de cada hexacorde, adaptados às alturas que deverão representar.

Cada nota musical pode pertencer a diversos hexacordes. As Sílabas, portanto, não representam as alturas absolutas das notas musicais, mas suas 'qualidades' (*qualitas tonorum*). Com auxílio das *silabae* do hexacorde, torna-se possível uma representação clara das espécies (*species*) de quintas e quartas (*diapente* e *diathesaron*) a partir da localização do intervalo de *semitono*, espécies estas tão fundamentais para a caracterização dos modos, sem, porém, vinculá-las a alturas específicas.

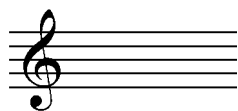
Portanto, a quinta da espécie Re-La (*tono-semitono-tono-tono*) poderá ser entoada como as notas extremas das tríades D-F-a, a-c-e ou g-b-dd.

Caso uma melodia ultrapasse a tessitura de um hexacorde, a solmização das notas externas ao hexacorde deverá ser transferida para o próximo hexacorde, superior ou inferior, processo nomeado de *mutatio* (mutação), definidos pela *clavi* específica (armadura de clave), como já dito *cantus 'durus'* ou *'mollis'*.

Por exemplo, se uma melodia iniciar na região de D-F-a para uma quarta superior A- $\flat$ -c-d, deverá haver uma mutação da quinta de espécie Re-La do hexacorde natural na quarta de espécie Re-Sol (*tono-semitono-tono*) do próximo hexacorde superior.

Se, da mesma quinta D-F-a (Re-La) do hexacorde natural, houver a movimentação da melodia para a região de A-b-c-d, deve-se passar do hexacorde natural para o próximo hexacorde durus superior.

Tal organização de hexacordes dá origem a dois distintos sistemas, também chamados *cantus*: '*Durus*' e '*Mollis*', representados por duas diferentes 'claves' (*cliffes*, para Morley, *chiavi*, para os italianos, ou armaduras de clave em nossa nomenclatura moderna), assim designadas e distinguidas pela ausência ou presença do  $\flat$  (si bemol).



Exemplo 1: Cantus Durus



Exemplo 2: Cantus Mollis

Assim, em exemplos do próprio Morley:



Ilustração 6: Exemplos de solmização: clave de G sol re ut.

Todos os intervallos de semitom descendentes são solmizados Fa-Mi, as demais alturas de acordo com cada mutação no direcionamento melódico. A segunda nota do exemplo poderia também ser solmizada como Re, por fazer parte do mesmo hexacorde que a primeira nota, no caso, *Hexacorde naturale, quinta deductio*.

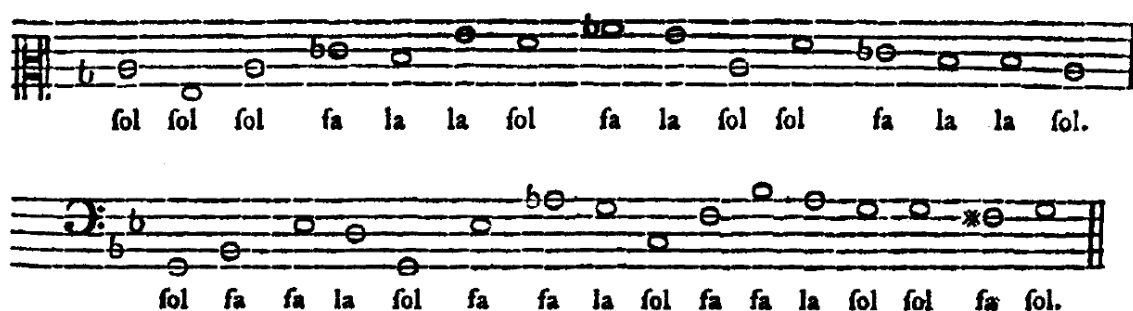


Ilustração 7: Exemplos de solmização: clave de C sol fa ut e F fa ut.

Perceba-se nos exemplos acima a inclusão de novos  $\flat$  antes das notas 'e' e 'aa' na clave C-sol-fa-ut, e das notas 'E' e 'a' na clave F-fa-ut (respectivamente mi bemol e lá bemol, em nossa nomenclatura). Todas as três notas bemolizadas são solmizadas como Fa, pois são tratadas sempre como a nota superior de um *semitono*. Porém, diferentemente, no terceiro exemplo, o último F antes do G final, alterado com um  $\sharp$ , mantém a solmização de Fa, pois a sensível dos modos, alterada ascendentemente com o  $\sharp$ , não deve ser considerada como o terceiro grau de um hexacorde, mas como *fictus tonus*.

Outra importante implicação da alteração do  $\flat$  antes de 'E', sendo essa nota (mi bemol) nomeada na solmização Fa implica que o Ut seja usado para o 'B' (si bemol). Tal fato implica numa mudança, inclusive, do sistema de afinação, pois na escala Guidoniana B é sempre  $\flat$ .

Nesses tratados, as relações e modulações de cada modo em cada um desses sistemas eram tratadas como senso comum. Nos tratados consultados, poucas são as observações sobre a maneira de utilizar, por exemplo, alterações no decorrer de cada modo.

Thomas Morley, em seu livro já citado anteriormente, apresentado em forma de diálogo entre um aprendiz (Philomathes) e seu mestre (Master) apresenta observações sobre o sistema de Modos, e algumas de suas características, quando Master corrige um dos primeiros exercícios de Philomathes:

***Phi.:** But master, do you find no other thing discommendable in my lesson?*

***Ma.:** Yes, for you have in the closing gone out of your key, which is one of the grossest faults which may be committed.*

***Phi.:** What do you call going out of the key?*

***Ma.:** The leaving of that key wherein you did begin and ending in another.*

***Phi.:** What fault is in that?*

***Ma.:** A great fault, for every key hath a peculiar air proper unto itself, so that if you go into another than that wherein you begun you change the air of the song, which is a much as to wrest a thing out of his nature, making the ass leap upon his master and the spaniel bear the load. The perfect knowledge of these airs (which the antiquity termed 'Modi') was in such estimation amongst the learned as therein they placed the perfection of music, as you may perceive at large in the fourth book of Severinus Boethius his Music; and Glareanus hath written a learned book which he took in hand only for the explanation of these modes; and though the air of every key be different one from the other yet some love (by a wonder of nature) to be joined to others, so that if you begin your song *im Gam ut* you may conclude it either in *C fa ut* other *D sol* and from thence come again to *Gam ut*; likewise if you begin your song in *D sol re* you may end in *A re* and come again to *D sol re*, etc*

*Phi.: Have you no general rule to be given for an instruction for keeping of the key?*

*Ma.: No, for it must proceed only of the judgment of the composer; yet the churchmen for keeping their keys have devised certain notes commonly called the Eight Tunes, so that according to the tune which is to be observed at that time, if it begin in such a key it may end in such and such others, as you shall immediately know. And these be, although not the true substance, yet some shadow of the ancient 'modi' whereof Boethius and Glareanus have written so much.*<sup>41</sup>

Sair de um modo era considerado um erro grave e devia a todo custo ser evitado. Notável a observação no último parágrafo de que, para Morley, não há regras para se permanecer num determinado tom durante o desenvolvimento da composição, estando tal feito exclusivamente sujeito ao julgamento do compositor.

---

<sup>41</sup> Phi.: Mas mestre, o senhor não encontra outras coisas não recomendáveis em minha lição? / Ma.: Sim, o fato de você ter, no final, saído de sua clave [tom], que é um dos maiores erros que podem ser cometidos. / Phi.: O que o senhor chama de sair do tom? / Ma.: Abandonar o tom em que você começa [uma peça] e terminar em outro. / Phi.: Que tipo de erro é esse? / Ma.: Um grande erro, pois cada tom tem um ar [um caráter] peculiar seu próprio, de modo que se você entrar em um outro que não o em que você começou, você muda o caráter da canção, que é o mesmo que arrancar algo fora da sua Natureza, colocando o burro em cima de seu patrão e fazer o cachorrinho suportar a carga. O perfeito conhecimento destes ares [caráter] (que os Antigos nominavam "Modi"), era de tal importância entre os eruditos, que nisso depositaram a perfeição da música, como você pode perceber, em geral, no quarto livro de *Severinus Boethius*, sua *Musica*; e *Glareanus* escreveu um livro unicamente para a explicação desses modos, e apesar do ar [caráter] de cada tom [modo] ser diferente dos outros, ainda alguns desejam (por uma maravilha da natureza) a ser juntados aos outros, sendo assim que, se você iniciar a sua canção em Gam ut você pode concluí-la tanto em C-fa-ut quanto em D-sol-re e [deve] então retornar ao Gam ut; do mesmo modo, se começar sua canção em D-sol-re poderá terminar em A-re para novamente para voltar D-sol-re, etc. / Phi.: O senhor não pode citar uma regra a ser dada como instrução para a permanência num tom [numa clave]? / Ma.: Não há, pois depende exclusivamente do julgamento do compositor; ainda os compositores sacros, para a manutenção dos tons, conceberam certas notas que chamaram de Oito Tons, de modo que, de acordo com a afinação a ser observada, se começam em tal clave, pode acabar em tais e tais outras, como você já sabe. E isto é, embora não seja a verdadeira substância, uma sombra dos antigos "Modi", sobre os quais Boethius e Glareanus tanto escreveram.

<sup>41</sup> MORLEY, T. *A plain and easy introduction to practical music*. 1597. P. 249.

Apesar de referir-se aos tratados de Boécio e Glareanus, e de referir-se aos Oito Tons (modos), como ele mesmo diz, principalmente na música sacra, Morley deixa a entender que a prática musical sua contemporânea reconhece os centros tonais dos modos, e que, mesmo que a música venha a modular, isto é, cadenciar em outros graus no seu decorrer (e ele exemplifica especificamente as *mutatio* de hexacorde '*Durus*' para '*Naturale*', aceitando assim as transposições de quartas e quintas), deve-se retornar a tais centros na finalização da peça.

## 2. Nomenclatura de modos e sistemas.

Dentre as diversas nomenclaturas dos modos e sistemas em uso durante os séculos XVI e XVII, aquelas descritas por Glareanus (*Dodekachordon*, 1547), Zarlino (*L'Istitutioni Harmoniche*, 1589), Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650) e Banchieri (*L'organo suonarino*, 1605) nos indicam possíveis seqüências de utilização dos sistemas e modos, que acabam culminando com o aparecimento de nosso atual sistema tonal.

Os diversos modos eram baseados nas sete espécies de oitavas, classificadas a partir da posição dos dois *semitoni minori*, a saber:



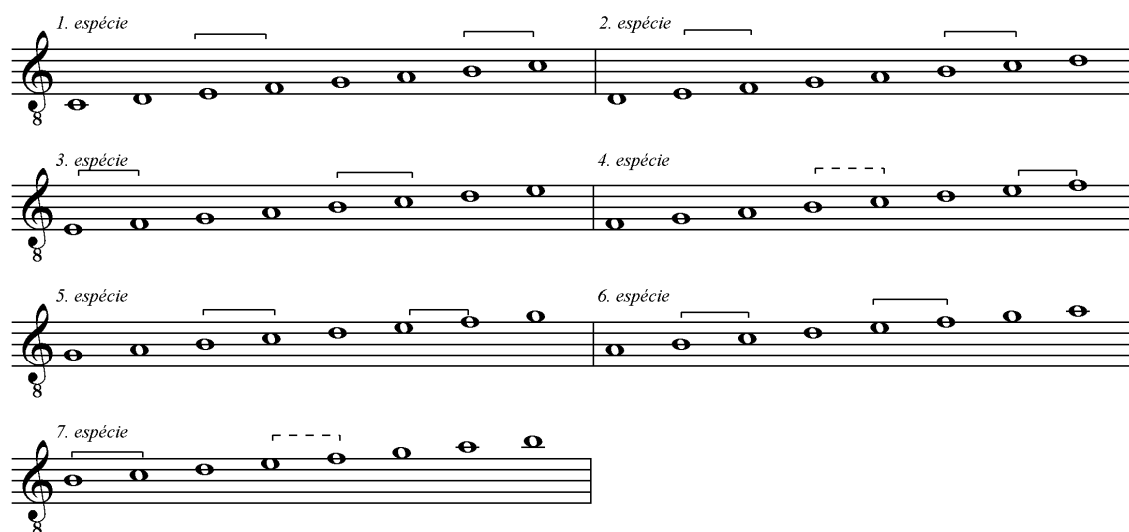


Ilustração 8: Espécies de Oitavas

Os modos eram definidos como qualidades de cada espécie de oitava (*diapason*) e classificados em Autênticos e Plagais, considerados a partir da divisão harmônica ou aritmética da oitava,<sup>42</sup> respectivamente.

Com isso, definiam-se os 12 modos musicais, como expostos por Zarlino:

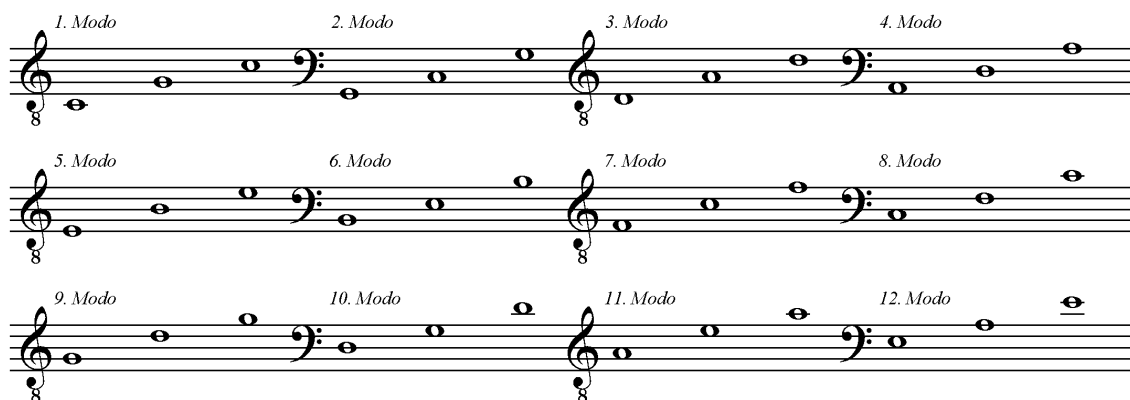


Ilustração 9: Sistema de Modos de Zarlino.

Essa nomeação dos modos, porém, não era única.

<sup>42</sup> Resumidamente, uma oitava dividida harmonicamente resulta numa quinta seguida de uma quarta (do-sol + sol-do) e a divisão aritmética numa quarta seguida de uma quinta (do-fá + fá-do)

A tabela abaixo mostra a correspondência entre as nomenclaturas dos modos nos distintos tratados dos autores citados. A *finalis* de cada modo está grafada por suas letras correspondentes:

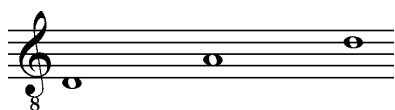
Tabela 1: Distintas nomenclatura dos modos musicais.

| Tradicional               | Glareanus                |                       |               | Zarlino                  |              | Banchieri(*) e Morley(!) |                                                       |
|---------------------------|--------------------------|-----------------------|---------------|--------------------------|--------------|--------------------------|-------------------------------------------------------|
| Número e finalis do modo  | Número e finalis do modo |                       | Nome do modo  | Número e finalis do modo | Nome do modo | Número e finalis do modo |                                                       |
| 1. D, autêntico           | 1.                       |                       | Dórico        | 3.                       |              | Frígio                   | 1. (*) (!)                                            |
| 2. D, plagal              | 2.                       |                       | Hipodórico    | 4.                       |              | Hipofrígio               | 8. (*) <sup>43</sup>                                  |
| 3. E, autêntico           | 3.                       |                       | Frígio        | 5.                       |              | Lídio                    | 3. (*) (!)                                            |
| 4. E, plagal              | 4.                       |                       | Hipofrígio    | 6.                       |              | Hipolídio                | 4. (*) (!)                                            |
|                           | 5.                       | F, aut. cantus durus  | Lídio         | 7.                       |              | Mixolídio                | 5. (!)                                                |
|                           | 6.                       | F, plag. cantus durus | Hipolídio     | 8.                       |              | Hipomixolídio            | 6. (!)                                                |
| 5. F, aut. cantus mollis  | 11.                      | transposto            | Jônio         | 1.                       | transposto   | Dórico                   |                                                       |
| 6. F, plag. cantus mollis | 12.                      | transposto            | Hipojônio     | 2.                       | transposto   | Hipodórico               | 6. (*); 8. (*) (transp.)                              |
| 7. G, autêntico           | 7.                       |                       | Mixolídio     | 9.                       |              | Jônio                    |                                                       |
| 8. G, plagal              | 8.                       |                       | Hipomixolídio | 10.                      |              | Hipojônio                | 8. (!)                                                |
|                           | 9.                       | a, autêntico          | Eólio         | 11.                      |              | Eólio                    | 7. (!)                                                |
|                           | 10.                      | a, plagal             | Hipoeólio     | 12.                      |              | Hipoeólio                |                                                       |
| 5. transposto para C      | 11.                      | c, autêntico          | Jônio         | 1.                       |              | Dórico                   | 5. (*)                                                |
| 6. transposto para c      | 12.                      | c, plagal             | Hipojônio     | 2.                       | c, plagal    | Hipodórico               |                                                       |
|                           |                          |                       |               |                          |              |                          | 2. (*): G plagal, (transp.) cantus mollis, hipodórico |
|                           |                          |                       |               |                          |              |                          | 7. (*): D (trasnp.) cantus mollis                     |

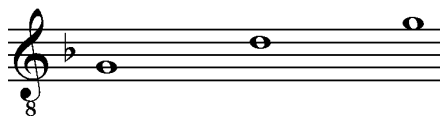
Percebe-se já aqui a possibilidade de um mesmo modo ser apresentado em alturas distintas, no caso, a transposição dos modos baseados na nota C-fa-ut para F-fa-ut, e vice-versa, que se dá pela mutação do hexacorde *natural* para o hexacorde *mollis* e, em decorrência disso, de *cantus durus* para *cantus mollis*. Assim, comum também era o 1. modo, dórico (Glareanus), <sup>44</sup> *cantus durus* em D-sol-re, ser grafado em *cantus mollis*, tendo G-sol-re como *finalis*.

<sup>43</sup> Banchieri em sua *Barca di Venezia per Padova* apresenta também esta possibilidade para o oitavo modo, distinta daquela registrada em seu *L'organo suonarino*.

<sup>44</sup> Correspondente ao 3. modo, frígio, de Zarlino.



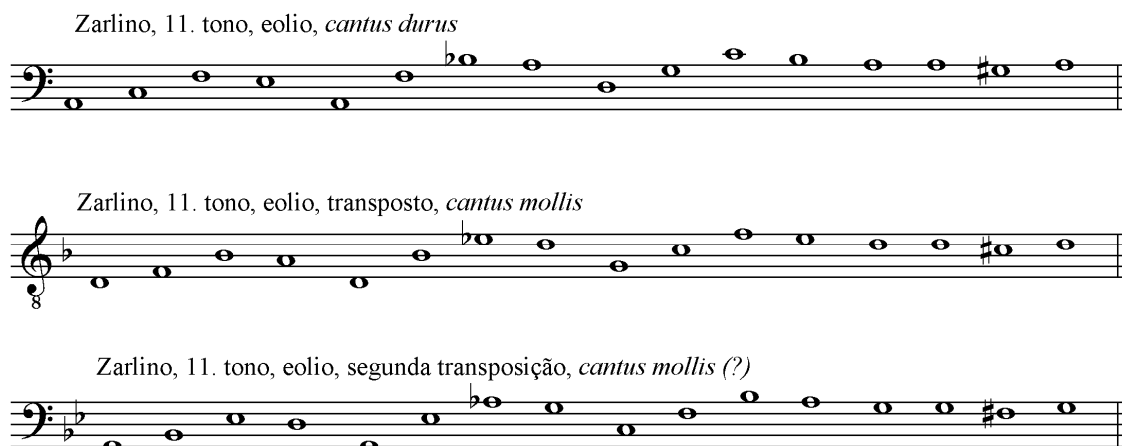
Exemplo 3: Dórico, *cantus durus*



Exemplo 4: Dórico (transposto) Cantus Mollis

Voltando agora aos exemplos de solmização retirados do livro de Morley, apresentados na Ilustração 6 e Ilustração 7, podemos notar que o terceiro exemplo, Ilustração 7 na página 31, escrito na clave de F-fa-ut, apresenta já 2 bemóis na clave, B e  $\flat$ E, que não corresponde a nenhum dos dois *cantus* conhecidos. Porém, considerando-se a prática da transposição dos modos, e sua *modulatio* para os hexacordes vizinhos, podemos supor a seguinte gênese, para alcançar tal grafia:

O tom primário seria aquele definido por Zarlino como 11. tom, eólio, grafado em *cantus durus*. O exemplo apresenta uma única nota alterada, a sétima nota, grafada com um  $\flat$ . As primeiras quatro notas serão solmizadas Re-Fa-Fa-MI. Numa primeira transposição de todo o trecho musical uma quarta superior, para *cantus mollis*, passamos para o segundo hexacorde (*secunda deductio*), com a solmização das notas Re-Fa-FA-LA. Finalmente, numa terceira transposição de quarta superior (e a subsequente oitava inferior) chega-se à necessidade de se incluir mais um bemol na clave. Nesse ponto, as primeiras quatro notas serão solmizadas Sol-Fa-Fa-LA. (*Prima, secunda & tertia deductio*, transpostas para a oitava inferior)



Exemplo 5: Diversas transposições de um modo.

De acordo com o proposto por Eric Chafe em seu livro *Monteverdi's Tonal Language*, os dois sistemas de hexacordes *mollis* e *durus* dão suporte a conjuntos distintos de modos em cada uma das descrições dos teóricos acima.

Duas eram as transformações dos sistemas a partir de transposições dos hexacordes: *Mixtio tonorum*, ou a mudança de um modo em seu parente mais próximo (mesma *finalis*), como por exemplo do I. para o II. ou vice versa.<sup>45</sup> E *Commixtio tonorum*, a transposição para uma *finalis* distinta, ou transposição “*per b-molle*”,<sup>46</sup> transformando um hexacorde *durus* (C, d, e, F, G, a) em um *mollis* (F, g, a, Bb, C, d).<sup>47</sup> Ou seu inverso, “*per  $\sharp$ -quadro*” (be quadro).

Uma segunda transposição em ambas as direções nos leva a um universo tonal composto pelos hexacordes (Bb, c, d, Eb, F, g) e (G, a, b, C, d, e). Sendo que as tríades menores, por processos cadenciais internos de cada modo, podem apresentar-se como maiores, seja pela costumeira finalização em acordes maiores nas cadências de tons menores, denominadas 'picardias', seja pelas

<sup>45</sup> Isto é: a modulação do modo autentico para seu plagal.

<sup>46</sup> MEIER, B. *Alte Tonarten*. 1992. 3ª parte.

<sup>47</sup> Letras maiúsculas e minúsculas são utilizadas aqui para indicar a tipologia das tríades formada sobre cada um dos graus do hexacorde: maiúsculas para tríades maiores e minúsculas para menores.

alterações melódicas nas sensíveis (música ficta/dominantes), chegamos a um universo de sonoridades onde encontramos dois acordes maiores em extremos opostos de nossa gama: Eb e E, o primeiro no extremo da relação de bemóis (*mollis*) e o segundo no extremo da relação de sustenidos (*durus*).

E, ao fixar-se nas claves os bemóis (ou sustenidos) de cada uma das transposições *per b-molle* e *per b-quadro*, nos aproximaremos de um universo de relações harmônicas já muito assemelhado ao sistema tonal que se estabeleceu na segunda metade do séc. XVII.

### 3. Simbologia dos modos

Uma das principais características dos modos, ao lado de sua configuração estrutural, era sua natureza 'afetiva'. Em todos os tratados, de alguma maneira, as características emocionais que diferenciam os diversos modos são apontadas, principalmente quando relacionadas aos oito modos eclesiásticos, mas não somente a eles. O porquê dessa relação parece estar muito mais ligado aos textos das composições que se utilizaram deste ou daquele modo, e por decorrência, de uma tradição dessas sonoridades, do que na própria estrutura dos mesmos. Obras específicas de autores anteriores ou contemporâneos àqueles que escreveram os livros teóricos são citadas e algumas vezes transcritas, para exemplificar ou justificar tal ou qual aspecto 'afetivo' dos modos. Porém é imprescindível ressaltar que uma sonoridade específica estava relacionada ao afeto de cada modo, e, portanto, passível de um reconhecimento a partir da audição.

#### 3.1. *Natureza dos Modos, segundo Zarlino*

Na quarta parte de seu *L'Istitutioni Harmoniche* (1589), Zarlino elabora suas considerações sobre a história, construção, classificação, divisão e natureza

dos modos. Discorre sobre a divisão harmônica e aritmética das oitavas (*diapason*) em cada tipo de modo. Sobre esse último aspecto, para cada um dos doze modos apresentados na Ilustração 9, na p.35, exemplifica suas características, citando obras de mestres 'antigos' (Ockeghem, Josquin, Willaert, Isaac, dentre outros).

Na ilustração seguinte, apresento uma tabela com os afetos relacionados e a utilização de cada um dos 12 modos: <sup>48</sup>

**Tabela 2: Natureza dos modos**

| Divisão                                       | Modos           | Características                                                                                                                                                                                                                                                                         | Cadências Regulares             |
|-----------------------------------------------|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
|                                               |                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Finalis – indifferente – mezana |
| Autênticos<br>(divisão harmônica do diapason) | Primeiro        | É, por natureza, apto a exprimir danças e bailes, e por isso chamado por alguns de 'modo lascivo'.                                                                                                                                                                                      | C – E – G                       |
|                                               | Terceiro        | É, por natureza, considerado triste, porque tem na parte grave de sua quinta a terça menor                                                                                                                                                                                              | D – F – a                       |
|                                               | Quinto          | Instiga o pranto, e nele se acomodam palavras lamentosas.                                                                                                                                                                                                                               | E – G – $\flat$                 |
|                                               | Sétimo          | Por sua natureza, é modesto, jovial e prazeroso. E por isso nele se acomodam palavras que contenham algo de vitorioso                                                                                                                                                                   | F – a – c                       |
|                                               | Nono            | Neste é conveniente por palavras lascivas & alegres e também que signifiquem vingança, perturbação & ira.                                                                                                                                                                               | G – $\flat$ – d                 |
|                                               | Décimo primeiro | Pode-se acomodar neste modo palavras alegres, doces, suaves e assuntos que contenham prazer, apreço.                                                                                                                                                                                    | A – c – e                       |
| Plagais<br>(divisão aritmética do diapason)   | Segundo         | Este é apto a exprimir coisas amáveis que não contenham lamento, e sua natureza é triste e lânguida.                                                                                                                                                                                    | [F] – C – E – G                 |
|                                               | Quarto          | Pranto, tristeza, solidão, calamidade e todo tipo de miséria lhe é conveniente.                                                                                                                                                                                                         | [A] – D – F – a                 |
|                                               | Sexto           | Palavras que contenham ócio, sossego, tranqüilidade, adulação, fraude, maledicência são postas neste modo                                                                                                                                                                               | E – G – $\flat$ (c)             |
|                                               | Oitavo          | Este não é muito alegre, e por isso é usado em canções sérias, e espera-se que contenha comiseração e lágrimas.                                                                                                                                                                         | [C] F – a – c                   |
|                                               | Décimo          | Dizem os práticos que contem em si uma suavidade natural e doçura abundante; que preenche de alegria as almas dos ouvintes. É afastado de toda malícia & vício, por isso nele se acomodam palavras e assuntos mansos, gentis e sérios, contendo coisas profundas e reflexivas e divinas | [D] – G – $\flat$ – (c) d       |
|                                               | Décimo segundo  | Aproxima-se à natureza do quarto e do sexto.                                                                                                                                                                                                                                            | [E] – A – c – e                 |

<sup>48</sup> As características (*passioni*) de cada modo, aqui apresentadas, foram retiradas de *L'Arte del Contraponto*, p. 44, de Artusi que, por sua vez, resume as palavras e exemplos de Zarlino em *L'Istitutioni Harmoniche*, parte quarta, cap. XVIII.

### 3.2. *Athanasius Kircher e sistema de modos*

Athanasius Kircher, (1601 – 1680) foi um sacerdote jesuíta, um erudito em diversas áreas do saber, que passou a maior parte de sua vida no *Collegium Romanum*, como aluno e professor. Apresentou ao mundo uma enorme quantidade de textos em egiptologia, geologia, medicina, matemática e teoria musical.

Em sua obra *Musurgia Universalis* (1650),<sup>49</sup> Kircher expõe sua visão sobre Música e a teoria dos afetos "*Affektenlehre*", apresentada num latim de difícil compreensão, e com um caráter quase rapsódico. Não é de se estranhar que, apesar de seu volume, seja ainda uma obra pouco explorada. Como os teóricos antigos, ele defendia que a Harmonia da música espelhava as proporções do Universo. Seu trabalho apresenta diversos exemplos musicais de compositores seus contemporâneos, planos de construção de instrumentos (em especial um órgão de água) e descrição de canto de pássaros.

A obra, de caráter enciclopédico, é dividida em dez livros, em dois tomos, e aborda desde a fisiologia da voz, passando pela origem da música, funcionamento do monocórdio, teoria da composição, etc. O Livro VII é uma das principais fontes da teoria dos afetos barroca. O Livro IX trata de efeitos medicinais da música, que de acordo com ele poderia combater o veneno de tarântulas. O Livro X trata das teorias da harmonia das esferas.

No *Liber Octavus de Musurgia Mirifica*<sup>50</sup> está sua notável proposta de um algoritmo para composição musical, e é onde encontramos sua exposição sobre modos e tons musicais. Tais algoritmos englobam tabelas de construção de melodias e harmonias a 4 vozes, com cadências diversificadas, e estruturas rítmicas

---

<sup>49</sup> KIRCHER, A. *Musurgia Universalis*. 1650

<sup>50</sup> Neologismo latino, provavelmente criado pelo próprio Kircher, e passível de ser traduzido como 'Maravilhosa arte de forjar a música'

a serem adequadas a textos diversos. De acordo com Kircher, este tratado visava antes de tudo dar ferramentas para padres jesuitas, que utilizavam a música como elemento catequizador nas culturas ditas pagãs, com as quais entravam em contato. A prática dessa ordem religiosa era adaptar as melodias litúrgicas cristãs aos textos que eram cantados nas línguas indígenas, o que de certo apresentaria um resultado pouco satisfatório. Kircher oferecia um método de criação musical para um texto específico, em qualquer que fosse a língua, observados os acentos tônicos próprios. Assim, a *Musurgia Mirifica* contribuiu de modo decisivo para a divulgação da *Musurgia Universalis*, pois 300 exemplares foram distribuídos por Roma a jesuítas em todas as partes do mundo.<sup>51</sup>

Ao seguirem-se os algoritmos de composição apresentados em *Musurgia Mirifica*, chega um momento no qual o compositor deve transformar as cifras das diversas tabelas em notas, escrevê-las em um pentagrama e escolher o tom de base e, por conseguinte, o colorido expressivo do trabalho. A *mensa tonographica*<sup>52</sup> (Ilustração 10, p. 43) se trata, na verdade, de uma tabela que expõe o sistema de escalas e modos utilizados em sua *Musurgia Mirifica*, cifradas com os respectivos *numeri harmonici*, e unidas a uma descrição "affettiva" dos modos.<sup>53</sup> A *mensa tonographica* reserva, porém, algumas surpresas ao mesmo tempo em que apresenta alguns erros. De acordo com Carlo Maria Chierotti,<sup>54</sup> várias correções na *musurgia universalis* foram feitas por Caspar Schott,<sup>55</sup> aluno de Kircher. Em vários exemplos e passagens do texto, o próprio Kircher descreve

---

<sup>51</sup> De acordo com: CHIEROTTI, C. M. *Comporre senza conoscere la musica*. 1994.

<sup>52</sup> KIRCHER, A. *Musurgia Universalis*. Tomus II, Libri VIII, IX & X. 1650 (facsimile).

<sup>53</sup> Kircher foi um dos principais autores da *Affektenlehre* (Teoria dos afetos), e quem em primeiro lugar referiu-se aos quatro afetos fundamentais, relacionando-os à teoria das quatro têmperas, de Claudius Galenus. As outras obras importantes foram de Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) e Johann Mattheson (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739). Apesar disso, na *mensa tonographica*, os relacionamentos dos modos aos afetos são simplificados e quase estereotipados

<sup>54</sup> CHIEROTTI, C. M. *Comporre senza conoscere la musica*. 1994.

<sup>55</sup> Caspar Schott (1068 - 1666). Também jesuíta, foi professor de matemática e física; discípulo e compilador de algumas obras que o próprio Kircher não teve tempo de escrever.



preceitos que corrigem as escalas da *mensa tonographica*. Apesar de a colocação dos modos numa tabela, ao modo de tratados mais antigos, assemelhar-se a uma aparência bastante tradicional, as doze escalas ou modos apresentados por Kircher já apontam a uma polarização entre os modos maior e menor (harmônico).

## *Lib. VIII. Musurgia Mirifica.*

### *Mensa Tonographica.*

| Qualitas Tonorum | Bellificus. | Lxtus vagus | Lachrymosus. | Hilaris | Amenus | Pius religiosus. | Tristis querulus. | Vluptuosus. | Incunctus.      | fiducia plenus | Mollis vanus | Magnificus. | Seuerus vehementer |
|------------------|-------------|-------------|--------------|---------|--------|------------------|-------------------|-------------|-----------------|----------------|--------------|-------------|--------------------|
| Nomina antiqua.  | Hypolydius. | Hypodorius. | Phrygius.    | Lydius  | Dorius | Dorius           | Hypophryg.        | Myxolydius. | Hypomyxolydius. | Ionius         | Hypaionius   | Iastianus.  | Hypaastianus.      |
| Signatio.        | Mollis      | Mollis      | Durus.       | Mollis  | Durus. | Durus.           | Durus.            | Durus.      | Mollis          | Mollis         | Durus.       | Durus.      | Mollis             |
| Toni.            | VI          | II.         | III.         | V.      | VIII   | I                | IV                | VII         | VIII            | IX             | X            | XI          | XII                |
| F                | 8           | ⌘ 7         | 6            | 5       | 4      | 3                | 2                 | ⌘ 7         | 4               | 3              | 6            | 4           | 8                  |
| E                | 7           | b 6         | 5            | 4       | 3      | 2                | 8                 | 6           | 3               | 2              | 5            | 3           | 7                  |
| D                | 6           | 5           | 4            | 3       | 2      | 8                | 7                 | 5           | 2               | 8              | 4            | 2           | 6                  |
| C                | 5           | 4           | 3            | 2       | 8      | ⌘ 7              | 6                 | 4           | 8               | ⌘ 7            | 3            | 8           | 5                  |
| B                | 4           | 3           | 2            | 8       | 7      | b 6              | b 5               | 3           | 7               | b 6            | 2            | 7           | 4                  |
| A                | 3           | 2           | 8            | 7       | 6      | 5                | 4                 | 2           | 6               | 5              | 8            | 6           | 3                  |
| G                | 2           | 1.8         | ⌘ 7          | 6       | 5      | 4                | ⌘ 3               | 8           | 5               | 4              | 7            | 5           | 2                  |
| F                | 1.8.        | 7           | 6            | 5       | 4      | 3                | 2                 | 7           | 4               | 3              | 6            | 4           | 1                  |

Ilustração 10: Kircher, Mensa Tonographica

Transcritos com alturas musicais, os treze modos acima apresentam o seguinte aspecto geral:

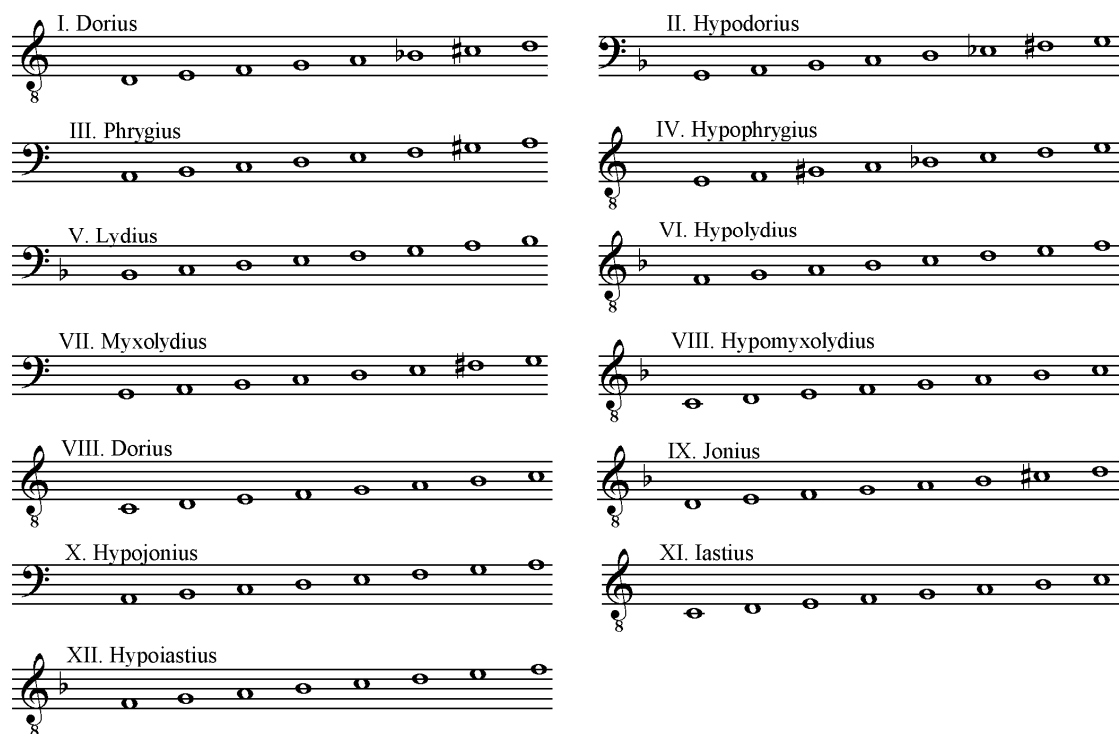


Ilustração 11: Os doze modos de Kircher.

Da *mensa tonographica* apresentada acima, pode-se extrair o esquema particular de Athanasius Kircher,<sup>56</sup> em especial os significados ou qualidades (*Qualitas Tonorum*) que são relacionados com cada um dos modos.

<sup>56</sup> in CHAFE, E. T. *Monteverdi's Tonal Language*. 1992. capítulo 3. p. 41-49

**Tabela 3: Nomenclatura dos modos, de acordo com Kircher.**

| <b>A. Kircher</b> |     |               |         |                        |
|-------------------|-----|---------------|---------|------------------------|
| Numeração Kircher | Tom | Nome          | Sistema | Qualitas Tonorum       |
| I                 | D   | Dórico        | Durus   | Plus religiosus suavis |
| II                | G   | Hipodórico    | Mollis  | Lactus vagus           |
| III               | A   | Frigio        | Durus   | Lachrymosus            |
| IV                | E   | Hipofrigio    | Durus   | Tristis querelus       |
| V                 | B   | Lídio         | Mollis  | Hilaris                |
| VI                | F   | Hipolídio     | Mollis  | Bellicosus             |
| VII               | G   | Mixolídio     | Durus   | Voluptuosus            |
| VIII              | C   | Dórico        | Durus   | Amenus                 |
| VIII              | C   | Hipomixolídio | Mollis  | Jucundus               |
| IX                | D   | Jônio         | Mollis  | Fiducia plenus         |
| X                 | A   | Hipojônio     | Durus   | Mollis vanus           |
| XI                | C   | Iástico       | Durus   | Magnificus             |
| XII               | F   | Hipoiástico   | Mollis  | Severus vehemens       |

A conclusão mais importante da comparação dos diversos sistemas de nomeação e representação dos modos é que, enquanto os sistemas tradicionais de Glareanus e Zarlino preocupam-se em registrar e resgatar a origem antiga de tal sistema, isto é, apresentar suas relações numéricas e proporcionais, (e, portanto naturais, no sentido de que a natureza expressa-se através de números e a arte deve imitar essas relações numéricas encontradas na natureza), o quadro de Kircher, exatamente pela sua inserção num tratado musical com objetivos extremamente diretos de oferecer a uma grande comunidade de catequistas a possibilidade de compor obras musicais de modo eficiente e prático (aqui, em oposição a teórico), nos apresenta uma visão da utilização prática que seus contemporâneos faziam desses sistemas.

A contínua inserção de novas notas alteradas nos modos tradicionais revela-se como utilização de recursos expressivos, e, portanto, recursos dramáticos, pois não eram decorrentes de necessidades estruturais internas dos modos, mas sim da necessidade estética de representar afetos.

Tais modificações nos modos foram aparecendo de maneira gradual, a princípio como recursos musicais utilizados por este ou aquele compositor, e, ao serem reproduzidos na escrita de outros compositores, que imitavam tais

procedimentos por serem diferentes, por chamarem a atenção e por caírem no gosto de sua audiência, passaram de elementos estranhos à linguagem musical em que se apresentavam, a elementos definidores de um estilo.

Assim, na virada do séc. XVI para o XVII, procedimentos composicionais relacionados à estrutura tonal dos modos e que aproximam-se das descrições de Kircher, devem ser entendidos exatamente como recursos dramáticos, por significarem um rompimento com as bases teóricas que definiam as relações tonais de então.

E aqui reside grande parte de nosso desafio enquanto intérpretes desse repertório: Sendo que esses novos procedimentos baseados nas relações tonais dos modos, por serem conflitantes com uma determinada tradição e estética estabelecida, seriam reconhecidos exatamente pela estranheza que causariam aos ouvintes, e, desse modo, eficientes em sua função dramático-expressiva, como recuperar exatamente essa estranheza, visto que tais procedimentos já foram há muito tempo incorporados à linguagem musical e não conseguem, por si, chocar nossa audiência moderna ?

Acredito que nossa função, enquanto intérpretes especializados nesse repertório, é oferecer a nossas platéias a possibilidade de se comoverem com essas obras do modo pretendido por seus autores, e que, para tanto, devemos utilizar todos os recursos que possamos dispor para mover suas almas aos sentimentos clássicos de 'terror' e 'piedade'.

## V. Representação musical em Monteverdi.

**P**ara propor uma abordagem analítica de aspectos composicionais referentes à utilização de processos harmônicos e sua significação alegórica em obras dramáticas de Claudio Monteverdi, utilizados como delineadores da estrutura dramatúrgica de suas obras, foram escolhidos trechos de duas de suas óperas, especificamente de personagens femininos próximos à hora da morte,<sup>57</sup> a saber:

a) Da ópera *L'Orfeo* (Mantua, 1607):<sup>58</sup>

IV Ato, Recitativo de Eurídice: "*Ai vista troppo dolce...*";

b) De *Il combattimento di Tancredi et Clorinda* (Veneza, 1624):<sup>59</sup>

Recitativo final de Clorinda: "*S'apre il ciel, io vado in pace*"

Os exemplos escolhidos pertencem a duas obras distantes 17 anos na produção musical de Monteverdi. A primeira, *L'Orfeo*, foi estreada em 1607, após a publicação dos IV e V Livros de Madrigais a cinco vozes, em 1603 e 1605, respectivamente, em cujo prefácio Monteverdi defende a criação de um novo estilo de composição, batizado por ele mesmo de *Seconda Pratica*.<sup>60</sup>

Já *Il combattimento di Tancredi et Clorinda* foi incluído no VIII Livro de Madrigais (1638), primeira parte, intitulado *Madrigali guerrieri et amorosi*.

---

<sup>57</sup> Para uma discussão sobre a função dramática da morte, veja o **Apêndice B**, p. 147.

<sup>58</sup> MONTEVERDI, C. *L'Orfeo*. 1609.

<sup>59</sup> Id., *Madrigali Guerrieri*. 1638. In *Tutti le Opere*, vol. 8. Universal, 1930.

<sup>60</sup> Monteverdi não cumpriu sua "promessa" de escrever seu tratado sobre os fundamentos da *Seconda Pratica*. Vários são os textos e autores que tratam das características musicais desse gênero musical. Consulte-se a respeito, por exemplo, LEOPOLD, S. "*Seconda Pratica*" oder Die Herrschaft des textes über die Musik in *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Laaber Verlag. 1982.

As obras compostas por Monteverdi entre essas duas datas,<sup>61</sup> sejam madrigais ou suas obras cênicas, apresentam, como desenvolvimento musical primordial na escritura musical do compositor, uma clara transição entre uma escritura altamente contrapontística, típica de sua escritura madrigalesca, para a escritura precipuamente monódica.

A estrutura musical proposta por Monteverdi em *L'Orfeo* mescla todo um conjunto de gêneros musicais correntes à época de sua composição, desde os tradicionais *ritornelli*, passando por madrigais, *canzonette*, e o recém criado *recitativo*, gênero musical que encontra em Monteverdi seu grande expoente.

*Il Combattimento*, por sua vez, estrutura-se na utilização quase exclusiva do recitativo, e da definição de um novo gênero musical, batizado por Monteverdi de *stilo concitato*.<sup>62</sup>

Apesar de distintas na forma e nos gêneros musicais utilizados, ambas as obras apresentam semelhanças profundas nas questões harmônicas que as estruturam. Entenderemos, aqui, como “harmonia” as relações reconhecidas como aquelas inerentes ao sistema musical dos séculos XVI e XVII, e não às relações de tônica/dominante estabelecidas no século XVIII. Basearei minhas observações a respeito dessas questões harmônicas principalmente em dois textos: “Alte Tonarten”, de Bernhard Meier e “Monteverdi’s Tonal Language”, de Eric Chafe.

