

MONTEVERDI E O LAMENTO MUSICAL
NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO
XVII

PAULO MUGAYAR KÜHL

**MONTEVERDI E O LAMENTO MUSICAL
NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO
XVII**

PAULO MUGAYAR KÜHL

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ C. MARQUES FO

Luiz C. Marques F.

*Este exemplar corresponde
a redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão julgadora em 10/11/92*

Dissertação apresentada
para a obtenção do título
de Mestre, no Programa de
Pós-Graduação em História
da Arte do Departamento
de História do IFCH -
UNICAMP.

UNICAMP - 1992

UNICAMP
BIBLIOTECA GERAL

A meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

- a meu orientador, Prof. Dr. Luiz C. Marques F^º, pelo estímulo e incentivo constantes e pelo apoio dado durante a pesquisa e redação desta dissertação;
- à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - da qual, de 1989 a 1991, fui bolsista;
- aos Professores Doutores Jorge Coli e Edmundo Hora, pela atenção e pelas sugestões feitas durante o Exame de Qualificação;
- ao Prof. Paolo Fabbri, da Universidade de Ferrara, pela orientação na pesquisa durante minha permanência na Itália, pelas discussões sobre o tema aqui tratado e pelo interesse demonstrado;
- aos funcionários do *Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini* de Bolonha, pelo paciente auxílio durante a pesquisa;
- aos colegas e professores do programa de Mestrado em História da Arte - IFCH - UNICAMP, pelo apoio, incentivo e amizade demonstrados durante a duração do curso e da pesquisa;
- a meus irmãos, Beatriz e Nelson, por todo o interesse e auxílio prestado, bem como pelo constante envio de material para a elaboração deste trabalho;
- a Paula Monteiro e Renata Cordeiro, pela paciente e cuidadosa revisão do manuscrito e pelo estímulo permanente;
- a Paola e Pedro Ferrari, que tanto contribuíram com a realização desta dissertação;
- a Liliana Minardi Paesani, que, com muito interesse, me ajudou a tornar possível a estadia na Itália;
- a Marco Antônio da Silva Ramos e colegas do «Grupo Monteverdi» do Museu Lasar Segall, onde as idéias aqui apresentadas começaram a tomar corpo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - TEORIAS MUSICAIS DO TARDO CINQUECENTO E O INÍCIO DA ÓPERA.....	7
I.1 - A Camerata Fiorentina e os ideais de reforma musical.....	10
I.1.a - Histórico.....	10
I.1.b - Girolamo Mei.....	12
I.1.c - Vincenzo Galilei.....	15
I.1.d - Giovanni de' Bardi.....	24
I.2 - A tradição do Humanismo Musical.....	26
I.2.a - C. Valgulio, J. Sadoletto, B. Cirillo e G. Zarlino..	26
I.2.b - A Imitação e a catarse.....	34
I.3 - As experiências músico-teatrais no final do século XVI e os primeiros escritos teóricos sobre a monodia.....	38
I.3.a - <i>Muovere gli affetti</i>	42
I.3.b - <i>Dilettare</i>	46
CAPÍTULO II - O LAMENTO D'ARIANNA DE MONTEVERDI.....	51
II.1 - As festas de 1608 e a Arianna de Monteverdi.....	51
II.2 - As Fontes do Lamento d'Arianna:	
II.2.a - Fontes literárias	55
II.2.b - Fontes Musicais.....	68
II.3 - Aspectos formais	
II.3.a - O libreto da Arianna de Rinuccini e o Lamento..	73
II.3.b - Métrica e Rimas.....	82
II.3.c - O Recitar Cantando e o novo estilo.....	85

II.4 - Análise do <i>Lamento d'Arianna</i>	101
II.5 - O <i>Lamento a 5</i> :	
II.5.a - Histórico.....	114
II.5.b - Análise.....	119
II.6 - A repercussão nos escritos teóricos.....	131
CAPÍTULO III - O LAMENTO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVII....	136
III.1 - Apresentação.....	137
III.1.a - Elementos gerais.....	138
III.1.b - A <i>Cena-Lamento</i>	140
III.1.c - Lamentos polifônicos, de câmara e de óperas.....	142
III.2 - Os Lamentos polifônicos.....	150
III.3 - Os Lamentos de câmara.....	158
III.3.a - Os Lamentos da década de 1620.....	160
III.3.b - Os Lamentos da década de 1630.....	186
III.3.c - Os Lamentos posteriores a 1640 e os lamentos não-datados.....	197
III.4 - Os Lamentos de ópera.....	218
CONCLUSÃO.....	237
BIBLIOGRAFIA.....	243

ANEXOS:

I - Partituras.

II - Textos dos Lamentos.

III - Originais das citações.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A virada do século XVI para o XVII apresenta grandes mudanças na música. Já na década de 1580, diversos compositores demonstravam interesse em dar novos rumos às representações teatrais, inserindo nelas partes musicadas ou mesmo tentando torná-las inteiramente musicadas. Desde o princípio do século XVI, uma longa tradição de música intercalada com teatro - os *intermedi* - vinha sendo consolidada sobretudo no norte da Itália. Tais *intermedi* eram apresentados nos intervalos dos diversos atos de alguma representação teatral e não estavam diretamente conectados a ela. Tinham, a princípio, função de distrair e de estimular os espectadores, mas logo assumiriam uma importância maior, chegando, às vezes, a encobrir a trama principal. Existia também uma preocupação difusa com a revitalização da tragédia grega, que, segundo algumas concepções da época, talvez fosse totalmente cantada. Assim, teóricos como Girolamo Mei e, posteriormente, Vincenzo Galilei e Giovanni Bardi procuraram meios que consideravam apropriados para conferir à música e ao teatro uma nova força. Isso seria conseguido através da combinação dos «poderes» da música e da palavra. Porém, para eles, a música da época não servia a seus propósitos, sendo necessário reformá-la, ou melhor, restaurá-la, devolvendo-lhe os meios necessários para a expressão dos afetos e a comoção dos ouvintes.

Mas a expressão musical dos afetos podia ter um duplo objetivo: *dilettare* ou *muovere gli affetti*. O segundo tem uma conotação moral evidente, derivada do III livro da República de Platão. É com esse que Galilei estava preocupado, procurando enfatizá-lo. Mas para a maioria dos músicos, ambos objetivos colocavam-se, ainda que a preocupação moral pareça comparecer como concessão a certos ideais da época.

A monodia acompanhada, em si, e a inserção de partes musicais no corpo das próprias tragédias (como os coros de Andrea Gabrielli no *Édipo Rei*, na inauguração do Teatro Olímpico de Vicenza em 1581) não eram novidade no período. A novidade reside no fato de pretender-se musicar inteiramente um texto, através de uma escrita musical que buscava novos elementos. Os procedimentos musicais utilizados deveriam ser diferentes; autores ligados à *Camerata* e outros também criticavam a escrita polifônica e valorizavam a monódica, pois esta possibilitaria uma melhor compreensão do texto e, segundo a concepção dos teóricos, seria mais capaz de comover. É importante notar que a proposta dos madrigalistas (polifônicos) era, igualmente, a de expressar musicalmente sentimentos, valorizando o texto, através de procedimentos próprios - madrigalismos, ritmos diversos, dissonâncias para reforçar determinadas palavras, etc. Os membros da *Camerata*, em geral, criticavam tais procedimentos - sobretudo Galilei - e procuraram outros meios musicais, sempre com a preocupação de *muovere gli affetti*. Eles chegaram à conclusão de que a monodia acompanhada, sendo muito próxima da fala, seria o meio ideal, pois permitiria a total compreensão do texto, o qual

definiria os elementos musicais a serem utilizados: escrita simples, intervalos pequenos, consonâncias, dissonâncias em momentos precisos, variação rítmica acompanhando a fala, etc.

Claudio Monteverdi (1567-1643) aparece como uma figura curiosa nesse cenário musical. Até 1612, viveu fora dos grandes centros experimentadores (Florença, Veneza e Roma), apesar de sempre ter mantido contatos, especialmente com Florença. Tendo nascido em 1567 em Cremona, lá permaneceu até 1590, quando mudou-se para Mântua, onde trabalharia até 1612 a serviço dos Gonzaga. Sua formação é, portanto, cremonense (onde teve como professor Marco Antonio Ingegneri) e mantuana. Em Mântua, a serviço da corte, certamente entrou em contato com as idéias difundidas em Florença, devido ao grande intercâmbio entre as duas cidades.

A grande produção monteverdiana é sem dúvida a madrigalística: durante sua vida foi publicado um total de dez livros, incluindo os *Scherzi Musicali* de 1632. Monteverdi sempre se manteve fiel às intrincadas combinações da polifonia, mesmo em suas últimas obras. No entanto, boa parte da grande fama do compositor, desde o século XVII, vem de uma monodia acompanhada escrita por ele: o *Lamento d'Arianna*. A história de sua produção musical apresenta-se como um jogo entre o antigo e o moderno, entre a polifonia tradicional e a «maneirista», entre esta e a monodia e é, ao mesmo tempo, a abertura de uma via por onde seguirá a música barroca posterior.

O Lamento, em si, não é privilégio do século XVII; existe toda uma tradição literária de lamentos que se avoluma desde a Antigüidade; em âmbito musical, as lamentações religiosas ou as canções e madrigais de caráter lamurioso dos séculos anteriores indicam um interesse por um tipo de situação dramática. No entanto, ele assume uma nova dimensão no século XVII, justamente a partir do *Lamento d'Arianna* de Monteverdi. Da ópera *Arianna*, apresentada em Mântua em 1608, só restaram o libreto e o famoso lamento. Este talvez seja uma das mais felizes uniões entre a expressão de sentimentos e elementos musicais. Existe uma combinação exemplar entre sentimento, texto e música. Estados de alma os mais diversos tais como medo, desespero, sentimento de traição, incompreensão e incapacidade de aceitar o destino, revolta, inconformismo, desejo de morrer, ódio, resignação aparecem combinados com elementos musicais muito característicos (ritmos, dissonâncias, intervalos «expressivos»), disponíveis no início do século XVII. Não que fosse impossível um lamento antes ou depois; mas houve uma combinação muito particular de certos fatores, que foi reconhecida na época como grande meio expressivo. Desde a estréia da ópera foi justamente o *Lamento* que se tornou famoso e teve grande repercussão. Cópias manuscritas circularam por toda a Itália (a publicação só se deu em 1623) e o próprio Monteverdi preparou uma versão a cinco vozes do *Lamento*, publicada em 1614. Mas forma-se também uma posteridade de lamentos musicais a partir da *Arianna*, que retoma muitos dos elementos utilizados por Monteverdi. É possível identificar o lamento como um topos musical, que, de alguma

maneira, atraiu muito a sensibilidade da época e que teve grande difusão no século XVII.

E pode ser percebida, no decorrer do século, uma tendência em direção à construção de uma forma lamento, onde certos padrões musicais passam a ser codificados. Monteverdi foi, em grande parte, responsável por isso, sobretudo através de seu *Lamento della Ninfa* - publicado em 1638 - que apresenta um padrão de baixo contínuo (tetracorde menor descendente), o qual se tornará o padrão da maioria dos lamentos posteriores até, pelo menos, o final do século XVII.

Como compreender esse fenômeno cultural de «surgimento» e desenvolvimento do lamento musical? Isso é possível através da análise das obras de Monteverdi e de outros compositores que criaram seus lamentos. Os relatos (cartas, prefácios, etc.) e escritos teóricos do período também trazem sua contribuição ao mostrarem como o lamento era percebido pelo público e pelos teóricos e quais eram as críticas e elogios que se faziam. A proposta do presente trabalho é acompanhar a evolução do fenômeno em um período determinado: de 1600 a 1660, aproximadamente, principalmente através de composições de músicos ativos no norte da Itália. O número de lamentos é muito grande e a pesquisa ficou restrita ao acervo da Biblioteca do Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini de Bolonha. O período em questão foi escolhido devido ao fato de, em primeiro lugar, a *Arianna* ser de 1608; em segundo, porque coincide aproximadamente com a atividade musical de Monteverdi; e também por ser o período onde se pode encontrar uma grande variedade de lamentos.

O objetivo desta dissertação é associar o surgimento da música «expressiva» (música que tem como objetivo declarado a comoção dos ouvintes) ao lamento, que é provavelmente o primeiro gênero musical considerado como capaz de comover. Não se pode afirmar que tal preocupação fosse um privilégio da época, mas, sim, que se tornou uma preocupação fundamental. Para verificar se essa associação é válida, é necessário compreender o que significava, para teóricos e compositores do período, comover (*muovere gli affetti*) e também saber o que era um lamento, do ponto de vista literário e musical. Além disso, é preciso entender por que motivos e com quais meios essa conjunção se dá e acompanhá-la durante o período estabelecido.

Este trabalho está dividido em três partes: na primeira, serão apresentados alguns ideais teórico-musicais do século XVI, sobretudo aqueles ligados ao desenvolvimento da monodia acompanhada e ao início da ópera, com o objetivo de situar o ambiente teórico e musical em que surgiram as primeiras experiências monódicas monteverdianas. Na segunda parte, será examinado o *Lamento d'Arianna* de Monteverdi: o histórico da composição, as fontes literárias e musicais, as características poéticas e musicais e a repercussão da obra em escritos da época. Na terceira parte será examinada a difusão e a repercussão do lamento no mundo musical (produção polifônica, monódica e operística), através da análise de lamentos de compositores do período.

I

CAPÍTULO I

TEORIAS MUSICAIS DO TARDO CINQUECENTO E O INÍCIO DA ÓPERA

Este capítulo tem por objetivo a apresentação de algumas concepções teórico-musicais da segunda metade do século XVI, que propunham reformas na música, visando, especialmente, ao aperfeiçoamento da escrita monódica, em detrimento da polifonia. Nas últimas décadas desse século, foi dada maior ênfase à revalorização da monodia acompanhada como meio de comoção dos ouvintes, passando a ser essa, desde então, a preocupação dominante no âmbito da música. Apesar de antiga, tal questão tornou-se ainda mais premente, a respeito de que se tratará no decorrer do presente capítulo. Este servirá, também, de fundamento teórico ao seguinte, onde será apresentado e discutido o *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, uma das primeiras monodias do compositor.

Não se pode com precisão o grau de conhecimento que Monteverdi tinha das idéias ventiladas pela chamada *Camerata Fiorentina*. Sabe-se, por exemplo, das estreitas relações existentes entre Mântua e Florença, devidas, entre outros motivos, ao parentesco das famílias governantes¹. É notório,

¹ O duque Vincenzo I de Mântua casou-se com Leonora de' Medici em 1584. Ferdinando Gonzaga, filho de Vincenzo I estudava em Pisa,

igualmente, o fato de alguns dos cantores, que desempenharam papéis na encenação do Orfeo (1607) e da Arianna (1608) de Monteverdi, pertencerem ao círculo florentino e já terem participado de representações musicais em Florença, como, por exemplo, a *Euridice* de Peri e Caccini em 1600, à qual Monteverdi talvez tenha assistido². Do mesmo modo, é importante o fato de *Euridice* e *Orfeo* serem semelhantes em diversos aspectos, mostrando que Monteverdi e Alessandro Striggio conheciam muito bem não só o libreto de Ottavio Rinuccini, como também a música de Peri³. O próprio Monteverdi, em uma carta escrita em Veneza, em 4 de outubro de 1634, afirma estar a par dos trabalhos de Galilei, cujo objetivo residia na tentativa de «restauração» da música grega, mas que ele próprio buscou uma via diferente daquela trilhada pelos florentinos⁴. Isso já seria suficiente para provar

onde, de 1601 a 1607, a corte florentina passava os primeiros meses do ano. Ver Solerti, A. - Gli Albori del Melodramma, A. Forni Editore, Bolonha, 1976 e Fabbri, P. - Monteverdi, EDT, Torino, 1985 - pp. 96 a 115.

² Francesco Rasi, que foi aluno de Caccini, cantou o papel de Aminta na *Euridice* (Peri), *Il Rapimento di Cefalo* (Caccini) e a *Dafne* (Marco da Gagliano) e foi o Orfeo de Monteverdi. G. Gualberto Magli, também ele aluno de Caccini, foi a Musica, Proserpina e provavelmente a Messaggiera ou a Speranza no *Orfeo*. Ver Fenlon, I. - "The Mantuan Stage Works" in Arnold, d. e Fortune, N. - The New Monteverdi Companion, Faber & Faber, Londres, 1985 e Fabbri, P. - op. cit., loc.cit.

³ Sobre as diversas semelhanças e também diferenças entre *Euridice* e *Orfeo* ver Fenlon, I. op. cit.; Tomlinson, G. - "Madrigal, monody and Monteverdi's "via naturale alla immitatione" in JAMS vol. XXXIV - Spring 1981 n.1; Monterosso-Vacchelli - "Elementi stilistici nell'*Euridice* di Jacopo Peri in rapporto all'*Orfeo* di Monteverdi" in Claudio Monteverdi e il suo Tempo - 1968; Pirrotta, N. - "Monteverdi e i problemi dell'opera" in Scelte poetiche di musicisti, Marsilio Editore, Veneza, 1987.

⁴ "Já vi antes, aliás há vinte anos, Galilei, onde ele exemplifica a prática antiga. Gostei muito, então, de tê-la

a existência de relações entre Monteverdi e o ambiente florentino, onde, justamente, circulavam as idéias da *Camerata*. Contudo, não se trata de deduzir dos ideais teóricos de Bardi e de seu grupo a realização da obra de Monteverdi, nem de afirmar que Monteverdi realizou aquilo que fora sonhado por Bardi e Galilei e apenas tentado por Peri e Caccini. No entanto, é através dos textos deixados pelos teóricos ligados ao círculo florentino e a outros, que se torna possível encontrar uma série de preocupações, de críticas, de dúvidas, de propostas razoavelmente codificadas e representativas da época, as quais possibilitam, de algum modo, situar a obra de Monteverdi em uma perspectiva histórica mais abrangente⁵.

visto, para saber como os antigos utilizavam seus sinais práticos [=notação] diferentemente dos nossos. [Mas] não procurei aprofundar-me mais em compreendê-los, estando seguro de que me pareceriam sinais obscuríssimos, e pior, perdendo-me em todo aquela prática antiga, dirigi meus estudos a um outro caminho..." - in Lettere, Dedicche e Prefazioni, Ed. de Santis, Roma, 1973, p.326. *

⁵ Nino Pirrotta, nos ensaios que compõem Scelte Poetiche di Musicisti e Li Due Orfei, procura mostrar que os ideais propostos pela *Camerata* não eram nenhum tipo de novidade no período e que mesmo a realização de tais ideais já teria acontecido com, por exemplo, o *Orfeo* de Poliziano. Os estudos de C.V.Palisca, por outro lado, procuram sempre valorizar o papel da *Camerata* dentro da evolução das idéias musicais do século XVI. Mas com um distanciamento em relação aos dois autores, é possível compreender seu papel, como já foi dito, enquanto divulgadora de determinados ideais em um momento preciso da história da música. Tais ideais foram escritos, publicados e divulgados e podem ajudar a compreender a obra de Monteverdi.

I.1 - A *Camerata Fiorentina* e os ideais de reforma musical.

I.1.a - Histórico.

Mas o que foi exatamente a *Camerata Fiorentina*? A resposta não é simples, pois nem mesmo enquanto funcionava soube-se defini-la com precisão. No entanto, algumas informações são conhecidas⁶: com exceção de Caccini, no prefácio à sua *Euridice*⁷ (1601), nenhum outro contemporâneo usou o termo "Camerata" para aquelas reuniões que aconteciam na casa do Conde Giovanni de' Bardi em Florença. O mais antigo registro que existe de uma reunião de músicos na casa de Bardi é de 1573, mas já desde o início dos anos 1560 Bardi havia enviado Galilei para Veneza para estudar com o grande Zarlino. De qualquer maneira, o período de atividades do grupo gira em torno de 1570 até 1592, sendo que o pico de atividades deve ter ocorrido entre os anos de 1577 e 1582. Pietro de' Bardi, em uma carta a G.B. Doni de 16 de dezembro de 1634, descreve o que acontecia naquelas reuniões na casa do pai: "Tendo o Sr. Giovanni, meu pai, grande apreço pela música, na

⁶ Seguirei basicamente o Capítulo I de Palisca, C. V. - The Florentine Camerata, Yale Univ. Press, New Haven and London, 1989; idem - "Girolamo Mei, Mentor to the Florentine Camerata" in The Musical Quarterly vol. XL, n.1 January 1954 e Pirrotta, N. - "Temperamenti e tendenze nella Camerata Fiorentina" in Scelte Poetiche di Musicisti.

⁷ "E esta [a música em estilo representativo] é aquela maneira que, nos anos em que florescia a sua Camerata [de Bardi] em Florença, percorrendo juntamente com muitos outros nobres virtuosos, era usada pelos antigos gregos ao representar suas tragédias e outras fábulas, empregando o canto". Transcrito em Solerti, A. - Le origini del Melodramma, p. 50 * - grifo meu.

qual, naquele tempo, era compositor de alguma estima, ele tinha sempre a seu redor os mais célebres homens da cidade, eruditos em tal profissão, e convidando-os à sua casa, formava quase que uma agradável e contínua academia, da qual estando longe o vício, e em particular qualquer tipo de jogo, a nobre juventude florentina se distraía com muito proveito, entretendo-se não só com música, mas ainda com discursos e ensinamentos de poesia, de astrologia e de outras ciências, que acrescentavam coisas úteis a tão belas conversas"⁸. Palisca contesta o nome de *Accademia* para tais reuniões e propõe que "Camerata" seria o termo próprio, pois significa "reunião de pessoas que vivem e conversam juntas" [*adunanza di gente , che vivono, e conversano insieme*] insistindo na função recreativa e educativa, bem como no caráter informal das reuniões⁹.

Em sua carta acima citada, Pietro de'Bardi menciona Vincenzo Galilei e Giulio Caccini, mais as seguintes pessoas como participantes da *Camerata Bardi* : Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini e Jacopo Corsi. Palisca completa tal lista acrescentando os nomes de G.B.Guarini (que era um dos colegas mais íntimos de Bardi), Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Strozzi e literatos como Marcello Adrianni, Leonardo Salviati, Alessandro Rinuccini, Nero del Nero, Lorenzo Giacomini e Baccio e Filippo Valori.

As reuniões não versavam unicamente sobre temas musicais ou especificamente sobre a música grega e a reforma da

⁸ in Solerti, A. - *op. cit.* pp. 143-144. *

⁹ Palisca, C.V. - citação do Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato (Veneza 1761) in The Florentine Camerata, p.4.

música moderna. Levando-se em conta a personalidade e os interesses de Bardi, líder do grupo, é muito provável que os interesses da *Camerata* fossem muito amplos e abordassem o teatro, a literatura, a música, a ciência, o esporte e questões civis e militares. O interesse pela música grega e a crítica do contraponto moderno tornaram-se mais intensos a partir de cerca de 1572 até 1578, quando Bardi e Galilei mantinham correspondência com Girolamo Mei¹⁰.

I.1.b - Girolamo Mei.

A primeira carta de Mei a Galilei de que se tem notícia data de 8 de maio de 1572 e é uma resposta daquele a diversas questões formuladas por Galilei em duas cartas anteriores, hoje perdidas. Galilei devia estar escrevendo um tratado sobre música quando deparou com uma série de problemas sobre a música grega e então resolveu escrever a Mei, conhecido por sua erudição sobre o assunto, formada através da leitura de escritos antigos e da correspondência com Piero Vettori. O impacto da carta deve ter sido grande, pois fez Galilei "perceber que havia todo um mundo de teoria antiga fora daquele onde ele havia sido iniciado por

¹⁰ Ver Palisca "Girolamo Mei : Mentor to the Florentine Camerata"; idem - "Girolamo Mei (1519-1594): Letters on Ancient and Modern Music to V. Galilei e G. Bardi, A study with Annotated Texts"- American Institute of Musicology, Roma 1960; idem The Florentine Camerata Cap.III e Girolamo Mei - Discorso sopra la Musica Antica et Moderna (1602) A.Forni Editore - Bologna - 1968.

seu professor - Gioseffo Zarlino - e que muitas das coisas que aprendera eram incompatíveis com essa teoria antiga"¹¹.

A carta apresenta uma série de idéias a respeito da música grega e de seus poderes, bem como a conseqüente crítica do contraponto moderno. Partindo da premissa de que "o canto dos antigos era em todo tipo de música uma única ária [a uma voz], como ouvimos hoje na igreja na recitação da salmodia do Ofício Divino, e especialmente quando é celebrado solenemente"¹² e também do fato de cada tipo de voz e cada tom ter suas próprias qualidades com seus efeitos próprios e de ser capaz de produzir afetos específicos, e mais, que as qualidades de uma determinada voz impedem o efeito específico das outras, Mei conclui que cantar a diversas vozes torna impossível comover [*muovere gli affetti*], porque os diversos efeitos se anulariam. Ele dá como exemplo a distinção entre sons graves e agudos: "Essas qualidades são justamente sinais de afetos [*affezzioni*] diversos e completamente contrários, próprios ao ser vivo, dos quais cada um expressa naturalmente a sua própria [qualidade]"¹³. A polifonia, misturando as diversas vozes nas mais diversas combinações de vozes, alturas, ritmos, etc, estaria então misturando qualidades e efeitos diversos, não obtendo nenhum resultado na comoção dos ouvintes.

¹¹ Palisca - The Camerata Fiorentina, Cap. III p.45.

¹² Mei, G. - "Carta de 8 de maio de 1572 a Vincenzo Galilei", in Letters on Ancient and Modern Music, op. cit. p.90. *

¹³ idem p.92. *

Tal comoção ocorreria através de uma relação de similaridade entre os *affetti* representados, a música que os representa (tons [armonia] e tempo [numero]) e o efeito sobre os ouvintes. Assim, segundo Mei, tons intermediários mostram uma disposição a sentimentos calmos e moderados, os muito agudos a espíritos excitados e os muito graves a pensamentos humildes, assim como os tempos intermediário, rápido e lento apresentam relações da mesma ordem. A grande força da música grega, descrita em diversos textos antigos e segundo aquilo em que acreditava Mei, vinha da pureza dos afetos, no sentido de que eles não apareciam misturados. A relação entre a intenção do compositor e o efeito que ele buscava era mais evidente, mesmo porque ele seguia princípios de composição naturais, estáveis e imutáveis.

A crítica que Mei faz aos músicos modernos diz respeito justamente à preocupação que eles têm com a variedade e com o deleite e não com comover [*muovere gli affetti*]: "Eles têm tanto medo de entediar o ouvido e se esforçam tanto para evitar isto, e o fazem com tanto refinamento, que se aceitou como lei entre eles, ou melhor, é um grande pecado, quando duas consonâncias perfeitas da mesma espécie seguem imediatamente uma a outra"¹⁴, o que para os gregos não seria problema. A música destes seria simples, sem grande extensão vocal (dentro de um limite "natural" da voz), respeitava o ritmo da fala e a inteligibilidade do texto, permitindo assim a compreensão e a conseqüente comoção, ao contrário do que acontece com música moderna. E Mei enfatiza que "a natureza deu a voz especialmente ao homem, não para que ele

¹⁴ idem p.95. *

pudesse apenas com o simples som, como os animais - a quem falta a razão - expressar prazer e dor, mas para que, juntamente com o falar significante, ele pudesse expressar de maneira apropriada os pensamentos de sua alma"¹⁵.

São basicamente essas as críticas que Mei fez à música de sua época, evocando os poderes da música grega e justificando-os. Galilei e Bardi retomarão tais críticas e proporão soluções para a música, seguindo sempre as idéias de Mei, que de fato era uma autoridade em teoria sobre a música antiga. Não só Galilei e Bardi, mas também as outras pessoas envolvidas com os ideais da *Camerata* passarão a usar termos e expressões que têm sua origem na correspondência com Mei. Formou-se um repertório comum de idéias e expressões que, com o tempo, tornou-se quase um lugar-comum, pois todos diziam buscar os mesmos ideais - e talvez de fato o fizessem - mas com soluções as mais diversas. De qualquer forma, as idéias de Mei tiveram grande importância e foram muito difundidas no período e representaram uma possibilidade, do ponto de vista teórico, para a reforma da música.

I.1.c - Vincenzo Galilei.

Talvez quem seguiu mais de perto os ideais de Mei, levando-os a extremos, tenha sido justamente Galilei. Suas críticas no Diálogo della Musica antica et della moderna e em

¹⁵ idem p.113. *

seus outros escritos propõem de modo normativo mudanças na música de sua época. No Dialogo, Galilei apresenta uma série de hipóteses sobre a música grega e trata de questões como a divisão da oitava, a classificação dos modos, os fundamentos matemáticos da música e também críticas à música "moderna". Tais críticas seguem de muito perto as formulações de G. Mei, contidas na primeira carta da correspondência entre eles, já citada acima. Os exemplos são quase sempre os mesmos, e a seqüência da argumentação é tão semelhante em ambos os textos que durante algum tempo, quando ainda não se conhecia a correspondência entre os dois autores, pensou-se que as idéias contidas no Dialogo fossem originais de Galilei.

O diálogo se dá entre Giovanni Bardi e Piero Strozzi. Em meio a demonstrações matemáticas e questões de física dos sons, Galilei apresenta uma série de críticas à música de sua época e evoca, como vários outros autores, os poderes da música grega, afirmando tanto a superioridade desta, devida em grande parte à simplicidade dos meios utilizados (em oposição à polifonia) quanto o efeito moral que possuía: "A Música era considerada pelos antigos como uma das artes que são ditas liberais, isto é, dignas de um homem livre e, merecidamente, junto aos Gregos - Mestres e inventores dessa (como de quase todas as outras ciências) - teve sempre grande estima; e os melhores Legisladores, [consideravam-na] não somente como agradável [dilettevole] à vida, mas ainda como útil à virtude, ordenaram que se devia ensiná-la [a música] àqueles que nasceram para conseguir a perfeição e a beatitude humana, que é a

finalidade da cidade"¹⁶. Mas se esse era o objetivo dos antigos, a música dos modernos não seria mais capaz do mesmo, porque partia de outras premissas e utilizava outros elementos . O centro da questão é o contraponto : "Uma coisa é certa, daquilo que pude aprender em diversos lugares: a maneira de cantar de hoje com tantas árias juntas, está em uso há não mais de cento e cinqüenta anos"¹⁷. Galilei reconhece igualmente que, assim como para os modernos, para os antigos também existiam várias categorias de música, podendo-se separá-las entre as que seriam úteis, ou não, aos interesses da cidade: "Aristóteles, filósofo sobrenatural, comanda expressamente nos livros da República, que os meninos [...] devem com grande estudo aprender a música; mas não aquela do Teatro feita para a satisfação da plebe que é quase igual à nossa, mas aquela que convém aos nascidos nobres"¹⁸. Para Galilei houve uma perda em relação à música antiga, pelo menos no que diz respeito aos fatos narrados pelos autores antigos e "com todo o ápice de excelência da música prática dos modernos, não se ouve nem se vê um mínimo sinal daquilo que a antiga fazia; também não se lê que ela [a música moderna] o fizesse há cinqüenta ou cem anos atrás quando ainda não era tão comum e familiar aos homens. De modo que nem a novidade, nem a excelência dela teve junto a nossos práticos força de operar um daqueles virtuosos efeitos que a antiga produzia, da qual se trazia comodidade e

¹⁶ Galilei, V. - Dialogo della Musica antica, et della moderna p.I. *

¹⁷ idem p.80. *

¹⁸ idem ibidem. *

utilidade infinitas. De onde necessariamente se conclui que a música ou a natureza humana tenha mudado em relação ao seu estado original"¹⁹.

O diálogo continua com uma série de críticas mal-humoradas a respeito da música moderna: os compositores, buscando sempre a variedade dos sons (que é seu princípio diretor de criação) criam diversos artifícios que impedem a boa compreensão do texto - as partes movem-se desigualmente, sem respeito às características das vozes e dos sons; eles dividem as palavras, de modo que "as sílabas da mesma palavra [estejam] no céu, uma, na terra, outra e, se existem mais algumas, no abismo, e isso, dizem ser feito para a imitação dos conceitos, das palavras e das partes"²⁰, criando sons imitativos, "e o que é pior, [os compositores] continuam usando toda sua força e saber, procurando todas as ocasiões em que ao cantar, falam [palavras], [de modo que] não se perceba sentido nem construção, aliás, nunca se entenda nenhuma palavra. [Eles] quase se envergonham de ser, não homens, mas animais racionais. Encantando-se, ou melhor, [...] rindo do saber dos músicos antigos e dos efeitos maravilhosos que operavam em diversos assuntos, querendo medir a perfeita e douta ciência dos primeiros com sua ignorância confusa"²¹.

Galilei dá maior importância à música vocal do que à instrumental, já que esta priva o homem "da porção mais nobre,

¹⁹ idem p.81. *

²⁰ idem p.82. *

²¹ id. ibidem. *

importante e principal da música, que são os conceitos da alma expressos através das palavras, e não os acordes das partes como dizem e crêem os práticos modernos, que têm a razão escrava do apetite deles"²². É importante notar que tal observação tem uma importância fundamental para a concepção de música de Galilei. A relação entre a música (os sons) e as palavras sempre foi um problema delicado para praticamente todos os músicos. Aqui Galilei afirma explicitamente o primado da palavra sobre o som. Ou seja, a música atinge o homem [o ser racional do homem] através da palavra e não tanto através da combinação dos elementos musicais. É claro que Galilei não deixa de reconhecer a importância destes, quando, por exemplo fala da natureza dos sons agudos, graves e médios (da mesma maneira que Mei); mas ao afirmar que o poder retórico da música está nas palavras, ele repete uma afirmação do Livro III da República de Platão e lança uma crítica direta à música de seu tempo. É interessante notar que esse reforço na maior importância das palavras com relação aos elementos musicais aparece em praticamente toda a história da música ocidental e parece haver uma disputa eterna entre os que afirmam a predominância das palavras e que a música se dirige ao intelecto (em geral, associados a correntes que buscam os efeitos morais da música) e aqueles que procuram agradar os ouvintes, para quem a música atinge sobretudo os sentidos. Segundo Galilei, esses passaram, "pela longa experiência, a conhecer aquilo que desagradava, que gerava tédio e o que finalmente agradava o

²² idem p.83. *

ouvido"²³ e introduziram uma série de elementos, estranhos à simplicidade da música grega. Esta, "que foi verdadeiramente ordenada pela Natureza, usada em sua simplicidade, era grande, viril e constante" enquanto que a moderna "pela sua inconstância [é] ridícula, efeminada e variada. Assim sendo, de matrona severa que era antigamente, a Música hoje tornou-se uma lasciva (para não dizer descarada) Meretriz. De cujo defeito não podem ser menos culpados os poetas do que os contrapuntistas: de onde decorre que a música de hoje seja tão vilipendiada e desprezada pelos inteligentes e, ao contrário, apreciada pelo vulgo"²⁴. E de uma maneira semelhante, em seu Primo libro della prattica de Contrapunto, Galilei reafirma a simplicidade da música grega e a crítica à moderna: "No mesmo tom os Antigos cantavam uma estória, uma ação de um herói e um livro inteiro. Mas o fim dos antigos era tornar os homens moderados e virtuosos, e o dos modernos é divertí-los, para não dizer, torná-los efeminados"²⁵.

O tom de crítica é sempre semelhante nos diversos escritos de Galilei. A comparação entre a música antiga e a moderna visa a enaltecer os valores da primeira. No Primo Libro della prattica de Contrapunto, já citado, Galilei enumera mais claramente as diferenças entre a música antiga e moderna²⁶:

23 id. ibidem. *

24 id. ibidem. *

25 in Rempp, F. - Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis, Arno Volk Verlag, Hans Gerig K.G.Köln - 1980, p.72. *

26 cf. Rempp, op. cit., pp. 10 e 11.

Música Moderna

- 1) canto a várias vozes em consonância;
- 2) grande quantidade de consonâncias e desprezo do unísono;
- 3) tocar muitas cordas diferentes [=variedade de sons];
- 4) vários valores de notas entre o lento e o rápido;
- 5) *tirate de gorgie* e outros artifícios;
- 6) diversas árias cantadas ao mesmo tempo;
- 7) "imitação" do significado do som de uma palavra;
- 8) repetição da mesma palavra; versos iguais à prosa;
- 9) música instiga a beber;
- 10) música corrompe e contamina;
- 11) fugas - não se entendem as palavras;
- 12) uma sílaba sob muitas notas;
- 13) finalidade: deleite [*diletto*] e prazer sensorial [*piacere del senso*];

Música Antiga

- 1) canto solo;
- 2) apreço pelo unísono e desprezo de consonâncias;
- 3) poucas e mesmas;
- 4) valores entre o longo e o breve;
- 5) para os antigos isso era lascivo, efeminado - buscavam simplicidade;
- 6) uma de cada vez;
- 7) significado de toda a oração (do sentido geral);
- 8) condenado pelos gregos;
- 9) música moderava;
- 10) música curava os enfermos e temperava os apetites desordenados;
- 11) fugas não eram usadas;
- 12) em geral, uma sílaba para cada nota;
- 13) mover e dispor as almas para a virtude.

Galilei critica também os madrigalismos, onde se procura imitar, quase que literalmente, o sentido e os sons das palavras através de elementos musicais. Para ele, os

madrigalismos, "ao invés de induzir alguém a estes afetos [a que se propõe compositor], levam os ouvintes ao riso e ao desdém"²⁷.

O valor superior da música antiga advém precisamente de sua simplicidade em comparação com a música moderna. Galilei adquiriu a maior parte de seus conhecimentos sobre a música grega através de sua correspondência com Mei; mas este não estava exatamente interessado em disputas ou em polemizar com outros autores. O tom panfletário de Galilei aparece em determinados momentos, por exemplo, quando enumera os "poderes" da música antiga: "conservava o pudor; amansava os ferozes; encorajava os pusilânimes; aquietava os espíritos perturbados; melhorava a inteligência; enchia a alma com o furor divino; acalmava as discórdias nascidas entre os povos; gerava nos homens o hábito de bons costumes; restituía a audição aos surdos; reavivava os espíritos ausentes; repelia a peste; tornava as almas oprimidas contentes e jocundas; tornava os luxuriosos castos; acalmava os espíritos malignos; curava as picadas de serpentes; mitigava os enfuriados e os ébrios; afastava a náusea e o cansaço das curas graves; [...] podemos dizer (deixando de lado muitos outros [exemplos] semelhantes) que ela liberava os homens da morte, além de outras admiráveis operações das quais estão cheios os livros de autoridade"²⁸. Exagerando as virtudes da música grega, como tantos outros teóricos, Galilei encontra um caminho - com um

²⁷ Dialogo p. 89.

²⁸ idem p.86. *

valor retórico acentuado - para criticar a música moderna e para propor os fundamentos de uma nova música.

A excelência da música antiga provinha em grande parte da atenção que o músico dispensava à observação das pessoas e das ações humanas. A imitação era a chave da criação: "ao cantar qualquer Poema, o músico antigo primeiramente examinava diligentissimamente a qualidade da pessoa que falava, a idade, o sexo, com quem falava e aquilo que através de tal meio procurava operar" utilizando os elementos musicais necessários que "convinham a tal personagem naquela ação"²⁹. Assim, imitando a maneira de ser dos diversos personagens e vestindo-os com uma roupagem musical apropriada, o músico conseguia exprimir da melhor maneira possível os afetos a que se propunha representar e, desse modo, conseguia comover adequadamente seus ouvintes. Para Galilei, "a parte principal da música é induzir os que escutam à mesma afeição daqueles que recitam"³⁰. Ou seja, deve haver uma relação de identidade entre o *affetto* representado e o sentido pelo ouvinte, pois é essa a finalidade da música: "sempre que o músico não consegue conduzir o ânimo dos ouvintes onde bem entende, nula e vã deve-se reputar sua ciência e seu saber; pois a outro fim a faculdade da Música não foi instituída e considerada entre as artes liberais"³¹.

²⁹ idem, p.90.

³⁰ Il primo libro... ed. Rempp, pp.12 e 13. *

³¹ Dialogo, p.90.

Nos escritos de Galilei, percebe-se a necessidade e a vontade do autor em encontrar um caminho para a música de sua época que possibilitasse um aumento de expressividade. Galilei optou pela via da recuperação da música grega, mas seu intuito principal era a fundamentação de uma nova estética, a alteração das condições que existiam em sua época. Ao contrário da obra teórica de Zarlino, que pode ser entendida como a absorção de elementos renovadores pela polifonia tradicional, a obra de Galilei entra em choque com a tradição, em busca de outros elementos.

I.1.d - Giovanni de' Bardi.

As mudanças propostas por Galilei não foram adotadas até o fim nem por ele, nem pelos músicos contemporâneos a ele. Seguindo os diversos escritos desses músicos, podemos perceber como foram mudando sutilmente, ou às vezes nem tanto, os ideais assumidos e propagados por Galilei, conforme os interesses de cada um.

Por exemplo, Bardi, em seu Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e'l cantar bene (c.1578), que é possivelmente o primeiro texto vindo da Camerata, afirma que o seu propósito então "não era de expor a teórica da música, mas, de passar por estas coisas antigas, adaptando-as à nossa prática, para maior inteligibilidade vossa [de Caccini]"³².

Bardi discorre sobre os afetos relacionados a cada modo grego, bem como sobre as relações que devem existir entre estes, o ritmo e as palavras, uma vez que a música é, também ele citando Platão, "uma composição de fala, de harmonia e de ritmo"³³. Evoca, do mesmo modo, os poderes da música narrados pelos antigos e os opõe à música de seu tempo: "mas como estamos em tantas sombras, esforcemo-nos, pelo menos, em dar um pouco de luz à pobre música desafortunada"³⁴. A solução vem sempre do respeito às palavras, mais uma vez seguindo Platão. É importante notar que Bardi quer a redução da escrita polifônica e não o seu fim. Para cantar-se adequadamente, solo ou acompanhado, deve haver respeito à inteligibilidade, à métrica e à clareza das palavras: "o bem cantar em companhia de outros é apenas unir bem com os demais a sua voz, e com eles fazer um só corpo"³⁵, como faziam por exemplo as famosas cantoras do duque de Ferrara³⁶. Deve haver respeito ao tempo, mas quando se canta solo ou acompanhado por um instrumento pode-se variar o tempo segundo os afetos, o que permite maior expressividade. Em um outro texto, Bardi afirma: "os músicos antigos foram, na maior parte, finíssimos poetas, ou grandíssimos

³² in Palisca, The Florentine Camerata, p.96. *

³³ idem p.92. *

³⁴ idem p.112. *

³⁵ idem p.124. *

³⁶ Três grandes cantoras - Laura Peverara, Anna Guarini e Livia d'Arco - recrutadas pelo duque Alfonso d'Este em 1580 para incrementar as atividades musicais em Ferrara, que tornaram-se famosas em toda a Itália, inspirando formações semelhantes em outras cidades. Cf. Newcomb, A. - The Madrigal at Ferrara - 1579-1597, Princeton Univ. Press, 1980, Vol. I, capítulos I e II.

filósofos, que [procuravam] não tanto cutucar os ouvidos como os modernos pensavam, mas imprimir no intelecto - parte nobilíssima do homem - segundo o assunto, ou alegria, ou dor, ou outra paixão"³⁷, onde mais uma vez aparece a crítica à preocupação moderna em agradar o ouvido, ao invés de se dar maior atenção à expressão dos sentimentos.

I.2 - A tradição do Humanismo Musical.

I.2.a - C. Valgulio, J. Sadoleto, B. Cirillo e G. Zarlino.

É importante ressaltar que as críticas propagadas pelos "membros" da *Camerata* não eram exatamente novidade no período. Desde as primeiras décadas do século XVI, pelo menos, já existia a preocupação humanística com a revalorização da inteligibilidade do texto e com a retomada do aspecto moral da música e de sua função educativa.

Por exemplo, Carlo Valgulio, em seu Prooemium in Musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhium, publicado pela primeira vez em 1507, já tecia uma série de críticas à música de sua época, evocando as qualidades da música grega. No Proêmio, Valgulio tem uma preocupação muito forte com a formação do caráter, com a educação do homem nobre, com os costumes nobres, onde a música pode ter um papel preponderante. Para ele, "ninguém é tão

³⁷ Discorso come si debba recitar Tragedia, provavelmente de G. Bardi, escrito após 1582 in Palisca, *op. cit.* p.144. *

insensível [*stupidum*] a ponto de o canto não poder comovê-lo. Teofrasto disse corretamente em seu segundo livro sobre música que a essência da música é o movimento da alma [*motum animae*], o que afasta os males da alma perturbada. Se a música não tivesse esse efeito de conduzir a alma para onde deseja, tornar-se-ia, em essência, nada. Eu deploraria aqui a música de nosso tempo, se ela já não tivesse sido há muito grandemente deplorada. Franchino Gaffuro indubitavelmente concordaria - aquele excelente músico do nosso tempo, cujos livros, compostos com elegância e erudição, nenhum de nossos cantores leu, ou porque a maior parte deles é ignorante com relação à gramática, ou porque, muito freqüentemente, esse tipo de homem é consumido pela inveja, como diz Hesíodo [...]. Toda arte e ciência [dos músicos de hoje] consiste em poucas sílabas e eles não cantam quase nada sem ler em um livro. Nele nada está escrito, com exceção de algumas notas e caracteres e, se de tempos em tempos, eles pronunciam algumas palavras de canções, pode-se dizer que a maioria delas foi tirada diretamente do vernáculo. Que tipo de música era feita pelos antigos? - alguém pode se perguntar. Se você ler com cuidado, aprenderá com Plutarco aquilo que me tomaria muito tempo para explicar em lugar impróprio. O que quer que fosse que eles cantassem, era muito erudito, elegantíssimo e composto em ritmo métrico"³⁸. Talvez a crítica mais evidente seja com relação ao fato de que a música perdeu contato com a poesia, perdendo também a severidade e o poder de comover, a que os autores antigos se

³⁸ Edição fac-símile e trad. inglesa em Palisca - *op. cit.* Cap.II, p.32. *

referem. O texto de Valgúlio teve grande repercussão durante todo o século XVI, sendo reimpresso diversas vezes (em Basileia - 1532, 1542, 1560 - em Veneza em 1532 e em Paris em 1514, 1526, 1555, 1557, 1566 e 1572) e inspirou, entre outros, Galilei em seu Dialogo della Musica antica et della moderna³⁹.

O bispo Jacopo Sadoletto, em seu De pueris recte instituendis (1533) foi talvez o primeiro autor a afirmar, citando Platão, que dos três componentes da música - palavra, harmonia e ritmo⁴⁰ - "a palavra é de longe o mais importante dos três, sendo a própria base e fundamento do resto"⁴¹. Tal afirmação, que é bem diferente de se dizer que a música deve ser apropriada ao texto, é radical no sentido de subordinar os elementos musicais às palavras, e terá grande repercussão no século XVI, alcançando o próprio Monteverdi⁴².

³⁹ ver Palisca - *op. cit.* p.16.

⁴⁰ República III 398 d e seguintes.

⁴¹ citado em Palisca - Humanism in Italian Renaissance Musical Thought p.14. *

⁴² Palisca - *idem* p.42, dá uma lista dos autores e obras onde aparece tal citação : Joahannes Ott, Missae tredicim (Nuremberg,1539), em Giovanni Bardi, Discorso mandato a Caccini sopra la musica e 'l cantar bene, em Giovanni Battista Doni, Lyra Barberina (Florença,1763),II,234,244; Giulio Caccini, no prefácio a Le nuove musiche e em Giulio Cesare Monteverdi, no prefácio aos Scherzi Musicali de Claudio Monteverdi (Veneza,1607). Sobre a importância da poesia na música, o próprio Mei fazia uma crítica aos "modernos" : "no princípio, o ofício deles [dos músicos] era intimamente ligado à poesia, sendo que os primeiros e melhores eram, ao mesmo tempo, músicos e poetas", in Carta a Vincenzo Galilei, ed. cit. p.116.

Com uma crítica semelhante à de Sadoletto, Bernardino Cirillo escreve uma carta a Ugolino Guastanezzo em 15 de fevereiro de 1549, afirmando que há muito queria exprimir sua insatisfação com a música de seu tempo: "o caso é o seguinte - a música dos bons antigos, vós sabeis quanto foi arte bela entre as belíssimas, com a qual conseguiam melhores efeitos do que nós conseguimos agora, seja com a retórica ou com a oratória, no sentido de moderar as paixões e os afetos da alma"⁴³. A música moderna, que se diz tão perfeita, não é capaz de produzir tais efeitos, pois está preocupada apenas em agradar e divertir, desrespeitando totalmente o significado das palavras e impossibilitando a compreensão do texto: "ao mesmo tempo um diz *Sanctus*, o outro *Sabaoth*, um outro *Gloria tua*, com certos uivos, mugidos e latidos que às vezes representam um miado de gato, um mugido de touro, para não dizer outra coisa..."⁴⁴. Cirillo sabia que tais críticas não eram novidade, mas ele afirma que se elas já tivessem surtido efeito, não seria necessário repetí-las. Além disso, acreditava que os homens de seu tempo tinham capacidade de atingir uma nova perfeição, como aquela conseguida pelas outras artes de sua época, sobretudo a pintura e a escultura.

Percebe-se que há uma ênfase maior no poder retórico da música e no poder da retórica em geral, que fora colocada em segundo plano pela escolástica medieval, que deu maior

⁴³ "Lettera a Ugolino Guastanezzo sulla riforma della musica di Chiesa" in Barocchi, P. (org.) - Scritti d'Arte del Cinquecento - II, p.270. *

⁴⁴ idem p.273. *

importância à lógica. De qualquer forma, fica evidente a insatisfação desses humanistas com relação à "elaborada polifonia que dominava o repertório das principais capelas nas primeiras décadas do século XVI. A insatisfação deve ter sido sentida abundantemente na comissão de cardeais constituída para reformar a igreja, que incluía Sardoletto. Ela encontrou seu caminho, como todos sabem, no Concílio de Trento"⁴⁵. E a preocupação com a reforma musical sai da esfera teórica e passa a uma recomendação do papa Gregório XIII a Palestrina, pedindo que este adapte as músicas à nova liturgia e que expurgue "os barbarismos, as obscuridades, as contrariedades, as coisas supérfluas, que são resultado da falta de habilidade ou da negligência, ou até da maldade de compositores, copistas e editores"⁴⁶. Tal reforma deveria ser feita para que "o nome de Deus pudesse ser reverenciada, distinta e devotadamente louvado"⁴⁷, tornando a música mais próxima dos fiéis.

A compreensão do texto aparece como fundamental, porque é ela que permite a comunicação com o ouvinte. É interessante citar o caso de Zarlino, em um trecho das *Istitutioni harmoniche*, onde ele discorre sobre as qualidades da monodia acompanhada e do poder a ela associada:

⁴⁵ Palisca - Humanism in Italian Renaissance Musical Thought p.17.