A morte de *Euridice*, noiva de *Orfeo*, representada no recitativo “*Ai vista troppo dolce...*” *L'orfeo*, IV ato será nosso ponto de partida para essa discussão. Para essa finalidade, útil é a comparação desse trecho com o recitativo final de *Clorinda*: “*S'apre il ciel...*”, de *Il combattimento...* também no momento da morte da personagem.

---

<sup>61</sup> *Scherzi Musicali*, 1607; *Arianna*, 1608 (perdida); *Teti e Peleo*, 1617 (perdida); *Vespro della Beata Vergine*, 1610; *Sesto Libro*, 1614; *Settimo libro*, 1619; *La finta pazza Licori*, 1627 (perdida) *Scherzi Musicali*, 1632.

<sup>62</sup> Conforme descrito no prefácio de seu VIII Livro de madrigais.

## 1. Representação musical na Morte de Eurídice.

No Exemplo 6, o recitativo de Eurídice (seu segundo e último na ópera, compasso 6 a 15 do exemplo), consideremos a sequência dos acordes utilizados:

Exemplo 6: Morte de Eurídice

The musical score is divided into four systems, each with a measure number (5, 9, 13) at the beginning. The first system (measures 5-8) features a vocal line for Orpheus and an instrumental accompaniment for Organ and Cravo. The second system (measures 9-12) features a vocal line for Euridice and an instrumental accompaniment for Organ. The third system (measures 13-15) features a vocal line for Euridice and an instrumental accompaniment for Organ. The fourth system (measures 16-18) features a vocal line for Euridice and an instrumental accompaniment for Organ. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The vocal lines are in a soprano range, and the instrumental lines are in a piano range.

*Qui si volta Orfeo, e canta al suono dell'organo do legno*  
*Qui canta Orfeo al suono del clavicembano, viola da braccio e un chitarone.*  
*Uno spirito*

O — dol-cis-si-mi lu - mi io pur vi veg-gio, io pur... Ma qual E - clis-si-ohi - mè vos - cu - ra? Rot'thai la

*Euridice*  
 leg - ge e se' di gra - zialin-de - Ah! vi - sta trop-po dol - ce, e troppo-a-ma - ra.

Co-sì per trop-po amor, dun-que mi per-di? et io mi - se - ra per - do il po-ter più go - de-re e di lu-ce e di vi-sta, e

per - do in-sie - me te, d'o - gni ben più ca - ro ò mio con - sor - te.

O trecho de Eurídice **Erro! Indicador não definido.** está grafado em *cantus* **Erro! Indicador não definido.** *mollis* (Bb na clave) no tom de g. Este tom, por si, é uma transposição do IV. tom –hipofrígio– de Zarlino **Erro! Indicador não definido.**, correspondente ao II. tom –hipodórico– de Glareanus **Erro! Indicador não definido.**, escritos originalmente em *cantus durus*, com *finalis* sobre a nota D. Kircher **Erro! Indicador não definido.** e Banchieri também o nomeiam como

II. tom, mas à época desses autores, o II. tom –hipodórico– já estava consolidado em *cantus mollis* (B $\flat$  na clave) sobre a nota G, e não mais sobre D.

A passagem estrutura-se em três cadências principais, sendo as duas primeiras sobre a nota D (*mezzana* do tom), compassos 8 e 12, e a última sobre G (*finalis* do tom), compasso 15. As duas cadências externas (comp. 8 e 15) encontram-se no tom principal, g ('sol menor') e a central, através de uma modulação "*per  $\sharp$ -quadró*" (compassos 10 a 12), no tom de d ('ré menor'), estando ambas no mesmo modo, hipodórico. Nesses compassos, 10 a 12, a nota b $\sharp$ , característica da modulação "*per  $\sharp$ -quadró*" não aparece explicitamente, nem na linha vocal nem, na linha do baixo, devendo ser subentendida pelo contexto.

Para o grito de dor de Eurídice, "Ahi", Monteverdi utiliza uma *nessa di voce* sobre a nota d, consonância no primeiro acorde de g, que se transforma numa dissonância extremamente rude (sétima maior) sobre um acorde de E $\flat$ , o mais bemolizado de toda sua parte. Ao chegar ao texto "*troppo dolce*" (extremamente doce), a harmonia transforma-se subitamente num E $\sharp$ , em modulação "*per b-quadró*", o acorde mais sustenizado de seu canto. Em "*e troppo amara*" (extremamente amarga) retoma ao baixo E $\flat$ , porém agora não num acorde triádico, mas numa superposição de uma 3<sup>a</sup> maior e uma 4<sup>a</sup> aumentada sobre a nota do baixo, numa cadência frigia (E $\flat$ , D) utilizada por Monteverdi, já naquele momento, com características de cadência suspensiva.

De acordo com o exposto no capítulo anterior (Introdução ao sistema hexacordal, p. 25), o aparecimento único do acorde de E $\sharp$ , por si só, não caracteriza uma modulação, pois ele aparece isolado, sem outras referências modais que o contextualizem.

Nessa seqüência, as três notas principais do baixo (compasso 5 a 7) G, E $\flat$ , D encontram-se todas dentro do mesmo sistema (do mesmo *cantus* **Erro! Indicador não definido.**). A inserção do E $\sharp$  apresenta-se como um choque tonal, pois é uma nota estranha ao conjunto de notas pertencentes àquele tom. Essa



relação de  $E\flat$  versus  $E\sharp$  era conhecida como *mi contra fa*. Como esse modo é uma transposição para G do modo originalmente em D, essa relação *mi contra fa* referia-se à relação original de  $B\flat$  versus  $B\sharp$  decorrente da mudança súbita de *cantus mollis* para *cantus durus*, de uma transposição de um hexacorde *mollis* para um *durus*, pois a nota  $B\flat$  somente poderia ser solmizada como Fa, enquanto  $B\sharp$  solmizava-se como Mi.<sup>63</sup>

Aquela harmonia utilizada em “*e troppo de amara*”, uma terça maior sobreposta a uma 4ª justa, é a mesma utilizada por Monteverdi em outras passagens que representam profunda dor de personagens femininos, expressos em seus Lamentos, como por exemplo no “*Lamento d'Arianna*” - Livro VII (Exemplo 7) e no “*Lamento da Ninfa*” - livro VIII; tomo 2 (Exemplo 8).

Exemplo 7: Lamento d'Ariana: Lasciatemi Morire

Exemplo 8: Lamento della Ninfa

<sup>63</sup> De acordo com o capítulo Introdução ao sistema hexacordal, p. 25.

Voltando agora ao recitativo de *Eurídice*, no compasso 11, uma transposição do tipo *commixtio tonorum* leva o trecho musical para o universo de *d jônio mollis*. De acordo com a *Mensa Tonographica* de Kircher, p. 43, a *Qualitas Tonorum* deste modo é *fiducia plena* (fidelidade plena), extremamente significativo ao levar-se em consideração que a dor sentida a Eurídice é causada por excesso de amor, e ela sofre por perder seu “bem mais caro”, seu esposo.

Melodicamente, são notáveis os extremos de linhas vocais baseados em trítonos, seja por salto direto (*Io misera*, comp. 10; *Ò mio*, comp. 14) ou direcionamento melódico por graus conjuntos e terças (*Ahi...* até *...dolce*, comp. 6/7; *così per troppo amor...* até *...perdi*, comp. 9/10), localizados exatamente nos pontos de mudança de tons. O trítono, considerado tanto como intervalo melódico quanto como notas extremas de uma melodia ou mesmo como encontro harmônico, era considerado intervalo proibido, como ensinado até hoje em nossos cursos de contraponto. A utilização de tal intervalo por Monteverdi, como também sétimas e outros intervalos ditos dissonantes, dá-se em momentos de alta expressividade dramática de seus personagens, ou mesmo em passagens com forte apelo dramático em seus madrigais.

Diferentemente de outros personagens, como por exemplos os dois espíritos que emolduram o canto de Eurídice **Erro! Indicador não definido.**, e mantêm-se fieis e fixos a um único tom e sistema, fortes em suas decisões, (o espírito que a precede, por exemplo, canta em *f mollis mixolidio*, cuja *Qualitas tonorum* é *bellicosus*, segundo Kircher), pode-se entender a seqüência harmônica que sublinha o canto de Eurídice como um enfraquecimento do personagem, por não se manter nos centros tonais esperados para a passagem. Tal enfraquecimento se justifica tanto pelo caráter feminino da personagem, quanto pelo momento em que se insere no enredo, apresentando o presságio de sua morte.

Assim, partindo-se do princípio que a audiência da época poderia, a partir da audição, reconhecer tais variações harmônicas, por serem contrárias às regras tonais vigentes, esse trecho, com suas dissonâncias melódicas e harmônicas (considerando-se como dissonância harmônica uma seqüência horizontal de acordes que não apresentam entre si relações referenciadas a um único centro tonal, como por exemplo a harmonia resultante da relação *mi contra fa* existente entre os acordes  $E^b$  e  $E^{\sharp}$  no compasso 7) é um típico momento onde se pode reconhecer que tal utilização dos recursos harmônicos é o modo de Monteverdi inserir em sua música os recursos dramáticos necessários a criar sentimentos de terror e piedade.

Do mesmo modo como abordado para a morte de Eurídice em *L'Orfeo*, pode-se apontar na morte de Clorinda, em *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*, aspectos semelhantes.

O tom é *d dórico durus* (terminando em picardia), e sua *Qualitas Tonorum*, de acordo com Kircher é *Plus religiosus suavis*. Porém, dentro de uma única frase encontramos três transformações de hexacordes. Marcante é a progressão das terças menores E, G e  $B^b$ , com os extremos *durus* (E) e *mollis* ( $B^b$ ).

#### Exemplo 9: Morte de Clorinda.

The musical score for the death of Clorinda is presented in a system of five staves. The top three staves are for the string ensemble (Violin 1, Violin 2, and Viola), all marked *pp*. The fourth staff is for the soprano Clorinda, and the fifth is for the Bass. The lyrics are in Italian: "S'a - pre il Ciel, io va - do in pa - ce." The music is in D Dorian mode, characterized by the progression of minor thirds E, G, and  $B^b$ . The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Tais relações desestabilizam o centro tonal, principalmente numa seqüência cujo início se encontra fora da *finalis* do modo.

Se, como proposto por Chafe, a expansão do sistema de hexacordes *mollis* e *durus* a partir de transposições e modulações, e, em decorrência, a transformação dos aspectos dos diversos modos em si, direcionou a linguagem harmônica para o surgimento do nosso sistema tonal,<sup>64</sup> pode-se concluir que Monteverdi, consciente dessas relações e transformações nos aspectos particulares dos modos, servia-se das relações harmônicas de T/D, usando-as como recursos expressivos, seja pelo seu sentido de atração e afastamento (transposições de quintas ascendentes) quanto pelo seu aspecto de unificação ou esfacelamento no discurso harmônico.

Utilizadas a partir de seu aspecto simbólico, as transposições de modos, as inserções súbitas de acordes estranhos aos sistemas hexacordais, e outros procedimentos harmônicos podem ter oferecido um tipo específico de codificação para um círculo de iniciados contemporâneos a Monteverdi, capazes de reconhecer os acordes e relacioná-los com seus significados pré-acordados. Chafe ressalta o fato de existir uma coerência na dimensão tonal-alegórica nas obras de Monteverdi, e que o mesmo teria compartilhado suas idéias com jovens compositores. Segundo Chafe, isto só poderia ocorrer existindo uma linguagem alegórica comum aos compositores venezianos da época, permitindo que outros ouvidos percebessem as intenções de Monteverdi.

Num segundo nível, para uma audiência que não tenha conhecimento prévio de tal simbologia, e que não venha a decodificar individualmente os acordes que fazem parte do discurso musical, mas percebam tais passagens como um todo de sonoridades e relações harmônicas construídas pelo discurso musical, as inserções de harmonias estranhas aos centros tonais (referidos aqui como centro de tons modais), ao desestabilizar a compreensão do discurso harmônico centrado

---

<sup>64</sup> CHAFE, E. T. *Monteverdi's tonal Language*. 1992 capítulo 3.

neste ou naquele modo, induzem o ouvinte ao reconhecimento de uma ruptura no desenvolvimento dramático do trecho em questão.

Tal ruptura poderá representar uma infinidade de situações e *afetti*, mas é inegável seu caráter de conflito (no sentido dramatúrgico do termo) dentro da linguagem harmônica do compositor.

## VI. Monteverdi e interpretação musical

### 1. Reflexões sobre a *Seconda Pratica*



definição de *Seconda Pratica* não se relaciona simplesmente a uma questão de técnica composicional: ela estabelece uma discussão acerca de polifonia vocal ou monodia, melodia versus harmonia. Ela representa nada mais que uma possível representação dramática de um padrão textual, e pode servir de base estética tanto para a composição de um madrigal polifônico quanto para recitativos de óperas. Como garantias para a essa *Seconda Pratica* e justificativa para sua escritura musical, o próprio Monteverdi cita, entre outros, os compositores Cipriano de Rore (1515?—1565), seu professor Marc'Antonio Ingegneri (1547—1592) e os monodistas florentinos Jacopo Peri (1561—1633) e Giulio Caccini (1551—1618) como precursores de uma determinada expressividade vocal defendida por Monteverdi e por ele batizada de *Seconda Pratica*.

A *Seconda Pratica* não pode, portanto, ser considerada como um conjunto pré-definido de leis e regras, mas uma delicada tentativa de representar as necessidades dramáticas de um texto poético. O título *Pratica* foi escolhido por Monteverdi de modo muito consciente, conforme se depreende da famosa *Dichiaratione della lettera...*<sup>65</sup> escrita por seu irmão Giulio Cesare. Ele escreve que Claudio

---

<sup>65</sup> MONTEVERDI, G. C. *Dichiarationi della lettera: stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*. 1607.

*ha detto pratica e non Teorica perciocché intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze e dissonanze nel atto pratico, non ha detto Istitutioni melodiche, perciocché egli confessa non essere soggetto di così grande impresa, ma lascia al Cavalier Ercole Bottrigari e al Rev. Zerlino il componimento di così nobili scritti.* <sup>66</sup>

Nesse trecho, onde se percebe, de modo discreto, certa ironia da parte dos irmãos Monteverdi, podemos realçar três distintos aspectos.

O termo *Pratica*, usado em oposição a *Teorica*, rebate as colocações de Artusi em suas críticas aos madrigais de Monteverdi, publicadas em *Delle imperfettioni...*,<sup>67</sup> que constantemente utiliza o termo *pratico* referindo-se a compositores que escrevem suas músicas negligenciando os bons ensinamentos dos grandes teóricos do passado.

Ao dizer que deixará a cargo de Bottrigari e Zarlino a escritura de tais obras teóricas, unindo dois teóricos e críticos musicais rivais e contemporâneos, bem provavelmente devem ter pretendido fazer uma sutil referência às acusações de plágio que Bottrigari fez a Artusi,<sup>68</sup> por utilizar textos de seu *Trimerone de' fondamenti armonici* no *Secondo Ragionamento* de *Delle imperfettioni...* e, assim, desautorizar as críticas de Artusi às suas obras.

Intencionalmente, ao utilizar o termo *Istitutioni melodiche* (fundamentos melódicos) o faz em oposição ao tratado de G. Zarlino: *Istitutioni Harmoniche* (fundamentos harmônicos). O termo *harmônico* referia-se aos procedimentos musicais como um todo, sendo *harmonia*, nesse aspecto, sinônimo de *música*, e com certeza tal conceito não era estranho a Monteverdi. Mas é extremamente

---

<sup>66</sup> "disse prática e não teórica, porque pretende difundir suas razões relativas ao modo de se trataras dissonâncias e consonâncias do modo prático; não disse *Fundamentos Melódicos*, pois acredita confessa não ser sujeito para tão árdua tarefa, mas deixa aos senhores Ercole Bottrigari e ao reverendo Zarlino a composição de tão nobres escritos"

<sup>67</sup> ARTUSI, G. M. *L'Artusi: overo delle imperfettioni della moderna musica*. 1600

<sup>68</sup> Conforme Giuseppe Vecchi em sua introdução a *L'Artusi: overo delle imperfettioni della moderna musica*. Forni, 2000.

significativo o fato dele utilizar agora uma contraposição clara aos termos *melodiche* e *harmoniche*, numa declaração explícita de que uma nova ordem de processos composicionais estava definida. Tal contraposição sugere que as diversas notas que compõe um acorde não mais precisariam ser consideradas como consonâncias ou dissonâncias a partir da proporção existente entre os intervalos formados sobre a nota do baixo, conforme os preceitos teóricos antigos (nominados por Monteverdi de *prima pratica*), mas, sim, tratando a harmonia e melodia como duas estruturas complementares, porém independentes.

Em relação aos conceitos de melodia e harmonia, Ernest Schurmann define, ao discordar dos conceitos musicais habituais no capítulo referente à monodia de seu livro 'A música como linguagem' (1988), que 'melodia'

*não se trata, em absoluto, de uma sucessão de sons individuais, mas muito antes de uma voz em movimento. E é exatamente nesta noção de 'uma voz em movimento' que, segundo a nossa opinião deve basear-se o conceito de melodia. Note-se que o termo voz, aqui, já não se refere meramente aos fenômenos sonoros produzidos com auxílio do aparelho fonador, mas adquire a conotação de um objeto sonoro – ou um som objetivado – que é dotado de mobilidade. Por outra parte, as categorias de tempo e espaço mélico passam a servir de coordenadas do meio no qual se realiza o movimento da voz, isto é, onde essa voz descreve sua trajetória. Chegamos, portanto a um conceito bem diverso daquele da teoria tradicional e definiremos a melodia como sendo o movimento executado por uma voz que descreve sua trajetória num meio determinado pelas categorias de tempo e espaço mélico.*<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> SCHURMANN, E. *A música como linguagem*. 1988. p. 47 e 48



E, mais adiante no mesmo livro, defende que, até o século XVIII, antes de assumir as características modernas decorrentes do racionalismo pós Descartes de ser o relacionamento entre "acordes que passaram a ser concebidos como projeções artificialmente explicitadas da própria natureza física do som", e como desenvolvido por Rameau em seu primeiro *Tratado de Harmonia* (1722), o conceito de Harmonia

*nesse tempo, não designava ainda a atual disciplina normativa voltada à produção musical no âmbito do sistema tonal, mas se referia à própria essência da música, concebida como linguagem dos afetos.*<sup>70</sup>

Estas definições de melodia e harmonia, apesar de modernas, nos oferecem uma clara visão do conceito barroco de *concerto*, que pode ser definido como o prazer estético gerado da junção desses dois patamares, ou seja, a junção das diversas melodias, dos diversos "movimentos executados por cada uma das vozes de uma polifonia, que descrevem sua trajetória num meio determinado pelas categorias de tempo e espaço mélico" criam a "própria essência da música, concebida como linguagem dos afetos".

Embora o termo *Seconda Pratica* tenha sido utilizado pela primeira vez em referência a Claudio Monteverdi nas cartas do anônimo *L'Ottuso Academico* incluídas na *Seconda parte dell'Artusi* (1603), é evidente que Monteverdi não "inventou" a *Seconda Pratica*.

Havia, já naquele momento, um "recognition of two diverse approaches to composition":<sup>71</sup> uma que seguia as antigas regras de Zarlino, e outra que procurava um aumento da expressão musical. Esta segunda encontrou seus primeiros fundamentos no *"Dialogo della musica antica, et Della moderna"* de Vincenzo Galilei (1581). Visto que a Camerata Florentina ocupava-se

---

<sup>70</sup> SCHURMANN, E. *A música como linguagem*. 1988, p. 122.

<sup>71</sup> 'Reconhecimento de duas abordagens distintas de composição' Prima Prattica, no Grove.

conjuntamente com estudos sobre música e sobre a cultura clássica (antiga), Galilei desenvolveu "primary requirements for the development of the solo song ... monody, and the union of a recitation of the text with its affective content".<sup>72</sup> Tais estudos foram retomados nas obras *L'Euridice* de Jacopo Peri (1600) e *Le nuove musiche*, de Giulio Caccini (1601), entre outros. E também Giulio Cesare Monteverdi, em sua *Dichiaratione...* (1607), traça as suas origens de volta a Cipriano de Rore (1516-1565).

De fato Zarlino declarara, 23 anos antes, que as composições devem expressar a idéia (*il concetto*), as paixões (*le passioni*) e os afetos (*gli effetti*), através da harmonia (*l'armonia*). Assim se expressa Zarlino<sup>73</sup> quando diz que, segundo o pensamento de Platão, a *harmonia* (música) deva acompanhar as *parole* (texto) porque...

*... la Melodia è un composto d'Oratione, d'Harmonia, & di Numero; & par che in tal compositione l'una di queste cose non sia prima dell'altra; tuttavia pone l'Oratione, come cosa principale, & l'altre due parti, come quelle che servono à lei; ... l'Harmonia & il Numero debbono seguitar l'Oratione; ... se nell'Oratione, ò per via della narratione ò della imitatione (cose, che si trouano in lei) si può trattare materie, che siano allegre ò meste ... gravi, ... materie honeste, over lascive, fà dibisogno, ch'ancora noi facciamo una scielta d'Harmonia & di un Numero simile alla natura delle materie che sono contenute nell'Oratione; accioche dalla*

---

<sup>72</sup> 'procedimentos básicos para o desenvolvimento do canto solo.... monodia, bem como a união de uma recitação do texto com seu conteúdo afetivo'. *ibid.*

<sup>73</sup> ZARLINO, G. *Istitutioni Harmorniche*. Quarta parte: In qual maniera l'Harmonie s'accommodino alle soggette parole. Cap. XXXII. 1558.

*compositione di queste cose messe insieme con proportione, risulti la Melodia secondo 'l' proposito.*<sup>74</sup>

Tal declaração de Zarlino em quase tudo corresponde e justifica a colocação monteverdiana de que a harmonia [música] deva ser serva da oração [texto]. Porém, com a afirmação expressa na última parte do texto de que os diversos parâmetros deveriam ser 'postos juntos com *proporçãd* (grifo meu), isto é, que a música, sendo uma arte mimética, que imita os Números [proporções] encontrados na natureza, deva também refletir em si tais proporção naturais, refere-se à *Harmonia* como sendo a junção de dois procedimentos intrinsecamente relacionados: o primeiro, visto como o desenvolvimento melódico escalar de cada uma das vozes individualmente, chamada *modulatione*<sup>75</sup> (sentido horizontal) e o segundo sendo o encontro vertical das notas das várias vozes, consideradas em relação à nota do baixo, como dito por Zarlino, que soam "*sopra la corda più grave del concerto*".

Assim, a *Harmonia* dá-se como resultado da junção de todas as vozes de uma escritura polifônica, com ritmos melodicamente proporcionais e intervalos classificados como consonantes graças às proporções intervalares naturais existentes em relação à nota mais grave (baixo).

E é exatamente nessa questão da *proporção* na escritura musical que Artusi embasa suas críticas ao madrigal *Cruda Amarilli*.

---

<sup>74</sup> "a melodia é um mistura de oração [texto], harmonia e número [ritmo], para que em uma composição uma destas coisas não seja maior que as outras; todavia põe a oração como coisa principal, e as outras partes servindo a ela; ... a harmonia e o número devem seguir a oração; ... se na oração, seja pela narração ou da imitação (coisas que nela se encontram) possa-se tratar de assuntos alegres ou tristes, .... sérios, ... assuntos honestos ou lacivos, é necessário que façamos a escolha de harmonias e números semelhantes à natureza dos assuntos contidos na oração; assim que, da composição destas coisas postas juntas com proporção, resulte a Melodia, de acordo com o desejo"

<sup>75</sup> E desse modo, muito se assemelha ao conceito de melodia apresentado por Schurmann, como transcrito na p. 57.

Para o objetivo deste texto, será suficiente comentar duas das críticas de Artusi, e as respectivas respostas de Giulio Cesare. A passagem mais significativa nas críticas de Artusi é esta:



Ilustração 12: Cruda Amarilli, compasso 13

Artusi questiona qual "relação harmônica pode haver entre a soprano e o baixo" nesse exemplo que em tudo contraria as regras de contraponto: dissonância (uma nona!) atacada sem preparação, após uma pausa e saltando para outra dissonância (uma sétima).

Na seqüência, as críticas ficam mais severas, quando se refere aos choques de segundas resultantes das movimentações melódicas das vozes internas (contralto e tenores) nos compassos 12 e 13.



Ilustração 13: Cruda Amarilli, compassos 11 a 14

E, complementando suas discordâncias com relação a essas passagens, critica a falta de proporção no aspecto rítmico [*numero*] das melodias individuais [*modulatione*]. Importante ressaltar que Artusi (*L'Artusi, overo delle imperfeitione...* p. 39) transcreve os exemplos musicais, porém sem incluir o texto correspondente.

A defesa a essas críticas é apresentada a Artusi em carta a ele entregue em 1599, e incluída na *Seconda parte dell'Artusi*.<sup>76</sup> Seu autor é identificado somente por L'Ottuso Accademico. Considerava-se que fosse Claudio Monteverdi o autor da carta, usando o pseudônimo, porém tal identificação não é possível de modo indubitável. Artusi simplesmente se refere ao autor como sendo "*huomo di molta autorità; & perchè egli faceva del Musico assai...*"<sup>77</sup>

Assim se espressa L'Ottuso na referida carta: que as coisas serão sempre como são, e que tal acontecerá sempre com a sétima

*la qual per se è sempre dissonanza; ...che per se sarà sempre tale; ma però per accidente potrà bene essere diversa, non essendovi alcuna dissonanza per se, che per accidente non possa si far buona rispetto alle accompagnamenti, co i quali sarà fraposto quello intervallo dissono. E se bene la settima usata dal Signor etc. tramezzata (com'ella dice) nel grave con una quinta, et nell'acuto con il semiditono, non serva l'ordine dimostrato da lei; ... Ma per il contrario, come accento, come inganno, overo come dissonanza a si, ma raddolcita dallo accompagnamento delle*

---

<sup>76</sup> ARTUSI, G. M. *Seconda parte*. 1603. p. 5.

<sup>77</sup> "homem de muita autoridade, e músico importante..."

*altre parti; senza dubbio non solo farà buono effetto, ma come cosa nova sarà di maggior diletto all'udito, che non sarebbe stata l'ottava.*<sup>78</sup>

Fica clara, assim, a real oposição do procedimento melódico da linha vocal superior (melodia, monodia) contraposta ao acompanhamento dado pelas outras vozes (polifonia, harmonia); procedimentos opostos, sim, porém complementares, mas que elevam a melodia a um patamar hierárquico superior ao da harmonia.

Os modernos estudos que procuram descrever e delinear os aspectos composicionais da *Seconda Pratica* concordam que ela não possa ser definida como um único conjunto de regras, diferentemente da *Prima Pratica*, que tendo a proporção numérica da natureza como base para seu auto julgamento, pode ser descrita num conjunto de regras dogmáticas.

Ulrich Siegele,<sup>79</sup> ao perguntar-se 'como a técnica composicional da *Seconda Pratica* de Monteverdi deva ser entendida' e propor sua teoria de porque Monteverdi não tenha chegado a escrever seu prometido livro, sugere considerar a *Prima* e a *Seconda Pratica* pelo aspecto se suas dimensionalidades:

*Seconda Pratica bedeutet also nicht, dass es nun zwei lehrbare Arten zu setzen gegeben hätte, sondern dass auf der Grundlage der ersten Schicht, deren Eindimensionalität sie für die Lehre prädestinierte, eine zweite Schicht ausgearbeitet wurde. Diese zweite Schicht war eine melodische*

---

<sup>78</sup> "a qual é, por si, sempre dissonância;... e assim sempre será; mas, talvez, por uma peripécia [sucesso repentino] poderá ser bem distinta, não havendo dissonância que não possa se transformar em boa dependendo do acompanhamento sobre o qual se colocará tal intervalo dissonante. E, bem que a sétima usada pelo Senhor Etcetera [Monteverdi], acompanhada (como o Senhor diz) no grave por uma quinta e no agudo por uma segunda não sirva como exemplo de suas demonstrações; ... mas pelo contrário, como pronúncia, como engano, ou mesmo como dissonância em si, adocicada pelo acompanhamento das outras partes, sem dúvida não só fará um bom efeito, como também dará maior prazer ao ouvido, que não poderia dar a oitava".

<sup>79</sup> SIEGELE, U. Cruda Amarilli. In METZGER, K, e RIEHN, R. *Claudio Monteverdi. Vom madrigal zur Monodie*. 1994. p. 97.

*Darstellung der harmonischen Grundlage; sie war ein Darstellungsmodus der ersten Schicht. Welcher Darstellungsmodus gewählt, wie das Verhältnis der zweiten zur ersten Schicht angelegt und die Zweidimensionalität bestimmt wurde, war der individuellen Entscheidung anheimgegeben. Monteverdi hat nicht eine Dualität von Stilen im Sinne bestimmter Satzweisen begründet, sondern die Dualität der Ausarbeitung. Darin lag für ihn die Schwierigkeit, sein Buch zu beschreiben. Denn wo war die musiktheoretische Tradition, die nicht verbindliche Regeln gegeben, sondern ein Feld offener Möglichkeiten beschrieben hätte?*<sup>80</sup>

E assim a dualidade da melodia versus harmonia, da polifonia versus monodia deve ser entendida. A dissonância melódica, tomada enquanto proporção intervalar entre o baixo e a nota considerada, sempre será uma dissonância. E, nesse aspecto, não imitará as proporções 'agradáveis' da natureza. Porém, é exatamente esse o resultado pretendido, pois a dissonância deve ser aqui considerada no seu aspecto dramático: uma pronúncia ressaltada, um engano, contraposta a um acompanhamento que lhe dê suporte e, assim, cause um outro tipo de prazer no ouvinte, não mais o prazer estético de uma mimese que reproduza as proporções da natureza, mas agora uma mimese das emoções humanas sugeridas pelo texto.

Com isso, novas possibilidades expressivas passaram a estar disponíveis, pois foi permitido ao 'feio' (*cativo*, nas palavras de Artusi) a

---

<sup>80</sup> Seconda Pratica não significa, portanto, que haveria então dois modos de compor a serem ensinados, mas que sobre as bases de uma primeira camada [Prima Pratica], cuja unidimensionalidade destinava-se a ser uma doutrina, uma segunda camada [Seconda Pratica] seria elaborada. Essa segunda camada era a representação melódica das bases harmônicas; era um modo representacional da primeira camada. A escolha de um modo representacional, tal qual a relação adotada da segunda camada sobre a primeira e que afirmava sua bidimensionalidade, era resultado de decisões individuais. Monteverdi não fundou uma dualidade de estilos, no sentido de um específico modo de composição, mas a dualidade da elaboração. Essa a razão da dificuldade de Monteverdi em escrever seu livro. Pois, como apresentar uma tradição teórico musical que não descreve um conjunto de regras rígidas, mas um campo aberto de possibilidades?

possibilidade de transformar-se num bom recurso estético, e, portanto, transformar-se em 'belo', assim como a dissonância, *per accidente*, poderá oferecer maior prazer ao ouvido que a consonância.

Como referido anteriormente, o fundamento essencial da *Seconda Pratica* foi a expressão do texto. Este princípio fundamental, mais do que quaisquer diferenças audíveis ou visíveis entre a *Seconda* e a *Prima Pratica*, nos leva a duas abordagens distintas da música. A principal, partindo do ponto de vista de Zarlino, e, de certa forma, da diferença entre a certeza da racionalidade da Renascença e o pensamento antitético emocional do Barroco, não foi o surgimento de uma nona sem preparação, mas uma mudança no próprio conceito da arte Musical.

## 2. A interpretação da música de acordo com Monteverdi

Os escritos de Monteverdi que nos revelam seus pensamentos a respeito da prática, composição e interpretação de música agrupam-se em dois conjuntos de fontes: os prefácios a seus livros de madrigais e sua correspondência.

Devemos ter em mente, porém, ao considerar seus livros de madrigais ou mesmo de música sacra, que cada um deles apresenta uma coleção de obras que muitas vezes foram escritas anos, ou mesmo décadas antes de sua impressão, e que por isso, apesar de reunidos num mesmo volume, podem apresentar diferenças estilísticas marcantes. Tomemos por exemplo o VIII livro de madrigais, impresso em 1638, que traz obras distantes 30 anos umas das outras, dentro da produção do compositor. Numa mesma edição, encontram-se *Il ballo delle ingrate*, de 1608; *Tirsi & Clori*, de 1616; *Il combattimento de Tancredi & Clorinda*, de 1624; *Volgendo Il ciel*, de 1637 e todos os madrigais "*Guerrieri & amorosi*" escritos provavelmente no decorrer de diversos anos.



Enquanto o *Ballo delle ingrato* e *Tirsi & Clori* assemelham-se estilisticamente a *L'Orfeo*, em seu aspecto formal externo, com um claro revezamento de árias, recitativos, coros e ballets, já o *Combattimento...* introduz muitas inovações em sua grafia instrumental que passariam a fazer parte da escrita de Monteverdi a partir de sua composição, como o *genero concitato*, descrito e defendido por Monteverdi como o resultado artístico de uma proposta e pesquisa estéticas realizadas a priori.

Suas cartas, principalmente quando endereçadas aos libretistas de suas obras ou a seus patrões que as encomendaram, revelam suas preocupações com diversos assuntos relacionados à montagem dos espetáculos para os quais ele escrevia a música. Encontramos observações sobre a organização musical de balés, duração de cenas ou números musicais, tipologia da voz dos cantores, soluções instrumentais e espaciais, que revelam sua intenção de conseguir um determinado efeito dramático (Conforme Dramaturgia Musical, primeira acepção).<sup>81</sup> Tais opções, tomadas pelo compositor no momento da criação de seus trabalhos, nos são apresentadas na forma de partituras musicais, poucas delas precedidas de algum tipo de observação além da própria grafia musical. Nesse sentido, é imprescindível lembrar que o próprio compositor era o encenador de seu espetáculo, dividindo por vezes algumas funções com os coreógrafos.

Em Lax 3, 17<sup>82</sup> Monteverdi escreve ao duque Vincenzo Gonzaga que seria importante, para ele poder escrever a música de uma determinada obra, saber o número exato de mulheres que participariam numa determinada cena de dança, para ele poder propor uma organização musical específica e variada,

---

<sup>81</sup> Conforme discutido no capítulo II.

<sup>82</sup> A numeração Lax: 22, 54 indica a ordenação da carta no livro *Lettere*, editado por Eva Lax, seguida da página onde se encontra a citação. No exemplo: carta número 22, página 54.

*volendolo fare intercalato, como mi pare che sarebbe statto novo, bello e gustevole, cioè facendo sonare prima da tutti li ustrimenti un'aria allegra e corta e danzata da tutte le stelle parimente, dipoi in un subito le cinque viole da braccio pigliando un'aria diversa da la deta, fermandosi li altri ustrimenti, ballandola solamente due stelle; restando le altre, e, nel fine di detta partita a due, di novo ripigliar la prima aria con tutti li ustrimenti e stelle, seguitando questo ordine sino che avessero ballato a due a due tutte le dette stelle; ma non avendo aũto il detto numero, e questo essendo di necessario il saperlo...*<sup>83</sup>

Percebe-se nessas palavras a preocupação de Monteverdi em oferecer uma seqüência musical que contemplasse ao mesmo tempo o interesse sonoro (revezamento de *tutti* instrumental e grupo de cordas) e o interesse visual, com o revezamento de duos e *tuttis* das *Stelle*, ao mesmo tempo que disponibiliza espaço para a atuação individual de cada uma delas no trecho em questão. Ele mesmo afirma que tal organização dramática dos efeitos cênicos seria nova, bela e agradável (*novo, bello e gustevole*), demonstrando assim seus argumentos para que tal proposta de organização musical da partitura fosse aceita por quem a encomendou.

Em carta a Annibale Iberti, conselheiro da corte (Lax 4,19), Monteverdi envia um madrigal escrito sobre um soneto que lhe fora entregue, para ser musicado para o duque Vincenzo Gonzaga. Monteverdi solicita, então, que antes

---

<sup>83</sup> "desejando fazer-lo alternado, como me parece que seria uma proposta nova, bela e agradável, isto é, fazendo primeiramente com que todos os instrumentos toquem uma música alegre, curta e dançada por todos as *Stelle* aos pares, e depois, subitamente, fazer com que 5 *viole da braccio* iniciem uma música contrastante, tocando uma música distinta da primeira, enquanto os outros instrumentos se calam, e dançam somente duas *Stelle*, sem as outras, e no fim dessa parte somente com duas, novamente retomar a primeira música com todos os instrumentos e *Stelle*, seguindo essa ordem até que tenham dançado de duas em duas todas as *Stelle*; Mas como não consegui esse número [de quantas mulheres haverá disponível], e sendo muito necessário sabê-lo..."

que o madrigal fosse apresentado para a avaliação do Duque, que o mesmo fosse ensaiado pelo seu vice-maestro di cappella, Bassano Cassola, para que esse possa

*... provarla e pigliarne la sicurezza del'aria, insieme con li altri signori cantori; perché è cosa molto difficile al cantore rapresentare un'aria che prima non abbi praticato , ed è di molto danno a quella composizione musicale, come, nella prima volta che vien cantata, non viene intesa interamente.*<sup>84</sup>

A música era escrita para agradar a quem ouvisse, pois a função do compositor da corte, mais do que simplesmente escrever o que fosse necessário para os eventos sociais, religiosos e políticos, era saber reconhecer o gosto de sua audiência e saber dosar os momentos em que devia satisfazê-lo ou surpreendê-lo.

### 2.1. *Le nozze di Tetide e di Peleo*

Uma seqüência cartas trocadas com Alessandro Striggio, datadas de 9 de dezembro de 1616 a 14 de janeiro de 1617 (Lax 19 a Lax 23), e que tratam da composição da música para *Le nozze di Tetide e di Peleo, favola marítima*, revelam um conjunto de questionamentos e de soluções propostas por Monteverdi a respeito de aspectos dramáticos sugeridos na obra.

Essas observações de Monteverdi nos revelam diversas informações a respeito do pensamento dramático do autor, e apontam um conjunto de possibilidades de como tratar sua obra.

Para um entendimento mais imediato desses exemplos, apresento diretamente suas traduções, acompanhadas das referências aos originais, cujas

---

<sup>84</sup> ensaiá-la e deixá-la segura, juntamente com os outros cantores, porque é muito difícil para o cantor representar uma canção que não tenha antes praticado, e é muito prejudicial à composição que, na primeira vez que seja executada, não seja entendida corretamente.

transcrições podem ser encontradas nos anexos, na seção Cartas, a partir da página 163.

Primeiramente, com relação aos afetos da obra, *Le nozze di Tetide e di Peleo* foi provavelmente projetado como um *Intermezzo*, espetáculo a ser apresentado sobre a água, em virtude de seu argumento. Peleo é um dos argonautas, que desposa Tetide (também chamada Teti), uma das Nereidas, ninfas marinhas filhas de Nereo.

Monteverdi escreve, a respeito dos personagens do *Intermezzo*:

*Como ... poderei imitar o falar dos ventos, se não falam? E como poderei através deles mover os afetos? Move a Arianna por ser mulher, e move Orfeo por ser homem e não vento. As harmonias imitam seus afetos, e não o texto; [e também imitam] o estrépito dos ventos, o balir das ovelhas, o relincho dos cavalos e muito mais, mas não imitam o falar dos ventos, pois esses não falam.*<sup>85</sup>

*A fábula .... não compreendo a qual fim me mova: l'Arianna me leva a um verdadeiro lamento, e l'Orfeo a uma verdadeira oração [súplica]. Ma questa [Le nozze...], não sei a qual fim.*<sup>86</sup>

Monteverdi unifica, aqui, sua necessidade de um afeto claro a ser imitado pela música, visto como o grande objetivo da narração da obra em si, e que mova os sentimentos humanos com afetos humanos, de personagens como Arianna e Orfeo, ao mesmo tempo em que afirma, de modo irônico, a capacidade de a própria música representar até mesmo os sons de animais (ovelhas e cavalos)

---

<sup>85</sup> Lax 19, 49

<sup>86</sup> Lax 19, 49

ou mesmo ruídos da natureza (estrépito dos ventos), mas não a fala daqueles que não falam.

Mais à frente, na mesma carta, ao falar de sua obrigação profissional de escrever música para tal texto num prazo curto e concomitantemente às suas obrigações com as festas de natal, e considerando que no texto mais entidades que outros personagens falam, ele sugere que

*as partes das Sereias poderão ser cantadas e até mesmo compostas pelas irmãs [Basile], Adriana e as outras (e o mesmo poderá fazer o senhor Rasso com sua parte, e o senhor don Francesco do mesmo modo)... pois, se tal espetáculo tendesse a um só fim, como a Arianna e Orfeo, aí sim seria necessária somente uma mão [para escrever a música], isto é [se fosse espetáculo] que tendesse ao falar cantando e não como este, ao cantar parlando.*<sup>87</sup>

Dois aspectos merecem destaque: primeiramente, Monteverdi já esboça aqui um conceito de unidade composicional na obra musical, decorrente da sua necessidade de unificar a representação musical dos afetos do drama, visando um objetivo afetivo.

Outro aspecto diz respeito à diferenciação, mais uma vez irônica, entre o *parlar cantando*, isto é, a construção de recitativos e árias que expressem a oração, de um *cantar parlando*. Ele desconsidera, como afetos dignos de representação, as palavras escritas para determinado conjunto de entidade – os vários tipos de ventos, zeffiretti, boreais, sereias, etc. – que sugere deixar a cargo dos próprios artistas a composição de suas partes, como já fora feito em outras

---

<sup>87</sup> Idem.

comédias de outros autores.<sup>88</sup> Assim, insinua que textos com essas características não necessitam da intervenção especializada de um compositor como ele.

Cabe aqui distinguir dois conceitos encontrados nas cartas de Monteverdi, relacionados aos diversos tipos de escrita para as partes vocais:

- a) canto di vaghezza, ou canto di garbo: significando canto ornamentado, elegante, gracioso: canto figurado, em contraste com o recitativo;
- b) soliloqui: solilóquios, sempre usado em referência aos recitativos.

Monteverdi escreve que no libreto que lhe fora enviado, para as diversas entidades há "poucos diálogos, e nos poucos [que há, essas entidades] falam, e não cantam *di vaghezza* conjuntamente."<sup>89</sup> Essa reclamação diz respeito à falta de oportunidades que o libreto oferece para a construção de números musicais, que por si, possam direcionar a audição da platéia, no sentido de oferecer variedade na sonoridade dos diversos trechos musicais que farão parte do intermezzo.

Também sugere alterações em estruturas do texto, que possam permitir seqüências musicais mais interessantes e variadas:

*Tenho objeções aos três cantos das Sereias: se cantarem todas separadamente, a ópera se tornará muito longa aos ouvintes, e com pouca variedade, pois entre uma e outra será necessário incluir sinfonias*

---

<sup>88</sup> Um dos cantores citados é Rasso – Francesco Rassi – que foi o primeiro intérprete de L'Orfeo. Talvez essa seja a razão da existência de dois pentagramas para a parte vocal de Orfeo na ópera homônima: um linha simples, com valores longos e consonantes, e uma linha extremamente ornamentada, quiçá resultado de uma construção melódica realizada pelo próprio Rasso quando da estréia da obra, e registrada na edição.

<sup>89</sup> Lax 20, 52.

*intercaladas, que sustentem o falar e os trilos [recitativos e árias], e em gênero serão muito semelhantes. Sugiro que, alternadamente, os dois primeiros madrigais sejam cantados hora por uma, e hora por duas vozes, e o terceiro com as três juntas.*<sup>90</sup>

Em diversas passagens de suas cartas reencontramos referências à duração das obras, e sua preocupação com os ouvintes. E também a necessidade de oferecer variedade de gênero nos números musicais, sejam árias, duos, balés, coros, etc.

*ao meu ver, após a conclusão, falta uma canzonetta ... cuja harmonia possa ser ouvida do céu e da terra da cena ... e se os versos que cantarão as nereidas fossem escritos em metro de dança... me pareceria algo muito próprio.*<sup>91</sup>

A expressão "ser ouvida do céu e da terra da cena" refere-se à música executada concomitantemente por instrumentos e cantores sobre o palco (céu ou no ar) e pelos instrumentos que se posicionam no proscênio (terra), mais uma das variedades de sonoridade que Monteverdi sugere para tornar a audição mais interessante. Lembremos que em 1613, três anos antes da realização de *Tetide e Peleo*, Monteverdi havia sido nomeado maestro di cappella em Veneza, cidade acostumada com a prática da música poli-coral desenvolvida por seu antecessor no cargo, Andrea Gabrieli.<sup>92</sup> Não é de se estranhar a profusão de referências à

---

<sup>90</sup> Lax 22, 55

<sup>91</sup> Lax 22, 54

<sup>92</sup> Andrea Gabrieli (1557-1612) publicou suas *Sinfonie sacre*, em 1597. Uma coleção com motetos a dois, três e quatro coros, que estariam dispostos nos vários coros da catedral de San Marco, criando assim efeitos de quadrifonia inéditos.

música em cena (no palco), fora de cena (fora do palco) e instrumentos tocados pelos próprios cantores.

Essa preocupação com a variedade reflete-se também em opções de timbres instrumentais a acompanhar esta ou aquela passagem, e mesmo à escolha do conjunto de instrumentos de contínuo:

*pois creio que a harmonia de tritões e outras divindades marinhas deverão ser feitas sobre trombones e cornetos, e não sobre cítaras ou cravos e harpas, pois esta cena, sendo marítima é fora da cidade; e Platão ensina: "Cithara debet esse in civitate et thibia in agris."*<sup>93</sup>

A passagem acima, na verdade, insere-se numa discussão maior sobre os inconvenientes da proposta de tal projeto: uma ópera com entidades não humanas, que não leva a um afeto definido, que será encenada provavelmente sobre um barco, e além de oferecer dificuldades técnicas para sua resolução, obrigará incompatibilidades estéticas. Nesse sentido, Monteverdi argumenta que, as soluções "delicadas serão impróprias e as próprias não delicadas",<sup>94</sup> pois as opções sonoras que melhor descreveriam determinadas passagens ou não resultariam numa audição delicada (como a necessidade de ter-se que dobrar harpas, cítaras e cravos para que possam ser adequadamente ouvidos), ou implicariam em enormes dificuldades de solução técnica, (como colocar conjuntos instrumentais inteiros fora de cena).

Algumas soluções apresentadas beiram a descrição imagética do texto:

*Creio que seria bom que a parte de Venus, que vem após o pranto de Peleo, antes de ser ouvida a cantar di garbo, ... fosse cantada com voz plena pela senhora Andriana [sic], e pelas senhoras suas irmãs em eco,*

---

<sup>93</sup> Lax 19,4 9

<sup>94</sup> Lax 19, 49



*pois diz o texto: 'E sfavillin d'amor li scogli e l'onde,'<sup>95</sup> mas antes preparando as almas da audiência com uma sinfonia de instrumentos que tomasse metade do palco, pois viriam antes desses verso de Peleo, após seu pranto: 'Ma qual per l'aria sento / Celeste, soavissimo concento?'<sup>96</sup> E assim creio que a senhora Addriana [sic] teria tempo de se trocar, ou mesmo uma de suas irmãs.*

Além dos efeitos previstos, de eco no canto de Vênus ao falar dos penhascos e ondas, e de sugerir a criação de uma introdução emocional para o canto de Peleo, que justificasse sua fala "Que sons escuto?", Monteverdi revela aqui uma preocupação típica, necessária e exclusiva de compositores acostumados e conscientes das necessidades teatrais: oferecer um tempo musical que permita ao cantor/ator trocar seu figurino.

De acordo com a primeira acepção de Dramaturgia, apresentada no capítulo II: Dramaturgia Musical, p. 11 —técnica da arte dramática, que procura estabelecer princípios de construção da obra a partir de princípios abstratos, pressupondo um conjunto de regras especificamente teatrais— podemos reconhecer diversas opções dramatúrgicas propostas por Monteverdi para vários aspectos da construção do 'texto musical' que, em última instância, passará a ser, mais que o texto que lhe fora apresentado, a própria representação estética de *Le nozze di Tetide e Peleo*, não importando aqui se a obra chegou a ser finalizada ou não.

Essas opções revelam um homem "de teatro", como coloquialmente são chamados, desde o séc. XIX , aqueles que trabalham bem com o espetáculo

---

<sup>95</sup> "E reluzam de amor os penhascos e as ondas"; no sentido de 'céus e terras' [NA]

<sup>96</sup> "Mas, quais sons celestes e suavíssimos são esses que escuto pelo ar?"

cênico. E opções voltadas a revelar à sua audiência, com os mais eficientes recursos dramático-musicais, o conjunto de afetos apresentados pelo texto.



## ATTO SECONDO

*Vi ricorda ò boschi ombrosi,  
de' miei lunghi aspri tormenti,  
quando i sassi a' miei lamenti  
rispondean fatti pietosi ?.*



IN SÃO PAULO

---

Appresso Abel Rocha. MM VIII

## VII. Problemas de uma execução contemporânea de *L'Orfeo*.

### 1. Considerações sobre «interpretação histórica»

**D**entre os vários fatores aos quais a execução contemporânea de uma obra musical composta em épocas passadas estará sempre vinculada, talvez o gosto estético do público ouvinte seja um dos mais marcantes e direcionadores das práticas interpretativas.

Uma rápida consulta à vasta discografia que registra o repertório musical composto antes do século XIX nos mostrará uma gama bastante diversa de interpretações, que divergem entre si, em alguns casos, em quase todos os parâmetros musicais.

Comparando-se uma execução de, por exemplo, um oratório de Bach ou Haendel (cujas regras de grafia musical aproximam-se muito das de nossa grafia contemporânea) dirigida por Karl Böhm<sup>97</sup> e outra por John Eliot Gardiner,<sup>98</sup> quesitos como efetivo musical, afinação, andamentos, valores rítmicos, articulações, dinâmicas e mesmo instrumentos utilizados e sua técnica de execução são perceptivelmente distintos.

A execução de Böhm traz em si a tradição da prática interpretativa musical da Alemanha do final do século XIX e começo do séc. XX, com suas formações orquestrais e corais de grande vulto; de uma sonoridade influenciada

---

<sup>97</sup> Karl Böhm (\* 28/08/1894, Graz; † 14/08/1981, Salzburg, Áustria), regente.

<sup>98</sup> Sir John Eliot Gardiner (\* 20/04/1943, Fontmell, Dorset, Inglaterra.), regente.

pelo alto romantismo do século XIX, onde o texto musical, independentemente de seu autor, está a serviço do regente, que nele impõe sua interpretação, e que espelha em sua personalidade o gosto musical de seu tempo.

Já a execução de Gardiner é sucedânea de escolas interpretativas iniciadas por Thurston Dart e Nadia Boulanger e também de Nikolaus Harnoncourt<sup>99</sup> e seu grupo "Concentus Musicus Wien", formado em 1953, que propunham novas execuções do repertório pré-clássico. Essas escolas impuseram, em meados dos anos 1950, uma grande modificação no modo de ouvir e executar o repertório barroco, baseando sua interpretação, então, em pesquisas históricas que revelaram aspectos até então desconhecidos ou negligenciados na prática musical, como aspectos da construção de instrumentos, quantidade de instrumentistas, técnicas de execução baseadas em tratados de época, como os de Quantz,<sup>100</sup> Carl Philipp Emanuel Bach,<sup>101</sup> ou Leopold Mozart,<sup>102</sup> dentre vários outros.

A partir da década de 60, diversos grupos e pesquisadores dedicados exclusivamente à execução e decodificação desse repertório surgiram, buscando novos autores, novas fontes bibliográficas, que apontassem e elucidassem o modo de execução "autêntico" dessas obras. Pode-se citar, por exemplo, Thurston Dart, Noah Greenberg, Raymond Leppard, Alfred Deller, etc. Por muito tempo, tal prática foi batizada de "música de época", ou "interpretação de época", e modernamente de "interpretação histórica" ou "historicamente informada".<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Johannes Nicolaus Conde de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt, (\* 6/12/1929, Berlin, Alemanha), viloncelista e regente.

<sup>100</sup> Johann Joachim Quantz (\* 30/01/1697, Scheden; † 12/07/1773, Potsdam, Alemanha), músico, compositor e flautista: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. 1752.

<sup>101</sup> Carl Philipp Emanuel Bach (\* 8/03/1714, Weimar; † 14/12/1788, Hamburg, Alemanha), compositor, 2º filho de J.S. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 1753.

<sup>102</sup> Leopold Mozart (\* 14/11/1719, Augsburg; † 28/05/1787, Salzburg, Áustria), violinista e compositor, pai de W.A. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756.

<sup>103</sup> "Música de época, música histórica - Movimento da música erudita que busca recuperar, na execução de obras antigas - medievais, barrocas, clássicas ou mesmo românticas - as formações, técnicas de execução e os instrumentos característicos da época em que foram compostas. Criada

Hoje em dia, tal conhecimento já faz parte do estudo regular de instrumentistas e cantores em geral, que se dedicam tanto ao estudo da "música antiga" quanto ao repertório sinfônico tradicional dos séculos XVIII a XX.

Para o gosto do ouvinte dos anos 1960 e 1970, os instrumentos de época eram considerados instrumentos "menores", pois sua sonoridade peculiar perdia em volume e "qualidade" para os instrumentos modernos. Não podemos negligenciar o fato de que a utilização de réplicas ou mesmo de instrumentos originais construídos até o século XVIII representava, para a audição musical impregnada pela sonoridade romântica, um retrocesso no processo histórico, uma vez que os mesmos foram abandonados no início do século XIX em favor de novos instrumentos, tecnicamente mais desenvolvidos e adaptados para as novas características e necessidades musicais, tais como obras sinfônicas de maior duração, que exigiam maior efetivo instrumental; salas de ópera e de concerto com mais capacidade de público, etc.

Com o passar do tempo e com o aumento da oferta de registros fonográficos dessa nova maneira de executar o repertório pré-clássico, o gosto do público foi também se moldando a esse novo estilo. A descoberta (ou redescoberta) de novas obras e novos compositores, principalmente de obras cênicas (óperas), o investimento das gravadoras nesse repertório (como, por exemplo, Deutsche Gramophon, Harmonia Mundi, Erato-Warner Classics) delinearam de tal forma a aceitação definitiva dessa prática interpretativa, que nas

---

na Europa na década de 1950, por inspiração dos maestros Nikolaus Harnoncourt (fundador do *Concentus Musicus* de Viena), de Gustav Leonhardt e a adesão posterior de Christopher Hogwood, a música de época ou histórica acredita recriar, com grande aproximação, a forma peculiar dos fraseados, das texturas e dos timbres originais, valendo-se de pesquisas históricas e da análise de partituras de cada um dos estilos ou períodos a que se referem. A idéia de revivescência musical já havia surgido, entretanto, no século XVII, sob a inspiração de Johann Pepusch, compositor e teórico alemão, que chegou a fundar uma academia de música antiga ou histórica, incumbida de restaurar a música eclesiástica renascentista. Posteriormente, em 1923, o compositor Ivo Cruz lançou o Renascimento musical em Portugal, divulgando, criteriosamente, as músicas renascentista e barroca de sua terra. No Brasil, o maestro e lutiê Roberto de Regina pode ser considerado um representante dessa vertente." *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura* / Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003

últimas décadas orquestras especializadas em "interpretações históricas" do repertório clássico e inclusive romântico foram fundadas.<sup>104</sup>

Um fator importante também para a aceitação desse repertório durante a década de 60 foi o aparecimento de uma enorme quantidade de grupos amadores ao redor do mundo, pesquisando, estudando e executando essas obras, gerando um verdadeiro 'boom' na prática da música antiga, causado, talvez, pela aparente facilidade técnica de execução de uma parte desse repertório, se comparada àquele do alto romantismo, que permitia que essa música (renascentista, em especial) fosse executada por diletantes, inclusive com pouca formação musical.<sup>105</sup>

Num primeiro momento, houve um período de uma quase 'ortodoxia interpretativa', no qual, para os iniciados e defensores dessa nova maneira de encarar e executar a música do período pré-clássico, não era admissível qualquer execução dessas obras que não utilizasse instrumentos originais ou réplicas dos mesmos; que não se baseasse em técnicas específicas de execução de instrumentos de corda, expurgadas de efeitos que eram taxados de "romanticismos", tais como o vibrato, por exemplo; não era admissível que cantores transitassem entre o repertório lírico do séc. XVII e aquele do séc. XIX, algo corriqueiro hoje em dia, pois se considerava serem necessárias vozes completamente distintas para cantar Monteverdi e Strauss, como se a sonoridade adequada à execução de obras de cada uma dessas épocas fosse resultado mais das características fisiológicas dos cantores do que de suas opções estéticas. Hoje, aceita-se como corriqueiro o fato de cantores, como por exemplo Anne Sofie von Otter, transitarem entre óperas de estilos distintos, tais como *"Ariadne auf Naxos"* e *L'Orfeo*.

---

<sup>104</sup> A *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*, foi fundada por Sir John Eliot Gardiner em 1990, com instrumentos "autênticos" visando a execução histórica do repertório do século XIX.

<sup>105</sup> Cf. HASKELL, H. *The Early Music Revival: A History*. 1988.

Em seu primeiro livro, *Musik als Klangrede, Wege zu einem neuen Musikverständnis*,<sup>106</sup> publicado em 1982, Nikolaus Harnoncourt defendia uma observação quase rígida de preceitos interpretativos nesse repertório. O livro traz uma coletânea de textos sobre diversos aspectos da interpretação histórica do repertório pré-romântico, escritos no decorrer de quase uma década. Analisa questões da interpretação de obras do período pré-clássico, desde as modificações técnicas pelas quais os instrumentos passaram (quase sempre descritas como um tipo de perda, se compararmos os modernos aos instrumentos barrocos)<sup>107</sup> até as técnicas de execução e interpretação decorrentes da análise dos tratados de época.

Já em seu segundo livro, *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*,<sup>108</sup> de 1984, Harnoncourt praticamente autoriza execuções menos radicais do repertório barroco e clássico, ressaltando principalmente o aspecto emocional e dramático desse repertório, especialmente ao tratar de Monteverdi e questionar a própria estética sonora, perguntando-se: "Será que o feio é belo?"

*Estou convencido, porém, de que para Monteverdi a veracidade musical e a mais perfeita interpretação possível do texto (isto é, da palavra) eram mais importantes do que a simples beleza sonora. Não existem limites estéticos para a representação sonora desta veracidade musical. Com o conhecimento que temos do instrumental e do tratamento vocal da música daquela época, não é lícito presumir que o som belo e imaculadamente puro fosse o ideal então procurado. Muitas vezes, é bem mais fácil atingir*

---

<sup>106</sup> HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 1998.

<sup>107</sup> "No conjunto, observa-se um empobrecimento da paleta sonora, já que na orquestra moderna todos os instrumentos tendem para uma sonoridade redonda, pobre em harmônicos agudos, enquanto que na orquestra barroca a diferenciação dos grupos instrumentais era muito mais marcada e conseqüentemente mais rica". HARNONCOURT, N. op. cit., p. 132.

<sup>108</sup> HARNONCOURT, N. *Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. 1993.



*a veracidade dramática por meio do ruído e da dissonância do que através da perfeita beleza sonora.*<sup>109</sup>

A declaração de que "não existem limites estéticos para a representação sonora desta veracidade musical" é muito mais condizente com as gravações do repertório monteverdiano que Harnoncourt nos ofereceu,<sup>110</sup> do que as regras de execução do repertório barroco listadas em seu primeiro livro.

Aqui, Harnoncourt ressalta, inclusive, a função do intérprete de reproduzir a "veracidade dramática" do texto musical.<sup>111</sup> E que tal veracidade, que poderíamos chamar de fidelidade às idéias do autor, não é alcançada através de uma interpretação que busque somente uma sonoridade bela, desconectada dos significados expressivos a que o texto musical se propõe. Ao comparar termos díspares como "ruído" e "dissonância", ele revela um dos aspectos mais importantes da grafia e composição musical desse período, quando a dissonância (que deve sempre ser considerada como um momento de expressividade no discurso musical), antes um efeito melódico que devia ser tratado e escondido no decorrer do texto musical, com procedimentos técnicos utilizados pelos compositores para amenizar no ouvinte o choque intervalar dos intervalos de segunda ou sétima, passou a ser um ruído, um evento rude aos ouvidos, colocado em momentos que somente poderiam ser justificados pela expressividade dos textos que lhes davam suporte.

Em seu texto, Harnoncourt fala exclusivamente do "conhecimento do instrumental e do tratamento vocal" que temos daquela época, nunca se referindo aos processos harmônicos da música de Monteverdi. Porém, no texto musical deste compositor, as dissonâncias eram utilizadas não somente em encontros

---

<sup>109</sup> Ibid. p. 29.

<sup>110</sup> Marcantes nesse sentido são as gravações de L'Orfeo (1975), Poppea (1977) e Ulisses (1977) encenadas em parceria com Jean-Pierre Ponnelle.

<sup>111</sup> Dramaturgia, 3ª acepção, conforme apresentado no capítulo II Dramaturgia Musical, p. 12.

verticais de notas, que constituíam entre si os intervalos definidos como dissonantes, tais como segundas e sétimas, mas também, e principalmente, na seqüência horizontal de acordes, que, ao inserir acordes estranhos ao modo utilizado, ao se aproximar ou se afastar dos centros dos tons de suas composições, criavam "dissonâncias horizontais", responsáveis em grande parte pela construção da dramaturgia musical em suas obras.<sup>112</sup>

## 2. Execução Contemporânea

Para a execução contemporânea desse repertório, faz-se necessária, antes de mais nada, a transcrição do texto musical da grafia impressa original para a notação musical moderna.

Mesmo para instrumentistas especializados na interpretação histórica desse repertório a notação musical típica dos originais monteverdianos e de seus contemporâneos apresenta características gráficas que dificultam sua execução por grupos instrumentais modernos.

A grafia musical impressa dos séculos XVI e XVII em muito difere da nossa moderna, desde a técnica empregada, passando pelo aspecto da forma das notas, como de seu espaçamento e distribuição das informações na partitura.

Também a instrumentação a ser usada não é completamente definida na partitura. Note-se na página usada como exemplo que, após a intervenção do pastor, tem início um *ritornello* instrumental, porém sem indicação de quais instrumentos devem ser usados para sua execução. Após a segunda intervenção do pastor há a indicação:

---

<sup>112</sup> Como exposto no capítulo V: Representação musical em Monteverdi.

*Questo Ritornello fu sonato da duoi Violini ordinarij da braccio, vn Basso de viola da braccio vn Clauicembano, & duoi Chittaroni.*<sup>113</sup>

A colocação do verbo no passado (*fu sonato*), por sua vez, revela mais uma explicação de como a obra fora executada quando de sua estréia anos antes da edição impressa, do que uma determinação específica da instrumentação pretendida pelo autor no momento da composição.

No exemplo a seguir, podemos identificar os seguintes elementos gráficos relativos à grafia musical típica de partituras impressa no séc. XVII:

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Número de página           | A |
| Indicação do personagem    | B |
| Indicação do ato           | C |
| Letra capitular            | D |
| Clave de dó 4ª linha       | E |
| Clave de dó 1ª linha       | F |
| Clave de fá 4ª linha       | G |
| Cantus (armadura de clave) | H |

|                                             |   |
|---------------------------------------------|---|
| Barra de compasso                           | I |
| Guião (indica a nota do próximo pentagrama) | J |
| Pausa de mínima                             | K |
| Pausa de semínima                           | L |
| Pausa de colcheia                           | M |
| Ponto de aumento                            | N |
| Ligadura de valor                           | O |
| Fórmula de compasso                         | P |
| Sustenido                                   | Q |

<sup>113</sup> “Este *ritornello* foi tocado por dois violinos normais *da braccio* (para diferenciar das violas *da gamba*), um Baixo de Viola *da braccio* (violoncello), um cravo e dois Chitarroni”. N.A.

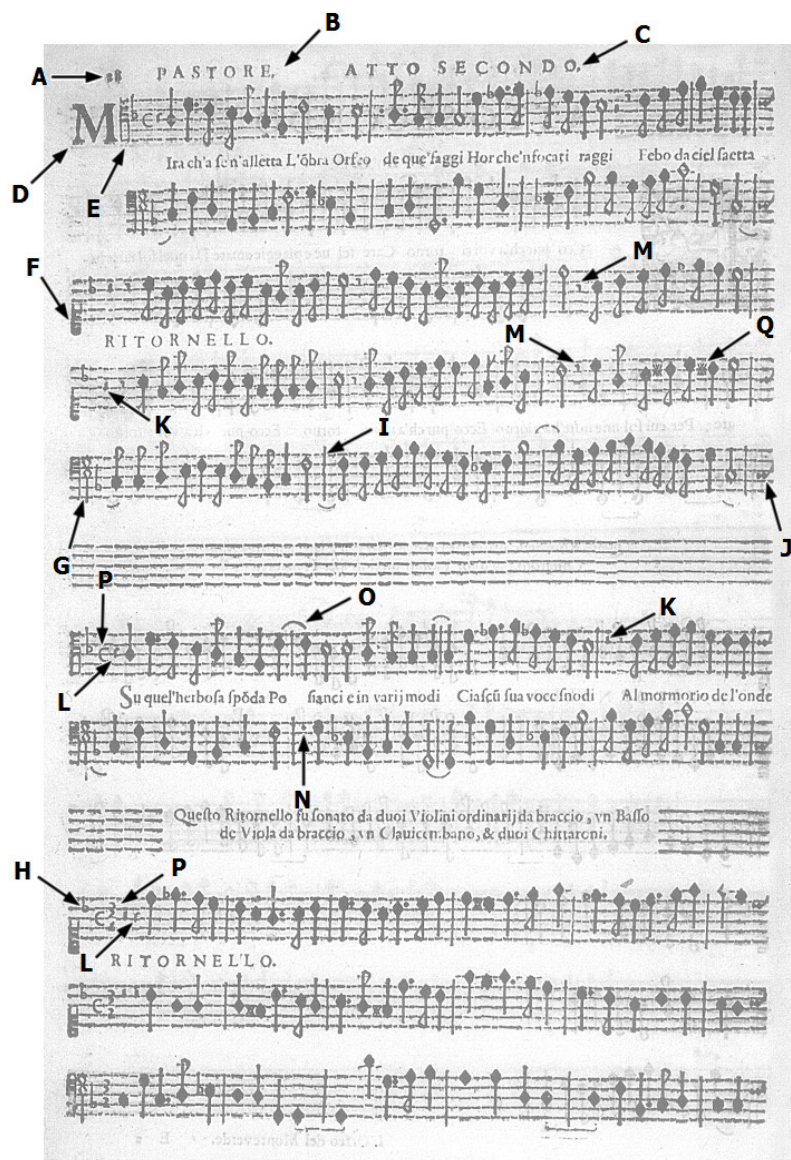


Ilustração 14: Exemplo de grafia original

## 2.1. *Texto Musical*

A grafia dos valores musicais depende da formula de compasso adotada. No exemplo acima encontramos dois tipos de figuras que correspondem à nossa mínima:

|                                                                                   |                                                                                                                                                                             |                                                                                   |                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | A figura de cabeça branca e haste, semelhante à nossa mínima moderna, utilizada nas fórmulas de compasso correspondentes, por exemplo, aos nossos atuais compassos simples; |  | A figura de cabeça negra, sem haste, utilizadas em tempos rápidos, e com fórmulas de compasso correspondentes aos nossos compassos compostos. |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

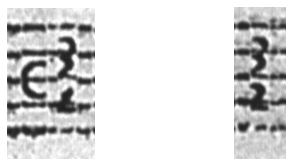
Outros valores musicais reconhecíveis no exemplo:

|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Semínima                                                                          | Colcheia                                                                          | Semicolcheia                                                                       |
|  |  |  |

Pela técnica tipográfica disponível na época, baseada em tipos, onde cada peça da impressão é uma unidade independente, não era possível a grafia de grupos de 4 colcheias ou semicolcheias ligadas numa mesma haste. Tal fato propiciava vários erros de edição, como, por exemplo, grupos de 5 colcheias colocados sobre uma mínima, decorrentes da impossibilidade de um alinhamento visual preciso entre grupos de colcheias e semicolcheias e as semínimas correspondentes.

As barras dividem a música em *particelle*, correspondente ao nosso compasso moderno, que dividem a música em unidades métricas nem sempre regulares, e sua colocação muitas vezes não reflete os acentos téticos do texto musical e literário.

Percebe-se uma inconsistência, no segundo *ritornello*, entre a fórmula de compasso dos instrumentos agudos (*Violini da braccio*) C 3/2 e do contínuo, somente 3/2



Cada um desses pontos necessita de tratamento específico quando da transcrição moderna, para que seja possível a execução do trecho em questão.

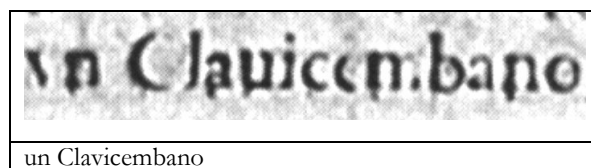
## 2.2. *Texto literário*

A edição do texto literário para uma execução contemporânea pressupõe a decodificação da grafia impressa do século XVI e sua modernização. Como primeiro passo, é necessário conhecer o formato das letras, em muitos casos bastante distintos dos nossos atuais; abreviaturas de conjuntos de letras eram utilizados para economia de espaço. Atualizações da ortografia também se fazem necessárias.

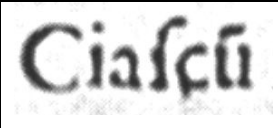
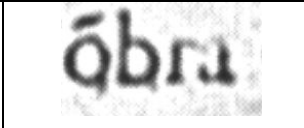
Algumas letras, como a letra "s", tinham até cinco tipos de desenho:

| Musica | <i>Necessaria</i> | Scienza | debolissimo | poſſa |
|--------|-------------------|---------|-------------|-------|
| Musica | necessaria        | Scienza | debolissimo | Possa |

Outras, como a letra "v" e "u" eram usadas, em muitos casos, indiscriminadamente uma pela outra. Na Ilustração 14: Exemplo de grafia original, página 89: *su* e *vn*, onde as duas letras são usadas como "u", e *clauicembano* e *voce*, onde ambas são utilizadas no lugar de "v".



Abreviaturas de conjuntos de letras eram utilizados para economia de espaço, como por exemplo, a utilização do til (~) como substituto de "n" e "m" após vogais. Assim, usava-se *ciascũ* por *ciascun*, e *õbra* por *ombra*.

|                                                                                   |                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |
| Ciascun                                                                           | Ombra                                                                              |

A conjunção *e* aparece geralmente com duas grafias: "&" e "et", podendo adquirir outros formatos quando em itálico: & e *et*, não existem no italiano moderno. Necessitam ser atualizadas para "e" (ou "ed" quando antes de vogais).

Os plurais masculinos que normalmente grafados *ij* são modernizados para *ii*.

O encontro *ti*, seguido de vocal, foi atualizado para *zi*. Assim, palavras como *silentio* foram atualizadas para *silenzio*.

## VIII. Construindo a Transcrição

**N**este capítulo, é apresentado o processo de elaboração de uma possível orquestração contemporânea da ópera *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi, tendo por base tanto as características dramatúrgicas de sua composição, quanto o aspecto técnico da grafia do séc. XVII, como exposto nos capítulos anteriores.

### 1. Oportunidade

Como apresentado na introdução deste trabalho, convivo com a música de Monteverdi desde 1980. No decorrer desses anos, tive a oportunidade de cantar, executar e, finalmente, reger diversas de suas obras. Pude dirigir, além de diversos madrigais e peças sacras, a integral dos madrigais de seus livros II, IV, V e VIII; o *Vespro della Beata Vergine*; suas missas *A 4 voci da cappella* e a *In illo tempore*; os dois *Magnificat*; diversos números da *Selva Morale & Spirituali* e todas suas obras em *Genere Rapresentativo: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Volgendo il Ciel*, *Il ballo delle Ingrate*, *Tirsi e Clori* e o *Lamento della Ninfa*.

O desejo de executar também *L'Orfeo* existia há muito tempo, mas, acostumado às produções de óperas das quais participei, sabia que, para uma representação digna da obra, era necessária uma boa infra-estrutura artística e administrativa.



Meu ingresso no programa de pós-graduação da Unicamp deu-se em 2003. Por uma dessas boas coincidências do destino, fui convidado, no final do mesmo ano, a assumir a direção da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo—BSESP. O grupo é uma orquestra de sopros composta por 82 instrumentistas, criada em 1979, sendo um dos grupos sinfônicos da Secretaria de Estado da Cultura. Dentre minhas atribuições artísticas, está a definição da programação musical anual. A proposta para minha atuação artística frente ao grupo era trazer para a BSESP uma programação diferenciada e inovadora e que mostrasse todas as possibilidades artísticas da Banda Sinfônica. Assim, foram programados espetáculos que juntaram a música da BSESP a diversas outras expressões artísticas e que refletiam minha formação musical e passado artístico, tais como teatro, cinema, música popular, e, finalmente, música antiga e ópera.

Naquele momento, fazia-se necessária a escolha de um título que oferecesse um desafio, uma oportunidade de crescimento artístico e que causasse uma profunda estranheza no público e na mídia.

Assim, a opção de executar *L'Orfeo*, numa versão original para a Banda Sinfônica foi uma decorrência natural desse meu histórico.

## 2. A rotina dos trabalhos de transcrição

O processo de transcrição e orquestração da partitura original de Monteverdi foi feita entre março e novembro de 2004, visando a execução da obra dentro da programação de assinatura da BSESP.

A rotina de trabalho compreendeu 4 fases principais, a saber: <sup>114</sup>

- a) Digitação e modernização da grafia;
- b) Adaptação técnico-musical;

---

<sup>114</sup> Como processo da rotina de trabalho, contei com a assistência de Leonardo Martinelli para a digitação da partitura e como auxiliar na instrumentação. A digitação dos textos foi feita por Juliano Suzuki.

- c) Orquestração;
- d) Editoração final.

### 2.1. *Digitação e modernização da grafia musical*

A primeira parte da digitação consistiu-se na transcrição da grafia dos textos originais monteverdianos do século XVII, a partir do fac-símile da primeira edição da ópera, para a grafia musical moderna. A partitura assim gerada foi nomeada de 'Matriz', pois a partir delas as adaptações vindouras seriam realizadas.

A decodificação do texto musical foi feita a partir dos parâmetros apresentados no capítulo 'Problemas de uma execução contemporânea de *L'Orfeo*.' p. 81. Foi necessário estabelecer critérios e procedimentos editoriais para essa primeira fase.

- a) Utilizar claves modernas de sol e fá;
- b) Transcrever as métricas de compassos e valores de notas originais com os mesmos valores utilizados por Monteverdi, indicando, porém todas as mudanças de fórmula de compasso modernizadas;
- c) Unir os colchetes nos grupos de colcheias e semicolcheias;
- d) Transcrever as repetições de trechos musicais por extenso;
- e) Digitar as partes de contínuo num sistema de dois pentagramas;
- f) Somente digitar os textos na partitura após a conclusão de todas as adaptações e orquestrações.

As fórmulas de compasso até meados do séc. XVII indicavam a proporção entre os valores das notas, e as barras de compasso não indicavam uma relação de métrica regular como conhecemos hoje. O termo 'compasso' corresponde, no italiano moderno, a *battuta*. O termo '*Battuta*' indica, e indicava então, a métrica regular de um pulso, o ato de bater o tempo. O termo correspondente a nossa noção moderna de 'compasso', entendido como unidades

de agrupamento métrico, que aparece nos textos usados como referência neste trabalho era *particelle* (partezinhas), indicativas dos espaços entre cada uma das barras verticais.

A seguir, dois exemplos desse processo. O primeiro exemplo é o primeiro *Ritornello* e *Prologo – La Musica* - da ópera, logo após a *Toccata* inicial.

ATTO PRIMO.

RITORNELLO

PROLOGO.  
LA MUSICA.

**D**Al mio permesso a mato a voine vegno Inci i Eroi  
sangue gentil de Regi Di cui narra la famma ec. celsi pregi Ne giúge al ver perch'è trop-  
p'alto il segno Ritornello

L'Orfeo del Monteverdi. B

Ilustração 15: *Prologo*, fac-símile.

No exemplo anterior, percebemos que não há indicação definida de quais instrumentos devam tocar. Não há indicação de sistemas de pentagramas, e concluímos que as cinco linhas iniciais sejam instrumentais pela ausência de texto, e que devam tocar concomitantemente pela distribuição gráfica das claves, indicação de tempo, barras, notas e fermatas.

São utilizadas 5 claves distintas para os instrumentos, na seguinte ordem: duas claves de sol, 1 clave de dó na 3ª. linha, uma clave de dó na 4ª. linha e uma clave de fá de quarta linha. Ao final da 5ª. *particelle* há um sinal de repetição.

A indicação de tempo é **C**, que indica prolação imperfeita em tempo imperfeito.<sup>115</sup> Corresponde ao nosso 4/2 atual.

A quarta *particelle* do *Prólogo* foi desmembrada, perceptivelmente por questões gráficas, sendo que a última mínima dessa *particelle* foi grafada no pentagrama seguinte. A fermata na última *particelle* indica o final do trecho.

Após terem sido feitas as adaptações estabelecidas, resultou uma Matriz assim elaborada:

---

<sup>115</sup> 'Prolação imperfeita em tempo imperfeito' significa a subdivisão da longa em duas breves, da breve em duas semibreves e esta em duas mínimas.

The image displays two musical staves. The first staff, labeled 'RITORNELLO', is a five-part setting in 4/2 time, numbered 10 to 14. It features five staves with various musical notations including eighth, quarter, and half notes, rests, and accidentals. The second staff, labeled 'PROLOGO: LA MUSICA', is a vocal and piano setting, numbered 14 to 19. It includes a vocal line (Voz.) and a piano accompaniment (piano) with various musical notations including eighth, quarter, and half notes, rests, and accidentals.

Ilustração 16: *Prologo, Matriz*.

Como no momento da elaboração da Matriz os instrumentos que viriam a executar a partitura não precisariam ser definidos, utilizaram-se somente as claves de sol e de fá, de acordo com as tessituras de cada trecho. Manteve-se o pulso por mínimas, e a grafia do compasso em 4/2.

Todos os compassos foram mantidos no mesmo pentagrama, evitando-se seu desmembramento em sistemas distintos, como ocorre regularmente no original. Para uma navegação mais fácil na partitura, os compassos foram numerados a partir do início de cada ato.

Os guiões de fim de pentagrama foram eliminados.

No original, os últimos compassos de cada trecho musical são normalmente grafados somente com uma semibreve ou mínima, independentemente de sua métrica. Na Matriz, tais compassos foram completados com pausas, como por exemplo, o compasso 23 da Ilustração 16, para adequar-se às regras de grafia modernas.

A digitação das partes do contínuo foi feita num sistema de dois pentagramas, deixando espaço para uma futura realização dos mesmos.

Aos compassos foram mantidos na Matriz com a mesma métrica do original.



Ilustração 17: Ato I, recitativo Pastor. Fac-símile

É possível reconhecer a métrica de cada *particelle* do original pela quantidade de mínimas entre as barras. Assim, a cada mudança do metro, foi inserida a respectiva mudança de fórmula de compasso na Matriz.



Ilustração 18: Ato I, recitativo Pastor. Matriz

## 2.2. Adaptação Técnico-musical

Chamo aqui de adaptações todas as modificações que foram feitas na Matriz visando compatibilizar a grafia da obra com as necessidades técnicas e musicais contemporâneas.

*i. Adaptações nas fórmulas e métricas de compasso.*

A característica das fórmulas de compasso barrocas de representar a proporção entre os valores musicais, mas não necessariamente o metro dos compassos, faz com que alguns trechos da partitura original sejam escritos em agrupamentos métricos que não correspondem à quadratura métrica em que a música soa.

Um exemplo disso, em *L'Orfeo*, é a sinfonia que encerra o primeiro ato, seguida da ária do personagem título que dá início ao segundo.<sup>116</sup>

A partitura original está assim:



Ilustração 19: Sinfonia final Ato I. Fac-símile.

E seguindo os critérios estabelecidos de transcrição de grafia, a Matriz foi realizada da seguinte maneira:

<sup>116</sup> MONTEVERDI, C. *L'Orfeo*. 1609. p. 26 e 27.



Ilustração 20: Sinfonia final Ato I. Matriz.

A proporção grafada é o mesmo **C**, prolação imperfeita em tempo imperfeito, e as *particelle* estão dispostas a cada quatro mínimas. O material temático dessa sinfonia a 5 vozes é o mesmo da ária que lhe dá seqüência.



Ilustração 21: Ária de Orfeo Ato II. Fac-símile.

E sua transcrição para grafia moderna:



## Orfeo: Atto Secondo

*Orfeo*

Voz.

Ilustração 22: Ária de Orfeo Ato II. Matriz

Os dois trechos em questão, apesar de grafados em *particelle* com 4 mínimas, apresentam seu resultado de execução sonora e musical como compassos ternários (3/2), com as semibreves do baixo (na ária) soando como tempos fortes e as seqüências de duas semínimas como anacruses. Para sua execução moderna, a opção foi de reagrupá-los graficamente em compassos ternários, por melhor representar a sonoridade pretendida.

Com essas opções, os dois números musicais ficaram assim:

Ilustração 23: Sinfonia final Ato I. Versão final.



Ilustração 24: Ária de Orfeo Ato II. Versão final.

Outra situação onde adaptações na grafia dos compassos se fazem necessárias, dizem respeito a inconsistências encontradas na partitura original na métrica de trechos musicais que, apesar de serem repetidos identicamente, estão grafados em agrupamentos métricos diferentes:



Ilustração 25: Ritornello, ato I, p. 19.

No exemplo acima, referente à primeira aparição desse ritornelo, as barras de compasso estão dispostas a cada 3 mínimas.



Ilustração 26: Ritornello, ato I, p. 21.

Na segunda e na terceira aparições desse mesmo *ritornello*, as barras estão colocadas a cada 6 mínimas, como no exemplo acima. Mantive, em todas as repetições desse trecho, a divisão do compasso com 6 mínimas, como mostrado abaixo.

179 RITORNELLO

Ilustração 27: Ritornello, ato I, Matriz.

Portanto, em todas as situações na obra em que um determinado trecho musical é repetido, foi adotada, na transcrição, uma única e mesma grafia para todas as repetições.

Em outros trechos da partitura, especialmente em mudanças de prolação, é comum a colocação de *particelle* separando as duas seções. Isso pode acarretar, na transcrição, no aparecimento de compassos que não correspondem às necessidades da realização musical.

Os próximos três exemplos apresentam a 2ª. transição de prolação dentro do coro "*Lasciate i monti*", no primeiro ato. Apresento o original, Matriz e a adaptação sugerida.

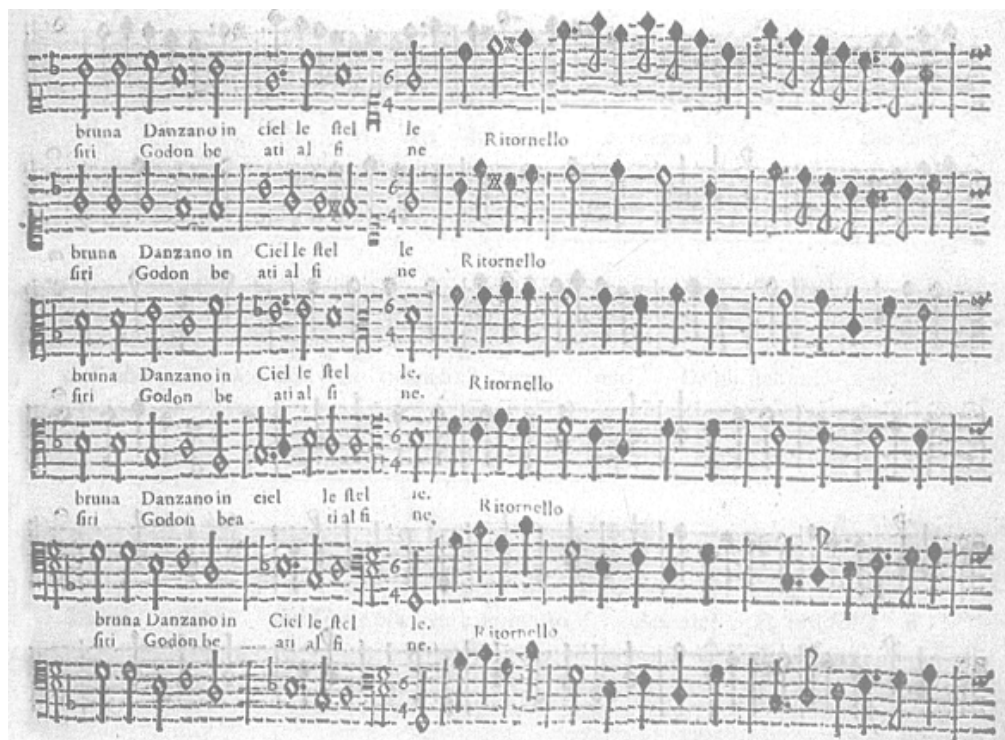


Ilustração 28: Mudança de prolação. Fac-símile.

A sua transcrição direta, em caracteres modernos:



Ilustração 29: Mudança de prolação. Matriz.

Na Ilustração 28, a mudança de prolação ocorre na segunda *particelle*, passando de 3:2 para 6:4.<sup>117</sup> Após a indicação de 6:4, há uma nova barra, gerando um grupo de 4 semínimas na 3ª. *particelle*. O resultado musical, porém, é uma seqüência de compassos binários compostos, devendo o *ritornello* ser executado num andamento mais rápido que o coro anterior.

A sugestão de modernização da grafia, portanto, reflete essa regularidade na quadratura musical dos compassos.



Ilustração 30: Mudança de prolação: Matriz adaptada.

<sup>117</sup> As indicações 3:2 e 6:4 representavam uma proporcionalidade de valores, em transições que propunham um novo tempo, mais rápido que o anterior. Seu significado era algo como: 3:2 = toque 3 mínimas onde antes cabiam 2.

ii. *Redução de valores.*

Como regra, manteve-se a grafia dos valores das notas idênticas à do original, sendo a mínima o valor de referência de pulso no decorrer de toda a obra. Nos trechos musicais correspondentes aos modernos compassos compostos, os valores foram reduzidos à metade por conveniência de leitura, respeitando-se, porém, a proporção entre os valores originais, nas passagens onde as indicações de prolação representavam uma nova relação rítmica.

Como exemplo desse critério, o mesmo trecho musical apresentado na Ilustração 23 ficou com a seguinte versão final:



Ilustração 31: Redução de valores: Versão Final.

A proporcionalidade entre os andamentos do ritornello e o coro anterior será posteriormente incluída na partitura finalizada, com expressões modernizadas, no caso:



Ilustração 32: Proporção entre andamentos.

### iii. *Adaptações do texto.*

Todo o texto de personagens e coros foi digitado de acordo com as especificações citadas na seção Texto literário do capítulo VII, página 91. A digitação do texto somente foi feita na partitura após todas as adaptações e finalização da orquestração, em decorrências das características técnicas do software "Finale" utilizado para esse fim.

Sua revisão foi feita baseada no fac-símile original, com atualização da ortografia italiana.

### iv. *Acidentes*

Assim como diversos outros parâmetros de escrita musical do séc. XVI e XVII, a grafia dos acidentes musicais não seguia uma única regra de utilização e escritura.

Como descrito no capítulo IV; Sistemas e Modos, os sinais  $\flat$  e  $\natural$  eram utilizados, a princípio, para indicar a mudança do sistema *mollis* para *durus*, e vice versa, como alterações da nota 'B', que hora seria solmizada como Fa ( $B\flat$  - be *molle*), hora como Mi ( $B^\natural$  - be *quadro*). Por sua vez, o sustenido  $\sharp$  era utilizado como alteração ascendente para sensíveis modais e também picardias em cadências finais.

Com as diversas transposições dos hexacordes, o  $\flat$  passou a indicar a alteração descendente também nas notas 'E' e 'A', e, muito raramente, 'D'.<sup>118</sup>

As alterações eram grafadas com  $\flat$  e  $\sharp$ , dependendo de sua função harmônica. E a anulação dessas alterações era feita com os mesmos sinais. O  $\flat$  anula o  $\sharp$ , e o  $\sharp$  anula o  $\flat$ .

---

<sup>118</sup> Em *L'Orfeo* encontramos uma única ocorrência de um  $D\flat$ , no III. ato, no recitativo da *Speranza*, quando canta "*in quei campi di **pianto** e di dolore*", sendo o acorde mais bemolizado de toda a ópera.



Ilustração 33: Utilização de acidentes. Original

No exemplo acima, na segunda *particelle*, todas as notas fá# são grafadas com o sinal de alteração XX antes de cada uma delas, enquanto a anulação é feita com um único b para todas as notas seguintes.

Na matriz, foram mantidas as regras modernas de grafia: o sinal de alteração vale para todas as notas do mesmo compasso, e o b foi utilizado como sinal de neutralização dos acidentes anteriores, como mostrado abaixo:



Ilustração 34: Modernização de acidentes.

O b não foi utilizado por Monteverdi em *L'Orfeo*. A mudança de *cantus mollis* para *durus* é indicada pela inserção de novas claves sem acidentes (como mostrado, por exemplo, na Ilustração 28, segunda *particelle*). E vice versa.

Outra característica com relação ao uso dos sinais b e XX diz respeito à sua utilização como referência de realização de contínuo. Banchieri <sup>119</sup> descreve

<sup>119</sup> BANCHIERI, A. *L'organo suonarino*. 1605. p. 2.



três possibilidades de colocação desses acidentes na linha do contínuo, sempre postos à esquerda da nota do baixo:

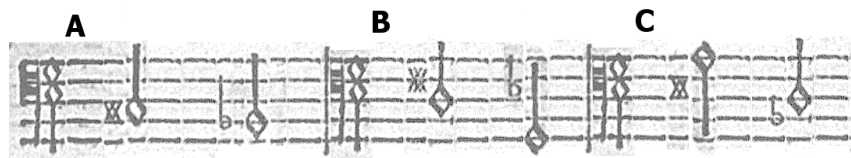


Ilustração 35: Utilização de acidentes na linha do contínuo.

- a) Na mesma linha ou espaço da nota: altera a altura da própria nota (A);
- b) Acima da nota: indica alteração na terça ou décima (B);
- c) Abaixo da nota: indica alteração na sexta ou décima terceira (C). 120

Assim, na Ilustração 33, segunda *particelle*, encontramos a indicação de uma tríade maior montada sobre o primeiro ré, e uma tríade menor sobre o segundo.

Na transcrição, mantivemos apenas os acidentes que representam alterações na própria altura da nota (do tipo A). Os acidentes referentes à realização do contínuo foram posteriormente substituídos pela própria realização do contínuo ou por cifras, diferenciadas para cada tipo de instrumento que executará o contínuo, de acordo com a especificidade de cada instrumentista: cifras numéricas colocadas sobre as notas do baixo para teorba, cravo e órgão, e cifragem alfabética de acordes para guitarra barroca e também teorba.