⁴⁶ "Instrução papal sobre a Reforma do canto" de 25 de outubro de 1577, trad. inglesa, in Strunk, O. - Source Readings in Music History, p.358. *

⁴⁷ idem, p.358. *

"Mesmo hoje em dia, vemos que a Música provoca em nós várias paixões, do mesmo modo que fazia antigamente. Por isso que, às vezes, observa-se, ao se recitar uma bela, douta e elegante poesia ao som de algum instrumento, como os ouvintes são imensamente comovidos e incitados a fazer diversas coisas, tais como rir, chorar, ou outras semelhantes. Isso foi visto através da experiência das belas, douradas e graciosas composições de Ariosto, quando ao se recitar (entre outras coisas) a morte piedosa de Zerbino e o lamento choroso de sua Isabella, os ouvintes, movidos pela compaixão, não choravam menos do que Ulisses ao ouvir o músico e poeta excelentíssimo Demódoco cantar. De forma que, ainda que não se ouça [dizer] que a música de hoje opere em diversos sujeitos, assim como atuou em Alexandre, isso pode ocorrer porque as razões são diversas e não, semelhantes, como alguns pressupõem. Pois, se antigamente tais efeitos eram operados pela Música, ela era recitada do modo acima descrito e não como se faz presentemente, com uma multidão de partes e muitos cantores e instrumentos, por vezes não se ouvindo nada além de um burburinho de vozes misturadas com diversos sons, de um cantar sem nenhum discernimento e discríção, com um proferir desordenado de palavras, não se ouvindo senão burburinho ou barulho. De onde o fato de a Música praticada de tal maneira não poder ter sobre nós nenhum efeito que seja digno de lembrança. Mas quando a música é recitada com discernimento e se aproxima mais do uso dos antigos, isto é, a um modo simples, cantando ao som da Lira, do alaúde, ou de outros instrumentos semelhantes, textos que tenham algo de cômico ou de trágico e outras coisas parecidas com longas narrações, então se vêem seus efeitos. Por isso as músicas, nas quais se conta com poucas palavras um assunto breve, podem mover pouco o ânimo, como se costuma [fazer] hoje em dia em algumas canções, chamadas madrigais. Canções essas, ainda que agradem muito, no entanto não possuem a força acima descrita. É verdade que a Música agrada mais universalmente sendo simples, do que quando é feita com tanto artifício, e cantada com muitas vozes. Através disso, pode-se compreender que se ouve com maior prazer cantar um solista acompanhado pelo som de uma Lira, de um Alaúde, ou de outros instrumentos semelhantes, do que com muitas vozes. E se, no entanto, várias vozes cantando juntos movem o ânimo, não há dúvida de que universalmente com maior prazer se ouvem aquelas canções cujas palavras são pronunciadas juntas pelos cantores, do que as douradas composições nas quais se ouvem as palavras divididas pelas muitas vozes"⁴⁸.

Assim, Zarlino reconhece que ainda é possível ver os efeitos maravilhosos de que falavam os antigos justamente na monodia acompanhada, onde é fácil compreender o texto que se canta. Mas para ele, a monodia é um gênero em declínio, sendo gradativamente substituída pelo madrigal. Apesar de reconhecer que a escrita polifônica confunde a escuta e dificulta a compreensão do texto e que, conseqüentemente, não possui os mesmos efeitos da monodia, para Zarlino aquela é uma forma mais elevada de arte musical. Praticamente toda a sua obra teórica pode ser encarada como uma codificação e uma elaboração de regras de composição a diversas vozes. Alguns autores procuram situar Zarlino dentro do contexto dos ideais de reforma musical do século XVI⁴⁹, tentando mostrar que muitos dos ideais propagados pela *Camerata* já existiam em germe em Zarlino. No entanto, apesar de em certo sentido isso ser verdade, como já foi dito, a obra de Zarlino tem uma proposta completamente diferente: fornecer regras que melhorem ao máximo a composição contrapuntística, que para ele é verdadeiramente *Ars Musica*.

A. Einstein mostra que era uma prática comum a transformação de peças polifônicas em monodias acompanhadas: "pode-se depreender que havia uma demanda por versões monódicas de todas as formas que ocorrem no livro de *frottole* [de 1517]. A

⁴⁸ *Le Istitutioni Harmoniche*, II, 9, p.75. Ed. fac-simile, Broude Brothers, New York, 1965. *

⁴⁹ Cf. R. Monterosso, em seu "L'Estetica di Gioseffo Zarlino", in *Chigiana*, vol. XXIV, n.4, 1967.

canção-solo acompanhada não é uma invenção da Camerata Florentina: ela já existe aqui. Ela também pode ser encontrada na maravilhosa literatura dos *villancicos* espanhóis para voz e guitarra⁵⁰. Certamente não era uma invenção da Camerata e a música popular, em geral, fornece diversos exemplos de monodias. No entanto, a pretensão da monodia do final do século XVI e começo do XVII era ter o mesmo *status* artístico das outras composições musicais e, além disso, recuperar o poder mítico da música. Mesmo que não tenha realizado seus propósitos, a monodia acompanhada e o desenvolvimento da ópera mudam substancialmente a relação entre o público e a música: o envolvimento e a comoção passam a ser fundamentais. E a «novidade» residia, igualmente, no fato de começar a existir uma escrita, cuja vocação era deliberadamente monódica e não mais, uma adaptação de um original polifônico. Certamente é possível encontrar, em algumas linhas do contínuo, reminiscências da escrita polifônica, mas a monodia acompanhada tem como princípio a utilização de meios apropriados à expressão dos afetos, tal como era concebida na época: o baixo tem como função dar uma sustentação discreta à voz, que, por sua vez, caminha com simplicidade, mas com episódios mais expressivos (sobretudo dissonâncias e saltos).

⁵⁰ "Pseudo-Monody and Monody", in The Italian Madrigal II, p.836 - Princeton University Press - 1971.

Está sempre presente, nos escritos teóricos e no próprio confronto entre a prática musical e a teoria, a difícil relação entre as funções da música, herdadas da *Ars Poetica* de Horácio⁵¹: a de *muovere gli affetti* e a de *dilettare*. Tanto a polifonia tradicional (incluindo a música religiosa e a profana), quanto a música popular (sem registro escrito) e as diversas atividades musicais do século XVI (os *intermedi*, presentes em grandes festividades, os bailes etc.) estariam ligadas, segundo as concepções mais "moralizantes", ao ideal de agradar o ouvido e distrair os ouvintes - ou seja, *dilettare* - sem nenhuma preocupação com um princípio moral. Note-se que essa preocupação moral - *muovere gli affetti* - não significava apenas, pelo menos a princípio, comover os ouvintes, mas sim comovê-los com um fim específico: o educativo, no sentido de se formar o cidadão, tal qual ele aparece na República de Platão.

I.2.b - A Imitação e a catarse.

A questão da imitação é muito delicada na segunda metade do século XVI: aparece ligada tanto à problemática da definição da arte, como à de sua função. Sem dúvida alguma, surgiu a partir do momento em que a *Poética* de Aristóteles passou a ser divulgada, sobretudo após a tradução latina de Giorgio

⁵¹ "Os poetas ou querem ser úteis ou deleitar, ou dizer ao mesmo tempo coisas agradáveis e adequadas à vida". - vv.333-334. *

Valla, publicada em 1498⁵². Os comentadores passaram a enfrentar a questão da imitação, procurando compreendê-la e explicá-la. Para a reflexão especificamente musical, a *Poética* apresentava algumas considerações de interesse, nos momentos em que tratava das partes musicais das tragédias. Mas o que mais nos interessa é como os comentadores do século XVI viram a relação entre a imitação e a catarse aristotélica.

Aristóteles classifica os gêneros poéticos segundo os meios, os objetos ou modos da imitação⁵³ e afirma que a tragédia é "imitação de uma ação de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções"⁵⁴. Os comentadores, em geral, vão assumir a classificação dos gêneros, lembrando que a imitação pode ser de atos ou costumes, sejam eles bons ou maus. Autores como Giovan Giorgio Trissino, Giovan Pietro Capriano, Benedetto Varchi e Agnolo Segni, dentro de suas reflexões sobre questões especificamente poéticas, trataram também de assuntos de

52 Palisca, em *Humanism...*, p.397, lista as seguintes publicações da *Poética* no século XVI: um comentário de Averroes publicado em uma tradução latina - 1481; a já citada tradução de Giorgio Valla; o texto grego, publicado em 1508; um texto com a tradução latina de A.Pazzi em paralelo, de 1536.

53 *Poética*, I.2.1447a.

54 *idem*, VI.27.1449b, trad. de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda - F.C.S.H. da Univ. Nova de Lisboa.

interesse musical⁵⁵. Mas talvez o caso mais interessante seja o de Francesco Patrizi, que procurou refutar a teoria da imitação como fundamento da arte poética. Como outros autores do período, Patrizi tentou conciliar as teorias poéticas platônica e aristotélica, mas insistindo muito mais no "furor poético" como fundamento da arte. Para Patrizi, não há exatamente imitação, pois as palavras são "símbolos e sinais e declarações de conceitos e movimentos da alma"⁵⁶; são portanto, representação e não imitação. Mas são estas expressões da alma que atingem o ouvinte e que têm a capacidade de comovê-lo. Como afirma Palisca, "embora a parcialidade de Patrizi com relação à teoria do furor poético o faça parecer conservador, ele está de acordo com seu tempo ao apreciar a importância da ascensão do sentimento e ao ver isso como um curto-circuito nas manipulações cognitivas e reconstrutivas da arte imitativa"⁵⁷.

Lorenzo Giacomini⁵⁸ procurou diminuir a importância da explicação mimética, mas deu maior valor à questão dos afetos na criação artística. "Um afeto autêntico desperta no artista os conceitos que vão expressá-los e que vão mover os outros ao mesmo afeto"⁵⁹. O autor procura assim compreender a criação artística e

⁵⁵ Cf. Palisca, Humanism..., Cap.13 - "The Poetics of Music".

⁵⁶ "simboli, e segnali, e dichiaramenti de' concetti e de' movimenti dell'animo" - *Della poetica, La Deca disputata*, IX, transcrito em Palisca, op. cit. p.405.

⁵⁷ idem, ibidem.

⁵⁸ *Orationi e discorsi* (1597), comentado por Palisca com algumas citações, in op. cit., Cap.13.

⁵⁹ Palisca, op. cit., p.406.

sua difusão através de uma determinada concepção do papel dos afetos: são esses que engendram a obra de arte e que fundamentam a relação com o espectador. A catarse aristotélica é compreendida como a purgação de um determinado afeto, por parte do ouvinte, que presencia a representação de um afeto semelhante. É importante notar que para Giacomini a música não tem apenas uma função moral, moderadora dos afetos. Pode servir justamente para comover os ouvintes aos mais diversos estados de ânimo. Talvez seja essa uma das contribuições mais interessantes de Giacomini, pois ele dá grande importância aos afetos e lhes confere um papel fundamental na criação artística, independentemente de uma preocupação exclusivamente moral. "Giacomini refletia um importante ramo na música contemporânea. O compositor não mais procurava apenas acalmar e moderar as emoções visando a fins éticos e para talvez purgá-los. As paixões poderiam ser evocadas apenas através de imagens vívidas sentidas profundamente pelo compositor. Apesar de ser aristotélico, Giacomini estava colocando em uso uma teoria da expressão, como Patrizi, ao invés de acrescentar mais um comentário sobre a *mimesis*"⁶⁰.

As propostas da *Camerata Fiorentina* voltaram a chamar atenção sobre as possibilidades de um gênero musical - a monodia acompanhada - que durante o século XVI foi pouco a pouco sendo

⁶⁰ idem, p.407.

substituído pela escrita polifônica, sobretudo pelo madrigal, que praticamente domina a música profana durante o século. Claro que, como já foi visto, as propostas de Mei, Bardi e Galilei não eram novidades. No entanto, eles deram grande ênfase às virtudes da monodia. Além disso, junto com outros teóricos, eles insistiram na questão dos poderes da música, que - por mais confusa que fosse - apontou para um caminho que o século seguinte tomou para si e desenvolveu: a expressividade e a comoção dos ouvintes. É importante notar como a música do século XVII passa a exigir do ouvinte uma relação diferente: se antes o ouvinte era o ouvinte culto, que devia perceber as invenções e sutilezas de uma composição musical, a partir de um dado momento, exige-se dele uma participação maior, e até mesmo certo envolvimento emocional. Ele passa a fazer parte integrante da experiência musical: é ele que deve ser cativado pela música e que deve se emocionar.

I.3 - As experiências músico-teatrais no final do século XVI e os primeiros escritos teóricos sobre a monodia.

O panorama musical durante o século XVI estava sempre se redefinindo e talvez muitas das críticas feitas, sobretudo por Galilei, precisariam ser revistas. O próprio Galilei nunca abandonou a escrita polifônica (seus dois livros de madrigais, posteriores ao *Dialogo*, são de 1582 e 1584) e infelizmente suas experiências monódicas não sobreviveram (*Lamentações de Jeremias*

e o *Lamento do Conde Ugolino*, no *Inferno*, de Dante, executadas com acompanhamento de alaúde em 1582). Apesar de todas as críticas feitas à escrita polifônica e conseqüentemente ao madrigal, este foi verdadeiramente um laboratório musical durante o período e produziu muitas das inovações que seriam retomadas pela ópera.

Nos anos finais do século XVI houve grandes espetáculos em diversas cidades do norte da Itália, modificando muito a situação à qual os primeiros teóricos da reforma da música se referiam. Os grandes *intermedi* de 1589 em Florença foram um marco na produção teatro-musical da época e representaram uma via aberta para as festas de 1600. Após a apresentação da *Euridice* de Rinuccini e Peri em 1600 e com seu posterior reconhecimento, muitos dos textos que documentam as primeiras óperas procuraram explicar como se deu o surgimento daquele novo gênero de música, quem foram seus verdadeiros criadores e, na maior parte do tempo, cada autor procurava afirmar que foi ele próprio o "inventor" da grande novidade (sobretudo Caccini).

As primeiras óperas se inserem na tradição dos *intermedi* não só no sentido de herdarem destes diversos elementos musicais e outras características, mas também de serem acontecimentos essencialmente de cômico, ligados a ocasiões especiais (casamentos, batizados, etc.) e festividades e, portanto, sujeitos a todo tipo de interferências da vida política e social das cidades italianas. As intrigas e disputas não faltavam e o prestígio obtido com o sucesso nas apresentações era de grande importância para os músicos. Era também de interesse

dos senhores de cada cidade que houvesse a maior divulgação possível das festividades que promoviam, como sinal de seu esplendor e do requinte de suas côrtes. A documentação existente sobre as primeiras óperas é muito grande, pois era de interesse de todos que se publicassem os libretos, as músicas, os prefácios dos libretistas e compositores, os relatos sobre as apresentações e outros textos que pudessem exaltar as qualidades dos espetáculos oferecidos. É necessário, portanto, ter um certo cuidado ao analisar os textos (na maior parte, prefácios, dedicatórias, etc.) desse período, levando em consideração o fato de eles não terem, em si, pretensões teóricas, mas de serem extremamente circunstanciais e de estarem envolvidos em polêmicas e mesmo em intrigas. Se comparados, por exemplo, com os textos de Mei, aqueles perdem em precisão e qualidade. No entanto, é possível extrair um pouco das concepções teóricas envolvidas em todo o processo, lembrando sempre que se trata de uma sistematização a posteriori de idéias dispersas.

Talvez não seja possível falar em Teorias musicais no século XVII e sim mais apropriado falar em elaborações teóricas. Certamente o século em questão refletiu sobre sua produção musical e lançou fundamentos para evoluções posteriores. No entanto, tais elaborações teóricas não chegam a compor uma teoria. Já pela forma de tais reflexões, percebe-se o seu caráter esporádico: prefácios, dedicatórias, cartas, comentários, onde são expostas as concepções da época. Claro, existem diversos compêndios e manuais, que pertenceriam à chamada «música prática» e que tinham por função a formação de músicos. É claro também que

em tais obras é possível encontrar reflexões propriamente teóricas. Por outro lado, também existem exceções como *Il Corago* e os Tratados de G. B. Doni, mas que significativamente permaneceram inéditos no século XVII⁶¹.

Os primeiros textos sobre o início da ópera apresentam algumas constantes: 1 - o reconhecimento da novidade dos eventos; 2 - a preocupação em atestar o pioneirismo; 3 - uma tentativa de fundamentar as novas experiências através de alguma referência ao teatro ou à música dos antigos; 4 - a função da música: *muovere gli affetti e dilettere*.

Os dois últimos itens são os que mais nos interessam. Dada a natureza dos textos em questão, eles não se aprofundam muito na justificativa e na fundamentação teórica do novo modo de compor. Globalmente, existem algumas referências a conceitos e termos propagados nos textos dos autores ligados à *Camerata Fiorentina*. Em linhas gerais, a justificativa para a novidade no compor vem através da afirmação de que a música grega tinha mais poder, porque era monódica e os autores afirmam que procuraram seguir a mesma via.

⁶¹ *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena composizioni drammatiche*, publicado somente em 1983. Apesar do título, que indica uma orientação prática predominante, a obra apresenta reflexões profundas sobre a música do período. De G. B. Doni, *Lyra Barberyna*, principalmente o Tomo II, publicado somente em 1763, mais de cem anos depois de ter sido escrito. Os tratados de Doni têm uma característica diversa da do *Corago*: uma preocupação teórica, que procura retomar as origens do teatro e da música grega, enquanto o *Corago* procura compreender e otimizar a produção musical contemporânea.

1.3.a - *Muovere gli affetti.*

Mas de fato, uma preocupação constante em praticamente todos os textos diz respeito a *muovere gli affetti* e *dilettare*. A expressão *muovere gli affetti* chega a ser um lugar comum, dado o uso quase indiscriminado que dela se faz. No entanto, trata-se de fato de uma preocupação, herdada de escritos anteriores: era necessário comover os ouvintes, em geral visando a um determinado fim. Trata-se de uma preocupação moral muito perceptível, sobretudo nos textos de V. Galilei, como já foi visto. Mas com o decorrer do tempo, a força moral de tal expressão acaba se dissolvendo e passa a ter mais um valor retórico. O que estava envolvido em tal questão?

A palavra *affetto* é a palavra-chave nesse caso. Um *affetto* pode ser entendido dentro do seguinte contexto: imagine-se um estado ideal da alma, onde existe um equilíbrio perfeito, uma temperança exemplar. O *affetto* é qualquer estado alterado da alma, que pode ser provocado por qualquer motivo externo, e que a tira de seu estado original de equilíbrio - diz-se então que a alma está afetada por algo. Lorenzo Giacomini definiu afeto do seguinte modo: "afeto não é outra coisa senão o seguir ou o fugir da alma, de alguma coisa apreendida por ela, ou como conveniente ou como inconveniente"⁶². Já nesta definição a noção de movimento está presente. E *muovere gli affetti* significa comover, mover as

⁶² "altro non è affetto che seguitamento o fuga del anima di alcuna cosa appressa da lei, o come convenevole, o come disconvenevole" - *Orationi e discorsi* (1597), p.38, transcrito em Palisca, *Humanism...*, p.406.

paixões da alma. E a música pode ser um dos motivos de comoção, um dos fatores que afeta a alma.

A expressão *muovere gli affetti* aparece em diversos textos⁶³ como, por exemplo, em Alessandro Guidotti que afirma: "querendo representar no palco a presente obra, ou outras semelhantes, e fazer com que este tipo de música por ele [Emilio de' Cavalieri] renovada comova a diversos afetos, como à piedade e ao júbilo, ao choro e ao riso, e a outros semelhantes, como de fato se viu em uma cena moderna da *Disperazione di Fileno*, na qual, recitando a senhora Vittoria Archilei, moveu maravilhosamente às lágrimas..."⁶⁴. Ou ainda Giulio Caccini, no prefácio a *Le nuove Musiche*, afirmando que o canto solo tinha "mais força para deleitar e comover" e que quem ouviu suas músicas disse "nunca ter ouvido harmonia de uma voz solista, sobre um simples instrumento de corda, que tivesse tido tanta força em comover os afetos da alma quanto aqueles madrigais"⁶⁵. E quanto à finalidade da música ele afirma: "Mas como eu nunca me acomodei aos termos ordinários e usados pelos outros, aliás, sempre andei procurando mais novidade quanto me era possível, para que a novidade fosse apta a poder realizar melhor o objetivo do músico, isto é, deleitar e mover o afeto da alma, encontrei uma maneira mais afetuosa para entoar a voz..."⁶⁶. E a palavra

⁶³ A maioria dos textos encontra-se reproduzida em Solerti, A. - Le Origini del Melodramma - Ristampa dell'edizione di Torino, 1903, Arnaldo Forni Editore, S. Bolognese, 1983.

⁶⁴ in Solerti, *op. cit.*, p.5. *

⁶⁵ *idem*, p.58. *

affetto sempre tem importância nas afirmações como, por exemplo: "Três coisas, principalmente, convêm saber por aqueles que professam bem cantar, com afeto, solo. São elas o afeto, a variedade deste e a *sprezzatura*..."⁶⁷.

Marco da Gagliano, no prefácio à sua *Dafne* (1608), comentando as primeiras experiências operísticas, afirma que Ottavio Rinuccini decidiu compor a *Euridice* porque reconheceu "o quanto o canto era apto a exprimir todo tipo de afetos, e que não só (como por acaso muitos acreditavam) não provocava tédio, mas sim um deleite incrível"⁶⁸. Ou sobre Peri, que dá às árias de Orfeo "tamanha graça e de tal maneira imprime nos outros o afeto daquelas palavras, que forçosamente se chora e se alegra segundo o que ele quer"⁶⁹. Ou sobre a *Arianna* de Monteverdi: este "compôs as árias de uma maneira tão especial, podendo-se afirmar, de verdade, que se renovou o valor da música antiga, porque visivelmente moveu todo o teatro a lágrimas"⁷⁰.

Vincenzo Giustiniani, em seu *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), procura fazer uma série de considerações sobre a música, com o intuito de formar um *gentiluomo*, e quando começa a falar sobre os poderes da música afirma: "seria possível, também, investigar qual é a razão pela qual a música é um instrumento tão apto e incentivador a mover os ânimos ao amor

⁶⁶ idem, p.63. *

⁶⁷ idem p. 74. *

⁶⁸ idem p.81. *

⁶⁹ idem ibidem. *

⁷⁰ idem, p.82. *

e particularmente nas mulheres, às quais se costumam fazer serenatas. Porém, esta será mais uma tarefa de astrólogo ou de filósofo ... e [cabe] também aos teólogos explicar a razão da comoção que a música causa nas almas dos homens no sentido da devoção e do fervor, ao celebrar os ofícios divinos..."⁷¹. Mas ele reconhece um poder autônomo da música, que não depende das palavras: o efeito que a música tem sobre os homens tem um aspecto natural, que também está presente nos animais e por isso "ouvem-se muitos pregadores que, para comover a gente baixa e idiota, se servem mais do canto do que dos conceitos"⁷².

Pietro de'Bardi, comentando sobre o valor de Jacopo Peri, afirma que "este, juntamente com Giulio [Caccini], descobriu a via do estilo representativo, e deixando de lado uma certa rudeza e um excesso de antigüidade, que se ouvia nas músicas de Galilei, adotou junto com Giulio este estilo, e tornaram-no apto a mover raramente os afetos..."⁷³.

É importante ressaltar como em muitas vezes a comoção está mais associada ao choro, às lágrimas, à tristeza do que a outros estados de ânimo. Já vimos como se ressaltou o valor de determinadas obras, porque foram capazes de levar os ouvintes às lágrimas. A Arianna de Monteverdi, mais especificamente o Lamento, vai ser lembrada durante muito tempo porque conseguiu fazer todos chorarem. A descrição da apresentação da ópera já é

⁷¹ idem, p.118. *

⁷² idem, p.120. *

⁷³ Carta a G. B. Doni, de 16 de dezembro de 1634, publicada em Solerti, op. cit., p.145. *

bastante clara: "sendo representada tanto por homens como por mulheres excelentíssimos na arte de cantar, de todas as partes, [Monteverdi] foi maravilhosamente bem sucedido no lamento que fez Arianna, sobre a rocha, abandonada por Teseo, que foi representado com tanto afeto e com modos tão piedosos, que não se encontrou nenhum ouvinte que não se tenha enternecido, nem houve uma Dama que não vertesse alguma lagrimazinha ao seu choro"⁷⁴.

I.3.b - *Dilettare*.

Quanto ao *dilettare*, o centro do problema parece estar na necessidade de conquistar os ouvintes, «pelo ouvido», e não cansá-los ou entediá-los com uma música muito seca. Uma acusação que se fazia contra a música da segunda metade do século XVI é que ela tinha como objetivo apenas o *delectare*, sem levar em conta outras possibilidades. Ora, após as primeiras tentativas de criação operística, os compositores voltam a insistir em *dilettare*, talvez pela extrema simplicidade da composição monódica, que por alguns autores passa a ser considerada como tediosa. Veja-se por exemplo, Giustiniani falando sobre o estilo recitativo: este "tornou-se tão rude e sem variedade de

⁷⁴ Follino, F. - *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia* - Mantova, presso A. e L. Osanna, 1608, pp.29-65, transcrito em Solerti, A. - *Gli Albori del Melodramma II* - Ristampa dell'edizione di Torino, 1903 - Arnaldo Forni Editore, S. Bolognese, 1976. *

consonâncias e de ornamentos, que se o tédio não fosse moderado pela presença daqueles recitantes, o auditório deixaria os bancos e a sala vazia"⁷⁵. Pietro della Valle, que faz uma defesa da música de seu tempo (1640), critica o excesso de simplicidade de certas composições e afirma que a música que Quagliati fez para o *Carro dell'Amore*, de sua autoria, "ainda que fosse na maior parte em modo representativo, não era contudo daquele estilo recitativo simples e trivial demais que alguns usam, e que costuma rapidamente trazer fastídio aos ouvintes"⁷⁶.

G. B. Doni, no seu *Trattato della Musica Scenica*, Capítulo X - *Che la musica scenica si può perfezionare assai*, comenta com muita propriedade que nos primórdios da ópera, seus promotores talvez tenham carregado demais na simplicidade, mas que isso precisaria ser revisto: "Nunca se crerá, então, que a música de teatro antiga fosse simples e pouco variada, como os seus restauradores talvez tenham-se persuadido; ao contrário, ensina-nos Plutarco que ela era mais artificiosa e variada do que as outras [...] A razão quer também que a música teatral, que mais do que as outras procura o deleite de quem ouve, deva ser muito variada e artificiosa; pois por experiência vê-se que esta deleita muito mais do que a simples e pobre em melodia e em ritmo; não havendo melhor meio para manter longe o tédio dos ouvintes do que a diversidade dos intervalos, a freqüência dos

⁷⁵ *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* in Solerti, *Le Origini del Melodramma*, p.122. *

⁷⁶ *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, transcrito em Solerti, *op. cit.*, p.155. *

ornamentos, as mutações onde são necessárias, e assim por diante"⁷⁷. Mas é importante lembrar que Doni era favorável ao uso do estilo recitativo e também que reconhecia sua importância. Mas para manter a variedade de uma obra musical, seria necessário alternar os diversos estilos - madrigais, árias, recitativos, coros, etc. - para atingir-se o fim desejado⁷⁸.

Certamente para os «membros» da *Camerata Fiorentina*, e sobretudo Galilei, o aspecto moral da música era muito importante. A crítica que ele fez contra a polifonia chega a ser virulenta e talvez o tipo de música que ele desejava fosse realmente muito «seco», para que pudesse obter todos os efeitos que ele almejava, sobretudo o efeito moral. No entanto, os dois aspectos da música - o moral e o *dilettevole* - sempre conviveram. Talvez nas primeiras experiências operísticas tenha prevalecido o primeiro, mas logo se percebeu que não era mais possível insistir naquela direção. É claro também que a novidade do estilo recitativo foi percebida e muitos compositores tornaram-se adeptos dele, exercitando-se e procurando dominá-lo.

A figura de Monteverdi neste contexto é um pouco confusa. Ele certamente foi uma das figuras-chaves no desenvolvimento do novo estilo, mas no entanto são relativamente poucas as obras que ele compôs que se encaixam nessa classificação (por volta de quinze). Não se pode dizer que em Monteverdi haja um conflito entre a escrita polifônica e a

⁷⁷ Transcrito em Solerti, *op. cit.*, pp.216-217. *

⁷⁸ Cf. Doni, G.B. - *Trattato de' Generi e de' Modi della Musica* (1635).

monódica. As duas conviveram pacificamente durante sua produção musical. No entanto, é possível afirmar que Monteverdi não se deixou seduzir completamente pelas possibilidades do novo meio. Apesar de ter composto algumas das mais marcantes monodias acompanhadas - sobretudo o *Lamento d'Arianna* - e que influenciaram gerações de compositores, Monteverdi sempre esteve mais atraído por duetos, tercetos ou peças a mais vozes. Como já escreveu um comentador: "é muito provável que compositores profissionais da geração de Monteverdi, que haviam tido uma formação sólida nos emaranhados da polifonia, considerassem as monodias abaixo deles, porque elas eram tão 'fáceis' de escrever que estariam dentro das possibilidades de um diletante ou de um compositor esporádico"⁷⁹. Claro que o *Lamento d'Arianna* não se insere na categoria de obras «fáceis», muito pelo contrário. Mas a simplicidade certamente é uma característica de muitas monodias acompanhadas. No decorrer do século XVII, este gênero de música assumirá características formais mais definidas, com uma separação mais rigorosa de árias, recitativos, coros, etc.

No capítulo seguinte, tentaremos mostrar mais claramente a relação entre a comoção, o choro e o lamento, analisando com atenção o *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, em suas duas versões, que foi o «pioneiro» de uma tradição de lamentos e

⁷⁹ Fortune, N. - "Monteverdi and the *seconda prattica*", in The New Monteverdi Companion, ed. cit., p.184.

que pode fornecer os fundamentos dessa associação entre a comoção e um gênero musical emergente.

II

*Universal lamento
Aflora no teu ser.
Só tem de ti a voz e o momento
Que o fez em tua voz aparecer*

Fernando Pessoa

CAPÍTULO II

O LAMENTO D'ARIANNA DE MONTEVERDI

II.1 - As festas de 1608 e a Arianna de Monteverdi.

A Arianna foi apresentada durante as festividades do casamento do príncipe Francesco de Mântua com Margherita, filha do duque de Savóia, em 28 de maio de 1608. Na realidade, o casamento havia sido programado para fevereiro do mesmo ano, mas uma série de intrigas e interferências políticas foram adiando as festividades¹. A expectativa com relação aos preparativos e à apresentação foram aumentando e, além disso, os custos de manutenção dos convidados atingiram níveis inesperados.

Os preparativos começaram já em 1607, em meio a disputas entre músicos e libretistas e também com problemas pessoais de Monteverdi: em 10 de setembro morreu sua mulher e ele decidiu passar uma temporada com o pai em Cremona. Mas logo foi chamado de volta à corte, pois deveria compor a música necessária para a Arianna e, em seguida, para *Il Ballo delle Ingrate* que seriam apresentados na festa de chegada dos noivos. A música foi escrita às pressas, porque também era necessário iniciar os ensaios e fazer outros preparativos. Mesmo com os ensaios houve

¹ Para detalhes, veja-se Reiner, S - "La vag'Angioletta (and others)", in *Analecta Musicologica*, 1974 - 14 e também Strainchamps, E. - "The life and death of Caterina Martinelli: New light on Monteverdi's Arianna", in *Early Music History* 5 - 1985.

problemas, já que surgiram dificuldades em conseguir-se os cantores, pois alguns deles, que viriam de Florença, não puderam mais ser "emprestados".

Não bastassem todas as interferências externas, em 26 de fevereiro de 1608, uma espécie de conselho se reuniu para acompanhar o andamento dos preparativos: "Encontraram-se ontem de manhã Rinuccini, Monteverdi, o prefeito e Dom Federico e eles chegaram a algumas conclusões sobre a *Arianna*... Madame convenceu o sr. Rinuccini a enriquecê-la com algumas ações, pois considerou-a muito seca..."². Assim os assuntos de estado e o gosto pessoal da duquesa também interferiram na composição do libreto e da música.

E para piorar a situação, em março de 1608, Caterina Martinelli, aluna de Monteverdi, que morava em sua casa e que faria o papel título da *Arianna* morre de varíola. Foi preciso então procurar uma outra cantora que aceitasse aprender o papel rapidamente. A solução encontrada foi a atriz Virginia Andreini a qual, pelo que se sabe, conseguiu contentar a todos.

Monteverdi, ao comentar em cartas posteriores esse período, sempre se referia a ele com pesar e desgosto: "a brevidade de tempo foi razão de que eu chegasse quase à morte ao escrever a *Arianna*"³. Ou quando teve a oportunidade de recopiar a ópera, para uma possível apresentação em 1620, ele escreveu: "se

² Notícias enviadas ao duque por Carlo Rossi, transcrito em Solerti - Gli Albori del Melodramma, A. Forni Editore, Bolonha 1976, p.92. *

³ Carta de 1 de maio de 1627 in Lettere, Dediche e Prefazioni, Ed. de Santis, Roma, 1973, p. 241. *

eu tivesse sido advertido antes, ou melhor, avisado, eu a teria mandado melhorada, porque sei o que digo... Creia-me que o tempo é o bem e o mal de tais obras"⁴. Existe uma tendência generalizada dos comentadores no sentido de associar diretamente os acontecimentos da vida pessoal de Monteverdi à criação do *Lamento d'Arianna*. Solerti, Gallico, De'Paoli e até mesmo Tomlinson procuram encontrar na tristeza de Monteverdi pela perda de sua mulher a justificativa de uma música tão marcante. E Tomlinson chega até a levantar a hipótese de que Monteverdi tenha abandonado posteriormente a escrita monódica porque esta estaria associada a um período muito penoso de sua vida. Esse tipo de explicação não parece ser de muito interesse, tratando-se apenas de constatações que esclarecem muito pouco sobre o valor em si da obra.

Irrefutável é o fato de Monteverdi não ter ficado satisfeito com o resultado do conjunto da ópera e de nunca pretender publicá-la na íntegra, apesar de, aparentemente, ter tido oportunidade de fazê-lo. Ele só publicou uma versão polifônica em 1614 e a versão monódica do *Lamento* ("a parte mais essencial da ópera"⁵) só foi publicada em 1623.

Através de documentos do período, é possível afirmar que a *Arianna* teve um impacto considerável. Eis o relato do cronista oficial sobre a apresentação da ópera:

⁴ Carta de 28 de março de 1620, in *op. cit.*, p.159. *

⁵ Carta de 20 ou 21 de março de 1620, *op. cit.*, p.157.

"Na quarta-feira que sucedeu [28 de maio de 1608] representou-se em música no Teatro construído para este fim, a Arianna Tragédia, que para a ocasião destas núpcias tinha composto o sr. Ottavio Rinuccini, que foi chamado a Mântua para esse fim, com os maiores poetas da nossa época. Compareceram à representação os Príncipes, as Princesas, os Embaixadores, as Damas que foram convidadas e o maior número de Cavalheiros estrangeiros que o teatro podia comportar, o qual, ainda que comportasse seis mil ou mais pessoas, e que o Duque tivesse proibido a entrada aos próprios Cavalheiros da casa e a outros da cidade, não pôde comportar todos aqueles que procuravam entrar, os quais concorriam à porta em número tão grande, não bastando a destreza do capitão Camillo Strozzi - tenente da guarda dos Arqueiros do Duque - nem a autoridade do Sr. Carlo Rossi - general das armas - para acalmar tamanho tumulto, tornando-se necessário que o próprio Duque fosse lá, para forçar as pessoas.

Era aquela ópera em si muito bela, mas [ela o era] igualmente pelos personagens que participavam, trajados com roupas apropriadas e pomposas, e também pelo aparato cênico, que representava uma pedra em meio às ondas, as quais, na parte mais distante da perspectiva, eram vistas sempre ondulando com muita graça. Mas sendo também acrescentada a força da música pelo sr. Claudio Monteverdi - Maestro de Capela do Duque, homem de valor conhecido por todos e que naquela ação superou a si próprio - o qual adicionou ao conjunto das vozes a harmonia dos instrumentos colocados atrás da cena, que acompanhavam sempre e que, com a variação da música, variavam seus sons. E sendo representada tanto por homens, como por mulheres, excelentíssimos na arte de cantar, foi maravilhosamente bem sucedido no lamento que fez Arianna sobre a rocha, abandonada por Teseo, representado com tanto afeto e com modos tão piedosos, não se encontrando, desse modo, nenhum ouvinte que não se tenha enternecido, nem houve uma Dama que não vertesse alguma lagrimazinha durante o lamento"⁶.

Talvez seja necessário ter um pouco de cautela ao ler o cronista oficial do evento, que certamente estava preocupado em

6. Follino, F. - *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo prencipe D. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia* - Mantova, presso A. e L. Osanna, 1608, pp.29-65, transcrito em Solerti, A. - *Gli Albori del Melodramma II* - Ristampa dell'edizione di Torino, 1903 - Arnaldo Forni Editore, S. Bolognese, 1976, p.145. *

valorizar ao máximo a festa em Mântua. Além disso sabe-se que o ponto máximo do espetáculo foram os *intermezzi* da *Idropica* de Guarino, musicado por diversos compositores. Mas através de outros escritos, sobretudo aqueles que comentam a qualidade musical e o valor literário da *Arianna*, é possível assegurar que a ópera - e principalmente o lamento - foi recebido pelo público da época como uma obra de grandes qualidades e capaz de comover os ouvintes.

II.2.a - Fontes literárias do *Lamento d'Arianna*.

Mas o público cultivado da época já tinha uma relação anterior com as cenas de lamento. A partir do *Lamento d'Arianna*, existe de fato uma tradição musical, onde é facilmente reconhecível a influência direta de Monteverdi, ou pelo menos, a referência à grande obra do compositor. Com relação aos precursores do *Lamento*, a situação é um pouco mais delicada. Sobretudo porque uma pesquisa na tradição musical anterior ao *Lamento*, buscando justamente os elementos precursores pode não ser exatamente esclarecedora (ver o próximo item). No entanto, mormente na tradição literária, é possível encontrar uma certa permanência do tema do lamento que se vai avolumando desde a antigüidade e também durante o decorrer do século XVI. Existe, efetivamente, uma ênfase no lamento que vai crescendo até culminar na *Arianna* de Rinuccini.

Dentro dos escritos clássicos, o episódio de Ariadne está sempre relacionado à viagem de Teseu à ilha de Creta. Mas nem sempre a reação de Ariadne referente à sua sorte aparece nos escritos. Porém, em muitos deles, Ariadne é mostrada lamentando-se na praia na qual foi abandonada por Teseu. Segundo a versão canônica do episódio, Teseu decidiu ir para Creta juntamente com os demais jovens que serviriam como tributo ao rei Minos e que seriam devorados pelo Minotauro em seu labirinto. A intenção de Teseu era matar o monstro e, dessa forma, libertar Atenas de sua obrigação para com Minos. Além da dificuldade de matar o Minotauro, Teseu também teria de encontrar a saída do labirinto construído por Dédalo. É aí que surge a figura de Ariadne. Segundo Plutarco, ela teria observado Teseu durante uma disputa e logo se apaixonou por ele: "como em Creta era costume que as mulheres também assistissem aos jogos, Ariadne, que estava presente, foi tocada pela visão de Teseu e admirou-o porque ele vencia a todos nas partidas"⁷. Estando apaixonada, ela sugere a Teseu o uso de um artifício que lhe permitiria sair do labirinto: o famoso fio de Ariadne. Não podendo mais permanecer em Creta, porque havia traído seu pai e sua pátria, ela parte com Teseu rumo a Atenas. No caminho, eles param na ilha de Naxos, onde Teseu abandona Ariadne. Os motivos de tal abandono variam segundo as fontes: ou porque Teseu amava uma outra mulher; ou porque os deuses assim comandaram; ou ainda porque Ariadne, estando

⁷ As vidas de Teseu e de Rômolo, Teseu, XIX - 6 - edição italiana
Le Vite di Teseo e di Romolo, a cura di C. Ampolo e M.
Manfredini, Fondazione Valla/A. Mondadori Editore - 1988, p.41.

grávida, teve de desembarcar por causa de uma tempestade. Teseu foi buscar ajuda e quando conseguiu retornar, Ariadne já havia morrido após o parto⁸.

Apesar das divergências quanto aos motivos que levaram Teseu a abandonar Ariadne, as fontes, em geral, mostram o seu desespero diante dos eventos. Nas Metamorfoses de Ovídio, o episódio é brevemente narrado da seguinte maneira: "Auxiliado por uma virgem, o filho de Egeu encontrou - através de um fio que ele enrolou - a porta de acesso difícil, por onde nenhum outro antes dele retornou; logo após, tendo raptado a filha de Minos, ele partiu para Dia [= Naxos] e lá o cruel abandonou sua companheira na praia. Nesta, permaneceu sozinha, queixando-se muito, até quando Liber veio tomá-la em seus braços e socorreu-a"⁹. Ovídio, nas Metamorfoses, apenas comenta o fato de Ariadne ter se lamentado, mas já em suas Cartas de Heroínas existe uma de Ariadne a Teseu (a de número 10), onde ele desenvolve propriamente um lamento. Nesta carta, existem diversos elementos que depois serão aproveitados por Rinuccini na sua *Arianna*, mas tirados de outra fonte, como se verá mais adiante. E, no entanto, muitos desses elementos já tinham outra proveniência: o poema número 64 de Catulo, nos versos 50 a 264¹⁰.

⁸ Cf. Plutarco, op. cit., XX e também o verbete "Ariadne" em Grimal, P. - Dictionnaire de la Mythologie Grecque e Romaine, PUF, Paris, 1991, 11ª ed.

⁹ Metamorfoses VIII, 172-176 - tradução francesa de G. Lafaye, Ed. Les Belles Lettres, Tomo II, Paris, 1976.

¹⁰ Tradução francesa de G. Lafaye, Catulle - Poésies, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1984, 11ª ed.

Em Catulo, a estória de Ariadne é narrada em meio àquela das núpcias de Tétis e Peleu. Junto ao leito nupcial, podem-se ver figuras de homens de tempos antigos, onde também aparece Ariadne, que já está se lamentando. Assim, o trecho do poema centra-se especialmente na cena do abandono e do lamento. Existem certos elementos que permanecerão nos outros autores, os quais abordaram o episódio de Ariadne, e que também são associados ao lamento em si. Podemos enumerar alguns deles: a praia deserta como lugar do abandono (v. 56); o sono enganador que permitiu que Teseu a abandonasse (v. 55); Ariadne vagando sem esperança pela praia (vv. 59-60), sem roupas, gritando com sons agudos e graves (vv. 124-125) e muito agitada. A partir do verso 132 começa o lamento propriamente dito, com Ariadne falando em primeira pessoa. E novamente nesse trecho, é possível identificar outros elementos que tradicionalmente serão associados ao lamento: Ariadne acusa Teseu de não cumprir suas promessas (vv. 132-148), apesar de ela ter preferido a morte do próprio irmão à de Teseu; terá como recompensa animais selvagens e ficará sem sepultura (vv. 152-153); Pergunta-se de que vale lamentar-se, pois ninguém a ouve (vv. 164-166); não há nenhum ser humano para ajudá-la (v. 168); afirma que não há refúgio em uma ilha deserta, sem esperança (vv. 177-187). Quando o sentimento de revolta vai crescendo, Ariadne clama por justiça e declara que a morte não apagará seus sentimentos e, para tanto, invoca as Eumênides, exigindo vingança (vv. 190-193). Nesse trecho, Catulo distancia-se das versões mais tradicionais e cria um vínculo entre o desejo de vingança de Ariadne e a morte de Egeu. Segundo as versões mais

tradicionais, Egeu havia dado a Teseu dois conjuntos de velas: um preto e o outro branco. O navio partiu para Creta com as velas pretas, em sinal de luto. Se Teseu conseguisse matar o Minotauro e voltasse vivo, deveria trocar as velas pretas pelas brancas. Se não, as primeiras seriam um sinal de que Teseu estava morto. Em Plutarco, Teseu simplesmente esquece de trocar as velas e quando Egeu avista o navio chegando, ele se joga de uma falésia e morre. Em Catulo, cria-se uma ligação entre a maldição lançada por Ariadne e a morte de Egeu. Tal ligação não aparecerá mais nos outros escritos existentes sobre o episódio, pois Ariadne não terá mais nenhum vínculo com Teseu, devendo simplesmente sofrer em solidão. A partir do verso 251, Catulo narra a chegada de Baco/Dionísio, que procurava por Ariadne para levá-la.

Nas Cartas de Heroínas de Ovídio, o lamento torna-se muito mais proeminente. As cartas são monólogos, onde o "outro" é eliminado e onde há uma maior abertura para expressão do "eu". É como se a "realidade objetiva" desaparecesse e só existisse a "realidade psicológica" das heroínas. "As cartas configuram-se como monólogos nos quais a heroína, no momento mais crítico de sua existência, lamenta a própria condição e ilustra retrospectivamente os acontecimentos que conduziram a um fim tão dramático"¹¹. Assim, a carta oferece a possibilidade de narrar os acontecimentos que levaram a personagem à situação na qual se encontra, bem como a de refletir sobre sua condição e de expor os

¹¹ Rosati, G.- "Epistola Elegiaca e Lamento femminile", introdução à tradução italiana das *Heróides*, Biblioteca Unversale Rizzoli, Milão, 1989, p.6.

próprios sentimentos, em toda a «desordem» em que eles se sucedem. Na carta de Ariadne a Teseu, estão presentes diversos elementos do poema de Catulo, mas aqui existe um sentimento teatral mais acentuado, uma gestualidade das emoções, que também passa a constituir uma espécie de código para os lamentos posteriores. A respeito dessa carta, G. Rosati escreve: "Muito evidentes - para além da possibilidade de Ovídio ter tido presente também outros modelos literários - são as analogias de situações e contatos textuais diretos com o poema catuliano, verdadeiro arquétipo do «lamento da mulher abandonada» na literatura latina e mina riquíssima de motivos para toda a futura poesia amorosa"¹².

Os motivos do poema de Catulo retornam: o sono enganador (vv. 5-6 e v. 111); o despertar e o desespero diante da descoberta do abandono; as batidas no peito (v. 15 e vv. 36-37); Ariadne correndo de um lado para o outro (v. 19), agitando os braços (v. 40), chorando (v. 43), não sabendo o que fazer, sozinha em uma ilha abandonada (vv. 59-60), sem ter para onde ir. Em uma descrição muito mais detalhada do que em Catulo, Ariadne afirma que lobos, leões, tigres, focas a esperam (vv. 84-87) e que ela se tornará alimento das feras (v. 96) e não terá um funeral (vv. 122-124), enquanto Teseu será recebido com alegria em sua terra. Arrepende-se de ter ajudado Teseu (vv. 100-110), mas ao mesmo tempo pede que ele faça o barco voltar, pelo menos para recolher seus ossos (vv. 49-50). Existem outros elementos

¹² in Ovídio - Lettere di Eroine, ed. cit., p. 207.

que não estão presentes em Catulo, mas que também terão uma boa acolhida nos outros poemas: a cena noturna; o eco (vv. 23-24) que responde à solidão da personagem e que vai ter uma difusão muito grande no período barroco; o fato de não mais poder ver sua mãe (v. 119); a fidelidade traída ("*Contra mim conjuraram o sono, o vento e a falta de fidelidade : três causas traíram uma menina*" - vv. 117-18) e outros pequenos detalhes.

Alguns desses mesmos motivos retornam em outras cartas, como por exemplo na de Dido a Enéas, onde ela se queixa dos ventos que levam as velas e as promessas de Enéas (v. 8), ou de Medéia a Jasão, quando ela afirma que traiu o pai e deixou seu reino e sua pátria (vv. 103-113), ou ainda na de Fílida a Demofonte, onde ela protesta contra as promessas não cumpridas (vv. 31-42), citando o exemplo de Ariadne abandonada (vv. 75-80) e dizendo que permanece na praia esperando a volta do amado (vv. 121-130). A maior parte dos temas das cartas é o abandono de mulheres, sem um motivo consistente que justifique a ação. As cartas são um veículo apropriado para a expressão dos sentimentos e do sofrimento de tais mulheres.

Em sua Arte de Amar, mas com um propósito totalmente diferente, Ovídio também trata do episódio de Ariadne, retomando alguns dos elementos utilizados em seus outros escritos, mas muito mais interessado na chegada de Baco/Dionísio, que aparece como exemplo do amante ideal. Ele cita novamente o errar pela praia deserta (I, 525), o sono que permitiu a fuga de Teseu (I, 527), as batidas no peito (I, 533) e finalmente a chegada de Baco (I, 535).

Assim, desde a Antigüidade, inicia-se uma tradição de mulheres abandonadas e de seus lamentos. As cenas são sempre muito semelhantes: a traição, o abandono, a solidão, o desespero, o medo e a queixa. Mas trata-se, em geral, de uma queixa que se dirige àquele que já partiu, e que, portanto, não pode ouvir; na realidade, é uma queixa que só será ouvida por um espectador e que será percebida apenas por alguém que acompanhou todo o desenrolar do drama pessoal de cada heroína. O caso das Cartas de Ovídio é exemplar: são situações fictícias, onde as heroínas escrevem a seus amados que não podem mais dialogar (constituem exceção as cartas com respostas). É portanto um momento em que o personagem pode dar vazão a todos os seus sentimentos. E mais do que isso, é um momento fundamental, que permite o desenlace final de uma série de acontecimentos: Ariadne conhece Dionísio, Dido se mata, etc.