<sup>120</sup> Monteverdi, em *L'Orfeo*, não utiliza nenhuma grafia específica para indicar alteração nos intervalos de sexta com relação à nota do baixo (acordes de 6ª. - ou primeira inversão). Todas essas alterações devem ser deduzidas a partir da linha melódica do canto. Por outro lado, diversas são as indicações de acordes de 4 (suspensões de dominante, ou acordes de 4ª. e 6ª. – segunda inversão)

Apesar de haver uma certa coerência de escrita, o original apresenta diversos problemas de impressão na grafia e revisão da partitura, como por exemplo: valores de notas errados; falta de acidentes; acidentes colocados após as notas por falta de espaço antes delas; claves trocadas; falta de cifras no contínuo, notas erradas, etc. A correção desses problemas e erros por vezes é facilmente realizada pela análise musical do trecho, e por comparação com outras passagens semelhantes na obra. Porém, a solução de diversas dessas inconsistências só pode ser feita a partir de opções estéticas. Para tanto, outras fontes foram consultadas para comparar as soluções que diferentes editores e intérpretes apresentaram.

Tais fontes foram:

- a) Edições revisadas: Malipiero (1930); Denis Stevens (1967); Edward Tarr (1973).
- b) Gravações em audio: Gardiner (1985 CD); Corboz (1968 LP).
- c) Vídeos: Harnoncourt (1978 VHS); Savall (2002 DVD).
- d) Orquestração e adaptação moderna: Respighi (1935).

Abaixo, um exemplo de trecho original que apresenta diversas inconsistências, que necessitam de correções:



Ilustração 36: Ato II. Dueto de pastores, p 45. Fac-símile.

As inconsistências encontradas no exemplo acima, que necessitam de correção:

- a) Não há nenhuma indicação de realização de contínuo. Todos os acordes precisam ser especificados a partir das linhas vocais;
- b) Na segunda *particelle*, na voz do primeiro tenor, falta a indicação do acidente ascendente no primeiro fá, que deve ser sustenido por ser sensível cadencial;
- c) Na segunda *particelle*, na voz do segundo tenor, terceira nota, falta indicação de alteração ascendente na nota si;
- d) Na mesma *particelle*, segundo tenor, a quarta nota deve ser uma semínima, e não uma colcheia.

A transcrição do trecho fica, então, assim, após as correções:



Ilustração 37: Ato II. Duetto de pastores. Matriz.

Após todos esses procedimentos, foi gerada uma partitura da obra que apresenta uma transcrição modernizada da grafia típica do séc. XVII, adaptada às necessidades de leitura e organização técnica de ensaios, e voltada à execução por nossos instrumentistas e cantores atuais.

Tal Matriz pode ser utilizada, então, como uma base intermediária para a elaboração de qualquer nova orquestração que se deseje fazer da ópera *L'Orfeo*. Seu aspecto final assemelha-se ao mostrado na Ilustração 38, na página 114.

A elaboração final de uma orquestração moderna supõe, a partir desta etapa, uma série de opções estéticas que devem ser tomadas pelo orquestrador (regente, diretor musical), decisões estas que devem ser embasadas numa decodificação DRAMÁTICA do texto musical de Monteverdi, visando sua execução para um público determinado.

É esse conjunto de opções que construirá uma e uma única versão dessa obra, refletindo um conjunto específico de significados e simbologias, e criando uma obra musical, por assim dizer, inédita. Essa construção musical vem ao encontro da definição de DRAMATURGIA (terceira acepção, como definida no capítulo I).

Nesse sentido, a elaboração da orquestração da ópera, ao lado das opções específicas de interpretação (dinâmicas, andamentos, ornamentações, expressividade, etc.) será um dos parâmetros de construção de sua DRAMATURGIA MUSICAL.

77

Co si l'ani-ma tua non sia più va ga di ce le ste di let-to si ch'ab band do-ni il ma-ri - tal tuo let - to.

81 CHORO DI SPIRITI

1. Pie - ta - de og - gi e A - mo - re tri - on - fan, tri on - fan tri - on - fan nel - l'In - fer - no.  
 2. Pie - ta - de og - gi e A - mo - re tri - on - fan, tri on - fan tri - on - fan ne l'In - fer - no.  
 3. Pie - ta - de og - gi e A - mo - re tri - on - fan, tri on - fan ne l'In - fer - no.  
 4. Pie - ta - de og - - - gi e A - mo - re tri - on - fan, tri on - fan tri on - fan ne l'In - fer - no.  
 5. Pie - ta - de og - gi e A - mo - re tri - on - fan, tri on - fan tri on - fan ne l'In - fer - no.

87 *Uno spirito del coro\**

Ec - co il gen - til can - to - re che sua spo - sa con - du - ce al ciel - su - per - no.

93

*Orfeo*  
 RITORNELLO  
 Qual ho - nor di te sia degno mia cetra, onnipot.

Ilustração 38: Aspecto final da Matriz

### 3. Elaboração do contínuo

O baixo contínuo foi uma das principais inovações inseridas na prática musical no final do séc. XVI e início do séc. XVII. Sua primeira utilização é a de servir de base harmônica para uma elaboração mais livre da linha melódica do que seria possível numa escritura polifônica. A prática de utilizar um instrumento harmônico acompanhando o desenvolvimento da realização melódica vocal não é invenção daquele período, sendo descrita desde a antiguidade. O grande apogeu da prática de se acompanhar uma canção por instrumento harmônico deu-se na segunda metade do séc. XVI, com os madrigalistas ingleses. Porém, a escrita para alaúde, por exemplo, não diferia da escrita polifônica para vozes ou instrumentos do mesmo período, sendo a execução por um ou outro meio (seja por distintos instrumentos harmônicos ou grupo polifônico) perfeitamente intercambiável. A linha vocal, apesar de apresentar características melódicas próprias, era *uma* das várias linhas polifônicas que podiam ser decodificadas da textura instrumental que lhe dava suporte. O desenvolvimento do conceito do baixo contínuo muda drasticamente essa relação, retirando a trama polifônica do acompanhamento.

Uma segunda e importante característica é a possibilidade de caracterizar personagens ou situações dramáticas a partir da alternância dos timbres e das possibilidades interpretativas distintas dos diversos instrumentos harmônicos utilizados como contínuo.

Como apresentado no capítulo VI, 'Monteverdi e interpretação musical', vários são os escritos do próprio Monteverdi sugerindo a variedade de instrumentos harmônicos, sugerindo distintas combinações de instrumentos ou diferentes maneiras de dispô-los na cena, buscando com isso enfatizar os afetos sugeridos no texto de suas obras. Tais possibilidades são muito mais opções estéticas, tomadas a partir de propostas dramatúrgicas da realização das obras, do que necessidades intrínsecas da própria escrita musical.

### 3.1. Utilização dos instrumentos de contínuo em L'Orfeo.

Na edição original de *L'Orfeo* (1609) há impressa, na página 2, uma lista de instrumentos a serem utilizados na ópera. Dessa lista, constam que os seguintes instrumentos harmônicos foram utilizados como contínuos quando de sua estréia em 1607:

*Duoi Gravicembani* (sic); *Una Arpa doppia*; *Duoi Chitarroni*; *Duoi Organi di legno*; *Un Regale*.<sup>121</sup>

No decorrer da partitura, porém, outros instrumentos são listados. A grafia de *gravicembano* é abandonada e substituída por *clavicembano*. Um terceiro *Chitarroni* é descrito às páginas 10, 11 e 32. Também *ceteroni*<sup>122</sup> são listados, como instrumentos distintos dos *clavicembani*.

Em várias passagens musicais, há a descrição: *com tutti li stromenti*.<sup>123</sup> Pode-se supor, que, além dos listados, outros instrumentos que estivessem disponíveis pudessem também ser utilizados.

No decorrer da partitura, as indicações de instrumentos estão, geralmente, colocadas no passado, descrevendo o modo como o trecho musical foi executado quando de sua estréia:

*Fu sonato questo ritornello di dentro da cinque Viole da braccio, un contrabasso, duoi clavicembani e tre chitarroni.*

A expressão *di dentro* refere-se ao espaço cênico. Nas cartas de Monteverdi, além das expressões *di dentro* e *di fora*, também são usadas as expressões *in ciel* (no céu, isto é sobre o palco, no mesmo espaço que é utilizado

---

<sup>121</sup> Dois cravos, uma harpa dupla, duas teorbais, dois órgãos de madeira (órgão portativo, com timbres de flauta), um regal (órgão portativo, com timbres de palhetas).

<sup>122</sup> *Ceteroni*: Cítara grave. Um instrumento da família dos alaúdes, de menores dimensões e estrutura mais simples.

<sup>123</sup> Com todos os instrumentos

para a cena) e *in terra* (na terra, isto é no proscênio, à frente da cena) para descrever os locais onde os instrumentos devem ser colocados, quando da execução.

Ambas as práticas, seja de variar a sonoridade dos instrumentos de acompanhamento, quanto de dispô-los de diversas maneiras sobre o palco são descritas em sua correspondência. Numa carta a Anibale Iberti (Lax 16, 44-45), ao tratar da execução de seu *balletto Tirsi e Clori*, escreve Monteverdi que

*...giudicherei per bene che fosse concertato in mezza luna, su li angoli de la quale fosse posto un chitarone e un clavicembano per banda, sonando il basso l'uno a Clori e l'altro a Tirsi, e che anch'essi avessero un chitarone in mano, sonandolo e cantando loro medesimi nel suo e li detti duoi ustrumenti (se vi fosse un'arpa in loco del chitarone a Clori, sarebbe anco meglio)*<sup>124</sup>

Além da espacialização da sonoridade advinda dos instrumentos de contínuo, Monteverdi sugere algumas possibilidades de variação nesses instrumentos, e percebe-se pelo conteúdo das cartas, que ele adapta suas idéias musicais às possibilidades do local de execução e disponibilidade dos instrumentos.

No seu prefácio a *Il ballo delle ingrate*, Monteverdi descreve assim os instrumentos a serem utilizados:

---

<sup>124</sup> ... acharia interessante se fossem dispostos em meia lua, nos ângulos da qual fossem postos uma teorba e um cravo, tocando um como contínuo para Clori e o outro para Tirsi, e se também ele tivesse uma teorba [alaúde] nas mãos, tocando e cantando o seu instrumento juntamente com os outros dois. Se fosse uma harpa ao invés da teorba de Clori, seria ainda melhor)



*Cinque Viole da brazzo, Clavicembalo e Chitarrone, li quali istrumenti si raddoppiano secondo il bisogno della grandezza del loco in cui devisi rappresentare.*<sup>125</sup>

Nesse sentido, percebe-se as opções de caráter prático de Monteverdi, ao sugerir a execução de suas músicas, tanto em relação a opções de revezamento de sonoridades que visam ressaltar com mais eficácia as características individuais dos personagens que acompanham (como no caso de Tirsi e Clori), quanto pela melhor adaptação aos espaços físicos onde serão apresentadas. O fato de haver uma descrição dos instrumentos utilizados quando da estréia, não significa necessariamente uma indicação precisa que esses instrumentos devessem ser obrigatoriamente usados em montagens futuras.

Em *L'Orfeo*, Monteverdi utiliza ambos recursos: propõe o revezamento de instrumentos de contínuo para caracterizar a alternância das paixões de seus diversos personagens, e a adição de diversos deles em passagens musicais onde uma maior sonoridade é necessária, seja em razão do grupo vocal que participa da cena (cenos corais) ou nos números instrumentais de maior força dramática, como aberturas e encerramento de atos, danças, etc.

Alguns timbres são reservados para associações com situações dramáticas específicas.

O regal é utilizado somente nas cenas relacionadas ao inferno: na abertura do terceiro ato [ato em que Orfeo dirige-se às portas do inferno]; como acompanhamento para o canto do barqueiro Caronte; juntamente com trombones e órgão no coro de espíritos *Nulla impera...*, e, no final do IV ato, quando da volta do mesmo *ritornello* utilizado no prólogo e relacionado com a divindade da Música e de Orfeo, encontramos a indicação *Tacciono li Cornetti, Tromboni & Regali*, isto

---

<sup>125</sup> Cinco violas *da braccio*, cravo e teorba, instrumentos cuja quantidade pode ser dobrada, de acordo com as dimensões do local da apresentação.

é: param de tocar os cornetos, trombones e regais [no plural!]. Pode-se supor que no decorrer dos atos III e IV, mesmo que não especificado na partitura original, trombones e regais acompanhassem todas as cenas e cantos dos personagens dos mundos subterrâneos.

O cravo normalmente é indicado como instrumento dos personagens da terra: pastores e ninfas.

O órgão é indicado como acompanhamento da *Messaggera*, quando essa vem narrar a morte de Euridice; também como acompanhamento para Orfeo e para o duo de pastores, quando cantam a perda de Euridice; juntamente com metais nas cenas dos infernos; no V ato, nos cantos de Orfeo e Apolo.

A Harpa, por sua vez, é citada somente em três lugares: no coro *Lasciate i monti*, ato I, na grande ária de Orfeo, no III ato e na abertura do V ato, no mesmo *ritornello* relacionado à Música e executado no Prólogo.

Percebe-se uma preocupação em delinear as características de personagens, ambientes ou situações dramáticas com a variação dos timbres de acompanhamento, apesar da especificação de onde e quais instrumentos tenham sido usados ser bastante incompleta. Creio que isso aconteça em decorrência de uma tradição onde essas especificidades não eram consideradas como o cerne da própria execução, mas como um conjunto de opções a serem tomadas a cada momento, dependentes das disponibilidades de onde as obras seriam executadas.

Assim, numa proposta estética de se executar essa ópera, ou outras com características estéticas semelhantes, será mais importante definir um conjunto de sonoridades a ser utilizado em cada situação dramática, que auxilie o ouvinte ou o expectador a localizar-se dentro do drama, do que tentar reproduzir inconsistentemente indicações nem sempre precisas e completas relacionadas à instrumentação.

### *3.2. Realização das partes de Harpa.*

A realização da parte da harpa insere-se na proposta defendida acima, de se definir um conjunto de sonoridades que representem personagens ou situações dramáticas.

Na partitura original, como dito anteriormente neste capítulo, existem somente três menções à utilização da Harpa:

- a) Ato I, no coro *Lasciate i monti*;
- b) Ato III, na grande ária de Orfeo,
- c) Ato V ato, no ritornello relacionado à Música.

Dessas três passagens, somente na ária de Orfeo a parte de Harpa é escrita por extenso. Nas outras é relacionada ao lado de diversos instrumentos que participam da execução do referido número musical, e deve comportar-se como um dos instrumentos de realização de contínuo.

Nesse ponto, devemos considerar o fato de que Orfeo é um semi-deus, conhecido como o cantor da Trácia, e tendo a lira (representada na ópera pelo som da harpa) como seu símbolo. A simbologia de Orfeo nos tratados sobre mitologia nos permite traçar um paralelo entre o personagem e a atividade do artista.

Orfeu é um semi-deus, e sua benção divina, sua arma e seu poder, está em seu canto, isto é, em sua arte. Cantando, e tocando sua lira, ele é invencível e alcança todos seus intentos. Cantando ao som de sua lira, amansa as feras, faz Caronte dormir, ingressa no reino dos mortos, encanta Proserpina e comove Plutão, o deus das profundezas e dos espíritos. Porém, ao ser desafiado enquanto homem, enquanto humano mortal, ele falha e perde sua Euridice. Assim também é o artista, um ser humano mortal, porém com o poder de comover e encantar com sua arte, e com isso aproximar-se da divindade.

Deste modo, se considerarmos que Monteverdi é um compositor com opções dramáticas claras em suas obras, e que a harpa não seria incluída em números musicais se não houvesse razões dramáticas para isso, podemos propor que a mesma deva ser utilizada como instrumento de contínuo para Orfeo, todas as vezes que o personagem expressar sua divindade. Assim, em todos os momentos de alegria relacionada ao amor por Euridice, em seus cantos joviais para os pastores no primeiro ato, em seus cantos que encantam os seres subterrâneos, em sua redenção no V ato, a harpa será sua acompanhante. Porém, ao perder o controle de seus sentimentos, ao sofrer pela morte de Euridice, ao sentir-se abandonado pela Esperança, enfim, ao tornar-se humano e mortal, seu instrumento de acompanhamento deverá ser de outro tipo. Monteverdi sugere o órgão como a sonoridade para os momentos de pranto.

Também no prólogo da ópera, a sonoridade da harpa é evocada pela referência que a Música faz à *Cetra d'or*, (cítara dourada), à *Lira del ciel*, (Lira celeste), pois, "cantando suaves harmonias ao som da cítara e da lira, pode envolver mais almas".

E, dadas as características do instrumento e suas possibilidades técnicas, creio ser de grande vantagem que a elaboração das partes de harpa seja realizada por extenso, e não simplesmente como acordes cifrados.

Nas páginas seguintes, apresento alguns exemplos da realização das partes de Harpa efetuadas.

O primeiro exemplo (Ilustração 39) refere-se a duas das cinco estrofes do prólogo, quando a Música se identifica : "*Io la musica son*" e "*Io su cetra d'or*".

Reservou-se a sonoridade da harpa para as instâncias em que a Música canta, deixando os três compassos que unem cada uma das estrofes a cargo de outros instrumentos, para realçar o contraste. Após as ornamentações vocais cadenciais, propusemos a realização de movimentos melódicos de harpa para concluir cada trecho.

O segundo exemplo (Ilustração 40) é a ária de Orfeo: *Rosa del Ciel*, número central no I ato da ópera, momento em que Orfeo canta a divindade de seu amor por Euridice.

As grandes pausas e notas longas na linha vocal oferecem a oportunidade da realização de passagens com mais movimentação por parte da Harpa, preparando a audição da audiência para o canto, preenchendo os vazios. Na parte central da ária, c. 136, tem início um arioso, reconhecível pela característica de apresentar uma movimentação rítmica em semínimas mais regular na base harmônica do baixo e de apresentar células melódicas repetidas no canto, típicas de árias e não de recitativos.

70 Harpa  
lo la mu - si - ca son ch'ai dol - ci, ac - cen - - - ti so far tran qui - lo

73  
o - gni tur - ba - to co - re et hor di no - bi - l'i - ra, et hor d'a - more pos - - s'in - fiam mar le più ge - la - te

76  
men - - ti  
RITORNELLO  
Teorba

79 Harpa  
*rit.* lo su ce - te - ra d'or can - tan - do so - - -

82 Teorba  
glio mor - tal o - rec - chio lu - sin - gar ta - l'ho - ra e, in que - sta gui - sa a, l'ar mo -

85 Harpa  
nia so - no - ra de la li - - - ra del ciel più l'al - me in - vo - glio.

- 3 -  
Orfeo: Toccata & Prologo

Ilustração 39: Parte de harpa, Prologo

**119** *Orfeo*

Ro - sa del ciel vi - ta del mon - do e de-gna pro - le di lui

Hrp.

**122**

che l'u-ni-ver-so af fre - na sol ch'el tut-to cir-con-di e'l tut - to mi - ri da-gli stel la an-ti - gi - ri

p./Teo.

**125**

Dim - mi ve - de - sti mai di me più lie-to e for-tu-na - to A - man - te? Fu ben fe - li - ce il

p./Teo.

**128**

gior-no mui ben ri//che pria ti vi - di e più fe-li - ce l'ho-ra che per te so-spi-ra - i,

p./Teo.

131

p./Teo.

poi ch'al mio so - spi - rar tu so - spi - rayit, - sti, fe - li - cis - si - mo il

133

p./Teo.

pin-to che la can - di-da ma - no pe - gno di piit, ra fe - de a me por ge - te

136 *Arioso*

p./Teo.

Se tan-ti co-ri, havessi quant'occh'il ciel e - ter no e quante chiome han que-sti col li, a - me ni il ver-de mag gio tut-ti col-mi sa

139

Hp./Teo.

rie - no, e tra boccan - ti di quel pia-cer ch'og - gi mi fa con teriv, to. .



Como a execução das partes de contínuo pressupõe um conjunto de opções do próprio intérprete em relação à distribuição da tessitura dos acordes, dos desenhos rítmicos utilizados, da quantidade de notas a serem executadas a cada momento, etc., as realizações em questão refletiram o meu modo particular de acompanhamento ao contínuo das passagens em que optei seriam executadas pela harpa.

Todas as sugestões de realização das partes de harpa foram previamente enviadas à intérprete, Silvia Ricardino, para sua avaliação no que diz respeito à adequação das mesmas à linguagem instrumental específica do instrumento. Nas passagens em que algum procedimento conflitante com a linguagem harpística ou com grafia idiomática específica do instrumento foi detectado, a mesma passou por revisão, até chegarmos numa solução final coerente com as opções estéticas propostas, e correta do ponto de vista das necessidades modernas de um executante.

#### 4. Instrumentação

Pelas razões expostas anteriormente, os relacionamentos tonais estabelecidos por Monteverdi como procedimentos dramatúrgicos no decorrer de sua obra não mais revelam a nosso público moderno, por si, os significados e simbologias próprias ao séc. XVII. Naquele momento, em virtude da própria linguagem tonal comum a diversos compositores –e em decorrência disso, também comum à audição de seu público– e que definiam o que podemos chamar de estilo, procedimentos alheios à utilização comum da linguagem musical, tais como acordes estranhos a uma determinada seqüência ou cadência, séries de modulações que se afastem do centro tonal, um conjunto de dissonâncias melódicas montadas sobre um suporte harmônico, causariam, por si só, uma

sensação de estranheza. E essa sensação, por estar incluída numa determinada situação dramática, seria *emocionalmente* decodificada pela audiência.

Acredito que compete ao intérprete buscar soluções para que sua execução desse repertório reflita a análise da linguagem musical feita do compositor escolhido.

Neste trabalho, a escolha do conjunto instrumental e as opções de sua distribuição no decorrer da ópera foi o cerne da questão relativa às opções a serem tomadas, visando a organização de sonoridades que direcionassem a audição do público, auxiliando a percepção das situações dramáticas presentes no texto musical, decodificadas a partir dos conceitos anteriormente apresentados.

Outros parâmetros interpretativos também foram organizados e trabalhados para colaborar no todo que é a execução de uma ópera. Esses parâmetros disseram respeito à escolha do elenco de solistas, tanto pela suas características vocais como artísticas; às opções de encenação tomadas, sem a utilização de cenários e figurinos realistas; redistribuição das partes corais; a opção por recursos de iluminação; as definições de dinâmica e andamento adotados, bem como toda a variação agógica emocional; a elaboração de ornamentações e variações vocais; ... todas essas opções refletiram o presente estudo da dramaturgia musical de Monteverdi, criando uma execução única da obra, no sentido de que tais opções foram tomadas levando-se em consideração o grupo orquestral que a executaria, os solistas que a cantariam, e o público que a ouviria.

Diversas podem ser as opções de escolha de conjunto instrumental para a realização de uma orquestração moderna de *L'Orfeo*. Este trabalho específico foi feito para ser executado pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo.

A Banda Sinfônica é uma orquestra de sopros formada por madeiras (7, 4, 20, 4) e metais (6, 7, 5, 4) presentes numa orquestra tradicional, acrescido

de eufônios (3), um naipe de saxofones (7), contrabaixos (5) percussão (7) e piano (1).

Para a realização de *L'Orfeo*, o grupo foi reduzido para uma formação que, apesar de pequena, mantivesse como característica a representação de todos os timbres e famílias que existem na Banda Sinfônica.

Outro ponto importante, foi estabelecer o relacionamento entre os timbres sugeridos por Monteverdi e aqueles disponíveis na Banda.

A formação final escolhida foi:

- a) 2 flautas (que tocam flautins); 2 oboés, 5 naipes de clarinetes (Cl.1, Cl.2, Cl.3, Cl.alto e Clarone); 1 fagote;
- b) 2 trompetes; 1 trombone; 1 eufônio; 1 tuba.
- c) 2 saxofones (alto e tenor) e 2 trompas;
- d) 2 contrabaixos;
- e) 1 percussionista (tambores, pandeiro, teclados).

Além dos instrumentos modernos da própria banda, outros foram convidados para complementar o conjunto de sonoridades necessárias às diversas caracterizações:

- a) 2 cravos e 1 órgão positivo (tocados por duas instrumentistas);
- b) 1 harpa;
- c) 1 violoncelo;
- d) 1 violino;
- e) 1 teorba (também guitarra barroca).

Desse modo, as sonoridades sugeridas por Monteverdi em sua partitura original foram preservadas.

A única substituição foi com relação às partes de regal. Como não há instrumento disponível, optamos por transcrever a realização do contínuo, nos dois

trechos onde Caronte canta acompanhado por regal, por uma harmonia de instrumentos de metal utilizando surdinas (acrescida de ataques de percussão), baseado na própria relação simbólica que Monteverdi faz desses instrumentos.

88 sord.  
Tpt.1  
Tpt.2  
Euf.  
Tbn.  
Tb.  
88 *mf* Caronte  
Marimba *Dead stroke*  
Perc. *f* (\* assim que se percute a tecla, mantem-se a baqueta, abafando a ressonância, ficando apenas ataque.)

tu ch'in-nan - zi mor - t'a que - ste ri - ve te - me - ra - rio t'en vie - nlar - re - stali pas - si sol - car que - st'on - de

- 7 -  
Orfeo: Atto Terzo

Exemplo 10: 1ª. Entrada de Caronte.

#### 4.1. Distribuição Orquestral

Nesta seção, os exemplos indicados referem-se às páginas do Volume II, Partituras de execução.

As primeiras opções disseram respeito ao estabelecimento de um jogo dramático entre palco e platéia, relativo aos timbres, que explicitasse seu relacionamento desde o principio. Assim como várias simbologias dramáticas e convenções teatrais que são estabelecidas logo no início do espetáculo, era necessário estabelecer as regras desse jogo timbrístico com a platéia já nos primeiros compassos.

A simbologia dos instrumentos de metal relacionados aos personagens subterrâneos (Caronte, Plutão, espíritos) é muito forte. Porém, pelas próprias

indicações do original eles deveriam participar, inclusive, dos *tuttis* do prólogo e dos primeiros dois atos, atos basicamente pastoris, com suas cenas transcorrendo ao ar livre. Então se fez necessária uma organização na utilização dos três conjuntos de timbres – madeiras, metais e contínuos (aqui agrupados todos os instrumentos harmônicos e violoncelo, contrabaixo e o violino)– em relação ao seu equilíbrio.

No *tuttis* da primeira parte da ópera, (prólogo, atos 1 e 2) e no ato V, a predominância na sonoridade deveria estar a cargo dos instrumentos de madeira, enquanto nos atos 3 e 4, a sonoridade principal seria aquela dos metais.

As três repetições da *toccata* foram orquestradas com 3 conjuntos sonoros distintos: A primeira vez, com predominâncias dos metais, a segunda das madeiras e a última repetição em *tutti* (exemplos nas p. 9, 11 e 14 do II. Volume, partituras)

Com isso estabeleceu-se desde o início as duas distintas e diversas sonoridades que seriam contrapostas no decorrer da ópera.

Desse modo, as seções musicais ligadas aos seres da superfície (pastores) no Prólogo e nos atos I e II poderão ter sua sonoridade primordial ligada aos instrumentos de madeira. E para os *tuttis* desses atos, os instrumentos de metal também poderão participar, na função de reforço da dinâmica, sem assumir partes principais.

Um exemplo é o desenvolvimento das seis repetições do *ritornello* do Prólogo.

O primeiro deles (p. 17), que vem logo após os *tuttis* da *toccata*, foi orquestrado para todas as madeiras e sua repetição feita apenas com palhetas simples (clarinetes e saxofones), visando uma redução progressiva da sonoridade, preparando a entrada da Speranza. Os dois *ritornelli* seguintes (p. 18 e 19), com

grupos ainda menores ou somente solos acompanhados de contínuos, para permitir sempre um bom equilíbrio de volume entre instrumentos do *ritornello* e a voz, que será acompanhada pela harpa.

O *ritornello* do compasso 77 apresenta o violino pela primeira vez, executando a melodia principal, chamando a atenção para seu timbre. As ornamentações e variações melódicas elaboradas no decorrer da partitura, em grande parte da ópera, ficarão a cargo desse instrumento. Essa opção foi feita em razão do timbre e agilidade do instrumento.

O *ritornello* da p. 20 apresenta a primeira variação/ornamentação melódica proposta. Tal como a parte de harpa, todas as variações realizadas foram enviadas previamente ao violinista, Fabio Nascimento, para as mesmas avaliações no tocante à adequação das variações à linguagem técnica do instrumento. Os dois últimos *ritornelli* retomam a sonoridade da *toccata*, sendo o primeiro apresentado novamente pelo violino e seguido pelo ataque de toda a orquestra, para a finalização deste primeiro bloco.

Deste modo, a entrada do timbre dos metais, tocando linhas secundárias, não se sobrepõe à sonoridade das madeiras, violinos e contínuos, porém colaboram para o aumento do volume sonoro, sem interferir na sonoridade timbrística proposta para a seção.

Proposta semelhante foi adotada, por exemplo, nas sinfonias que encerram o coro *Lasciate i monti*, no primeiro ato, p. 33. Enquanto as madeiras executam as linhas principais, o violino realiza variações melódicas e os metais participam nos ataques de tempos fortes e cadências.

Já nos atos III e IV, quando Orfeo ingressa nos infernos e convive com as criaturas subterrâneas, a sonoridade principal foi deixada para os instrumentos de metal, sendo que nos trechos com tessituras amplas e notas agudas (sinfonias)

com a distribuição para todo o grupo de metais, e naqueles mais graves (coros de espíritos) sem trompetes, com as linhas melódicas em trompas e saxofones.

Tome-se, por exemplo, as três sinfonias temáticas do III ato. (p. 109, 131 e 140), onde há a inversão da proposta de *tutti* apresentada para os atos I e II.

A primeira sinfonia, de abertura do ato, foi orquestrada somente para metais. Já nas duas últimas, as madeiras participam, porém como dobra das linhas escritas para metais, funcionando assim como uma ampliação do espectro sonoro (como os timbres de um órgão). Nesses dois trechos, as ornamentações melódicas ficaram exclusivamente a cargo dos trompetes, para manter o interesse melódico do trecho no timbre dos metais.

A alternância e variação de instrumentos e timbres em seções que apresentem séries de repetições da mesma idéia temática foi usada como princípio básico para toda a ópera, como no prólogo ou nos *ritornelli* do II ato (p. 73 e seguintes), sinfonias e etc.

#### 4.2. *Orquestrando os contínuos.*

Uma segunda proposta de orquestração apresentada, no intuito de ressaltar aspectos dramáticos da ópera, diz respeito à realização instrumental para a execução de trechos originalmente previstos unicamente com acompanhamento de contínuos.

A interpretação de partes de contínuos, sejam elas executadas por instrumentos de teclado (cravo, órgão) ou de cordas (teorbas, alaúdes) resulta de

um conjunto de opções tomadas pelo instrumentista no momento da execução, em vários parâmetros musicais. Sensações como volume e colorido do som dependerão da quantidade de notas executadas concomitantemente, da tessitura escolhida, do tipo de ataque, da textura (se uma execução mais ou menos polifônica), do desenho rítmico escolhido, etc. Muitas dessas opções, inclusive, são tomadas de modo subjetivo ou intuitivo por parte do executante, que busca adequar sua execução a um ambiente musical estético resultante das inflexões do canto, dos instrumentos participantes, do caráter musical e do contexto dramático em que se insere. E, tal qualquer outra prática musical, quanto maior sua experiência e intimidade com o repertório executado, maior sua liberdade interpretativa. Desse modo, muitas das soluções de execução encontradas pelo intérprete numa obra, serão reproduzidas ou adaptadas para outras, variadas, ou desenvolvidas. Assim, tais soluções incorporam-se a seu toque e expressam-se como um estilo próprio do intérprete, que o diferenciam de todos os outros.

Como já declarei anteriormente, várias das opções apresentadas aqui refletem o meu modo particular de realizar o acompanhamento de partes vocais do repertório monteverdiano, decorrentes de minha experiência particular com a obra de Monteverdi nos últimos 28 anos, que expressam minhas opiniões, certezas e incertezas sobre o compositor.

Partindo do princípio de que a sonoridade do acompanhamento para partes cantadas colabora para a decodificação dos afetos descritos pela música e pelo texto, como sugerido por Monteverdi em cartas e decodificado de sua escrita musical, optou-se por ampliar a sonoridade do acompanhamento em passagens que se desejava criar uma atenção diferenciada no ouvinte.

Seja pela substituição completa dos instrumentos regulares de continuo (cravo, órgão, teorba, celo) de um trecho por um determinado conjunto



instrumental, ou pela adição de outros instrumentos aos contínuos em algumas passagens, buscou-se magnificar os contrastes dramáticos sugeridos na partitura.

Os contrastes mais importantes são aqueles que dizem respeito à linguagem tonal do compositor. A expressividade na escritura tonal de Monteverdi em *L'Orfeo*, como discutido neste trabalho, se constrói nos relacionamentos tonais de cada trecho musical.

Os principais dizem respeito ao antagonismo *durus X mollis*, expresso de diversas maneiras:

- a) Como choque entre acordes contíguos (*Mi contra Fa*—como descrito na p. 51);
- b) Como contraposição de centros tonais diametralmente afastados no espectro do sistema hexacordal: *Mi maior* e *sol menor*; (cena *Messaggera*, ato II).
- c) Modulações para fora do centro tonal (cena *Speranza*: Ato III);
- d) Cromatismos melódicos e harmônicos;
- e) Cadências em outros graus que não os três principais – *mezzana*, *indiferente*, *finalis*;



Exemplo 11: Contraste E x G

Outras intervenções dos instrumentos melódicos nos contínuos foram realizadas visando uma representação imagética do texto e da situação dramática em que se inserem, ou mesmo como recurso complementar para realçar timbristicamente diversos contrastes dramáticos.

A seguir, apresento algumas dessas orquestrações realizadas como recurso dramático. Duas passagens em especial merecem destaque: A cena da Mensageira, no segundo ato, e a cena da Esperança, no IV.

*i. Entrada da mensageira, Ato II.*

O segundo ato inicia-se com as festividades das bodas de Orfeo. A seqüência musical de números e tons pode ser assim descrita:

Tabela 4: II ato: *Qualitas tonorum*

| Comp.  | Número musicais                   | Sistema       | Tom           | Qualitas            |
|--------|-----------------------------------|---------------|---------------|---------------------|
| 1      | Sinfonia                          | <i>Mollis</i> | G: Hipodórico | <i>Laetus vagus</i> |
| 13     | Ária Orfeo                        | <i>Mollis</i> | G: Hipodórico | <i>Laetus vagus</i> |
| 25, 33 | Ritornello I                      | <i>Mollis</i> | G: Hipodórico | <i>Laetus vagus</i> |
| 29, 36 | Ária Pastor                       | <i>Mollis</i> | G: Hipodórico | <i>Laetus vagus</i> |
| 40, 58 | Ritornello II                     | <i>Mollis</i> | G: Hipodórico | <i>Laetus vagus</i> |
| 50, 68 | Duo Pastores                      | <i>Mollis</i> | G: Hipodórico | <i>Laetus vagus</i> |
| 75, 86 | Ritornello III                    | <i>Durus</i>  | C: Dórico     | <i>Amenus</i>       |
| 80, 91 | Duo (Quinteto) Pastores           | <i>Durus</i>  | C: Dórico     | <i>Amenus</i>       |
| 97     | Ária estrófica orfeo (4 estrofes) | <i>Durus</i>  | G: Mixolídio  | <i>Voluptuosus</i>  |
| 142    | Ária Pastor                       | <i>Durus</i>  | C: Iástico    | <i>Magnificus</i>   |

Cada par de ritornelo e ária dos pastores é repetido duas vezes cada. A ária de Orfeo apresenta 4 ritornelos e estrofes.

A seqüência de números musicais, comparada a seus respectivos tons e qualidades como descritos na *mensa tonographica* de Kircher (Tabela 3, p. 45), nos apresenta uma progressão de afetos expressos por Orfeo e comentados pelos pastores: jovialidade errante, aprazível, voluptuoso e sublime.

Esse crescendo de afetos, que faz com que Orfeo abandone sua tonalidade básica (G: *mollis*, passando para G: *Durus*), é expresso pela seqüência de tons e também por um acelerando nas figurações rítmicas temáticas de cada trecho. Subitamente, toda essa comemoração é interrompida pela entrada de Silvia, a mensageira e companheira de Euridice, que irrompe na cena para contar o triste fato de sua morte. (comp. 155).

Sua entrada desesperada leva o tom para uma região distante. O cromatismo do baixo (de dó, no final da ária do pastor, para dó#) nos leva agora para o tom A: Frígio (*durus*) e sua *qualitas tonorum* é *lachrymosus*.

152

to d'ad-dol-cir l'a-ria in si be-a - - to gior - no. *Messaggiera*

Ahi - ca-so, a-cer-bo Ahi fa-t'em - pio, e cru-

Orgão

Cont.

Exemplo 12: II ato, c. 152. Entrada da *Messaggiera*

Todos os parâmetros expressivos nessa entrada da mensageira são extremos: O ataque no extremo do registro vocal (mi 4, a nota mais aguda da gama); os intervalos melódicos dissonantes; as antecipações rítmicas de ataques e resoluções; os apoios téticos das unidades melódicas do canto em notas dissonantes ao acorde; a repetição insistente da interjeição *Ahi*; as palavras de caráter antagônico à felicidade anteriormente demonstrada (*acerbo, crudele, ingiuriose, avaro*).

Comparando este momento dramático à definição teórica clássica, este é um ponto de criação do "terror", resultante da inesperada entrada da Mensageira, contraposto à "piedade" com que se acompanha a felicidade de Orfeo nas cenas anteriores

Como recurso tonal simbólico, bastou a Monteverdi a mudança de tom: um simples cromatismo na linha do contínuo. Simples, porém carregado de todos os significados decorrentes dos trechos musicais que o precederam.

Essa entrada da Mensageira será repetida mais 4 vezes no decorrer do ato: uma pelos pastores, e mais três vezes pelo coro. Neste segundo ato, são os

mortais que expressam a dor pela perda de Euridice, com seu desespero humano representado como exposto no exemplo acima. Orfeo, porém, pranteia a morte de sua amada com um único *ohimè!*

A orquestração do trecho musical buscou criar toda uma sonoridade festiva nos primeiros números, e subitamente, na exata entrada da Mensageira, propor um choque na sonoridade até então apresentada, com timbres ainda não ouvidos na ópera:

a) Os trechos instrumentais, sinfonia e ritornelos, ganharam uma roupagem que os distinguisse uns dos outros, porém as repetições de cada ritornelo mantiveram a mesma orquestração.

b) Cada estrofe de pastores ou de Orfeo foi acompanhada por inserções instrumentais, complementares aos contínuos, e variadas a cada nova estrofe.

c) a última ária do pastor antes da entrada da Mensageira, (c. 142) foi realizada unicamente por um quarteto de madeiras mais o violoncelo, sem a participação dos contínuos tradicionais, para realçar ainda mais o contraste com a seção a seguir.

d) Julgou-se importante, para a entrada da mensageira, que a orquestração chocasse a audição, com um novo timbre, com um conjunto ataques súbitos que representassem os gritos de dor, porém que permitisse uma boa audição da cantora.

Juntamente com o órgão sugerido por Monteverdi, foram acrescentados ataques do grupo de metais com surdinas, ataques de vibrafone com rotor, e pizzicato "bartok" <sup>126</sup> para violoncelo e contrabaixo: Exemplo 13, p. 138.

Desse modo, com a interrupção súbita da seqüência festiva, com o contraste de timbres, com o recurso de sonoridades inesperadas, buscou-se

---

<sup>126</sup> Apesar de conhecido como pizzicato bartok, esse efeito de puxar as cordas e, ao soltá-las, fazê-las bater no espelho do instrumento foi primeiramente descrito no *"Il combattimento de Tancredi e Clorinda"*, do próprio Monteverdi, quando no meio da luta dos dois personagens, eles abandonam as espadas e passam a se agredir com escudos e punhos: *"Qui si lascia l'arco e si strappano le corde com due ditta"*: Aqui se larga o arco e se arrancam as cordas com dois dedos

ressaltar a quebra dramática, reconhecida a partir das relações harmônicas estabelecidas por Monteverdi, e assim, surpreender a audiência, e movê-la ao "terror".

The musical score is for the entrance of the *Messaggera*. It features a variety of instruments and a vocal line. The instruments include two Trumpets in F (Tpa.Fa 1 and 2), two Trombones (Tpt.1 and 2), Euphonium (Euf.), Tuba (Tbn.), Organ (Orgão), Continuo (Cont.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Percussion (Perc.). The vocal line is for the *Messaggera*, with lyrics in Italian. The score is in 4/4 time and G major. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'no.' (no tempo). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sfz* (sforzando). The score includes a section marked 'T O C A' with 'pizz. Bartók' (pizzicato, Bartók) and 'Vibrafone' (Vibraphone). The lyrics are: 'Ahi ca - so, a - cer - bo Ahi fa - t'em - pio e cru - de - le Ahi stelle in giu - ri - o - se ahi ciel...'.

Exemplo 13: Orquestração da entrada da *Messaggera*

## ii. Cena da Speranza, Ato III.

A cena da Esperança dá início ao III ato em L'Orfeo. Orfeo resolve ir ao reino dos mortos e resgatar Euridice. Para isso, precisa atravessar os portões do inferno e convencer Caronte, o barqueiro, a deixá-lo atravessar.

O III ato começa com a Esperança guiando Orfeo até a entrada do reino de Plutão. Chegando às margens do rio, diz a Orfeo que além daquele ponto

não poderá acompanhá-lo, pois "uma amarga lei a impede. Lei escrita a ferro na rocha dura no portal real, e nestas notas exprime seu feroz sentido: Abandonai toda a Esperança, ó voz que entrais".<sup>127</sup>

O canto da Esperança está escrito em *cantus mollis*, numa transposição do XII tom, Hipoiastico, cuja *qualitas tonorum* é *Severus vehemens*.

É nesse trecho que encontramos o acorde de ré  $\flat$ , o acorde mais bemolizado de toda a ópera, na forma de um acorde de sexta sobre a nota fá do baixo. Após cadenciar em Fa (*mezzana*) Monteverdi repete o texto referente à entrada no inferno duas vezes.

64

il fe-ro sen-soles-prime: la-scia-te o-gni spe-ran-za voi ch'en-tra-te. La scia-te logni speran-za voi ch'en-tra-te.

Cont.

Exemplo 14: Ato III, c 64: Esperança: Lasciate ogni Speranza.

A primeira instância do texto cadencia em G: *mollis*, e o segundo apresenta uma mudança súbita de *cantus*, de *mollis* para *durus*, afastando-se momentaneamente do universo de  $\text{si}\flat$  para aquele de  $\text{mi}$ , na relação tonal contrastante especificada na p. 134. Essa modulação é extremamente afastada das cadências esperadas para o tom em questão. A repetição de um mesmo texto literário, com tratamento musical diverso, mais do que repetir o texto lhe agrega outros significados. No exemplo da Esperança, a primeira aparição do texto dá-se sobre um acorde de ré, e a segunda sobre um acorde de Mi. Essa progressão na idéia musical (repetição um tom acima) incorpora novos significados às palavras lidas na porta do Ades, ao mesmo tempo em que reforça que não poderá acompanhar Orfeo no seu trajeto em busca de Euridice. No momento em que a Esperança se retira da cena, Orfeu, desesperançado, externa suas primeiras emoções humanas, a saber, medo e insegurança.

<sup>127</sup> Citação retirada do "Inferno" de Dante, Canto III, v. 1-9.

Para a realização orquestral desse trecho (p. 111), desejando que os ditos da Esperança fossem significativos e emocionantes para a platéia, evitou-se de oferecer muita informação timbrística no decorrer dessa cena. Orfeo é acompanhado pela Harpa, e a Esperança pela teorba. Na primeira instância de "Lasciate ogni speranza..." a harmonia do contínuo foi completada pelos clarinetes, e na mudança de *cantus*, o acompanhamento do canto de Esperança é feito pelo tutti orquestral (p. 113), para ressaltar a progressão e o afastamento do primeiro tom B $\flat$  *severus vehemens* para o seguinte E $\natural$  *tristis querelus*.

Exemplo 15: Ato III, c64: *Lasciate ogni Speranza* – Orquestração



Um outro exemplo, que procurou ressaltar a expressividade emocional do personagem, foi a orquestração de duas passagens do próprio personagem Orfeo.

A primeira delas é sua última intervenção no II ato, antes de sua viagem ao reino dos mortos (ato II, c. 255 a 258, p. 91). Aqui, Orfeo se despede do mundo com as palavras: Adio terra, adio cielo, e sole... adio.

A progressão sugerida no texto, indo do mais próximo ao chão até as esferas mais afastadas – terra, céu, sol– foi a razão de se construir a orquestração em três patamares de sonoridade. O primeiro compasso para instrumentos de metal (terra) o segundo para clarinetes (céu) e o terceiro para flautas e oboés (sol). Acompanhado pela Harpa nos dois primeiros blocos, após a interrupção da progressão ascendente da linha vocal, acaba se canto novamente no grave, acompanhado unicamente pela Harpa.

255 *Lento*  $\text{♩} = 112$

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. Si. 1  
Cl. Si. 2  
Cl. Si. 3  
Cl. Mi.  
Cl. B. Si.  
Fg.  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Euf.  
Tbn.  
Tb.  
255 *pp*  
Hp./Teo.  
Vc.  
*p* *mf* *p*

#### Exemplo 16: Ato II: Despedida de Orfeo

O outro trecho encontra-se no terceiro ato, onde, após encantar Caronte com seu canto, Orfeo por duas vezes desafia e implora aos deuses do Tártaro, que lhe devolvam Euridice.

Orfeo vem de uma passagem onde já demonstra mais as emoções de sua metade mortal. Sua tessitura, no trecho anterior encontra-se no registro extremo agudo da voz, com canto em valores rítmicos rápidos.

Para dar suporte a toda sua exaltação e energia, para colorir sua exigência veemente, foram sendo agregados instrumentos no suporte harmônico de seu canto, realçando o elevar de sua emoção, já representada pelos cromatismos, tanto harmônicos como melódicos.

Exemplo 17: Ato III, c. 224: *Rendetemi il mio ben.*

## IX. Ao modo de uma conclusão



s realizações orquestrais anteriormente descritas basearam-se nas relações tonais presentes em Orfeo. Diversas outras situações dramáticas podem sugerir maneiras de realizar uma orquestração moderna para L'Orfeo.

No começo deste trabalho, afirmei que o mesmo se propunha a apresentar uma transcrição historicamente informada, embasada na teoria e na prática musical do séc. XVII. No decorrer do trabalho como um todo, os aspectos estruturais ligados à linguagem harmônica de Monteverdi transformaram-se no grande desafio de decodificação. Como todo processo de criação dramática, mesmo relações que possam ter nascido no bojo de um simbolismo direto (como pode-se perceber pelas concordâncias emocionais reconhecidas, por exemplo, com a *mensa tonographica* de Kircher) passam a fazer parte de uma fluência estilística do compositor, e seu significado não mais poderá ser decodificado de forma categórica e cartesiana, mas sim, de forma subjetiva, principalmente pelos seus aspectos emocionais.

E a junção desses aspectos, os emocionais e os de fundo técnico teórico reconhecidos do ambiente teórico onde as obras se inserem, podemos afirmar que a escrita de Monteverdi é Dramática, pois pudemos reconhecer nela uma atitude do compositor, que cria a obra musical para um “texto dramático**Erro! Indicador não definido.**”, e organiza sua poética e os elementos intrinsecamente musicais numa seqüência de “ações dramáticas”, entendidas como as opções tomadas em criar expectativas, cumpri-las ou frustrá-las, e assim

gerando no público afetos contratantes de terror (choque, estranhamento) e piedade (beleza, fluência).

Oferecemos bases teóricas para que outros intérpretes possam exercer sua função de Dramaturgo, decodificando os aspectos poéticos dos textos musicais, levando em consideração os aspectos teóricos composicionais que cercam a obra.

E, finalmente, pudemos exemplificar algumas das várias maneiras como tal estudo pode transformar-se em interpretação, com propostas e soluções apresentadas baseadas na análise, levando em consideração o texto musical em si, sua origem e características estéticas. E, principalmente ao público ao qual se destina, que é o objetivo final de qualquer representação.



## EPILOGO

*Io fin qui t' ho condotto,  
hor più non lice teco venir, chè amara legge il vieta.  
Legge scritta col ferro in duro sasso  
de l'ima reggia in su l'orribil soglia, che in queste note il fiero senso esprime.*

*LASCIATE OGNI SPERANZA O VOI CH' ENTRATE.*



IN SÃO PAULO

---

Appresso Abel Rocha. MM VIII

## I. Apêndice: A 'Morte' como expressividade lírica

**E**m sua Arte Poética, Aristóteles divide a poesia em três grandes gêneros: lírico, épico e dramático. Talvez o aspecto mais importante de sua obra seja o estudo dos gêneros poéticos tratados pela ótica de Mimese e Verossimilhança, como apresentado em seus textos.

Os três gêneros poéticos são, portanto, formas de imitação, no sentido de representação mimética verossímil da realidade criada pelo homem.

Esses três gêneros podem ser assim descritos:

**Poesia Lírica:** de caráter subjetivo, é aquela que expressa os afetos do eu poético, do 'Eu - lírico', que, exposto a situações ou emoções específicas, revela seus sentimentos, desejos ou sua visão do mundo. Nesse gênero fundem-se num só emissor e personagem, e por essa razão, é escrito em primeira pessoa.

**Poesia Épica:** Também chamado de narrativo, o poema épico narra fatos e histórias. Para tanto, é escrita normalmente em terceira pessoa, com a presença de um narrador onisciente, que está apto a contar os episódios narrados por conhecer o passado, o presente e o futuro dos personagens que nos apresenta.

**Poesia Dramática:** Divide-se em dois tipos diversos; a Tragédia e a Comédia, ambas artes miméticas, por imitarem (representarem), respectivamente, homens melhores e piores do que os seres humanos reais. Nesse gênero, os personagens são os próprios autores da representação. Cada um conhece unicamente seu passado, desconhecendo seu destino, que, no decorrer do conjunto de ações executadas por esses mesmos personagens durante a peça

teatral, sofrerá mudanças. Tais mudanças nos destinos de cada personagem causarão conflitos, e o desenlace desses conflitos leva à resolução dramática da peça teatral.

O objetivo primeiro da tragédia é provocar no espectador reações de dor e violência, que causarão os sentimentos esperados de terror e piedade. E, sendo que as peças teatrais eram consideradas educativas, no sentido de elevar a moral dos cidadãos, levando-os a se tornarem cidadãos melhores, por almejarem os bons valores retratados no palco <sup>128</sup> faz da tragédia uma espécie melhor de imitação.

A comédia, por sua vez, é descrita como a pior <sup>129</sup> espécie de imitação, ao provocar o riso, e assim estimular sentimentos próprios a seres humanos 'piores' que os reais, tais como aventura, rebeldia, destemor, etc.

Claro está que essas definições referem-se aos gêneros puros. Os sentimentos opostos de terror e piedade, numa obra dramática, serão causados na audiência tanto através das ações desenvolvidas pelos personagens, quanto pela narração de fatos e episódios, quanto pela descrição que os personagens poderão fazer de seus sentimentos, quando submetidos a determinada situação. Assim, uma peça teatral poderá ser composta, na verdade, de todos os três gêneros poéticos.

A narração de sentimentos (poesia lírica) <sup>130</sup> correspondente nas peças teatrais aos monólogos, reflete-se na ópera, até meados do séc. XIX, na forma de árias, que são, na verdade a expressão do 'Eu - lírico' de cada personagem, <sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> E, nesse sentido, o sentimento de piedade pode desmembrar-se em docilidade, passividade ou conformidade, disciplinadoras do cidadão numa vida em sociedade.

<sup>129</sup> Pior e melhor devem ser entendidos neste contexto não como qualidades absolutas, mas como qualidades relativas aos gêneros específicos (tragédia e comédia), do mesmo modo que utilizados para referir-se a homens melhores e piores que os reais.

<sup>130</sup> Na acepção clássica, poesia é texto em versos, rimado e metrificado. Portanto, qualquer peça teatral em versos será considerada como gênero dramático

<sup>131</sup> Razão pela qual a ópera também é chamada de 'canto lírico'.



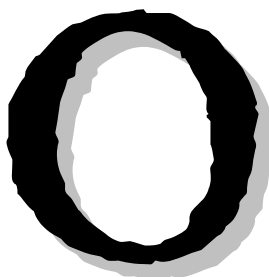
enquanto os diálogos (poesia dramática), responsáveis pelo desenvolvimento do Drama, encontram sua representação musical no Recitativo.

Uma das principais funções do monólogo (e, por conseguinte, da ária) é explicitar ao ouvinte as emoções geradas no personagem, quando submetido a esta ou aquela ação. Assim, a audiência poderá, através da catarse, expurgar os sentimentos devidos.

Dentre as várias situações às quais os personagens são submetidos, e cujos sentimentos e emoções correspondentes deverão expor à sua audiência, a Morte é um dos mais importantes, pois ela jamais poderá ser verdadeiramente 'vivenciada', no sentido de permitir uma decodificação de seu significado, pois, se o homem real for submetido a ações que causem sua morte, não haverá aprendizado moral para ser posto em prática após esse fato.

Desse modo, a representação musical da morte é momento de grande significado no decorrer de qualquer escritura musical dramática.

## II. Apêndice B: *Lasciatemi morire!* Um madrigal dramático



termo MADRIGAL, assim como vários outros da linguagem musical, tem sua origem na terminologia própria às formas literárias, e com o passar do tempo assumiu diversos significados.

Hoje em dia pode indicar inclusive um pequeno conjunto vocal dedicado à prática da música sem acompanhamento instrumental. Originariamente, dizia respeito a uma forma poético-literária da Itália do século XIV. Estrofes de 3 versos (às vezes 2) e um ritornello final com mais 1 ou 2 linhas, a música utilizada era geralmente distinta para os primeiros versos e para o ritornello, repetindo-se nas estrofes seguintes. A maioria dos exemplos existentes são a 3 vozes, com alguns poucos a 2.

Esse gênero literário-musical entrou em desuso na primeira metade do século XV.

O madrigal (poético) italiano do Cinquecento deve seu estilo a Petrarca. O estilo musical em voga —a Frotolla, também um nome emprestado da forma literária que lhe servia de suporte— não possuía o requinte musical equivalente aos novos textos. Os compositores começam a buscar uma representação musical das principais idéias e sentimentos inerentes aos textos. Isso levará a uma forma musical independente da forma do poema, pois não mais será possível representar com a mesma música os sentimentos diversos das diferentes estrofes.

Disseminado por toda a Europa, o madrigal foi mais e mais assumindo características dramáticas (principalmente na Itália), dando espaço às mais

diferentes experimentações musicais (madrigais cromáticos de Scheidt ou Gesualdo), infiltrando-se na música sacra, gerando conjuntos de obras que beiravam a teatralidade (comédias madrigalescas de Banchieri e Vecchi), tendo sobrevivido até o início do Barroco, e passado por profundas modificações na primeira metade do séc. XVII.

Nossa grande dificuldade hoje em dia, enquanto intérpretes, é conseguir recuperar o efeito dramático de tais peças, pois o ouvido de nosso público, acostumados aos mais de 400 anos de prática musical que nos separam dessa prática, não mais está apto a se chocar com a linguagem musical daquele repertório.

Muitos crêem que essas peças devam ser executadas por serem “fáceis” de entoar, por serem “bonitas” e “agradáveis ao ouvido”, por serem uma “boa escola para o canto coral”, pois as comparam com a linguagem harmônica do romantismo do século XIX e da música do século XX, desconhecendo as regras próprias que orientam a música do século XIV ao XVIII (que em nada se assemelham aos conceitos atuais de harmonia e contraponto como ministradas em nossas escolas).

Quanto desse repertório não foi escrito para chocar os ouvintes, para ser agressivo, rude e até mesmo feio? Quanto não foi escrito para romper com a tradição musical de sua época, procurando ser mais “expressivo” na representação do texto literário do que a prática musical até então vigente? Quantas e quantas peças não procuraram ressaltar a sensualidade embutida no texto, o aspecto cômico ou trágico?

Executá-las, desconhecendo suas próprias regras musicais, é perder a oportunidade de mostrar o quanto esse repertório é vivo, forte e emocionante.

Não podemos esquecer que, diferentemente de hoje em dia, onde nosso público, com medo de ouvir a produção musical contemporânea (provavelmente temendo encontrar nela um reflexo de nossa contemporaneidade)

volta-se para aquela do passado, a música ouvida até o início do século XX era exclusivamente “contemporânea”, escrita para um público consumidor ávido de novidades e surpresas.

Uma peça que pode exemplificar bem essas características é “*Lasciatemi morire*”, de Claudio Monteverdi. Originalmente escrita como ária para a personagem título de sua ópera perdida “*Ariana*” (1608), ganhou do próprio compositor uma versão a cinco vozes em seu sexto livro de madrigais (1614).

Esse madrigal é baseado na primeira parte da ária —o único trecho remanescente da ópera— um “Lamento” da personagem Ariana, após perder seu amado e com ele a esperança na felicidade.

|                       |                         |
|-----------------------|-------------------------|
| Lasciatemi morire     | Deixai-me morrer.       |
| E chi volete voi      | E quem desejais         |
| che mi conforte       | que me conforte         |
| in cosi dura sorte    | em tão dura sorte       |
| in cosi gran martire? | em tão grande martírio? |
| Lasciatemi morire     | Deixai-me morrer.       |

Monteverdi organiza a composição da ária em três partes: um ABA onde na primeira e na última (A) utiliza o primeiro verso, repetido 2 vezes e na segunda (B) utiliza os versos 2 a 5. Na versão para coral, a estrutura se transforma em AB’aBA (o primeiro “B” do madrigal transposto uma 5ª abaixo da ária original e o “a” central correspondendo aos primeiros três compassos do “A”).

Considerando-se as claves usadas por Monteverdi, as vozes originais seriam: S, S, A, T e B (Exemplo 18).



Exemplo 18: Claves em *Lasciatemi morire*

Porém, pela tessitura de cada uma delas e a utilização dadas às vozes —o primeiro “B” é claramente um trio de vozes graves, o “a” nitidamente uma oposição das vozes femininas (Arianna) contra a linha do baixo (contínuo)—

acredito que a melhor distribuição vocal para a execução desta peça seja SATTB, conseguindo assim os efeitos dramáticos sugeridos na partitura.

Começando pela parte "A". (Exemplo 19)

The musical score for 'Lasciatemi morire, parte A' is presented for five voices: Soprano, Contralto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: 'La - scia - te - mi mo - ri - re La - scia - te - mi mo - ri - re'. The Soprano and Contralto parts begin with a melodic line, while the Tenor 1 and Tenor 2 parts enter later. The Bass part provides a harmonic foundation. The score is written in a single system with five staves.

Exemplo 19: *Lasciatemi morire*, parte A

Se tomarmos por base todas as regras de escritura a vozes de nossas infundáveis aulas de contraponto e harmonia, poderemos ver quantos “erros” cometeu Monteverdi num trecho tão curto:

Logo de início, o intervalo de sexta maior (!) entre contralto e baixo (uma consonância imperfeita). Nesta época, o # só apareceria como sensível de tonalidades —utilizado apenas em cadências— ou como picardias em acordes finais. O Intervalo caminha para uma dissonância (7ª) e, pelas características harmônicas do período, deveria retornar à sexta (sensível), resolvendo a tensão, com as duas vozes terminando então em sol. Porém, sol não é a tônica. O paralelismo de contralto e soprano poderia ocorrer como dupla bordadura superior SE o baixo fosse um ré, porém, feitas sobre a nota lá do baixo, transformam esse lá em dissonância, forçando sua resolução descendente.

Pela colocação rítmica da nota sol do baixo (síncope), ele deveria continuar seu passo melódico por grau conjunto descendente no compasso 2 (Exemplo 20).



Exemplo 20: Resolução da síncope

Porém é, novamente transformado em consonância, numa situação onde nenhuma das três vozes muda de nota no tempo forte do segundo compasso (!). Logo em seguida, a voz da soprano salta por 4ª descendente para outra dissonância (!), indo entoar uma nota mais grave que a voz da contralto sustentava (!).

Seguem as entradas sucessivas dos tenores em notas dissonantes do acorde sustentado por SAB (a nota ré contra o acorde de lá maior, comp. 3 e 4); o duplo cromatismo nas vozes de soprano e tenor (comp. 5), salto para a dissonância (7ª, no tenor II, comp. 5), intervalos de sextas descendentes seguidos de grau conjunto também descendente (!) na contralto (sexta maior) e soprano (sexta menor) no comp. 6, com a soprano saltando para uma dissonância formando uma sétima com o baixo.

A parte 'A' revela a construção de uma enorme tensão. Após uma curta, porém contida e dolorida pronúncia do verso inicial, com as três vozes que entoam o 'morire' distantes apenas uma terça entre si, Monteverdi inicia a repetição insistente desse texto, tal qual um grito de dor que se eleva nas 5 entradas consecutivas de 'lasciatemi' (comp. 3 a 6), para, numa movimentação descendente, onde (comp. 7), mais que entoar em intervalos melódicos proibidos

(sétimas), as três vozes superiores (soprano, alto e tenor) mudam subitamente de registro, na palavra “morire”, encerrar sua expressão de dor, como se não tivessem mais força para sustentar suas vozes.

A parte B' (Exemplo 21) apresenta o questionamento da personagem.

T 1  
8 e chi vo-le-te voi che mi con-for-te in co si du-ra sor-te

T 2  
8 e chi vo-le-te voi che mi con-for-te in co si du-ra sor-te

B  
e chi vo-le-te voi che mi con-for-te in co si du-ra sor-te

Exemplo 21: *Lasciatemi morire*, parte B

Repare nos saltos para dissonâncias entre as vozes de Tenor I e Baixo nas palavras “volete” e “dura”; a falsa relação (fá# - fa natural) no “che mi conforto”, cria uma enorme instabilidade harmônica. Essa nova tensão é novamente interrompida pelo grito de dor 'lasciatemi morire'. Na segunda aparição do B, todo o trecho é repetido, agora uma quinta acima e com as 5 vozes, ampliando a densidade dramática da música em seus diversos parâmetros.

É fácil perceber que o importante para Monteverdi —como ele próprio já afirmara no prefácio de seu V. livro de madrigais, ao contrapor a Prima e a Seconda Pratica— é a representação da emoção do texto. Todo o sofrimento, a instabilidade emocional, a perda de forças, os momentos de sentimentos opostos, estão musicalmente representados.

Imagine o efeito causado para os ouvidos do século XVII, acostumado às consonâncias e ao tratamento melódico da dissonância palestriniano. Se observarmos esse repertório baseado no seio da prática musical em que foi concebido, perceberemos o quanto ele é ousado. Devemos sempre lembrar que os

compositores da música que hoje chamamos de antiga eram compositores de vanguarda em suas épocas.

A questão de como executar esse repertório hoje em dia, visando provocar emoções semelhantes no nosso público, acostumado às harmonias e melodias dos séculos XIX e XX abre campo para diversas novas discussões. O que significa execução histórica (também já chamada de música de época ou antiga)? O que deve fazer o intérprete (cantor, regente, etc.)? O que significa ser “fiel à partitura”? Executar as alturas e ritmos escritos, fazendo soar “bonito” uma peça concebida para chocar o ouvinte, ou recuperar a emoção escondida atrás da grafia musical?



## Lasciatemi Morire

Soprano

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

Contralto

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

Tenor 1

La - scia - te - mi La - scia - te - mi mo -

Tenor 2

La - scia - te - mi La - scia - te - mi

Bass

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

7

S

ri - - - re

A.

ri - - - re

T 1

ri - - - re e chi vo - le - te voi che mi con - for -

T 2

mo - ri - re e chi vo - le - te voi che mi con - for -

B

ri - - - re e chi vo - le - te voi che mi con - for -

12

S

La - scia - te -

A.

La - scia - te -

T 1

te in co si du - ra sor - te in co si gran mar - ti - re?

T 2

te in co - si du - ra sor - te in co si gran mar - ti - re?

B

te in co si du - ra sor - te in co si gran mar - ti - re? La - scia - te -

18

S mi mo - ri - re e chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra

A. mi mo - ri - re e chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra

T 1 e chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra

T 2 e chi vo le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra

B mi mo - ri - re e chi vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra

24

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

A. sor - te in co - si gran mar - ti - re? La - scia - te - mi mo -

T 1 sor - te in co - si gran mar - ti - re?

T 2 sor - te in co - si gran mar - ti - re?

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

29

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

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

T 1 La - scia - te - mi La - scia - te - mi mo - ri - - - re

T 2 La - scia - te - mi La - scia - te - mi mo - ri - re

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

Lasciatemi Morire, pg- 2 -

### III. Anexos

#### 1. Textos originais de Monteverdi

##### *1.1. Cartas*

Os trechos das cartas aqui transcritas foram retirados das *Lettere* de Monteverdi, editado por Eva Lax.<sup>132</sup>

O título indica nome e cidade do destinatário, seguido da cidade e data de quando a carta foi escrita. A numeração 'Lax: 1,13', abaixo de cada título, indica a ordenação da carta no livro, seguida da página onde se encontra a citação.

##### *i. a Vincenzo Gonzaga, ?/12/1604*

Carta ao Duque Vincenzo Gonzaga, Mantova. Cremona, dezembro de 1604.

Lax: 3, 17..

...

Così con un desiderio ardentissimo di ubbidire e servire prontissimamente alli comandi de l'Altezza Vostra Serenissima, sì come sempre ho àuto e fatto, e averò sin ch'io mora, e farò sempre, mi posi per fare prima quello delle stelle; ma non trovando nella istruzione quante di numero hanno ad essere

---

<sup>132</sup> MONTEVERDI, C. *Lettere*. Firenze: Leo S. Olschki Editore. 1994.

nel ballarlo, volendolo fare intercalato, como mi pare che sarebbe statto novo, bello e gustevole, cioè facendo sonare prima da tutti li ustrimenti un'aria allegra e corta e danzata da tutte le stelle parimente, dipoi in un subito le cinque viole da braccio pigliando un'aria diversa da la deta, fermandosi li altri ustrimenti, ballandola solamente due stelle; restando le altre, e, nel fine di detta partita a due, di novo ripigliar la prima aria con tutti li ustrimenti e stelle, seguitando questo ordine sino che avessero ballato a due a due tutte le dette stelle; ma non avendo aùto il detto numero, e questo essendo di necessario il saperlo (piacendole però alla Altezza Vostra Serenissima in tal maniera d'invenzione intercalata come ho detto) per tanto, sino ch'io lo sappia, ho tralasciato il farlo, e per saperlo ho scritto a messer Giovanni Battista Ballarino aciò, per mezzo di mio fratello, me ne dia il numero preciso...

*ii. a Annibale Iberti, 28/07/1607*

Carta a Annibale Iberti, Gênova. Cremona, 28 de julho de 1607.

Lax: 4, 19.

...

Questa è la musica da me fatta, ma mi farà grazia, avanti che Sua Altezza Serenissima l'oda, darla prima nelle mani al signor Don Bassano aciò possa provarla e pigliarne la sicurezza del'aria, insieme con li altri signori cantori; perché è cosa molto difficile al cantore rapresentare un'aria che prima non abbi praticato , ed è di molto danno a quella composizione musicale, come, nella prima volta che vien cantata, non viene intesa interamente.

...

*iii. a Annibale Iberti, 21/11/1615*

Carta a Annibale Iberti, Mantova; Veneza, 21 de novembre de 1615.

Lax: 16, 44-45.

...

O se, per bona fortuna, il presente fosse di suo gusto, giudicherei per bene che fosse concertato in mezza luna, su li angoli de la quale fosse posto un chitarone e un clavicembano per banda, sonando il basso l'uno a Clori e l'altro a Tirsi, e che anch'essi avessero un chitarone in mano, sonandolo e cantando loro medesimi nel suo e li detti duoi ustrimenti (se vi fosse un'arpa in loco del chitarone a Clori, sarebbe anco meglio); e gionti al tempo del ballo, dopo dialogati che averanno insieme, giongere al ballo sei altre voci, per essere a otto voci, otto viole da braccio, un contrabasso, una spinetta arpata (se vi fossero anco duoi leuttini piccioli, sarebbe bene), e battuto con la misura a proprietà della natura delle arie, e senza inforcare<sup>133</sup> li cantori e sonatori, e con la inteligenza del signor Ballarino, che spero non debba dispiacere in questo modo cantato all'Altezza Serenissima Sua. (Se, avanti anco che l'Altezza Serenissima Sua lo sentisse, lo facesse per un'ora vedere alli signori cantori e sonatori, sarebbe cosa ottima.)

...

*iv. a Alessandro Striggio, 9/12/1616*

Carta a Alessandro Striggi, Mantova; Veneza, 9 de dezembro de 1616

Lax: 19, 48.

...

Come, caro Signore, potrò io imitare il parlar de' venti, se non parlanno?! E come potrò io con il mezzo loro muovere li affetti? Mosse l'Arianna per essere donna, e mosse parimente Orfeo per essere omo, e non vento. Le armonie imittano loro medesime, e non con l'orazione, e li streppiti de' venti, e il bellar dele

---

<sup>133</sup> Affaticare.

pecore il nitrire de' cavalli e va discorendo, ma non imitano il parlar de' venti che non si trova!

Li balli, poi, che per entro a tal favola sono sparsi, non hanno piedi da ballo.

La favola tutta, poi, quanto alla mia non poca ignoranza, non sento che ponto mi mova, e con difficoltà anco la intendo, né sento che lei mi porta con ordine naturale ad un fine che mi mova: l'*Arianna* mi porta ad un giusto lamento e l'*Orfeo* ad una giusta preghiera; ma questa – non so a qual fine. Sì che, che vole Vostra Signoria Illustrissima che la musica possa in questa? Tuttavia il tutto sarà sempre da me accettato con ogni riverenza e onore quando che così Sua Altezza Serenissima comandasse gustasse, poiché è padrona di me senza altra replica.

...

v. a *Alessandro Striggio*, 29/12/1616

Carta a Alessandro Striggi, Mantova; Veneza, 29 de dezembro de 1616.

Lax: 20, 51-52.

...

Io l'ho ritornata a riguardare più minutamente e diligentemente e, quanto a me, li veggo molti soprani far de bisogno e molti tenori; pochissimi dialogi, e que' pochi parlano e non cantano di vaghezze<sup>134</sup> insieme. Cantar a cori altri non vi sono che li Argonauti nella nave, e questo sarà il più vago e il più galiardo e si risolverà poi in sei voci e sei istromenti. Vi sono ben sì li Zefiretti e li Venti Boreali, ma questi non so come abbino a cantare, ma ben so che soffiano o sibillano; e aponto Virgilio, parlando de' venti, dopera questo verbo *sibillare*, quale aponto imita, nel prononciarlo, l'effetto del vento. Vi sono altri duoi cori, l'uno de Nereidi e l'altro de Tritoni, ma questi pare a me che anderebbono concertati sopra

---

<sup>134</sup> Come *cantar di garbo* na carta anterior, significa 'canto figurato', ornamentado, em oposição ao recitativo.

ad ustrimenti da fiato; che, se dovesse essere così, adimando a Vostra Signoria Illustrissima che diletto ne riuscirà al senso?

...

*vi. a Alessandro Striggio, 06/01/1617*

Carta a Alessandro Striggi, Mantova; Veneza, 6 de janeiro de 1617.

Lax: 22, 54-55.

...

Manca però, al mio parere, per conclusione del tutto, dopo l'ultimo verso che dice: "Torni sereno il ciel, tranquillo il mare", manca, dicco, una canzonetta in lode de' serenissimi prencipi sposi, l'armonia dela quale possa essere udita in cielo e in terra dela sena, e alla quale possano nobili ballarini far nobil danza, ché così nobil chiusa mi par convenire a così nobil vista proposta. E insieme, se si potesse acomodare a metro di ballo li versi che le Nereidi averanno a cantare, al tempo de' quali si potesse far ballare con legiadro modo esperti ballarini, mi par che sarebbe cosa molto più propria.

Ho un poco di opposizione contro a li tre canti de le tre Sirene, ed è questa che dubito: se averanno a cantar tutte tre separatamente, che troppo lunga riuscirà l'opera ali ascoltanti, e con poca differenza,<sup>135</sup> poiché tra l'una e l'altra farà de bisogno sinfonia che tramezzi, tirate che sostentino il parlare, e trilli, e in genere riuscirà una certa similitudine, che perciò giudicherei, anco per variazione del tutto, che, interzatamente, li duoi primi madrigaletti or da una e or da due voci insieme fossero cantati e il terzo da tutte tre insieme.

La parte di Venere, parte prima che viene dopo il pianto di Peleo e prima ad essere udita nel cantar di garbo, cioè in tirate e trilli, avrei giudicanto per bene che dovesse essere cantata forsi anco dalla signora Andriana come voce

---

<sup>135</sup> Varietà.

forte, e dale due altre sue signore sorelle servita per risposte di eco, stando che l'orazione ha dentro questo verso: "E sfavillin d'amor li scogli e l'onde", ma prima preparando li animi de li ascoltanti con una sinfonia di ustrimenti contenenti, se fosse possibile, mezza la sena, perché prevengono avanti questi duoi versi di Peleo, dopo fatto il pianto: "Ma qual per l'aria sento/ Celeste, soavissimo concento?" – e credo che la signora Addriana averebbe tempo di transvestirsi, o purre ad una de le tre altre signore.

Sino a quest'ora io mi vo credendo che sarà in essere da cento e cinquanta e forse più versi, e credo che questa altra settimana non sarà fuori che, se piacerà al Signore, tutti li soliloqui saranno fatti, cioè quelli che parlano; mi ponerò poi dietro a quelli che cantano di garbo.

...

*vii. a Alessandro Striggio, 07/05/1627*

Carta a Alessandro Striggi, Mantova; Veneza, 7 de maio de 1627.

Lax: 93, 153-154.

...

È vero Che La parte di Licori, per esser molto varia, non doverà cadere in mano di donna che or non si facci omo e or donna con vivi gesti e separate passioni, perchè, la immitazione de tal finta pazzia docendo aver la considerazione solo che nel presente e non nel passato e nel futuro (per consequenza la immitazione dovendo vel il suo appoggiamento sopra alla parola e non sopra al senso dela clausola), quando dunque parlerà si guerra, bisognerà imitar di guerra, quando di pace, pace, quando di mote, di morte, e va seguitando, e perchè el transformazioni si faranno in brevissmo spazio, e le immitazioni. Chi dunque averà da dire tal principalissima parte che move al riso e alla compassione che la presentanea, che gli somministrerà la parola che averà da dire.

...



[P.S.] ...

Quie, per camera, non abbiamo di meglio che il Rapalino mantoano, che ha nome don Iacomo quale petre, ma è baritono e non basso; dal resto fa intendere la orazione, ha un poco di trillo e un poco di gorgia e canta ardito.

*viii. a Alessandro Striggio, 13/06/1627*

Carta a Alessandro Striggi, Mantova; Veneza, 13 de junho de 1627.

Lax: 97, 160-161.

...

Qui di presente è giunto in Venezia, venuto da Bologna, um tal giovanotto ... qual fa professioe di cantar una parte di un bassetto da camera. L'ho udito cantar un motteto suo in chiesa con alquanto tiradinette per entro e garbetti, con onesto trillo. La voce è grata assai, ma non fonda troppo; espicca molto la parola, e la voce sua ariva ad un tenore con gratezza del senso, ed è sicurissimo nel cantare.

*ix. a Giovanni B. Doni, 22/10/1633*

Carta a Giovanni Battista Doni, Roma; Veneza, 22 de Outubro de 1633

Lax: 124, 201-202.

....

Sappia dunque como che è vero ch'io scrivo, ma però sforzatamente, essendo che l'acidente che già anni mi spinse a così fare, fu di così fatta natura che mi tirò, non accorgendomi, a promettere al mondo quello che, dopo avedutamente, non potevano le debil forze mie. Promisis, dicco, in stampa di far conoscere ad un certo teorico di prima pratica che ve ne era un'altra da considerare intorno all'armonia, non conosciuta da lui, da me adimandata seconda; e la causa fu perché si pigliò per gusto di far contro, purre in stampa, ad un mio

madregale, cioè in alcuni passi armonici suoi, fondato sopra alle ragioni di prima pratica, cioè sopra alle regole ordinarie come che se fossero statte solfe fatte da un fanciullo che incominciasse ad imparar notte contra notte, e non in ordine alla cognizione melodica; ma udito egli una certa divisione mandata in stampa in mia difesa da mio fratello, si quietò in maniera che per l'avenire non solamente si fermò di passar più olter, ma, pigliando la penna in lode, cominciò ad amarmi e a stimarmi. La promessa pubblica però non volle che mancassi alla promessa, per lo che sforzatamente tendo a pagar il debito. La supplico dunque a tenermi per excusato dell'ardire.

Il titolo del libro sarà questo: *Melodia overo seconda pratica musicale*. Seconda (intendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica. Divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della melodia: nella prima discorro intorno all'orazione, nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte ritmica. Vado credendo che non sarà discaro al mondo, posciachè ho provato in pratica che quando fui per scrivere il *Pianto della Arianna*, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitazione, né meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altro che Platone (per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo scorgere di lontano, con la mia debil vista, quel poco che mi mostrava), ho provato, dico, la gran fatica che mi bisogna fare in far quel poco ch'io feci d'imitazione, e perciò spero sii per non dispiacere. Ma rieschi come si voglia: alla fine son per contentarmi d'essere piuttosto poco lodato nel novo che molto nell'ordinario scrivere; e di questa altra parte d'ardire ne chieggo novo perdono.

## 1.2. *Prefácios a madrigais*

### i. *Studiosi Lettori*

Prefácio de *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*,<sup>136</sup> Veneza, 1605.

#### Studiosi Lettori

Non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi Madrigali senza prima rispondere alle oppositioni, che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perche sen d'io al servizio di questa Serenissima Altezza di Mantoa non son patrone di quel tempo che tal'hora mi bisognarebbe: hò nondimeno scruta la risposta per far conoscere ch'io non faccio la mie cose à caso, & tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome de SECONDA PRATICA, overo PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA, delche forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dal Zerlino; ma siamo sicuri, che intorno alle consonanze, & dissonanze, vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione, & del senso diffende il moderno comporre, & questo hò voluto dirvi si perche questa voce SECONDA PRATICA tal'hora non fosse occupata da altri, si perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia, & credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità. Vivete felici.

### ii. *Avvertimenti*

Prefácio de *Scherzi musicali a tre voci*,<sup>137</sup> Veneza, 1607.

---

<sup>136</sup> Fac-símile do original, in MONTEVERDI, Claudio. *Tutte le opere*. Tomo V. 1927.

<sup>137</sup> Fac-símile do original, in MONTEVERDI, Claudio. *Tutte le opere*. Tomo X. 1929.

Prima che si comincia a cantare, si dovrà sonare due volte il ritornello. I ritornelli dovranno esse sonati in fine d'ogni stanza nei soprani da due violini da braccio, & nel basso dal chitarone, o clavicembalo, o altro simile instrumento. Il primo soprano, cantata, che sia la prima stanza a tre voci con i violini porrà esser cantato solo, o vero all'otava bassa nelle stanze che seguono, ripigliando però l'ultima stanza con l'istessi tre voci; e i violini stessi. Dove si vedranno tirate alcune linee nella sede delle parole, a quelle note che sono ad esse sopraposte dovranno esser sonate, ma non cantate.

*iii. Claudio Moteverdi a chi legge*

Prefácio de *Madrigali Guerrieri, et Amorosi*<sup>138</sup>

con alcuni opuscoli in genere rapresentativo, che saranno per brevi Episodii frà i canti senza gesto

LIBRO OTTAVO, Venezia 1638

Claudio Moteverdi a chi legge

Havendo io considerato le nostre passioni, od'affezioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza & Humilta o Suplicazione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritorvarsi, alta, bassa & menzzana: & come l'árte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle & temperato, ne havendo in tutte le composizioni de passati compositori potuto ritrovare esempio dei concitato genere, mà ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica, con queste parole: (suscipe Harmoniam illam quæ ut docet imitatur fortiter cantis in pretam, voces i arq accentus;) & sapendo che gli contrarii sono quelli chemovono grandemente l'animo, fine del muovere che deve havere la bona Musica, come

---

<sup>138</sup> Ibid., Tomo VIII. 1930.

afferma Boetio, dicendo: (Musicam nobis esse comniunntam, mores, vel hoestare, vel evertere;) perciò mi posi con non poco mio studio & fatica per ritrovarlo, & considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori filosofi affermano in questo essere stato usato le faltarioni, belliche, concitate, & nel tempo spondeo tempo tardo le contrarie, comincia: dano la semibrevi a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta ei sedeci semicrome, & ripercosse ad una per una, con agionzione di orazione contenente ira & sdegno, udii, in questo poco esempio la similitudine del affetto che reicercavo, benche l'orazione non seguitasse con piedi la velocità del istromento & per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà & naturalezza con la sua orazione quelle passioni, che tnde a voler deferivere & ritrovai la descrizione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra cioè preghiera & morte & l'ano 1624 fattolo poscia udire à migliori de la Nob. Città di Venezia, in una nob. Sanza del Illust. & Ecc. Sig. Gerolamo Mozenigo Cavaglier principale & ne comandi de la Sereniss.Rep. di primi, & mio particola padrone, & parzial protettore, fù com molto aplauso ascoltato, & lodato; il qual principio havendolo veduto a riuscire alla immitazione del ira; seguitai ad investigarlo maggiormente con maggiori studii, & ne feci diversi composizioni altre cosi Ecclesiastiche, come da Camera, & fu cosi grato tal genere anco a gli compositori di Musica, che non solamente l'hanno lodato in voce, ma anco in pena a la imitazione mia l'hanno in opera mostrato a molto mio gusto & honore.

Mi e parso bene perciò il far sapere che da me é nata la investigazione, & la prova prima di tal genere, tanto necessario al arte Musica senza il quale, e statta si puo dire con ragione, sino al hora imperfetta, non havendo havuto che gli duoi generi, molle & temperato; Et perchea primo il principio (in particolare a quali sonare il basso continuo) il dover tanpellare sopra ad una corda sedeci volte in una

battuta gli pareva più tosto tal cosa da riso che da lode, perciò riducendo ad una percossa sola durante una batuta (sic) tal molteplicità, & in guida di far udire il piricchio piede facevano udire il spondeo, & levavano la similitudine al orazione concitata.

Perciò aviso dover essere sonato il basso continuo con gli suoi compagnamenti, nel modo & forma il tal genere che sta scritto, nel quale si trova parimente ogni altro ordine che i han da tenere nelle altre composizioni d'altro genere; perche le maniere di sonare devono essere di tre sorti, orattoria, Armonica, & Rethmicha; la ritrovata da me qual genere da guerra, mi há dato occasione di scrivere alcun Madrig da me intitolati Guerrieri; & perche la Musica de Gran. Prencipi viene adoperata nelle loro Regie Camere in tre modi per loro delicati gusti; da Teatro, da camera, & da ballo; perciò nella presente mia opera, hò accennato gli detti tre generi con la intitulazione Guerriera, Amorasa & rappresentativa; sò che sarà imperfetta, perche poco vaglio in tutto, in particolare nel genere Guerriero per essere novo & perche (omne principium est debile); prego perciò il benigno Lettore agradite la mia bona volontà, la quale stara attendendo da sua dotta penna maggior perfezzione in natura del detto genere; perche (inventis facile estadere) & viva felice.

#### *iv. Combattimento in musica di Tancredi e Clorinda*

Prefácio de *Combattimento di Tancredi e Clorinda*<sup>139</sup>

Parole del Signor Torquato Tasso

LIBRO OTTAVO, Venezia 1638

«Combattimento in Musica di Tancredi et Clorinda, descritto dal Tasso; il quale volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovista

---

<sup>139</sup> Fac-símile do original, in MONTEVERDI, Claudio. *Tutte le opere*. Tomo VIII. 1930

(dopo cantatesi alcuni Madrigali senza gesto) dalla parte de la Camera in cui si farà la Musica. Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un Cavallo Marrano, et il Testo all'hora comincerà il Canto. Faranno gli passi et gesti nel modo che l'orazione esprime, et nulla di più né meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi, et gli ustrumentisti gli suoni incitati e molli; et il Testo le parole a tempo pronunciate, in maniera, che le creazioni venghino ad incontrarsi in una immitazione unita; Clorinda parlerà quando gli toccherà, tacendo il Testo; così Tancredi. Gli ustrumenti, cioè quattro viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore et Basso et contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembalo, doveranno essere tocchi ad immitazione delle passioni dell'orazione; la voce del Testo dovrà essere chiara, ferma et di bona pronunzia alquanto discostada gli ustrumenti, atìò meglio sii intesa nel ordine. Non doverà fare gorghe né trilli in altro loco, che solamente nel canto de la stanza, che incomincia Notte; il rimanente porterà le pronuntie et similitudine delle passioni dell'orazione. In tal maniera (già dodici Anni) fu rapresentato nel Pallazzo del'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Girolamo Mozenigo, mio particolar Signore. Con ogni compitezza, per essere Cavaliere di benissimo et delicato gusto; In tempo però di Carnevale per passatempo di veglia; Alla presenza di tutta la nobiltà, la quale restò mossa dall'affetto di essere statto canto di genere non più visto né udito

v. *Lamento della Ninfa*

Prefácio de *Lamento Della Ninfa*,<sup>140</sup> Ottavio Rinuccini  
LIBRO OTTAVO, Venezia 1638

Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto della Ninfa, si sono così separatamente poste, perché si cantano al

---

<sup>140</sup> Fac-símile do original, in MONTEVERDI, Claudio. *Tutte le opere*. Tomo VIII. 1930

tempo della mano; le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, accio seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo dell'affetto del animo, e non a quello de la mano.

*vi. Il Ballo delle Ingrate*

Prefácio de *Il Ballo Delle Ingrate*,<sup>141</sup> (in genere rappresentativo)

LIBRO OTTAVO, Venezia 1638

*Interlocutori*

*Amore, Venere e Plutone*

*Quattro Ombre d'Inferno. Otto Anime Ingrate che ballano*

*Cinque Viole da brazzo, Clavicembalo e Chitarrone,*

*li quali istrumenti si radoppiano secondo*

*il bisogno della grandezza del loco*

*in cui devisi rapresentare.*

Prima si fa una scena la cui prospettiva formi una bocca d'Inferno con quattro strade per banda, che gettino fuoco, da quali usciscono a due a due le Anime Ingrate, con gesti lamentevoli, al suono della entrata che sarà il principio del ballo, il qual va cotante volte ripetito da suonatori fino che trovino poste nel mezzo del loco in cui assi da dar principio al ballo, Plutone sta nel mezzo conducendole a passi gravi, poi ritiratosi alquanto, dopo finita la entrata, danno principio al ballo, poscia Plutone fattolo fermare nel mezzo, parla verso alla Principessa, e Damme, che saranno presenti, nel modo che sta scritto; Delle Anime

---

<sup>141</sup> Ibid.



Ingrate, il lor vestito sarà di color cenerito, adornato di lacrime finte; finito il ballo tornano nel Inferno, nel medesimo modo dell'uscita, e al medesimo suono lamentevole, restandone una nella fine in scena, facendo il lamento che sta scritto, poi entra nel'Inferno. Al levar de la tela si farà una sinfonia a beneplacito.

## 2. Atribuídos a Monteverdi

### 2.1. *de L'Ottuso Academico a Artusi*

*Carta entregue a Giovanni Maria Artusi em Ferrara, 1559.*

Impressa em *Delle imperfeittione della Moderan Musica, Parte Seconda*.  
1603, p. 11 a 13.

Qual varietà de pensieri, & de considerationi caminassero per la menre dell'Ottuso; non lo sò, se non dalla data della mia alla riceuuta della risposta corse di tempo vn Mese, ò poco più, & la registrarò qua di sotto. In tanto perche io conosco, che in questa mia lettera vi sono alcune cose le quali possono diuersamente essere intese da quello, che io ho voluto dire, sarà bene, che io mi dichiari, acciò altri non habbino fatica di stiracchiare in contrario senso le mie parole. Dico adunque, che quando io ho detto, che se per natura sua la settima è dissonante, che maggiormente resta dissonante, essendo diuisa da termine mezano, che non è secondo alcuna delle quattro medietà; & perciò non facci, ne possi fare nouo contento. Ho voluto dire che maggiormente, mentre non è accompagnata questa settima, come si deue; cioè come è stata vsata da nostri passati, il senso dell'vdito maggiormente la scuopre, & scuoprendola ne viene offeso più, che non sarebbe; & cosi offeso, in lui non può nascere effetto, se non di perturbatione; & non di contento vero; perche non vi è Harmonia soaue,

essendo il concento fatto, & formato, di consonanze, & non di dissonanze per natura sua; se bene questi noui inuentori; Per fare al contrario de tutti, vogliono che si facci di dissonanze, più che di consonanze, & per questo non fa, ne può fare secondo li dotti concento, sia poi accomodata quella settima, & l'altre dissonanze in qual maniera si vogliano. Perche il senso dell'udito, che ha da riceuere suoni, che siano soauì, & grati, gl'intende al contrario in un tempo istesso, non può se non restar confuso. La onde disse Simplicio: *Et contraria simul pati impossibile est.* Confrontandosi con Aristotele, che nel quarto della Metaphisica disse: *Contraria simul eidem inesse non contingit, quia vnum contrarium est negatio alterius.* Et nell'ottauo della Fisica pur ancora disse: *Contraria se mutuo corrumpunt, & impediunt.* Di modo che non potendosi in vno istesso tempo secondo il Filosofo la consonanza, & la dissonanza, che sono contrarie comportare, si impediscono l'una & l'altra insieme, ne possono fare il concento, come farebbe se altrimenti fossero accomodate. Ma perche ho detto, che la settima resta maggiormente dissonante diuisa altrimenti quasi, che ella patisca maiortà, & minorità di natura sua, & di dissonanza; dico che resti, cioè che il senso dell'udito la scopre per tale vna volta più che l'altra rispetto al rumore dell'altre parti che impediscono il senso dell'udito, in quella maniera, che nel mezo di qualche strepito; se due ragionano insieme, l'uno più, e manco intende, e sente l'altro secondo che lo strepito è fatto maggiore, e minore. Quando poi io dico, che à prouare per introdurre nouo modo di comporre che vuole la autorità de Vecchi, ò la demonstratione; intendo non l'autorità d'ogni sorte di Vecchio; perche in ogni età ci sono stati di quelli, che più de gl'altri hanno fatto il bello ingegno; ma de gl'eccellenti, & di quelli che hanno insegnato il buono, e 'l bello della Musica, le tradittioni de quali sono regole cauate dalla Demonstratione, & dalla natura istessa della cosa, confermate dalla esperienza Madre di tutte le cose, & dalla lunga consuetudine. Et questi sono quei Vecchi, dalle tradittioni de quali gli Moderni Dottori s'allontanano. Posso ancora auisare in questo luogo, che nelle mie Canzonette à quattro Voci, vi sono occorsi alcuni errori

di Stampa, & altri n'ho fatto io à gusto mio, cose che gl'auersarij se ne seruono per arme contra di me; ma sò che gl'huomini in questa scienza giudiciosi, s'accorgeranno benissimo dal mio ragionamento, & dalle cose, che in cosi fatto negotio io ho detto; quali saranno le cose occorse per errore di Stampa, & quali à mio gusto ho fatto io; dalle quali cose considererà il Lettore la malitia, tal hora la poca intelligentia dello auersario, & quando habbi, e sia soprapreso dal spirito della contradittione. Voglio hora uenire per breuità al raporto della lettera promessa in risposta della mia di sopra posta; la qual ueduta in faccia si conoscerà quanto dica il falso, & quanto s'inganna in questo suo nouo modo di Comporre, per tirare l'acqua al suo Molino; di donde potrassi argomentare quanto egli per se stesso in questa professione uagli, non hauendo lingua da altri.