No século XVI, podemos encontrar em Ariosto um grande *Lamento de Olímpia no Orlando Furioso*, canto X, inspirado nas *Cartas de Heroínas* de Ovídio. Olímpia é abandonada em uma ilha por Bireno, que não cumpriu as promessas que havia feito. Para Ariosto trata-se de mais uma desventura amorosa:

*"L'amante, per aver quel che desia,
Senza guardar che Dio tutto ode e vede,
Aviluppa promesse e giuramenti,
Che tutti spargon poi per l'aria i venti." (X, 5)*

Mas ele prossegue apresentando um grande lamento, com muitos detalhes que indicam a inspiração ovidiana. Devido a uma

tempestade, o barco comandado por Bireno pára na costa e os tripulantes vão à praia. Lá todos adormecem, inclusive Olímpia. Durante seu sono (X, 18), Bireno acorda os companheiros e juntos fogem sorrateiramente (X, 19). Quando Olímpia desperta, percebe que Bireno fugiu e desespera-se, procurando-o em vão. Corre pela praia, arranca os cabelos, bate-se no peito, grita por Bireno e só o eco responde:

*"E corre al mar, graffiandosi le gote,
Presaga e certa ormai di sua fortuna;
Si straccia i crini, e il petto si percuote,
E va guardando (che splendea la luna)
Se veder cosa fuor che 'l lito puote;
Né fuor che 'l lito vede cosa alcuna.
Bireno chiama: e al nome di Bireno
Rispondean gli antri che pietà n'avieno". (X, 22)*

Existe também no local da cena do lamento uma pedra onde Olímpia sobe para olhar o barco que parte e de onde ela grita em vão o nome de Bireno (X, 23). A partir da estrofe 25 começa propriamente o lamento: "Dove fuggi, crudel, così veloce?", onde são apresentadas séries de acusações, de protestos e de queixas contra Bireno. Olímpia fala dos ventos que o levam embora e pergunta:

*"Iersera desti insieme a dui ricetto;
Perché insieme al levar non siamo dui?
Oh perfido Bireno, oh maladetto
Giorno ch'al mondo generata fui;
Che debbo far ? che poss'io far qui sola?
Chi mi dà aiuto (ohimè) chi mi consola?" (X, 27)*

Olímpia afirma que na ilha não há nenhum traço de presença humana (X, 28) e que lobos, leões, ursos, tigres e outras feras a esperam (X, 29). Como ela própria traiu o pai e a pátria, questiona-se para onde poderia ir (X, 30-31). Afirma que prefere ser devorada pelos lobos a tornar-se escrava. A cena do lamento mostra Olímpia totalmente devastada pelo desespero e pelos sentimentos de traição, de abandono e pela dor. Ariosto escreve:

*"Corre di nuovo in su l'estrema sabbia,
E ruota il capo e sparge all'aria il crine;
E sembra forsennata, e ch'adesso abbia
Non un demonio sol, ma le decine;
O qual Ecuba sia conversa in rabbia,
Vistosì morto Polidoro al fine:
Or si ferma s'un sasso, e guarda il mare;
Né men d'un vero sasso un sasso pare". (X, 34)*

Além de retomar elementos importantes de lamentos que existiam na tradição clássica, Ariosto os apresenta na forma de *ottava rima* (*endecassilabi*¹³, com esquema de rimas ABABABCC), uma das formas de versificação da língua italiana que mais tiveram sucesso. Quando Giovanni Andrea dell'Anguillara escrever a sua vulgarização das *Metamorfoses* de Ovídio, utilizará justamente esta forma poética. E é precisamente nessa versão das *Metamorfoses* que Anguillara introduz um lamento de Ariadne, que,

¹³ A métrica italiana conta as sílabas de um verso até a última tônica. Assim, um *endecassilabo* italiano é um verso que tem a 10ª sílaba tônica; um *settenario*, a 6ª e assim por diante. Não importa se a última palavra é oxítone, paroxítone ou proparoxítone. Dessa forma, um *endecassilabo*, por exemplo, pode ter, se o contássemos seguindo a contagem da métrica portuguesa (que conta todas as sílabas, dez (*tronco*), onze (*piano*) ou doze (*sdrucchiolo*) sílabas.

como já foi visto, não existia originalmente na obra de Ovídio¹⁴. Na *Gerusalemme liberata* de Tasso também existem diversos episódios onde os personagens se lamentam (Armida, Erminia, Tancredi).

A vulgarização escrita por Anguillara teve pelo menos 35 edições entre 1631 e 1677, sendo considerada um *best-seller*¹⁵. Além disso, existe uma pequena publicação (de 1640) intitulada *Lamento d'Arianna Abbandonata da Teseo*, onde estão presentes as 36 estrofes do trecho do Lamento retirado das *Metamorfosi* e onde aparece também, como um apêndice, uma certa *Arianna Tradita*, sem indicação de autor, que não é nada mais nada menos do que o *Lamento d'Arianna* de Rinuccini. O texto das *Metamorfoses* foi sem dúvida alguma fonte para Rinuccini e também serviu como um receptor das diversas fontes anteriores, utilizando elementos de Ovídio (*Cartas de Heroínas*) e de Ariosto. Retornam as diversas caracterizações da cena onde Ariadne se lamenta, bem como os diversos tópicos do Lamento¹⁶.

Assim, fala-se do sonho que enganou Arianna, do desespero por não encontrar Teseo, do descabelar-se, do bater-se no peito, dos gritos, do correr pela praia desesperadamente, do eco que responde:

¹⁴ Com relação a Ovídio, Ariosto e Anguillara, vide Bianconi, L. - *Il Seicento*, EDT, Torino, 1991, pp.233-234.

¹⁵ Cf. Bianconi, op. cit., p. 234.

¹⁶ Estarei utilizando a seguinte edição: *Lamento d'Arianna Abbandonata da Teseo*, di Gio. Andrea dell'Anguillara. In Bologna, presso gli Eredi del Cochi, 1640. Para a íntegra do texto, vide Anexo II.

"L'amato nome in van chiamando spesso
 Quel suon nel cavo sasso entra, e percuote
 E'l sasso per pietà il chiama anch'esso,
 Ella chiama Teseo, Teseo la pietra,
 Né quella, o questa la risposta impietra". (3)

A partir da 12ª estrofe começa o lamento propriamente dito. - "O falso albergó de' riposi miei...", quando Arianna começa a expor toda uma série de acusações, de cobranças e de sentimentos os mais variados. Fala que na noite anterior eles eram dois e pergunta-se por que de manhã ela está sozinha ("Iersera a la tua fe due ne credei/Or perché nel mattin due non ne rendi"). Afirma também que a ilha é deserta, não havendo sinal de atividade humana e que não pode encontrar nenhum tipo de ajuda:

"Dove, oimè per ragion ricorrer deggio
 In questa inculta e solitaria parte,
 Quest'Isola non ha pretorio o seggio,
 Anzi mancando di coltura, e d'arte,
 D'ogni commercio uman la credo ignuda
 E albergó d'ogni fera orrenda, e cruda". (13)

Diz que não encontrará refúgio em nenhuma outra terra e que não pode retornar à pátria pois traiu o pai e o irmão ao ajudar Teseo. Fala que vê diante de si várias possibilidades para sua morte: lobos, ursos, tigres, leões e até focas e baleias (18), mas ainda assim prefere morrer a tornar-se escrava de outrem (19-20). Arrepende-se por ter confiado em Teseo e acusa-o de traição:

"O cor pien di perfidia, o viso finto,
 O infamia singular de' tempi nostri,
 S'io ti tolsi all'error del Labirinto,
 Ond'è ch'a quici uscir tu a me non mostri
 S'al Toro ti tols'io che t'avria vinto,

*Come preda mi fai di mille mostri?
S'ho il cor mostrato a te fedele e puro,
Perché sei stato a me falso, e pergiuro?" (23)*

Arianna protesta contra o sono que permitiu a fuga de Teseo e aqui Anguillara praticamente cita Ovídio: "E contro una fanciulla qualche ponno/Han fatto tre, la fede, il vento, e'l sonno" (27). Nas estrofes seguintes, Anguillara apresenta alguns elementos que serão diretamente usados por Rinuccini, como por exemplo: Arianna afirma que não verá as lágrimas da mãe e que não será confortada por ela (28) enquanto Teseo encaminha-se em direção de sua pátria, onde será recebido com honrarias (29). E ela, que foi a razão da vitória, permanece sem sepultura (30). Retornam as respostas de Eco:

*"Eco, ch'avve pietà del suo cordoglio
Dice il medesimo, anch'ella, ma più tarda
E mentre ch'ella stride, e si percuote
Risponde alle percosse, & alle note". (32)*

Arianna ainda tinha esperanças que Teseo retornasse, mas acaba percebendo que isso não aconteceria, perdendo qualquer esperança para finalmente encerrar seu lamento pedindo apenas que ele lhe dê sepultura aos ossos:

*"Deh se alcuna pietade il cor ti punge,
Rivolta a me la desiata prora
E se ben sei da quest'Isola lunge
Non dubitar di non venir ad ora
E come la tua Nave al Lido giunge
Se trovi l'alma del suo albergo fuora
Prendi almen l'ossa, e come si conviene,
Doni a la moglie tua Sepolcro Atene". (36)*

Como veremos mais adiante, muitos desses elementos serão retomados por Rinuccini em seu libreto, que reforça uma tendência da época em direção a um patetismo cada vez mais acentuado.

II.2.b - Fontes Musicais.

Esse patetismo generalizado também podia ser sentido nas músicas da época e na escolha de textos a serem musicados. O grande laboratório musical do século XVI era o madrigal e é aí que podemos encontrar alguns elementos musicais precursores do *Lamento d'Arianna*. Na realidade, falar em elementos precursores é um pouco impróprio, já que não existe uma relação direta entre a tradição polifônica e o lamento monódico.

Podemos encontrar os madrigais do século XVI que utilizaram textos dos lamentos literários que circulavam durante o período. Porém, do ponto de vista musical, eles não são muito significativos para compreender o despontar do lamento monódico. Claro que é possível encontrar alguns elementos musicais (intervalos, dissonâncias, variações rítmicas, etc.) que depois serão reaproveitados, mas em geral, pode-se dizer que a maior parte desses madrigais participa do gosto da época e acentua uma certa preferência com relação ao lamento, que vai aumentando. O patetismo também aparecia em madrigais líricos (sobretudo provenientes do *Pastor Fido*) e de sofrimento amoroso. Vejamos alguns exemplos.

Talvez o mais significativo deles, pela ambição da proposta seja o *Lamento di Olimpia* de Stefano Rossetto, publicado em Veneza em 1567. Rossetto musicou 17 estrofes do já citado lamento de Ariosto. Os números 1 a 6 são a quatro vozes, os de 7 a 12 a 5 e os de 13 a 17 a 6 vozes. Na realidade, existe um crescendo generalizado de expressão, que é conseguido através do aumento do número de vozes e também da extensão vocal. Todo o conjunto se torna mais agudo a partir do momento em que inicia o lamento propriamente dito. Outros compositores também musicaram o Canto X do *Orlando Furioso*: Hoste da Reggio (*Il Secondo libro delli Madrigali a quattro voce*, estrofes 5 e 6 - 1554); Giulio Schiavetto (*Madrigali a quatto [sic] et a cinque voci*, estrofes 6 a 8 - 1563), Orlando di Lasso (*Il primo libro delli Madrigali d'Orlando di Lasso et altri eccellenti musici a quattro voci*, estrofe 9 - 1560); Marco Antonio Mazzone (*Il primo libro de Madrigali a quattro voci*, estrofe 24 - 1569); Benedetto Serafico di Nardò (*Il primo libro delli Madrigali a cinque voci*, estrofes 24, 25, 26, 28 - 1575), Andrea Gabrielli (*Libro Primo de Madrigali a tre voci*, estrofes 25 a 27 e mais 19 madrigais de outros cantos, entre os quais três madrigais com textos do Canto VIII, com o lamento de Orlando, e quatro do Canto XXXII com o lamento de Bradamante - 1575); Bartolomeo Spontoni (*Il primo libro di Madrigali a quattro voci*, estrofes 25 a 28 - 1558).

Os exemplos se multiplicam: Orlando de Lasso musicou dois trechos do *Orlando Furioso* (canto XXXII - 18 e 23 - Lamento de Bradamante) por volta de 1583; Giaches de Wert, em seu *Ottavo libro de Madrigali a cinque voci* (1586) musicou, entre outros

textos, trechos dramáticos da *Gerusalemme: Misera non credea, Forsennata gridava* (Erminia e Tancredi - Canto XIX); *Vezzosi augelli, Qual musico gentil* (Armida e Rinaldo) e assim por diante. Sigismondo d'India, em *Le Musiche, Libro I* (1609) também musicou trechos da *Gerusalemme*: cantos XVI e XIX, sempre procurando os episódios mais dramáticos. E finalmente o próprio Monteverdi, em seu *Terzo Libro di Madrigale a 5 voci* (1602), musicou três estrofes da *Gerusalemme* (Lamento di Tancredi - canto XII). Outros textos também aparecem, como o Lamento de Dido de Virgílio, que teve grande difusão tanto "acompanhado pela lira, como em canto figurado"; ele "teve no século XVI uma fortuna musical vasta e sublime, de estilo (também musicalmente) «trágico», dos frotolistas a Josquin, a Willaert, a Cipriano"¹⁷.

Quanto a elementos musicais que depois seriam retomados por Monteverdi, A. Berardi, quase no fim do século XVII, escreve que o intervalo usado por Monteverdi no início de seu *Lamento d'Arianna* (vide infra) já havia sido utilizado anteriormente por Nenzo, Cipriano de Rore, Giaches de Wert, Luca Marenzio e outros¹⁸. Se esse argumento serve para reduzir o caráter de pura novidade da música monteverdiana, por outro lado não consegue explicar quase nada da produção monódica do compositor

¹⁷ Bianconi, L. - introdução a *Antonio Il Verso - Madrigali a tre e a cinque voci*, *Musiche Rinascimentali Siciliane VIII*, L.S.Olschki Ed., Florença, 1978, p.XVII. Sobre os arranjos do lamento de Dido, veja-se Skei, A.B. - "«Dulces exuviae»: Renaissance Settings of Dido's Last Words", in *The Music Review* XXXVII, 1976.

¹⁸ *Della Miscellanea Musicale - Parte Prima*, Bologna/1689, reedição de A. Forni Editore, 1970, p.39.

cremonense. É possível pesquisar as fontes diretas da música monteverdiana, quase que intervalo por intervalo, mas o contexto em que Monteverdi escreve seu primeiro *Lamento* já é muito diferente do ambiente polifônico do século XVI e seus propósitos são outros. No conjunto, é possível identificar, isto sim, um crescente gosto por situações patéticas e trágicas da produção poética, que são aproveitadas na música madrigalesca. Como já foi citado antes, as duas experiências monódicas de Galilei - *Lamentações de Jeremias* e o *Lamento do Conde Ugolino*, no Canto XXXIII do *Inferno* de Dante) não sobreviveram, mas são como que um emblema da futura associação entre música monódica expressiva e lamento.

Existem também alguns madrigais do século XVI que apresentam a mesma frase inicial do *Lamento d'Arianna*:

- um certo *Lassatemi morire* a 4, do Padre Maria Riccio, publicado em 1544 no *Dialogo della Musica* (G. Scotto - Veneza) de Antonfrancesco Doni. O texto é um madrigal: *Lassatemi morire/Importuni sospir ch'il miser cor mio...* que apresenta a mesma repetição da frase inicial, que depois será utilizada por Monteverdi.

- um outro madrigal:

*Lasciatemi morire
Lasciate homai partire
Sospir con voi questo spirto vitale
Accio che seco parti ogni mio male.*

com música Pietro Vinci, do *Primo Libro di Madrigali a sei voci* de 1583¹⁹, onde reaparece a mesma repetição.

- e ainda outro madrigal a 6, de Francesco Guami, publicado em 1593 e que utiliza o mesmo texto usado por Maria Riccio.

No entanto, o exame de tais madrigais e de seus textos não traz grandes revelações, além de um certo gosto pela insistência na frase inicial. Além disso, são madrigais líricos que estão muito distantes da dramaticidade da Arianna e da força de seu solilóquio. Alguns lamentos mais dramáticos já estavam aparecendo, como por exemplo o de Orfeo, nos *intermezzi* de 1598 em Milão (de Camillo Schiafenati e Gio. Battista Visconte), onde Orfeo "com seu canto, lamentava-se pela perda da mulher e ouvia-se uma agradável resposta de Eco..."²⁰ Mas ainda estamos em um ambiente essencialmente pastoral, onde as emoções são mais idealizadas. Na verdade, a ópera projeta um personagem solitário que vem expor toda uma gama de sentimentos. Os madrigais, por sua própria natureza, são curtos e têm uma proposta diferente de um monólogo. Os trechos dramáticos do Orlando e da Gerusalemme são escritos em *ottava rima* e em certo sentido são um obstáculo ao livre desenvolvimento da música. No Lamento, por ser longo, sem um esquema de rimas e de acentuação interna predeterminado, libretista e músico podem exprimir não só as paixões, mas também o contraste e a sucessão delas com mais liberdade.

¹⁹ Publicado em Mompellio, F. - Pietro Vinci - Madrigalista Siciliano, Editore U. Hoepli, Milano, 1937, pp.125-130.

²⁰ in Negri ,C. - Le Gratie d'Amore (1602) Arnaldo Forni Editore - S. Bolognese - 1983, p. 285.

II.3.a - O libreto da Arianna de Rinuccini e o Lamento.

O libreto²¹ tem 1115 versos e foi dividido em oito cenas por um editor contemporâneo. A proposta de Rinuccini neste libreto certamente era de reviver a antiga tragédia dos gregos. Como assinalou N. Pirrotta²², a qualificação de "Tragédia" no libreto de 1608 ofusca tanto o título como o nome do autor. Nesse texto, Rinuccini distancia-se deliberadamente da tragicomédia pastoral, procurando seguir algumas normas que regiam a tragédia antiga: unidade de tempo (dentro do limite de 24 horas), de ação e de lugar. O conjunto da ação foi considerado muito "seco" (vide supra) pela duquesa e algumas alterações foram feitas. Pirrotta insere a Arianna na fase "clássica" da obra de Monteverdi e afirma que "ela foi (seja o lá o que pensem aqueles que ainda se atêm aos tradicionais lugares comuns sobre a mítica Camerata Fiorentina) a primeira verdadeira e quase única tentativa de recriar, incluindo-se a música, o equivalente de uma tragédia clássica. Apesar de todos os tesouros musicais que Monteverdi colocou, foi uma tentativa intempestiva, porque nenhum público estava preparado para aceitar a convenção do «falar musicalmente» fora do âmbito pastoral - aplicada não a ninfas e pastores, mas a homens e mulheres de carne e osso, atormentados por preocupações práticas, realistas e até mesmo políticas"²³.

²¹ Edição de Solerti, A. - Gli Albori del Melodramma II, pp.143-188.

²² "Monteverdi e i Problemi dell'Opera", in Scelte Poetiche di Musicisti, Marsilio Editori, Venezia, 1985.

Os interlocutores são os seguintes: Appolo, Venere, Amore, Teseo, Arianna, Consigliero di Teseo, Messagiero, Coro di Soldati di Teseo, Coro di Pescatori, Dorilla, Nunzio primo, Nunzio secondo, Bacco, Coro di Soldati di Bacco, Giove. No prólogo, Apolo e Vênus adiantam alguns dos acontecimentos: Arianna será abandonada, Baco passará pela ilha e Amor ajudará Arianna. Na segunda cena, vemos um diálogo entre Arianna e Teseo, quando este está tentando tranquilizá-la. Arianna sente saudades de sua pátria e está preocupada, enquanto Teseo faz uma série de promessas (vv. 234-250). Ao avistarem pescadores na praia, eles decidem passar a noite em terra firme.

Já na terceira cena, Teseo sabia que, injustamente, abandonaria Arianna:

"Come potrai, cor mio,
Se pur di carne sei,
Tra quest'orridi scogli e nude arene
Lasciar sola colei,
Che per seguirti, ingrato,
Perder sostenne ogni più caro bene?" (vv. 322-327)

É nessa cena também que aparece a figura do Conselheiro, que enumera uma série de motivos pelos quais Teseo não poderia levar Arianna para Atenas: a relação deles era um "impudico ardore" (v. 341); Arianna era uma "vergine peregrina" (v. 375), uma "femmina impudica" (v. 384), "fuggitiva" (v. 387) e "figlia di re nemico" (v. 399) e portanto não poderia ser recebida em Atenas como mulher de Teseo. Este se convence da impossibilidade de levar Arianna consigo e decide partir. Pela primeira vez, um coro de pescadores intervém, comentando o destino dos personagens:

²³ "Scelte poetiche di Monteverdi", in *op. cit.*, p.113.

"Miseri peregrin! quietar non ponno,
E per la notte oscura
Vanno i riposi altrui turbando e 'l sonno". (vv.
449-451)

Em seguida vem um outro coro (em ottonari) anunciando a chegada da manhã.

Na cena quarta, Arianna não encontra Teseo e desconfia que ele tenha fugido (*Pur dentro il cor dubbioso/Un gelato timor par che s'annidi* - vv. 499-500) e Dorilla tenta acalmá-la. O coro novamente comenta a sorte dos personagens:

"Spera mai sempre e teme
Innamorato core:
Ma deh, voglia oggi Amore
Che sia vano il timor, vera la speme". (vv. 534-537)

A partida de Teseo só é vista indiretamente, através de um outro coro dos pescadores, os quais narram o que viram. Arianna, em conflito, permanece com a esperança de que Teseo não tenha partido, enquanto dois coros dialogam, narrando o que aconteceu e questionando os motivos do abandono.

A quinta cena mostra indiretamente a situação de Arianna: um mensageiro vem contar ao coro o que havia visto:

"Una gentil donzella,
Ch'io non so mai se rugiadosa aurora
Spuntasse in su 'l mattin di lei più bella,
Abbandonata e sola, anzi tradita.
Piange la rotta fede,
Piange l'empia partita
D'un amante infedele." (vv. 664-670)

e o coro responde:

"Ben son, ben son fallaci
 Le speranze mortali.
 Ma il sospetto e 'l timor troppo veraci.
 Ma come tanti legni
 Senza strepiti alcun sciolser dal porto? vv. (680-
 684)

Continua a descrição de Arianna, a qual se encontra sobre uma rocha, à beira-mar, avistando os barcos que começavam a partir, com as velas içando e as âncoras sendo levantadas:

"Non eran lungi un tirar d'arco appena
 L'umide prore a l'arenoso lido,
 Quando a ferir mi venne
 Si miserabil grido
 Ch'il sangue m'aggiacciò per ogni vena".
 (vv 700- 705)

A tensão vai aumentando, com a descrição de Arianna chorando, vagando pela praia, entrando no mar e gritando: "Volgiti, ingrato, e mira/Se quanto infido sei, son io fedele!"(vv. 731-732). Arianna quer morrer no mar, mas os pescadores a salvam e o núncio afirma:

"Ne le pietose braccia
 Di quell'amica gente,
 Così tra morta e viva,
 Abbandonossi alquanto:
 Poscia riprese un pianto
 Che dolce sì da que' begli occhi usciva,
 Che, nor pur l'alme e i cori,
 Ma intenerir pareva gli scogli e i sassi!"
 (vv. 751-758)

O surgimento de Arianna foi sendo preparado durante toda a cena quinta. A cena sexta inicia justamente com o Lamento de Arianna, com comentários do coro interpolado. No lamento, podem-se ver vários elementos que Rinuccini retomou da tradição literária dos lamentos: a traição, a praia deserta, os animais que devorarão Arianna, a confusão das emoções, a impossibilidade

de retornar à pátria, a quebra das promessas, a raiva e a imprecação contra Teseo, o arrependimento, o desespero e a resignação. Todo o episódio é intercalado com intervenções do coro, que aqui se limita a mero comentador do destino de Arianna:

Arianna

*Lasciatemi morire,
Lasciatemi morire;
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire.*

Coro

*In van lingua mortale
In van porge conforto
Dove infinito è il male.*

Arianna

*O Teseo, o Teseo mio,
Si che mio ti vo'dir, che mio pur sei,
Benché t'involi, ah! crudo, agli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti Teseo, o Dio,
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te la patria e'l regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascerà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, o Dio,
Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito.
Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice, et io qui piango;
A te prepara Atene
Liete e pompe superbe, et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene;
Tu l'uno e l'altro tuo vecchio parente
Stringeran lieti, et io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.*

Coro

Ahi! che'l cor mi si spezza.
A qual misero fin correr ti veggio,
Sventurata bellezza!

Arianna

Dove, dove è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così nell'alta sede
Tu mi ripon degli avi?
Son queste le corone,
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scetri sono,
Queste le gemme e gl'ori:
Lasciarmi in abbandono
A fera che mi strazzi e mi divori?
Ah Teseo, ah Teseo mio,
Lascera tu morire,
In van piangendo, in van gridando aita,
La misera Arianna
Che a te fidossi e ti diè gloria e vita?

Coro

Vinta da l'aspro duolo
Non s'accorge la misera ch'indarno
Vanno i preghi e i sospir con l'aure a volo.

Arianna

Ahi che non pur risponde!
(Ahi, che più d'aspe è sordo ai miei lamenti!)
O nembi, o turbi, o venti,
Sommergetelo voi dentro a quell'onde!
Correte, orche e balene,
E delle membra immonde
Empiete le voragini profonde!
Che parlo, ahi! che vaneggio?
Misera, ohimè! che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell'io
Che i ferì detti sciolse;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
Parlò la lingua, sì, ma non già il core.

Coro

Verace amor, degno ch'il mondo ammiri!
Ne le miserie estreme
Non sai chieder vendetta e no t'adiri.

Arianna

Misera, ancor do loco
 A la tradita speme, e non si spegne
 Fra tanto scherno ancor d'amor il foco?
 Spegni tu, Morte, ormai le fiamme indegne.
 O madre, o padre, o de l'antico regno
 Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna,
 O servi, o fidi amici (ahi fato indegno!),
 Mirate, ove m'ha scorto empia fortuna!
 Mirate di che duol m'han fatto erede
 L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno.
 Così va chi tropp'ama e troppo crede.

(vv. 782-862)

Ela prefere morrer e conforma-se com essa possibilidade, enquanto Dorilla tenta consolá-la e pede-lhe que conserve a esperança, não a de reencontrar Teseo, mas de encontrar consolo para seus males. Arianna consente e um coro fecha a cena.

Na cena sétima, novamente aparece um nuncio afirmando que os males de Arianna encontraram solução, mas não com a volta de Teseo:

*"Non fu, non fu Teseo,
 Quel che dianzi piegò le vele in porto.
 Altr'amante, altro sposo
 Ha messo in quel bel sen pace e conforto".*

(vv.956-959)

e sim com Bacco, que regressava das Índias e, ao avistar Arianna em lágrimas, logo se comoveu e se enamorou de Arianna:

*"Sgombra ogni duol che la bell'anim'accora:
 Non fu degno di te terreno amante.
 Servo di tua beltà, t'ama e t'adora
 Figlio immortal de l'immortal Tonante"*

(vv. 1028-1031)

A cena oitava é um encerramento com um coro dos soldados de Bacco, Arianna, Amore, Venere, Giove e Bacco, onde todos se regozijam e cantam as alegrias de um amor bem sucedido e onde Bacco reafirma seu amor por Arianna e promete-lhe a felicidade. O "final feliz" não era estranho às tragicomédias pastorais²⁴. L. Giacomini, por exemplo, defendia que as tragédias progredissem da *miseria* à *felicità*, pois para ele "o mal próximo, que sem esperança de salvação, está por acontecer, é considerado pela alma como presente e, como tal, leva à compaixão"²⁵, cumprindo a função purgativa da arte. Para Guarini, o ouvinte moderno não precisaria ser purgado com o horror das tragédias gregas, porque ele viveria dentro da religião cristã, ao contrário dos antigos. Mas sobretudo, encarando a capacidade alopática da purgação através da arte, esta deveria "purgar a tristeza com a alegria". O próprio Rinuccini, ao conferir à personificação da Tragédia o prólogo de sua *Euridice*, escreveu:

*"Io, che d'alti sospir vaga e di pianti
Spars'or di doglia, or di minaccie il volto,
Fêi negli ampi teatri al popol folto
Scolorir di pietà volti e sembianti,*

*Non sangue sparso d'innocenti vene,
Non ciglia spente di tiranno insano,
Spettacolo infelice al guardo umano,
Canto su meste e lagrimose scene.*

²⁴ Cf. Sternfeld, F.W. - "The birth of opera: Ovid, Poliziano and the *lieto fine*", in *Analecta Musicologica*, 19, 1979.

²⁵ Transcrito em Hanning, B.H. - "Of Poetry and Music's Power", UMI Research Press, Ann Arbor - Michigan, 1980, p.200. *

*Lungi via, lungi pur da' regi tetti
 Simolacri funesti, ombre d'affanni:
 Ecco i mesti coturni e i foschi panni
 Cangio, e desto ne i cor i più dolci affetti".²⁶*

Finalmente, reafirmando o gosto da época, Monteverdi escreveu que ele não se interessou em musicar o *Narciso* de Rinuccini, entre outros motivos, porque ele tinha um final trágico e triste²⁷. Assim, o ideal renascentista de recriar a tragédia foi realizado com algumas mudanças em relação ao modelo original.

É claro também que a ocasião na qual foi apresentada a *Arianna* - um casamento - exigia um final que representasse uma união amorosa feliz, já existente em algumas versões do mito, ao contrário do final dado à *Euridice*. Porém, o conjunto do libreto não é articulado de maneira exemplar. Além da própria crítica da duquesa de Mântua que qualificou a ação de "seca", a maior parte dos eventos ocorrem fora da ação e são narrados por terceiros. Sem dúvida o ponto culminante é o lamento, onde o personagem principal tem a oportunidade tanto de expor diretamente os acontecimentos que o conduziram à situação em que se encontra como de expor seus sentimentos. Mas, ainda assim, é mais um momento de reflexão do que um momento de ação. E certamente a *Arianna* não é uma favola pastoral: "a aura pastoral e a feliz

²⁶ in Solerti - *op. cit.*, p.116.

²⁷ "Examinei-o diversas vezes e já o absorvi na minha mente, mas para dizer a verdade a V. S. Ilma., não tem a força que eu gostaria [...] Além disso, tem um final trágico e triste" Carta a A. Striggio, 7/05/1627, in *Lettere...*, p.244. *

inocência da idade de ouro abandonaram completamente Teseo, Arianna e seus cortejos. Eles são apenas homens e mulheres, ligados aos usos, às leis e até a considerações políticas, das quais derivam suas dificuldades, pouco aptas a serem expressas através do canto, a menos que não atinjam um paroxismo de desespero"²⁸.

II.3.b - Métrica e Rimas.

O teatro cantado, em suas origens, assumiu uma série de convenções - ainda que tacitamente - com relação a determinados aspectos formais do texto, adquirindo assim características particulares que, com o tempo, o distinguiriam claramente do teatro falado. Uma dessas convenções, como assinala Paolo Fabbri, "nunca posta em discussão posteriormente, foi, por exemplo, a de utilizar exclusivamente a escrita versificada"²⁹. Como afirma o mesmo autor, o reconhecimento dessa característica é tão evidente que beira a banalidade, no entanto, ela representa, de fato, uma opção com relação às possibilidades da época. Havia certamente uma tendência, como já foi visto, de considerar-se Música e Poesia como artes gêmeas, e que, portanto, seria natural que o teatro cantado adotasse os versos e não a prosa. Mas ainda assim,

²⁸ Pirrotta, "Inizio dell'opera e aria", in Li Due Orfei - Da Poliziano a Monteverdi, Giulio Einaudi Editore - Torino - 1981, p. 311.

²⁹ Il Secolo Cantante, Il Mulino, Bolonha, 1990, p.9.

o desenvolvimento das *favole pastorali* já indicavam um caminho durante todo o século XVI: um certo estilo misto, entre tragédia e comédia, com algumas vantagens com relação a ambos. E é justamente a tragicomédia pastoral o único gênero teatral do Cinquecento que faz uso sistemático dos versos.

Mas ainda dentro da escrita em versos, definia-se a opção por uma metrificação específica: os *endecassilabi*, preferivelmente, e também os *settenari* e os *quinari*, que podem ser percebidos como a divisão do endecassilabo. Este é certamente o verso de maior difusão em toda a poesia italiana e considerado justamente como o mais versátil dos versos, devido às diversas possibilidades de acentuação que ele comporta. O teatro cantado vai dar preferência a uma determinada combinação de versos: os chamados *endecassilabi sciolti* alternados com *settenari*.

Não vem ao caso fazer um exame detalhado da fortuna do *endecassilabo* na poesia italiana, sendo apenas necessário mencionar que poetas como Dante, Petrarca e os poetas épicos do Cinquecento fizeram uso sistemático desse tipo de verso, assim como os madrigalistas, que também usavam *endecassilabi* e *settenari* alternados. Onde está então a especificidade do uso de tais versos no teatro? Em primeiro lugar, eles não possuem um esquema de acentuação interna rígido, o que permite uma grande variedade, que fazendo esses versos aproximarem-se da fala.

Os teóricos do século XVI elogiavam as virtudes do *endecassilabo* mas recomendavam o *sciolto* somente em determinados casos. Ao contrário da *ottava rima*, particularmente, o *sciolto* permite um discurso longo. A *ottava rima* usada pelos épicos

encerrava um discurso a cada estrofe de oito versos. O uso do *sciolto*, por outro lado, permite uma continuidade que desconhece limites predeterminados, sendo apropriado ao teatro. E se para alguns teóricos, o uso do *endecassilabo sciolto* tornava a poesia próxima demais da fala comum, o emprego de um esquema livre de rimas permitia resgatar a sensação de que se tratava de "poesia". "A poesia cênica é um campo de elaboração do discurso em *endecassilabi* e *settenari* com esquema livre, que permite tanto arejar a prosa, dispersando, distribuindo com acuidade as rimas, como buscar uma musicalidade em certa medida fácil com um fictício jogo de rimas"³⁰. Através do uso desses dois tipos de versos, há uma certa oscilação entre uma artificialidade do verso e uma naturalidade da fala. Se há uma opção pela escrita versificada, esta é dissimulada através do tipo de verso utilizado.

No entanto, não se pode dizer que tal escolha anule as características próprias da poesia. Há como que a criação de um tipo intermediário de expressão, que corresponde àquele procurado pelos músicos com o *recitar cantando*. Há uma oscilação permanente entre a abdicação à verossimilhança e a busca desta. Certamente deveria ser estranho para grande parte do público ver e ouvir pessoas cantando em versos situações da vida "normal". Contudo, tanto o contexto (mitológico, pastoral), como a música (*stilo nuovo*) e os versos (*endecassilabi* e *settenari*) permitiam que o ouvinte da época aceitasse melhor o teatro cantado, ainda que com

³⁰ Beltrami. P.G. - La Metrica Italiana, Il Mulino, Bologna, 1991, p.122.

algumas reservas. E o uso sistemático desse tipo de versos será uma constante dentro dos lamentos. Claro que não era uma exclusividade do lamento, mas, já que este surge como um *topos* musical juntamente com outros - a ária, por exemplo - fica evidente o contraste entre os esquemas métricos utilizados para cada um deles. O lamento, que em geral necessita de um discurso longo, vai utilizar preferencialmente o *endecassilabo* e o *settenari*. Além disso, o contexto dramático em que os lamentos se inserem auxilia a definir a especificidade da obra.

II.3.c - O Recitar Cantando e o novo estilo.

Qual era a "nova maneira de cantar" que propunham os compositores da virada dos séculos XVI e XVII? Já vimos, no primeiro capítulo, o descontentamento que existia com relação à música polifônica e a insistência que se dava às virtudes da música monódica. Mas que tipo de música monódica faziam os primeiros compositores do período?

A expressão *recitar cantando* usada por Cavalieri³¹ é provavelmente a que melhor traduz as propostas desses compositores. Para ele, *recitar cantando* significava simplesmente executar uma ação dramática inteiramente através do canto. Isso já constituía uma nova etapa com relação ao uso que se fazia da

³¹ usada no título de sua *La rappresentatione di anima, et di corpo novamente posta in musica dal sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando* (Roma, 1600).

música anteriormente no teatro: "a sua invenção, ou quase invenção, alargava a componente musical que já era notável na literatura pastoral e acentuava a tendência em direção a uma organização formal; e de outro lado, reduzia e simplificava a forma pastoral para adaptá-la às exigências particulares e ao ritmo mais lento de uma representação musical"³².

Contudo, Cavalieri não estava exatamente preocupado com um novo estilo de canto. As maiores contribuições nesse sentido foram dadas por Peri e por Caccini. Deixando de lado as disputas que envolveram esses dois compositores, cada um contribuiu a seu modo para o aprimoramento da monodia acompanhada. Peri nunca usou a expressão *recitar cantando*, mas definiu da seguinte maneira sua nova maneira de cantar: "Visto que se tratava de poesia dramática [referindo-se à *Dafne* de Ottavio Rinuccini] e que era necessário imitar com o canto quem fala (e sem dúvida, nunca se falou cantando), estimei que os antigos gregos e romanos (os quais, segundo a opinião de muitos, cantavam em cena as tragédias) usavam uma harmonia que, ultrapassando aquela da fala comum e permanecendo aquém da melodia do canto, tomava uma forma intermediária"³³. Note-se que Peri afirma que era opinião de muitos que a tragédia antiga era totalmente cantada e não que ela o fosse realmente. Todavia, o mais importante é que ele procurou um estilo intermediário entre a fala e o canto - uma declamação

³² Pirrotta, N. - *op. cit.* , p.281.

³³ Prefácio a *L'Euridice*, transcrito em Solerti - *L'Origine del Melodramma*, reimpressão da edição de Torino/1903, A.Forni Editore, Bolonha, 1983, pp. 45-46. *

que possibilitasse a compreensão das palavras e que, ao mesmo tempo, utilizasse recursos musicais. Esse estilo essencialmente declamatório já vinha acontecendo em alguns madrigais, do próprio Monteverdi inclusive. Veja-se, por exemplo, o início de *Sfogava con le Stelle* do Livro IV de madrigais (ver exemplo anexo).

Mas na monodia a declamação torna-se mais elaborada. Podemos tomar como exemplos os seguintes trechos da *Euridice*³⁴ de Peri:

- o prólogo é estrófico, seguindo a divisão dos versos. As estrofes estão separadas por *ritornelli* instrumentais.

Os discursos e narrações simples apresentam uma música também simples, onde o contínuo acompanha linearmente a voz, dando a esta total liberdade de desenho melódico. Este, por sua vez, também é razoavelmente simples, predominando o grau conjunto ou intervalos pequenos - o que de fato aproxima o canto da fala:

Io che dal-ti-so-xir va-ga-e di pian-ti spar-ir-di do-glia hor-dim-inac-cia: ul-to

(cc.1-9)

O ritmo é o mais natural possível, seguindo de perto o da fala e conservando os acentos internos do verso.

³⁴ Edição de H. M. Brown, A -R Editions, Inc. Madison, 1981.

IV. Sfogava con le stelle

5

GANTO Sfogava con le stel - le Un in - fer - mo d'a - mo - re

QUINTO Sfogava con le stel - le Un in - fer - mo d'a - mo - re

ALTO Sfogava con le stel - le Un in - fer - mo d'a - mo - re

TENORE Sfogava con le stel - le Un in - fer - mo d'a - mo - re

BASSO Sfogava con le stel - le Un in - fer - mo d'a - mo - re

B. C.

10

Sotto notturno ciel il suo do - lo - re, E dicea

Sotto notturno ciel il suo do - lo - re, E dicea

Sotto notturno ciel il suo do - lo - re, E dicea

Sotto notturno ciel il suo do - lo - re, E dicea

Sotto notturno ciel il suo do - lo - re, E dicea

Sotto notturno ciel il suo do - lo - re, E dicea

15

fis - so in lo - ro: «O

fis - so in lo - ro: «O

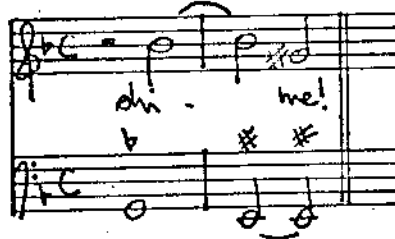
fis - so in lo - ro: «O

fis - so in lo - ro: «O

fis - so in lo - ro: «O

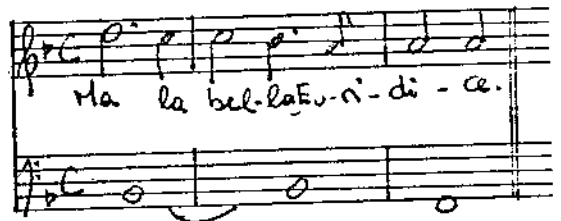
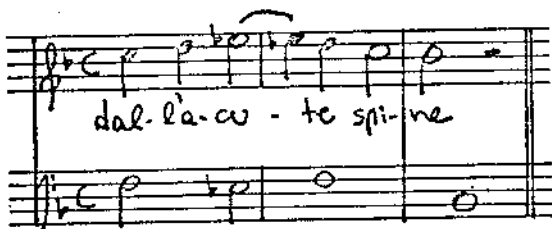
fis - so in lo - ro: «O

Nos episódios mais tensos ou mais afetuosos, a escrita musical vai mudando sutilmente. Por exemplo, com a chegada da Dafne (segunda cena), que começa a narrar a morte de Euridice, surgem trítonos:

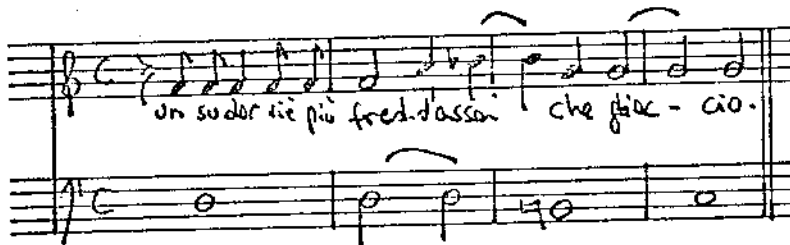


(cc. 228/229)

e contrastes harmônicos acentuados, dissonâncias mais marcantes:



(c. 329-331 e 341-343) Nos retardos, as notas longas são sustentadas enquanto os acordes do contínuo mudam, mudando o clima, como se vê também em:



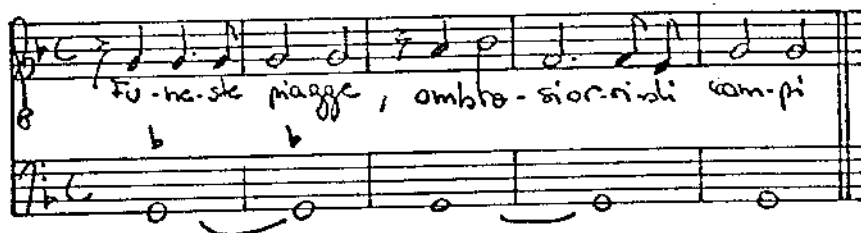
(c. 387-390)

As pausas, que são usadas no início de cada verso, parecem ir criando uma tensão na própria narração, como se cada

elemento que fosse sendo acrescentado aumentasse a expectativa (elas também servem para acomodar o tamanho do verso à divisão em compassos):

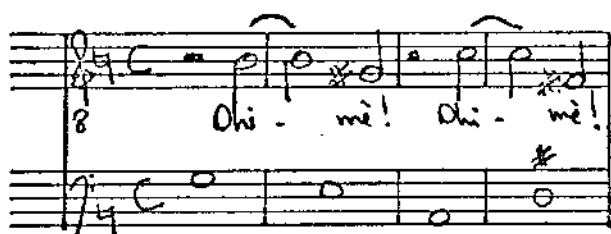
(cc. 347-360)

A resposta de Orfeo - *Non piango e nons sospiro* - é igualmente pontuada por artifícios semelhantes, acentuando o caráter patético do trecho. Os discursos feitos em primeira pessoa mais importantes da Euridice são justamente os episódios onde Dafne narra a morte da protagonista, onde Orfeo chora sua perda e onde ele pede a Plutão que devolva sua esposa - *Funeste piagge*. E são esses episódios que musicalmente têm um tratamento privilegiado do ponto de vista dos afetos. Sempre mantendo a clareza da compreensão do texto e o ritmo da fala, esses trechos apresentam elementos de variação e de expressividade diferentes dos demais. O início da *preghiera* (Quarta Cena) de Orfeo acontece de uma maneira bastante simples:

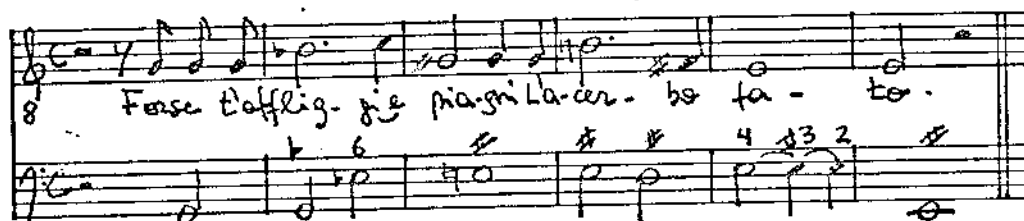


(cc. 75-79)

Os episódios mais afetuosos novamente apresentam uma música mais elaborada:



(cc. 112-115)



(cc. 164-169)

Esse é o episódio que deveria ser o mais afetuosos possível, pois é aquele onde Orfeo tenta convencer, através do seu canto, Plutão a liberar Euridice. O semideus precisar comover o senhor do mortos justamente através de seus melhores dotes musicais.

Existem também algumas repetições, sendo a mais evidente delas a da frase *Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno*, que tem sempre o mesmo desenho musical:



(cc. 106-111, 144-149 e 194-199)

Tais repetições dão uma maior coerência musical ao conjunto e reafirmam constantemente o pedido de Orfeo.

Caccini fala em *stilo rappresentativo e rappresentare* cantando nos prefácios à sua *Euridice* e a *Le Nuove Musiche*, respectivamente. Critica tanto a polifonia, como também os exageros dos cantores que, mesmo quando cantavam a uma só voz, acompanhados por um instrumento, faziam tantos malabarismos vocais que não permitiam a compreensão do texto. Caccini também cita Platão ao falar daquela "maneira tão elogiada por Platão e por outros filósofos, os quais afirmavam que a música não é outra coisa senão a fala, o ritmo e o som por último e não o contrário, quando se quer que ela possa penetrar no intelecto dos outros"³⁵ e afirma que procurou uma música que não deleitasse apenas o

³⁵ Prefácio a *Le Nuove Musiche*, transcrito in Solerti, *op. cit.*, p. 56. *

ouvido, mas que também movesse o intelecto através das palavras. Assim, ele introduziu "um tipo de música, através da qual se pudesse como que falar com harmonia usando nela uma certa nobre *sprezzatura*³⁶ de canto, às vezes passando por dissonâncias, conservando o baixo parado..."³⁷. Para Caccini, o objetivo da música, como ele próprio afirma, oscilava entre *dilettare* e *muovere gli affetti*, sendo que o primeiro é mais patente no conjunto de sua obra. Isso se reflete em sua própria música: um gosto acentuado pela coloratura e a escolha de textos mais leves do aqueles usados por Peri e por Monteverdi em sua fase mais «trágica». A obra de Caccini é mais expressiva em sua produção camerística, apesar de ele também ter participado da apresentação da *Euridice*, com trechos musicados por ele próprio e de tê-la publicado. No entanto, parece que Caccini, assim como Cavalieri e Bardi, não aprovava totalmente a vocação «trágica» da *Euridice*³⁸.

³⁶ Pirrotta, em *op. cit.*, apresenta uma discussão do uso do termo *sprezzatura*, que resumimos a seguir: o termo foi usado por Castiglione, quando se referia à espontaneidade aparentemente inata e a uma desvolta auto-segurança; falava-se também de *sprezzatura* em relação a um dançarino perfeito; talvez Caccini não tenha sido o primeiro a utilizar o termo em contexto musical. Como afirma Pirrotta: "O intento principal do cantor é de dar plena atuação a um certo espírito que pode existir para além da literalidade ou da nota musical [...] Esse intento pode ser alcançado através da *sprezzatura*, isto é, através dos elementos imponderáveis de impulso rítmico e da flexibilidade dinâmica da execução" - *op. cit.*, p.285.

³⁷ Solerti, *op. cit.*, p.57. *

³⁸ Cf. Pirrotta, *op. cit.*, p.327: "Apesar de suas tentativas dramáticas de 1600, poder-se-ia dizer que Caccini foi contrário, assim como Cavalieri e Bardi, aos objetivos «trágicos» de paixões da *Euridice* de Peri, que foram criticados durante anos, sendo chamados de monótonos e, na melhor das hipóteses, «funéreos»". Sobre Cavalieri e Bardi e seus juízos sobre a *Euridice*, vide Palisca - "Musical Asides in the diplomatic correspondence of E.

Na própria escolha dos textos para suas *Nuove Musiche*, Caccini já mostra uma tendência mais ligeira: madrigais líricos de autores anônimos, de Rinuccini, de Guarini, *canzonette* de Rinuccini, Chiabrera e outros, sonetos, etc. São portanto formas mais tradicionais, onde os elementos poéticos são mais definidos. Claro, não é exatamente esse o caso dos madrigais, mas os sonetos e as *canzonette* praticamente dominam o conjunto da obra. As últimas dez composições são *canzonette* estróficas e levam o título de *aria* (Anexo I).

O termo *aria* apresenta grande variação de significado, sobretudo no período em questão. Não existia uma definição precisa, mas através do uso que dele era feito, é possível tirar algumas conclusões: pode ser o equivalente de melodia, indicando a sucessão de notas musicais, mas vai além disso - indica certa coerência interna, quase que pressupondo um curso predeterminado, ao contrário das melodias da polifonia que, em geral, dependiam umas das outras. As *árias* constituem peças fechadas, que possuem um fim em si próprias: "sentia-se e afirmava-se que certas melodias possuíam uma *ária*, enquanto se negava que outras a possuíssem (particularmente as de uma composição polifônica), com base em critérios intuitivos, cuja validade não era diminuída pela falta de uma definição verbal"³⁹.

de' Cavalieri", in *Musical Quarterly* XLIX - 1963. Em uma carta de Cavalieri, de 24/11/1600, ele escreve: "em Roma não se adulam os outros. Muitas pessoas, de todos os níveis, com quem eu falei, disseram-me que as coisas de tamanho moderado não tiveram sucesso, particularmente, a grande produção. [Eles dizem] que a música era tediosa e que parecia o canto da Paixão...", p.351.

E a ária tem uma associação íntima com os textos musicados: adapta-se melhor a textos onde existe uma organização formal acentuada, onde aparecem os versos mais curtos (*quaternari, ottonari, senari, etc.*). Não se trata de uma busca de versos populares, mas de versos mais simples. Chiabrera, um dos grandes promotores do movimento que procurava a criação de poemas apropriados à música, escreveu sobre a nova maneira de fazer poesia: "Oh, ela é baixa, coisa vil em comparação à antiga! É verdade, não vos nego, mas no mundo todos os homens têm um entendimento sublime? Certamente não..."⁴⁰ Porém, mais do que a simplicidade, Chiabrera buscava um tipo de poesia que fosse mais próxima da música⁴¹, iniciando uma cisão entre a poesia e a poesia para música. Assim o vínculo Chiabrera-Caccini pode ser comparado ao Rinuccini-Peri ou Rinuccini-Monteverdi, onde existia uma colaboração íntima entre poeta e músico, ainda que com objetivos diferentes.

A ária, em geral, exprime apenas um afeto, pois segue um estrutura musical predeterminada. Em um escrito teórico do século XVII, podemos ler sobre a ária: ela é "por si mesma mais bela e deleitável do que a simples progressão que era o modo comum de falar ou recitar", mas não tem "a perfeita imitação dos afetos e do falar comum, porque ainda que uma ária alegre

³⁹ Pirrotta, *op. cit.*, p.288.

⁴⁰ Transcrito em Leopold, S. - "Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie" in *Studi Musicali* Anno X, 1981, n.1, pp.80-81.

⁴¹ Sobre os detalhes das mudanças introduzidas por Chiabrera, cf. Leopold, S., *op. cit.*, *passim*.

signifique um afeto alegre, no entanto, ela não exprime, especificamente, cada um dos versos e palavras de modo adequado. Em segundo lugar, obriga o poeta [a seguir] a regra rigorosíssima de não apenas fazer a segunda estrofe nos mesmos versos correspondentes, mas também com palavras de mesma quantidade e acento [...] Terceiro, a ária permanece a mesma e a poesia forçosamente, sobretudo se é recitativa, passa de uma coisa à outra para que não gere tédio"⁴².

Muitas das composições não-estróficas - e por esse motivo consideradas mais afetuosas - de Caccini apresentam um certo padrão: no início, onde é exposto o «clima» geral da composição e onde são apresentados os primeiros versos; em seguida, surge uma seção mais ornamentada, na qual os outros versos se desenvolvem (Anexo I).

A ornamentação em Caccini é muito importante e particularmente bem estudada, tanto que sua intenção era de eliminar a interferência das improvisações dos cantores. O contínuo era concebido especialmente para a composição, respeitando as características do canto. Para Caccini, a situação ideal seria a do cantor que se acompanhasse ao instrumento, pois assim seria possível seguir de fato o tempo dos afetos.

O fundamental é que tanto Peri como Caccini estavam preocupados com uma música de *stilo rappresentativo* ou recitativo

42 Il Corago - o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni Drammatiche - Ed. a cura di P.Fabbri e A.Pompilio. Firenze - L.S.Olschki Editore - 1983, p.60. *

que, hoje em dia, enquadraríamos entre dois extremos - recitativo e ária. Mas na época não existia uma definição tão nítida: "muito mais freqüentemente se verificava o caso de obras concebidas para serem executadas em um concerto, que projetavam sobre um palco ideal uma cena dramática ou as reações afetivas de um personagem em uma situação dramática"⁴³ e é nesse contexto que se insere o *stilo rappresentativo*. Como o próprio Pirrotta lembra, "essa mesma idéia já aparecia em vários madrigais da segunda metade do século XVI, ainda que se afirmasse que à polifonia faltava a força direta de comunicação necessária a tal tipo de projeção dramática"⁴⁴. Os madrigais, assim como a maioria dos lamentos, são *durchkomponiert*, e não estróficos, como as árias (pelo menos no princípio). Mas os madrigais também assumiam certas convenções musicais (imitações de frases, repetição musical dos versos finais) que eram próprios da escrita polifônica e que podiam cercear a criação musical. A grande convenção - se é que podemos chamá-la dessa maneira - da monodia acompanhada era a expressão dos afetos do texto e a comoção dos ouvintes. Assim, a música deveria estar subordinada a esse princípio geral. Cada compositor procurava exercer suas capacidades criativas seguindo de perto certos preceitos.

G. B. Doni, em seu *Trattato della Musica Scenica* faz questão de precisar a definição dos estilos; adverte que estilo

⁴³ Palisca, *op. cit.*, p.283.

⁴⁴ *idem*, p. 325.

recitativo não é, como querem alguns, "qualquer melodia, que se canta a uma voz" e sim que é "um canto médio, entre o recitar e o modular com artifício"⁴⁵. E no capítulo XI, que se intitula *Si risponde ad alcune obiezioni, e si mostra in che differisca lo stile Recitativo dal Rappresentativo, ed Espressivo*, ele explicita ainda mais o que entende por cada um desses termos, "mesmo que comumente não se faça diferença entre eles". Para ele, estilo recitativo é aquele em que se canta a uma voz, acompanhada por um instrumento, de modo que se entendam as palavras, seja em um palco, seja em igrejas, ou nas *camere private*, etc., e que se aproxime da fala comum. Mas com uma ressalva: o canto deve ser *affettuoso*⁴⁶. Por estilo *rappresentativo* ele entende "aquele tipo de canto que é verdadeiramente proporcionado em cena, isto é, para todo tipo de ação dramática que se queira representar com o canto"⁴⁷, ou seja, é o canto que se deve usar no teatro musicado. E por fim, canto expressivo é aquele onde são expressos o sentido das palavras e os afetos humanos. E como afirma o próprio Doni, essa última classificação não é muito significativa já que, em princípio, toda música deveria expressar bem as paixões humanas. Mas a grande preocupação do início do século era precisamente a expressão dos afetos através da compreensão das

⁴⁵ in *Lyra Barberina II - De' Trattati de Musica di Gio. Batista Doni ... raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori* - Florença 1753, Stamperia Imperiale - Fac-símile de Forni Editore, Bolonha, 1974, reimpressão da edição de Florença/1763, p.27.

⁴⁶ *idem*, p.29.

⁴⁷ *idem*, p.30.

palavras e de uma música que respeitasse a inteligibilidade do texto. No entanto, os próprios compositores também já começavam a perceber que a mera inteligibilidade do texto não era condição suficiente para uma composição ser bem sucedida. Deveria haver um intercâmbio muito mais estreito entre a música e a poesia, em um processo de realimentação constante entre as duas artes, utilizando os meios disponíveis e, se necessário, criando novos.

Em Monteverdi, a primeira experiência monódica ocorre com o *Orfeo*, apresentado pela primeira vez em 1607. Basicamente Monteverdi adere ao *recitar cantando*, só que utilizando diversos outros elementos intercalados: coros, episódios instrumentais, duetos, etc. Ao escrever sobre o *Orfeo* e sobre a *Arianna*, em uma carta de 9 de dezembro de 1616, a Alessandro Striggio, Monteverdi recusa-se a musicar uma *favola marittima* que lhe havia sido enviada, e escreve:

"vi que os interlocutores são Ventos, Amores, Zéfiro e Sereias, e, por conseguinte, serão necessários muitos sopranos; além disso, os ventos têm de cantar, isto é Zéfiro e Boreais. Mas como, meu caro senhor, eu poderei imitar o falar dos ventos se eles não falam? E como poderei com esses meio mover os afetos? A Arianna comoveu-me por ser mulher e, do mesmo modo, comoveu-me Orfeo por ser homem e não vento[...] Toda a fábula, no que diz respeito à minha ignorância, não sinto que me comova. A Arianna leva-me a um lamento justo e o Orfeo, a uma justa *preghiera*, mas esta não sei a que fim [...] Se fosse uma coisa que tendesse a um só fim, como a Arianna e o Orfeo, então sim seria necessário só uma mão [para compor], isto é, que tendesse ao falar cantando e não ao cantar falando"⁴⁸.

⁴⁸ Lettere..., pp. 87-88. *

Monteverdi tem uma compreensão da imitação quase que literal: só é possível imitar homens e ações humanas, ou pelo menos de caráter humano. Quem lesse apenas seus escritos, e desconhecesse sua música, poderia pensar que esta fosse excessivamente seca e limitada. Além disso, Monteverdi não escapava do princípio, tão difundido na época, de que a música devia seguir o texto e não o contrário. No entanto, ele resolve muito bem a ambigüidade entre uma musicalidade mais livre e uma estreita aderência ao texto. Existe uma evolução do conceito de imitação em Monteverdi, que tende para uma interpretação cada vez mais limitada⁴⁹. Essa limitação de seus escritos teóricos torna-se patente, por exemplo, no *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, quando ele fala que procurou representar musicalmente um afeto esquecido pelos músicos - a Ira - através de elementos rítmicos precisos. Sua visão da imitação tende sempre a uma relação de identidade entre o que é imitado e sua representação.

Mas ainda dentro do âmbito da *Arianna*, Monteverdi escreveu: "quando tive de escrever o pranto de Arianna, não encontrando livro que me abrisse a via natural à imitação, nem que me iluminasse o que devia ser imitador, além de Platão em uma luz muito parca, pude apenas de longe, com minha vista fraca, ver aquilo que me mostrava; experimentei um grande cansaço, que foi importante para realizar aquele pouco que fiz de imitação..."⁵⁰ E

⁴⁹ Cf. Tomlinson, G. - "Madrigal, Monody, and Monteverdi's «via naturale alla immitatione»", in *JAMS*, Vol. XXXIV, 1981, n.1, p.80 e ss.

⁵⁰ Carta de 22 de outubro de 1633, in *Lettere...*, p. 321. *

a imitação, no caso, foi tanto uma imitação do sentido das palavras como do caráter musical do libreto de Rinuccini: "a música do lamento de Ariadne não é um «arranjo» do texto de Rinuccini no sentido tradicional da Renascença de um veículo mais ou menos expressivo para as palavras. É, ao invés disso, uma realização da música retórica e assonante inerente ao texto, dos variados e expressivos artifícios através dos quais Rinuccini projeta as paixões mutáveis de Ariadne".

A questão da expressão de sentimentos variados é fundamental no lamento. É através dele que se pode exprimir a diversidade de afetos. O Corago, por exemplo, recomenda a ária para "acompanhar dez ou quinze versos que não tenham uma diversidade notável de afetos"; mas ela deve ser "muito bela, a qual, depois de quatro ou seis versos, retorne aos outros versos que se seguem, retomando a mesma música, pois assim é bem compreendida e agrada mais ao ouvinte do que se fosse composta de uma maneira contínua"⁵².

⁵¹ Tomlinson, *op. cit.*, p. 95. Sobre os detalhes das mudanças da escrita monódica de Monteverdi, do *Orfeo* até a *Arianna*, cf. Tomlinson, *op. cit.*, e também Monteverdi and the end of Renaissance, Clarendon Press - Oxford - 1987 capítulo 5 e Rinuccini, Peri Monteverdi and the humanist Heritage of Opera - PhD Dissertation - UCLA - Berkley UMI - 1979, *passim*.

⁵² Il Corago, ed. cit., p.66. *

II.4 - Análise do Lamento d'Arianna.

Como já foi visto, Monteverdi nunca publicou a íntegra da ópera Arianna e, ao que se sabe, nenhum manuscrito sobreviveu. As fontes do Lamento aqui utilizadas são as seguintes: a edição veneziana de 1623, *Stampa del Gardano*; também de 1623, *Il Maggio Fiorito* em Orvieto, mas só a parte do canto; o *Pianto della Madonna*, publicado em Veneza em 1641; a versão madrigal publicada no *Sesto Libro* em 1614 - Veneza; manuscritos: Biblioteca Nazionale di Firenze - B.R. 238 (Magl.XIX.114), Biblioteca Estense de Modena Mus. G.239, British Museum Ms. add. 30491, autógrafo de Luigi Rossi. Essas fontes apresentam divergências, algumas muito significativas⁵³. A edição publicada em 1623 parece ter sido feita às pressas e é muito provável que Monteverdi não tenha tido a oportunidade de rever as provas. A versão spirituale - *Il Pianto della Madonna* - certamente passou pelo crivo do compositor, assim como a versão madrigal⁵⁴. Das versões manuscritas, talvez a mais «autorizada» seja a de Luigi Rossi. A versão aqui apresentada (Anexo I) tem como objetivo combinar as diversas informações de cada uma das fontes, procurando-se ao máximo encontrar as intenções de Monteverdi.

53 Para uma discussão das fontes e dos problemas de uma edição crítica do *Lamento d'Arianna*, cf. Westrup, J.A. - "Monteverdi's «Lamento d'Arianna»", in *The Music Review*, vol. I n.2, 1940 e Cavicchi, A. - "Recensioni a Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna*..." in *Rivista Italiana di Musicologia*, vol.IX, 1974.

54 Para a versão madrigal e seus problemas, cf. o volume *Madrigali a 5 voci - Libro Sesto*, edição crítica de Antonio Delfino - Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1991.

Para fins de análise, dividiremos o Lamento em cinco seções, que de certo modo já são indicadas pela própria partitura e que também estão presentes na divisão do libreto, onde há a interpolação dos coros:

- 1ª) *Lasciatemi morire* - compassos 1 a 10;
- 2ª) *O Teseo, o Teseo mio* - compassos 11 a 48;
- 3ª) *Dove, dov'è la fede* - compassos 49 a 70;
- 4ª) *Ahi, che non pur risponde* - compassos 71 a 87;
- 5ª) *Misera, ancor dó loco* - compassos 88 a 105.

Considerações Gerais

O Lamento apresenta, em sua concepção musical, a mesma ambigüidade existente no libreto: uma certa oscilação entre características puramente musicais e um discurso mais próximo da fala. O "sistema" modal permite um tipo de escrita mais longa. Como ele não possui uma organização tão esquemática como o tonal, tem-se a sensação de que o discurso musical pode continuar indefinidamente, limitado apenas por algumas cadências. O Lamento é modal, com algumas passagens a que poderíamos chamar tonais. Mas Monteverdi, voltando à ambigüidade inicial, utiliza alguns elementos que amarram musicalmente a composição. A própria extensão da voz é bastante limitada e encontra-se em uma região que, em princípio, é facilmente cantada por qualquer tipo de voz feminina.

Com relação ao ritmo, é sabido que, na monodia acompanhada, o tempo é muito mais flexível do que na polifonia e que o valor das notas deve variar muito conforme os afetos do texto⁵⁵. No entanto, as intenções do compositor são muito claras e no caso de Monteverdi as pausas e, conseqüentemente, os contratempos e as síncopes são muito bem definidas, não deixando margem a dúvidas.

1ª SEÇÃO

Logo no início cria-se uma dissonância (9ª menor) entre o baixo e a voz. Tal dissonância é mantida e depois vai-se resolvendo até o *morire* (lá maior). É uma dissonância muito forte e muito expressiva, colocada justamente na seção que abre o Lamento. Note-se também que existe um intervalo de quinta diminuta entre o "scia" do *lasciatemi* e o "ri" do *morire*, intervalo disfarçado, ou melhor, dividido pelo fá de passagem⁵⁶. O movimento do baixo vai criando e resolvendo dissonâncias: o lá-sib inicial, depois o sol-fá para finalmente resolver em lá. A frase inicial é repetida num cromatismo ascendente até uma nota

⁵⁵ Doni, em seu *Trattato della Musica Scenica*, chega a afirmar que podia parecer estranho que ele ainda falasse de compasso e ritmo já que eles "foram banidos da música cênica. Eu sei que hoje não se pratica, porque no canto dos recitantes, nem os movimentos nem os gestos são regulados com tanta precisão como se fazia antigamente", ed. cit., p.83.

⁵⁶ "Monteverdi no princípio do lamento d'Arianna - *Lasciatemi morire* - serviu-se da quinta diminuta de uma maneira que nos leva à piedade. Nenna usou o mesmo intervalo no primeiro de seus Madrigais a 4, sob a palavra *humiltà*..." - Berardi, A. - *Della Miscellanea Musicale* - Parte Prima, Bologna/1689, reedição de A. Forni Editore, 1970, p.39.

aguda - ré, para então retornar a frase do *morire*, dessa vez resolvendo em ré.

A relação entre o baixo e a voz prossegue num esquema de dissonâncias e resoluções um pouco diferente: aqui, as dissonâncias não se dão pelo entrelaçamento de duas linhas que caminham "defasadas"; elas são expostas deliberadamente. Assim, no compasso 4, temos o sib do baixo com o mi do canto, formando um trítono; no compasso 6, o si do baixo com o lá do canto formando uma 7ª maior e no compasso 7 o lá do baixo e o si do soprano formando uma 9ª maior. É importante notar que tais dissonâncias podem aparecer tanto para marcar algumas palavras, como por exemplo *dura sorte* ou *gran martire*, ou para criar climas expressivos mais genéricos, como no *lasciatemi morire*. Monteverdi, no Lamento, usa poucas vezes os chamados «madrigalismos». Ele parece estar mais preocupado com a articulação de grandes frases e com a criação de arcos de expressão, do que com a expressão isolada de algumas palavras.

No anacruse do compasso 8 retorna o tema inicial com algumas alterações de ritmo: o *morire* do compasso 8 transformou-se em duas semínimas, apressando a repetição que também aparece diminuída: o *morire* do compasso 9 foi reduzido a uma semínima, precipitando o final.

Durante todo o Lamento, e não só nessa primeira seção, Monteverdi fará um uso muito expressivo das pausas. Vale notar que todas as frases musicais iniciam com uma pausa, ou seja, sempre no contratempo. E cada uma dessas frases corresponde a um verso, com exceção - é claro - dos dois *morire* dos compassos 3 e

9/10, que foram destacados com a intenção de ressaltar o desejo de Arianna no momento: morrer.

2ª SEÇÃO

Esta Seção é a mais longa tanto em versos como em número de compassos. Inicia com o chamado de Arianna por Teseo. Enquanto a 1ª Seção é mais genérica, isto é, dirigida - no caso da ópera aos pescadores e a Dorilla - aos ouvintes em geral, aqui, pela primeira vez, Arianna nomeia Teseo e é a ele que ela vai-se dirigir durante toda a seção. O *ò Teseo* e o *ò Teseo mio* formam uma seqüência: fá-ré / lá-fá# - sempre um intervalo de terça maior descendente que vai retornar todas as vezes em que Arianna chamar por Teseo (mesmo com algumas diferenças, como por exemplo, no c.61, na 3ª Seção, - vide infra), também com um desenho rítmico semelhante.

Essa seção apresenta uma constante rítmica: o uso de sínopes - compassos 11 (*Q Teseo*), 12 (*Q Teseo mio*), 13 (*Si che mio*), 14 (*che mio*), 15/16 (*ahi crudo*), 18 (*Volgiti Teseo*), 19 (*Volgiti Teseo*), 20/21 (*Q Dio, Volgiti indietro*) e da mesma forma nos compassos 27, 28, 29, 30, 32 etc. Diferentemente da 1ª Seção, onde também há pausas antes do início de cada verso/frase, aqui as sínopes acentuam a entrada da voz e o caráter de súplica de Arianna. E isso ocorre através de repetições rítmicas e também melódicas, como já foi visto. Assim o *volgiti Teseo mio* dos compassos 18 e 19 repete ritmicamente e melodicamente o *ò Teseo*

do início. E o *volgiti* do anacruse do compasso 21 retoma o motivo rítmico predominante de toda a seção. O *ó Dio* permanece igual também nos compassos 20 e 29⁵⁷.

Arianna suplica a volta de Teseo, tentando expor alguns motivos para que ele retorne - ela tenta usar sua retórica para convencê-lo a regressar. Do ponto de vista musical, existe a característica rítmica da súplica e, quanto aos possíveis «motivos» para a volta de Teseo, Arianna os apresenta de uma maneira musicalmente «simples»: repetições da mesma nota (c. 22), grau conjunto (c. 23/24, 25/26), onde o ritmo apenas acompanha o ritmo natural da fala e o baixo dá uma sustentação discreta à voz. Esse procedimento também se repete nos compassos 30/31. No entanto, existem alguns elementos que se sobressaem: as exclamações são realçadas - o *ó Dio* do compasso 29, como já foi visto, repete o anterior; o *ohimè* dos compassos 30/31 apresenta a mesma síncope, mas com um intervalo de sétima menor descendente. Os compassos 33, 34, 35 encaminham-se para o *ré* inicial, com uma cadência semelhante ao *morire* da primeira seção e que será sempre utilizada em finalizações. Aqui se trata de fato de uma finalização, já que em seguida surgem as contraposições entre a sorte de Arianna e a de Teseo.

Um acorde de *dó* maior introduz e qualifica a felicidade de Teseo (c. 36) com um ritmo ágil, sugerindo sua despreocupação. Para em seguida Arianna afirmar *ed io qui piango*. Nesse trecho

⁵⁷ Esse tipo de desenho parecia ser muito caro a Monteverdi, como é possível ver em alguns de seus madrigais do *Quarto Livro*, por exemplo *Anima mia, perdona* e *Voi pur da me partite*.

Monteverdi vai usar recursos expressivos muito fortes: a oposição entre o dó maior de Teseo à melodia de Arianna; as pausas que separam o *ed io* de *qui piango* (c. 38) e de *rimango* (c.41), repetindo ritmicamente e também com intervalos iguais (terças maiores descendentes) os trechos. Assim, Monteverdi cria uma oposição muito nítida para os versos:

*Ma con l'aure serene
 Tu te ne vai felice, ed io qui piango;
 A te prepara Atene
 Liete pompe superbe, ed io rimango
 Cibo di fere in solitarie arene.
 Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
 Stringeran lieti, et io
 Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.*

Monteverdi separou, dentro dos versos, a sorte de Arianna (*ed io qui piango, ed io rimango...*) e de Teseo, reaproveitando musicalmente a rima existente. No compasso 43 retorna o motivo de Teseo, até o compasso 45, onde volta a dor de Arianna, mas dessa vez Monteverdi construiu um jogo constante de dissonâncias: as síncopes também estão de volta, o canto e o baixo fazem uma caminho descendente, mas defasados, criando 7^{as} menores e maiores (dó-sib, sib-lá) e uma 9^a maior (lá-si), no momento em que Arianna percebe que não mais verá seus pais. Com um intervalo de sexta maior descendente, o canto retorna ao fá (c. 48), para finalizar a seção em ré. Note-se que todos os *ed io* são feitos com uma segunda menor, que evoca as notas iniciais do lamento.

3ª SEÇÃO

Essa é a seção onde Arianna faz cobranças a Teseo. Este não manteve as promessas que havia feito (vv. 229-250) e agora que Arianna encontra-se abandonada, procura despertar nele o sentimento de culpa para que retorne. A cobrança acontece, musicalmente, de uma maneira que retoma alguns elementos utilizados anteriormente: as síncopes aparecem nos momentos de acusação - c. 49 (*Dove, dove è la fede*), c.52 (*tu mi ripon*), c. 63 (*lasceraí tu morire*) e de exclamação (*Ah, Teseo, ah*). Mas as pausas aqui também têm um papel fundamental dentro da enumeração das promessas traídas. No compasso 54 Arianna questiona as promessas feitas por Teseo: o baixo mantém o acorde e o canto permanece praticamente o tempo todo na mesma nota, com o ritmo variando segundo a fala (*Son queste le coronne/onde m'adorni il crine?*). Em seguida, nos compassos 56 e 57, há duas pausas expressivas. Depois canto e baixo retomam expondo, sem pausas até o compasso 60, o que Teseo de fato fez - *lasciarmi* (no ponto culminante da melodia - mi) *in abbandono/a fera chi mi strazzi e mi divori*.

Arianna ainda tenta convencer Teseo a regressar, compadecendo-se de sua própria sorte: *lasceraí tu morire / in van piangendo...*, com pausas no início de cada frase, com um novo cromatismo ascendente (compassos 64, 65, 66) para depois retornar à região grave com mais um salto de sétima menor descendente (como nos compasso 30/31). No compasso 68 há duas dissonâncias

entre o baixo e o canto (9ª menor e 8ª dimiuída). Depois há a finalização em ré.

4ª SEÇÃO

Nessa seção, Arianna deixa extravasar o ódio por Teseo e invoca forças da natureza para que destruam a viagem dele e, logo em seguida, arrepende-se do que falou. O ritmo também acompanha as mudanças de sentimentos. Nos compassos iniciais, a exclamação acontece em seqüência (melodia e baixo, cada um com seu desenho): declamação simples em lá menor com a terça no baixo; após uma pausa, repetição em si menor criando um crescendo de tensão que introduz o trecho seguinte, justamente o mais nervoso de toda a composição. Nesse trecho, aparecem diversas colcheias e semicolcheias (compassos 74, 75 e 76) sem grandes intervalos melódicos, mas na região mais aguda da tessitura, atingindo o ponto culminante no mi (c. 76).

Em seguida, há uma pausa, que nos remete a um estado de perplexidade: Arianna questiona-se sobre o que acabou de dizer e, de certo modo, pede desculpas a Teseo, justificando o que fez. Existe um reforço na palavra *misera* (c. 78) com o cromatismo e em seguida há mais um *ohimè* no agudo, para finalmente retornar ao vocativo *Teseo*, que retoma os mesmos motivos descritos nas seções anteriores. Há mais uma vez uma intenção de madrigalismo nos compassos 82/83 (*feri detti*) com duas 7ªs menores (ré-dó e dó#-sib). No compasso 84 Arianna justifica sua atitude: *parlò*

l'affano mio, parlò il dolore..., em tons maiores. A dissonância entre o baixo e o canto nos compassos 84 (*l'affano*) e 85 (*dolore*) tem mais uma função de encaminhamento, apesar de também ter um valor expressivo. Em seguida, há a oposição entre o *si* (do texto) no agudo e o *core* no grave, que retoma mais uma vez a cadência de finalização.

5ª SEÇÃO

A última seção é a mais reflexiva de todo o conjunto. Nela, Arianna medita sobre seu destino, sobre seu sofrimento, sobre as contradições de sua situação e, ao mesmo tempo, ela deve resignar-se em relação à sua sorte, pedindo à morte que termine com a dor e com seu penar. Há um movimento ascendente quase que constante na linha melódica: pode-se afirmar que nos cinco primeiros compassos as notas «predominantes» de cada um deles são: 1º - mi, 2º - fá, 3º e 4º sol, 5º - lá, para haver uma explosão no *spegni* que desaba na região grave.

Em seguida reaparecem os vocativos: *ò madre, ó padre, ó de l'antico regno...*, *ò servi, ò fidi amici*, novamente com uma linha melódica ascendente - fá, lá, dó, si, mi. E no início de cada frase há uma pausa muito expressiva que enfatiza cada invocação feita por Arianna. E na seqüência, nas repetições dos *mirate*, Monteverdi emprega o mesmo artifício. Nos discursos mais longos - *ove ma scorto empia fortuna e di che duol m'han fatto herede l'amor mio* - Monteverdi não usa mais intervalos muito

grandes e há um acelerando escrito, que se retrai no *inganno* (c. 102). Também ao enumerar o destino de quem *tropp'ama troppo crede* ele separa os elementos através de pausas: *l'amor mio, la mia fede e l'altrui inganno*, mas repetindo o esquema melódico (lá-sol#-si) nos dois primeiros, mantendo uma suspensão, para no último resolver no canto. Novamente, há a cadência final, que desta vez encerra o Lamento, pelo menos na versão que foi publicada.

A oscilação entre uma musicalidade autônoma e uma dependência em relação ao texto está presente em todo o lamento. O discurso musical, em si, parece muito homogêneo, pelo menos à primeira vista: o baixo é lento, os intervalos do canto são, em geral, pequenos, o ritmo segue o texto, dando a sensação de um longo discurso, sem um começo e sem um final muito precisos. Mas em Monteverdi não há um simples acompanhamento da fala. É como se a mera aderência ao texto não garantisse a expressão das paixões; ou melhor, não garantisse a expressão do conflito e da sucessão de paixões. Assim, existe um jogo constante entre os diversos elementos musicais, que procura representar a diversidade dos afetos e conferir uma certa coerência musical. Dentro do discurso musical, existem elementos que retornam e que acabam caracterizando certos momentos: algumas dissonâncias e intervalos «expressivos» em locais precisos, bem como as pausas, os vocativos, as síncopes, a presença de colcheias e semicolcheias

em, a oposição de acordes, as linhas melódicas ascendentes, etc., que em certa medida já eram experimentados por Monteverdi em sua escrita polifônica. A monodia conferiu-lhe maior liberdade. É claro que estamos muito distantes da organização formal da ária, onde, em geral, sobre uma estrutura musical pré-determinada, o texto é encaixado. Mas estamos igualmente distantes daquilo que anos depois será chamado de recitativo seco. Como já foi dito, o Lamento apresenta uma ambigüidade poética e musical: é poesia, mas muito próxima da prosa; é música, mas muito próxima da fala, sem que as características poéticas e musicais sejam anuladas.

A título de comparação e de contraste, examinaremos uma «ária» de Monteverdi, para mostrar como se organizava formalmente - na década de 1620 - uma peça desse gênero. Trata-se de *Si dolce è'l tormento*, publicado no *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* de Carlo Milanuzzi (Veneza, 1624), que continha também "outras árias do Senhor Monteverdi e do Senhor Francisco, seu filho". O texto da ária é o seguinte:

*Si dolce è'l tormento
Che in seno mi sta
Ch'io vivo contento
Per cruda beltà.
Nel ciel di bellezza
S'accresci fierezza
Et manchi pietà
Che sempre qual scoglio
All'onda d'orgoglio
Mia fede sarà.*

A música praticamente não tem como escapar do caráter estrófico e dos acentos do verso. E Monteverdi segue as características formais do texto: a música é sempre a mesma - é uma ária onde o baixo e a voz são estróficos (Anexo I) e o texto e seus acentos internos encaixam-se perfeitamente ao ritmo musical. Não importa a estrofe que é cantada, não importa o texto, a música permanece idêntica: tempo ternário; as notas longas correspondem às palavras oxítonas (e suas rimas); as dissonâncias nos compassos 15 e seguintes ocorrem invariavelmente, independentemente do texto que é cantado. Com esse exemplo, fica mais evidente o contraste entre um lamento e uma forma estrófica: no lamento há a possibilidade de organizar musicalmente um discurso longo com afetos variados, enquanto que a ária, no caso, segue um padrão predeterminado de acentuação interna dos versos e da música e, portanto, mesmo se mudasse o caráter do texto, a organização musical não mudaria.

II.5.a - O *Lamento a 5*: Histórico.

O *Lamento d'Arianna a 5* apareceu pela primeira vez no *Sesto Libro de Madrigali a cinque voci*, publicado em Veneza - Ricciardo Amadino - em 1614, um ano depois da chegada de Monteverdi àquela cidade, onde assumiu o posto de *Maestro di Cappella della Serenissima Sig. di Venetia in S. Marco*. Como já assinalou L. Bianconi, o fato de não haver dedicatória significa

que a obra foi impressa sem patrocínio, ou seja, foi custeada pelo próprio editor, apostando em seu sucesso⁵⁸.

O livro é composto dos seguintes madrigais:

- | | |
|-----------------------------------------------------------------|----------------|
| 1) <i>Lasciatemi morire</i> | (O. Rinuccini) |
| 2) <i>O Teseo, o Teseo mio</i> | (O. Rinuccini) |
| 3) <i>Dove, dove è la fede</i> | (O. Rinuccini) |
| 4) <i>Ahi che non pur risponde</i> | (O. Rinuccini) |
| 5) <i>Zefiro torna e'1 bel tempo rimena</i> | (Petrarca) |
| 6) <i>Una donna fra l'altre - Concertato nel clavicembalo</i> | |
| 7) <i>Adio Florida bella - concertato</i> | (Marino) |
| SESTINA: (Scipione Agnelli) | |
| 8) <i>Incenerite spoglie</i> | |
| 9) <i>Ditelo voi</i> | |
| 10) <i>Darà la notte il Sol</i> | |
| 11) <i>Ma te raccoglie</i> | |
| 12) <i>O chiome d'or</i> | |
| 13) <i>Dunque amate reliquie</i> | |
| 14) <i>Ohimè il bel viso</i> | (Petrarca) |
| 15) <i>Qui rise Tirsi - concertato</i> | (Marino) |
| 16) <i>Misero Alceo - concertato</i> | (Marino) |
| 17) <i>Batto qui pianse - concertato</i> | (Marino) |
| 18) <i>Presso un fiume tranquillo. Dialogo a 7 - concertato</i> | (Marino) |

Os dois ciclos dominam o conjunto da coletânea, seguidos por um madrigal sobre um soneto de Petrarca. Vêm depois os madrigais concertati em número de seis, como no Livro Quinto. Com exceção dos dois ciclos e de *Presso a un fiume tranquillo*, todos os outros textos são sonetos, o que indica uma certa tendência de Monteverdi em procurar formas poéticas bem definidas. A própria disposição das peças dentro do livro já mostra uma organização interna bem marcante.

Com relação ao *Lamento d'Arianna*, uma carta de Bassano Cássola ao cardeal Ferdinando Gonzaga, datada de 26 de agosto de

⁵⁸ Cf. Bianconi, L. - Il Seicento, p.23.

1610, informava que Monteverdi estava "preparando um grupo de madrigais a cinco vozes que será constituído de três prantos: o de Arianna, sempre com o canto costumeiro; o pranto de Leandro e Ero de Marino; o terceiro, que lhe foi dado por Sua Alteza Sereníssima, de um Pastor cuja Ninfa morreu, com letra do senhor conde Lepido Agnelli pela morte da senhora Romanina"⁵⁹. Não se conhecem os motivos, mas Monteverdi excluiu o segundo pranto. De acordo com o testemunho de Giovanni Batista Doni - que talvez não possa ser levado em conta - a versão madrigal do *Lamento d'Arianna* foi feita a pedido de um cavalheiro veneziano⁶⁰.

Alguns teóricos antigos (Doni) e modernos preocuparam-se em justificar a decisão de Monteverdi de fazer uma versão polifônica do *Lamento*. Para G. Pannain⁶¹, isso é um problema menor, pois, em geral, esses teóricos procuraram fundamentar suas argumentações sobre um juízo de valor, como, por exemplo, «a monodia é melhor do que a polifonia» ou vice-versa. Doni, por

59 Transcrito em Fabbri, P. - *Monteverdi*, p. 192.

60 in Doni II, "Considerem-se os passos e movimentos do lamento d'Arianna a uma voz, e do mesmo composto a mais vozes pelo próprio Monteverdi, a pedido de um Nobre Veneziano" p. 98 do *Trattato della Musica Scenica*. Ou ainda: "Então, como seria melhor que o Cavalheiro Veneziano, ao invés de fazer Monteverdi reduzir a Arianna - que é verdadeiramente a jóia de suas composições - a um madrigal, tivesse-o levado a fazer um concerto a quatro vozes instrumentais, do melhor modo possível, para acompanhar com eles aquela belíssima melodia [aria] a uma voz?" p. 61 do *Appendice*. Ambos editados em *Lyra Barberina II*. *

61 "Studi Monteverdiani", especialmente em *Rassegna Musicale* XXX, 1960. Sobre as críticas à transformação do *Lamento* monódico, ver também Gallico, C. - "I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi", in *Chigiana*, vol. XXIV, nuova serie, n.4, 1967.

exemplo, critica, os passos pouco graciosos da linha do Baixo no *Lamento a cinco vozes*⁶² e também afirma que:

"os madrigais, por mais belos que sejam, deleitam mais se cantados a uma só voz e as outras partes tocadas por violas, ou instrumentos semelhantes, do que cantados por todas as vozes. Mas como agradariam mais se fossem compostos propositadamente para uma só voz! Porque assim se ouviria toda a poesia, e não, como às vezes acontece, interrompida; e sempre caberia à voz a melodia mais bela, sendo isso que lhe conviria. De forma que [o baixo] pudesse sempre ter um belo desenvolvimento e melodia proporcional ao tema, coisa que cantando várias melodias juntas não se pode fazer. Testemunho disso é a Arianna do Sr. Claudio, reduzida a diversas vozes em três [sic] madrigais... Não critico o estilo do madrigal. Porém, parece-me que seja conveniente a pouquíssimas coisas, aliás, seria necessário fazer coisas específicas, nas quais, o tema das palavras pedisse essa variação de cantores"⁶³.

Doni toma partido da monodia e passa a julgar as composições musicais segundo esse ponto de vista (Einstein, por exemplo, toma o outro partido). Ora, esse tipo de atitude teórica não favorece a compreensão do valor específico de cada obra de arte. E como monodia e polifonia são meios diferentes, com possibilidades diferentes, não se fundamenta uma abordagem como essa. É claro que houve, no período, um intercâmbio entre os recursos próprios de cada um desses meios e Monteverdi soube

⁶² Doni era muito mais favorável à monodia, mas aceitava os coros para algumas funções dentro das óperas. Ainda que não tenha sido escrito para uma ópera, o exemplo criticado por Doni é o do *Lamento a 5* de Monteverdi. Doni afirma que "toda a melodia poderia desenvolver-se com desenhos belos [bell'aria] e movimentos graciosos e não como se faz hoje: é necessário que muitas partes usem movimentos bruscos, incômodos e pouco graciosos, sendo impossível que todos tenham um belo desenvolvimento" - *Trattato della Musica Scenica*, p.98.

⁶³ Doni, *Appendice*, op. cit., loc. cit. *

explorá-lo muito bem, o que aliás se torna evidente no *Lamento a 5*.

Não vem ao caso explicar as razões que levaram Monteverdi a preparar uma versão polifônica de sua mais famosa monodia. De qualquer modo, o fato de ele ter feito tal transformação demonstra que monodia e polifonia, para ele, não se excluía e eram meios igualmente expressivos. Claro que cada um desses meios usava recursos diferentes, com efeitos diferentes, mas ambos eram capazes de expressão e de comover os ouvintes. Certamente o que mais surpreende um leitor moderno, é que, após toda a propagação dos ideais da *Camerata Fiorentina*, após as primeiras experiências operísticas - onde a monodia tinha um papel fundamental - Monteverdi descaradamente e, aparentemente sem nenhum problema de ordem teórica, tenha decidido transformar uma monodia sua em um ciclo de madrigais a cinco vozes. No entanto, como já foi afirmado anteriormente, para Monteverdi monodia e polifonia não se excluía; aliás, talvez a polifonia para ele tivesse mais status artístico. Um outro fator que talvez surpreenda é que o lamento, que, em princípio, é uma expressão inteiramente individual, seja apresentado por cinco vozes que cantam. O critério de verossimilhança existia na época; era mais importante para uns (por exemplo, o próprio Doni) do que para outros. Mas, de qualquer maneira, o *Lamento a 5* se insere também na linhagem de outros lamentos polifônicos (citados anteriormente) ou de todos os madrigais líricos do século XVI, que, como já foi visto, projetavam a ação ou cena dramática sobre um palco ideal. E Monteverdi não parecia estar preocupado com uma

atitude que poderia ser considerada arcaica por alguns críticos. "É então evidente que o uso dos meios técnicos e dos estilos antigos e novos não foi ditado por um critério de novidade, mas unicamente por sua adequação a fins práticos e expressivos"⁶⁴.

II.5.b - O Lamento a 5: Análise.

Como foi visto, já no índice do *Livro VI* existe a divisão em partes:

- 1ª) *Lasciatemi morire* - 34 compassos;
- 2ª) *O Teseo, o Teseo mio* - 107 compassos;
- 3ª) *Dove, dove è la fede* - 55 compassos;
- 4ª) *Ahi che non pur risponde* - 69 compassos.

A quinta parte, que existe na versão solo, não foi "transformada" em madrigal. O canto da versão solo está todo contido na versão madrigal, na maior parte, no próprio Canto; existem algumas alterações, às vezes de ritmo, às vezes da altura das notas. A linha do baixo também está presente, com leves alterações. O ritmo do canto e do baixo, muitas vezes, foram modificados para uma adaptação diferente da letra ou para combinar as diversas vozes⁶⁵, ou ainda, em casos específicos,

⁶⁴ Pirrotta, N. - "Scelte poetiche di Monteverdi", *op. cit.*, p.120.

⁶⁵ Peri, no seu já citado Prefácio à *Euridice*, afirma que buscou uma linha de baixo que não se movesse muito para que o texto cantado pudesse ser bem compreendido (p. 47). Para ele, as notas repetidas no baixo - que é o que Monteverdi faz em seu *Lamento a*

para obter efeitos diferentes. Quando existe uma alteração do tom - sobretudo nos grupos a três vozes - a relação original entre canto e baixo é mantida.


Um procedimento comum, utilizado por Monteverdi no Livro VI, mas já empregado nos livros anteriores, é o agrupamento de vozes que se revezam: em geral duas vozes superiores e uma que faz o papel de baixo. Os *tutti* são usados em alguns momentos, formando contrastes com os grupos. Além disso, a composição a várias vozes permite combinações e efeitos impossíveis para a versão monódica. Monteverdi explora tais possibilidades, da maneira que veremos a seguir.

Um outro fator importante - e talvez até muito óbvio - é que a relação entre voz e contínuo é diferente daquela entre diversas vozes. Assim, uma dissonância voz-instrumento pode ser menos doída do que uma dissonância voz-voz, o que também é aproveitado por Monteverdi. O emprego de grupos e dos *tutti* pode ser encarado em uma perspectiva de contrastes timbrísticos, conforme os grupos de vozes que são usados.

1ª Parte

O baixo inicia, preparando a entrada do Canto e do Quinto. Essas duas vozes, desempenham um papel semelhante, estando o Quinto, em geral, uma terça abaixo, mas às vezes elas

5, para adaptar a letra que deve ser cantada - era uma desvantagem da polifonia, porque repetia as mesmas consonâncias (contrariando o princípio de variedade) e dificultava a compreensão da poesia.

também podem imitar-se. Quando elas entram, o Baixo inicia sua descida, criando dissonâncias até o morire (c. 3). Então, Alto, Tenor e Baixo fazem uma linha descendente em imitação, antecipando o desenho rítmico () do Canto e do Quinto, que é o desenho do cromatismo. Este desenho, agora não só rítmico mas também melódico, é feito por Canto, Quinto e Alto (c. 5). O Tenor faz um descendente de oitava que inicia no compasso 4 e vai até o compasso 8. A partir daí, começa um grupo com as três vozes inferiores: o Tenor antecipa o ritmo que será utilizado pelo Alto e define a tonalidade desse trecho - sol menor. Então começa a apresentação do tema original uma quarta abaixo. O Alto faz o papel do Canto na versão monódica, o Baixo o próprio e o Tenor dialoga com o Alto: às vezes acompanhando (c. 11), às vezes antecipando (c. 12) ou ainda imitando (c. 14). O próprio Baixo não é apenas um acompanhamento, pois ele tem um texto a ser cantado e caminha, muitas vezes, com o desenho rítmico das outras vozes. O trecho termina em lá maior para então retornar a frase inicial: *Lasciatemi morire*.

Novamente o tenor antecipa o ritmo de *E chi volete* (c. 19), mas dessa vez para o *tutti*. Entram então todas as vozes, que caminham homofonicamente. O Quinto e o Canto imitam-se alternadamente (compassos 22/23 e 24/25) e as outras vozes entram sempre juntas com a que imita. Novamente retorna a frase inicial, com a repetição dos mesmos elementos.

Quando Monteverdi usa os contrastes entre grupos e *tutti*, parece fazer preparações harmônicas que, ainda que anacrônicas, teriam sentido dentro de uma estrutura tonal. Assim,

no compasso 8 o *tutti* termina com um acorde de ré maior, que é a dominante do sol menor que entra em seguida, com o grupo de vozes graves. Esse grupo finaliza em lá maior (c. 16), para a retomada da frase inicial que pára no mesmo lá maior (c. 19), que é a dominante da próxima seção em ré menor. Após o desenvolvimento da frase, o *tutti* chega a um mi maior (c. 26), que já existia na versão monódica e que prepara - ou seja, que mais uma vez é a dominante - o lá do *Lasciatemi morire*. Claro que o conjunto não tem a estrutura tonal com que estamos acostumados, mas Monteverdi parece estar utilizando determinados acordes que correspondem a funções que depois se codificarão.

Com a escrita a cinco vozes, as dissonâncias tornam-se mais numerosas. Assim como na versão monódica, Monteverdi as explora, muitas vezes, com o intuito de aumentar a expressividade e não apenas dentro das regras tradicionais do contraponto. Se os *Livros Quarto e Quinto* podem ser encarados quase que como panfletos de uma nova estética, propagando e insistindo em um novo modo de usar dissonâncias, no *Livro Sexto* a veia panfletária não tem mais razão de ser e Monteverdi faz um uso mais discreto das dissonâncias, mas sempre realçando seu valor expressivo. Como em muitas vezes o Canto e o Quinto, ou o Alto e o Tenor caminham juntos, as dissonâncias que surgem com o baixo são reforçadas: assim, por exemplo, no compasso 1 temos uma sétima menor e uma nona menor - lá, sol, sib; no compasso 9 temos uma quarta diminuta e uma segunda maior - mib, sol, lá, etc. Ou no *tutti*, no compasso 20 (e *chi volete voi*) com uma sétima maior entre Baixo e Alto, uma 11ª aumentada entre Baixo e Canto, uma segunda maior

entre Quinto e Canto e uma nona maior entre Tenor e Canto. Ou seja, trata-se de notas estranhas ao acorde e que, portanto, são dissonantes.

Outra característica importante e que também é reaproveitada durante todo o ciclo é que nos trechos onde há declamação - assim como acontecia no *Lamento monódico* - o tratamento vocal tende a uma homoritmia enquanto em outros momentos, quando pode haver uma escrita musical mais autônoma, o tratamento é polifônico⁶⁶.

2ª Parte

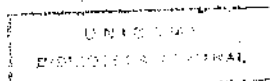
Também na versão monódica essa é a seção mais longa. Monteverdi distribui o vocativo inicial. - *O Teseo, O Teseo mio* - entre todas as vozes até o compasso 6, em ré. No compasso seguinte, inicia-se mais um grupo, dessa vez com as três vozes superiores, que cantam a frase *Si che mio ti vo dir, che mio pur sei*. Mas aqui, Monteverdi faz uma pequena introdução (c. 7) à entrada do tema original, que só acontece no compasso 8. Ele não utiliza as síncopes que existiam na versão monódica: a frase inicia sempre na cabeça de cada tempo. No compasso 10 temos uma dissonância de sétima maior; além disso, trata-se de uma dissonância voz-voz que parece ter um efeito mais forte. No compasso 11, Monteverdi retoma a mesma frase que se iniciou no

⁶⁶ cf. Gallico, *op. cit.*, p.38.

compasso 7, só que agora com o *tutti*. Mais uma vez existe uma introdução, que conduz o conjunto a um *mi maior* (c. 12) - dominante de *lá* - e de onde prossegue um grupo das vozes inferiores, repetindo a frase já apresentada, uma quarta abaixo. Note-se que a repetição da frase - iniciada no compasso 11 - além de reexpor o tema com o grupo das vozes mais graves, tem o seguinte desenvolvimento harmônico: *lá maior* - *mi maior* - *lá maior* - *mi maior* (c. 15). E a partir desse compasso, retorna a melodia original em *lá menor*, primeiramente com o grupo que já vinha cantando - que introduz harmônica e ritmicamente o tema - e que depois prossegue com o Quinto. Aquilo que na versão monódica era uma mudança de *lá maior* para *lá menor* no mesmo compasso (15), nesta versão foi trabalhado por todas as vozes em seis compassos, com mudanças timbrísticas.

A frase *Benché t'involi ahi crudo agli occhi miei* é trabalhada polifonicamente, com imitação das vozes, até o compasso 24. Nesse trecho, acontece uma politextualidade discreta, onde as vozes cantam letras diferentes ao mesmo tempo. A partir desse trecho, a politextualidade é utilizada com fins expressivos.

O trecho *Volgiti, Teseo mio* etc. é desenvolvido entre as diversas vozes, um pouco à maneira do início desta 2ª Parte: elas vão entoando a frase melódica, imitando-se até o compasso 33. Aqui as síncopes estão de volta, tanto no *Volgiti* como no *Dio*, cujo desenho é feito pelo Quinto e pelo Canto. O grupo que se inicia no anacruse do compasso 34 canta a melodia, novamente uma quarta abaixo; o ritmo já começa a ficar mais ágil e só vai



acalmar perto do compasso 50. Começam a surgir notas pontuadas e as semicolcheias, que tornam o trecho mais nervoso. Como as vozes começam a se imitar com mais intensidade, com entradas diversas, a politextualidade torna-se mais marcante, como por exemplo nos compassos 41 e seguintes, onde Canto, Alto e Tenor iniciam cantando *e'n queste aren'ancora* (criando um clima de desespero, apropriado ao sofrimento de Arianna), depois o Baixo começa *cibo di fere* e o Quinto *che lasciato ha per te* e assim por diante. A frase *cibo di fere dispietate e crude* aparece primeiramente no baixo, em seguida no Tenor para iniciar no Canto somente no compasso 45. E no 47, três vozes retomam o tema, que recomeça com o Baixo no compasso 48 e é retomado por todos, que terminam a frase somente no compasso 54.

Novamente aparece o vocativo *O Teseo* que repete o trecho inicial, para prosseguir com o texto *se tu sapessi o Dio*. Como já havia feito anteriormente, Monteverdi introduz o tema em uma voz - nesse caso, no Alto - e depois o retoma nas outras. E da mesma forma, no compasso 62, o tema inicia no Quinto e depois é reaproveitado pelas demais vozes. Segue-se um grupo com as três vozes superiores⁶⁷: Canto e Quinto em terças paralelas e o Tenor fazendo o papel do Baixo.

No trecho seguinte, o Tenor introduz a frase *Ma con l'aure serene*, que depois é retomado pelas demais vozes. E o quarteto superior termina com *ed io qui piango*. O tenor novamente

⁶⁷ Alto e Tenor muitas vezes se equivalem. Como a extensão em que cantam é praticamente a mesma, às vezes eles se imitam, às vezes participam do grupo feminino e às vezes do masculino.

introduz: *A te prepara Attene* e as outras quatro vozes retomam juntas o tema. No compasso 84, as três vozes inferiores completam a frase, sendo que a melodia original está com o Tenor, uma oitava abaixo. Nesses dois últimos trechos, há um esquema que se repete: uma voz sempre antecipa o que vai ser desenvolvido pelas outras. Assim, no compasso 74 o Tenor inicia, no 78 o Alto, no 81 é novamente o Tenor e no 84 mais uma vez o Alto. No compasso 90 entram todos juntos, cantando homofonicamente, para em seguida prosseguirem apenas as três vozes intermediárias, em um clima intimista, que contrasta com a majestade homofônica precedente. Na versão madrigal, Monteverdi pôde desenvolver muito mais aquela oposição que já existia na versão monódica: a felicidade de Teseo e o triste destino de Arianna, que se dá através do contraste entre grupos e *tutti*, entre homofonia e polifonia (imitações e politextualidade), entre pompa e intimismo. O trecho que inicia no compasso 93 parece realçar as dissonâncias que já existiam originalmente e que acontecem entre as vozes; a mais grave também tem um texto, este parece ficar mais marcado. A frase *Ed io più non vedrovi* é cantada três vezes: pelo grupo no compasso 93, uma quarta abaixo do original; em seguida, pelo mesmo grupo, um tom acima do anterior, num crescendo de tensão, que termina em lá uníssono (c. 101) e que prepara a terceira apresentação do tema, através do *tutti* que encerra a seção.