## 2.2. *Dichiaratione della Lettera*

*Dichiaratione della Lettera Stampata nel Quinto Libro de suoi madrigali.*

Escrita por seu irmão, Giulio Cesare Monteverdi.

Apêndice de *Scherzi musicali a tre voci*, 1607.<sup>142</sup>

Fu dalle stampe (alcune mesi adietro) publicata una lettera di Claudio Monteverde mio fratello, la qual diede materia, ond'altri s'affaticassero, sotto fitto nome di un Antonio Braccini da Todi, di farla parer al mondo una chimera & vanità, ond'io spinto si dall'amore che porto a mio fratello, ma molto più dalla verità, che in essa lettera si contiene, vedendo lui compiacenteli d'attendere a fatti, poco prezzar l'altrui parole, ne potendo soffrir, che l'opere sue fossero a si gran torto

---

<sup>142</sup> Fac-símile do original, in MONTEVERDI, Claudio. *Tutte le opere*. Tomo X. 1929.

biasimate, ho voluto per questa volta rispondere alle opposotione fattele, dichiarazione di parte in parte, più largamente, quel tanto che allo fratello ha in detta lettera sotto breve termini ristretto affinche quegli conosca, & chiunque il segue, la verità che in lei si contiene, esser molto differente da quel un'egli nel suo discorso dimostra. Dice a dunque la lettera cosi:

***Non vi maravigliate ch'io dia a le stampe questi Madregali senza prima rispondere a le oppositioni che fece l'Artusi.***

Per l'Artusi, si va da intendere, l'Artusi overo Delle Imperfetioni De La Moderna Musica, libro che porta in fronte questo titolo; che nulla prezzando quel civil precetto d'Horatio. *Nec tua laudabis studia, band altera reprendes;* & senza alcuna causa dattali, al torto perciò, dice quel peggio che può di alcune compositioni musicali di Claudio mio fratello.

***Contro alcune minime particelle d'essi.***

Quello particelle dette da l'Artusi passaggi, & che si veggono cosi lacerati dal detto Artusi, nel ragionamento secondo; son parte dell'armonia del Madregale Cruda Amarilli di mio fratello, & l'armonia di esso, parte de la melodia ond'è composto; perciò in rispetto al tutto di che consta la melodia, particelle ha quelli nominati, & non passaggi.

***Perche essendo io al servitio de questa Serenissima Altezza, non sono padrone di quel tempo che tall'ora mi bisognerebbe.***

Ciò ha detto mio fratello, non solo per il carico de la musica tanto da chiesa quanto da camera che tiene, mi per altri servitii non ordinarii, essendo che (servendo a Gran Prencipe) la maggior parte del tempo si trova occupato hora in Tornei, hora in Belletti, hora in Comedie, & in varii concerti, & finalmente nello concertar le due Viole bastarde, il quale carico, & flautio non e sorti cosi comune come si potrebbe dare ad intendere l'oppositore; & non tanto per la regione, & vera scusa prodotta, ha tardato & va tardando mio fratello, una perche conosce ancora che: *properantet omnia perverse agunt;* & che il bene non sta con il presto,

conciosia cosa che, le verità della virtù voi tutto l'home, & tanto piu cetrando di tratar di cosa apena tocca di lontano da intelligenti Teorici armonici, & non come sia fatto l'oppositore, di cosa Nota Lippis arque tonsoribus.

***Ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso.***

Dice mio fratello che non fa le sue cose a caso; atteso che la sua intentione è stata (in questo genere di musica) di far che l'oratione sia padrona del armonia e non serva; e in questo modo, sarà la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone, dice queste parole, 'Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo', e poco più a basso 'Quin etiam consonum ipsum et dissonum eodem modo, quando-quidem Rithmus et Harmonia orationem sequitur non ipsa oratio Rithmum et Harmoniam sequitur', dopo (per dare più forza all'oratione seguita con queste parole): 'quid vero loquendi modus ipsaque oratio non ne animi affectionem sequitur?' e poi, 'orationem vero cetera quoque sequuntur' ma in questo l'Artusi, da bon maestro piglia certe particelle, o passaggi (come lui dice) del Madregale Cruda Amarilli di mio fratello, nulla curandosi dell'oratione, tralasciandola in maniera tale, conte se nulla havesse chetare con la musica, mostrando poi delle passaggi privi de la sua oratione, dei tutto de la sua armonia & del suo Rithmo, ma s'havesse nelli passaggi notati da lui per falsi, sposta l'oratione loro, il mondo senza altro havrebbe conosciuto dove e trascorso il suo giuditio, & egli non havebbe detto che fossero chimere, e castelli in aria; per non essere osservanti interamente de le regole de la prima pratica. Ma bella ragione sarebbe certo, le si faceste il simile anco de li madregali di Cipriano «Dalle belle contrade», «Se ben il duol», «E se pur mi mantieni amor», «Poiche m'invita amore», «Crudel acerba», «Un'altra volta», & finalmente altri, l'armonia de quali serva esattamente alla sua oratione, che certo ? come corpi senz'anima, rimanendo senza questa piu importante & principal parte de la musica, significando l'oppositore col sindacar senza l'orattione questi passaggi che tutto il buono & il

bello si stia nella osservatione esatta de le dette regole di prima pratica, li quali pongono l'arme ma signora del oratione (come ben sarà vedete mio fratello) il quale sapendo alla musica, ( in tal genere di cantilena come questa sua) versar ritorno alla perfetione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva al oratione, & l'oratione padrona del armonia , al qual pensiero tende la seconda pratica overo l'uso moderno, per tal fondamento, vero promette mostrare contro l'oppositore, che l'armonia del madregale Cruda Amarille non e fatta. Caso, ma si bene a bel arte, & a buono studio non inteso da l'Aversario, & non conosciuto, & perche mio fratello promette mostrare con la prosa, contro l'oppositore in rispetto alla perfetione della melodia, che le cose feritte, da l'Aversario non sono sondare nella verità del arte, l'oppositore anc'egli, contro al madregale di mio fratello, con armonia osservante le regole de la prima pratica, ciò non risguardante alla perfetione della melodia, nel qual modo considerata l'armonia, di serva di vien padrona, mostri l'errore d'altri, per mezzo delle stampe con simile atto pratico; perche purpura iuxta purpuram di indicanda; che per dir solamente parole contro a facci d'altri. *Nil agit exemplum litem quod lite resoluit.*

Et lasci all'hora che il mondo sia poi giudire, & non mostrando egli fatti, ma dicendo solamente parole, & i fatti essendo quelli che lodano il Maestro, mio fratello ritroverassi a meritar la lode & non egli, che sicome l'amalato non predica la intelligenza nel medico per udirlo solamente imitare d'Hippocrate, & di Galeno, ma si bene all'hora quando per mezzo del suo aiutto ottiene la sanità. Così il mondo non predica la intelligenza nel musico per udirlo far maneggi di lingua, sopra gli honorati Theorici armonici; che Timoteo non mosse Alessandro all'armi in così fatta guisa; ma si bene col canto; A questo atto pratico invita mio fratello l'oppositore & non altri poiche a tutti cede, tutti honora, & riverisce e a questo l'invita per sempre percioche sole attendere al canto, & non a la prosa, fuori che l'una sol volta promessa; seguitando il Divino Cipriano Rore, il Sig. Prencipe di

Venosa, Emiglio del Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanelle e il Conte di Camerata, il Cavalier Turchi, il Pesci, & altri Signori di questa Eroica scola, & non attendere alle ciancie & chimere.

***Et tosto che si a rescritta uscira in luce portando in fronte il nome de seconda pratica***

perche intende l'oppositore far contro alla moderna musica, & diffendero la vecchia, le quali veramente trovansi differente fra di loro, (nel modo de adoperar le consonanze & dissonanze, come ben fara vedere mio fratello) non conosciuta cotal differenza dal oppositore, per maggior chiarezza adunque del vero, sia intesa da tutti qual sia l'una, & qual sia l'altra, amendue honorare da mio fratello, reverite, & lodare alla vecchia ha posto nome prima pratica, per essere primo uso praticale, & la moderna ha nominato seconda pratica, per essere secondo uso praticale; prima prattica intende che sia quella che versa intorno alla perfetione del armonia; cioè che considera l'armonia non comandata, ma comandante, e non serva ma signora del oratione, e questa fu principiata, da que' primi che ne' nostri caratteri composero le loro cantilene a più de una voce, seguitata poi, e ampliata, da Occheghem, Josquin des Pres, Pietro della Rue, Iovan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert, e altri di que' tempi, perfettionata ultimamente da Messer Adriano con l'atto pratico, e dal Eccellentissimo Zerlino con regole giudiciosissime. Seconda pratica dela quale è statto il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore, come ben fara vedere mio fratello, seguitata, & ampliata, non solamente da li Signori detti; ma dal Ingegneri, dal Marenzo, da Giaches Wert, dal Luzzasco, & parimente da Giaccoppo Peri, da Giulio Caccini, & finalmente da li spiriti più elevati, & intendenti de la vera arte, intende che sia quella che verta in torno alla perfetione e la melodia, cioè che considera l'armonia comandata, & non comandante, & per signora del armonia pone l'oratione, per cotali ragioni balladetta seconda & non nona; ha detto prattica e non Teorica perciocché intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze

e dissonanze nel atto pratico, non ha detto *Istitutioni melodiche*, perciocché egli confessa non essere soggetto di così grande impresa, ma lascia al Cavalier Ercole Bottrigari e al Rev. Zerlino il componimento di così nobili scritti. Che perciò disse institutioni Armoniche perche vola le insegnare le leggi & le regole del armonia, ma mio fratello, ha detto seconda pratica, cioè secondo uso praticale, perche vol servirsi delle considerationi di questo uso, cioè della considerationi melodiche, & ragioni sue, adoperando qual tanto di loro solamente, che a lui apartiene per diffendersi dal oppositore.

***Overo perfetioni della moderna musica.***

Chiamar alla perfetioni della moderna musica, mosso dall'autorità di Platone che dice, Non ne & musica circa perfectionem melodia versatur?

***Del che forsi alcuni si ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che la insegnata dal Zerlino.***

Ha detto alcuni & non tutti, per solamente intendersi l'oppositore & suoi seguaci, ha detto si ammireranno, perche sa al sicuro mio fratello questi essere privi non solamente della cognitione della seconda pratica, ma gran parte ancora della prima (come ben farà vedere) non credendo che vi sia altra pratica che la insegnata dal Zerlino, cioè non credendo che vi sia altra pratica che quella di meser Adriano, che d'altra pratica il Rever. Zerlino non s'intende trattare come bene afferma dicendo, Non fu mai, ne anco è mia intentione di scrivere l'uso de la pratica, locoando il modo de li Aurichi, o Greci, o Latini, se bene a le siate la vò adombrando, ma solamente il modo di quelli, che hanno ritrovato questa nostra maniera, nel far cantate insieme molte parti, con diverse modulationi & diverse arte, specialmente secondo la via & il modo tenuto da messer Adriano; Si chedunq; l'istello Rever. Zerlino confessa, non essere quel una verità, & sola de la pratica la sua insegnata, & perciò mio fratello intende servirsi de le ragioni insegnate da Platone & praticare dal Divino Cipriano & da l'uso moderno, differentemente dalle insegnate, & determinate, dal Rever. Zerlino, & praticate da messer Adriano.



***Ma siano sicuri che intorno alle consonanze & dissonanze.***

Mai oppositore & suoi seguaci, siano sicuri, che intorno alle consonanze, & dissonanze; cioè che intorno al modo di adoperarle consonanze & dissonanze;

***Vi è anco una consideratione differente della determinata,***

pela consideratione determinata che versa intorno al modo di adoperarle consonanze & dissonanze; intende mio fratello, quelle regole del Rever. Zerlino, che nel terzo delle sue institutioni si vedono ; le quali tendono mostrare la perfetione pratticale del armonia, & non de la melodia, (come ben si scopre questo da li esempi musicali suoi in quel luoco) li quali mostrando in atto prattico, il contenuto de li detti documenti, & leggi, si vedono senza risguardo di oratione; perciò mostrano l'armonia essere signora, & non serva; per il che proverà mio fratello all'oppositore, & a suoi segnaci, l'armonia serva al oratione, nel modo di adoperarle consonanze, & dissonanze, non essere determinata nel modo sudetto, perciò questa, differente da quella in questa parte.

***La quale con quietanza della ragione, & del senso, diffende il moderno comporre.***

Con quietanza della ragione, percioche appogierassi sopra le consonanze & dissonanze dalla mathematica aprobare, perciò ha detto intorno al modo di adoperarle, & appogierassi parimente sopra comando del oratione, signora principal del atte nella perfetione della melodia considerata, (come afferma Platone nel terzo de R.P.) perciò ha detto seconda prattica, con quietanza del senso, percioche il composto di oratione comandante di Rithmo & armonia servienti a lei ( & dico servienti che non cale il composto solo a perfetionare la melodia) movono le affetioni del animo, & ecco Platone: *sola enim melodia ab omnibus quoteunque distrabunt animunt retrahens contrahit in se ipsum*; & non l'armonia sola, sia purre perfetta quanto si vole, & lo confessa il Rever. Zerlino con queste parole: Se noi pigliamo la semplice armonia senza agiongerle alcuna altra cosa, non haver possanza alcuna di face alcuno effetto estrinseco; & agionge più

aabsso, prepara, & dispone, ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, ovvero alla mestitia, ma non induce però ad esprimere alcuno effetto estrinseco.

***Et questo ho voluto dirvi si perche questa voce seconda prattica  
tall'ora non fosse occupata da altri,***

ha fatto sapere al mondo mio fratello questa voce essere sicuramente sua, accioché si sappia, & si concluda che quando l'avversario disse nel secondo Artusi queste parole; *seconda prattica* che si può dire con ogni verità essere la feccia della prima, che ciò disse per dir male de le opere di mio fratello, & che fu nel anno 1603, nel qual tempo propose mio fratello, d'incominciar a scrivere per diffendersi dal oppositore, che apena questa voce *seconda prattica*, ei si era lasciato uscire di bocca, indicio vero, che vorrebbe potere l'avversario lacerare nella istessa aria, nonché in iscritto, le parole di mio fratello, & le sue notte insieme. & per qual causa poi? diccalo chi lo sà, vedalo chi lo può trovavate in carta, ma perche si stupisse l'avversario, in quel suo discorso, sopra a ciò dicendo. Vene mostrate tanto geloso di questo nome, che temete non vi sia rubbato: Quasi voglia dire in suo linguaggio, non occorre che temiate di rappina tale, perche non sete sogetto meritevole da essere imitato non che rubbato; li faccio sapere che se si havesse a considerare la cosa per questo verso, haverebbe non pochi argomenti in suo favore, mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, or sotto a parole de motetti, or de madregali, or di canzonette, & d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da libagni di Spà, l'anno 1599? & chi incominciò a porlo sotto ad orationi lattine e a volgari nella nostra lingua, prima di lui? Non fece questi scherzi all'ora? Dunque vi farebbe che dire in suo prò; & di più ancora (s'io volessi)per altre cose; le quali mi taccio perche come ho detto, la cosa non si ha da intendere per questo verso; chiamaralla seconda prattica in quanto al modo di adoperarla, che in rispetto al origine si potrebbe dir prima,

***Si perche anco l'ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cosi intorno all'armonia.***

Altre, cioè non star semini nel credere, che tutto il bisogno del arte, in altro luogo non sia per ritrovarsi, che solamente nel comando de regole di prima pratica, perche l'armonia farebbe sempre vai in tutti li generi de cantilene, essendo terminata, & cosi non potrebbe servire al'oratione perfettamente seconde cose, cioè cose versanti intorno alla seconda pratica overo alla perfetione della melodia; intorno al armonia, cioè intorno non alle particelle o passaggi della cantilene solamente tua allo suo tutto; che se havesse in tal guisa pensato l'oppositore l'armonia del madrigale O Mirtillo di mio fratello, haverebbe in quel suo discorso detto quelle esorbitanze intorno al tuono di esso, se ben pare che parla in generale, havendo detto. Ha parimente ragionato l'Artusi & di, mostrato, la confusione che apportano alle cantilene quelli che incominciano di un tuono; seguitando di un altro al fine terminano di quello che totalmente è dal primo e secondo pensiero lontano, il che è come sentite un pazzo ragionare in quale dia un colpo, come si dice, hor sopra al cerebro & hor sopra la botte; poverello e non s'avede, che mentre vol mostrarsi al mondo regolato precertore, cade nel errore del negare li tuoni misti, li quali te non vi fossero l'inno de le Apostoli che in comincia del sesto, & finisce del quarto, non darebbe hor sopra cerebro, & hor sopra la botta parimente l'introito Spiratus Domini replevit orbem terrarum, & maggiormente il Te Deum laudamus? Iosquino non sarebbe stato un ignorante ad haver incominciato la messa sua Fait faut Regrez del sesto, & finita del secondo? Nasce la pena mia del eccel. Striggio, l'armonia del qual canto (nella prima pratica considerata) ben si può chiamar divotia, non sarebbe una chimera, essendo fabricata sopra d'un Touno che consta di primo di ottavo, di undecimo, & di quarto il madregale del Divino Cipriano Rore. Quando signor lasciaste, che incomincia del undecimo nel mezzo scorre nel seconde, & decimo, & la fine conclude nel primo, & la seconda parte nel ottavo, non sarebbe stata questa di Cipriano una vanitate ben

legger, & messer Adriano che si chiamarebbe et li ad haver pricipiato. Ne proicias nos in tempore senestivis (motetto a cinque che si li una nella fine de suo primolibro) del primo tuono, & il mezzo fattolo del secondo, & e la fine del quarto ma che lega il Rever. Zarlino l'oppositore nel quarto de le institutioni a cap. 14 che imparerà

***Et credere che il moderno compositore fabrica sopra a li fondamenti della vività & vivere felici.***

Questo ha detto mio fratello ultimamente, perche sapendo che il comporre moderno non osserva, & non può osservare, in virtù del comando del oratione, le regole de la prima prattica, & purre con il modo di comporre, vien dal mondo abbracciato , in maniera tale che uso con giusta ragione si può chiamare, perciò non può credere, ne crederà mai, quando anco le ragioni me, non fossero bono per sostentamento de la verità di cotal uso, che il mondo s'inganni, ma si bene l'oppositore & vivete felici.

### 3. Cronologia da obra de Claudio Monteverdi

#### 3.1. *Livros de Madrigais*

- 1584 (Veneza): **Canzonette** a tre voci di Claudio Monteverde Cremonese discepolo del Sig. Marc'Antonio Ingegneri, novamente poste in luce. **Libro Primo**. In Venetia: Presso Giacomo Vincenti, & Ricciardo Amadino compagni, MDLXXXIII.
- 1587 (Veneza): Madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde Cremonese discepolo del Sig.r Marc'Antonio Ingegneri... **Libro primo**;
- 1590 (Veneza): **Il secondo libro** de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde Cremonese discepolo del Sig.r Ingegneri. In Venetia: Appresso Alessandro Raverij, MDCVII.
- 1592 (Veneza): Di Claudio Monteverde **il terzo libro** de madrigali a cinque voci. In Venetia: Appresso Ricciardo Amadino, MDXCII
- 1603 (Veneza): **Il quarto libro** de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverdi Maestro della Musica del Ser.mo Sig.r Duca di Mantova.
- 1605 (Veneza): **Il quinto libro** de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde Maestro della Musica del Serenissimo Sig.r Duca di Mantoa, col basso continuo per il Clavicembano, Chittarone, od altro simile istromento; fatto particolarmente per li sei ultimi, & per li altri a beneplacito.
- 1607 (Veneza): **Scherzi Musicali** a tre voci di Claudio Monteverde. Raccolti da Giulio Cesare Monteverdi suo fratello & novamente posti in luce. Con la Dichiaratione di una Lettera, che si ritrova stampata nel Quinto libro de suoi madregali. In Venetia: Appresso Ricciardo Amadino, MDCVII.

- 1614 (Veneza): **Il sesto libro** de madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavacembano, et altri stromenti. Di Claudio Monteverde Maestro di Cappella della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco.
- 1619 (Veneza): Concerto. **Settimo libro** de madrigali a 1.2.3.4. sei voci, con altri generi de canti di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Republica.
- 1632 (Veneza) **Scherzi Musicali**, cioè Arie, & Madrigali in stil recitativo con una Ciaccona a 1. & 2. voci. Del M.to Ill.te & M.to R.do Sig.r Claudio Monteverde. Maestro di Capella della Sereniss. Repub. Di Venetia. Raccolti da Bartholomeo Magni.
- 1638 (Veneza): Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodii fra i canti senza gesto. **Libro ottavo** di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia
- 1651 (Veneza): Madrigali e canzonette a due e tre voci del signor Claudio Monteverde già Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venezia... **Libro nono**. Apresso Alessandro Vincenti. In Venetia: Apresso Alessandro Vincenti, MDCLI. (op. posth.)

### 3.2. *Obras Sacras*

- 1582 (Veneza): **Sacrae Cantiunculae** tribus vocibus Claudini Montisviridi cremonensis Egregii Ingegnerii Discpuli. Liber Primus. Venetiis: Apud Angelus Gardanum, MDLXXXII.
- 1583 (Brescia): **Madrigali spirituali** a quattro voci posti in musica da Claudio Monteverde Cremonese, discepolo del Signor Marc'Antonio Ingegneri.
- 1610 (Veneza): Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros. Ac Vespere pluribus decantanda cum nonnullis sacris concentibus ad Sacella sive principum cubicula accommodata. **Missa** da Capella a 6 voci, fatta sopra il motetto ***In illo tempore*** del Gomberti; **Vespro della beata vergine** da concerto composto sopra canti fermi, 6 vocibus et 6 instrumentis. Venetijs: Apud Ricciardum Amadinum, MDCX.
- 1640 (Veneza): **Selva morale e spirituale** di Claudio Monteverde, Maestro Di Capella della Serenissima Republica Di Venetia. Alla Sacra Cesarea maesta dell'Imperatrice ELEONORA GONZAGA. In Venetia: Appresso Bartolomeo Magni, MDCXXXX.
- 1650 (Veneza): **Messa a 4 voci** et salmi a una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette et otto voci, concertati, e parte da cappella & con le litanie della B.V. del Signor Claudio Monteverdi già Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia. (op. posth.)

### 3.3. *Música Cênica*

- 1607 (Mantua): **L'Orfeo**. (Alessandro Striggio) Favola in Musica da Claudio Monteverdi rappresentata in mantova l'Anno 1607. & novamente data in luce. In Venetia: apresso Ricciardo Amadino, MDCIX.
- 1608 (Mantua): **L'Arianna**. (Ottavio Rinuccini) Música perdida, exceto o *Lamento*.
- 1608 (Mantua): **Il ballo delle ingrate**. Ballett (Alessandro Striggio). Incluída no VIII livro de madrigais.
- 1616 (Venezia): **Tirsi e Clori**, Ballett. (Alessandro Striggio) Incluída no VII livro de madrigais.
- 1624 (Veneza): **Combattimento di Tancredi e Clorinda**, (Torquato Tasso) Incluída no VIII livro de madrigais.
- 1637 (Viena): **Volgendo Il Ciel** Ballo in onore dell'Imperatore Ferdinando III. Incluída no VIII livro de madrigais. Parte 1. Introdutione al ballo; parte 2. Ballo Movete al mio bel suon le piante snelle.
- 1641 (Veneza): **Il ritorno d'Ulisse in patria**. (Giacomo Badoaro) Drama in Musica rappresentato in Venetia nel Teatro di San Cassiano, l'Anno 1641. Poesia di Giacomo Badoaro N.V., Musica di Claudio Monteverdi.
- 1642 (Veneza): **L'incoronazione di Poppea**. (Giovanni Francesco Busenello) Drama in Musica rappresentato in Venetia nel Teatro Grimano, l'Anno 1642. Poesia di Gio. Francesco Busenello, Musica di Claudio Monteverdi.



### *3.4. Obras perdidas*

- |                 |                                                             |
|-----------------|-------------------------------------------------------------|
| 1608 (Mantua)   | Prologo para L'idroppica (Giovanni Battista Guarini).       |
| 1617            | Maddalena. Prologo.                                         |
| 1617            | Le nozze di Tetide e di Peleo. Intermezzo                   |
| 1617            | Andromeda.                                                  |
| 1620 (ca.)      | Lamento d'Apollo.                                           |
| 1627 (Mantova)  | La finta pazza Licori.                                      |
| 1627            | Armida                                                      |
| 1628 (Parma)    | Gli amori di Diana e di Endimione. Intermezzo (Ascanio Pio) |
| 1628            | Torneo Mercurio et Marte.                                   |
| 1630 (Veneza)   | Proserpina rapita. (Giulio Strozzi)                         |
| 1641 (Veneza)   | Le nozze d'Enea con Lavinia (Giacomo Badoaro)               |
| 1641 (Piacenza) | La vittoria d'amore. Ballett.                               |

## IV. Bibliografia

- \_\_\_\_\_. TMI Thesaurus musicarum italicarum. Institute of Information and Computing Sciences, Utrecht University, Netherlands.  
<http://euromusicology.cs.uu.nl/>
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Traduzido por Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004. 148 p. Traduzido de Art Poétique.
- \_\_\_\_\_. *Problemas musicais: Seção XIX dos Problemas*. ed. bilíngüe. Tradução, notas e índices por Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2001. 181 p.
- ARNOLD, Denis, e FORTUNE, Nigel. *The New Monteverdi Companion*. Londres: Faber and Faber, 1985. 361 p.
- \_\_\_\_\_. *Monteverdi Madrigals*. Londres: Ariel Music and BBC Books, 1987. 59 p.
- ARTUSI, Giovanni Maria. *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del Sig. Claudio Montiverdi*. Veneza: Vincenti, 1608. Fac-símile: Bibliotheca musica Bononiensis, seção 2, nº36. Bolonha: Arnaldo Forni, 2000.
- \_\_\_\_\_. *L'Arte del contraponto*. Veneza: Vincenzi, & Amadino, 1586. Fac-símile: Bibliotheca musica Bononiensis, seção 2, nº 43. Bolonha: Arnaldo Forni.
- \_\_\_\_\_. *Seconda parte dell'Artusi: overo delle imperfettioni della moderna musica*. Veneza: Vincenti, 1603. Fac-símile: Bibliotheca musica Bononiensis, seção 2, nº36. Bolonha: Arnaldo Forni, 2000.
- \_\_\_\_\_. *L'Artusi: overo delle imperfettioni della moderna musica*. Veneza: Vincenti, 1600. Fac-símile: Bibliotheca musica Bononiensis, seção 2, nº36. Bolonha: Arnaldo Forni, 2000.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *L'interpretazionne Della Musica Barocca: Saggio Di Metodo Per La Tastiera*. Traduzido por Gabriella Gentili Verona. 6ª ed. Milão: Curci, 1973. 195 p. Traduzido de Versuch über die wahre art das Klavier zu spielen mit exempeln und achtzehn probe stucken in sechs Sonaten. Berlim, 1753.

- BANCHIERI, Adriano. *L'organo suonarino*. Veneza: Amadino, 1605. Fac-símile: Bibliotheca musica Bononiensis, seção 2, nº 31. Bolonha: Arnaldo Forni.
- BARBIER, Patrick. *História dos castrati*. Traduzido por Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 219 p. Traduzido de Histoire des castrats. Grasset & Fasquelle, 1989.
- BIANCARDI, Francesco. *Breve Regola per Imparar'a Sonare Il Basso con ogni sorte d'instrumento*, 1607. Cópia do facsimile.
- BROWN, David. *Thomas Weelkes*. Londres: Faber and Faber, 1969. 223 p.
- BUKOFZER, Manfred F. *La musica en la época barroca: de Monteverdi e Bach*. Traduzido por Clara Janés e José M.<sup>a</sup> Mrtín Triana. Madri: Alianza, 1986. 477 p. Traduzido de Music in The Baroque Era-From Monteverdi to Bach. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 1947.
- CALDWELL, John. *La musica medieval*. Traduzido por Geraldo Arriaga. Madrid: Alianza Música, 1984. 272 p. Traduzido de Medieval Music. Londres: Hutchinson & Co., 1978.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997. 538 p. Traduzido de Theories of the Theatre: a historical and survey, from the greeks to the present. Ithaca: Cornell University, 1984.
- CASOY, Sergio. *Orfeo: a ópera que inventou a ópera*. Programa de concerto musical do Núcleo de Música Antiga da Escola de Comunicação e Artes (ECA) – USP. São Paulo: Teatro São Pedro, 30 de mar. De 2006.
- CAVINI, Maristela P. A morte e o sentimento místico humano: Dramaturgias musicais contidas no Réquiem de Mozart. In *Fórum de pesquisa científica em arte*, 2005. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná., 2005. pág 212-221. Anais.
- CHAFE, Eric T. *Monteverdi's tonal Language*. New York: Schirmer Books, 1992. 442p.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 190 p. Coleção Estudos.
- \_\_\_\_\_. *Um momento reflexivo: de Monteverdi e sua arte*. Programa de concerto musical do Grupo Camena & Coral Paulistano. São Paulo: Teatro São Bento, 04 de jul. de 2005.
- CHIEROTTI, Carlo Mario. *Comporre senza conoscere la musica. Athanasius Kircher e la musurgia mirifica: un singolare esempio di scienza musicale nell'età barocca*. Nuova Rivista Musicale Italiana, nº. 3. jul/set 1994. Disponível em <<http://www.chierotti.net/k3.html>>

- CLÉMENT, Catherine. *A ópera; ou, a derrota das mulheres*. Traduzido por Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 258 p. Traduzido de L'Opéra ou la Défait des Femmes. Grasset & Fasquelle, 1979.
- COLI, Jorge. *A criação da ópera*. Programa de concerto musical da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo & Coral Paulistano. São Paulo: Teatro Municipal, 29 de abr. 2006.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003. 138 p. Coleção Debates, n°. 289.
- COTTE, Roger. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. Traduzido por Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Cultrix. 232 p. Traduzido de Musique et Symbolisme. 1988.
- DART, Thurston - *Interpretação da música*. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. New revised edition. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, Inc., 1992. 766 p.
- DOWNS, Philip G. *Classical Music: the era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W.W. Norton & Co, 1992. 697 p.
- ECO, Umberto. *Os Limites da interpretação*. Traduzido por Pérola de Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004. 315 p. Coleção Estudos, n°. 135. Traduzido de I Limiti dell'Interpretazione. Gruppo Editoriale Fabbri, 1990.
- FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Traduzido por Carlos Alonso. Madrid: Turner S.A., 1989. 598 p. Traduzido de Monteverdi. EDT Edizioni di Torino, 1985.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000. 600 p.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Traduzido por Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 259 p. Traduzido de Der musikalische Dialog: (Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart). 2ª ed. Salzburgo: Residenz Verlag, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Traduzido por Marcelo Fagerlande, Revisado por Maria Tereza Rezende Costa e Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272p. Traduzido de Musik als Klangrede, Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburgo: Residenz Verlag, 1982.

- HASKELL, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Londres: Thames & Hudson, 1988. 232 p.
- KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Traduzido por Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 272 p. Traduzido de Opera as drama. Califórnia: University of California Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The masses and motets of William Byrd*. Londres: Faber & Faber, 1981. 360 p.
- KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Tomus II, Libri VIII, IX & X. Roma: 1650.
- Facsimile disponível em <<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?url=/mpiwg/online/permanent/librariy/WFCRQUZK/pageimg&start=51&pn=60&mode=imagepath>>
- KIVY, Peter. *Sound Sentiment: an Essay on the Musical Emotions*. Filadélfia: Temple University, 1993.
- KLOIBER, Rudolf. *Handbuch der Oper*. 2 volumes. Munique: DTV, Bärenreiter, 1985. 1100 p.
- KOBBÉ, Gustave. *O livro completo da ópera*. Traduzido por Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. 934 p. Traduzido de Kobbé's Complete Opera Book. Londres: The Bodley Head, 1987.
- KUNZE, Stefan - *Las óperas de Mozart*. Trad. Ambrosio Berasain Villanueva. Madrid: Alianza Editorial, 1990 714 p. Tradução de Mozarts Opern. Stuttgart: Philipp Reclam, 1984.
- LA MOTTE, Diether. *Harmonielehre*. Munique: DTV, e Kassel; Basel; Londres; Nova Iorque; Praga: Bärenreiter, 2001. 290p.
- LANG, Paul H. *La experiencia de la ópera: una introducción sencilla a historia y literatura operística*. Traduzido por Juan Mion Toffolo. Madri: Alianza, 1983. 240 p. Traduzido de The Experience of Opera. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.
- LEOPOLD, Silke e STEINHEUER, Joaquim (org). *Claudio Monteverdi und die Folgen*. Kassel: Bärenreiter, 1998. 497 p.
- LEOPOLD, Silke. *Claudio Monteverdi: und seine Zeit*. Berlim: Laaber-Verlag, 2002. 327 p.
- MEIER, Bernhard. *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel; Basel; Londres; Nova Iorque; Praga: Bärenreiter, 1992. 228 p. Coleção Bärenreiter Studienbücher Musik, vol 3.
- LOYN, Henry R., org. *Dicionário da idade média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 371 p.
- MAGALDI, Sabato - *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Estudos - teatro). 481 p.

- MARTINEZ, José Luiz, Monteverdi's Combattimento: a Semiotic Analysis. In *Musical Semiotics Revisited*. Imatra: International Semiotics Institute, 2003. (Acta Semiotica Fennica 7) p. 440-445.
- METZGER, Heinz-Klaus, e RIEHN, Rainer, org. *Claudio Monteverdi: Um die Geburt der Oper*. Munique: Text+Kritik GmbH, 1995. 111 p. Coleção Musik-Konzepte, nº. 88.
- \_\_\_\_\_. *Claudio Monteverdi: Vom Madrigal zur Monodie*. Munique: TextKritik GmbH, 1994. 186 p. Coleção Musik-Konzepte, nº. 83/84.
- MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo: Favola in Musica*. Editado por Denis Stevens. Londres: Novello, 1967. 150 p.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo: Favola in Musica*. Editado por Edward H. Tarr. Paris: Costallat, 1973. 12 p.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo: Favola in Musica*. Editado por Ottorino Respighi. Londres: Novello, 1935. 156 p.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo: Favola in Musica*. Veneza, Amadino, 1609. Fac-símile. Kassel: Bärenreiter, 1998.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo*. Regência: John Eliot Gardiner. Intérpretes: A. R. Johnson; J. Baird, L. Dawson; A. Sofie von Otter e outros. Londres: Archiv Produktion, 1987. Audio CD.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo*. Regência: Jordi Savall. Direção: Gilbert Deflo. Intérpretes: M. Figueras; F. Zanasi; A. Savall; S. Mingardo e outros. Barcelona: BBC; Opus Arte, 2002. Ópera. DVD.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo*. Regência: Michel Corboz. Intérpretes: E. Tappy; M. Schwartz; W. Staempfli; L. Sarti e outros. Erato, 1968. Audio LP.
- \_\_\_\_\_. *L'Orfeo*. Regência: Nikolaus Harnoncourt. Direção: Jean-Pierre Ponnelle. Intérpretes: P. Huttenlocher; D. Turban; T. Schmidt; R. Yakar e outros. Zurique: Deutsche Grammophon, 1978. Ópera. VHS.
- \_\_\_\_\_. *Lettere*. Editado por Éva Lax. Florença: Leo Olschki, 1994. 220 p.
- \_\_\_\_\_. *Tutti le Opere*. Editado por G. Francesco Malipiero. Viena: Universal, 1926-68.
- MONTEVERDI, Giulio Cesare. *Dichiaratione della lettera: stampata nel quinto libro de suoi Madregali*. In MONTEVERDI, Claudio. *Tutti le Opere*. Editado por G. Francesco Malipiero. Viena: Universal, 1954-68. Tomo X, 92 p.

- MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. Londres: Peter Short, 1597.  
Reimpressão: Prefácio de Thurston Dart, Londres: J. M. Dent & Sons Ltda., 1952. 326 p.
- MOTA, Marcos. *Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico*. Acesso em 21 de mar de 2006. Artigo disponível no site do autor, em: <<http://www.marcusmota.com.br>>
- NATTIEZ, Jean-Jacques. et al. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega. 166 p. Coleção Vega Universidade, n°. 29.
- ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus. Produção: Sacha Gordine. Roteiro: Jacques Viot. Intérpretes: Marpessa Dawn; Breno Mello; Lourdes de Oliveira; Léa Garcia; Ademar Ferreira da Silva e outros. Baseado em Orfeu da concepção de Vinícius de Moraes. Música de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Luiz Bonfá e Antonio Maria. Versátil Home Vídeo, 1959. 1 filme (90min), colorido, sonoro. Edição restaurada e remasterizada, 2002. DVD.
- OSSI, Massimo. *Divining the Oracle: Monteverdi's seconda prattica*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. 298 p.
- PALOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. 156 p. Série Fundamentos, n°. 46.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988. 72 p. Série Princípios, n°. 158.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Traduzido por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p. Traduzido de Dictionnaire du Théâtre. Paris: Dunod, 1996.
- PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. 140 p.
- PLEBE, Armando e EMANUELE, Pietro. *Breve história da retórica antiga*. Tradução e notas por Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU, 1978. 94 p. Traduzido de Breve storia della retorica antica. Bari: Laterza, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Manual de retórica*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 204 p. Traduzido de Manuale di Retorica. Roma-Bari: Laterza & Figli, 1988.
- POULTON, Diana. *John Dowland*. 2ª. ed. Londres: Faber and Faber, 1982. 528 p.
- REESE, Gustave. *La música em el Renacimiento*. Madrid: Alianza Música, 1995.
- ROCHE, Maurice. *Monteverdi*. Paris: Seuil, 1960. 177 p.

- ROSENFELD, Anatol - *O teatro épico*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1994. (Debates - teatro) 176 p.
- SCHURMANN, Ernest. *A música como linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 186 p.
- TENNEY, James. *A History of Consonance and dissonance*. 1ª ed. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1987. 117 p.
- WOLLERMANN, Tobias. *Zur Musik in der "Drei Farben"-Trilogie von Krzysztof Kieslowski*. Osnabrück: epOs, 2002. 155 p.
- ZARLINO, Gioseffo. *Dimonstrationi Harmoniche*: del R. M. Gioseffo Zarlino da chioggia mastro di capella della Illustrissima Signora di Venetia. Nelle quali realmente si trattano le cose della Musica: & si risolvono molti dubii d'importanza. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1571. Cópia do fac-símile.
- \_\_\_\_\_. *Institutioni Harmiche*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1589. Reedição de Frans Wiering disponível em <http://www.neoismo.gamersrevolt.com> (PDF) e em <http://www.euromusicology.org> (HTML).



## V. Partitura de execução: L'Orfeo

A partitura de execução é apresentada como um exemplar completo, em volume anexo, e reflete os princípios e estudos realizados neste presente trabalho.

Foi executada Pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, em 2004, no teatro Sergio Cardoso, com o seguinte elenco:

Direção Musical

**ABEL ROCHA**

Direção Cênica

**WILLIAM PEREIRA**

Banda Sinfônica do Estado de São Paulo

Coral Jovem do Estado de São Paulo

**Paulo Szot:** Orfeo

**Cèline Imbert:** La musica & La Speranza

**Marcos Tadeu:** Pastor I & Spirito I

**José Antonio Soares:** Plutão & Pastor II

**Sebastião Câmara:** Pastor III & Spirito III

**Manela Freua:** Euridice

**Silvia Tessuto:** Messaggera

**Rosi Moreira:** Proserpina & Ninfa

**Carlos Eduardo Marcos:** Caronte & Spirito IV

**Manoel Alvarez:** Apollo & pastor IV

**Stela Almeida:** Cravo e positivo

**Teresinha Saghaard:** Cravo e positivo

**Guilherme Camargo:** Teorba e Guitarra barroca

**Silvia Ricardino:** Harpa

**Ana Marica Chamorro:** Violoncelo

**Fabio Nascimento:** Violino



# L'ORFEO

FAVOLA IN MUSICA

DE CLAUDIO MONTEVERDI

*Volume II da tese de doutorado*

*"Estudo da dramaturgia musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi,  
realizado a partir da linguagem tonal do compositor:  
Uma proposta de Orquestração moderna como recurso dramático"*

*realizada por:*

ABEL LUÍS BERNARDO ROCHA

*orientador:*

EDUARDO AUGUSTO OSTERGREN



IN SÃO PAULO

---

Appresso Abel Rocha. MM VIII



# L'ORFEO

## FAVOLA IN MUSICA

DE CLAUDIO MONTEVERDI

*Direção Musical*  
**ABEL ROCHA**

*Executado pela*  
*Banda Sinfônica do Estado de São Paulo*  
*Coral Jovem do Estado de São Paulo*  
*em novembro/2004*  
*Teatro Sérgio Cardoso*

*Direção Cênica*  
**WILLIAM PEREIRA**

Paulo Szot - Orfeo  
Celine Imbert - La musica & La Speranza  
Marcos Tadeu - Pastor I & Spirito I  
José Antonio Soares - Plutão & Pastor II  
Sebastião Câmara - Pastor III & Spirito III

Stela Almeida - Cravo e positivo  
Teresinha Saghaard - Cravo e positivo  
Guilherme Camargo - Teorba e Guitarra barroca

Manuela Freua - Euridice  
Silvia Tessuto - Messaggera  
Rosi Moreira - Proserpina & Ninfa  
Carlos Eduardo Marcos - Caronte & Spirito IV  
Manoel Alvarez - Apollo & Pastor IV

Silvia Ricardino - Harpa  
Ana Maria Chamorro - Violoncelo  
Fabio Nascimento - Violino

Versão para Banda Sinfônica do Estado de São Paulo:

**Abel Rocha**  
Assistente de Orquestração:  
Leonardo Martinelli

São Paulo - Setembro/Novembro de 2004



IN SÃO PAULO

---

Appressò Abel Rocha. MM VIII



# Sumário

## I Parte

|                                |              |
|--------------------------------|--------------|
| <i>Tocata e Prologo:</i> ..... | <i>pg 09</i> |
| <i>Atto Primo:</i> .....       | <i>pg 25</i> |
| <i>.Atto Secondo:</i> .....    | <i>pg 61</i> |

## II Parte

|                           |               |
|---------------------------|---------------|
| <i>Atto Terzo:</i> .....  | <i>pg 109</i> |
| <i>Atto Quarto:</i> ..... | <i>pg 143</i> |
| <i>Atto Quinto:</i> ..... | <i>pg 161</i> |



IN SÃO PAULO

Appressô Abel Rocha. MM VIII



# L'ORFEO

FAVOLA IN MUSICA  
DE CLAUDIO MONTEVERDI

## I PARTE

*Tocata & Prologo*  
*Atto Primo*  
*Atto Secondo*



IN SÃO PAULO

---

Appresso Abel Rocha. MM VIII

CLAUDIO MONTEVERDI  
1567-1643

- 9 -  
L'Orfeo, favola in musica

7

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.A.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

Tpa.Fá 1

Tpt.1

Tpt.2

Tbn.

Euf.

Tb.

Perc.

7

7

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

- 11 -  
L'Orfeo, favola in musica



20

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si<sup>b</sup> 1

Cl.Si<sup>b</sup> 2

Cl.Si<sup>b</sup> 3

Cl.A.Mi<sup>b</sup>

Cl.B.Si<sup>b</sup>

Fg.

Sx.A.Mi<sup>b</sup>

Sx.T.Si<sup>b</sup>

Tpa.Fá 1

Tpt.1

Tpt.2

Tbn.

Euf.

Tb.

Perc.

20

20

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

*simile*

*simile*

*simile*

*simile*

26

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si $\flat$  1

Cl.Si $\flat$  2

Cl.Si $\flat$  3

Cl.A.Mi $\flat$

Cl.B.Si $\flat$

Fg.

Sx.A.Mi $\flat$

Sx.T.Si $\flat$

Tpa.Fa $\sharp$  1

Tpt.1

Tpt.2

Tbn.

Euf.

Tb.

Perc.

26

26

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

33

*non legato*

Fl.1 *f* *non legato*

Fl.2 *f* *non legato*

Ob.1 *f* *non legato* II. I. *f* *non legato*

Cl.Si.1 *f* *non legato*

Cl.Si.2 *f* *non legato*

Cl.Si.3 *f* *fp* *f*

Cl.A.Mi. *f* *fp* *f*

Cl.B.Si. *f* *fp* *fp* *simile*

Fg. *fp* *fp* *fp* *simile*

Sx.A.Mi. *fp* *fp* *fp* *simile*

Sx.T.Si. *f* *f* *f* *simile*

Tpa.Fa.1 *fp* *fp* *fp* *simile*

Tpt.1 *f* *non legato* *f* *non legato*

Tpt.2 *f* *non legato* *f* *non legato*

Tbn. *f* *fp* *f* *simile*

Euf. *f* *fp* *f* *simile*

Tb. *fp* *fp* *fp* *simile*

Perc. *f* *fp* *fp* *simile*

33

VI. *f* *non legato*

Hp./Teo. *f* *non legato*

Cont. *TOCA* *simile*

Vc. *fp* *simile*

Cb. *fp* *simile*

*f* *simile*

*pizz. (quasi "pizz. Bartók")*

38

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.A.Mi

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Tpa.Fa.1

Tpt.1

Tpt.2

Tbn.

Euf.

Tb.

Perc.

38

38

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

43

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.A.Mi

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Tpa.Fá 1

Tpt.1

Tpt.2

Tbn.

Euf.

Tb.

Perc.

43

43

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

muta Fl.

49 RITORNELLO

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.A.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Cravo

Cont.

Vc.

Cb.

*mf*

*tr*

53

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Teorba

Hp./Teo.

Cont.

*f*

*mf*

*tr*

57

Dal mio per-mes-so a - ma - to a voi ne ve - gno in - cli - ti e - roi san - gue gen - til de Re - gi di

Teorba

Hp./Teo.

Vc.

62

cui nar - ra la fa - ma ec - cel - si pre - gi ne giun - ge al ver per-ch'è trop - p'al - to il se - - - gno.

Hp./Teo.

Vc.

67 RITORNELLO

Fl.1

Ob.1

Cl.Si.1

Fg.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

*rit.*

*Solo*

*p*

*f*

*f*

*Cravo*

*Harpa*

lo la mu-si-ca son ch'ai dol-ci-ac-cen - - -

72

ti so far tran-quiHo o-gni turba-to co - re et hor di nobi-l'i-ra,et hor d'amore pos - - - s'infi-am-mar le più gela-te men - ti.

Hp./Teo.

Vc.

77

RITORNELLO

rit.

Fl.1

Ob.1

Cl.Sib.1

77

RITORNELLO

rit.

lo su ce-te-ra d'or can-tan-do so - - -

VI.

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

Teorba

Harpa

Solo

f

p

82

glio mortal o-rec-chio\_\_\_lu-sin-gar ta-l'ho-ra e in questa guisa a,l'armo-nia so-no-ra de la li - ra del ciel più l'al - me in-voglio.

Hp./Teo.

Vc.

Teorba

Harpa



88 RITORNELLO

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Euf.

88 RITORNELLO

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

*poco f*

*f*

*p*

*Solo*

*rit.*

91

Sx.A.Mi.

Cont.

Vc.

Cravo

Quin - ci\_a dir - vi d'Or-feo de - sio mi spro - na, d'Or - feo che tras - se al suo can - tar le fe - re

95

Sx.A.Mi.

Cont.

Vc.

*rit.*

e ser - vo fe' l'In - fer - no a sue pre - ghie - re Glo - ria im - mor - tal di Pin - do e d'E - lico - na.

## RITORNELLO

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Cl.Si.3

Cl.A.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Tpa.Fa 1

Tbn.

Euf.

Tb.

Perc.

99

Hor men-tre,i can-ti.al-ter - no hor lie-ti,hor me -

Teorba

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

pizz.

f

arco

mf

p

arpejado

104

Fl.1

Tpa.Fa 1

Tbn.

Euf.

Tb.

104

sti non si mo - va \_\_\_\_\_ Au-gel-lin fra que - ste pian - te ne s'o - da

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

107

Cont.

Vc.

in que-ste ri - ve, on - da so - nan - te et o - gni, au - ret - ta in suo cam - min s'ar - re - sti.

## 111

111

111



# Orfeo: Atto Primo

*Pastore*

In que-sto lie-to,e for-tu-na-to gior-no ch'ha po-sto fi - ne,a gl'a-mo-ro-si,af-fan-ni del no-stro se-mi de-o\_\_\_\_\_ can-tiam Pa-sto-ri in

*Cravo*

Continuo

Violoncello

5

sì so-a - vi,ac-cen-ti che sian de-gni d'Or - feo no - stri con - cen - ti Og-gi fat-ta,è pie - to-sa l'al - ma già sì sde-gno-sa

Cont.

Vc.

9

de la bel-l'Eu-ri - di - ce Og - gi fat - to,è fe-li - ce Or-feo nel sen di le - i, per cui già tan - to per que-ste

*Teorba*

Cont.

Vc.

*p*

13

sel-ve ha\_\_\_\_\_ so-spi-ra-to,e pian-to Dun-que,in sì lie - to,e for-tu-na-to gior-no C'ha po-sto fi - ne,a gl'a-mo-ro-si,af-fan-ni del

Cont.

Vc.

17

no - stro se - mi de - o can - tiam Pa - sto - ri in sì so-a - vi,ac-cen-ti che sian de-gni d'Or-feo no - stri con - cen - ti.

Cont.

Vc.







31

Fl.1 *f* muta Picc.

Fl.2 *f* muta Picc.

Ob.1 *f*

Ob.2 *f*

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Euf.

31

1. bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-ni,e del duol gl'or - ro - ri,e l'om - bre.

2. bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-ni,e del duol gl'or - ro - ri,e l'om - bre.

CORAL 3. bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan - ni,e duol gl'or - ro - ri,e l'om - bre.

4. bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-ni,e del duol gl'or - ro - ri,e l'om - bre.

5. bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-ni,e del duol gl'or - ro - ri,e l'om - bre.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

36 *Ninfa*

Mu - se ho - nor di Par - na - so, a - mor del cie - lo, gen - til con - for - to a scon - so - la - to co - re Vo - stre ce - tre so - no - re

Cont.

Vc.

41

squar - ci - no d'o - gni nu - b'il fo - sco ve - lo e men - tre og - gi pro - prio al no - stro Or - feo in - vo - chiam I - me - ne - o

Cont.

Vc.

44

su ben tem - pra - te cor - de sia, il vo - stro can - to al no - stro suon con - cor - de.

Cont.

Vc.

48 CHORO

Piccolo

Fl.1 *f non legato* *Piccolo*

Fl.2 *f non legato*

Cl.Si-1 *f non legato*

Cl.Si-2 *f non legato*

Cl.Si-3 *f non legato*

Cl.Mi- *f non legato*

Cl.B.Si- *f non legato*

Fg. *f non legato*

Sx.A.Mi- *f non legato*

Sx.T.Si- *f non legato*

48 CHORO

1. *f non legato* *p*

La - scia-te-i mon-ti la-scia-te-i fon - - - ti Nin - - fe vez - zo - - - s'e lie - - - - - te.

2. *f non legato* *p*

La - scia-te-i mon-ti la-scia-te-i fon - - - ti Nin - - fe vez - - - - - zo-s'e lie - te.

CORAL 3. *f non legato* *p*

Nin - fe vez - zo - - se,e lie - te vez - zo-se,e lie - te.

4. *f non legato* *p*

Nin - fe vez - zo-s'e lie - te.

5. *f non legato* *p*

Nin - fe vez-zo - - - s'e lie - - - te.

Cont. *f non legato*

Vc. *f non legato*

Cb. *f non legato*

52

Fl.1

Fl.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

52

1.

E in que-sti pra-ti ai bal-li,u-sa - - - ti va - go,il bel piè ren - de - - -

2.

E in que-sti pra-ti ai bal-li,u-sa - - - ti va - - - go,il bel piè ren-de -

CORAL 3.

Va - go,il bel piè ren - de - te il bel piè ren-de -

4.

Va - go,il bel pi ren-de -

5.

Va - go,il bel piè ren - de - - -

Cont.

Vc.

Cb.

*f* non legato

64 RITORNELLO  
Piccolo *allegro molto*

Fl.1 Piccolo *f*

Fl.2 *f*

Ob.1 *f* non legato

Ob.2 *f* non legato

Cl.Si.1 *f* non legato

Cl.Si.2 *f*

Cl.Si.3 *f*

Cl.Mi. *f* non legato

Cl.B.Si. *f* non legato

Fg. *f* non legato

Sx.A.Mi. *f* non legato

Sx.T.Si. *f* non legato

Tpa.Fa.1 *f* non legato

Tpa.Fa.2 *f* non legato

RITORNELLO *allegro molto*

Tpt.1 *mf*

Tpt.2 *mf*

Euf. *mf*

Tbn. *mf*

Tb. *mf*

64 RITORNELLO *allegro molto*

1. *mf*

2. *mf*

3. *mf*

4. *mf*

5. *mf*

64 le. ne.

VI. *mf*

Guitarra barroca

Hp./Teo.

Cont.

Vc. *f*

Cb. *f*

Perc. *f*

71

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Sb.1

Cl.Sb.2

Cl.Sb.3

Cl.Mi.

Cl.B.Sb.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Sb.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

71

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

79 **Piccolo** [CHORO, repetição]

Fl.1 *f non legato* **Piccolo**

Fl.2 *f non legato*

Cl.Si-1 *f non legato*

Cl.Si-2 *f non legato*

Cl.Si-3 *f non legato*

Cl.Mi- *f non legato*

Cl.B.Si- *f non legato*

Fg. *f non legato*

Sx.A.Mi- *f non legato*

Sx.T.Si- *f non legato*

79 [CHORO, repetição] *f non legato*

1. La - scia-te.i mon - ti la-scia-te.i fon - - - ti Nin - fe vez - zo - s'e lie - - - - - te.

2. La - scia-te.i mon - ti la-scia-te.i fon - - - ti Nin - - fe vez - - - - - zo - s'e lie - te.

CORAL 3. Nin - fe vez - zo - se,e lie - te vez - zo - se,e lie - te.

4. Nin - fe vez - zo - s'e lie - te.

5. Nin - fe vez - zo - - - s'e lie - - - te.

79

VI. *f non legato*

Cont. *f non legato*

Vc. *f non legato*

Cb. *f non legato*



83

Fl.1

Fl.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

83

1.

E\_in que-sti pra-ti ai bal-li-u-sa - - - ti va - go.il bel piè ren - de - - -

2.

E\_in que-sti pra-ti ai bal-li-u-sa - ti va - - - go.il bel piè ren - de -

CORAL 3.

Va - go.il bel piè ren - de - te il piè ren - de -

4.

Va - go.il bel piè ren - de -

5.

Va - go.il bel piè ren - de - - -

83

VI.

Cont.

Vc.

Cb.

87

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

87

1.

te. Qui mi-ri-il sole vo-stre ca-ro-le più va-ghelas - sai di quel - le on - d'a la lu-na la not-te brunadan-za-nolin ciel le stel -  
Poi di bei fio-ri per voi s'ho-no-ri di que-sti\_a - man-ti-il cri - ne ch'or dei mar-ti-ri dei lor de - si-ri godon be - a - ti\_al fi -

2.

te. Qui mi-ri-il sole vo-stre ca-ro-le più va-ghelas - sai di quel - le on - d'a la lu-na la not-te brunadan-za-nolin ciel le stel -  
Poi di bei fio-ri per voi s'ho-no-ri di que-sti\_a - man-ti-il cri - ne ch'or dei mar-ti-ri dei lor de - si-ri godon be - a - ti\_al fi -

CORAL 3.

te. Qui mi-ri-il sole vo-stre ca-ro-le più va-ghelas - sai di quel - le on - d'a la lu-na la not-te brunadan-za-nolin ciel le stel -  
Poi di bei fio-ri per voi s'ho-no-ri di que-sti\_a - man - ti-il cri - ne ch'or dei mar-ti-ri dei lor de - si-ri godon be - a - ti\_al fi -

4.

te Qui mi-ri-il sole vo-stre ca-ro-le più va-ghelas - sai di quel - le on - d'a la lu-na la not-te brunadan-za-nolin ciel le stel -  
Poi di bei fio-ri per voi s'ho-no-ri di que-sti\_a - man - ti-il cri - ne ch'or dei mar-ti-ri dei lor de - si-ri godon be - a - ti\_al fi -

5.

te

87

On - d'a la lu-na la not-te brunadan-za-nolin ciel le stel -  
Ch'or dei mar-ti-ri dei lor de - si-ri godon be - a - ti\_al fi -

VI.

Cont.

Vc.

Cb.

*f non legato*

95 [RITORNELLO, repetição]

Piccolo

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

[RITORNELLO, repetição]

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

95 [RITORNELLO, repetição]

1.

2.

3.

4.

5.

95 le. ne.

VI.

Guitarra barroca

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

*f*

101

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

101

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

105

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

105

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

110 *Pastore*

Ma tu gentil cantor s'a tuoi la-men-ti già fe - sti la-gri-mar que - ste cam - pa-gne per-ch'o-ralal suon de la fa-mo-sa ce-tra non fai te-co gio-

Cravo

Cont.

Vc.

## 115

ir le val - lileli pog - gi? Sia te - sti - mon del co - re qual che lie - ta can - zon che det - tiA - mo - - - re.

Cont.

Vc.

119 *Orfeo*

Ro - sa del ciel vi - ta del mon - do e de-gna pro-le di lui che l'u-ni-ver-solaf-fre-na sol ch'el tut-to cir-condile'l tut-to

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

TACET

TACET

## 124

mi - ri da-gli stelHalan-ti - gi - ri Dim - mi ve - de - sti mai di me più lie-to e for-tu-na - toIa - man - te? Fu ben fe - li - celli

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

TOCA

*mf*

128

gior-no mui ben che pria ti vi-di e più fe-li-ce l'ho-ra che per te so-spi-ra - i, poi ch'al mio so-spi-rar tu so-spi-ra - sti fe-li-cis-si-molil

*rit.* *rit.*

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

**TACET**

133

pinto che la candi-da ma-no pe - gno di pu-ra fe-de a me por-ge-te Se tanti corilhavessi quant'occh'il ciel e-ter-no e quante chiome han que-sti colila

*rit.* *Aritoso* *Aritoso* *Aritoso*

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

**TOCA**

138

me-nill ver-de mag-gio tut-ti col-mi sa-rie - nole tra-boc-can-ti di quel pia-cer ch'og - gi mi fa con-ten - to.

*rit.*

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

**p**

142 Euridice

lo non di-rò qual si - a nel tuo gioir O Or-feo la gio - ia mi - a che non ho me - colil co - re ma

**TOCA**  
Cravo

Cont.

Vc.

146

te-co stas-si in com-pa-gnia d'a - mo-re Chiedi-lo dunquela lui s'intender bra-mi quan-to lie-to gio-is-ca e quan-to t'a - mi.

Cont.

Vc.

152

Piccolo CHORO

Fl.1 *f non legato* Piccolo

Fl.2 *f non legato*

Cl.Si.1 *f non legato*

Cl.Si.2 *f non legato*

Cl.Si.3 *f non legato*

Cl.Mi. *f non legato*

Cl.B.Si. *f non legato*

Fg. *f non legato*

Sx.A.Mi. *f non legato*

Sx.T.Si. *f non legato*

1. CHORO *f non legato*

La - scia-teli mon - ti la-scia-teli fon - - ti Nin - fe vez - zo - - s'e lie - - - - - te.

2. La - scia-teli mon - ti la-scia-teli fon - - ti Nin - - fe vez-zo - - - - - s'e lie - te.

CORAL 3. Nin - fe vez - zo - sele lie - te vez - zo-sele lie - te.

4. Nin - fe vez - zo - s'e lie - te.

5. Nin - fe vez-zo - - - s'e lie - - - te.

152

VI. *f non legato*

Cont.

Vc. *f non legato*

Cb. *f non legato*



156

Fl.1

Fl.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

156

1. Elin que-sti pra-ti ai bal-lilu-sa - - - ti va - golil bel piè\_\_\_\_\_ ren - de - - - - -

2. Elin que-sti pra-ti ai bal-lilu-sa - ti va - - - golil bel piè\_\_\_\_\_ ren - de -

CORAL 3. Va - golil bel piè ren - de - te il bel piè ren - de -

4. va - golil bel piè ren - de -

5. va - golil bel piè ren - de - - -

156

VI.

Cont.

Vc.

Cb.



168 RITORNELLO  
allegro molto

Fl.1 Piccolo  
Fl.2 Piccolo  
Ob.1 *f*  
Ob.2 *f* non legato  
Cl.Si.1 *f* non legato  
Cl.Si.2 *f*  
Cl.Si.3 *f*  
Cl.Mi. *f* non legato  
Cl.B.Si. *f* non legato  
Fg. *f* non legato  
Sx.A.Mi. *f* non legato  
Sx.T.Si. *f* non legato  
Tpa.Fa.1 *f* non legato  
Tpa.Fa.2 *f* non legato  
Tpt.1 *mf*  
Tpt.2 *mf*  
Euf. *mf*  
Tbn. *mf*  
Tb. *mf*

168 RITORNELLO  
allegro molto

1. le.  
2. le.  
CORAL 3. le.  
4. le.  
5. le.

168 VI. *f*  
Hp./Teo. *f*  
Cont. *f*  
Vc. *f*  
Cb. *f*  
Perc. *f*

*f*

173

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

173

Vi.

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

Perc.

178

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

Sx.A.Mi-

Sx.T.Si-

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

178

Vi.

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

Perc.

muta Fl.

muta Fl.

- 49 -  
Orfeo: Atto Primo

188 190

Fl.1  
Fl.2  
Ob.1  
Ob.2  
Cl.Si.1  
Cl.Si.2  
Cl.Si.3  
Cl.B.Si.  
Fg.  
Sx.A.Mi.  
Sx.T.Si.  
Tpa.Fá 1  
Tpa.Fá 2  
Euf.  
Tb.

188 190

1.  
2.  
CORAL 3.  
4.  
5.  
Cont.  
Cb.

man - tili d se - re - ni, E lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-nile del duol gl'or - ro-rile l'om -  
que - stila-man - tili d se - re - ni, E lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-nile del duol gl'or - ro-rile l'om -  
que-stila - man-tili d se - re - ni, E lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-nile del duol gl'or - ro-rile l'om -  
que - stila-man-tili d se - re - ni, E lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-nile del duol gl'or - ro-rile l'om -  
que - stila-man-tili d se - re - ni, E lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan-nile del duol gl'or - ro-rile l'om -

*f*  
*meno f*  
*meno f*  
*meno f*  
*meno f*  
*meno f*

193

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi

Cl.B.Si

Fg.

Euf.

193

1.

bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan - nile del duol gl'or - ro - rile l'om - bre.

2.

bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan - nile del duol gl'or - ro - rile l'om - bre.

CORAL 3.

bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan - nile duol gl'or - ro - rile l'om - bre.

4.

bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan - nile del duol gl'or - ro - rile l'om - bre.

5.

bre, e lun-gelho - mai di-sgom - bre de-gl'af-fan - nile del duol gl'or - ro - rile l'om - bre.

Cont.

198 *Pastore*

Ma s'il no-stro gio-ir dal ciel de-ri - va co-me dal ciel ciò che qua giù s'in - con-tra giu - st'è ben che de - vo-ti gl'of-fria-m'in-cen-sile vo-ti

Cravo

Cont.

Vc.





215

Fl.1

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

215

VI.

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

223 *Due pastori*

Al-cun non sia che di-spe-ra - tolin pre-da si do-nilal duol ben-chè tal - l'hor silas - - - sa -

Al-cun non sia che di-spe-ra - tolin pre-da si do-nilal duol ben-chè tal-l'hor silas - - - - - sa-

Cravo

Cont.

Vc.



242

Fl.1

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

*p*

*p legato*

*mf*

*tr*

250 *Tre pastori*

Che poi che nem - - - bo rio gra - vi - dolil seno d'atra tem - pe - sta i - nor - ri - di - tolhalil mon - do.

Che poi che nem - bo rio gra - vidolil seno d'atra tem - pe - sta i nor - ri - di - tolhalil mon - - - do. di -

Che poi che nem - - - bo rio gra - vi - dolil seno d'atra tem - pe - sta i nor - ri - di - tolhalil mon - - - do. di - spie - galil

Cravo

Cont.

Vc.



269

FL.1

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

VI.

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*tr*

*Regato*

277 *Due pastori*

E do - po l'as - pro gel del ver - noli - gnu - do ve - - - - - ste di

E do - po l'as - pro gel del ver - noli - gnu - do ve - - - - - ste di

Cravo

Cont.

Vc.

*p*

*f*

282

fior la pri - ma - ve - - - - - rali cam - pi.

fior la pri - ma - ve - - - - - rali cam - pi.

Cont.

Vc.

- 58 -  
Orfeo: Atto Primo

292

Fl.1 *f non legato*

Fl.2 *f non legato*

Ob.1 *f non legato*

Ob.2 *f non legato*

Cl.Si.1 *f non legato*

Cl.Si.2 *mf non legato*

Cl.Si.3 *mf non legato*

Cl.Mi. *mf non legato*

Cl.B.Si. *mf non legato*

Fg. *mf non legato*

Sx.A.Mi. *mf non legato*

Sx.T.Si. *mf non legato*

292

1. *mf non legato*  
Og - gi fe - li - celè tan - to Og - gi fe - li - celè tan - to che nul - lalè più , che nul - lalè più che

2. *mf non legato*  
Og - gi fe - li - celè tan - to che nul - lalè più che da bra - mar gli la - van - zi che

CORAL 3. *mf non legato*  
Og - gi fe - li - celè tan - to che da bra - mar gli la -

4. *mf non legato*  
Og - gi fe - li - celè tan - to Og - gi fe - li - celè tan - to che nul - lalè più che nul - lalè più

5. *mf non legato*  
Og - gi fe - li - celè tan - to Og - gi fe - li - celè tan - to che nul - lalè più che

Cont. *mf non legato*

Vc. *mf non legato*

Cb. *mf non legato*



296

FL.1

FL.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

*non legato*

*non legato*

*muta Picc.*

*attacca*

296

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Cont.

Vc.

Cb.

*non legato*

nul - lalè più che da bra-mar gliila-van - zi che da bra-mar gliila-van - zi che da bra-mar gliila-van - zi.

da bra-mar gliila-van - zi che da bra - mar che da bra-mar gliila-van - zi gliila - van - - - zi.

van - zi che da bra-mar gliila - van - zi che da bra-mar gliila - van - - - zi che da bra-mar gliila-van - zi.

che da bra-mar gliila - van - zi che da bra-mar gliila - van - zi che da bra-mar gliila - van - zi gliila-van - zi.

da bra-mar gliila-van - zi che da bra-mar gliila-van - - - zi che da bra-mar gliila - van - - - - - zi.

# Orfeo: Atto Secondo

SINFONIA  $\text{♩} = 112$

Flauta 1 *Piccolo* *f non legato*

Flauta 2 *f non legato*

Oboé 1 *f non legato*

Oboé 2 *f non legato*

Clarinete Si-1 *f non legato*

Clarinete Si-2 *f non legato*

Clarinete Si-3 *f non legato*

Clarinete Mi. *f non legato*

Clarinete Baixo Si. *f non legato*

Fagote *f non legato*

Sax Alto Mi. *f non legato*

Sax Tenor Si. *f non legato*

Violino *SINFONIA*  $\text{♩} = 112$  *f non legato*

Harpa-Teorba *Guitarra barroca*

Contínuo *f non legato*

Violoncelo *f non legato*

Contrabaixos *f non legato*

*f TOCA*

Gm D Gm Dm Cm Gm Dm Bb F Bb Cm/Eb F Bb7 Bb Gm Am F Gsus4 G C7 F

7

Fl.1 *legato*

Fl.2 *p legato cresc.*

Ob.1 *p cresc. legato*

Ob.2 *p cresc.*

Cl.Sib.1 *p legato*

Cl.Sib.2 *p cresc. legato*

Cl.Sib.3 *p cresc. legato*

Cl.Mi. *p legato*

Cl.B.Sib. *p legato cresc.*

Fg. *p cresc. legato*

Sx.A.Mi. *p cresc. legato*

Sx.T.Sib. *legato p cresc.*

*p cresc.*

7

Orfeo

Ec-co

Harpa

Hp./Teo. *Gm F/A Gm/Bb Asus4 Dm Dm Am Bb Dm C/E F C Gm F/A BbM7 C D G D G D //*

Cont. *p TACET*

Vc. *legato*

Cb. *p cresc. legato*

*p cresc.*

*p Solo*

*p*

13 **Ária: Orfeo**

Cl.B.Si<sup>b</sup>

Sx.A.Mi<sup>b</sup> *pp*

Sx.T.Si<sup>b</sup> *pp*

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

pur ch'a voi ri - tor - no ca - re sel - ve e piag - ge a - ma - te da quel sol fat - te be - a - te per cui

19

Cl.B.Si<sup>b</sup>

Sx.A.Mi<sup>b</sup> *f*

Sx.T.Si<sup>b</sup> *p*

19 *p*

sol mie not - t'han gior - no Ec - co pur ch'a voi ri - tor - no. Ec - co pur ch'a voi ri - tor - no. Guitarra barroca

Hp./Teo. *f* G

Cont. *TOCA f*

Vc. *f*

Cb. *f*

RITORNELLO  $\text{♩} = 112$

Fl.1 Flauta

Ob.1 *f*

Fg. *p*

25

25

RITORNELLO  $\text{♩} = 112$

VI. *f*

Hp./Teo. C G C F C F B $\flat$  F B $\flat$  C $\flat$  G C

Cont. arco

Vc. Tutti pizz.

Cb.

*mf*

29 Ária: Pastore

Ob.1

Ob.2

Fg. *p*

29

ra ch'a se n'al-let-ta l'om-bra Or-feo de que' fag-gi Hor che'n fo-ca-ti rag-gi Fe-bo da ciel sa-et-ta.

Hp./Teo. C

Cont.

Vc.

Cb. Solo arco

Guitarra barroca

33 RITORNELLO

Fl.1 Flauta

33 *f* Pastore

33 RITORNELLO Su

VI.

Hp./Teo. F C F B $\flat$  F B $\flat$  Cm G C

Cont.

Vc.

Cb. pizz. *mf*

36 Ária: Pastore

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

36 *mf*

que - st'her - bo - sa spon - da po - siam - ci.e.in\_\_ va - ri mo - di cias - scun sua vo - ce sno - di al mor - mo - rio de l'on - de. Gm

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb. Tutti arco *mf*

40

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Cm Gm D Gm D Gm Dm A Dm F Bb F C F Bb

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

46

Fl.1

Fl.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

46

*Due pastori*

In

C m E $\flat$  B $\flat$  F B $\flat$  B $\flat$  G m C m D $\text{sus}$  D G m In

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

50

**Dueto: Due Pastori**

Fl.1

Fl.2

Fg.

50

ques - to pra - to\_a dor - no\_ o - gni sel - vag - gio nu - me\_ so -

ques - to pra - to\_a dor - no\_ o - gni sel - vag - gio nu - me\_ so -

Cont.





58

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Cm Gm D Gm D Gm Dm A Dm F Bb F C

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

63

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

63

*Due pastori*

Qui

F B $\flat$  C $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  F B $\flat$  B $\flat$  G $\flat$  C $\flat$  D $\flat$  D G $\flat$  Qui

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

68 **Dueto: Due Pastori** Solo

Cl.Si.1

68

*p*

Pan Dio de' Pa - sto - ri s'u - di tal' hor do - len - te ri - mem - brar dol - ce - men - te suoi sven - tu - ra - ti a -

Pan Dio de' Pa - sto - ri s'u - di tal' hor do - len - te ri - mem - brar dol - ce - men - te suoi sven - tu - ra - ti a -

Cont.

Vc.

75 **RITORNELLO**  
Piccolo

Fl.1 Piccolo *f*

Fl.2 Piccolo *f*

Ob.1 *f* *non legato*

Ob.2 *p* *non legato*

Cl.Si.1 *p*

mo - ri.

mo - ri.

Cont.

Vc.

Cb. Solo

Perc.

80 **Dueto: Due Pastori**

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

80 *Due pastori*

Qui le Nap-pe vez - zo-se schie-ra sem-pre fio - ri - ta Con le can - di - de di - ta fur vi - ste\_a co - glier ro -

Qui le Nap - pe zo - se schie - ra sem - pre fio - ri - ta Con le can - di - de di - ta fur vi - ste\_a co - glier ro -

Guitarra barroca

Hp./Teo. C F<sub>6</sub> G<sub>4</sub> G C G A m D G E m A D G A m7 6# G G/F E m B dim C G A m/C D

**TACET**

Cont.

Vc.

Cb. pizz.

## RITORNELLO

86

RITORNELLO

Piccolo

Fl.1

Fl.2

Sax. A. Mi.

Sax. T. Si.

86

*f*

*non legato*

*p*

se.

se.

Hp./Teo.

G

TOCA

Cont.

Vc.

arco

Cb.

91 [CORAL]

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

91 [CORAL]  
Quinteto vocal

1.  
Dun-que fa de-gno\_Or - fe-o del suon de la tua li - ra que - sti cam - pi-o-ve spi - ra au - ra d'o-dor sa-be -

2.  
Dun-que fa de-gno\_Or - fe-o del suon de la tua li - ra que - sti cam - pi-o-ve spi - ra au - ra d'o-dor sa-be -

CORAL 3.  
Dun-que fa de-gno\_Or - fe-o del suon de la tua li - ra que - sti cam - pi-o-ve spi - ra au - ra d'o - dor sa - be -

4.  
Dun-que fa de-gno\_Or - fe-o del suon de la tua li - ra que - sti cam - pi-o-ve spi - ra au - ra d'o - dor sa-be -

5.  
Dun-que fa de-gno\_Or - fe-o del suon de la tua li - ra que - sti cam - pi-o-ve spi - ra au - ra d'o - dor sa - be -

Cont.

Vc.

Cb. // pizz.

Fl.1 Piccolo *f* *mp*

Fl.2 Piccolo *f* *mp*

Ob.1 *f* *mp*

Ob.2 *f* *mp*

Cl.Si.1 *Tutti* *f* *mp*

Cl.Si.2 *f* *mp*

Cl.Si.3 *f* *mp*

Cl.Mi. *f* *mp*

Cl.B.Si. *f* *mp*

Fg. *f* *mp*

Sx.A.Mi. *f* *mp*

Sx.T.Si. *f* *mp*

97 RITORNELLO  $\text{♩} = 120$

1. *o.*

2. *o.*

CORAL 3. *o.*

4. *o.*

5. *o.*

97 RITORNELLO  $\text{♩} = 120$

VI. *f* G C Dm A D C F F G<sub>sus</sub> G A G Dm D E Am F C D

Guitarra barroca *f*

Hp./Teo. *f*

Cont. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Perc. *f*

*f* tutti arco

*f* Tamburo

101

Fl.1

Fl.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

101

*Orfeo*

Vi ri-cor-da\_o bo-schi\_om - bro-si Vi ri-cor-da\_o bo-schi\_om - bro-si de' miei lun-gh'as-pri tor-men-ti quan-do\_i sas-si\_ai miei la-

VI.

G

Harpa

Hp./Teo.

TACET

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

105

men - ti ris - pon - de\_an fat - ti pie - to - si Vi ri - cor - da\_o bo - sch'om - bro - si, vi ri - cor - da\_o bo - sch'om -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.





112

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fà 1

Tpa.Fà 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

*pp*

*pp*

*pp*

112

Orfeo

G

Di-te, all' hor non vi sem - bra - i Di - te, all' hor non vi sem - bra - i più d'o - gn'al - tro scon - so - la - to Hor for - tu - na, ha stil can -

Hp./Teo.

**TACET**

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

116

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

116

gia - to et ha vol - to lin fe - sta, i gua - i Di - te, all' hor non vi sem - bra - i più d'o - gn'al - tro scon - so -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

## RITORNELLO

123

Fl.1

Fl.2

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

123

*pp* *feo*

123

Vis - si già me - sto,e do - len - te, vis - si già me - sto,e do - len - te Hor gio - i - sco,e que - gli,af - fan - ni che sof - fer - ti,ho per tan -

VI.

G Harpa

Hp./Teo.

TACET

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

127

Tpa. F# 1

Tpa. F# 2

Euf.

127

t'an - ni fan più ca - ro il ben pre - sen - te. Vis - si già me - sto, e do - len - te, vis - si già me - sto, e do -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 79, from the opera 'Orfeo: Atto Secondo'. It contains measures 127 through 129. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed are Tpa. F# 1, Tpa. F# 2, Euf. (Euphonium), Hp./Teo. (Harp/Celesta), Cont. (Soprano/Contralto), and Vc. (Violoncello). The vocal line (Cont.) has the following lyrics: 't'an - ni fan più ca - ro il ben pre - sen - te. Vis - si già me - sto, e do - len - te, vis - si già me - sto, e do -'. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major. The tempo is not indicated. The score is written in a standard musical notation with a common staff for each instrument and a vocal line. The vocal line is in a soprano/contralto range. The lyrics are in Italian. The page number is 79, and it is the second act of the opera 'Orfeo'.



134

Fl.1 muta Fl.

Fl.2 muta Fl.

Ob.1

Ob.2

Cl.Sib 1

Cl.Sib 2

Cl.Sib 3

Cl.Mib

Cl.B.Sib

Fg.

Sx.A.Mib

Sx.T.Sib

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

134

Orfeo

Sol per te bel-la.Eu-ri-di-ce, sol per te bel-la.Eu-ri-di-ce, be-ne-di-co.il mio tor-men-to, do-po.il duol viè più con-

VI.

G

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

138

ten - to do - po, il mal viè più fe - li - ce, Sol per te bel - la Eu - ri - di - ce, sol per te bel - la Eu - ri - di - ce.

Cont.

Vc.

142 *Allegro*

Fl.1

Fl.2

Cl.Sib.1

Fg.

142 *mf* *Pastore*

Mi - ra deh mi - ra Or - feo che d'o - gni in - tor - - - no

Cont.

TACET

Vc.

146

Fl.1

Fl.2

Cl.Sib.1

Fg.

146

ri - de, il bo - sco, e ri - - - de, il pra - to, Se - - - - - gui

Cont.

Vc.

150

Fl.1

Fl.2

Cl.Si. 1

Fg.

Cont.

Vc.

pur col plet - tr'au - ra - to d'ad - dol - cir l'a - ria in si be - a - - - to gior -

155

Fl.1

Fl.2

Cl.Si. 1

Fg.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

no. *Messaggiera*

Ahi ca - so a - cer - bo Ahi fa - t'em - pio e cru - de - le Ahi ste He ingiu - ri - o - se ahi ciel -

Orgão

TOCA

pizz. Bartók

Vc.

Cb.

f pizz. Bartók

Vibrafone

Perc.



160

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

Euf.

Tbn.

160

Pastore

Qual suon do - len - te, il lie - to di per - tur - ba?

a - va - - - ro.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

*p*

*p*

*arco*

*p*

*arco*

*mf*

165

Messaggiera

Las - sa dun - que deb - bi - o men - tre, Or - feo con sue no - te, il ciel con - so - la con le pa - ro - le mie pas - san - gli, il co - re.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*Orgão*

171

Pastore

Que - stalè Sil - via gen - ti - le, dol - cis - si - ma com - pa - gna del - la bell' Eu - ri - di - ce O quan - to e in

Cont.

Vc.

*p*

175

vi - sta do-lo-ro - sa hor — che sia deh som - mi De-i non tor-ce-te da noi — be-ni - gno il guar - do. *Messaggiera*

Pas - tor

Teorba

Orgão

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

180

*Orfeo*

D'on - de vie - ni? o-ve vai? —

la - scia - te il can - to ch'o - gni no - stra al - le - grez - za in do - glia è vol - ta.

Harpa

Cravo

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

185

— Nin - fa che por - ti? *Messaggiera*

A te ne ven-go, Or - feo — mes-sag-ge-ra in-fe-li-ce di ca-so più in-fe-li - ce, e più fu-nes - to la tua bel - la Eu - ri-di-

Teorba

*f*

*f*

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

190 *Orfeo* Lento ♩ = 112 *Orfeo* P.G.

Ohi - mè che o - do? *Messaggiera* Ohi - mè.

ce La tua di-let - ta spo - sa è mor - ta

Hp./Teo. Harpa Teorba Harpa

Cont. Cravo Orgão TACET

Vc.

195 *Messaggiera*

In un fio-ri - to pra - to con l'al-tre sue com - pa - gne gi - va co - glien - do fio - ri per far - ne u-na ghir-lan-da a le sue chio-me,

Hp./Teo. Teorba

Cont. *mf* TOCA Orgão *p*

Vc. *p*

200

quan-d'an - gue in-si-dio - so ch'e - ra fra l'er - be as - co - so, le pun - se un piè con ve-le-no - so den - te. Ed ec - co im-man-ti-nen-te sco-lo

Hp./Teo.

Cont. *f*

Vc.

204

rir - si il bel vi - so e nei suoi lu-mi spa-rir que lam - pi ond' el - la al sol \_\_\_\_\_ fea scor - no al - l'hor noi tut-te sbi-got-ti - te e

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

209

me-ste le fum - mo in - tor - no ri - chia - mar ten-tando li spirti in lei smar-ri-ti con l'onda fre-sca e con pos-sen-ti car-mi, ma \_\_\_\_\_ nul - la val - se ah! las -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

213

sa ch'el - la i lan-dui-di lu - mi al - quan - to a pren - do e te chia - man - do Or - fe - o Or - fe - o Do-po un gran-ve so-

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

218

*Pastore*

Ahi\_\_\_

spi-ro spi-rò fra que-ste brac-cia ed io\_\_\_ ri-ma - si pie-na il cor di pie - ta - de e di spa - ven - to.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

223

*Pastore\**

Ca - so a - cer - bo Ahi fa - t'em - pio, e cru - de - le, Ahi\_\_\_ stel - le in - giu - ri - o - se, ahi ciel a - va - - - ro. A l'a - ma -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*f*

*f*

ra no - vel - la\_\_\_ ras - sem - bra l'in - fe - li - ce, un mu - to sas - so che per trop - po do - lor non può do - ler - si; Ahi

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

232

ben ha-vreb-be, un cor di Ti-gre, o d'Or-sa chi non sen-tis-se del tuo mal pie-ta - te, pri-vo d'o-gni tuo ben mi-se-ro-a - man - te.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

237

*Orfeo*

Solo Teorba Tu se' mor - ta ornamentadose' mor - ta mia vi - ta ed io res-pi - ro, tu

Hp./Teo.

Cont. *mf* Orgão

*p* *f*

242

se' da me par-ti-ta se' da me par-ti-ta per mai più, mai più non tor-nare ed io ri-man - go, no, no, che sei ver-si alcuna co-sa ponno,

Hp./Teo.

Cont. *R* *f*

Vc. *p* *f*

247

n'an-drò si-cu - ro, a più pro-fon-di-a-bis-si, e in - te-ne-ro - to il cor del Re de l'om - bre me-co trar-rot-ti a ri-ve-der le

Hp./Teo.

Cont. *p*

Vc. *p*

251

stel - le O se ciò ne - ghe - ram - mi, em - pio de - sti - no, ri - mar - rò te - co in com - pa - gnia di mor - te

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*p*

The musical score for measures 251-254 is presented. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "stel - le O se ciò ne - ghe - ram - mi, em - pio de - sti - no, ri - mar - rò te - co in com - pa - gnia di mor - te". The piano accompaniment consists of three staves: Hp./Teo. (Harp/Flute), Cont. (Contralto), and Vc. (Violoncello). The Hp./Teo. and Cont. staves play chords, while the Vc. staff plays sustained notes. A piano (*p*) dynamic marking is indicated at the beginning of the piano accompaniment.

255 *Lento* ♩ = 112

Fl.1 *mf*

Fl.2 *mf*

Ob.1 *mf*

Ob.2 *mf*

Cl.Si-1 *p*

Cl.Si-2 *p*

Cl.Si-3 *p*

Cl.Mi- *p*

Cl.B.Si- *p*

Fg. *mf*

*Lento* ♩ = 112

Tpt.1 *pp*

Tpt.2 *pp*

Euf. *pp*

Tbn. *pp*

Tb. *pp*

255 *pp*

Harpa A - dio ter - ra. A - dio cie - le Harpa e so - le Harpa

Hp./Teo. *p*

Cont. *TACET* *mf TOCA* *f* *TACET* *p*

Vc. *p* *mf* *p*



259 CHORO

Cl.Si<sup>b</sup> 1 *mf*

Cl.Si<sup>b</sup> 2 *mf*

Sx.A.Mi<sup>b</sup> *mf*

Sx.T.Si<sup>b</sup> *mf*

Euf. *mf*

259 CHORO

1. *mf* Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa-t'em - pio e cru - de - le, Ahi stel-le ingiurio - se Ahi cie - lo a - va - ro.

2. Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa-t'empio e cru - de - le, Ahi stel-le ingiurio - se Ahi cie - lo a - va - ro.

CORAL 3. Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa - t'em - pio e cru - de - le, Ahi stel-le ingiurio - se Ahi cie - lo a - va - ro.

4. Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa - t'em - pio e cru - de - le, Ahi stel-le ingiurio - se Ahi cie - lo a - va - ro.

5. Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa - t'em - pio e cru - de - le, Ahi stel-le ingiurio - se Ahi cie - lo a - va - ro.

Teorba

Hp./Teo. *mf*

TOCA

Cravo *mf*

Cont. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

- 93 -  
Orfeo: Atto Secondo

270

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

Tpt.1

Euf.

Tbn.

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*f*

spes - so a gran fa - ti ca a gran fa - ti - ca il pre-ci - pi - zio.è pres - so.

spes - so a gran fa - ti ca a gran fa - ti - ca il pre-ci-pi - - - zio.è pres - so.

spes - so a gran fa - ti ca a gran fa - ti - ca il pre-ci-pi - - - zio.è pres - so.

spes - so a gran fa - ti ca *mf* a gran fa - ti - ca *f* il pre-ci-pi - - - zio.è pres - - - so.

spes - so a gran fa - ti ca a gran fa - ti - ca il pre-ci-pi - zio.è pres - - - so.

*p*

*mf*

*f*

[RECITATIVO]  
275 *Messaggiera*

Ma io ch'in que-sta lin-gua ho por-ta-to il col-tel-lo c'ha sve-na-te ad Or-feo l'a-ni-ma a-man-te. O-dio-sa sì Pa-

Hp./Teo.  
Teorba

Cont.  
Orgão

*p*

280

sto-ri-e a le Nin-fe, o-di-o-sa a me stes-sa o-ve m'as-con-do, no-t-la in-fau-sta il so-le fug-gi-rò

Hp./Teo.

Cont.

*f* *p*

285

sem-pre e in so-li-ta-rio pe-co Me-ne-rò vi-ta al mio do-lor con-for-me.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Perc.

290 SINFONIA

Flauti  
Fl.1 *p* senza vibrato  
Fl.2 *p* senza vibrato  
*legato cresc.*

Ob.1  
Ob.2 *p cresc. legato*

Cl. Si<sup>b</sup> 1  
Cl. Si<sup>b</sup> 2 *p cresc. legato*  
Cl. Si<sup>b</sup> 3 *p cresc. legato*

Cl. Mi<sup>b</sup> *p cresc. legato*  
Cl. B. Si<sup>b</sup> *p cresc. legato*

Fg. *p cresc. legato*

Tpa. F<sup>a</sup> 1  
Tpa. F<sup>a</sup> 2 *pp*

SINFONIA

Tpt. 1  
Tpt. 2 *pp*

Euf. *pp*

290 SINFONIA

Vi. *p cresc. legato*

Vc. *p cresc. Solo legato*

Cb. *p cresc. legato*

*pp*

Fl.1 *f* *dim.*

Fl.2 *f* *dim.*

Ob.1 *f* *dim.* *p*

Ob.2 *f* *dim.* *p*

Cl.Si-1 *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Cl.Si-2 *f* *dim.* *mf cresc.* *p*

Cl.Si-3 *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Cl.Mi- *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Cl.B.Si- *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Fg. *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Sx.A.Mi- *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Sx.T.Si- *f* *dim.* *mf decresc.* *p*

Tpa.Fá 1 *f* *mf* *decresc.* *pp*

Tpa.Fá 2 *f* *mf* *decresc.* *pp*

Tpt.1 *mf* *decresc.* *pp*

Tpt.2 *mf* *decresc.* *pp*

Euf. *mf* *decresc.* *pp*

Tbn. *mf* *decresc.* *pp*

Tb. *f* *decresc.* *pp*

297

Vi. *f* *legato*

Vc. *f* *Tutti* *Solo* *p*

Cb. *f* *p*

304 CHORO  
*Due pastori*

Chi \_\_\_\_\_ ne con-so - la\_ahi las - si? O pur chi ne con-ce - de Ne gl'oc - chi un\_\_\_\_\_ vi-vo fon - te da\_\_\_\_\_ po - ter

Chi \_\_\_\_\_ ne con-so-la\_ahi las - si? O pur chi ne con-ce - de Ne gl'oc - chi un\_\_\_\_\_ vi-vo fon - te

Teorba

Hp./Teo.

Cont.

Vc. TACET TOCA

Órgão

309

la - gri-mar co - - - me con - vien - - - si in que-sto me-sto gior - no

da\_\_\_\_\_ po - ter la - gri-mar co - me con-vien - si in que - sto me - sto gior - - - no quan-to più lie-to

Hp./Teo.

Cont.

Vc. TACET

*p cresc.*

*p*

314

quan - to più lie-to già quan - to più lie-to già tan - t'hor più me - sto Og - - - gi tur - bo cru-de - le

già quan - to più lie-to già tan - t'hor più me - - - sto Og - - - gi tur - bo cru-de - le

Hp./Teo.

Cont.

Vc. TOCA

*mf*

318

i due lu - mi mag-gio - ri di que - ste no - stre sel - ve Eu - ri - di - - - ce,e Or - fe - o, l'u - na  
 i due lu - mi mag-gio - ri di que - ste no - stre sel - ve Eu - ri - di - - - ce,e Or - fe - - - - o,

Hp./Teo.  
 Cont.  
 Vc.