3ª Parte

Diferentemente da versão monódica, esta terceira parte não inicia com uma pausa. Entram as três vozes superiores e o Baixo em um acorde de ré maior. O Tenor entra um compasso após as demais vozes e tem a função de apresentar ou de repetir o tema principal: no compasso 2, ele entra e Soprano prossegue com o tema; no compasso 3 ele repete a melodia; no compasso 6 ele introduz novamente a melodia para repeti-la no compasso 8 e assim por diante. As demais vozes simplesmente formam grandes acordes que se movimentam homofonicamente. Assim, até o compasso 17 existe um grande diálogo entre o Tenor e os acordes das demais vozes, mas trata-se de um diálogo intercalado, onde perguntas confundem-se com respostas. Os valores aqui foram divididos, tornando o trecho muito mais nervoso do ponto de vista rítmico.

Segue-se o trecho onde Monteverdi explora oitavas diminutas (entre Baixo e Quinto no compasso 17 e entre Baixo e Canto no compasso seguinte), que é o momento onde Arianna expõe o prêmio que Teseo lhe deu: *lasciarmi in abbandono...* O tema do *lasciarmi* (que é o mesmo do *Lasciatemi morire*) vai alternando-se entre as vozes superiores criando um magnífico efeito de repetição e insistência na nota superior, que também é utilizado na *Sestina*. O Baixo faz um pedal em mi e Tenor e Alto repetem a mesma frase.

Retorna o vocativo *Ah Teseo* com o tema no Soprano e as demais vozes «acompanhando». Segue-se então um outro terceto, com as vozes intermediárias, que mais uma vez executa o tema original

uma quarta abaixo. Cria-se um clima intimista, onde a distância entre as vozes é relativamente pequena, as dissonâncias tornam-se mais pungentes, reaparece a oitava diminuta no compasso 39 e, pouco a pouco, o grupo vai-se recolhendo, as vozes vão-se aproximando e terminam em uníssono - lá (maior, pela indicação do Baixo contínuo). Entra o *tutti*, o Soprano desenvolvendo a melodia e, a partir do compasso 45, o Tenor novamente antecipa o tema de duas frases - *in van piangendo, in van gridando aita* - enquanto que as demais vozes caminham juntas. Nos compassos que encerram essa parte, as vozes caminham homofonicamente, sendo que o Tenor sempre tem um papel de antecipador (cc. 52 e 53).

4ª Parte

Essa é a última parte do ciclo de madrigais. Inicia-se com um terceto de Canto, Quinto e Tenor, sempre uma quarta abaixo do original. Aqui, Monteverdi deu grande importância ao ritmo: as semicolcheias aparecem nos momentos onde Arianna invoca as forças da natureza para destruir Teseo. Cria-se um clima tenso com a repetição de acordes associada a um ritmo bem definido e rápido. O final do grupo (c.12) prepara novamente a entrada do *tutti*: um acorde de mi maior e em seguida lá menor. O Canto entra um pouco atrasado, o que cria uma certa defasagem até o compasso 18. Note-se que desde o início existem as pausas na cabeça do tempo, retomando os efeitos das síncofes, justamente na interjeição *ahi*, o que provoca uma repetição constante do indicador do sofrimento

- sempre no contratempo. No trecho em que o Canto está defasado, Monteverdi reutiliza o artifício das repetições, que dá a sensação de que existe uma queixa constante.

No anacruse do compasso 18, recomeça a invocação das forças da natureza, dessa vez com o *tutti*. Aquilo que na versão monódica era uma declamação livre - ainda que pela indicação da partitura o ritmo fosse bastante nervoso - torna-se uma grande caminhada de todas as vozes com colcheias pontuadas e semicolcheias, batendo sempre acordes que se sucedem, dando grande volume sonoro àquilo que se canta. No compasso 25, reaparece uma Arianna mais calma, reflexiva: o Tenor sempre introduz o tema e as outras vozes caminham juntas. Um cromatismo acentua a expressão da palavra *misera*. Depois retorna o vocativo *O Teseo*, que reapresenta toda uma seqüência já conhecida: distribuição do tema em todas as vozes, repetições, sínopes, etc. E é esse procedimento que é utilizado na continuação - com um grupo de três vozes, sempre uma quarta abaixo - *non son, non son quell'io...* O Tenor tem novamente um papel de antecipador; as vozes não caminham precisamente juntas; no compasso 50 existe uma repetição da frase *parlò la lingua si*, inexistente no original; o grupo termina mais uma vez em uníssono.

Com a retomada do *tutti*, Monteverdi distribui as repetições por todas as vozes, que formam um jogo de imitação e de insistência: no compasso 54 é o Baixo que intruduz o tema; no compasso 60, o Canto entra e as demais vozes repetem; no compasso 63 o Alto inicia o tema, repetido, em primeiro lugar, pelo Canto

e, posteriormente, pelo Quinto no compasso 66, além é claro das respostas nas outras vozes.

Monteverdi explora muito o efeito da repetição, que é próprio da escrita a várias vozes⁶⁸. Mas são basicamente dois tipos de repetição: a imitação entre as vozes e a repetição dos temas - ainda que em tons diferentes - através dos grupos e dos *tutti*. No primeiro caso, ele insiste nos vocativos, nas exclamações, nas interjeições, como se o personagem - no caso, Arianna - estivesse fazendo um apelo constante a quem ouve; ou como se estivesse justificando-se, como, por exemplo, no caso do *parlò la lingua sì*, que é repetido diversas vezes. É como se a retórica aqui funcionasse na base da repetição e da insistência. No segundo caso, como já foi dito, ele cria um contraste de timbres, apresentando primeiramente um grupo mais íntimo, para em seguida retomar com um grupo mais «sonoro», que canta em um tom mais alto e com todo o conjunto das vozes.

Existe também um tema que unifica toda a obra: o do *Lasciatemi morire*, que aparece, às vezes, completo, ou somente com suas duas primeiras notas, como uma lembrança.

Como já foi enfatizado antes, para Monteverdi não existia propriamente um conflito entre monodia e polifonia, muito menos exclusão. Há um constante intercâmbio entre os recursos dos dois meios. Se o emprego de intervalos «expressivos» já existia na polifonia, tornou-se muito mais acentuado na monodia, que de fato pôde dar mais atenção aos textos a serem musicados e onde

⁶⁸ A amplificação do último verso e sua repetição é uma convenção madrigalística. Cf. Gallico, *op. cit.*, p.40.

também as ousadias harmônicas foram muito elaboradas. E, por outro lado, esses recursos retornam à polifonia, quando, por exemplo, Monteverdi os usa no *Lamento a 5* e na *Sestina* (que veremos no próximo capítulo). A preocupação de Monteverdi era de fato *muovere gli affetti* não importando muito os recursos que ele utilizava. E nesse sentido, ele realmente antecipa e forma uma tendência musical que persistirá durante todo o século XVII: com a perda de critérios mais «científicos», a grande medida da música passa a ser a sua capacidade de comover.

II.6 - A repercussão nos escritos teóricos.

O impacto da *Arianna*, sobretudo da versão monódica, pôde ser sentido desde muito cedo. Repetimos aqui um trecho já citado anteriormente, onde o cronista oficial das festas de 1608 faz a descrição da ópera: "sendo representada tanto por homens como por mulheres, excelentíssimos na arte de cantar, [Monteverdi] foi maravilhosamente bem sucedido no lamento que fez *Arianna*, sobre a rocha, abandonada por Teseo, representado com tanto afeto e com modos tão piedosos, não se encontrando nenhum ouvinte que não se tenha enternecido, nem houve uma Dama que não vertesse alguma lagrimazinha durante o lamento"⁶⁹. Assim, o *Lamento*, vestido musicalmente, parecia vir de encontro à sensibilidade da época e a um gosto que já vinha se formando

⁶⁹ vide nota 5.

desde a metade do século XVI. Mas, além disso, é claro, existia a qualidade da música.

Como já vimos em outros trechos do 1º Capítulo, a música de Monteverdi foi percebida como muito apta a comover os ouvintes, sendo esse o critério para julgar a qualidade das músicas no século XVII. Ou melhor, talvez o século em questão não tivesse critérios muito bem definidos para analisar composições musicais. Claro que ainda se podiam usar as regras de contraponto - codificadas ou não, alargadas pela prática musical, etc. - mas essas já não davam conta das novas mudanças, nem da simplicidade da escrita monódica.

"Por que é importante interrogar-se sobre a relação de cisão, de estranheza que no século XVII se insinua radicalmente entre a teoria musical e a composição (e que, pelo menos para a Itália, teve conseqüências seculares)? Porque isso comporta uma "perda de competência" musical difusa, engendra uma sensível incomensurabilidade entre reflexão crítica e experiência musical. Em todo o século (e até Mattheson e Rameau) falta patentemente o juízo competente sobre a música contemporânea. «*La musica fu bonissima*», «*veramente è musica miracolosa*», «*fummo parteci pi d'una musica in ogni squisitezza perfetta*»: são frases de contemporâneos cultos, cantores, músicos e poetas. Prolifera o topos da inefabilidade («*il piacere e lo stupore che partori negli animi degli uditori questo nuovo spettacolo non si può esprimere*») : o século XVII, literalmente, não tem palavras para descrever a qualidade específica de uma composição; certamente lhe faltam aqueles instrumentos críticos e analíticos que a teoria quinhentista do contraponto colocava à disposição de Zarlino, ou Zacconi, ou Artusi, ou Ponzio, para descrever um madrigal, um moteto, uma missa [...]. À escuta, à leitura analítica e competente do cantor, do *maestro di cappella*, do diletante de madrigais, sucede no século XVII a admiração estática, a escuta aplaudente ou sensual, o juízo enfático e genérico. Do artifício compositivo [...], toda a atenção

desloca-se para os efeitos maravilhosos evocativos ou alegóricos, ou afetivos, ou representativos de uma composição"⁷⁰.

Os autores que começaram a escrever sobre o desenvolvimento do estilo representativo - mais adiante no século XVII - citavam sempre a *Euridice* como exemplo da primeira ópera e o *Lamento d'Arianna* como exemplo de uma monodia acompanhada bem sucedida. Filippo Vitali, em seu *Prefácio à Aretusa* (1620), escreveu que Monteverdi, com a *Arianna*, "concorreu para embelezar e ornamentar com seus pensamentos riquíssimos e preciosos" o novo estilo"⁷¹. Ou ainda, Severo Bonini, que afirmou que "entre os forasteiros, o primeiro foi o senhor Claudio Monteverdi, o qual enriqueceu esse estilo [recitativo] com encantos preciosos e novos pensamentos na fábula intitulada *Arianna*, obra do senhor Ottavio Rinuccini, cavalheiro de Florença; foi tão agradável, que não houve casa, onde houvesse cravos ou teorbis, que não possuísse o lamento daquela ópera"⁷².

Muitos comentadores também reconhecem a importância fundamental de Rinuccini para a qualidade das obras. Assim Pietro de' Bardi, em sua carta já citada no 1º Capítulo, escreve: "Muitas fábulas do próprio senhor Ottavio foram representadas, o qual sendo bom poeta e professor, juntamente com o amicíssimo Corsi, que alargava com a mão da liberdade, foram ouvidas sob grande aplauso, do mesmo modo que foram mais célebres a *Euridice*

⁷⁰ Bianconi, L., *op. cit.*, p.69.

⁷¹ in Solerti, *L'Origine del Melodramma*, pp.96-97.

⁷² *Discorsi e Regole sopra la Musica*, edizione a cura di L. G. Luisi, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1975, p.110...*

e a *Arianna*, além de muitas outras fábulas compostas por G. Caccini e J. Peri"⁷³.

G. B. Doni afirma sobre a *Arianna*: "Conseguiu grande sucesso a *Arianna* do mesmo Rinuccini, que foi vestida com uma melodia conveniente pelo senhor Claudio Monteverdi, hoje Maestro de Capela da República de Veneza, o qual publicou a parte principal, que é o lamento da mesma *Arianna*, e, talvez, a mais bela composição daquele gênero que tenha sido feita em nosso tempo"⁷⁴. Mas ele reconhece o papel fundamental de Rinuccini:

"da mesma forma Monteverdi recebeu grande ajuda de Rinuccini na *Arianna*, ainda que este último não entendesse de música (compensando isso com seu juízo finíssimo e com ouvido exatíssimo que possuía; como também se pode ver na qualidade e textura de suas poesias) porque, com muita doçura e atenção, estes três músicos [Peri, Caccini e Monteverdi] escutaram sempre os utilísimos ensinamentos que aqueles dois cavalheiros [Rinuccini e Corsi] ministravam... E, assim, sabe-se que os verdadeiros arquitetos dessa Música Cênica foram propriamente os senhores Iacopo Corsi e Ottavio Rinuccini; e os primeiros formadores desse estilo os três músicos mencionados..."⁷⁵.

Doni não se limitou a elogios ou comentários genéricos sobre a obra de Monteverdi. Por exemplo, no capítulo XXVII do mesmo tratado ele analisa trechos do *Lamento* e em outros capítulos analisa o *Lamento* a 5, como já foi visto. Os elogios a Rinuccini também podem ser verificados no século XVIII, no livro

⁷³ Carta a G. B. Doni de 16/12/1634, in Solerti, *op. cit.*, pp.146-147.

⁷⁴ Trattato della Musica Scenica, p.25. *

⁷⁵ *idem*, *ibidem*.

Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano (1783) de Stefano Arteaga, que provavelmente se inspirou em Doni.

Todos os textos parecem tratar sempre do mesmo tema: a capacidade de comover. Formou-se muito rapidamente, no século XVII, uma «tradição» da história da monodia, onde os autores pareciam estar sempre citando uns aos outros e sempre insistindo nos mesmos pontos. E o lamento logo foi percebido como um forte meio expressivo, talvez o mais entre todos os outros e capaz de comover. Isso também pode ser percebido numa sólida posteridade musical que se forma a partir do *Lamento* de Monteverdi, que examinaremos no capítulo seguinte.

III

CAPÍTULO III

O LAMENTO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVII

Como foi visto no capítulo anterior, o *Lamento d'Arianna* teve um impacto considerável na época em que foi apresentado. É uma unanimidade nos escritos a força expressiva e a capacidade de comoção (no caso, a capacidade de fazer chorar) da obra de Monteverdi. Surgia, assim, um novo filão que oferecia algumas possibilidades interessantes aos compositores e libretistas: uma via garantida para a comoção dos ouvintes, pois tocava em um ponto nevrálgico da sensibilidade da época; um meio adequado (através dos textos e da escrita monódica) para realizar tal propósito; o exemplo de Monteverdi, onde o binômio qualidade/sucesso foi muito bem equilibrado e que poderia guiar os novos trabalhos. Além disso, o lamento era uma «cena» literária suficientemente codificada e difundida para que o público a identificasse rapidamente. Não há um desenvolvimento linear dos lamentos, é óbvio, mas através daqueles que examinaremos, poderemos encontrar a permanência de alguns elementos, o progressivo abandono de outros, o intercâmbio entre as diversas propostas, algumas diferenças regionais e a formalização crescente de alguns aspectos que apontam para uma forma musical do lamento. O propósito deste capítulo não é simplesmente o de verificar a influência de Monteverdi sobre outros compositores, mas sim, de identificar a permanência, nos

lamentos posteriores à Arianna, de certos elementos musicais que foram lançados por ele.

III.3 - Apresentação.

Quando se examinam os índices de livros de madrigais, árias, músicas e todas as outras denominações musicais do período, os lamentos talvez representem apenas 5% do total destas coleções, com algumas variações. Qual é então a importância deles na produção musical do começo do século XVII?

Em primeiro lugar, existe um sinal distintivo do lamento em relação às outras composições: o próprio nome - *Lamento*. Em alguns momentos, aparece como *Pianto*, em outros, como *Lagrima* ou *Sospiri*. Mas também o termo *Lamento* pode aparecer como um qualificativo, por exemplo, em *Proserpina Gelosa - lamento*, do mesmo modo que outros qualificativos da época também apareciam: *madrigale* (com tudo o que poderia significar no período), *canzonetta*, *scherzo*, etc., e também um outro termo que vinha tomando vulto - *aria*. Tais qualificativos implicavam - no princípio - em algumas características formais, na maioria das vezes muito pouco definidas, ou codificadas, mas que podem, no caso dos lamentos, ser deduzidas. O importante é ressaltar que, desde os primeiros passos da monodia acompanhada, o termo *lamento* já aparecia para qualificar composições musicais específicas, ligadas a textos que na tradição literária já eram percebidos como lamentos, enquanto *canzonette*, madrigais e outros, que

pertencem também à classificação poética, já possuíam na época um significado musical específico. É somente a partir da Arianna de Monteverdi que o lamento assume características musicais mais definidas. Passa a ser um topos musical, podendo ser rapidamente identificado pelo ouvinte, através de elementos que se vão tornando cada vez mais convencionais durante o século XVII. Ainda que o lamento tenha surgido juntamente com outras «formas», tais como a *preghiera* ou a cena de encantamento, dentro do contexto operístico, foi a única delas que migrou para a música de câmara sem questionamento. Não encontramos *preghiere* ou encantamentos nas coleções de música de câmara.

Não se pode afirmar que, no início, o lamento fosse uma forma musical, pois não existiam elementos suficientes para defini-lo enquanto forma. Claro, passam a existir alguns princípios gerais para sua composição (escrita musical simples, alguns episódios mais expressivos, contrastes harmônicos e outros), mas que não chegavam a caracterizar uma forma. Ao contrário do que acontecia com a ária, por exemplo, que deveria seguir um esquema musical predeterminado.

III.1.a - Elementos gerais.

Como já foi visto, é mais produtivo procurar as fontes do *Lamento d'Arianna* de Monteverdi na tradição literária do que na musical. Com relação aos lamentos posteriores à *Arianna*, a situação torna-se um pouco mais complexa. De um lado, permanece a

tradição literária muito forte, mas, de outro, surge a influência da obra monteverdiana, que em alguns casos é devastadora. Mas se antes o modelo era apenas literário, ele passa a ser também musical; assim, o *Lamento d'Arianna* pode ser encarado como uma influência literária e musical.

Em relação ao texto dos lamentos, eles são, na maioria das vezes, escritos em *endecassilabi*, *settenari* e *quinari*, quase sempre sem um esquema de rimas definido e seguem de muito perto o texto de Rinuccini. Pode haver a repetição do verso inicial, de certos motivos do texto, ou até mesmo um certo plágio com relação a versos e palavras. Evitam-se, com algumas exceções, os versos com acentuação interna muito fixa (como os *ottonari*, os *senari* e outros), que forçariam um esquema musical predeterminado e que tenderiam à ária. Fica patente que os músicos e compositores viam na ária um meio limitado de expressão dos afetos (ainda que muito *dilettevole*), no sentido de que ela poderia exprimir apenas um afeto e não uma gama variada, ou até mesmo, contradições entre diversos afetos. Mas tal situação tendia a mudar por volta da metade do século. Os lamentos aparecem, muito comumente, em oposição às árias, *canzonette*, e outras formas estróficas; eles têm em comum com o madrigal o fato de utilizarem versos da mesma medida. Mas se ambos são *durchkomponiert*, o que distingue o lamento de um madrigal é o tamanho e o contexto: um lamento é, geralmente, muito longo, ao contrário do madrigal; a cena-lamento tem um caráter trágico, enquanto que o madrigal é lírico-pastoral.

Na música do *Lamento* monteverdiano, os compositores vão buscar, em geral, alguns elementos específicos: a repetição do verso inicial com a mesma música, o uso de certos intervalos «expressivos» (associados, principalmente, a interjeições e vocativos), de certos encadeamentos melódicos, etc. Quase sempre é aparente a referência a pelo menos algum trecho da música da *Arianna*.

III.1.b - A Cena-Lamento.

O que é um lamento, ou melhor, o que acontece quando um personagem se lamenta?

Em primeiro lugar, o lamento é sempre um monólogo, em geral longo, onde o protagonista exprime uma série de sentimentos e expõe os acontecimentos que o levaram a uma situação extrema. É, obviamente, uma queixa contra os fatos e/ou pessoas que o conduziram a tal situação. O personagem em geral está só. Não sempre, mas, quando está acompanhado, aqueles que estão à sua volta comentam ou simplesmente são um eco de suas lamentações. Note-se que o personagem não está simplesmente só; ele está só porque foi abandonado, tanto por livre deliberação de quem abandona, como porque este, por diversas razões, foi «obrigado» a abandonar (por ter morrido, por exemplo). A experiência do abandono é portanto fundamental no lamento. É ela que leva o personagem a refletir sobre sua situação, a lamentar-se e que, em certo sentido, possibilita o desenlace final.

Mas trata-se de um abandono na metade de um caminho: Ariadne parte com Teseu, esperando Atenas, mas permanece só na ilha de Naxos. Na seqüência de fatos dos personagens que se lamentam há sempre uma trama que poderia ser esquematizada da seguinte maneira: um personagem abandona ou trai uma antiga situação familiar, civil, etc., em geral em nome de um ideal (amor, por exemplo); após partir, é, por sua vez, abandonado e traído pelas razões mais diversas e encontra-se só, na metade de um caminho que se desfaz: seguir avante não é mais possível e o retorno é impensável. Como diz Medea a Jasão, na *Medea* de Sêneca (vv. 458-459) : "Cada via que eu te abri, fechei-a para mim. Aonde me envias? " [*Quascunquè apervi tibi vias, clausi mihi / quo me remittis ?*]. O personagem encontra-se, portanto, em um momento de reflexão, de tomada de consciência, que pode transformar-se em revolta, em sensação de impotência e também de resignação diante, em geral, da morte. É uma situação crítica, onde se manifesta uma série muito extensa de sentimentos, que muitas vezes se opõem. A pessoa já perdeu seu equilíbrio e está sujeita a todos os tipos de emoções, estando à mercê da variação dos afetos - e o lamento é a expressão desse desequilíbrio. E o século XVII foi particularmente afeito a esse tipo de situação e de expressão.

Mas tais emoções não se apresentam em completa desordem e sim, seguindo algumas características gerais. Como já foi dito, trata-se sempre de um monólogo, às vezes comentado por um coro ou por um personagem secundário. Em geral, trata-se de um personagem feminino, mas isso não é necessariamente uma regra. Na maior

parte das vezes, os textos são suficientemente longos¹ para que o personagem não só expresse suas emoções, mas também para que possa, de alguma maneira, narrar o conjunto de fatos que o levaram à situação em que se encontra. Em alguns casos, essa parte narrativa/descritiva é confiada a um coro, a um outro cantor, ou ao próprio cantor, mas em uma parte introdutória. Os personagens provêm da mitologia clássica, do ambiente pastoral, da tradição literária de Ariosto e Tasso, em geral, mas também de figuras da tradição cristã (sobretudo Maria e Madalena) e, a partir de um dado momento, de fatos e acontecimentos políticos contemporâneos.

III.1.c - Lamentos polifônicos, de câmara e de óperas.

Os lamentos que serão examinados a seguir pertencem a diversas frentes musicais do século XVII. Assim, podemos encontrar lamentos polifônicos (a maior parte deles ligados diretamente ao *Lamento a 5* de Monteverdi), lamentos que constituem cenas de óperas e lamentos que se enquadrariam na classificação de música de câmara. A lista que se segue contém as principais obras a serem analisadas, apresentadas em ordem alfabética de compositor. A pesquisa restringiu-se ao acervo da

¹ O *Corago*, ao comentar sobre o tamanho dos textos a serem encenados, desaconselhava os grandes solilóquios, que poderiam provocar tédio nos ouvintes. No entanto, uma única ressalva é feita: "nos lamentos, parece que é lícito alongar-se um pouco mais, mas esses também devem ser variados, com figuras e efeitos, ou em pouquíssimo tempo trarão desprazer" - ed. cit., p.66. *

Biblioteca do Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini de Bolonha. Algumas obras provêm de edições fac-simile de outras instituições. O intuito do presente trabalho não foi o de elaborar um *corpus* dos lamentos de músicos italianos na primeira metade do século XVII. A amostragem aqui apresentada não pode ser encarada de um ponto de vista estatístico. No entanto, trata-se de obras representativas da produção do período, sobretudo da Itália do norte. As datas limites são 1608 (Arianna) e por volta de 1660².

Lamentos

- 1 - An. - *Lamento della Maddalena sopra quello d'Ariadna*
in I-Bu - Ms. 646/VI - ff. 42v-47r
- 2 - An. - *Lamento di Marinetta moglie di Massaniello*
in I-Bc - Ms. Q.47 ff. 87v-94v
- 3 - An. - *Peccai, son reo di Morte*
in I-Bc - Ms. Q.46 ff. 7v-10v
- 4 - An. - *Presso ad un antro Ombroso*
in I-Bc - Ms. Q.47 - ff. 121r-123r
- 5 - Abbatini, A. M. - *Il Pianto di Rodomonte (1633)*
Orvieto, Rinaldo Ruuli - pp.3-14
- 6 - Albano, M. - *Lasclatemi morire (1616)*
Madrigali a cinque voci - Libro I
Napoli, C. Vitale - p.18 (mancante)
- 7 - Caprioli, C. - *Lamento del Re d'Inghilterra*
Texto : Effigieri
in I-Bc - Ms. Q.46 - ff. 75v-80r
- 8 - Costa, F. - *Pianto d'Arianna (1626)*
Texto : O. Rinuccini
Veneza - A. Vincenti

² As siglas das instituições foram retiradas do RISM.

- 9 - Ferrari, B. - *Chi non fa com'amor* (1633)
 Texto: B. Ferrari
Musiche varie a voce sola
 Veneza, B. Magni - pp.61 -67
- 10 - Ferrari, B. - [*Lamento d'Andromeda*] (1633)
 Texto: B. Ferrari
Musiche varie a voce sola - pp.55-60
- 11 - Fontei, N. - *Pianto d'Erinna* (1639)
Delle Bizzarie Poetiche poste in Musica
Libro III
 Veneza - A. Vincenti - pp.26-28 (Basso)
- 12 - d'India, S. - *L'Apollo* (1621)
 Texto: S. d'India
Le Musiche - Libro IV
 Veneza, pp.24-28
- 13 - d'India, S. - *Lamento di Didone* (1623)
 Texto: S. d'India
Le Musiche - Libro V
 Veneza, A. Vincenti - pp. 4-8
- 14 - d'India, S. - *Lamento di Giasone sopra i Figlioli morti da Medea* (1623)
 Texto: S. d'India
Le Musiche - Libro V - pp. 11-14
- 15 - d'India, S. - *Lamento di Olimpia* (1623)
 Texto: S. d'India
Le Musiche - Libro V - pp.17-21
- 16 - d'India, S. - *Orfeo* (1621)
 Texto: S. d'India
Le Musiche - Libro IV- pp.10-13
- 17 - Marini, B. - *Le Lagrime d'Erminia* (1623)
 Texto: Guido Casoni
 Parma, Anteo Viotti - pp.4-19
- 18 - Monteverdi, C. - *Sestina. Lagrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata* (1614)
 Texto: Scipione Agnelli
Il Sesto Libro de Madrigali a cinque voci
 Veneza, R. Amadino
- 19 - Monteverdi, C.(?) - *Lamento d'Olimpia*
 in London, British Museum, Ms.Add. 30491

- 20 - Monteverdi, C. - *Lamento della Ninfa* (1638)
 Texto: O. Rinuccini
Madrigali Guerrieri et amorosi
 Veneza, A. Vincenti
- 21 - Monteverdi, C. - *Pianto della Madonna* (1641)
Selva Morale e Spirituale
 Veneza, B. Magni
- 22 - Pari, C. - *Il Lamento d'Arianna* (1619)
 Texto: O. Rinuccini/Gio. Andrea dell'Anguillara
 Palermo, G. B. Maringo
- 23 - Peri, J. - *Uccidimi dolore* [Lamento d'Iole] (1628)
 Texto: A. Salvadori
 in I-Bc - Ms. Q.49 - ff. 21r-23r
- 24 - Possenti, P. - *Accenti Pietosi d'Armillo* (1625)
 Veneza, Gardano - pp.2-12
- 25 - Possenti, P. - *Lamento di Leandro Pastore* (1623)
Canora Sampogna
 Veneza, B. Magni - pp.26-28 (?)
- 26 - Possenti, P. - *I sospiri d'Ergasto* (1623)
 Texto: G. B. Marino
Canora Sampogna - pp.32-48 (Basso Continuo)
- 27 - Possenti, P. - *Lamento d'Ariana* (1623)
 Texto: G. B. Marino
Canora Sampogna - pp.49-65
- 28 - Rossi, L. - *Lamento d'Arione*
 Texto: G. Rospigliosi
 in I-Rvat - Ms.Chigi Q.VII ff. 1-6v
- 29 - Rossi, L. - *Lamento della Regina di Svetia* (antes de 1641)
 in I-Bc - Ms. Q.46 - ff. 80r-84v
- 30 - Rossi, L. - *Lamento di Zaida Mora*
 Texto: Fabio della Corgna
 in I-Bc - Ms. Q.46 - ff. 91v-94v
- 31 - Rossi, L. - *Lamento di Zaida Turca*
 Texto: Fabio della Corgna
 in I-Rvat. - Ms.Chigi Q.VII.99 - ff. 7-10v
- 32 - Rossi, L. - *Con occhi belli e fieri* [Lamento di Zelmi Turca]
 Texto: Fabio della Corgna
 in I-Rc - Ms. 2483, ff. 50-67v

- 33 - Rossi, L. - *Orrida e solitaria era una selva* [Lamento d'un Pastore]
in Schwerin, Wiss. Allg. Bibl. des Bezirkens
Schwerin 4718a, pp. 49-59
- 34 - Rossi, L. - *Pender no prima vide* [Pianto della Maddalena]
in GB-Och - Mus. Ms. - 998, ff. 79-92v
- 35 - Rossi, L. - *Sotto l'ombra d'un Pino* [Lamento di Cecco]
in GB-Och - Mus. Ms. - 998 - ff. 1-28v
- 36 - Rossi, L. - *Sovra un lido che fremea*
in I-Bc - Ms. Q. 44 - ff. 155v-162r
- 37 - Rovetta, G. - *Le Lagrime d'Erminia* (1629)
Madrigali Concertati
Veneza, B. Magni - pp. 70-79 (Basso Continuo)
- 38 - Sances, G. F. - *Proserpina Gelosa* - Lamento (1636)
Il Quarto Libro delle Cantate et Arie a voce sola
Veneza, A. Vincenti - pp. 46-58
- 39 - Saracini, C. - *Cristo Samarito in stile recitativo* - Lamento della Madonna (1620)
Texto: G. B. Marino (Vogel)
Le Seconde Musiche
Veneza, A. Vincenti - pp. 25-34
- 40 - Saracini, C. - *Planctus B. Mariae Virginis* (1620)
Texto = Stabat Mater dolorosa
Le Terze Musiche
Veneza, A. Vincenti - pp. 28-33
- 41 - Strozzi, B. - *Appresso ai molli argenti* - [Lamento] (1659)
Texto: G. P. Monesi
Diporti di Euterpe - op. Settima
Veneza, F. Magni - pp. 36-57
- 42 - Strozzi, B. - *Lagrime mie* - [Lamento] (1659)
Texto: P. Dolfinio
Diporti di Euterpe - pp. 76-88
- 43 - Strozzi, B. - *Sul Rodano severo* . Il Lamento (1651)
Cantate Ariette e Duetti op. 2
Veneza, Gardano - pp. 35-43
- 44 - Versò, A. il - *Lasciatemi morire* (1619)
Texto: O. Rinuccini
Madrigale a Cinque Voci - libro XV - op. XXXVI

- 45 - Vittori, L. - *Lamento del Rè di Tunisi nella fuga del prencipe suo primogenito* (depois de 1646)
in I-Bu - Ms. 646/VI - ff. 65v-73v / 77v-79v

Cenas de óperas

- 1 - Cavalli, F. - *Lamento di Procri*
Texto: G.F. Busenello
Gli Amori d'Apollò e di Dafne I,8. (1640)
in Veneza, Bibl. Naz. Marciana - Ms. It. IV, 404
- 2 - Cavalli, F. - *Lamento d'Apollò*
Texto: G.F. Busenello
Gli Amori d'Apollò e di Dafne - III, (?)
- 3 - Gagliano, M. - La Regina Sant'Orsola - (1625) - música perdida
Texto: A. Salvadori
Ato IV, cenas 2-4 ; Ato V cena 4
Libreto: Florença, P. Ceconcelli
- 4 - Manelli, F. - *Nacqui convien morire*
Texto: B. Ferrari
L'Andromeda II,3. (1637) - música perdida
Libreto: Veneza, A. Batiletti
- 5 - Monteverdi, C. - *Ottavia : A Dio Roma, a Dio patria, amici a Dio*
Texto: G.F. Busenello
L'Incoronazione di Poppea III,6. - (1643)
- 6 - Peri, J./Gagliano, M. - *Fortunata Corilla*
Texto: A. Salvadori
La Flora IV, 3 e V,7. (1628)
Firenze, Z. Pignoni
- 7 - Rossi, M. - *Ecco cinta di rose*
Texto: T. Barberini
Erminia sul Giordano I,1. (1637)
Roma, P. Masotti
- 8 - Rossi, M. - *Sventurata Erminia*
Texto: T. Barberini
Erminia sul Giordano II,4.

O *Lamento d'Arianna* de Monteverdi tem um caráter ambíguo: foi concebido e apresentado pela primeira vez como uma

cena de ópera em 1608; publicado em 1614 em uma versão a cinco vozes, mas, como música de câmara, somente em 1623. Certamente circulavam cópias manuscritas da obra e sua difusão também aconteceu através de tais cópias. Assim, a influência de Monteverdi dá-se, através de uma mesma obra, tanto na produção operística quanto na camerística e na polifônica. Além disso, como se verá mais adiante, o *Lamento della Ninfa*, obra concebida como música de câmara e que formaliza um aspecto da escrita musical de lamentos (*basso ostinato* com tetracorde menor descendente), influencia praticamente toda a produção posterior de lamentos, tanto de óperas como de música de câmara.

Primeiramente examinaremos os lamentos polifônicos, para, em seguida, analisarmos a produção camerística (que será agrupada segundo alguns critérios) e, por fim, as cenas de óperas.

Preferimos não incluir nessa lista o *Lamento d'Arianna*. *Cavato dalla Tragedia del Signor Ottavio Rinuccini... Posto in Musica in stile recitativo* de Severo Bonini - publicado em Veneza (Gardano) em 1613 - e sim, tratá-lo separadamente. Bonini compôs a música para diversos trechos da obra de Rinuccini e não apenas para o Lamento: coro de soldados (estrófico), monólogos de Teseo, diálogos entre os personagens e os coros que existem dentro do lamento. É o único compositor de que se tem notícia que deixou partes da obra de Rinuccini musicadas; o próprio Monteverdi nunca

o fez. A música de Bonini, como o próprio título indica, é em estilo recitativo. Os coros (a duas vozes e contínuo) têm uma escrita estrófica, no início, e, durante o lamento, existe imitação das vozes, ou ainda, vozes solistas. Inevitavelmente a atenção é dirigida para o lamento e o confronto com o modelo monteverdiano revela que a obra, ao mesmo tempo em que procura ter um desenvolvimento próprio, está sempre nos enviando à versão de Monteverdi. Trata-se de um estilo mais «seco», florentino, com menor variedade musical. O trecho inicial é bastante representativo: não há nenhuma dissonância importante, existem cromatismos, mas o efeito expressivo não é muito evidente, o que revela, de fato, o caráter de mero recitativo da obra:

Lasciate mi mori-re, lasciate mi mori-re. E che volete vi si de mi con-

for-te, In cori du-ra sorte in cori non mori-re! lasciate mi mori-

re lasciate mi mori - re.

III.2 - Os Lamentos polifônicos.

São apenas quatro os lamentos polifônicos que aqui serão analisados. Em certo sentido, esses lamentos continuam a tradição madrigalística, onde a circulação dos textos se dava também através das músicas. Além disso, permanece igualmente a tradição polifônica de citar trechos musicais e de desenvolvê-los em outro contexto.

O primeiro deles é a *Sestina* de Monteverdi, que, como já foi visto no capítulo anterior, foi publicada no *Livro VI* de madrigais em 1614. Trata-se de um ciclo de madrigais, semelhante em muitos aspectos ao *Lamento a 5*. Foi composto sob encomenda do Duque de Mântua pela morte de sua protegida, Caterina Martinelli - que, como já vimos, vivia na casa de Monteverdi e deveria ter feito o papel título da *Arianna*. O texto da *Sestina* é de Scipione Agnelli e é, de fato, uma *sestina*, isto é, uma forma poética definida: uma *canzone* de seis estrofes de seis versos (*endecassilabi*), onde "as rimas são palavras-rimas, no sentido de que todos os versos que rimam entre si terminam com a mesma palavra"³ e a posição das palavras-rimas muda segundo o seguinte esquema: ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA. No entanto, tal esquema é desrespeitado na segunda estrofe, que tem o esquema FABEDC e todas as demais prosseguem com a alteração. Esse tipo de versificação podia parecer um pouco antiquado para o período e,

³ Cf. Beltrami, P.G. - La metrica Italiana, Il Mulino, Bolonha, 1991, p.228.

além disso, as qualidades do texto não são muito louváveis⁴ e a associação da figura do Duque com o pastor enamorado Glauco é muito evidente.

Apesar das estruturas métricas regulares dominarem o conjunto do Livro VI (vide supra, capítulo II), a música de Monteverdi está impregnada de um certo sentido recitativo que tende a desestruturar as formas definidas. Assim, na *Sestina*, Monteverdi parece não dar muita atenção à elaboração formal do poema e lhe dá um tratamento muito semelhante ao *Lamento d'Arianna a 5*. Ele aproveita a variedade propiciada pelos *endecassilabi*, sem preocupar-se com o esquema de rimas. O texto é muito mais descritivo (o que se reflete no uso maior que se faz de trechos homorítmicos) do que um «puro» lamento e as palavras de Glauco só são ouvidas em primeira pessoa na última parte do ciclo. No entanto, Monteverdi aproveita as passagens afetuosas para utilizar recursos expressivos.

De semelhanças com o *Lamento a 5* temos o uso dos grupos e dos *tutti* que se alternam criando contrastes timbrísticos e também o uso de uma voz, que faz uma espécie de introdução rítmica e melódica do conjunto. Existe igualmente a repetição de frases que vão acentuando o sofrimento e a tensão:

(I - cc. 12-20 - exemplos anexos)

(V - cc. 23-30)⁵

⁴ Nino Pirrotta, em seu "Scelte Poetiche di Monteverdi" classifica a *Sestina* como uma não-escolha poética de Monteverdi (assim como o *Leandro* que depois não constou da publicação), sendo apenas uma imposição do Duque.

SESTINA - I



10

sol ter-re - no cie - lo,
sol ter-re - no cie - lo, ahi las - so,
sol ter-re - no cie - lo, ahi las - so,
- re - no cie - lo, ahi las - so, ahi
sol ter-re - no cie - lo,

15

ahi las - so, ahi las -
ahi las - so, i' ve - gno ad in - chi -
ahi las - so, i'
las - so,
ahi las - so, i' ve - gno ad in - chi -

20

- so, i' ve - gno ad in - chi - nar - vi i' ve - gno ad in - chi -
- nar - vi in ter - ra
ve - gno ad in - chi - nar - vi i' ve - gno ad in - chi -
i' ve - gno ad in - chi - nar - vi in
- nar - vi in

SESTINA - IV

15

quan - do
 quan - do chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? quan - do
 quan - do chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? quan - do
 quan - do chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? quan - do
 quan - do

20

chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? Oi - mè!
 chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de?
 chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? po -
 chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? po -
 chiu - se in cie - ca tom - ba, chi vi na - scon - de? po -

25

Oi - mè! Oi -
 Oi - mè! Oi -
 ve - ra ter - ra, il fior d'o-gni bel - lez - za, il sol di Glau -
 ve - ra ter - ra, il fior d'o-gni bel - lez - za, il sol di Glau -
 ve - ra ter - ra, il fior d'o-gni bel - lez - za, il sol di Glau -

SESTINA - V

30

- mè! na - scon - de? Ah
 - mè! na - scon - de? Ah Mu -
 col na - scon - de? Ah Mu -
 - col na - scon - de? Ah Mu - se,
 - col na - scon - de? Ah Mu -

35

Mu - se, ah Mu - se, ah Mu - se, qui sgor - ga - te il pian -
 se, ah Mu - se, ah Mu - se, qui sgor - ga - te il pian -
 se, ah Mu - se
 ah Mu - se, ah Mu - se, ah
 - se, ah

40

- to ah Mu - se, qui sgor - ga - te il pian -
 - to ah Mu - se, qui sgor - ga - te il pian -
 Mu - se, qui sgor - ga - te il pian - to
 Mu - se, qui sgor - ga - te il pian - to ah Mu -
 Mu - se

(VI - cc. 24-49) onde há uma expansão crescente, com a insistência em *fa rissonar* e na exclamação *ahi Corinna*, nas vozes superiores, enquanto as outras cantam o texto, culminando em *ahi morte, ahi tomba!* e que, pouco a pouco, vão-se recolhendo até um uníssono no compasso 49.

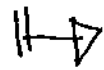
O uso de dissonâncias é muito mais discreto do que no *Lamento*. A proposta aqui é outra: o ambiente é pastoral, o texto não tem características trágicas e o que há de mais forte é o sofrimento amoroso. O que não impede que Monteverdi construa trechos belíssimos, como por exemplo:

(II - cc. 22-26)

Com a *Sestina* fica patente a diferença de meios e propostas que existe entre a monodia e a polifonia no caso específico dos lamentos. Se com relação ao *Lamento d'Arianna*, monódico e a cinco vozes, o texto, sendo idêntico, criava uma semelhança muito grande (além da música ser muito parecida), na *Sestina* pode-se perceber, por contraste, que o discurso monódico possibilita de fato uma relação mais direta com o ouvinte, sem os artifícios da polifonia que, se de um lado, enobrecem a escrita musical, de outro, refreiam um pouco a expressão dos afetos, no sentido de que eles limitam o desenvolvimento do texto através da música. Mas como já escreveu um comentador: "o ciclo é uma composição escura e sombria, cheia de recitativos corais que

⁵ Nesse trecho, E. Strainchamps vê uma citação (Canto cc. 27-30) que Monteverdi faz da frase inicial de seu próprio *Lamento d'Arianna*, como uma homenagem a Caterina Martinelli, que não pôde cantar a parte que lhe foi escrita. Cf. "The life and death of Caterina Martinelli: New light on Monteverdi's «Arianna»", in *Early Music History* 5, 1985 - p.172.

SESTINA VI



(h)

Ec - co l'af - flit - to Glau - co fa ris - so - nar "C
 Ec - co l'af - flit - to Glau - co fa
 - flit - to Glau - co fa ris - so - nar
 Ec - co l'af - flit - to Glau - co fa ris - so - nar "C
 Ec - co l'af - flit - to Glau - co fa

25

- rin - na" fa ris - so - nar "Co - rin - na Co
 ris - so - nar Co - rin - na" fa ris - so - nar Co - rin - na"
 fa ris - so - nar "Co - rin - na" il mar e'l cie - lo fa
 - rin - na" il mar e'l cie - lo fa ris - so - nar "Co - rin - na" il mar e'l
 ris - so - nar "Co - rin - na" il mar e'l cie - lo fa ris - so - nar "C

30

- rin - na Co - rin - na" il mar e'l cie - lo;
 fa ris - so - nar "Co - rin - na" b b
 ris - so - nar "Co - rin - na" il mar e'l cie - lo; di - ca - no i ven - ti
 cie - lo il mar e'l cie - lo;
 - rin - na" il mar e'l cie - lo; di - ca - no i ven - ti

SESTINA VI (cont.)

35

"Ahi Co - rin - na, ahi Co -

- gnor di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la ter - ra

di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la ter - ra di - ca - no i ven - ti o -

- gnor, di - ca la ter - ra di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la

40

- rin - na, ahi Co - rin - na,

di - ca - no i ven - ti di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca - no i ven - ti o -

- gnor di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la ter - ra

ter - ra di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la

- na, ahi mor - te ahi

ahi Co - rin - na, ahi mor - te,

- gnor, di - ca la ter - ra: "Ahi Co - rin - na,

di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la ter - ra di - ca la

ter - ra di - ca - no i ven - ti o - gnor, di - ca la ter - ra:

SESTINA VI (Choral)

45

mor - te, ahi tom - ba".

ahi tom - ba".

ahi mor - te, ahi tom - ba ahi tom -

ter - ra: "Ahi mor - te, ahi tom -

50

Ce - da - no al pian - to i det - ti, a - ma - to

Ce - da - no al pian - to j det - ti, a - ma - to

- ba". Ce - da - no al pian - to j det - ti, a - ma - to

- ba". Ce - da - no al pian - to j det - ti, a - ma - to

Ce - da - no al pian - to j det - ti,

55

se - no; a te dia pa - ce il ciel; pa - ce a te,

se - no; a te dia pa - ce il ciel; pa - ce a te,

se - no; a te dia pa - ce il ciel; pa - ce a te,

SESTINA - II

Nin - fe e'l cie - lo:
 Nin - fe e'l cie - lo:
 Nin - fe e'l cie - lo: a me fu ci - bo il duol, be -
 Nin - fe e'l cie - lo: a me fu ci - bo il duol, be -
 Nin - fe e'l cie - lo: a me fu ci - bo il duol, be -

poi ch'il mio ben co - pri ge -
 - van - da il pian - to, poi ch'il mio ben co - pri ge -
 - van - da il pian - to,
 - van - da il pian - to,

a me fu ci - bo il duol, be - van -
 - li - da ter - ra a me fu ci - bo il duol, be - van - da il
 - li - da ter - ra let - to, o sas - so fe - li - ce il
 let - to, o sas - so fe - li - ce il
 let - to, o sas - so fe - li - ce il tuo bel

evocam cantos responsórios para uma ocasião solene e austera, que são postos em relevo por seções polifônicas não muito freqüentes, construídas a partir de motivos declamatórios contrastantes reiterados em seqüência. É um verdadeiro lamento, apropriado a seu propósito e comovente em sua intensidade e sua sinceridade"⁶. Mas trata-se de um lamento onde o caráter fúnebre está muito acentuado e a emoção parece estar deslocada para um clima geral de tristeza e não centrada no personagem que se lamenta - o que fica patente pela falta de contrastes afetivos.

Apenas a título de curiosidade, citamos aqui o *Lasciatemi morire* de Marcello Albano, publicado em seu primeiro Livro de madrigais a cinco vozes (Nápoles, 1616 - só restaram as partes de Canto, Tenor e Baixo). O texto é um madrigal de oito versos, todos *settenari*, onde o verso *Lasciatemi morire* é repetido três vezes (quatro na música). A música é bem convencional (Anexo I), julgando-se aquilo que restou. Não há nenhum tipo de ousadia ou de elaboração. Note-se apenas um certo gosto da época pela repetição e insistência na frase inicial.

⁶ Strainchamps - idem, ibidem.

E é justamente essa frase inicial que podemos encontrar em outros dois compositores⁷, ambos ativos no ambiente siciliano: Claudio Pari e Antonio Il Verso. Mas aqui as circunstâncias são completamente diferentes: ambos tomaram o texto de Rinuccini (somente para a primeira parte, no caso do ciclo de Claudio Pari) como base de suas composições. Antonio Il Verso musicou apenas o trecho inicial, que corresponde à primeira parte do lamento de Monteverdi. Pari compôs um ciclo de 12 partes, onde apenas a primeira tem o mesmo texto de Rinuccini, musicado por Antonio Il Verso. Em certo sentido, os dois compositores inserem-se em uma corrente que desde muito cedo privilegiou justamente a seção inicial do Lamento monteverdiano e que persistiu até o século passado: a de associar o Lamento ao *Lasciatemi morire*. Mas as duas obras têm características bem diferentes.

Pari compôs o ciclo de 12 partes baseado na seção inicial do texto de Rinuccini e mais onze estrofes de *endecassilabi em ottava rima*⁸ (com exceção da terceira estrofe

⁷ Existe também um ciclo de 6 madrigais a 5 de um certo Giulio Cesare Antonelli, que retoma o texto do *Lamento d'Arianna* de Monteverdi tal qual ele foi publicado em 1623. São seis episódios, porque o segundo de Monteverdi foi dividido em dois e Antonelli também musicou a última parte - *Misera, ancor d'ò loco*. O ciclo tem um caráter polifônico muito mais tradicional do que o de Monteverdi e nunca foi publicado. Para detalhes, veja-se Barblan, G. - "Un Ignoto «Lamento d'Arianna» mantovano", in *Rivista Italiana di Musicologia* II, 2 - 1967, onde estão transcritos alguns trechos da obra.

⁸ "Os onze madrigais são estrofes de autor anônimo de valor muito escasso: aquilo que de pior se pode encontrar na literatura italiana da época" - P. E. Carapezza - "L'ultimo oltramontano o vero l'antimonteverdi I", in *Nuova Rivista Italiana di Musicologia*, Anno IV, n.2 - 1970, pp.226-227. Na realidade os

que é em sexta rima), retirados do já mencionado *Lamento d'Arianna Abbandonata da Teseo*, da versão das *Metamorfoses* de Giovanni Andrea dell'Anguillara. O confronto direto com Monteverdi só é possível, portanto, na primeira parte do ciclo (Anexo I). Como demonstrou de maneira brilhante P. E. Carapezza, existe uma afinidade muito grande entre os primeiros madrigais de cada ciclo, apesar de as propostas serem completamente diferentes. Existe um esquema formal semelhante em ambos (A-B-A'-B'-A'), o modo é o mesmo (dórico - ré em Monteverdi, sol em Pari), mas o princípio diretor da composição de Pari é muito distinto do de Monteverdi: aquele toma a linha de tenor de Monteverdi e a desenvolve em seu madrigal; o tenor é assim a "«vox inditialis», isto é, além de ser a espinha dorsal da composição, era aquela que, de um modo mais evidente, trazia para os Músicos do Renascimento os traços do modelo; é importante notar como Pari inicia essa voz com a mesma escala descendente de quatro notas com a qual Monteverdi havia iniciado"⁹:

PARI

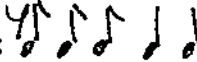
8 La-scia-te-mi la-scia-te-mi - mo-ri-re

MONTEVERDI

8 La-scia-te-mi mori - - - - re

poemas não são de autor anônimo, mas sim de Gio. Andrea dell'Anguillara. Do texto deste, Pari tomou as seguintes estrofes: 12, 13 (sem os versos 5 e 6), 26, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36.

⁹ Carapezza, P. E. - *op. cit.*, p.221.

Mas Pari também escolhe outros padrões, principalmente rítmicos, da música de Monteverdi e os transforma em células rítmicas que permeiam sua composição. É o caso, por exemplo, do ritmo de *e chi volete voi*:  e outros.

É como se ele fizesse uma homenagem ao Monteverdi polifonista, buscando em sua composição um elemento tradicionalmente associado ao modo de compor polifônico e desenvolvendo-o com efeitos diversos daqueles usados por Monteverdi. Pari busca uma construção sonora quase que autônoma, elaborada ao extremo, «maneirística», como diria Carapezza. As dissonâncias são utilizadas como um fim musical em si (por exemplo, na abertura da segunda parte - Anexo II); Pari abusa das falsas relações, dos cromatismos, das imitações, da conseqüente politextualidade, de unidades rítmicas que se repetem, sem muita preocupação com o emprego de tais artifícios de maneira expressiva, mas sim, visando a uma pura elaboração sonora. "Assim como em dom Nicola, também em Claudio Pari, ainda que a justificação do cromatismo, da dissonância e em geral da tensão harmônica seja, programaticamente, a expressão do texto, todo esse modo de proceder desemboca na atividade, como fim em si mesma, tipicamente maneirista, em um experimentalismo sem fim"¹⁰.

Antonio Il Verso publicou seu *Lasciatemi morire* no *Libro XV di Madrigali a cinque voci*¹¹, alguns meses depois do

¹⁰ Carapezza, P. E.- "L'ultimo oltramontano o vero l'antimonteverdi II", in *Nuova Rivista Italiana di Musicologia*, Anno IV, n.3 - 1970, p.416.

ciclo de Pari. O texto é a primeira parte do lamento da Arianna de Rinuccini. Il Verso certamente conhecia o Livro VI de Monteverdi¹², sendo patente a influência deste sobre aquele em alguns de seus outros madrigais. A escolha do texto de Rinuccini pode ser encarada dentro de um gosto predominante por episódios tassianos onde as cenas de lamentos abundavam:

"São filhos naturais de Armida e de Erminia (ou da ariostesca de última hora, Olimpia) todos os lacrimosos lamentos de câmara que, sendo solidamente instituída na Arianna a tipologia da alternância abrupta de afetos extremos, invadem o campo da música vocal seiscentesca [...] Na realidade, em 1619 Il Verso, consciente de todas as novidades tassianas em circulação, já havia utilizado duas estrofes daquela primeira ode sobre Erminia de Casoni, para os madrigais XX e XXI do opus XXXVI: estes travestem em Erminia sul Giordano a Arianna que canta no madrigal XXII o seu «Lasciatemi morire» [...] Justamente neste seu último livro de madrigais a cinco vozes, sobre o duplo caminho do Tasso seiscentescamente parafraseado e da Arianna de Monteverdi, Il Verso atinge, sem ultrapassá-la, a fronteira do teatro em música..."¹³

Assim, a escolha do texto inicial do *Lamento* insere-se em uma tendência - já notada anteriormente em outras regiões da Itália e que permaneceu através de intrincadas relações entre aspectos literários e musicais - de troca e de aproveitamento do mesmo material. Il Verso constrói um madrigal cheio de dissonâncias, que muitas vezes custam a se resolver, como por exemplo no compasso 3 (Anexo I), ou que simplesmente não se

¹¹ Opera XXXVI, 1619. Ed. de Lorenzo Bianconi, in *Musiche Rinascimentali Siciliane VIII*, Leo S. Olschki Editore, Florença, 1978.

¹² Cf. Bianconi, introdução à edição cit., p. XXI e p. XXXII.

¹³ Bianconi, op. cit., p. XXXII.

resolvem (cc. 5-6). A frase inicial do Canto retoma a melodia de Monteverdi apenas no primeiro intervalo, criando uma dissonância muito forte com o Quinto. Nos compassos 23 e 24 existe uma sucessão de acordes maior e menor muito abrupta, confirmando a sensação de que existem contrastes que se seguem sem um ponto definido de repouso. Em geral as vozes entram defasadas, criando uma politextualidade que parece reforçar o clima geral de estranheza, já propiciado pelas dissonâncias e pelos contrastes harmônicos.

Em certo sentido, as duas composições anunciam o final de uma época, tanto para a música siciliana como para a música em geral: são um experimento polifônico, levando ao extremo propostas que se vinham desenvolvendo e alargando-se durante o século XVI, as quais surgiram em um período em que começavam a tornar-se anacrônicas e até muito «difíceis» para o público. A monodia acompanhada, os duetos, os diálogos começavam a dominar a produção musical, ao mesmo tempo em que diminuía o gosto pelos madrigais «tradicionais».

III.3 - Os Lamentos de câmara.

Os lamentos de câmara aqui apresentados constituem o grupo mais numeroso deste trabalho. Todos foram publicados depois de 1620; 1623 é um ano particularmente rico em publicações de lamentos. Coincidentemente ou não, 1623 é o ano em que Monteverdi publicou seu *Lamento d'Arianna* em Veneza, que, como já vimos, é a

única publicação da versão monódica da obra. Em vários outros lamentos é possível encontrar a influência da escrita monódica monteverdiana assim como a inspiração no texto de Rinuccini. Muitos dos lamentos que não foram publicados estão sem datação, a qual será discutida no lugar apropriado. Mas é possível notar uma mudança fundamental a partir dos últimos anos da década de 1630: praticamente todos os textos têm uma seção narrativa introdutória, já presente em alguns lamentos anteriores, e os personagens dos lamentos provêm, cada vez menos, das fontes clássicas e dos poemas épicos. Surgem os Lamentos da Rainha da Suécia, de Marinetta, do Rei da Inglaterra e outras figuras do mundo contemporâneo. E passa a haver uma organização formal cada vez mais acentuada, tanto no texto como na música.

Os lamentos serão agrupados segundo critérios cronológicos da data de publicação e/ou composição. Primeiramente serão agrupados os lamentos da década de 1620, em duas subdivisões: lamentos com textos estróficos e não-estróficos; em seguida serão analisados os lamentos da década de 1630, onde se insere o *Lamento della Ninfa* de Monteverdi, com características formais específicas e que, de certa maneira, influenciará diversos lamentos posteriores. Por fim, serão examinados os lamentos posteriores a 1640, onde começa a haver uma acentuada organização dos textos, que indicam o caminho da cantata barroca. A maior parte deste último grupo tem origem no ambiente romano e sua datação é discutível, pois a maior parte deles não foi publicada, restando apenas os manuscritos com documentação escassa. Mas, devido a algumas informações (episódios históricos,

datas de nascimento, etc.) é possível fazer uma datação aproximada dessas obras.

Finalmente, é importante ressaltar que a divisão entre lamentos de câmara e lamentos de óperas serve apenas como critério de agrupamento das obras. As influências são recíprocas e não ficam limitadas ao âmbito em que as obras surgiram. Excelentes exemplos disso são duas obras de Monteverdi já citadas: o *Lamento d'Arianna*, com seu caráter ambíguo de música de câmara e ópera, e o *Lamento della Ninfa*, obra originalmente de câmara, que influencia tanto a produção camerística como a operística.

III.3.a - Os Lamentos da década de 1620.

Este grupo será dividido em dois sub-grupos: os lamentos com textos estróficos e os não-estróficos. Começaremos por este último.

Os Lamentos não-estróficos

Neste sub-grupo encontraremos os lamentos onde mais diretamente se pode ver a influência de Monteverdi:

- Monteverdi(?) - *Lamento d'Olimpia*;
- Peri, J. - *Uccidimi dolore* [Lamento d'Iole];
- d'India, S. - *L'Apollo*;
- *Lamento di Didone*;
- *Lamento di Giasone sopra i Figlioli morti da Medea*;

- *Lamento di Olimpia*;
 - *Orfeo*.
 Possenti, P. - *Lamento d'Ariana*;
 Costa, F. - *Pianto d'Arianna*;

e um *Planctus B. Mariae Virginis* de Claudio Saracini, que se distancia um pouco dos demais.

O texto do lamento de Costa é o mesmo da *Arianna* de Rinuccini; o *Lamento d'Olimpia* é quase um plágio do mesmo texto; o lamento de Possenti tem um texto de G. B. Marino, extraído da *Canora Sampogna* e os textos dos lamentos de d'India são do próprio compositor. Com exceção do texto de Marino, inteiramente escrito em *settenari*, todos os demais seguem de muito perto o original de Rinuccini (para os textos completos, veja-se o Apêndice II). Mesmo o de Marino retoma vários elementos usados por Rinuccini, além, é claro, de buscar inspiração em outros lamentos da tradição literária.

Podemos afirmar que, como princípio geral, todos os compositores têm a mesma proposta de Monteverdi ao escreverem suas monodias: o respeito ao texto, com a garantia de sua inteligibilidade, através de uma escrita musical simples (ritmo da fala, intervalos pequenos, extensão vocal não muito grande, baixo que sustenta discretamente a voz, etc.). Ao mesmo tempo, com o intuito de comover os ouvintes, os compositores passam a utilizar elementos novos, que vinham sendo introduzidos gradativamente: dissonâncias marcantes, cromatismos, seqüências, saltos de intervalos grandes em momentos específicos, que permitiam realçar os trechos mais expressivos e tensos do texto e conferir uma coerência musical ao conjunto da obra. Não se trata

apenas de madrigalismos e o exemplo de Monteverdi, nesse sentido, é fundamental. Permanece a ambigüidade entre fala comum e poesia, e entre música e fala.

Existe apenas uma cópia manuscrita do *Lamento d'Olimpia* na Biblioteca do Museu Britânico, onde está assinalado "*Voglio voglio morir di Monte Verde*"¹⁴. Não existe nenhum outro indício de que a obra seja de fato de Monteverdi. O primeiro a questionar tal atribuição foi Lorenzo Bianconi¹⁵: "que a *Arianna* era o protótipo de toda a proliferação lamentosa, resulta do confronto do próprio texto de qualquer um desses lamentos. Um caso patente é o do *Lamento d'Olimpia*, muito flagrantemente decalcado da *Arianna*, também na música, para que se possa tolerar a atribuição a Monteverdi"¹⁶. De fato, a comparação entre os textos dos dois lamentos deixa evidente o plágio: repetição de frases, de vocativos e de palavras (veja-se o texto completo no Apêndice II); mas, além disso, na música, que retoma muitos elementos da *Arianna*, parece haver uma preocupação maior com a citação desses elementos do que com a elaboração interna¹⁷. E a citação, fora do

¹⁴ Cf. Osthoff, W. - Prefácio a Claudio Monteverdi - 12 Composizioni Vocali - Profane e Sacre (inedite), Ricordi, p.2.

¹⁵ *Op. cit.*, p.XXXII: "a *Erminia tassesca* e a *Olimpia* parafraseada de Ariosto, dos dois pseudo-Monteverdi". A mesma crítica é feita em *Il Seicento*, EDT, Torino, 1982, p. 211 (227 da segunda edição). Danckwardt, M. - "Das Lamento d'Olimpia «Voglio voglio morir» - eine Komposition Claudio Monteverdis?" in *Afmw* XLI, 1984 também coloca em dúvida a atribuição a Monteverdi.

¹⁶ *Il Seicento*, p.227.

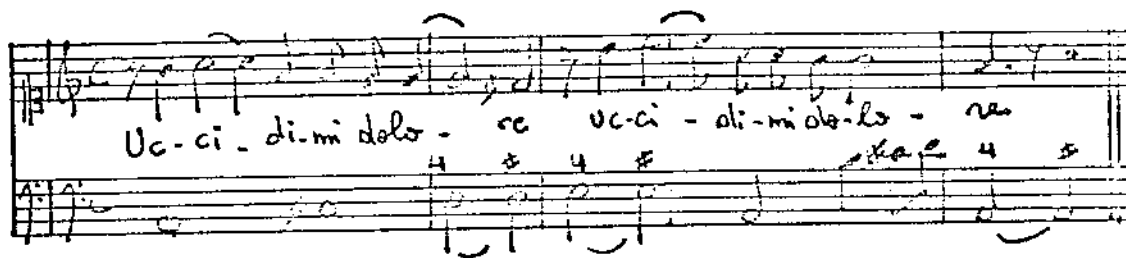
¹⁷ Para detalhes da comparação entre os dois lamentos, veja-se Danckwardt, *op. cit.*

contexto em que foi concebida, perde sua força. (Anexo I, onde se podem ver os trechos que remetem à Arianna).

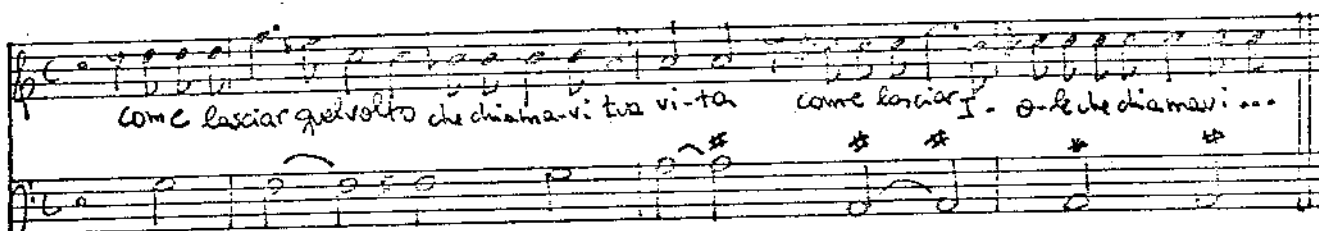
O *Uccidimi dolore* de Peri foi composto originalmente para a ópera *Iole Lusinghiera*, com texto de A. Salvadori, provavelmente composta em 1628 e nunca publicada¹⁸. Restou apenas uma cópia manuscrita (ver lista acima) do Lamento, que foi publicada em uma transcrição do início deste século¹⁹. O tema provém das *Traquinias* de Sófocles, no episódio onde é enfocado o sofrimento de Iole ao ser abandonada por Alcides (nome patronímico de Héracles). A música de Peri procura sempre conservar a inteligibilidade do texto e insiste muito nos momentos expressivos. A frase inicial é apresentada duas vezes, em uma seqüência musical: a voz, entra, já em dissonância com o baixo, e faz um intervalo de segunda menor, assim como na *Arianna* de Monteverdi; há outra dissonância na palavra *dolore* que só depois se resolve:

18 "É certo que a *Iole Lusinghiera*, trabalho predileto de Salvadori, foi condenada sem piedade. Tanto que não se permitiu nem mesmo sua publicação; quem quiser, hoje em dia, conhecê-la, deve procurá-la na coletânea das obras de Salvadori editadas em Roma em 1668, isto é, 40 anos depois do tempo em que aquele melodrama serviu tão bem ao desejo de vingança da feroz e inquieta Cecchina". - Ademollo, A. - La Bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo, Città del Castello, Lapi, 1888.

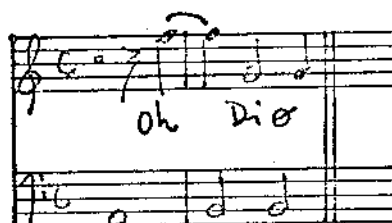
19 in Solerti, Le Origini, ed. cit., pp.32 e ss.



(cc. 1-5)²⁰. Essa frase inicial será repetida no compasso 21 e seguintes, com a continuação do texto, mostrando que se dava grande importância ao início, que praticamente identificava a obra. Mas essa vontade de repetição também aparece nos compassos 14-17 onde aparece uma nova seqüência:

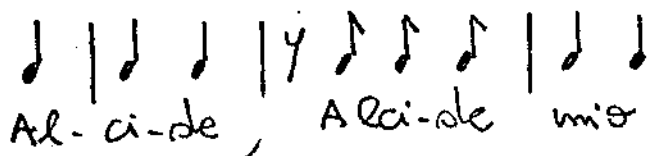


A exclamação parece estar associada, assim como em outros lamentos, a saltos na melodia - *Oh dio* (cc.32-33):

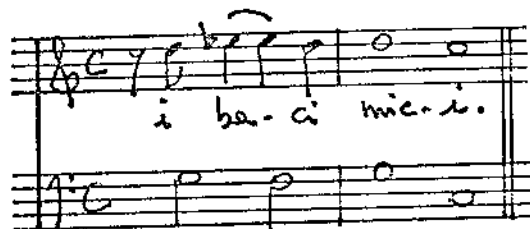


E os vocativos *Alcide*, *Alcide mio* também têm o ritmo igual:

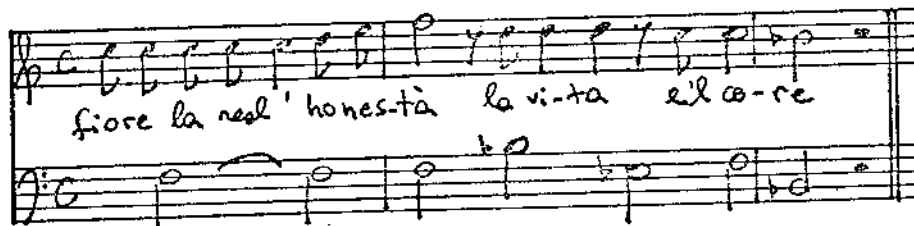
²⁰ A divisão em compasso das monodias não seguia um padrão muito rígido. Do mesmo modo, as fórmulas de compasso (C, 3, etc.) referem-se à unidade de tempo e não à quantidade de notas em um compasso. Nas transcrições feitas não alteramos as fórmulas originais. Portanto, os números de compassos utilizados nesta dissertação servem apenas como uma referência aproximada.



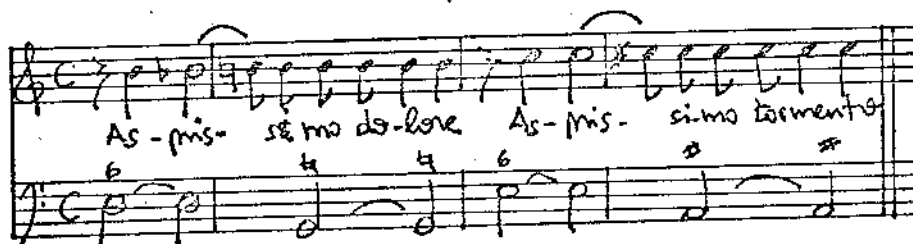
As dissonâncias, ainda que sejam retardos, de fato aparecem para marcar momentos mais expressivos:



(cc. 52-53) Nos compassos 100-102, as pausas ajudam a compor a enumeração:

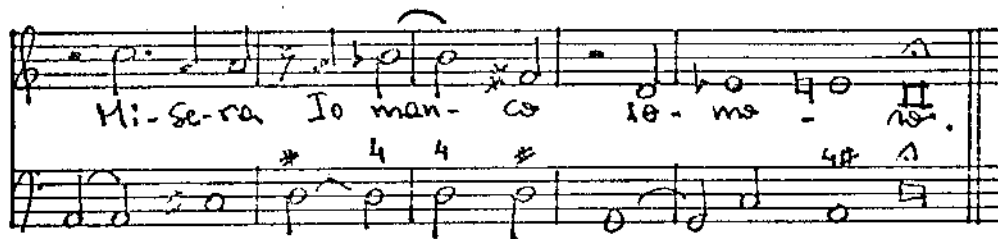


e os cromatismos também marcam as palavras:



(cc. 119-122)

No final, após ter-se resignado, Iole diz: *Misera, io manco io moro* com um cromatismo e com contrastes harmônicos muito expressivos:



Sigismondo d'India compôs cinco grandes lamentos, que foram publicados em seus *Livros IV* (1621) e *V* (1623) de *Musiche*. Todos os textos dos lamentos foram igualmente escritos por ele, o que reflete uma certa tendência de alguns compositores em escrever seus próprios poemas a serem musicados, mostrando a necessidade que tinham de textos específicos para músicas específicas. No caso dos lamentos, isso é bem evidente: nos *Livros IV* e *V*, somente os lamentos são de sua autoria. Os lamentos são de Orfeu e Apolo (*Livro IV*) e de Dido, Jasão e Olímpia (*Livro V*). Esses lamentos são também as peças musicais que têm os textos mais longos, com exceção da *Lettera Amorosa del Cavalier Marini* (G. B. Marino) - do *Livro IV* - que é bem parecida com os lamentos. Os outros textos são sonetos, *canzonette*, estrofes em *ottava rima* e outras formas poéticas.

Todos os lamentos refletem situações bastante dramáticas e também bastante conhecidas: a morte de Eurídice, a transformação de Dafne, a partida de Enéas, o assassinato dos filhos de Jasão e a partida de Bireno. Os textos são escritos em *endecassilabi* e *settenari* (dois *quinari*, no lamento de Jasão), sem esquema de rimas definido. Os personagens têm a oportunidade

de lamentar-se, de queixar-se, de acusar, de sofrer e de exhibir toda a variedade de seu sofrimento. Muitos dos elementos vistos anteriormente reaparecem em todos esses lamentos: o abandono, a solidão, a invocação, a reflexão, o sofrimento e a resignação. Os textos também apresentam muitas semelhanças entre si:

- uma seção inicial, onde o personagem apercebe-se de sua condição:

Orfeo:....Che vegg'io ohimè, che miro?
Apollo:...Che stringo? Ah, dove sono et in qual parte?
Didone:...Infelice Didone/Com'hai tu spirto e core...
Giasone:...Ancidetemi pur, dogliosi affani/Poi che non trovo...
Olimpia:...Misera me! fia vero? Bireno, ah, troppo è ver,...

- uma seção onde estão presentes os vocativos dirigidos ao(s) responsável(is) pelo sofrimento:

Orfeo:....Morirò di dolor, anzi ch'io mora?/.../Euridice cor mio.
Apollo:...O Dafne, ascolta, o cruda...
Didone:...Enea, mia vita Enea,/ Dove ten vai, crudele?
Giasone:...O figli, o cari, figli...
..Medea spietata e dura!
Olimpia:...Bireno, o mio Bireno!

muito semelhante à seção *O Teseo, o Teseo mio da Arianna de Monteverdi/Rinuccini*.

- os finais são todos semelhantes, ao mostrarem um estado extremo de sofrimento, onde os personagens não parecem mais conseguir suportar a dor:

Orfeo:....Io vengo meno e resto immobil sasso.
Apollo:...Da te parto, cor mio, parto e non moro!
Didone:...Io m'abbandono, ohimè, già cado e manco.

Giasone:..Ma dolente già manco e spiro e moro.

Olimpia: Ahi, ch'io manco! ahi, ché more il cor nel seno!

A música composta por d'India para esses lamentos segue alguns princípios gerais: o baixo sustenta o desenvolvimento da voz, que canta sempre respeitando o ritmo das palavras; os momentos mais «afetuosos» são marcados por intervalos mais expressivos e os mais narrativos são mais simples, do ponto de vista musical. No entanto, em todos os lamentos, d'India insiste muito em episódios onde os cromatismos, as dissonâncias entre a voz e o baixo (principalmente sétimas) e os saltos dentro da melodia são muito importantes:

dissonâncias de 7^{as}

A musical score snippet showing a vocal line and a bass line. The vocal line has a 7th interval between notes. The lyrics are "Ahi che morir non posso e per dolor languisco e mi languir".

Apollo, cc. 40-43 (que se repete por mais duas vezes e que é muito semelhante a *Ed io più non vedrovvi* da *Arianna* de Monteverdi). No *Orfeo*, há uma 7^a no compasso 41 e, nos compassos 71-72, uma nona maior completamente exposta:

Musical score snippet for measure 41. The vocal line has a 7th interval. The lyrics are "Rendete il cor al core."

Musical score snippet for measure 71. The vocal line has a 9th interval. The lyrics are "Euri-di - ce cor-mi-ò."

Os saltos saltos na linha melódica da voz adquirem uma importância muito grande, sobretudo nas interjeições e nos vocativos:

Orfeo

Ahi - mi come... Ahi cheti lascio Ahi lasso giulite pivo e casa

Apollo

O Dafne O Dafne ascolta

Giasone

chio voi ma-ni-re

Didone

Enea miranta Enea dove ten vai?

Olimpia

O Bi-rens O Bi-rens Ahi-mi chi-mo-ro Ahi-mi Ahi-mi

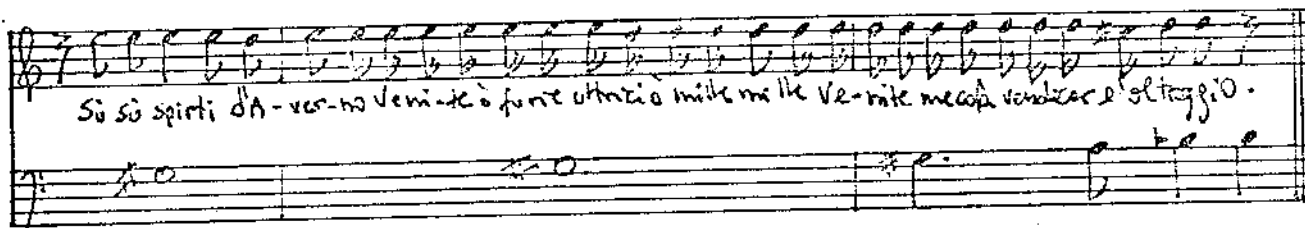
(Orfeo cc. 16, 85-86-87; Apollo c. 45; Didone cc. 11, 12, 28; Giasone c. 35; Olimpia cc. 41-43 e 52-54).

Certos efeitos expressivos também são obtidos através de uma linha cromática no baixo:

che stringe? Ah dove sono e in qual parte?

(Apollo cc. 1-3).

O lamento de Didone é o mais semelhante ao trecho *concitato* da Arianna de Monteverdi, no que diz respeito ao ritmo nervoso na seção *su, su spirti d'Averno*:



(cc. 99-101), que também pode ser encontrado na *Olimpia*, para o trecho *Ma fuggi pur ti seguirò*.

Assim como em Monteverdi, a monodia não estrófica em *d'India* é organizada de modo a reelaborar certos desenhos melódicos (os vocativos, as interjeições, as invocações, as repetições de frases melódicas ou de intervalos), tornando a composição menos dispersa, isto é, conferindo uma maior coerência musical ou finitude à obra, evitando um desenvolvimento sem limites, onde o ouvinte, sem repetições muito definidas, terminaria perdendo a referência da obra.

Além dos cinco lamentos, com poesias do próprio compositor, que foram publicados no *Quarto* e no *Quinto Livros de Musiche*, em diversos outros momentos da obra de Sigismondo *d'India* é possível encontrar peças que de alguma forma apresentam

características de lamento, ou que se refiram especificamente à Arianna de Monteverdi.

No *Libro III* (1618), dois madrigais, nº II - *Lagrimate occhi miei* (poesia de G. Villifranchi) - e nº V - *Occhi convien morire* - apresentam uma citação musical evidente do *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, justamente o trecho mais famoso e mais comentado: a frase inicial, *Lasciatemi morire*. Em *Lagrimate occhi miei*, a frase musical é reproduzida com a mesma seqüência de notas - lá, sib, fá, mi - mas com o ritmo um pouco alterado e, depois, retomada uma quarta acima, quando retorna o texto:

A comparação com a fonte monteverdiana deixa claro que se trata de uma verdadeira citação: a mesma seqüência de notas, versos de mesmo metro (*settenari*) e colocados em uma posição estratégica, o que facilmente seria percebido por um ouvinte da época. Dez anos já tinham se passado desde que *Arianna* havia sido apresentada pela primeira vez.

Certamente configura-se como uma citação, uma referência a uma obra muito difundida, que serve para criar uma atmosfera, evocando o lamento. Mas os textos têm uma característica totalmente diversa do da *Arianna*: o clima trágico não está presente. Trata-se de dois madrigais líricos, com um caráter de tristeza mais acentuado. É claro também que o desenvolvimento da composição de cada um destes madrigais vai seguir seus próprios caminhos, divergindo do modelo monteverdiano.

O texto de *Occhi convien morire* é o seguinte:

*Occhi, convien morire:
Sù dunque, or vi chiudete
Per giammai non mirar luci men belle;
O mie fatali stelle,
Io vi lascio il cor mio
Io parto, io moro a Dio.
Ahi chi da voi mi svelse?
Ahi, chi mi to' la vita?
Durissima partita!*

A música tem um desenvolvimento semelhante àquela dos lamentos: dissonâncias em alguns momentos (cc. 8 e 17), síncopas nas exclamações (cc. 19-20) e até mesmo um madrigalismo em *partita*, no final. A peça gira em torno de um sol menor, aliás

como quase todas do Livro III. Mas o que a distingue de um lamento? Certamente, o texto: a característica mais evidente é que ele é curto e, conseqüentemente, não existe a possibilidade de mostrar-se uma sucessão de afetos variados e também de haver partes descritivas - não se configura uma cena; a música representa, do mesmo modo, um número menor de afetos, restringindo-se a um clima geral de tristeza - não há oposições e contrastes.

Ainda dentro do Livro III, um soneto de Petrarca *Tutto il di piango, e poi la notte* (nº IV), um Eco (nº XIX) e um episódio da *Gerusalemme* de Tasso (*Giunto alla tomba* - nº XV) completam um quadro geral de tristeza, todos em tons menores (geralmente sol), criando uma atmosfera obscura que parece repetir-se em cada um deles.

Em contraste com todas essas peças, os Livros I e II apresentam diversas composições com textos mais ligeiros e com música estrófica. Um exemplo disso, é a *canzonetta Un di soletto* (Anexo I, onde também se encontra o poema completo), com texto de Chiabrera, em sete estrofes de quatro *quinari* e dois *settenari* (aabccb):

*Un di soletto
Viddi il diletto
Onde ho tanto martire,
E sospirando,
Tutto tremando
Così le presi a dire:*

*"O tu, che m'ardi
Con dolci sguardi,
Come si bella appari?"
Ella veloce*

*Sciolse la voce
Fra vaghi risi e cari
etc.*

As partes narrativas e em primeira pessoa convivem dentro das estrofes e a fórmula de compasso muda segundo o tamanho do verso (muitas vezes o ritmo não respeita o acento natural das palavras), mas a música é sempre a mesma para todas as estrofes, independentemente do caráter da letra (narrativa ou não). A vocação de tais peças é muito mais ligeira e *dilettevole*, apresentando uma musicalidade mais fluente e mais autônoma.

Neste grupo de lamentos não-estróficos existem dois *Lamenti d'Arianna*: um de P. Possenti e o outro de Francesco Costa. As propostas dos dois são diferentes e eles se baseiam em textos também diferentes.

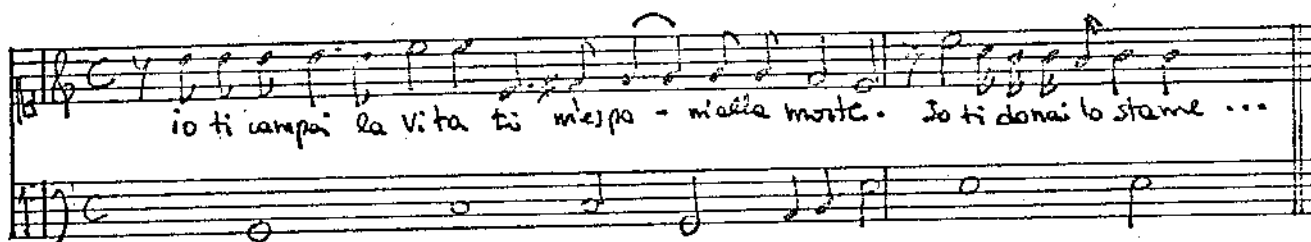
Pelegrino Possenti tomou como base um texto de Marino, da *Sampogna - Idilli Favolosi*, justamente o episódio de Arianna. De um total de 299 versos, Possenti tomou os seguintes: 313 a 373, 384 a 415, 428 a 460, 526 a 536, 588 a 597, 604 a 611, o que forma um total de 154 versos²¹, todos *settenari*, sem esquema de rimas definido. A música tem um estilo marcadamente declamatório, sem um uso muito acentuado de dissonâncias nem de

²¹ Os versos 396, 444 e 445 estão alterados com relação ao poema de Marino. O verso 411 foi suprimido e no verso 396 a palavra *vergine* foi substituída pela palavra *femina* (p. 57 da edição original). Tomei como base a edição de G. G. Ferrero - Marino e i Marinisti, Riccardo Ricciardo Editore, Milão - Nápoles, 1954.

saltos. A voz caminha, em geral, por grau conjunto, e existe uma certa variedade rítmica que enriquece a obra. Possenti constrói certos arcos melódicos muito grandes, geradores de tensão. Assim, para os versos:

*Io ti campai la vita,
Tu m'esponi a la morte.
Io ti donai lo stame,
Per cui libero uscisti
Da gl'intricati giri
Del carcere confuso;
Tu tra questi deserti,
Ond'uscir mai non spero,
Io ti sottrassi al rischio
Del gran mostro biforme,
Ed a la tua posposi
La fraterna salute;*

Possenti faz um contraste entre agudo e grave para cada io-tu, expondo o contraste entre o que Arianna fez por Teseo, e o que este, em troca, fez por ela. Além disso, as frases vão se dirigindo para o agudo, com um efeito de insistência sobre o início dos versos:



(cc. 26-27)

Em um outro trecho, ele constrói uma imensa frase, sem nenhuma pausa, para os versos:

*Son questi gl'imenei,
Queste son le promesse?*

I giuramenti questi,
 Quando la fè mi desti
 Con maritaggio altero
 Voler farmi beata?
 Oh sciocca e forsennata
 Femina che si piega
 Ad amator che prega!

Son questi e' i miei questi sono promesse e giuramenti questi quando la fè mi

desti con maritaggio altero voler farmi beata e sciocca forsennata

fe-mi-na che si piega ad'a-ma-to-r che pre-ga.

(cc. 41-44)

que também é um crescendo em direção ao agudo. Apesar dos intervalos serem pequenos e de não haver muita variedade, existe uma tensão que vai aumentando sempre.

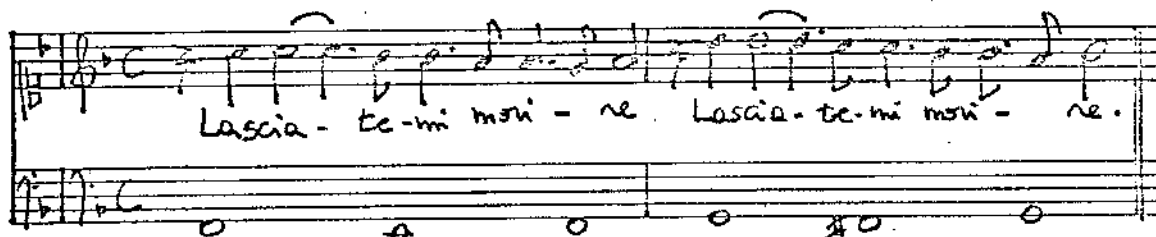
O lamento é muito longo e sem o recurso de elementos que confirmam uma maior variedade, ele tende a ser muito repetitivo. Existe pouquíssima variação harmônica; dois exemplos são os compassos 63-64 (Mi maior-Dó maior) e 70-71 (Ré maior-Mi maior), onde fica mais evidente um contraste da harmonia com fins expressivos, realçando o texto. Com meios um pouco limitados,

torna-se mais difícil um contraste de emoções como existia em Monteverdi, que era muito admirado por Possenti²².

O *Pianto d'Arianna* de Francesco Costa toma por base o texto de Rinuccini, com as seguintes modificações: na terceira seção *Dove, dove è la fede*, Costa segue o texto até a *fera che mi strazzi e mi divori* e depois passa imediatamente para a seção seguinte, mas no trecho *O nemi, o turbi, o venti*, segue só até *voragine profonda*. A última seção é idêntica àquela do texto original.

A música de Costa procura desenvolver frases diferentes da de Monteverdi, mas em muito momentos aproveita alguns elementos da *Arianna*:

- a repetição da frase inicial:



22 Na dedicatória da *Canora Sampogna*, ele escreve: "eu pude ousar expor aos olhos do mundo o parto obscuro de meu pobre engenho (enquanto podem-se ver tantas composições belas de tantos homens notáveis e, em particular, aquelas do Senhor Monteverdi, que por sua alteza, tendo-se aproximado do Céu, dos anjos, tendo aprendido o canto harmonioso, que preencheram o mundo com a harmonia Celeste) por causa dos pedidos de amigos..." in Tomlinson, G. (ed.) - *Italian Secular Song - Volume 7 - Venice II*, Books published by Bartolomeo Magni. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1986, p.35.

- dissonância (sétima, assim como em Monteverdi) para o trecho *Ed io piú non vedrovvi*:

ed io piú non vedrovvi ó madre

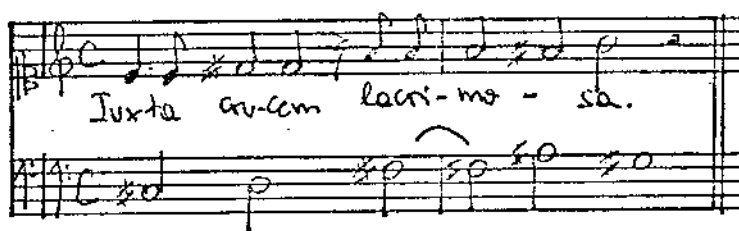
- o ritmo da voz e o movimento do baixo para o trecho *Son queste le coronne e O venti o turbi....*:

Queste son le corone onde m'adormi il crine questi li scettri somr-

O venti ó turbi, ó nembi

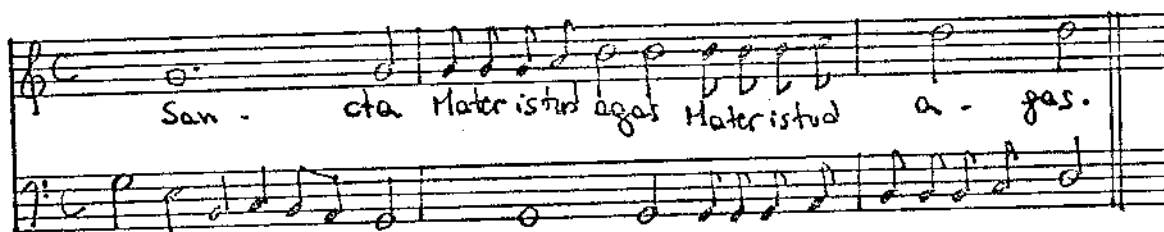
É como se Costa escolhesse momentos muito característicos da obra de Monteverdi e os adaptasse à sua escrita musical, que usa um registro um pouco mais agudo da voz e que procura ser mais «ariosa», utilizando também certos recursos de repetição, como, por exemplo, unidades rítmicas $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ ou } \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩}$.

De todos esses lamentos da década de 1620, o que mais destoa do conjunto é o *Planctus B. Mariae Virginis*, por dois motivos: o texto em latim, que é o mesmo do *Stabat Mater dolorosa*, e o uso generalizado de cromatismos e contrastes harmônicos. Praticamente todas as frases musicais têm algum cromatismo:



(cc. 5-6)

ou também contrastes harmônicos, que são, algumas vezes, repetidos em seqüências. O baixo não se limita a dar uma discreta sustentação à voz, dialogando muitas vezes com ela:



(cc. 60-61)

O lamento desenvolve-se um pouco à maneira das árias não-estróficas de Caccini, com um crescendo de virtuosidade vocal, que culmina na parte final da obra. Os cromatismos adquirem um caráter quase experimental, ainda mais associados aos contrastes harmônicos, que criam diversas tensões e mudanças de clima, gerando uma sensação geral de estranheza.

Os Lamentos estróficos

Esses lamentos tomam como base textos estróficos e têm em comum também o fato de haver uma parte narrativa dentro do texto (com excessão do *Armillio de Possenti*). Na maioria das vezes, a parte narrativa aparece como uma introdução que localiza a cena do lamento e que descreve o estado emocional no qual se encontra o personagem. Freqüentemente, também, existe um trecho conclusivo que é, em geral, mais reflexivo do que narrativo, onde se reflete sobre temas gerais como o amor, a traição, etc., apresentados durante o lamento. Essa tendência de inserir partes narrativas e/ou reflexivas já existia na poesia da época. Do ponto de vista dos lamentos de câmara ela servia como uma introdução ao lamento propriamente dito, possibilitando ao ouvinte compreender a cena que estava para acontecer. Quanto à parte reflexiva, ela parece substituir os comentários do coro na tragédia, ou também parece estar relacionada a partes reflexivas existentes dentro dos próprios monólogos, como, por exemplo, no *Lamento d'Arianna*, no trecho *Misera, ancor do loco*.

A poesia estrófica tende, em geral, a forçar a organização musical em direção a um esquema também estrófico. A repetição dos versos, a disposição métrica, das rimas, dos acentos internos cria um texto onde os aspectos formais são mais definidos do que naqueles que geralmente são utilizados nos lamentos. E como já vimos, as árias, sobretudo nesse período, têm uma característica essencialmente estrófica. As músicas com texto

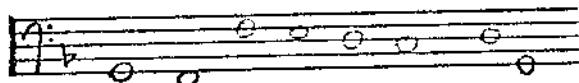
estrófico aqui apresentadas, em geral, não seguem um padrão estrófico de composição (com uma exceção). A explicação desse fato talvez esteja relacionada ao modo como os compositores encaravam o lamento, na década de vinte. O lamento, como já vimos, sempre aparece em oposição a uma organização formal muito acentuada, para poder permitir a expressão de sentimentos contraditórios, que se sucedem «desordenadamente», deixando evidente o contraste entre os afetos. Era praticamente uma convenção que os lamentos seguissem um estilo «recitativo», como já foi visto, intermediário entre canto e fala, mas permeado por trechos expressivos e ousados, do ponto de vista musical. Às árias, geralmente, correspondiam textos mais «ligeiros», mais apropriados a uma musicalidade autônoma. Os compositores que examinaremos a seguir escolheram textos estróficos, mas parecem ter rompido um pouco as características formais, aproveitando os *endecassilabi* e *settenari* de uma maneira que lembra o uso que Monteverdi fez deles.

Os Lamentos estróficos são os seguintes

- Possenti, P. - *Accenti Pietosi d'Armillo*
 - *I sospiri d'Ergasto*
 Saracini, C. - *Cristo Smarito in stile recitativo* - *Lamento della*
Madonna
 Rovetta, G. - *Le Lagrime d'Erminia*
 Marini, B. - *Le Lagrime d'Erminia*

Os dois lamentos de Possenti desenvolvem-se em ambiente pastoral. O texto de *I Sospiri d'Ergasto* é de Marino, da *Sampogna* - *Idilli Pastoral* estrofes 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 80; são estrofes de *endecassilabi* em *ottava rima*. No poema é dada grande

importância à natureza e ele tem um caráter mais lírico do que dramático. É o único lamento com texto estrófico que apresenta um esquema musical mais definido: o baixo das oito estrofes é praticamente o mesmo (existem pequenas variações) e pode ser esquematizado do seguinte modo:

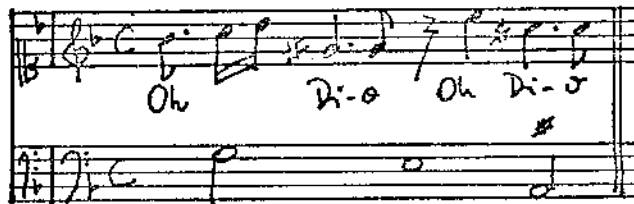


e a voz (soprano) desenvolve variações em cada estrofe, com muitos episódios melismáticos. Assim, o baixo garante um equilíbrio interno (sobretudo do ponto de vista dos encadeamentos harmônicos) a cada estrofe e a voz apresenta o texto, caminhando na maioria das vezes em grau conjunto, com algumas variações. Mas o canto de cada estrofe tem características próprias, tornando possível a identificação das mudanças: na estrofe 4, por exemplo, um esquema rítmico (♩ ♪♪♪♪) domina a composição; nas outras estrofes, algumas passagens virtuosísticas são bem características. Somente a última estrofe é narrativa, mas retoma o mesmo esquema musical das anteriores, o que confirma essa intenção estrófica do compositor.

Em *Accenti Pietosi d'Armillo*, Possenti usou um texto de oito estrofes de *endecassilabi* em *ottava rima*. A música também aparece dividida em estrofes, mas não existe variação estrófica. É um recitativo interpolado com passagens virtuosísticas e com alguns elementos que dão uma coerência musical maior: repetição de um padrão musical quando os versos se repetem (6ª e 7ª

estrofes); reaproveitamento de trechos de estrofes anteriores (8ª), etc.

No *Cristo Smarrito in stile recitativo - Lamento della Madonna*, C. Saracini utilizou 25 estrofes de cinco *settenari* e um *endecassilabo* (ababcC), poema de Marino. Existem cinco estrofes de introdução, dezenove do lamento e a estrofe final foi conferida a um coro a três vozes. Como o próprio título da obra indica, ela foi escrita em *stile recitativo*, não havendo variações estróficas. Em algumas vezes não se respeitam o ritmo e os acentos das palavras, e, em geral, o lamento tem um desenvolvimento bastante linear, com alguns episódios mais expressivos, que são conseguidos sobretudo através de cromatismos ou de saltos:



(c. 44, que é igual ao *Oh Dio* da *Arianna* de Monteverdi)

A dedicatória da primeira peça (*Udite lagrimosi spirti d'averno*) da coletânea de *Musiche* a Monteverdi, mostra a admiração que Saracini tinha por ele e também, através do exame dos lamentos que ele escreveu, é possível identificar a influência monteverdiana.

Le Lagrime d'Erminia de G. Rovetta tem um texto inspirado na *Gerusalemme* de Tasso, com cinco estrofes de endecassilabi em ottava rima. A primeira delas é uma introdução narrativa e as demais constituem o lamento. A voz é confiada a um tenor (dó na 4ª linha), apesar do personagem ser feminino. Aqui também não há traços de intenção estrófica na composição: é um recitativo mais lírico, um pouco mais melodioso, com episódios afetuosos, obtidos com cromatismos, contrastes harmônicos:

(cc. 45-47)

Existem também trechos melismáticos, mais graciosos e em outros, o baixo adquire, em alguns momentos, uma liberdade maior, imitando a voz:

(cc. 50-52)

Biagio Marini compôs um pequeno ciclo, também intitulado *Le Lagrime d'Erminia*. São vinte estrofes de seis versos, com *settenari* e *endecassilabi* alternados e com esquema de rimas aBaBcC. Um narrador (tenor) faz a introdução nas seis primeiras estrofes e em seguida inicia-se o lamento de Erminia (dezesseis estrofes). Mais uma vez a forma estrófica não é levada em conta, sendo que a parte narrativa e o lamento seguem o mesmo esquema declamatório, pontuado por episódios mais expressivos. Assim como no *Cristo Smarrito* de Saracini, esse lamento de B. Marini tem uma vocação quase que teatral, ao organizar uma cena mais detalhada, o que indica uma tendência que se vai cristalizar posteriormente.

Como pudemos ver, os lamentos da década de 20 seguem de muito perto o modelo monteverdiano. Mesmo nos textos estróficos, são pouquíssimos os casos de compositores que procuram conferir uma organização musical mais precisa. Desde o início da monodia acompanhada, o *stile recitativo* e o lamento parecem caminhar juntos, pois os compositores viam na declamação livre a possibilidade de melhor exprimir os afetos (que, de certo modo, estão potencializados no lamento) e o contraste entre eles. Mas pode-se perceber que com o decorrer do tempo, houve uma convencionalização da escrita monódica para os lamentos, que começava a causar uma certa insatisfação nos músicos, teóricos e ouvintes. O lado *dilettevole* da música, que procurava agradar os ouvintes, através do simples som, sem uma grande preocupação com a comoção, prosseguia com muitas formas musicais: árias,

canzonette, scherzi, etc. Como já vimos, os lamentos representavam uma pequena porcentagem dentro das publicações musicais. Mas eles eram praticamente a única «forma» que não seguia os critérios musicais das outras. É como se houvesse uma oposição entre Lamento (música que deveria *muovere gli affetti*) e as outras formas (música para *dilettare*). Mas tal oposição, que aparentemente existia, começa a se diluir a partir da década de trinta. A questão do *diletto* e do tédio gerados pela música parece tornar-se mais urgente, e percebe-se uma tendência em direção a uma maior formalização dos aspectos musicais, como veremos no próximo item. Tal formalização significava uma preocupação em conquistar os ouvintes através da variedade dos sons e a variedade estava igualmente presente nos textos.

III.3.b - Os Lamentos da década de 1630.

Do ponto de vista musical, diversos lamentos da década de 1630 repetem elementos já assinalados nos lamentos anteriores: estilo recitativo, episódios expressivos, com cromatismos, contrastes harmônicos, etc. Com a publicação do *Lamento della Ninfa* de Monteverdi em 1638, a situação começa a mudar. Mas as mudanças já começavam a ocorrer também com relação aos textos utilizados.

Os dois lamentos de B. Ferrari - *Lamento d'Andromeda* e *Chi non fa com'amor* - têm como base textos do próprio compositor, que se caracterizam mais como uma queixa genérica contra o

destino do que como um lamento de um personagem específico: não há citação de nenhum outro personagem (a não ser o nome da protagonista no caso de *Andromeda*) e os finais são muito semelhantes, ao refletirem sobre a condição de quem ama:

Andromeda : "Deh folle chi s'appoggia a questo mondo..."
Chi non fà com'amor: "E chi serve ad amor serve alla morte"

Sobretudo no segundo caso, trata-se de uma reflexão genérica sobre o amor. A música de ambos é bastante semelhante a todas aquelas que já foram examinadas, sendo que o *Lamento d'Andromeda* tem episódios mais expressivos.

Mesmo que não haja exatamente novidades no aspecto musical, *Il Pianto di Rodomonte* de Antonio Maria Abbatini tem como proposta criar uma grande cena dramática onde uma situação extrema se configura, abrindo espaço para o lamento do protagonista. Rodomonte também é um personagem do *Orlando Furioso*, que enamorando-se de Isabella e tentando possuí-la à força, termina matando-a. Como Isabella recusava-se a entregar-se, preferindo morrer, ela cria uma situação que lhe permitiria ser morta: diz a Rodomonte que faria uma poção, tornando qualquer homem imortal; em seguida, embriaga Rodomonte; depois, passa a poção em seu próprio corpo e pede a Rodomonte que a golpeie com a espada, para provar que a poção a protegeria. Rodomonte aceita a proposta e golpeia a jovem, que, logicamente, morre. Quando

percebe o que fez, lamenta-se e jura erguer um túmulo em sua homenagem, matando todos os cavaleiros que passassem pelo lugar.

Abbatini concebeu uma pequena ação dramática, com três personagens: Rodomonte, Isabella e Romito (ajudante de Rodomonte). Além disso, existe uma seção que encerra a ação com Cupido triunfante. Existe um diálogo inicial (em *quinari*, *settenari* e *endecassilabi*) que vai exibindo o desejo de Rodomonte, a recusa de Isabella e os conselhos de Romito. Há uma parte estrófica em *ottonari* (aabccb), onde Rodomonte canta uma espécie de hino à bebida (*O felice chi può bere*): a música também é estrófica, sendo que o baixo inicia e depois a voz faz algumas variações (Anexo I). Em seguida vem Isabella, depois de ter preparado o líquido «poderoso» e Rodomonte a mata. A partir de *Ohimè, ma che rimiro?* inicia-se o lamento propriamente dito, que segue o mesmo esquema dos outros lamentos, tanto do ponto de vista musical, como do texto. E, finalizando, Cupido canta uma *aria* (o termo aparece na partitura) estrófica (todas as estrofes com *settenari tronchi* com rima aabb bcdd).