*mf*

322

pun - ta da l'an - gue ahi las - si,ha spen - ti.  
 l'al - tro dal duol tra - fit - to, ahi las - si,ha spen - ti.

Hp./Teo.  
 Cont.  
 Vc.



326

Sx.A.Mi.  
Sx.T.Si.  
Tpa.Fá 1  
Tpa.Fá 2  
Tpt.1  
Tpt.2  
Euf.  
Tbn.  
Tb.

*mf* < *f*

326

Ma  
Ma

326

1.  
2.  
CORAL 3.  
4.  
5.

Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa-t'em - pio,e cru - de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.  
Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa-t'em-pio,e cru-de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.  
Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa - t'em - pio,e cru - de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.  
Ahi ca-so,a-cer - bo, Ahi fa - t'em - pio,e cru-de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.  
Ahi ca-so-a-cer - bo, Ahi fa - t'em - pio,e cru-de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.

Hp./Teo.  
Cont.  
Vc.  
Cb.

*mf* < *f*

332

do - ve ah do - ve hor so - no de la mi - - - se - ra Nin - fa le bel - le, e fred - de mem - bra,

do - ve ah do - ve hor so - no de la mi - - - se - ra Nin - fa le bel - le, e fred - de mem - bra,

Hp./Teo.

Cont.

Vc. *f*

336

do - ve suo de - - - gno, al - ber - go quel - la bel - l'al - ma, e les - - - se, ch'og - gi è par - ti - ta in

do - - - ve suo de - gno, al - ber - - go quel - la bel - l'al - ma, e les - - - se,

Hp./Teo.

Cont.

Vc. **TACET**

340

su'l fio - rir de' gior - - - ni ch'og - gi è par - ti - ta in sul fio - rir de' gior - - -

ch'og - - gi è par - ti - ta in su'l fio - rir de' gior - ni in sul fio - rir de' gior - - -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

344

ni. An - diam pa - sto - ri an - diam pa - sto - - ri, an - dia - mo pie - to - - si, a ri - tro - var - le

ni. An - diam pa - sto - - ri, an - dia - mo pie - to - - si, a ri - tro - var - le e di la -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*mf* **TACET** *mf* **TOCA** *cresc.*

348

e di la - gri-me, a-ma - re il do - vu - to tri - bu - to per noi si pa - ghi, si pa-ghi, al-me - no, si pa-ghi, al-me -

- gri-me, a-ma - re il do - vu - to tri - bu - to per noi si pa - ghi, per noi si pa - ghi, si pa-ghi, al-me - no, al cor - po, e san -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

352

no al cor - - - po, e san - gue, si pa - ghi, al me - no al cor - - - po, e san - gue.

gue, si pa - ghi, al - me - no al cor - - - po, e san - gue, al cor - po, e san - gue.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

356 CHORO

Fl.1 *mf* *f*

Fl.2 *mf* *f*

Cl.Si-1 *mf* *f*

Cl.Si-2 *mf* *f*

Sx.A.Mi *mf* *f*

Sx.T.Si *mf* *f*

Euf. *mf* *f*

1. 356 CHORO

2. Ahi ca-so,a-cer - bo, Ahi fa-t'em - pio,e cru - de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.

3. Ahi ca-so,a-cer - bo, Ahi fa-t'em-pio,e cru-de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.

4. Ahi ca-so,a-cer - bo, Ahi fa-t'em-pio,e cru-de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.

5. Ahi ca-so,a-cer - bo, Ahi fa-t'em-pio,e cru-de-le, Ahi stel-le in-giu-rio - se Ahi cie - lo,a-va - ro.

! difere da passagem semelhante no c. 243 e do c. 303 !

Hp./Teo. *mf*

Cont. *mf* TOCA

Vc. *mf*

Cb. *mf*

362 RITORNELLO

Fl.1

Ob.1

Cl.Si-1

Cl.Si-3

Cl.Mi

Cl.B.Si

Fg.

Euf.

Tbn.

Tb.

Vi.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*mf*

*f*

*Solo*

*f*

*p*

*mf*

*mf*

*f*

*tr*

*Teorba*

*TACET*

*Harpa*

*p*





# L'ORFEO

FAVOLA IN MUSICA

DE CLAUDIO MONTEVERDI

## II PARTE

*Atto Terzo*

*Atto Quarto*

*Atto Quinto*



IN SÃO PAULO

---

Appresso Abel Rocha. MM VIII

# Orfeo: Atto Terzo

**SINFONIA**

**f**

Sax Tenor Si.

Trompa Fá 1

Trompa Fá 2

**f** **SINFONIA**

Trompete 1

Trompete 2

Eufônio

Trombone

Tuba

**f** **TACET**  
Cravo

Continuo

Tambor

Percussão

**f**

**8**

Sx. T. Si.

Tpa. Fá 1

Tpa. Fá 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Euf.

Tbn.

Tb.

Cont.

Perc.



14

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fà 1

Tpa.Fà 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

Cont.

Perc.

*f*

20

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fà 1

Tpa.Fà 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

Cont.

Perc.

*tr*

[RECITATIVO]  
27 *Orfeo*

Scor - to da te mio nu - me Spe - ran - za, Spe - ran - zalu - ni - co be - ne de gl'af - flit - ti mor - ta - li O - mai son giun - to

Harpa Poco harpejado

TOCA  
Orgão

Hp./Teo.  
Cont.  
Vc.

32

a que - sti me - stile te - ne - bro - si re - gni O - ve rag - gio di sol gi mai non gion - se. Tu mia com - pa - gnale du - ce in co - s tra - nale sco - no - sciu - te vi - e re -

Hp./Teo.  
Cont.  
Vc.

37

gestiil passo de - bo - lele tre - man - te, on - d'og - gilan - co - ra spero di ri - ve - der queHe bea - te lu - ci che so - l'a gl'oc - chi miei por - ta - n' il gior - no.

Hp./Teo.  
Cont.  
Vc.

43 *Speranza*

Ec - co l'a - tra pa - lu - de ec - colil noc - chie - ro che tra l'ig - nu - di spir - tita l'al - tra ri - va, do - velha Plu - ton de l'om - bre - lil va - stolim - pe -

Teorba

Teorba

Hp./Teo.  
Cont.  
Vc.

49

ro ol-tre quel ne-ro stag - n'ol - tre quel fiu - me, in quei cam-pi di pian - tole di do-lo - ri. De - stin cru-de - le

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

54

o-gni tuo ben t'as-con - de. Hor d'uo-po d'un gran cuo - rele d'un bel can-to. lo fin qui t'ho con - dot-to, hor pi non li-ce te-co ve-nir ch'a-ma-ra

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

60

leg-gelil vie-ta leg-geli - scrit-ta col fer-rolin cru-do sas-so de l'i - ma reg-gia in su l'or - ri-bil so-glia ch'in que-ste no-te il fe-ro sen-soles-pri-me:

Hp./Teo.

Cont.

Vc.



71 *Orfeo*

Dun-que se stabi-li-to! hai pur nel co-re di por-relil pi nel-la cit-t do-len-te, da te me'n fug-go e tor-no a l'u-sa - to sog-gior - no. Do-ve,

Hp./Teo. Teorba

Cont. Teorba

Vc. Cravo

*f*

78

ah, do-ve te'n va-i u-ni-co del mio cor dol - ce con-for-to, poi che non lun-gelho-ma - i del mio lun-go cam - min si sco-pr'il por-to

Cont.

Vc.

83

per-ch ti par-tile m'ab-ban-do-ni-lahi las-so sul pe-ri-glio-so pas - so qual be-nelhor pi m'a-van - za se fug-gi tu dol-cis-si - ma spe-ran - za.

Cont.

Vc.

88 *sord.*

Tpt.1 *sord. mf*

Tpt.2 *sord. mf*

Euf. *sord. mf*

Tbn. *sord. mf*

Tb. *sord. mf*

88 *Caronte*

O Marimba *Dead stroke\**

Perc. *f*

(\* assim que se percute a tecla, mantem-se a baqueta, abafando a ressonância, ficando apenas ataque.)

93

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

93

ad huom mor-tal non das-si n pu co' mor-tal-ber-golha-ver chi vi-ve. Che? voi for-se ne-mi-colal mio Si-gno-re Cer-be-ro trar da le tar-

Perc.

98

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

98

ta-rele por-te, o ra-pir bra-mi sua ca-ra con-sor-te, d'im-pu-di-co de-si-relac-ce-solil co-re. Pon fre-nolal fol-lelar-dir ch'en-tr'al mio le-

Perc.

103

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

103

gno non ac-cor-r pi mai cor-po-rea sal-ma, si de-gli-lan-ti-chilol-trag-gilan-cor ne l'al-ma ser-bo a-cer-ba me-mo-ra e giu-sto sde-gno.

Perc.

109 SINFONIA

Cl.B.Si: *p*

Fg. *p*

Sx.A.Mi: *p*

Sx.T.Si: *p*

Tpa.Fá 1: *p*

Tpa.Fá 2: *p*

Hp./Teo. *mf*

Cont. *mf*

Harpa

Harpa

118

Cl.Si. 1 (Instr. fora de cena) Solo *mf*

118 Orfeo *mf*

Pos - sen - te spir - - - to e for-mi-da - - - bil nu - - me

VI. *mf*

Hp./Teo. Teorba

Cont. Órgão

Vc.

123

Cl.Si-1

123

sen - za cui far pas - sag - giola l'al - - - tra

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

126

Cl.Si-1

126

ri - va al - - - ma da

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

128

cor - - - po - - - sciol - ta in - van pre-su -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.



RITORNELLO  
Solo

130

Cl.Si-1

130

me.

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

133

Cl.Si-1

133

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Non vi - - - v'io no

135

Tpt.1

(Instr. fora de cen.) *mf*

Tpt.2

135

*mf*

*mf*

che poi di vi - - tal pri - - - va

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

138

Tpt.1

Tpt.2

138

mia ca - ra spo - sa il cor non pi me - me - co

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

141

Ob.1

Ob.2

141

e sen - za cor co - m'es - - ser pu ch'io vi - vi.

RITORNELLO

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

144

Ob.1

Ob.2

144

A lei

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

147

vol - t'holil - ca - min

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Harpa

*f*

149

per l'a - - - er cie - co. Al in-fer-no non gi ch'o - vun - que - sta - si

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

153

tan - - - ta bel-

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Harpa

Teorba

Orgão

156

lez - za il pa-ra-di - - - solha se - - - co.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Harpa

Harpa

RITORNELLO

159

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

161

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

163

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

165

Hp./Teo.

Cont.

Orgão

Harpa

fe o son Scor io

169 Solo

Cl.Si-1 *mf*

Cl.Si-2 *mf*

Cl.Si-3 *mf*

Cl.Mi. *mf*

Cl.B.Si. *mf*

169 *mf*

che \_\_\_\_\_ d'Eu-ri-di - ce \_\_\_\_\_ i pas - - - si se - - -

VI. *mf*

Hp./Teo. *mf* Teorba Harpa Teorba Harpa

Cont. *mf* Cravo Órgão Cravo Órgão

Vc. *mf*

176

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

176

gue per que-ste te - ne - bro - se a-re - ne, O - ve \_\_\_\_\_ gi \_\_\_\_\_ mai \_\_\_\_\_ per \_\_\_\_\_ huom \_\_\_\_\_ mor -

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

180

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

180

tal non vas - - - si O de le lu - ci mie lu - ci se - re - ne, s'un vo - stro

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Teorba

Orgão

185

suar - do pu tor - nar - milin vi - ta, ahi chi nie - galil con - for - tola le mie pe - ne,

Hp./Teo.

Cont.

Vc.



202

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

sord.

sord.

sord.

sord.

*mf*

*mf*

*mf*

202

202

d'al-ma in-van s'im-pe - tra. Ben mi lu-sin-galal-quan - to di - let-tan-do milil co - re scon-so-la-to can-to-

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Perc.

dim.

*mf* Caronte

Marimba  
Dead stroke\*

*f*

208

208

re il tuo pian-t'el tuo can - to, ma lun - gelah lun-ge sia da que-sto pet - to pie-t di mio va-lor non de - gnolef - fet - to.

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Perc.



214 *Orfeo*

Ahi sven-tu-ra-to-la-man-te, spe-rar dun - que non li-ce ch'o-dan miei prie-ghi cit-ta-din d'A-ver-no On-de qua-l'om-braler-ran-te d'in-se

Cravo

Cont.

Vc.

218

Tpa.Fà 1

Tpa.Fà 2

Euf.

218

pol - to ca - da - ve - re le lin - fe - li - ce, pri - vo sa - r del Cie - lo le del - l'In - fer - no. Co - s vuol em - pia

Cont.

Vc.

221

Tpa.Fà 1

Tpa.Fà 2

Euf.

221

sor - te \_\_\_\_\_ ch'in que - st'or - ror di mor - te, da te cor mio lon - ta - no chia - mi tuo no - melin - va - no, e pre - gan - do le pian -

Cont.

Vc.

- 127 -  
Orfeo: Atto Terzo

229 SINFONIA

Cl.B.Sib.

*p*

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

Hp./Teo.

Harpa

*mf*

Cont.

Harpa

*mf*

234

Cl.B.Sib.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

Hp./Teo.

Cont.

238 *Orfeo*

Ei dor-me e la mia ce-tra, se pie-t non im-pe-tra\_\_\_\_ ne l'in-du-ra-to co-re al-men il son-no\_\_\_\_ fug-gir al mio can-tar gl'oc-chi non pon-no.

Hp./Teo. *Teorba*  
 Cont. *Orgão*  
 Vc.

## 243

Su dunque a che pi tar-do Temp' ben da pro-dar su l'al-tra spon-da. S'al-cun non ch'il nienieghi, vaglia l'ar-dir se sa-ran va-n'i prie-ghi va-go go fior del

Hp./Teo.  
 Cont.  
 Vc.

## 249

tem-po l'oc-ca-sion ch'es-ser de-e col-tala tem-po. Men-tre ver-san que-st'oc-chila-ma-ri fiu-

Hp./Teo.  
 Cont.  
 Vc.



Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

SINFONIA

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

Cravo

Cont.

Tambor

Perc.

*f*

264

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

Cont.

Perc.

271 CORO DE SPIRITI

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

Euf.

Tbn.

Tb.

271 CORO DE SPIRITI

1. Nul - la,im-pre - - sa per huom si ten - ta,in - va - - no. Nul - la,im-pre - - sa per huom si ten - ta,in - va -

2. Nul - la,im-pre - - sa per huom si ten - ta,in - va - no. Nul - la,im-pre - sa per huom si ten - ta,in - va -

CORAL 3. Nul - la,im-pre - sa per huom si ten - ta,in va - - no. Nul - la,im-pre - sa per huom si ten - ta,in - va -

4. Nul - la,im-pre - - sa per huom si ten - ta,in - va - - no.

5. Nul - la,im-pre - - sa per huom si ten - ta,in - va -

Hp./Teo. Teorba

Cont. Órgão

Vc.

Cb.

*f*



277

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

277

1.

no, nè con - tro\_a lui, nè con - tro\_a lui più sa na - tu - ra\_ar - ma - - se, ei de l'in - sta - bil

2.

no, nè con - tr'a lui, nè con - tro\_a lui più sa na - tu - - ra\_ar - mar - se, ei de l'in - sta - bil

CORAL 3.

no, nè con - tro\_a lui, nè con - tro\_a lui più sa na - tu - ra\_ar - mar - se, ei de l'in - sta - bil

4.

Nè con - tro\_a lui, ne con - tr'a lui più sa na - tu - ra\_ar - mar - se, ei de l'in - sta - bil

5.

no, nè con - tr'a lui, nè con - tr'a lui più sa na - tu - - ra\_ar - mar - se, ei de l'in - sta - bil

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

283

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

283

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

pia - no a - rò gl'on-do - si cam - pi e'l se - me spar - se,

pia - no a - rò gl'on-do - si cam - pi, a - rò gl'on-do - si cam - pi e'l se - me spar - se,

pia - no a - rò gl'on-do - si cam - pi, e'l se - me spar - se e'l se - me spar - - - se di sue

pia - no a - rò gl'on-do - si cam - pi e'l se - me spar - se, e'l se - me spar - - - se di

pia - - no a - rò gl'on-do - si cam - pi e'l se - me spar - - - se di

288

Cl.B.Sib.

Fg.

Sx.A.Mib.

Sx.T.Sib.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

288

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

di sue fa - ti - che on - d'au - rea mes - se ac - col - - - se. Quin - ci, per - chè me - mo - ria vi -

di sue fa - ti - che on - d'au - rea mes - - - se ac - col - - - - se. Quin - ci, per - chè me - mo -

fa - ti - - - - - ch'on d'au - rea mes - se ac - col - - - - se. Quin - ci, per - chè me - mo -

sue fa - ti - che on - d'au - - - rea mes - se ac - - - - col - - - - se. Quin - ci, per - chè me - mo -

sue fa - ti - - - - - ch'on d'au - rea mes - - - - se ac - col - se. Quin - ci, per -

294

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

294

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

chè me-mo - ria vi - ves - se di sua glo - ria. La fa - ma, a dir di lui sua lin - gua sciol -

ria vi - ves - se di sua glo - ria. La fa - ma dir di lui sua lin - gua sciol -

ria vi - ves - se di sua glo - - - - - ria. La fa - ma dir di lui sua lin - gua sciol -

ria vi - ves - se di sua glo - ria. La fa - ma dir di lui sua lin - - - - - gua sciol -

chè me-mo - ria vi - ves - se di sua glo - ria. La fa - ma, a dir di lui sua lin - gua sciol -

300 **Tutti**

Cl.Si-1 *meno f*

Cl.Mi *meno f*

Cl.B.Si *meno f*

Fg. *meno f*

Sx.A.Mi *meno f*

Sx.T.Si *meno f*

Tpa.Fa 1 *f*

Tpa.Fa 2 *f*

Euf. *meno f*

Tbn. *f*

Tb. *f*

300

1. se, ch'ei po - se fre - no, al mar con fra - gil le - - - gno, che sprezz -

2. se, ch'ei po - se fre - no, al mar con fra - gil le - - - gno, che sprezz - zò d'Aus - tr'e d'A -

CORAL 3. se, ch'ei po - se fre - no, al mar con fra - gil le - - - gno, che sprezz - zò d'Aus - tr'e

4. se, ch'ei po - se fre - no, al mar con fra - - gil le - - - gno,

5. se, ch'ei po - se fre - no, al mar con fra - gil le - - - gno, che sprezz - zò d'Aus - tr'e

Hp./Teo. *meno f* *f*

Cont. *meno f* *f*

Vc. *meno f* *f*

Cb. *meno f* *f*

306

Cl.B.Si

Fg.

Sx.A.Mi

Sx.T.Si

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

306

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

zò d'Austr'e d'A - qui - lon lo sde - gno. Che sprezzò d'Aus - tr'e d'A - qui - lon lo sde - - - gno.

qui - lon lode - gno Che sprezzò d'Aus - tr'e d'A - qui - lon lo sde - gno, e d'A - qui - lon lo sde - gno.

d'A - qui - lon lo sde - gno. Che sprezzò d'Aus - tr'e d'A - qui - lon losde - gno lo sde - - - gno.

Che sprezzò d'Austro, che sprezzò d'Aus - tr'e d'A - qui - - - lon lo sde - - - gno.

d'A - qui - lon lo sde - gno. Che sprezzò d'Aus - tr'e d'A - qui - lon che sprezzò d'Aus - tr'e d'A - qui - lon lo sde - gno.

313 SINFONIA  
Piccolo

Fl.1  
f Piccolo

Fl.2  
f

Ob.1  
f

Ob.2  
f

Cl.Si.:1  
f

Cl.Si.:2  
f

Cl.Si.:3  
f

Cl.Mi.  
f

Cl.B.Si.  
f

Fg.  
f

Sx.A.Mi.  
f

Sx.T.Si.  
f

Tpa.Fá 1  
f

Tpa.Fá 2  
f

SINFONIA  
(Toca só na 2ª vez)

Tpt.1  
f (Toca só na 2ª vez)

Tpt.2  
f (Toca só na 2ª vez)

Euf.  
f (Toca só na 2ª vez)

Tbn.  
f (Toca só na 2ª vez)

Tb.  
f (Toca só na 2ª vez)

Cravo  
FACET

Cont.  
f

Tambor  
f

319

Fl.1  
Fl.2  
Ob.1  
Ob.2  
Cl.Si.1  
Cl.Si.2  
Cl.Si.3  
Cl.Mi.  
Cl.B.Si.  
Fg.  
Sx.A.Mi.  
Sx.T.Si.  
Tpa.Fa.1  
Tpa.Fa.2  
Tpt.1  
Tpt.2  
Euf.  
Tbn.  
Tb.  
Cont.  
Perc.



# Orfeo: Atto Quarto

*Proserpina*

Si-gnor quel in-fe-li-ce che per ques-ste di mor-te am - pie cam-pa-gne va chia - mand-d'Eu-ri - di - ce, ch'u-

Continuo

Cravo

Violoncello

5

di - t'hai pur tu dian - ci co - sì so - a - ve - men - te la - men - tar - si, moss - 'ha tan - ta pie-tà den - tr'al mio

Cont.

Vc.

9

co - re ch'un' al - tra vol - ta io tor - no a por - ger pre - ghi, per - chè il tuo Nu - me al suo pre - gar si pie - ghi.

Cont.

Vc.

13

Deh, se da que-ste lu - ci a-mo-ro-sa dol - cez - za un - qua tra - he - sti, se ti pia - cqu'il se - ren di que - sta fron - te, che tu

Cont.

Vc.

17

chia - mi tuo cie - lo, on - de mi giu - ri di non in - vi - di - ar sua sor - te a Gio - ve, pre - go - ti, pre - go - ti per quel

Cont.

Vc.

21

fo - co con cui già la gran - d'al - ma a mor - t'ac - ce se, fa ch'Eu - ri - di - ce tor - ni a go - der di quei

Cont.

Vc.

23

gior - ni che trar so - lea vi - ven - d'in - fe - ste, e in can - to, e del mi - ser Or - feo con - so - la' pian - to.

Cont.

Vc.

27

*Plutone*

Ben - chè se - ve - ro e im - mu - ta - bil fa - to con - tra - sti, a - ma - ta spo - sa, i tuoi de - si - ri

Hp./Teo.

Teorba

Orgão

Cont.

31

Pur nul - l'ho - mai si nie - ghi a tal bel - tà con - gion - ta, a tan - ti prie - ghi. La sua ca - ra, Eu - ri - di - ce con - tra

Hp./Teo.

Cont.

35

l'or - din fa - ta - le Or - feo ri - co - vri Ma pria chetra - g'il piè da que - sti a bis - si, non mai vol -

Hp./Teo.

Cont.

39

- ga ver lei gli a - vi - di - lu - mi, che di per - di - ta e - ter - na gli sia cer - ta ca - gion un so - lo sguar - do lo

Hp./Teo.

Cont.

43

co - sì sta - bi - li - sco. Hor nel mio re - gno fa - te o mi - ni - stri il mio vo - ler pa - le - se, si che l'in -

Hp./Teo.

Cont.

47

ten - da Or - fe - o e l'in - ten - da Eu - ri - di - ce ne di can - giar l'al - trui spe - rar più li - ce.

Hp./Teo.

Cont.

51

Cl.B.Si.  
51 *mf* *Uno spirito del coro. Un tono più alto*

O de - gli ha - bi - ta - tor de l'on - de e - ter - ne, pos - sen - te Re, leg - ge ne sia tuo cen - no. Che ri - cer - car al - tre ca - gio - ni in -

Orgão

Cont.

*mf*

55

Cl.B.Si.  
55 *Un altro spirito del coro*

ter - ne di tuo vo - ler no - stri pen - sier non den - no. Trar - rà da que - st'or - ri - bi - li ca - ver - ne sua spo - sa Or -

Cont.

59

Cl.B.Si.

59

feo, s'a-do-pre-rà suo in-ge - gno, si che nol vin-ca gio-ve-nil de - si-o Ne' gra-vi-im-pe-ri suoi spar-ga d'o-bli - o.

Cont.

63 *Proserpina*

Qua - li gra-zie ti ren-do, hor che si no-bil do - no con-ce-d'a pre-ghi miei Si-gnor cor-te - se Sia be-ne-det-to il di che pria ti

Cravo

Cont.

Vc.

68

piac-qui, be-ne-det-ta la pre - da,e'l dol-c'in-gan-no, pio-chè per mia ven-tu - ra fe-ci,ac - qui-sto di te pren-den - do so - le.

Cont.

Vc.

73 *Plutone*

Tue so-a - vi pa - ro - le d'a - mor l'an - ti - ca pia - ga rin - fre - sca nel mio co - re.

Hp./Teo.

Teorba

Cont.

Órgão

77

Co-sì l'a-ni-ma tua non sia più va-ga di ce-le-ste di-let - to sì ch'ab-band-do-ni il ma-ri - tal tuo let - to.

Hp./Teo.

Cont.

## 81 CHORO DI SPIRITI

Cl.B.Si. *p* *f*

Fg. *p* *f*

Sx.A.Mi. *p* *f*

Sx.T.Si. *p* *f*

Tpa.Fa 1 *p* *f*

Tpa.Fa 2 *p* *f*

Euf. *p* *f*

Tbn. *p* *f*

Tb. *p* *f*

81 CHORO DI SPIRITI

1. Pie - ta - de og - - gi.eA - mo - re tri - on - fan, tri - on - fan tri - on - fan nel - l'In - fer - - no.

2. Pie - ta - de og - gi.eA - mo - re tri - on - fan, tri - on - fan tri - on - fan ne l'In - fer - - no.

CORAL 3. Pie - ta - de og - gi.eA - mo - re tri - on - fan, tri - on - fan ne l'In - fer - - no.

4. Pie - ta - de og - - - gi.eA - mo - re tri - on - fan, tri - on - fan, tri - on - fan ne l'In - fer - - no.

5. Pie - ta - de og - gi.eA - mo - re tri - on - fan, tri - on - fan tri - on - fan ne l'In - fer - - no.

Cont. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

87

Ob.1

Cl.B.Si. *mf* *Uno spirito del coro\**

Ec - co il gen - til can - to - re che sua spo - sa con - du - ce al ciel - - su - per - no.

Órgão

Cont.

93 RITORNELLO

Cl.Si<sup>b</sup> 1 *Solo*  
*f non legato*  
*Orfeo*  
 Qual ho - nor \_\_\_\_\_ di te sia de - gno mia ce - tra on - ni - po -

93 RITORNELLO

VI. *Harpa non legato*  
*Harpa*

Hp./Teo. *Cravo*  
*Tacet*

Cont.

Vc. *pizz.*  
*Solo*

Cb.

97 RITORNELLO

Cl.Si<sup>b</sup> 1 *Solo*  
*f*  
 ten - te, s'hai nel tar - ta - reo re - gno pie - gar po - tu - to o - gni in - du - ra - ta men - te.

97 RITORNELLO

VI. *f*

Hp./Teo. *Toca*

Cont.

Vc. *Tutti*

Cb.

101

Cl.Si<sup>b</sup> 1  
 Luo - go a - vraì \_\_\_\_\_ fra le più bel - le i - ma - gi - ni ce - le - sti, on - d'al tuo suon le stel - le dan - ze -

101

VI. *Harpa*

Hp./Teo. *Tacet*

Cont.

Vc. *Solo*

Cb.

104 RITORNELLO Solo

Cl.Si. 1

104

ran - no in gi - - - r'hor tar - d'hor pre - - - sti.

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Toca

Tutti

*f*

107

Cl.Si. 1

107

lo per te\_\_\_fe-li-ce,a pie-no ve-drò l'a-ma-to vol-to, e nel can - di-do se-no de la mia Don - n'og - gi fa -

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Harpa

Tacet

Solo

111

ro\_\_\_rac-col - to. Ma men - tre io can - to oi - mè chi m'as - si - cu - ra ch'el - la mi se - gua

Teorba

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

TACET

114

Ohi - mè, chi mi nas - con - de de l'a - ma - te pu - pil - le, il dol - ce lu - me? For - se d'in - vi - dia pun - te le de - i - tà d'A - ver - no per -

Hp./Teo.

Teorba

Cravo

Cont.

Vc.

Cb.

TOCA

118

ch'io non sia qua giù fe - li - ce, a pie - no, mi tol - go - no il mi - rar - vi lu - ci be - a - te, e lie - te che sol col sguar - do al - trui be - ar po - te - te?

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

122

Ma che te - mi mio co - re ciò che vie - ta Plu - ton co - man - da, A - mo - re. A Nu - me più pos - sen - te che vin - ce, hu - o - mi - ni, e De - i, ben u - bi - dir do -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.



126

*Qui si fa strepito Segue Orfeo cantando nel clavicembano,  
dietro la tela viola da braccio, e chitarrone.*

vre - i. Ma che o-do? Ohi - mè las - so. S'ar-ma for-se\_a miei dan-ni con tal furor le furie, innamorate per rapir mi, il mio ben ed io'l consento?

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Cravo

130

Cl.B.Si.

130

*Qui si volta Orfeo, e canta al suono dell'organo do legno*

*Qui canta Orfeo al suono del clavicembano, viola da braccio e un chitarrone.*

*mf* *Uno spirito*

O — dol-cis-si-mi lu-mi io pur vi veg-gio, io pur... Ma qual E-clis-si, ohi-mè v'os - cu - ra? Rot-t'hai la leg-ge e se' di gra-zialin-de -

Cont.

Vc.

Orgão

Cravo

Orgão

135

Cl.B.Si.

135

*Euridice*

gno. Ahi — vi-sta trop-po dol - ce, e trop-po-a-ma - ra. Co-sì per trop-po,a-mor, dun-que mi per-di? et io mi - se-

Cont.

Vc.

Cravo

140

Cont.

Vc.

ra per - do il po-ter più go-de-re e di lu-ce, e di vi-sta, e per-do, in-sie-me te, d'o-gni ben più ca-ro o mio con-sor - te.

145

Cl.B.Sib. *mf* *Uno spirito del coro canta*

Tor - n'a l'om-bre di mor-te in-fe - li-ce Eu-ri-di-ce, ne più spe-rar\_\_ di ri-ve - der le stel-le ch'o-mai sia sor-do a prie-ghi tuoi l'in-fer - no.

Orgão

Cont.

149 *Orfeo*

Do - ve te'n vai\_\_ mia vi - ta? Ec - co io ti se - guo, ma chi me'l nieg' ohi - mè so - gn'o va - neg - gio

Cravo

Cont.

Vc.

153

Qual\_\_ oc-cul-to po-ter di que-sti or-ro - ri da que-sti a-ma-ti or-ro - ri mal mio gra - do mi trag-ge e mi con-du-ce a l'o-di-o-sa lu - ce.

Cont.

Vc.

157 SINFONIA

Sx.A.Mi. *mf*

Sx.T.Sib. *mf*

Tpa.Fa 1 *mf*

Tpa.Fa 2 *mf*

SINFONIA

Tpt.1 *mf*

Tpt.2 *mf*

Euf. *mf*

Tbn. *mf*

Tb. *mf*





183

CL.B.Sib

Fg.

Sx.A.Mib

Sx.T.Sib

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Euf.

Tbn.

Tb.

Musical score for measures 183-186. The score includes parts for Clarinet B-flat (Soprano), Flute, Saxophone Alto (Melody), Saxophone Tenor (Soprano), Trumpet F# (1), Trumpet F# (2), Euphonium, Trombone, and Tuba. The key signature is one sharp (F#). The music features various melodic lines and harmonic support.

183

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Cont.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 183-186, featuring vocal parts and strings. The vocal parts are numbered 1 through 5, with lyrics in Italian. The instrumental parts include Continuo, Violoncello, and Contrabasso. The lyrics are: "te - m'an - zi mag - gio - re nell' huom ren - do - no gl'an - ni ren - do - no gl'an - ni il suo", "te - me an - zi mag - gio - re nell' huom nell' huom ren - do - no gl'an - gi il", "te - m'an - zi mag - gio - re nell' huom nell' huom ren - do - no gl'an - ni il suo", "te - m'an - zi mag - gio - re nell' huom nell' huom ren - do - no gl'an - ni il suo", "me an - zi mag - gio - re nell' huom nell' huom ren - do - no gl'an - ni il suo".





201

Cl.B.Si. *cresc.*

Fg. *f*

Sx.A.Mi. *cresc.* *f*

Sx.T.Si. *cresc.* *f*

Tpa.Fa 1 *f*

Tpa.Fa 2 *cresc.* *f*

Euf. *f*

Tbn. *f*

Tb. *cresc.* *mf* *cresc.* *f*

201

1. lui fia sol co - lui ch'a-vrà di sè vit-to - ria ch'a-vrà di sè vit-to - - - - - ria.

2. lui fia sol co - lui ch'a-vrà di sè vit - to - ria ch'a-vrà di sè vit - to - ria, vit - to - ria.

CORAL 3. fia sol co-lui ch'a-vrà di sè vit-to - ria ch'a-vrà di sè vit-to - - - - - ria vit - to - - - - - ria.

4. fia sol col - - - lui ch'a - - - vrà di sè vit - - - to - ria.

5. — sol co - - - lui, fia — sol co - - - lui ch'a-vrà di sè vit-to - ria.

Cont. *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

Cb. *mf* *cresc.* *f*

206 SINFONIA

Sx.A.Mi. *mf*

Sx.T.Si. *mf*

Tpa.Fa 1 *mf*

Tpa.Fa 2 *mf*

SINFONIA

Tpt.1 *mf*

Tpt.2 *mf*

Euf. *mf*

Tbn. *mf*

Tb. *mf*



211

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

217

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa 1

Tpa.Fa 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

*attacca*

## Orfeo: Atto Quinto

**RITORNELLO**

Flauta 1

Flauta 2

Oboé 1

Oboé 2

Clarinete Si-bemol 1

Clarinete Si-bemol 2

Clarinete Si-bemol 3

Clarinete Mi-bemol

Clarinete Baixo Si-bemol

Fagote

Sax Alto Mi-bemol

Sax Tenor Si-bemol

Trompa Fá 1

Trompa Fá 2

**RITORNELLO**

Trompete 1

Trompete 2

Eufônio

Trombone

Tuba

Harpa-Teorba

Cravo

Continuo

Violoncelo

Contrabaixos

5 Solo *rit.* *muta Picc.*

Fl.1

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

9 [RECITATIVO]  
*Orfeo*

Que - sti i cam-pi di Tra - cia e que - st'è il lo - co do - ve pas - som - m'il co-re per l'a-ma-ra no - vel-la il mio do-lo -

Teorba

Orgão

Cont.

re. Poi che non ho più spe - me di ri - co - vrar pre - gan - do, pian - gen - do e so - spi - ran - do

Hp./Teo.

Cont.

17

il per-du-to mio be-ne. Che pos-so io più se non vol-ger mia vo-i sel - ve so-a-vi un tem-po con-for - to a miei mar-

Hp./Teo.

Cont.

21

tir men - tr'al ciel piac - que per far - vi per pie-tà me - co lan - gui - re al mio lan - gui - re.

Hp./Teo.

Cont.

26

Voi vi do-le - ste o mon - ti, e la - gri - ma - ste voi sas - si al di - par - tir del nos - tro so - le et io con vo -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*p*

30

i la - gri - me - rò mai sem - pre. E mai sem - pre da - rom - mi ahi do - glia, ahi pian - to Cor -

*Eco*

Hai pian - to

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

34

te - se E - co a - mo - ro - sa, che scon - so - la - ta se - i, e con - so - lar mi voi ne' do - lor mie - i Ben - ché que - ste mie lu - ci sien già per la - gri -

Cont.

Vc.

39

mar fat - te due fon - ti, in co - sì gra - ve mia fe - ra sven - tu - ra non ho pian - to pe - rò tan - to che ba - sti, *Eco*  
Ba - sti

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

43 *Orfeo*

se gl'oc - chi d'Ar - g'a - ves - si, e span - des - se - ro tut - ti un mar di pian - to non sa - rà il duol con - for - me a tan - ti gua - i.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

47

*Orfeo*  
S'hai del mio mal pie - ta - de io ti rin - gra - zio di tua be - ni - gni - ta - de. Ma men - tr'io  
*Eco*  
A - hi

Hp./Teo.

Cont.

51

— mi que-re-lo, deh per-chè mi ri-spon-di sol con gl'ul-ti m'ac-cen-ti, ren-di-mi tut-t'in-te-ri,i miei la-men-ti.

Hp./Teo.

Cont.

55

Ma tu a-ni-ma mia se mai ri-tor-na la tua fred-d'om-bra a que-st'a-mi-ca piag-

Cont.

Vc.

*mf*

59

gia pren-di da me ques-te tue lo-dies-tre-me, ch'or a te sa-cro la mia ce-tra,e'l can-to, co-me a

Cont.

Vc.

*p*

63

67

te già so-pra l'al-tar del co-re lo spir-to,ac-ce-so in sa-cri-fi-zio,of-fer--si.

Cont.

Vc.

69

Tu bel-la fu-sti e sag-gia e in te ri-po-se tut-te le gra-zie sue cor-te-se,il cie-lo. Men-tre ad o-

Harpa

Hp./Teo.

Vc.

*mf*

74

gn'al - tra dei suoi don fu scar - sa. D'o - gni lin - gua o - gni lo - de a te con - vien -

Hp./Teo.

Vc.

78

si, ch'al - ber - ga - sti in bel cor - po al - ma più bel - la fa - sto - sa men quan - to d'ho - nor più de - gna.

Hp./Teo.

Vc.

82

Hor l'al - tre don - ne son su - per - be, e per - fi - de ver chi le a - do - ra di - spie - ta - te in - sta - bi - li, pri - ve di sen - no, e d'o - gni pen - sier no - bi -

Cravo

Cont.

Vc.

*f*

86

le, on - d'a ra - gion o - pra di lor non lo - dan - si. Quin - ci non fia già mai che per vil fe - mi - na, a - mor con au - reo stral il cor tra - fig - ga - mi.

Cont.

Vc.

91 SINFONIA

CL.B.Si. *p*

Fg. *p*

Sx.A.Mi. *p*

Sx.T.Si. *p*

Tpa.Fá 1 *p*

Tpa.Fá 2 *p*

Tpt.1 SINFONIA

Tpt.2 *p*

Euf. *p*

Tbn. *p*

Tb. *p*

Teorba

Hp./Teo. *mf*

100 *Apollo discende in una nuvola cantando*

Per - ch'a lo sde - gno e al do - lor in pre - da co - sì ti do - ni o fi - glio? Non è non è con - si - glio

Cont. Cravo *mf*

Vc. *f*

Cb. *f*

105

di ge - ne - ro - so pet - to ser - vir al pro - prio af - fet - to. Quin - ci bias - mo, e pe - ri - glio già so - vra - star ti veg - gio

Cont.

Vc.

Cb.



110

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

110

On - de mo - vo dal ciel per dar - ti ai - ta. Hor tu m'as - col - ta e n'ha0vra lo - - - de\_e vi - ta.

Cont.

Vc.

Cb.

116 *Orfeo*

Pa - dre cor - te - se al mag - gior uo - po\_ar - ri - vi ch'a di - spe - ra - to fi - ne con es - tre - mo do - lo - re m'ha - vean con - dot - to già sde - gn'e A -

Órgão

Cont.

Vc.

*p*

121

mo - re. Ec - co mi dun - que, at - ten - to, a tue ra - gio - ni ce - le - ste pa - dre, hor \_\_\_\_ ciò che vuoi m'im - po - ni.

Cont.

Vc.

125

Apollo

Trop-po, trop-po gio-i - sti di tua lie-ta ven-tu-ra, hor trop-po pia-gni tua sor-te a-cer-ba e du-ra An-cor non sa-i

Teorba

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

130

come nulla quaggiù di-let-ta e du-ra? Dun-que se go-der bra-mi im-mor-tal vi-ta, vien-te-ne me-co al ciel ch'a sè t'in-vi-ta.

Hp./Teo.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

137 Orfeo

Apollo

Si non ve-drò più ma-i de l'a-ma-ta Eu-ri-di-ce i dol-ci ra-i. Nel so-le e nel-le stel-le va-gheg-ge-rai le sue sem-bian-ze bel-le.

Hp./Teo.

Cravo

Cont.

Vc.

Cb.

142 Orfeo

Ben di co-tan-to pa-dre sa-rei non de-gno fi-glio se non se-guis-si il tuo fe-del con-si-glio.

Cont.

Vc.

145 *Apollo e Orfeo ascendo al cielo cantando*

Sa - liam, sa - liam can - tan - - - - -

sa - liam

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

148

d'al Cie - lo, do - ve ha vir -

Can - tan - - - - - d'al Cie - lo, do - ve ha vir -

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

151

tù ve-ra-ce de-gno pre-mio di sè di - let - - - - - to e pa-ce, do-

tù ve-ra-ce de-gno pre-mio di sè do-

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

156

ve\_ha vir-tù ve-ra-ce de - gno pre-mio di sè di let - - - - - to,e pa-ce.

ve\_ha vir-tù ve-ra-ce de - gno pre-mio di sè di let - - - - - to,e pa-ce.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

161

## RITORNELLO

Piccolo

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

161

*f*

161

## RITORNELLO

Vi.

Cont.

Vc.

Cb.

*f*



170

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

170

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Cont.

Vc.

Cb.

là ve ben non mai vien me-no la ve mai non fu do-lo-re men-tr'al - ta - ri,in-cen - si,e vo-ti noi t'of - friam lie-ti,e de-vo-ti.

ben non mai vien me-no la ve mai non fu do - lo-re men-tr'al - ta-ri,in-cen-si,e vo-ti noi t'of - friam lie-ti,e de-vo-ti.

ben la ve ben non mai vien me-no la ve mai la ve mai non fu do-lo-re men-tr'al - ta-ri men-tr'al - ta-ri,in-cen-si,e vo-ti noi t'of - friam lie-ti,e de-vo-ti.

ben non mai vien me-no la ve mai non fu do - lo-re men-tr'al - ta - ri,in-cen - si,e vo-ti noi t'of - friam lie-ti,e de-vo-ti.

174 [RITORNELLO, *repetição*]

Piccolo

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

174

174 [RITORNELLO, *repetição*]

Vi.

Cont.

Vc.

Cb.

178 [CORAL, repetição]

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

178 [CORAL, repetição]

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

178 [CORAL, repetição]

VI.

Cont.

Vc.

Cb.

Co-si va chi non s'ar-re-tra al chia-mar di Nu-me-e-ter-no

Co-si va chi non s'ar-re-tra al chia-mar di Nu-me-e-ter-no, co-si

Co-si va chi non s'ar - re-tra al chia-mar al chia-mar di Nu-me-e-ter-no co-si

Co-si va co-si va chi non s'ar-re-tra al chia-mar di Nu-me-e-ter-no, co-si

Co-si va chi non s'ar - re-tra al chia-mar di Nu-me-e-ter-no co-si



183

Cl.Si-1

Cl.Si-2

Cl.Si-3

Cl.Mi-

Cl.B.Si-

Fg.

183

1.

2.

CORAL 3.

4.

5.

Cont.

Vc.

Cb.

*rall.*

*rall.*

co-sì gra-zia in ciel im-pe-tra chi qua giù pro-vò l'in-fer-no e chi se - mi-na fra do-glie d'o-gni gra-zia il frut-to co-glie.

gra-zia in ciel im - pe-tra chi qua giù pro - vò l'in - fer-no e chi se-mi-na fra do-glie d'o-gni gra-zia il frut-to co-glie.

gra - zia in ciel im - pe-tra chi qua giù pro - vò l'in - fer-no e chi se - mi - na fra do-glie d'o-gni gra-zia il frut-to co-glie.

grazia co-sì gra-zia in ciel im-pe-tra chi qua giù chi qua giù pro-vò l'in-fer-no e chi se-mi-na chi se-mi-na fra do-glie d'o-gni gra-zia il frut-to co-glie.

gra - zia in ciel im - pe-tra chi qua giù pro - vò l'in - fer-no e chi se - mi-na fra do-glie d'o-gni gra-zia il frut-to co-glie.

187 MORESCA I [A/B/A]

Piccolo

Piccolo *f*

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Si.

Sx.T.Si.

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

Guitarra barroca D G Am G C7 D G F G C D G G C D C F7 G C B C F G C

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

Tamburo *f*

195

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si. 1

Cl.Si. 2

Cl.Si. 3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fá 1

Tpa.Fá 2

195

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

Em Am G C D Em Am G Am Dm E A Am Dm Em Dm G7 Am Am7 Dm C Dm G A D

203

Fl.1

Fl.2

Cl.Si.1

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

203

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*p*

*Bolo*

*p*

*p*

*p*

*p*

*f*

*Solo*

*tr*

*7:6*

*tr*

D G A m G C7 D G F G C D G G C D C F7 G C B C F G C

*p*

*p*

*p*

*p*

211

Fl.1

Fl.2

Cl.Si.1

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

211

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

*7:6*

*tr*

*7:6*

*tr*

Em A m G C D Em A m G A m D m E A A m D m Em D m G7 A m A m7 D m C D m G A D



223

Fl.1

Fl.2

Ob.1

Ob.2

Cl.Si.1

Cl.Si.2

Cl.Si.3

Cl.Mi.

Cl.B.Si.

Fg.

Sx.A.Mi.

Sx.T.Si.

Tpa.Fa.1

Tpa.Fa.2

Tpt.1

Tpt.2

Euf.

Tbn.

Tb.

223

VI.

Hp./Teo.

Cont.

Vc.

Cb.

Perc.

7:6

7:6

7:6

tr

G C D C F7 G C B C F G C Em Am G C D Em