Mais do que novidades do ponto de vista musical, esse lamento traz uma organização cênica muito definida, onde aparecem cristalizados certos procedimentos: os diálogos têm uma configuração simples, tanto no aspecto musical como literário; as árias - no caso, em episódios alegres - têm um esquema estrófico; e o lamento, permanecendo na tradição, tem uma escrita musical mais elaborada, mas sempre permanecendo próximo à fala. Assim, a oposição lamento-ária aparece bastante realçada, dentro de uma cena hipotética retirada de um episódio da tradição épica.

Proserpina Gelosa - Lamento de G. F. Sances também traz uma diferença com relação aos outros lamentos já apresentados: a voz permanece muito mais na região aguda. Não que a extensão seja muito diferente dos demais lamentos - mi_3 - sol_4 - mas é que a voz permanece a maior parte do tempo na região aguda, uma tendência que parece ir consolidando-se no decorrer do século. Além disso, há um maior diálogo entre voz e baixo e também o uso de arpejos na voz, indicando uma preocupação com uma elaboração musical maior. A trama refere-se a uma hipotética cena de ciúmes entre Proserpina e Plutão e propicia uma situação apropriada para o lamento. Há também referências à *Arianna* de Monteverdi, como no trecho *Su, su tartaro e suore* com o nervosismo das semicolcheias:

su su tartaro e suore scotele homai scotele le io ro ne contete sibilantii

fulmini d'aver no more-te; pasi ombrosi fce bal se accese e infocanti sassi etc.

Mas, de fato, a grande novidade com relação aos lamentos desse período é a *Ninfa* de Monteverdi. Trata-se de um

pequeno ciclo de três «madrigais» publicado no *Libro Ottavo - Madrigali Guerrieri e Amorosi* em 1638: *Non avea Febo ancora, Lamento della Ninfa - Amor dov'è la fè e Si tra sdegnosi pianti*. O veio dos lamentos recitativos vinha, de algum modo, esgotando-se. Não que a partir de 1638 ele tenha-se exaurido. Ao contrário, o próprio Monteverdi, entre outros, o utilizará (ver próximo item) diversas vezes. Mas é como se a necessidade de simplicidade requerida pela música recitativa passasse a restringir a criação musical. Além disso, os elementos lançados por Monteverdi em sua *Arianna* reapareciam incessantemente, estereotipando os lamentos. É como se Monteverdi encontrasse uma fórmula renovadora para o *Lamento della Ninfa*: associar um *basso ostinato* com tetracorde menor descendente ao lamento. O *basso ostinato* não era uma invenção de Monteverdi, mas a associação feita por ele era uma novidade que passou, mais uma vez, a ser incorporada em diversos lamentos posteriores.

O texto usado por Monteverdi é uma *canzonetta* de Rinuccini:

*Non havea Febo ancora
Recato al mondo il di
Ch'una donzella fuora
Del proprio albergo usci.
Miserella, ah! più no, no;
Tanto gel soffrir non può.*

*Sul palidetto volto
Scorgeasi il suo dolor.
Spesso gli veniva sciolto
Un gran sospir dal cor.
Miserella, ah! più no, no;
Tanto gel soffrir non può.*

Si, calpestando i fiori,
 Errava or qua or là;
 I suoi perduti amori
 Così piangendo va.
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

"Amor", diceva, il piè,
 Mirando il ciel, fermò,
 "Dove, dov'è la fede
 Ch'il traditor giurò?"
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

"Fa che ritorni mio,
 Amor, com'ei pur fu;
 O tu m'ancidi, ch'io
 Non mi tormenti più".
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

"Non vuò più ch'ei sospiri
 Se non lontan da me;
 No, no, ch'i suoi martiri
 Più non dirammi a fè".
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

"Perché di lui mi struggo
 Tutt'orgoglioso sta;
 Che sì, che sì se'l fuggo,
 Ch'ancor mi pregherà".
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

"Se'l ciglio ha più sereno
 Colei che'l mio non è,
 Già non rinchiude in seno,
 Amor, sì bella fè".
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

"Ne mai sì dolce baci
 Da quella bocca avrai
 Ne più soavi, ahì taci,
 Taci che troppo il sa".
 Miserella, ahì più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.

*Si, tra sdegnosi pianti,
 Spargea le voci al ciel.
 Così nei cori amanti
 Mesce amor fiamma e giel.
 Miserella, ah! più no, no;
 Tanto gel soffrir non può.*

Como se pode ver, existe uma parte introdutória/descritiva, o lamento, e uma outra reflexiva/conclusiva. Essa mesma canzonetta já havia sido utilizada antes por Antonio Brunelli (1614), Giovanni Battista Piazza²³ e por Johann Hieronymus Kapsberger (1619). Podemos ver no exemplo deste último, o tratamento estrófico dado ao poema, com duas vozes e baixo contínuo (Anexo I²⁴).

Monteverdi propôs uma solução completamente diferente: separou as partes narrativas e confiou-as a um coro masculino de três vozes (as três estrofes iniciais e a última) e o lamento foi confiado à voz feminina. As intervenções *Miserella, ah! più no, no; / Tanto gel soffrir non può* foram mantidas dentro do lamento, como um comentário feito pelas vozes masculinas. Além disso, o lamento é construído sobre um baixo (lá-sol-fá-mi) que se repete 34 vezes durante os 68 compassos. Assim, Monteverdi construiu uma verdadeira cena-lamento, criando uma moldura dentro da qual o lamento se desenvolve em gênero *rappresentativo*.

²³ Cf. Rosand, E. - "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", in *Musical Quarterly*, Vol. LXV, n.3, 1979, p.350.

²⁴ Editado em Whenham, J. - *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Vol.2, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982 - p.332.

No coro masculino da primeira parte, as duas primeiras estrofes são cantadas homofonicamente com muitas dissonâncias: algumas como notas de passagem (c. 2) e outras com um sentido madrigalístico, realçando palavras (c. 11). A terceira estrofe apresenta uma série de imitações (construídas sobre uma marcha harmônica) entre as vozes, sugerindo o *calpestare* e o errar da donzela e preparando a entrada do canto.

Na edição original, somente o Lamento apresenta todas as vozes juntas. Nas outras duas seções, as vozes estão separadas em partes, como era o costume da época. Existe uma indicação de Monteverdi no início do ciclo:

"Modo de representar o presente canto. As três partes que cantam fora do pranto da Ninfa foram colocadas separadamente, porque se cantam no tempo da mão; as outras três partes que vão comiserando com voz fraca a Ninfa foram postas na partitura para que sigam seu pranto, que deve ser cantado no tempo do afeto da alma e não no da mão".

Assim, a voz que faz o lamento deve seguir o "tempo do afeto" e não o tempo preciso das outras vozes. Claro que o ritmo ternário e o movimento marcado do baixo e das outras vozes dificulta uma liberdade total do canto, como existia nos outros lamentos, onde a voz podia desenvolver-se livremente. Aqui, ela está um pouco mais presa ao movimento do conjunto, mas isso não diminui a expressividade da música. Aliás, trata-se de um outro tipo de expressividade, onde um fator musical predominante define uma caráter «triste» e onde o texto pode ser apresentado. Mas não se trata de uma ária. Nesta, o padrão musical define todo o

²⁵ in Tutte le opere, VIII, p.286.

conjunto e não apenas o baixo. Além disso, Monteverdi quebra o esquema estrófico do texto, o que não acontece na ária.

Em primeiro lugar, há o movimento contínuo do baixo *ostinato*, um procedimento que não era estranho à música do período:

"Embora distingua-se pelo seu estilo dramático intenso, o «Lamento della Ninfa» é apenas uma das obras dos anos 1630 baseada no tetracorde descendente. Diversos livros de árias e cantatas impressos antes do «Lamento della Ninfa» - de compositores como Gerolamo Frescobaldi, Givoanni Felice Sances, Martino Pesenti, Benedetto Ferrari e Francesco Manelli - contêm pelo menos uma peça com tetracorde. Mas nessas coleções, onde a variedade de expressão é uma meta principal, o tetracorde provê uma entre tantas outras opções para a organização da linha do baixo. Outras incluem as assim chamadas *ciaccona*, e padrões maiores como a *romanesca* e *ruggiero*".

Mas a novidade está no fato de associar o lamento a um tetracorde menor descendente, que, com todas suas repetições, tem um efeito quase que hipnótico, de insistência, criando um fundo onde o lamento se desenvolve. E o canto aparece como segundo elemento, que está o tempo todo relacionado ao baixo. Em princípio, o canto tem um desenvolvimento livre e tal liberdade cria uma série de dissonâncias com o baixo: compassos 10 e 11 (*traditor*), 12 (*giurò*), 15 (*com'ei*), 17 (*ancidi*), 20 e 22 (*tormenti*) e assim por diante. É como se, de um lado, houvesse a inexorabilidade do baixo e, do outro, o devaneio da voz (com seu movimento, as pausas, as síncopes), e eles estão o tempo todo entrando em choque. As dissonâncias são quase casuais, já que o movimento do

²⁶ in Rosand, E. - *op. cit.*, p.352.

baixo nunca se altera; no entanto, a reincidência mostra que elas têm uma função expressiva.

O coro masculino completa o conjunto da obra, comentando o destino da Ninfa e, ao mesmo tempo, prosseguindo na descrição. As vozes masculinas também entram em choque com o movimento do baixo, criando dissonâncias. Às vezes isso também ocorre no confronto com a voz feminina (compasso 22, por exemplo). A coerência do conjunto é, sem dúvida alguma, dada pelo baixo, que percorre todo o lamento. O movimento das vozes é determinado pelo do baixo, que garante tanto uma coerência harmônica, como rítmica.

O grupo masculino encerra o ciclo de uma maneira semelhante ao início: homofonia com algumas dissonâncias. O texto procura refletir sobre a condição de quem ama e conclui: *Così nei cori amanti/Mesce amor, fiamma e gel.*

Monteverdi rompeu a estrutura estrófica da *canzonetta* de Rinuccini, mas procurou uma coerência musical através do baixo. Em outras obras suas, como nos *Scherzi Musicali*, conservou a forma poética. Todavia a ambigüidade - entre fala, poesia e música - que existia nos lamentos e na música recitativa em geral começa a se dissolver. A posteridade dos lamentos começará a adotar o padrão do baixo *ostinato* com tetracorde menor descendente para identificar as cenas-lamento²⁷.

²⁷ Vide Rosand, *op. cit.*, p.353 e seguintes. Tal padrão permanece até, pelo menos, na música de Purcell - veja-se o final de *Dido e Eneas* - *When I'm laid on earth* - ou a canção *O let me weep* e migra também para a música instrumental.

Os exemplos do uso desse tipo de baixo começam a multiplicar-se após a *Ninfa* de Monteverdi, tanto no âmbito camerístico, como no operístico. Muitas vezes o padrão não tem o mesmo tratamento que Monteverdi lhe deu: podem-se encontrar variações (inversão, cromatismos, arpejos) ou ainda ele pode ser abandonado após uma introdução²⁸. No *Pianto d'Erinna*²⁹ (Anexo I) de Nicolò Fontei podemos ver a associação do padrão com o lamento. Aos quatro versos introdutórios corresponde uma música recitativa, simples. Quando inicia o *pianto* em primeira pessoa, entra um baixo *ostinato* - com a indicação *adagio più che si può* - que não é um tetracorde descendente «puro»:



mas que pode ser encarado como um tetracorde com ornamento e cromatismo. Mas além da questão de reduzir esse tetracorde ao padrão, permanece o fato de o lamento estar associado a ele. Assim como na *Ninfa*, o baixo repete sempre o mesmo desenho enquanto a voz vai apresentando o texto com razoável liberdade rítmica, criando as dissonâncias mais variadas. Os trechos *Ferma, deh per pietà, scoltami o Dio* têm sempre a mesma música. No verso *Ma a chi parlo dolente?* retorna o tempo quaternário. Contudo, nos

²⁸ Para detalhes, cf. Rosand, *op. cit.*, loc. cit.

²⁹ Erinna foi uma poetisa grega, morta aos dezenove anos, que escreveu um poema pela morte de sua amiga Baucide.

últimos versos, rimados e com uma métrica mais definida, Fontei cria uma música também mais esquematizada, com um baixo que tem sempre o mesmo movimento, diferente do anterior. Isso indica uma preocupação com uma formalização mais marcante, tendendo para um estilo mais arioso.

Os lamentos da década de 30 aqui analisados parecem indicar uma tendência, que já era visível na década de 20, no sentido de uma maior formalização de determinados aspectos poéticos e musicais: em primeiro lugar, a presença de trechos narrativos nos lamentos se consolida (e música deles é sempre recitativa); em segundo lugar, existe a procura de elementos musicais que definam com maior especificidade o lamento - frases que se repetem e sobretudo o tetracorde menor descendente. Além disso, existem outras características que podiam ser notadas em toda a música do período: aumento do virtuosismo e da tessitura vocal, contrastes mais definidos entre as diversas seções de uma mesma peça, etc.

III.3.c - Os Lamentos posteriores a 1640 e os lamentos não-datados.

A partir da década de 40, a formalização de aspectos musicais e poéticos consolida-se definitivamente. Com exceção de

alguns poucos lamentos, todos têm uma seção introdutória/narrativa e muitos deles já apresentam distinções precisas entre tipos de verso (de um lado *endecassilabi*, *settenari* e *quinari* e de outro, *ottonari*, *senari*, etc.). Um outro fator marcante é a mudança dos personagens, que começam a ter sua origem tanto no mundo político contemporâneo (Marinetta, Rei da Inglaterra, Rainha da Suécia, Rei da Tunísia, etc.), como em um âmbito pastoral genérico, sem uma identificação precisa. Ora, esse tipo de cena requeria uma introdução para situar com uma certa precisão o personagem que se lamenta; assim, a parte introdutória torna-se quase fundamental. Claro que o lamento podia ser reconhecido por diversos fatores: uma frase inicial que se repete, o uso de versos próximos à fala, o uso de palavras expressões que se consolidaram na tradição literária, a escrita musical «afetuosa», o tetracorde menor descendente e todos os outros elementos vistos anteriormente. No entanto, a introdução tinha, juntamente com o título, a função de localizar o personagem no tempo e no espaço. O lamento sai do âmbito da tradição literária e passa a participar do mundo contemporâneo.

A organização musical do lamento também começa a sofrer algumas mudanças, sobretudo quando o texto apresenta uma variedade do tipo de metrificação, aproximando-se da cantata (mas ainda sem uma separação rígida entre ária e recitativo seco). Como poderemos observar, cada compositor dá uma solução particular a suas composições.

Quanto à datação dos lamentos, com exceção daqueles publicados, é muito difícil estabelecer datas precisas ou mesmo

levantar qualquer tipo de hipótese. Para aquelas obras que possuem uma referência no mundo político, é possível estabelecer uma data mínima para a composição. Mas existem algumas obras que permanecem sem qualquer indício de datação³⁰.

Lamentos Religiosos

Em primeiro lugar examinaremos os lamentos que têm temas religiosos. O primeiro deles é o *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna* (Anexo I), publicado em 1641 (ou 1640) na *Selva Morale e Spirituale*, que agrupava quarenta obras da produção religiosa de Monteverdi. O *Pianto* é a última peça da coletânea e a música não é outra senão a do *Lamento d'Arianna*, com algumas alterações, sobretudo de ritmo. Os motivos que levaram o compositor a publicar esse «travestimento» religioso de sua monodia mais famosa não são conhecidos. Diferentemente do que acontece com a versão a cinco vozes do mesmo lamento, aqui é realmente de se espantar o feito de Monteverdi, já que era uma premissa teórica sua que as palavras deveriam conduzir a música e não o contrário. Como então conceber que um texto diferente daquele para o qual a música fora concebida pudesse ter a mesma roupagem musical? Um comentador «explicou» o fato da seguinte maneira: "O elevado maquinário teórico desce aqui a um nível de

³⁰ Ainda que seja possível associar tais obras ao mesmo período de outras que possuem datação e que pertencem ao mesmo manuscrito, preferiremos não fazer nenhuma hipótese nesse sentido.

simples fórmula operativa, de praticidade despojada"³¹. Assim, o clima geral de tristeza dos dois temas justificaria o uso da mesma música em um outro contexto, de devoção mariana. A «explicação» parece um pouco genérica, mas vale lembrar que Monteverdi, do ponto de vista teórico, nunca foi um purista e sempre esteve ligado a atitudes que pareciam romper com formulações teóricas muito definidas. De qualquer modo, ele inseriu a versão sacra do *Lamento* em sua última coletânea publicada em vida e em uma posição bastante estratégica.

Não se sabe o autor do texto latino usado por Monteverdi. De qualquer maneira, o uso que dele se faz é um uso «italiano»: os versos não são contados segundo a métrica latina e sim, segundo a italiana. Desse modo, os versos são *settenari* e *endecassilabi* (com algumas exceções), assim como o eram na primeira versão. Teseo tornou-se Jesu; Arianna, Maria e assim por diante. Monteverdi só tomou para essa versão as quatro primeiras partes do original. Causa certa estranheza a mudança de um lamento essencialmente profano, que retrata o amor e o sofrimento de uma mulher traída por um homem, para um lamento religioso, que retrata o sofrimento da virgem pela morte de seu filho-deus. No entanto, tal procedimento era usual, pelo que se sabe, do ponto de vista musical.

Mas Monteverdi não era o único a fazer uso de sua música profana em um contexto religioso. Aliás, eram muito comuns

³¹ Gallico, C. - Monteverdi - Poesia musicale, teatro e musica sacra, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978, p.139.

as contrafactae espirituais desde o século anterior. Contudo, no caso específico da Arianna, podemos encontrar em versão manuscrita um *Lamento della Maddalena, sopra quello d'Ariadna con nuova aggiunta di C. E.* Ao texto original foi acrescentada uma pequena introdução narrativa, com música (Anexo I) também do autor da aggiunta:

*"Già l'invitto Gesù dal alto monte
A cui di folte olive
Verdeggiate corona orna la fronte
Spiegat'in aria il suo corporeo velo
D'Averno vincitor' ne giva al Cielo
Quando la mesta penitente ebrea
Ch'ebra di mortal duolo
Vedeo negl'altri glori i suoi tormenti
Cosi in un punto sciolse
Con dolorosi accenti
Dall'egro cor gl'affetti
Dagl'occhi il pianto e dalla lingua i detti".*

para prosseguir com nada mais, nada menos, do que o *Lasciatemi morire!* Arianna tornou-se Maddalena; Teseo, Gesù; Atenas, o céu e outros ajustes foram feitos. No decorrer do próprio lamento foram feitas algumas interpolações no texto que correspondem também a uma música inserida. Em outros momentos do texto, as palavras foram modificadas, mas a estrutura do original permanece. O manuscrito em que se encontra esse Lamento (I-Bu - Ms 646/VI) contém diversas outras peças de caráter religioso: *Lacrime di Maria Vergine sotto la Croce* (em cinco partes, com uma escrita virtuosística e uma extensão de soprano que atinge o dó agudo, fato não muito comum para a época), *Da l'urne d'Alabastro ai piè di Christo, Amante convertito, seguito dalla sua Donna, mentra va a farsi Religioso*, etc. Trata-se de um manuscrito napolitano,

posterior a 1646³², que contém também, além das obras já mencionadas, um certo *Lamento del Ré di Tunisi nella fuga del prencipe suo primogenito*.

Este último "refere-se a um fato histórico: a conversão - de um príncipe muçulmano ao cristianismo, à qual se refere também um outro lamento semelhante - *Lamento della principessa di Tunisi*, palavras e música de Loreto Vittori, editado em 1649"³³. A música é bastante simples e lembra o estilo «florentino» do começo da monodia acompanhada. O que parece mais interessante aqui é a utilização do Lamento como meio de propaganda (divulgando a conversão de um muçulmano) e de devoção religiosa. Através desse exemplo, pode-se inferir que o lamento era um topos musical suficientemente difundido e considerado apto para ser utilizado dentro de um contexto religioso, com fins específicos.

Dentro desse mesmo contexto de conversão e de oposição ao islamismo, estão três lamentos (todos sem datação) de Luigi Rossi: *Lamento di Zaida Mora*, *Lamento di Zaida Turca* (os dois com o mesmo texto de Fabio della Corgna) e um *Lamento di Zelmi Turca*, com texto do mesmo Fabio della Corgna. Os dois textos possuem uma parte introdutória e uma conclusiva. O *Lamento di Zelmi* tem uma

³² Cf. Bianconi - *Il Seicento*, p.226, que cita também uma outra paráfrase religiosa da *Arianna* em um manuscrito de música para a Semana Santa, compilado em Roma nos anos 1640.

³³ Bianconi, *op. cit.*, loc. cit. Em sua introdução à edição da obra de Antonio Il Verso, ele também escreve sobre a fase "jesuítica, oratorial" da música palermitana, na qual se insere o texto do *Lamento della Principessa di Tunisi*, stampato in Musica in Venetia (per la fuga del principe in Palermo fatto Christiano nell'anno 1647 [recte: 6 de maio de 1646] nella Casa Professa della Compagnia di Giesù - poi ritornò in Tunisi - ed. cit., p.XXXII.

elaboração maior: existe a introdução, dentro do lamento há um verso que se repete cinco vezes (*Egli ha il ferro nel collo et io nel core*), existem três trechos em *ottonari* (um *quaternario*) e uma intervenção final de *Amor*. A fórmula de compasso varia bastante na música, mas não parece haver um esquema definido para as mudanças: os ritmos ternário não acompanham necessariamente as mudanças métricas, obedecendo a uma preocupação essencialmente musical. Os outros dois lamentos têm um tratamento semelhante, sendo que a *Zaida Mora* também possui uma variedade maior na fórmula do compasso.

Do mesmo L. Rossi existe, igualmente, um *Pianto della Maddalena*, sempre com uma parte introdutória e outra, conclusiva. A música do lamento segue os padrões que já vimos: música genericamente ariosa com passagens expressivas. Mas aqui existe uma curiosidade. Para os quatro primeiros versos do trecho:

*"Per sì fervidi accenti,
D'amor misti e di duolo,
Fuor dell'usato, il volo
Ferman nell'aria addolorati i venti,
Sprezzansi i sassi e l'impiedade istessa,
A lagrime sì pie, lagrima anch'essa".*

com rimas *abbACC* a música, Rossi compôs uma aria, com fórmula de compasso 3, e que tem como padrão um baixo *ostinato* com tetracorde menor descendente:

Aria

Per sì fer- vi- dia- cun - ti D'amor mistie di

duo - - lo fur- All'us- a- to il ve

etc.

justamente no trecho em que o personagem deixa de cantar em primeira pessoa e é o narrador que canta.

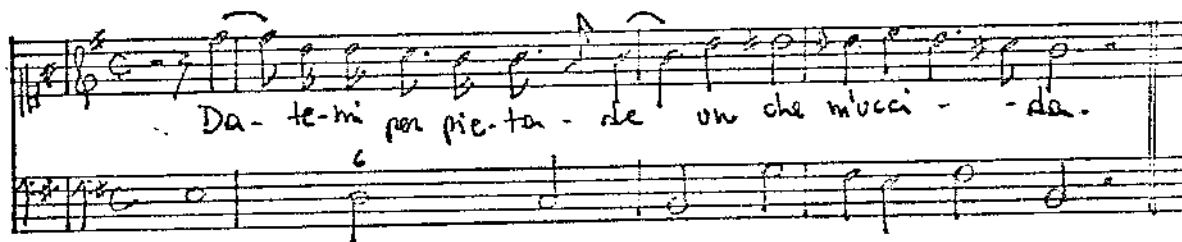
É possível depreender que alguns elementos musicais tradicionalmente associados ao lamento começavam a ser usados com maior liberdade. Em outros lamentos, que veremos a seguir, existe uma introdução ariosa (às vezes é uma ária) e o lamento retoma a escrita monteverdiana da *Arianna*. No caso da *Maddalena* de Rossi, temos um lamento com características semelhantes à *Arianna* e uma conclusão descritiva com o baixo da *Ninfa*. Isso indica uma associação dos elementos musicais ao Lamento em geral, seja nas partes narrativas e/ou reflexivas, ou no lamento propriamente dito. Com relação a esse aspecto, fica mais evidente que os compositores passam a preocupar-se cada vez mais com uma

concepção puramente musical, abrandando a importância do texto. E essa é uma tendência que se vai acentuando durante o século e que culminará, em uma fase mais avançada, em um esquema rígido para a cantata e para a ária.

Peças como *Peccai son reo di morte* de caráter confessional e de arrependimento inseririam-se igualmente em uma classificação de lamento mais alargada. Mas aqui o lamento seria dirigido a Deus, como uma possibilidade de perdão. É como se ele participasse de um conjunto retórico da defesa do pecador. Dentro desse contexto religioso, talvez seja possível compreender melhor a função do lamento: a de mostrar a dor, o conflito de sentimentos, certamente para comover o ouvinte (no caso Deus) e para conseguir algum tipo de graça. Mas ele parece ter, do mesmo modo, a finalidade de comover o ouvinte para que este, através da comiseração e da participação no sofrimento alheio, possa ajudar e aliviar o sofrimento. Nesse sentido, o lamento aproxima-se muito da *preghiera*, por exemplo, que Orfeu faz no Inferno. Ele mostra a dor que sente pela perda da mulher; comove os deuses através do seu canto e com isso pretende conseguir uma graça - a liberação de Eurídice. E isso reafirma o papel de desencadeador que o lamento já mostrava anteriormente, como no caso da Arianna, que, após lamentar-se e entregar-se à vontade de morrer, é levada por Baco em seu cortejo.

Lamentos com temas políticos

Os Lamentos que tocam temas religiosos de conversão também têm um certo teor político, que é muito mais evidente em diversos outros lamentos³⁴. O primeiro deles é o *Lamento della Regina di Svetia* de Luigi Rossi, que se refere ao assassinato do rei Gustavo Adolfo da Suécia em 1632, episódio crucial na Guerra dos Trinta Anos. O Lamento foi composto depois de 1632 e antes de 1641, quando Ottaviano Castelli enviou uma cópia dele para o Cardeal Mazarino³⁵. O texto do lamento é todo em *settenari* e *endecassilabi* e existe uma parte introdutória. A música não apresenta grandes variações, mas existem diversos episódios onde as dissonâncias tornam a música bastante expressiva, como, por exemplo:



(cc.27-29)

³⁴ A execução de Mary Stuart (1587), apesar de já estar um pouco distante do período, adquiriu nova importância quando passou a ser celebrada como mártir da cristandade no século XVII. Carissimi escreveu uma cantata sobre o tema: *A morire, descritta em Palisca, C. V.* - *La Musica del Barroco* - trad. Nilda G. Vineis, Editorial Victor Leru - B. Aires - 1978, pp.148-150.

³⁵ Cf. Rosand, E. - "Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The composer's Voice", in *JAMS*, Vol. XXI, 1978, n.2, p.266. Rosand, citando Caluori, sugere a data de 1639 para a composição e autoria do texto seria atribuída a Fabio della Corgna.

Existe também um *Lamento del Re d'Inghilterra*³⁶ de Carlo Caprioli, com texto de Effigieri. O texto apresenta combinações métricas variadas, com *settenari* e *endecassilabi* e a ária tem três estrofes de *ottonari* e uma de *settenari*, com esquema de rimas abab. A música tende para um estilo mais arioso e apresenta variações de fórmulas de compasso, não acompanhando, necessariamente, as mudanças métricas.

O *Lamento di Marinetta moglie di Massaniello*, de autor anônimo, também apresenta uma organização musical semelhante aos demais. Apesar de haver mudanças na fórmula do compasso, a música segue um estilo declamatório. O lamento refere-se a um episódio da revolta napolitana de 1647 contra o domínio espanhol. Existe um trecho descritivo, um personagem que narra a morte de Massaniello (inspirado na *Messagiera* da *Euridice* e do *Orfeo*?) e uma conclusão.

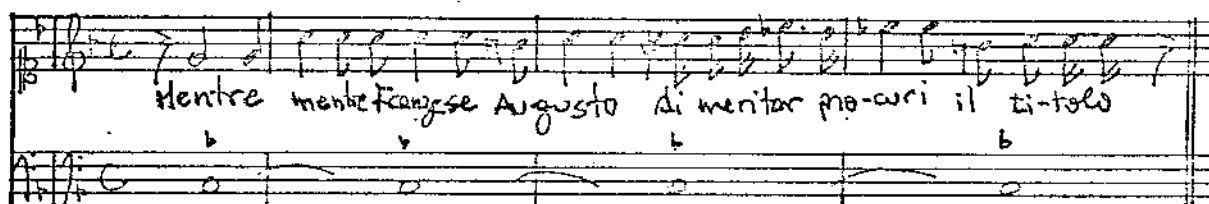
Porém, o mais ambicioso e o mais bem realizado de todos os lamentos de argumento político que constam neste trabalho é certamente *Sul Rodano severo - Il Lamento* de Barbara Strozzi, que se refere à execução de Henri de Cinq-Mars, condenado por Luís XIII por sua participação em um complô contra Richelieu³⁷. O

³⁶ Rei Charles I foi condenado à morte e executado em 1649. A composição da obra, portanto, deu-se após essa data.

³⁷ Para detalhes da importância do episódio no ambiente veneziano, bem como sobre as obras por ele inspiradas, cf. Rosand, *op. cit.*, p.265 e seguintes.

lamento foi publicado pela primeira vez em *Cantate - Ariette e Duetti, op.2* (Veneza, Gardano, 1951) e também no opus 3 em 1654. O texto é de autor anônimo³⁸ com *settenari, endecassilabi* e quatro *ottonari tronchi*, com rimas *bacciate* ou *incrociate*, mas sem esquema fixo. É um exemplo de um lamento baseado em um fato histórico bem marcante, que reflete a injustiça do poder real, que parecia ser alvo de interesse para a república veneziana³⁹. Strozzi utilizou, para o lamento, diversos recursos: já na introdução, existem trechos em ritmo quaternário e outros, ternários; no lamento propriamente dito ela usou combinações como:

- trechos recitativos:



(cc. 43-46)

³⁸ Rosand sugere que seria um *accademico Incognito, op. cit., loc. cit.*

³⁹ Rosand também sugere que Cinq-Mars podia ser visto como um «mártir» pelos *Incogniti*, pois eles professavam em comum a libertinagem.

- repetição do verso *non mi chiamo innocente* e seguintes, com variações no canto e no baixo:

57

Non mi chiamo inno - cen - te per troppo erri per troppo ho me stesso tradito etc

66

non mi chia - mo inno cen - te etc

(cc. 57-61 e 66-70)

- ritmo ternário e basso ostinato (precedido por ritornello instrumental):

Men-tre al de-vo-to al de-vo-to col-lo tu mi stende-ri quel cor-

-te se quel con-te - se con-te - se con-te - se braccio al-lor mi da-ri al-lor - etc.

(cc. 93-101)

Na conclusão, um cromatismo:

mentre il re-cto-ri-um pian-to

(cc. 203-204)

e, por fim, um recurso de que Monteverdi se havia servido em seu *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, o qual era apreciado por Cavalli (que o empregou, por exemplo, em seu *Giasone*), professor de Barbara Strozzi: o estilo *concitato* (repetição de uma mesma nota várias vezes, criando um clima nervoso):

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system's vocal line contains the lyrics "tre mi fa ci gi tre mi fa ri - gi e tor bi-". The second system's vocal line contains the lyrics "dassi tach-i-dassi senha -". Both systems feature a lute line with a tremolo effect, indicated by a series of slanted lines and repeated notes.

(cc. 207-211). Sobre o estilo *concitato* (agitado, excitado), na advertência aos leitores de seus *Madrigali Guerrieri, et Amorosi*, Monteverdi escreveu:

"Tendo considerado que as nossas principais paixões, ou afecções da alma, são três, a saber: Ira, Temperança e Humildade ou súplica, como bem afirmam os melhores filósofos - aliás, a própria natureza de nossa voz é alta, baixa ou mediana - e como a Arte da Música as nomeia claramente conforme estes três termos: agitado

[concitato], calmo [molle] e temperado; e não tendo encontrado em todas as composições dos músicos do passado um exemplo do gênero agitado, mas sim, do calmo e temperado [...]; e sabendo que são os contrários que comovem imensamente o nosso ânimo, que é a finalidade da boa Música, como afirma Boécio [...]; por isso tudo, dediquei-me com muito estudo e fadiga a reencontrá-lo, [...] Comecei então a pensar na semibreve, [...], a qual pode ser dividida em dezesseis semicolcheias, percutidas uma a uma, com acréscimo de um texto que contenha ira e indignação. Ouvi nesse exemplo a similitude do afeto que buscava [...] Por isso aviso que o baixo contínuo deve ser tocado com seu acompanhamento no modo e na forma que está escrito[...] As maneiras de tocar devem ser de três tipos: oratória, harmônica e rítmica. Aquela encontrada por mim, daquele gênero de guerra deu-me a oportunidade de escrever alguns Madrigais por mim intitulados Guerreiros..."⁴⁰

A intenção era de obter um efeito descritivo, que representasse a fúria e a indignação. E no caso do lamento de Strozzi, é como se o Sena ecoasse o tremor de Paris.

Podemos ver como, com os Lamentos «políticos», a música passava a utilizar temas que já estavam completamente distantes das primeiras óperas e das primeiras experiências monódicas. Se antes era necessário recorrer a personagens mitológicos e/ou pastorais, estes deveriam ser, preferencialmente, músicos excelentes e cantores com poderes sobre-humanos, para que se garantisse uma certa verossimilhança, vemos, em contrapartida, que por volta da metade do século, a questão da verossimilhança parece não se colocar mais. Claro que as situações escolhidas têm um componente trágico muito acentuado, mas passamos a ver reis,

⁴⁰ Transcrito em Lettere, Dedicche e Prefazioni, ed. cit., pp.417-418. *

rainhas e outros cavaleiros lamentando-se e também mulheres que perderam seus maridos - seres humanos, embora cercados por uma aura especial, pertenciam à vida contemporânea. E é precisamente através de lamentos que esses personagens aparecem na música de câmara. Se na ópera começavam a surgir os temas históricos (*L'Incoronazione di Poppea*) que se distanciavam, apesar do prólogo alegórico, do ambiente mitológico, na música de câmara os personagens políticos surgem através do meio musical que tocava em um ponto muito sensível da época: o lamento.

Os Lamentos pastorais

Os lamentos de personagens do ambiente pastoral e mitológico têm um caráter mais lírico do que propriamente trágico, e referem-se, em geral, a um sentimento amoroso não correspondido e ao sofrimento de quem ama. A experiência do abandono permanece, mas o tom pastoral dilui a força trágica e confere um ar mais gracioso tanto aos textos, como às composições. De Luigi Rossi, temos dois lamentos: *Lamento d'un Pastore* e *Sovra un lido che fremea*, que têm características formais do texto e da composição bem diferentes. O primeiro desenvolve-se de acordo com um esquema «normal» dos lamentos, mas seguindo mais de perto a variação do esquema métrico:

Orrida e solitaria	= C
Martiri, lamenti	= 3
Ch'ha perduto il suo bene	= C
Affanni e gemiti	= 3

O segundo é composto por nove estrofes de quatro *ottonari* (sete estrofes abab e duas abba), mas é todo construído com fórmula de compasso 3/2 e com alternância entre um grupo de duas vozes e baixo contínuo e outro de solo e baixo contínuo. O ritmo ternário cria um clima mais leve no conjunto da obra.

Presso ad un antro ombroso, de compositor anônimo e sem datação, também repete características de outros lamentos deste item: alterações da fórmula de compasso (acompanhando a métrica), com uma maior preocupação com a variedade. A ária, que surpreendentemente nesse caso é o lamento, é estrófica:

Aria

O speme tradin' t'hai io ve- glio mori-re chi nasce al martire non curi

la vita, non curi la vi- ta, chi nasce al martire non curi. la vi- - ta non

CU - - ri la vita. Così dice e infel-lice. etc

(cc. 27-40). As demais estrofes encaixam-se na mesma ária.

O mais longo dos lamentos deste trabalho intitula-se *Lamento di Cecco*, de autoria de Luigi Rossi. São 256 versos - *settenari* e *endecassilabi* - e o texto tem uma introdução narrativa, um mensgeiro, o lamento propriamente dito e uma conclusão. A banalidade da situação já é apresentada através da «importância» do relato que o mensageiro vem transmitir:

*"Lisa tua, la tua Lisa
 Che nell'esser galante
 Non cede a Bradamante
 E brava è poco men d'una Marfisa,
 Lisa tua, la tua Lisa
 Candida e fresca più della ricotta
 E da mangiar col pane assai migliore
 D'una pera bugiarda o bergamotta,
 Nonostante la fede
 A te più volte in mia presenza data,
 - scoppiami il core a dirlo - è maritata!"*

A vocação de paródia de outros lamentos e a referência à obra de Monteverdi fica evidente em outros trechos:

"E come può mai stare, o Lisa mia
 Ché mia ti vuo' pur dire
 Ancor che fatta d'altri oggi ti sia,
 E come può mai star ch'abbi pensiero
 Di voler il tuo cecco abbandonare?

[...]

O fiumi, o boschi, o monti,
 O parenti, o vicini,
 O popoli, o brigate,
 Che fate, ohimè, che fate?
 Ché non porgete aiuto a quest'afflitto
 Che per essere stracco omai vacilla
 E non può star più dritto?"

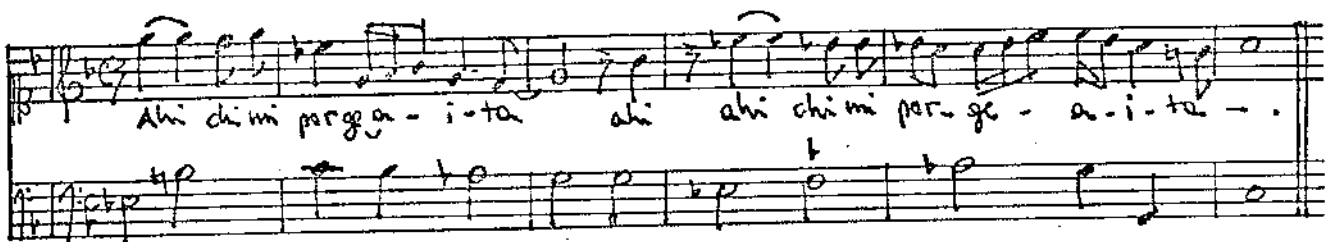
e sem dúvida, o mais jocoso é:

"Addio pecore e buoi,
 Addio vacche e vitelli,
 Addio galline, addio pulcini e voi,
 Figli dell'orto mio, cari piselli,
 Addio Licisca, addio Melampo mio,
 Addio nonno, addio mamma, o babbo, addio!"

São palavras e situações mais do que conhecidas que, no contexto em que aparecem e da maneira como são utilizadas, ridicularizam a cena do lamento ao extremo, mostrando que, talvez, já houvesse uma saturação com relação a esse meio de expressão. A música não traz nada de interessante: ao contrário, é um recitativo muito seco, quase sem elaborações, com algumas dissonâncias (mas sempre sem uma função exatamente expressiva), talvez com o intuito - justamente - de expor o esgotamento do gênero.

Também é de L. Rossi um *Lamento d'Arione* (personagem que, atirado ao mar, foi salvo das águas por golfinhos que haviam-se encantado com seu modo de cantar). Aqui a proposta é «séria» e a situação crítica retoma a cena tradicional do

lamento: o confronto com um destino injusto, que não tem justificativa. Curiosamente, o termo *aria* assinala o início do lamento. Em realidade, não se trata de uma *ária*, mas, sim, de um *arioso*, com algumas repetições melódicas, sobretudo nas frases do texto que se repetem, por exemplo:



(c. 58-63)

Em outros dois lamentos de B. Strozzi - *Lagime mie* e *Appresso ai molli argenti* - publicados em 1659 é possível perceber que a liberdade de organização musical tornava-se mais patente. É como se o princípio de variedade fosse mais importante; porém, mais do que isso, é como se critérios musicais de fato guiassem a música, que deixa de estar atrelada ao texto. Em *Appresso ai molli argenti*, existe um virtuosismo maior da voz, que canta na região mais aguda, e as sete estrofes do lamento têm características musicais próprias: Na 1ª o baixo caminha com um movimento bastante definido; a 2ª é uma *ária*, onde o baixo imita a voz; a 3ª é *recitativa*; a 4ª tem um ritmo ternário com baixo *ostinato* e também fórmula de compasso quaternário; a 5ª é uma

ária de ritmo ternário; a 6ª também é uma ária, no entanto, mais virtuosística e mais graciosa (as estrofes 4, 5, 6 têm, no final, o mesmo baixo que faz uma ligação entre elas, como se fosse um *ritornello*); a 7ª tem um ritmo ternário. Através do exame do uso que Strozzi fazia dos melismas, das variações rítmicas, da repetição de frases musicais sem a repetição de palavras, pode-se concluir que fosse sua preocupação, de fato, uma musicalidade mais autônoma, mesmo quando abordava lamentos (que possuíam certos requisitos de expressividade razoavelmente codificados). Esses dois lamentos pertencem ao final do arco de tempo estipulado para este trabalho e representam ainda um caminho intermediário para cantata. Existe uma preocupação muito grande com o *dilettare*, pois o princípio que busca uma coerência musical através da variedade procura conquistar o ouvinte. Mas ainda não há uma codificação precisa que separa árias de recitativos. Os episódios de uma mesma obra continuam oscilando entre esses dois extremos.

III.4 - Os Lamentos de ópera.

O *Lamento d'Arianna* de Monteverdi foi apresentado dentro de uma ópera. Contudo, mais do que isso, ele era o ponto culminante dentro da ópera, o ponto para o qual conduziam todos

os acontecimentos anteriores e a partir do qual era possível o desenlace final. É como se o lamento estivesse dentro de uma grande moldura cênica, realçado, destacado - onde o personagem pode mostrar toda a sua versatilidade e talento na elaboração dos contrastes dos afetos. O lamento era também o grande momento da atriz/cantora (ou ator/cantor), um momento em que toda a atenção recaía sobre ela e onde ela poderia expandir toda sua expressividade. Assim, ele tinha uma dupla função: dentro dos acontecimentos internos da obra ele devia comover e desencadear o final; e, justamente por isso, para o público, ele era o ponto máximo de comoção.

Muitas óperas posteriores à *Arianna* conservaram a cena do lamento, como uma grande cena dentro da sucessão de acontecimentos. A cena do lamento nunca deixou de ser um momento privilegiado na ópera, mas, sobretudo na ópera veneziana, ela passa a ser uma entre tantas outras: a cena cômica, a de encantamento, o dueto amoroso, etc. As cenas de óperas que serão analisadas aqui distam aproximadamente vinte anos ou mais da primeira apresentação da *Arianna* de Monteverdi e, é claro, houve muitas mudanças nesse período. Todavia, a escolha de tal distância no tempo é proposital: de um lado, permite apreciar a mudança da organização interna da ópera; de outro, é possível identificar a permanência de certos elementos do modelo monteverdiano.

Na ópera *La Regina Sant'Orsola* (música de Marco da Gagliano, hoje perdida), apresentada em Florença em 1625, encontramos um grande lamento de Ireo (que estava enamorado de Orsola e tentou defendê-la) no ato IV, cena 4. o argumento da ópera é o seguinte:

"Orsola, filha de Dionoco rei de Cornubia, Província da Grã-Bretanha, havia sido prometida como consorte pelo pai a Ireo (ou, segundo alguns outros, Cananò), Príncipe da Inglaterra. Mas estava destinada a Deus como sua esposa no céu. Ela, acompanhada por uma multidão de nobres Donzelas, navegava ao longo das águas paternas, quando foi - devido a uma tempestade improvisada, ou melhor dizendo, pelo querer divino - levada ao litoral da Baixa Germânia. Então (ou talvez para adiar assim as núpcias, ou para cumprir o martírio de Deus que lhe fora preparado) entrando através do Reno, chegou não muito longe de Colônia Agripina, lá encontrando o exército de Gauno Rei do Unos, que combatia naquela Cidade. Todas as donzelas, como defesa para o próprio pudor e para a honra de Deus, foram cruelmente assassinadas por aqueles idólatras. Orsola, sua rainha, por sua extrema beleza foi conservada viva, e, tendo caído em poder do Rei daqueles Bárbaros (que a via cada vez mais constante no Amor Divino), foi por ele tomada com intensa raiva e com o próprio arco foi flechada. A ação heróica dessa virgem real e também os acidentes do Príncipe Ireo, explicados em Poesia dramática, sob as notas de Música recitativa, foi duas vezes representada com pompa digna da antiga grandeza romana..."⁴¹

Trata-se de um acontecimento religioso, retirado da hagiografia e tratado de maneira dramática⁴². Em nenhum momento

41 *Argomento*, cf. libreto publicado por P. Cecconcelli, Florença, 1625.

42 "Da Arianna, assim como das outras «tragédias» citadas (*Andromeda*, *Angelica in Ebuda*, *L'isola d'Alcina*), não se pode exigir um plena observância do cânone trágico. O que Rinuccini e os outros autores perseguem é sobretudo um eco genérico do mais nobre e titulado gênero clássico de espetáculo, realizado mediante a relativa compacidade e monotematicidade da estória

Orsola queixa-se de seu destino; seu grande monólogo (ato II, cena 2) é o oposto do lamento - pois é ela quem consola suas companheiras. É a Ireo que cabe o lamento, de cunho amoroso. No lamento, a repetição do verso inicial (que é muito semelhante a *Lasciatemi morire*), os comentários de Orebo, a oposição dos afetos, tudo evoca o modelo monteverdiano:

Ireo:

Toglietemi di vita,
 fierissimo dolore,
 aspra pena infinita:
 toglietemi di vita.
 Che più, che più ritardi,
 inconsolabil alma?
 Fuggi da questo core,
 spira da questo petto,
 tormentato ricetto
 delle furie d'amore.
 Barbaro, il più cudele,
 barbaro, il più spietato,
 che del Rifeo gelato
 abitasse giammai l'orribil selve,
 torna a star fra le belve
 della Scizia natia
 e lascia, lascia a me l'anima mia.
 E' mio, è mio quel volto
 che tu, crudel m'hai tolto:
 o cari lumi, o volto:
 quant'ho per voi sofferto?
 Quant'ho sparsi per voi pianti e querele?
 In premio or del mio merto,
 da tiranno crudele
 ogni sperata gioia, ahi, m'è rapita.
 Toglietemi di vita,
 fierissimo dolore,

representada (uma ação unitária sem episódios diversivos), a sensível presença de coros moralizantes [...], o estilo teso e sublime, sustentado pela linguagem «grande, real e magnífica e figurada» que já para Giraldo Cinzio devia ser sinal distintivo da tragédia..." Paolo Fabbri - Il Secolo Cantante, Il Mulino, Bolonha, 1990, p.31.

*aspra pena infinita:
toglietemi di vita.*

Orebo:

*Ah, infinito è'l danno
ed è ragion che sia
infinito l'affano.
[...]⁴³*

A morte de Orsola acontece depois do lamento de Ireo, e é narrada por Cordula (ato V, cena 2). Na cena 4 do mesmo ato há um novo monólogo de Ireo, que chora por sua amada e ao mesmo tempo regozija-se, pois sabe que ela se encontrará com Deus. Na cena seguinte, Gauno é fulminado por Deus e o final é o triunfo de Orsola no céu. O lamento, aqui, é fundamental para a elaboração da psicologia de Ireo e também para construir uma oposição entre o amor mundano dele e o amor divino que inspirava Orsola.

Em *La Flora*, de Andrea Salvadori e música de Marco da Gagliano e J. Peri (que escreveu a parte de Clori), encontramos, em ambiente pastoral, dois tipos de lamento: no ato IV, cena 3, um lamento de Clori com Eco; no ato V, cena 7, uma cena lamentosa com evidente inspiração rinucciniana:

Clori

*"Fortunata Corilla,
fortunato Lirindo,
seguite il bel desio che v'innamora:*

⁴³ Para a íntegra do lamento veja-se o Anexo II.

lasciatemi, ch'io mora,
lasciatemi ch'io pianga
mia fè tradita e l'altrui fiero inganno,
lasciatemi, ch'io mora in tanto affanno".⁴⁴

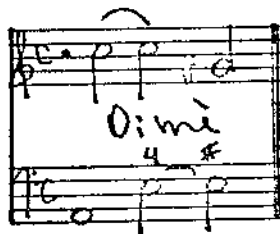
A música de Peri para esse trecho procura ser bastante simples, mas é pontuada por dissonâncias, com uma evidente inspiração monteverdiana:

Handwritten musical score for a vocal line and lute accompaniment. The vocal line is in C major, 4/4 time, with lyrics: "Lasciate-mi ch'io mora Lasciate-mi ch'io pianga mia fè tradita e l'altrui". The lute accompaniment is in C major, 4/4 time, with a bass line that includes dissonances marked with asterisks and flats. The second system continues the vocal line with lyrics: "fiero inganno Lasciate-mi ch'io mora in tanto affanno." and includes figured bass notation: "|| b 10 4 3".

(p. 127 da edição de Florença, 1628)

Em outros momentos, contrastes harmônicos aumentam a tensão:

⁴⁴ Libreto - Florença, 1628, app. Z. Pignoni. A íntegra do lamento encontra-se no Apêndice II. Grifos meus.



(p.128)

ou ainda, dissonâncias (retardos), cromatismos e saltos (trítano) em certas palavras:

Handwritten musical notation with lyrics. The notation is on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The lyrics are written below the notes. The word "Dimi" is written in the center, with a "4" and a sharp sign (#) below it, indicating a specific rhythmic or harmonic detail.

Plange-te afflitti lami
Tanti spozete voi pia-ti e lamen-ti.

(p.129)

mas, no geral, a simplicidade predomina na música.

A *Andromeda* de Benedetto Ferrari foi apresentada pela primeira vez em Veneza em 1637. A música, de Francesco Manelli, não existe mais. O argumento permite grandes evoluções cênicas; a

descrição da apresentação da ópera dá grande ênfase aos costumes, ao cenário e às máquinas. No ato III, cena 3, existe um grande lamento de Andromeda⁴⁵, que precede o final, com sua salvação:

Andromeda al sasso:

Nacqui, convien morire.
 Bocca, che sugge di due mamme il latte
 Non può fuggir l'assenzo della morte.
 Chi nella cuna inciampa
 Finalmente à cader vâ nella tomba.
 O vita quai n'apporti
 Fuggitivi dilette,
 S'appena nati se n'andiam trà morti.
 Ahi mondo lusinghiero
 Quanto son vane le grandezze tue!
 Poco dianzi posai sù reggia sede,
 E col piè calpestai dorato soglio,
 Hora premo l'arena
 Ed è mio trono uno scoglio.
 De Genitori miei, del Regno mio
 La sola gioia fui, l'unico ogetto,
 Hor la delitia d'un Dragon son io.
 O ciel, che fai, che tardi,
 Che per pietà spietato
 Con un fulmin il son non mi percoti,
 Prima che d'un serpente
 Mi franga il duro dente?
 Ah, ch'il cielo mi crede
 Per soverchio martir cangiata in sasso;
 E le saette sue son de maligni
 Bene spesso flagei, non de macigni.
 Andromeda che pensi?
 Se tù pensai al morire
 Radoppi il tuo martire.
 Se all'inclemenza penosi de le stelle
 Ti fai del ciel ribelle.
 Se la mente rivolgi al regno antico,
 Al fine per natura
 Cangia il regno chi regna in sepoltura.
 Se t'affisi nel fiore di tua vita,
 Sù'l più bel del germoglio arido fatto,
 Per fatal cruda sorte
 Sempre la vita nostra

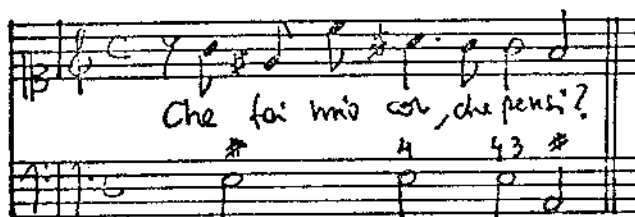
⁴⁵ Que foi acorrentada em um rochedo, para ser devorada por uma serpente marinha e depois foi salva por Perseu.

(Ancorch'acerba à gli anni)
 E' matura à la morte.
 O mari, e che vi feci? Ch'una belva,
 Perché mi divorasse generaste?
 Dite, son così degni i vostri mostri,
 Che meritin per cibo i corpi humani?
 E voi onde crucciose, e flutti insani,
 C'hoggi del sangue mio tanto gioite,
 In che Andromeda mai v'offese, e spiacque?
 Lassa, che per tributo il mar desia
 I torrenti di sangue, e non più d'acque.
 Misera e sfortunata,
 À chi mi volgo per rifugio, ò scampo?
 S'è quest'infausta arena
 Altri non giungo mai, che percelle ò serpenti?
 Dirò le mie ragione à questa rupe
 C'hoggi del sangue, mio debb'esser tinta?
 S'altro senso non hà che di tenermi
 Al suo marmoreo sen stretta, ed'avvinta?
 Chiederò a' venti ed à quest'onde aita?
 Se col vola, e la fuga
 Io son da lor schernita?
 À te mi volgo, o Cielo;
 À te ricorro colla mente in modo,
 Che beatificati i pensier miei
 Spero addolcir l'aspre mie doglie, e dure,
 E di gloria vestir le mie sventure.
 Già l'orecchio mi fere
 Del fero Drago il sibilo tremendo;
 Ma tua pietà m'affida,
 Che se ben del mio corpo
 Fia sepoltura un mostro,
 Pace lo spirto havrà nel tuo bel chiostro.⁴⁶

Os lamentos dentro das óperas nem sempre aparecem assinalados com o título lamento. Além disso, os de caráter amoroso distanciam-se dos mais dramáticos. Na *Erminia sul Giordano* de Michelangelo Rossi (texto de Giulio Rospigliosi), apresentado no Palácio de T. Barberino em 1637, existem duas cenas que se configuram como lamentos: a cena que abre a ópera (ato I,1) e no ato segundo, a cena 4. A primeira é mais

⁴⁶ pp.55-57 do libreto *L'Andromeda*, Veneza, 1637, pr. Antonio Batiletti.

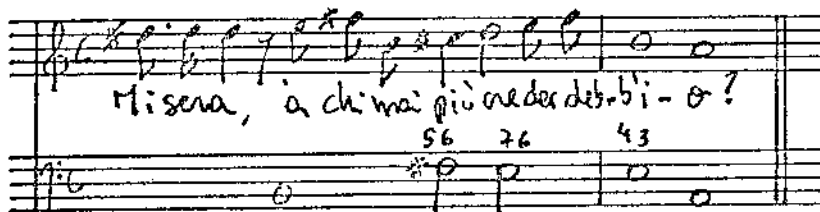
reflexiva, onde Erminia, aflita com os sonhos que teve, queixa-se de sua solidão. A música procura ser muito simples, com um baixo muito discreto, e a voz caminhando em intervalos pequenos. Existem frases que se repetem, como por exemplo:



(p.18 da edição romana de 1637)

Mas, além da evidente intenção de repetição, não há nenhuma vocação expressiva, nem mesmo no uso de dissonâncias.

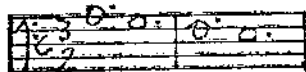
Na outra cena, Erminia lamenta-se e Ergasto, à parte, "piedosamente se compadesce". Aqui tampouco, a música procura ser mais expressiva. Sempre a mesma lisura e a mesma simplicidade. Os finais de cada parte com o verso *à chi mai più creder debb'io* são sempre iguais:



desta ópera, Cavalli escreveu muitos outros: "cada uma das vinte e sete óperas de Cavalli que restaram contém, pelo menos, um lamento e muitas delas contém dois ou três; o número total ultrapassa os cinquenta"⁴⁷. O Lamento de Procri (dirigido a Cefalo), no primeiro ato, cena 8 não segue um padrão de baixo com tetracorde descendente, mas sim um desenvolvimento bastante linear da voz e do baixo, em um estilo mais recitativo para o texto:

*Volgi, deh volgi il piede
Bellissimo assassin della mia fede
Dico rivolg' il piè.
O' mancator, perché
dal tuo novell'et infocato ardore
Non spero più che tu rivolga il core...*

É no Lamento de Apollo, no terceiro ato, que encontramos o mesmo tetracorde menor descendente utilizado por Monteverdi em sua *Ninfa*:



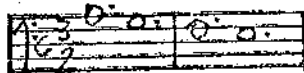
Mas Cavalli acrescenta algumas interpolações: o baixo não é sempre o mesmo; depois de variações, retorna o padrão inicial:

⁴⁷ Rosand, E. - "The Descending Tetrachord...", *op. cit.*, p. 353.

desta ópera, Cavalli escreveu muitos outros: "cada uma das vinte e sete óperas de Cavalli que restaram contém, pelo menos, um lamento e muitas delas contém dois ou três; o número total ultrapassa os cinqüenta"⁴⁷. O Lamento de Procri (dirigido a Cefalo), no primeiro ato, cena 8 não segue um padrão de baixo com tetracorde descendente, mas sim um desenvolvimento bastante linear da voz e do baixo, em um estilo mais recitativo para o texto:

Volgi, deh volgi il piede
 Bellissimo assassin della mia fede
 Dico rivolg' il piè.
 O' mancator, perché
 dal tuo novell'et infocato ardore
 Non spero più che tu rivolga il core...

É no Lamento de Apollo, no terceiro ato, que encontramos o mesmo tetracorde menor descendente utilizado por Monteverdi em sua *Ninfa*:



Mas Cavalli acrescecenta algumas interpolações: o baixo não é sempre o mesmo; depois de variações, retorna o padrão inicial:

⁴⁷ Rosand, E. - "The Descending Tetrachord...", op. cit., p. 353.

che ve le luci fi - ri puoi sol cangiato in ven - to di - -

sospiri bacciar le fo - glie all'ado - ra - ta -

manta bacciar le fo - glie all'ado - ra - - ta - manta

Sporghino, Sporghino homai - con do - lo - ra - - si - ffi - ci. etc.

(f. 86r do manuscrito)

Tanto através do texto, como de características musicais próprias, era possível para o ouvinte identificar a cena-lamento dentro das diversas cenas da ópera. Era, provavelmente, a cena onde havia uma expressividade maior, onde o conflito dos afetos ficava mais evidente⁴⁸. Assim como na cena do

⁴⁸ *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1640) de Monteverdi inicia com uma cena-lamento de Penelope, com intervenções de Ericlea; além disso, o personagem cômico da ópera - Iro, no ato III, cena 1 tem um monólogo lamentoso que satiriza os lamentos. Assim, já dentro das óperas surgiam cenas que faziam uma caricatura da cena-

encantamento, que também demonstrava o poder do canto, era possível perceber a magia e a conjuração; no dueto de amor, podia-se ouvir a música graciosa e envolvente, e assim por diante.

Uma organização formal da ópera bem representativa do que acontecia no ambiente veneziano é o final da *Incoronazione di Poppea*. Nela podemos verificar que o lamento é uma entre todas as demais cenas que estão colocadas lado a lado, com praticamente a mesma importância:

Ato III:

- Cena 5 - Nerone conta a Poppea que descobriu quem conspirou contra sua vida e que tem motivos para repudiar sua mulher, Ottavia. Segue-se um maravilhoso dueto de amor.
- Cena 6 - Lamento de Ottavia - *A Dio, Roma, a Dio patria...*, em estilo recitativo, muito semelhante à Arianna.
- Cena 7 - Arnalta, criada de Poppea, festeja a possibilidade de Poppea tornar-se imperatriz. É uma cena de sabor cômico.
- Cena 8 - Final.
Coroação e triunfo de Poppea. No final, o famosíssimo dueto *Pur ti miro, pur ti godo*.

A música para cada cena também é bastante característica: o dueto da cena 5, em ritmo ternário - após o diálogo em ritmo quaternário - é um jogo de imitações, de superposições que ilustram muito bem as palavras:

*Se son perduto in tè .
in tè mi cercarò,*

lamento, indicando, de um lado, sua grande difusão, e, de outro, um esgotamento e um exagero das cenas «expressivas».

*in tè mi trovarò,
e tornerò a riperdemi, ben mio,
che sempre in te perduto esser voglio io.*

Em oposição a toda essa felicidade do casal, vem o lamento de Ottavia, que, além de ter sido repudiada por Nerone, deve deixar Roma:

*A Dio, Roma, a Dio patria, amici a Dio.
Innocente da voi partir conviene,
vado a patir l'esilio in pianti amari,
passerò disperata i sordi mari.
L'aria che d'hora in hora
riceverà i miei fiati,
li porterà per nome del cor mio
a veder, a baciare le patrie mura,
et io starò solinga,
alternando le mosse ai pianti, ai passi
insegnando pietade ai tronchi, ai sassi,
demigate hoggi mai perverse genti
allontarmi dagli amati lidi.
Ahi, sacrilego duolo,
tu m'interdici il pianto,
quando lascio la patria
ne stillar una lagrima poss'io,
mentre dico ai parenti, e a Roma a Dio.*

com uma música que procura ser simples, «recitativa» e «expressiva», visando a comover. (Anexo I).

Segue-se a alegria de Arnalta, em ritmo ternário e quaternário alternados, com um caráter bem festivo. A cena final é a coroação de Poppea, com Nero, os Cônsules e Tribunos prestando homenagem à nova imperatriz, em tom solene. E, fechando toda a seqüência, o dueto final (que talvez não seja de

Monteverdi⁴⁹), com um baixo *ostinato* com tetracorde maior descendente:

The image shows a musical score for two vocal parts, Poppea and Nerone, and a basso continuo line. The score is in 3/4 time and G major. The vocal lines are in treble clef, and the basso continuo line is in bass clef. The lyrics are written below the notes.

Poppea:
 Parti mi-ro Parti mi-ro Parti

Nerone:
 Parti go-do Parti go-do

Basso Continuo:
 P. Strin - go - Parti stringe Parti tanno - - - do.
 N. Parti tanno - - do, Parti strin - go.

O lamento está assim inserido em uma das cenas finais da ópera e ele é, como as demais, uma cena em si, que se encerra e que dá lugar a uma outra. Essa esquematização da ópera veneziana permitia, de um lado, que cada cena pudesse ser identificada e apreciada separadamente das outras e, com isso, conferia uma maior variedade ao conjunto. A *Arianna* de Monteverdi foi apresentada em Veneza no carnaval de 1640, na inauguração do Teatro S. Moisè como teatro operístico, com algumas modificações; mas, se já havia sido considerada «seca» em Mântua em 1608, devia

⁴⁹ Para detalhes sobre os dois manuscritos da ópera e sobre os finais diferentes, vide - Chiarelli, A. - "L'Incoronazione di Poppea o il Nerone - Problemi di Filologia Testuale", in *Rivista Italiana di Musicologia* - Vol. IX - 1974.

parecer ainda mais difícil para o público veneziano da metade do século. A necessidade de uma organização mais variada tornou-se cada vez mais urgente para compositores e libretistas. Além disso, com o propósito tanto de agradar o público (pagante), quanto de garantir um caráter mais espetacular das óperas, os libretos procuravam romper a unidade da tragédia antiga e alteravam sistematicamente os enredos. O argumento da *Didone* (1656) de Cavalli e Busenello, nesse sentido, é exemplar:

"Esta ópera é sensível a opiniões modernas. Não é feita segundo o prescrito das regras antigas, mas segundo o uso espanhol - representa os anos e não, as horas. No primeiro ato, Tróia arde e Eneas, comandado por Vênus, sua mãe, foge daqueles incêndios e daquelas ruínas. No segundo, ele cruza o Mediterrâneo e chega ao litoral cartaginense. No terceiro, avisado por Júpiter, abandona Dido. E já que, segundo as boas regras, é lícito que os Poetas não somente alterem as Fábulas, mas, também, as histórias, Dido toma Jarbas como seu esposo. E se houve um famoso anacronismo em Virgílio, que Dido não por Siqueu, seu marido, mas por Eneas, perdesse a vida, as grandes mentes poderão tolerar que aqui aconteça um matrimônio diverso tanto das fábulas como da História. Quem escreve satisfaz ao gênio e para evitar o fim trágico da morte de Dido, introduziu-se o casamento com Jarbas, já mencionado. Não é necessário lembrar aos homens conhecedores como os melhores Poetas representaram as coisas a seu próprio modo; os livros estão abertos e a erudição não é forasteira neste mundo. Vivam felizes!"⁵⁰

Em óperas muito posteriores, já do século XVIII, os temas mitológicos persistirão, mas é como se fosse dada uma maior atenção às intrigas, sobretudo amorosas, entre os personagens, do que a outros aspectos do enredo. Nas óperas que têm como tema o

⁵⁰ Libreto publicado em Veneza, 1656, app. A. Giuliani, grifos meus.

episódio de Ariadne e Teseu, por exemplo, as intrigas criadas entre os diversos personagens variam tanto, que muitas vezes se perde o referencial antigo e surge um enredo completamente novo. É o caso, por exemplo, de *Arianna abbandonata* de A. Schietti e música de G. Boniventi, apresentada em Veneza no mesmo Teatro S. Moisè em 1719. A lista dos personagens já é bem esclarecedora:

Teseo: Príncipe de Atenas, amado por Arianna, que é falsamente correspondida.

Arianna: Princesa de Creta, amante de Teseo, mas falsamente correspondida.

Fedra: Princesa de Creta - irmã de Arianna - amada por Teseo que é secretamente correspondido por ela.

Damira: Princesa de Cirene, falsa moura - mulher de Osimiro, abandonada por ele, o qual preferia Fedra - que nem por ele é conhecida.

Osimiro: Príncipe de Lidi, amante de Fedra e não correspondido por ela - e assim por diante.

Cria-se, assim, um emaranhado de amores ocultados e não correspondidos, com uma total liberdade em relação aos cânones.

O caso de *Arianna e Teseo*, com música de Girolamo Abos, apresentada em 1748 em Roma, é muito semelhante: Arianna, filha de Minosse, foi raptada, quando nasceu, por Archeo, príncipe de Tebas; mas encontra-se em Creta e pensa que lá é prisioneira de Minosse; Teseo vai a Creta para matar o Minotauro e porque também tinha vontade de rever Arianna [??]; Arianna pensa que Teseo está apaixonado por Laodice; após matar o Minotauro e depois de muitos desencontros, Teseo revela a Minosse que Arianna é sua filha e todos se regozijam. Não há situações trágicas, não há lamentos.

Através dessa pequena amostragem das cenas de óperas analisadas, podemos concluir que as soluções poéticas e musicais em relação às cenas-lamento variam muito. No que diz respeito às obras de A. Salvadori é bastante evidente a influência do texto de Rinuccini e também da música de Monteverdi. Nas óperas venezianas, sobretudo as de Cavalli, os lamentos têm uma importância relativamente grande e refletem o modelo monteverdiano da *Ninfa*. Mas, como foi visto, o lamento passa a ter uma importância semelhante às demais cenas. Certamente continua sendo um meio apropriado para comover os ouvintes - talvez até mesmo o mais apropriado de todos - mas a proposta da música não era apenas a comoção. Pelo menos na ópera veneziana, declaradamente se descartam os modelos antigos, com a finalidade de poder cativar o ouvinte, através da variedade da música e do texto. E, muitas vezes, os próprios lamentos mudam sua estrutura formal, adquirindo maior variedade: já vimos como Monteverdi utiliza o modo «antigo» para construir o lamento de Ottavia na *Poppea* ou como Cavalli, que toma o modelo da *Ninfa*, mas com variações. Contudo, mais do que isso, freqüentemente, os lamentos terão uma estrutura mais ariosa, mais «cantabile», e no momento crucial, no momento máximo de expressão, retomará a «fórmula» da *Arianna*. "O lamento foi concebido inicialmente como um recitativo madrigalístico; e, entretanto já recebera uma certa elaboração formal em *Funeste piagge* de Peri e *Lasciatemi morire* de Monteverdi. Durante o decênio 1620-30 tomou de empréstimo à cantata nascente a forma de uma ária sobre baixo ostinato [...]. Ainda mais tarde, quando as muitas repetições teriam tirado a

eficácia do contraste entre liberdade recitativa do canto e inflexibilidade do *ostinato*, o lamento tornou-se uma ária amargurada, em geral preparada por um recitativo, e que, às vezes, mas não sempre, desembocava em um recitativo em seu ponto culminante"⁵¹. Assim, muda completamente o propósito da música e, conseqüentemente, sua organização formal. Torna-se mais elaborada, no sentido de combinar diversos elementos, diversas «fórmulas», mas também ao procurar uma harmonização mais codificada e «formas» mais definidas.

⁵¹ Pirrotta, N. - "Inizio dell'opera e aria", p.317.

CONCLUSAO

CONCLUSÃO

O Lamento musical (monodia acompanhada, com as características próprias da escrita não-polifônica) surge em um momento em que havia uma tentativa de reativar a capacidade de comoção da música. O objetivo central da arte musical desloca-se da capacidade de apreciação dos artifícios e combinações musicais para uma capacidade de comover os ouvintes e de ser comovido. A relação entre a música e o ouvinte muda substancialmente: passa-se a exigir do público um envolvimento maior com aquilo que é apresentado, uma co-participação, um compadecimento (em alemão, diria-se *Mitleid*), que significa «padecer junto», comiserar-se da sorte de um personagem, ou seja, comover-se. A comoção é a chave para compreender a chamada «música expressiva», a qual deve expressar os afetos e despertar, em geral, por simpatia, esses mesmos afetos nos ouvintes. Nas primeiras décadas do século XVII não havia ainda uma codificação sobre relações precisas entre os afetos e a maneira de representá-los e nem uma explicação muito sistemática de como se dava a comoção. Descartes, muito antes de seu *Paixões da Alma*, escreveu: "seria necessário falar das diversas virtudes das consonâncias em mover os afetos; mas uma indagação mais exata pode ser deduzida daquilo que já foi dito e excederia os limites de um compêndio. Pois tais virtudes são tão variadas e dependem de circunstâncias tão ligeiras, que um volume inteiro não seria suficiente para esgotar a questão"¹. Ele

¹ *Compendium Musicae* - escrito em 1618 e publicado apenas em 1650. Edição preparada, anotada e traduzida por F. de Buzon -

reconhece que é difícil explicar o efeito da música e, desde o início do compêndio, ao falar sobre a voz humana, afirma: "Parece que a voz humana é para nós a mais agradável, pela simples razão de que, mais do que qualquer outra, é conforme nossos espíritos. Talvez ela seja mais agradável vinda de um amigo do que de um inimigo, por causa da simpatia e da antipatia das paixões; pela mesma razão, diz-se que a pele de uma ovelha esticada sobre um tímpano fica muda se uma pele de lobo soa em um outro tímpano"². É como se não houvesse explicação racional para esse fato. Ao menos parece que Descartes recusa-se a apelar à Harmonia das Esferas para explicar a relação entre a música e o homem.

O Lamento surge como um meio ideal para comover, para mover os afetos do ouvinte, como se ele fizesse ressoar em quem aprecia a música aqueles afetos representados. Coincidentemente ou não, algumas das primeiras experiências monódicas eram Lamentos. Mas de onde vem a força do Lamento? Ela vem justamente do fato de ele combinar não apenas um afeto, porém diversos. Em um Lamento não está representada apenas a tristeza, ou o desespero, ou ainda somente a raiva. Há uma sucessão desenfreada de sentimentos que se contradizem e se completam, evidenciando o desespero, o sofrimento, a tempestade de afetos a que está submetida o protagonista. Existia uma tradição literária que pôde dar uma «forma» poética ao Lamento, mas uma «forma» bastante livre, como já vimos, com versos que procuravam aproximar a

Abrégé de Musique - Compendium Musicae - P.U.F., Paris, 1987, p.89.

² idem, p.55.

poesia da fala. Mas certos motivos do Lamento repetem-se: o abandono, o lugar do abandono, as razões, o sofrimento, as perspectivas, etc. E a música que veio sobrepor-se a esse tipo de poesia também procurava ser próxima da fala, para que as palavras pudessem ser compreendidas. Acreditava-se que o poder de comoção da música estivesse ligado ao texto: é através da palavra que se comove e não através dos sons. Mas se isso constituía um pressuposto teórico e quase um lugar-comum para teóricos e práticos, não bastava para explicar o engenho de alguns compositores. Sem dúvida alguma a música monódica, tal qual formulada e desenvolvida no começo do século, trouxe novas possibilidades de composição: o desenvolvimento de uma linha de canto mais autônoma, um baixo mais discreto, um ritmo mais apropriado às palavras, etc. Mas pode-se ver na música monódica de Monteverdi, sobretudo no *Lamento d'Arianna*, a preocupação com uma certa musicalidade mais autônoma. Na realidade, ela não é autônoma, mas sim dependente do texto, apesar de não limitada por ele. Quando o texto exprime tão bem a diversidade de afetos, a música deve ser simples, mas expressiva, para que o ouvinte se comova. Quando o texto é mais ligeiro, mais gracioso, o ouvinte pode ser arrebatado apenas pelas qualidades sonoras: música com caráter estrófica ou com repetições mais constantes e também por um tipo de verso mais curto, com acentuações rítmicas precisas e até mesmo com rimas abundantes.

A qualidade musical do *Lamento* de Monteverdi foi muito apreciada tanto pelo público, como pelos teóricos e músicos. Nos diversos Lamentos posteriores é possível reconhecer a influência

do modelo de Rinuccini e Monteverdi e pode-se verificar também que os procedimentos utilizados na *Arianna* passam a formar quase que um código para a composição dos Lamentos. Mas não se trata de uma forma Lamento, como se viu, e sim de princípios gerais que propiciem a representação de uma multiplicidade de afetos. A ária e outras formas estróficas funcionam, assim, como modelos opostos: são verdadeiramente formas definidas para textos com formas poéticas definidas. Vimos também que mesmo os Lamentos com textos estróficos procuram evitar uma estrutura estrófica para a música, indicando que os compositores, para comover, deveriam escapar de uma repetição musical muito evidente.

O Lamento surge e afirma-se com uma cena operística. A tradição literária e o gosto por situações patéticas certamente favoreceram a «instalação» definitiva do Lamento. Outras cenas também surgiam, sobretudo as de encantamento e magia, as cômicas e as *preghiere*, situações onde o uso do canto era justificado. Mas como já vimos, essas outras cenas não migram para a música de câmara, onde o critério de verossimilhança não é predominante. Assim, o Lamento é de fato o oposto das outras formas musicais; estas devem *dilettare* e aquele, *muover gli affetti*. E dentro da ópera o Lamento tem um dupla função: comover dentro e fora da cena. Como foi assinalado no último capítulo, o Lamento e a *preghiera* parecem ter uma vocação semelhante: comover, mostrando o sofrimento, com a finalidade de obter algum tipo de graça ou de ajuda. E o Lamento desempenha uma função catalisadora dentro da sucessão de acontecimentos em uma ópera.

Mas a solidificação do Lamento, enquanto gênero musical, permite também que acontecimentos contemporâneos de caráter trágico sejam trazidos para dentro da arte musical e representados em um palco ideal. E novamente nessa cena ideal, personagens do mundo político podem lamentar-se, com ou sem função propagandística.

Parece haver um progressivo esgotamento do veio dos Lamentos, tal qual ele havia sido «formulado» por Monteverdi. Havia uma tendência generalizada da música do século XVII em direção a formas poéticas e musicais mais definidas. O próprio Monteverdi é um exemplo disso: no decorrer de sua obra, verifica-se cada vez mais o uso de textos poéticos definidos (sonetos, *canzone*) e de caráter lírico-pastoral. É como se as formas «ligeiras» passassem a dominar o cenário musical (veja-se, por exemplo, os *Scherzi Musicali* ou o *Livro VII*), característica que também se refletia em uma música mais graciosa, mais virtuosística e sobretudo mais estruturada do ponto de vista formal. Na realidade, a experiência trágica, dentro da obra de Monteverdi e igualmente na de outros compositores, foi algo passageiro. Fundamental para uma certa consolidação da «música expressiva», mas passageira. Claro, não havia só a confusão de afetos dos Lamentos a ser expressa musicalmente. O equilíbrio entre a intenção de *dilettare* e a de *muovere gli affetti* sempre foi oscilante e verdadeiramente precário.

Mas nos Lamentos, em geral, persiste a necessidade de comover. Os Lamentos com textos estróficos são um exemplo disso. E o *Lamento della Ninfa* de Monteverdi oferece uma solução

exemplar: ele utiliza um padrão de baixo de uma forma fechada e pretende dar liberdade recitativa à voz. Ainda que tal liberdade seja restrita, o efeito conseguido é brilhante. No entanto, o baixo *ostinato* é indicador de uma preocupação maior com a forma. Talvez somente a partir da *Ninfa* seja possível falar-se de uma forma-lamento. Certamente era uma forma ainda vaga, já que as combinações que podiam ser feitas com o baixo eram variadas. Além disso, uma certa fusão com a nascente *cantata* possibilitava uma variedade maior para uma peça intitulada Lamento.

Na ópera, sobretudo veneziana, tal variedade também podia acontecer dentro da organização interna, na sucessão de cenas. E era possível para o espectador identificar cada uma das cenas; no caso específico do Lamento, isso era possível através dos dois tipos de escrita musical que ainda conviviam: o «recitativo-expressivo» e aquele mais formal, com o baixo *ostinato*.

Onde ficava então a preocupação com a comoção? Sem dúvida alguma diluiu-se e dispersou-se. A vontade de comoção permanecia em situações específicas, mas sempre dentro de uma multiplicidade de afetos e efeitos. A preocupação moral vai gradativamente desaparecendo. E a comoção também parece ir cristalizando-se cada vez mais em fórmulas específicas: no *ethos* de cada tonalidade, nas formas musicais do barroco e no contraste entre elas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- MONTEVERDI, C. - Tutte le opere - ed. Gian Francesco Malipiero, em 17 volumes - UNIVERSAL EDITION
Vienna 1954-1968
- 12 Composizioni Vocali profani e sacre
a cura di W. Osthoff
Ricordi - Milano - 1989
- Opera Omnia :
 - Vol. 5 - Madrigali a 5 voci - Libro Quarto
Ed. critica di E. F. Barassi
Fondazione Cl. Monteverdi - Cremona - 1974
 - Vol. 10 - Madrigali a 5 voci - Libro Sesto
Ed. critica di A. Delfino
Fondazione Cl. Monteverdi - Cremona - 1991
- Lettere, Dediche e Prefazioni - Edizione
critica con note a cura di Domenico de' Paoli
Edizioni de Santis - Roma - 1973

PARTITURAS

- ABBATINI, A.M. - Il Pianto di Rodomonte (1633)
Forni Editore - Bologna - 1971
- BONINI, S. - Affetti Spirituali
Venezia - Gardano - 1615
- Madrigali e Canzonette Spirituali
Venezia - A. Ranerii - 1608
- CACCINI, G. - L'Euridice composta in musica (1600)
Arnaldo Forni Editore - Bologna - 1976
- Le nuove Musiche
Ed. H.W. Hitchcock
A-R Editions, Inc. - Madison - 1970
- CAVALLI, F. - Gli amori d'Apollo e di Dafne
Introduction by H.M. Brown
Garland Publishing - N.York & London - 1978

- CESTI, A. - Cantatas - Selected and Introduced by S.Bonta.
"The Italian Cantata in the 17th Century" Vol.6
Garland Publishing, Inc. N.York & London - 1986
- COSTA, F. - Pianto d'Arianna - Madrigali e Scherzi
Venezia - A.Vincenti - 1626
- GAGLIANO, M. - La Flora
Z.Pignoni - Firenze - 1628
- D'INDIA, S. - Le Musiche a una e due voci - Libri I, II, III
IV e V (1609-1623)
Musiche Rinascimentali Siciliane - IX
Introd. e Trascr. di J.Joyce
L.S.Olschki Editore - Firenze - 1989
- MARINI, B. - Affetti Musicali (1617)
S.P.E.S. - Firenze - 1978
- Le Lagrime d'Erminia (1623)
Forni Editore - Bologna - 1971
- Madrigali e synfonie a una 2.3.4.5
Venezia - Gardano - 1618
- PARI, C. - Il Lamento d'Arianna
Quarto libro dei Madrigali a 5 voci
Trascrizione di P.E.Carapezza
Edizioni de Santis - Roma - 1970
- PERI, J. - Euridice
Ed. H.M.Brown
A-R Editions, Inc. - Madison - 1981
- POSSENTI, P. - Accenti Pietosi d'Armillio (1625)
Archivum Musicum - La Cantata Barocca 20
S.P.E.S. - Firenze - 1984
- ROSSI, L. - Cantatas - Selected and Introduced by F.Luisi
"The Italian Cantata in the 17th Century" Vol.1
Garland Publishing, Inc. N.York & London - 1986
- ROSSI, M. - Erminia sul Giordano (1637)
Forni Editore - Bologna - s/d
- SARACINI, C. - Le Seconde Musiche
Venezia, A.Vincenti 1620 / Siena 1923
- Le Terze Musiche
Venezia, A.Vincenti 1620

- STROZZI, B. - Cantatas - Selected and Introduced by E. Rosand
"The Italian Cantata in the 17th Century" Vol. 5
Garland Publishing, Inc. N. York & London - 1986

Diporti di Euterpe (1659)
Archivum Musicum - La Cantata barocca - 3
S.P.E.S. - Firenze - 1980
- TOMLINSON, G. (ed.) - Italian Secular Song
A Seven Volume Reprint Collection
Garland Publishing, Inc.
New York & London - 1986
- VERSO, A. IL - Madrigali a 5 voci (libro XV - opera 36)
Trascrizione e Prefazione di L. Bianconi
L.S. Olschki Editore, Firenze - 1978

LIVROS

- ABERT, A.A. - Claudio Monteverdi und das musikalische Drama
Kistner & Siegel & Co. - Lippstadt - 1954
- ADAMS, K.G e KIEL, D. - Claudio Monteverdi - A guide to
research
Garland Publishing, inc. - New York and
London - 1989
- ARISTÓTELES - Poética
Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e
Apêndices de Eudoro de Souza
Imprensa Nacional - Casa da Moeda
FCSH da Universidade Nova de Lisboa - 1986
- ARNOLD, D. Monteverdi Madrigals
BBC Music Guides - London - 1978
- ARNOLD, D. e FORTUNE, N. (ed.) - The New Monteverdi Companion
FABER & FABER London - 1985
- ARTEAGA, S. - Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano
- dalla sua origine fino al presente -
Bologna - 1783
Forni Editore - Bologna - 1969
- ARTUSI, G.M. - L'Artusi ovvero Delle Imperfettioni della moderna
Musica (1600)
Forni Editore - Bologna - 1968
- Seconda Parte dell'Artusi ovvero Dell'Imperfettioni
della moderna Musica (1603)
Forni Editore - Bologna - 1968
- BANCHIERI, A. - Conclusioni nel suono dell'organo (1609)
Arnaldo Forni Editore - Bologna - 1981
- BAROCCHI, P. (org.) - Scritti d'Arte del Cinquecento -II
Pittura, Scultura, Poesia, Musica.
Classici Ricciardi
Giulio Einaudi Editore - Torino - 1978
- BEAUSSANT, P. - Vous avez dit "Baroque"?- Musique du passé
pratiques d'aujourd'hui
Actes Sud - Le Méjan - 1988
- BELTRAMI, P.C. - La Metrica italiana
Il Mulino - Bologna - 1991

- BERTOLOTTI, A. - Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova - Dal secolo XV al XVII - Notizie e documenti raccolti negli Archivi mantovani.
Arnaldo Forni Editore - Bologna - 1978
- BIANCONI, L. - Il Seicento - Storia della Musica
a cura della Società Italiana di Musicologia
vol.IV - EDT - Torino - 1982
- BONINI, S. - Discorsi e Regole sopra la Musica
a cura di Leila Galleni Luisi
Fondazione Monteverdi - Cremona - 1975
- BURCKHARDT, J. - A Cultura do Renascimento na Itália
Um Ensaio
Trad.: Sérgio Tellardi
Companhia das Letras - 1991 - São Paulo
- CALASSO, R. - Le Nozze di Cadmo e Armonia
Adelphi Edizioni - 1988 - Milano
- CANAL, P. - Della Musica in Mantova (1881)
Forni Editore - Bologna - 1977
- Catalogue of Seventeenth Century Italian Books in the British Library
The British Library - 1986
- CATULO - Poésies
trad. de Georges Lafaye
Les Belles Lettres - Paris - 1984
- COHEN, H.F. - Quantifying Music - The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650
D.Reidel Publishing Company -Dordrecht / Boston/Lancaster - 1984
- Il Corago - o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni Drammatiche
Ed. a cura di P.Fabbri e A.Pompilio
Firenze - L.S.Olschki Editore - 1983
- DART, T. - Interpretação da Música
trad. Mariana Czertok
Livr. Martins Fontes Ed. Ltda. - S.Paulo -1990
- DESCARTES, R. - Compendium Musicae (Abrégé de Musique)
Edition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon
PUF - Paris - 1987

- Les Passions de l'âme
Librairie Philosophique J.Vrin Paris 1970
- DIDEROT, D. - Ecrits sur la musique
Textes choisis e présentés par B.Durand
Sendrail
Editions Jean Claude Lattès - 1987
- DONI, A. - Dialogo della Musica
G. Scotto - Veneza - 1544
- DONI, G.B. - Lyra Barberina II
Firenze 1768
Forni Editore - Bologna - 1974
- DONINGTON, R. - The Interpretation of Early Music
(new version)
FABER & FABER - London - 1974
- The Rise of Opera
FABER & FABER - London & Boston - 1981
- DÖRRIE - H. - Der heroisch Brief - Bestandsaufnahme,
Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken
Literaturgattung
Walter de Gruyter & Co. - Berlin - 1968
- EHRMANN, S. - Claudio Monteverdi - Die Grundbegriffe seines
musiktheoretischen Denkens
Centaurus Verlagsgesellschaft - Pfaffenweiler
1987
- EINSTEIN, A. - The Italian Madrigal
Translated by A.H. Krappe, R.H.Sessons and
O.Strunk.
Princeton University Press - 1971
- FABBRI, P.(org.) - Il Madrigale tra Cinque e Seicento
Società Editrice Il Mulino - Bologna 1988
- FABBRI, P. - Monteverdi
EDT-Torino - 1985
- Il Secolo Cantante - Per una storia del libretto
d'opera nel Seicento
Il Mulino - Bologna - 1990
- FENLON, I - Music and Patronage in Sixteenth-century Mantua
Cambridge University Press - Cambridge- 1980/82

- FERRERO, G.G. (org.) - Marino e i Marinisti
La Letteratura Italiana
Storia e Testi - Volume 37
R. Ricciardi - Milano, Napoli - s/d
- FOLLINO, F. - Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo principe D. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia.
Presso A. e L. Osanna, Mantova, 1608
- GALILEI, V. - Dialogo della Musica antica et della moderna
A facsimile of the 1581 Florence edition
Braude Brothes - New York - 1967
- GALLICO, C. - L'Età dell'Umanesimo e del Rinascimento
Storia della Musica 4
EDT - Torino - 1991 - 2a. ed.
- Monteverdi - Poesia musicale, teatro e musica sacra
Giulio Einaudi Editore - Torino - 1979
- GIUSTINIANI, V. - Discorsi sulle Arti e sui Mestieri
a cura di Anna Banti
Sansoni Editore - Firenze - 1981
- GOZZA, P. (org.) - La Musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento
Il Mulino - Bologna - 1989
- HANNING, B.R. - Of Poetry and Music's Power
- Humanism and the Creation of Opera -
UMI Research Press - Ann Arbor, Michigan 1980
- HARNONCOURT, N. - O discurso dos sons
Trad. Marcelo Fagerlande
Jorge Zahar Editor - Rio de Janeiro 1988
- Der Musikalische Dialog
Deutscher Taschenbuch Verlag - München
Bärenreiter Verlag - 1987
- HARRÀN, D. - In search of Harmony; Hebrew and humanist elements in 16th century musical thought
American Institute of Musicology
Hänssler Verlag - Stuttgart - 1988
- "Maniera" e il Madrigale - una raccolta di poesie musicali del Cinquecento
Biblioteca dell'Archivium Romanicum serie I
Leo S. Olschki Editore - Firenze - 1980

- HORÁCIO - Epistolae - Le Lettere
Introd., Trad., e notas de E.Mandrizzato
BUR - Milão - 1983
- ISTITUZIONI E MONUMENTI DELL'ARTE ITALIANA

Vol. IV - La Camerata Fiorentina - Vincenzo Galilei - la sua
opera d'artista e di teorico come espressione di nuove idealità
musicali - a cura di Fabio Fano
- Vol. VI - La musica nella seconda metà del Secolo XVI e i
primordi dell'arte Monteverdiana - a cura di G. Cesare
Edizioni Ricordi - Milano - 1934/39
- KENYON, N. (ed.) - Authenticity and Early Music - A Symposium
Oxford University Press - New York - 1989
- KERMANN, J. - Musicologia
trad. Álvaro Cabral
Livraria Martins Fontes - S. Paulo - 1987
- A Ópera como drama
trad. Eduardo Francisco Alves
Jorge Zahar Editor - Rio de Janeiro - 1990
- KIEFER, B. - História e significado das formas musicais
Ed. Movimento - Porto Alegre - 1981
- LECLERC, H. - Venise e l'avènement de l'opéra public à l'âge
baroque
Armand Colin - Paris - 1987
- LEOPOLD, S. - Claudio Monteverdi und seine Zeit
Laaber Verlag - 1982
- MacCLINTOCK, C. - Giaches de Wert (1535-1596)
Life and Works
American Institute of Musicology - 1966
- MANIATES, M.R. - Mannerism in Italian Music and Culture
1530-1560
The University of Carolina Press
Manchester University Press - Manchester
1979
- MEI, G. - Discorso sopra la musica antica et moderna (1602)
Arnaldo Forni Editore - Bologna - 1968
- Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo
Galilei and Giovanni Bardi
A Study with annotated texts by C.V.Palisca
American Institute of Musicology - 1960

- MERSENNE - Questions inouyes, Questions Harmoniques, Questions Théologiques, Les Préludes de l'Harmonie Universelle
Librairie Arthème Fayard - 1985
- MICHEL, S e P-H. - Repertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVIIe siècle
L.S.Olschki - Firenze - 1971
- MICHEL, S. - Repertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVIIe siècle conservés dans les Bibliothèques de France
Editions CNRS - Paris - 1972
- MOMPOLLIO, F. - Pietro Vinci - Madrigalista Siciliano
Editore U.Hoepli - Milano 1937
- Sigismondo d'India - musicista palermitano
Ricordi - Milano - 1956
- MONTEROSSO, R. (org.) - Congresso Internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo - Relazioni e Comunicazioni
Venezia - Mantova - Cremona - 1968
- MORLEY, T. - A plain and easy introduction to Practical Music -
Edited by Alec Harman
J.M. Dent and Sons - London - 1952
- NEGRI, C. - Le Gratie d'Amore (1602)
Arnaldo Forni Editore - S.Bolognese - 1983
- NEWCOMB, A. - The Madrigal at Ferrara - 1579/1597
Princeton University Press - Princeton - 1980
- The New Grove - High Renaissance Masters
Italian Baroque Masters
(The New Grove composer biography series)
Macmillan Publishers - London - 1984
- OSTHOFF, W. et alli - Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert
Bärenreiter - Kassel, Basel, London 1981
- OVIDIO - Ars Amatoria - L'Arte d'Amare
trad. de Ettore Barelli
BUR - Milano - 1989 (8^a ed.)
- Heroides - Lettere di Eroine
trad. de Giampiero Rosati
BUR - Milano - 1989

- Les Métamorphoses
trad. de Georges Lafaye
Les Belles Lettres - Paris - 1976
- The New Oxford History of Music - Vol. IV - The Age of Humanism
- 1540 - 1630
Oxford University Press - London, N.York, Toronto - 1968
- The Oxford Book of English Madrigals
Edited by Philip Ledger
Oxford University Press - Oxford and New York - 1978
- The Oxford Book of Italian Madrigals
Edited by Alec Harman
Oxford University Press - London
- PALISCA, C.V.- The Florentine Camerata
Documentary Studies and Translations
Yale University Press - New Haven and
London - 1989
 - Humanism in Italian Renaissance Musical
Thought
Yale University Press - New Haven and
London - 1985
 - La Musica del Barroco
trad. Nilda G. Vineis
Editorial Victor Leru - B. Aires - 1978
- DE'PAOLI, D. - Monteverdi
Rusconi Libri - Milano - 1979
- PINTO, O. - Nuptialia - Saggio di Bibliografia di scritti
italiani pubblicati per Nozze dal 1484 al 1799
L.S.Olschki - Firenze - 1971
- PIRRO, A. - Descartes et la Musique
Fischbacher - Paris- 1907
- PIRROTTA, N. - Li Due Orfei - Da Poliziano a Monteverdi
(con un saggio critico sulla scenografia
di Elena Povoledo)
Giulio Einaudi Editore - Torino - 1981
 - Scelte Poetiche di Musicisti
Marsilio Editore - Venezia - 1987
- PLATÃO - A República
Introdução, tradução e notas de
Maria Helena da Rocha Pereira
Quarta edição
Fundação C.Gulbenkian - Lisboa - 1983

- PLUTARCO - Le vite di Teseo e di Romolo
a cura di C. Ampolo e M. Manfredini
Fondazione L. Valla/A. Mondadori Editore - 1988
- POLIZIANO, A. - Poesie Italiane
BUR - Milano - 1988 (3^a ed.)
- PRUNIERES, H. - Claudio Monteverdi
Les Introuvables - Editions d'Aujourd'hui
PUF - Paris - 1977
- REESE, G. - Music in the Renaissance
W.W.Norton and Company - New York - s.d.
- REMPP, Fr. - Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis
Veröf. des Staatl. Inst. für Musikforschung
Preuss. Kulturbesitz
Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. Köln - 1980
- SANTORO, E. - La famiglia e la formazione di Cl. Monteverdi
Note biografiche con documenti inediti
Athenaeum Cremonense - Cremona - 1967
- SCHRADE, L. - Monteverdi
traduit de l'américain par J. Drillon
Editions Jean Claude Lattès - Paris - 1981
- SOLERTI, A. - Gli Albori del Melodramma
Ristampa dell'edizione di Torino - 1903
Arnaldo Forni Editore - Bologna - 1976
- Le Origini del Melodramma
Ristampa dell'edizione di Torino - 1903
Arnaldo Forni Editore - Bologna - 1983
- STEVENS, J. - Words and Music in the Middle Ages
Cambridge University Press - Cambridge - 1988
- STRUNK, O. - Source Readings in Music History - From classical
Antiquity through the Romantic Era
W.W. Norton & Company Inc. - N.York - 1950
- TESTI, F. - La Musica Italiana nel Seicento
Bramante Editrice - Milano - 1970
- TOMLINSON, G. - Monteverdi and the end of Renaissance
Clarendon Press - Oxford - 1987
- Rinuccini, Peri Monteverdi and the humanist
Heritage of Opera
PhD Dissertation - UCLA - Berkley
UMI - 1979

- TOSI, P.F. - Observations on the florid song
translated by Mr. Gaillard
Stainer and Bell - London - 1987
- VOGEL, E. - EINSTEIN, A. - LESURE, F. - SARTORI, CL.
Bibliografia della Musica Italiana Vocale profana
pubblicata dal 1500 al '700
Standerini Editore - Pomezia - 1977
- WHENHAM, J. - Duet and dialogue in the age of Monteverdi
UMI Research Press - Ann Arbor, Michigan -
1982
- ZARLINO, G. - Le Istitutioni Harmoniche
A Facsimile of the 1558 Venice Edition.
Broude Brothers - New York - 1965

ARTIGOS

- ABREVIACÖES :
- AFMw* - Archiv für Musikwissenschaft
 - EM* - Early Music
 - JAMS* - Journal of the American Musicological Society
 - M&L* - Music and Letters
 - MQ* - Musical Quarterly
 - MR* - The Music Review
 - MT* - The Musical Times
 - nRMI* - Nuova Rivista Musicale Italiana
 - RIM* - Rivista Italiana di Musicologia
-
- APFEL, E. - "Rhythmisch-metrische und andere Beobachten an Ostinatobässen"
in *AFMw* XXXIII Heft 1 - 1976
 - ARNOLD, D. - "Monteverdi and the art of war"
in *MT* n.1491, Vol.108 May 1967
 - "The Monteverdian Succession at St. Mark's"
in *M&L* Vol.XLII n.3 July 1961
 - "Il Ritorno d'Ulisse and the chamber Duet"
in *MT* n.1463 Vol.106 Jan. 1965
 - "The second Venetian visit of Heinrich Schütz"
in *MQ* VOL.lxxi N.3 - 1985

- "Seconda Pratica: A Background to Monteverdi's Madrigals"
in *M&L* Vol. XXXVIII n.4 Oct. 1957
- AZOUVI, F. - "Orphée au nom fameux: du mythe à la légende"
in *L'AVANT SCENE OPERA* n.5 - Monteverdi Orfeo
- BACCHELLI, R. - "Monteverdiana"
in Tutte le opere di R. Bacchelli - Vol. XVI
Arnaldo Mondadori Editore - 1968
- BIANCONI, L. e WALKER, T. - "Production, consumption and political function of seventeenth-century opera"
in *EARLY MUSIC HISTORY* 4 - 1984
- BONGIOVANNI, C. - "Il terzo Libro delle Musiche di Sigismondo D'India"
in *nRMI* 1989/3
- BREQUE - "Sur un prétexte historique, une oeuvre d'une portée universelle"
in *L'AVANT SCENE OPERA* - Monteverdi - Le Couronnement de Poppée - décembre 1988 - n.5
- BROWN, H.M. - "The Geography of Florentine Monody"
in *EM* Vol.9 n.2 - April 1981
- BUJIC, B. - "'Figura Poetica molto vaga': Structure and meaning in Rinuccini's *Euridice*"
in *EARLY MUSIC HISTORY* 10 - 1991
- BUTLER, G.G. - "Music and Rhetoric in Early seventeenth-Century English Sources"
in *MQ* Vol. LXVI n.1 January 1980
- de BUZON, F. - "Science de la nature et théorie musicale chez Isaac Beeckman (1588-1637)"
in *REVUE D'HISTOIRE DES SCIENCES* XXXVIII, 2 - 1985
- "Sympathie et antipathie dans le *Compendium Musicae*"
in *ARCHIVES DE PHILOSOPHIE* - 1983/4
- CARERI, E. - "Le tecniche vocali del Canto Italiano d'Arte tra il XVI e il XVII secolo"
in *nRMI* anno XVIII
n.3 luglio/settembre 1984
- CARTER, T. - "Jacopo Peri"
in *M&L* vol. LXI n.2 April 1980

- "Jacopo Peri's *Euridice* (1600) : A Contextual Study"
in *MR* Vol.43 n.2 May 1982
- "On the composition and performance of Caccini's *Le Nuove Musiche*" (1602)
in *EM* - May - 1984
- CARAPEZZA, P.E. - "L'ultimo ultramontano o vero l'Antimonverdi"
nRMI - Anno IV - n°s 2 e 3 - 1970
- CAVICCHI, A. - "Recensione a *Lamento d'Arianna*, Studio e interpretazione di N.Anfuso e A.Gianuario"
in *RIM* - Vol.Ix - 1974
- CHIARELLI, A. - "L'Incòronazione di *Poppea* o il Nerone - Problemi di Filologia Testuale"
in *RIM* - Vol. IX - 1974
- CHEW, G. - "The perfections of Modern Music: consecutive fifths and tonal coherence in Monteverdi"
in *MUSIC ANALYSIS* - Vol.8 n.3 October 1989
- COLIN SLIM, H. - "Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music"
in *JAMS* Vol. XLIII - Spring 1990 n.1
- della CORTE, A. - "Il Barocco e la musica"
in *LA RASSEGNA MUSICALE* anno 6, Settembre dicembre numeri 5 e 6 - 1933 (XII)
- de COURVILLE, X. - "L'Ariane de Monteverdi"
in *LA REVUE MUSICALE* - nov. 1921
- CROCKER, R.L. - "Perché Zarlino diede una nuova Numerazione ai modi?"
in *RIM* Vol.III n.1 1968
- CURTIS, A. - "La *Poppea Impasticciata* or , Who wrote the Music to *L'Incoronazione* (1643)?
in *JAMS* Vol. XLII Spring 1989 n.1
- DANCKWARDT, M. - "Das *Lamento d'Olimpia 'Voglio voglio morir'* - eine Komposition C.Monteverdis?"
in *AfMw* XLI Heft 3 - 1984
- DAVARI, S. - "La Musica a Mantova"
in *RIVISTA STORICA MANTOVANA* 1 -1884

- "Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunti dai documenti dell'Archivio storico Gonzaga"
in ATTI E MEMORIE DELLA R.ACCADEMIA VIRGILIANA
Mantova - 10 - 1884/85
- DETIENNE, M. - "Le Mythe - Orphée au miel"
in Faire de l'Histoire - t.3 -
Nouveaux Objets
sous la direction de J.Le Goff e P.Nora
Gallimard - Paris - 1974
- DREYFUSS, L. - "Early Music Defended against its Devotess:
A theory of Historical Performance in the
20th Century"
in MQ Vol.LXIX n.3 Summer 1983
- EASTMAN, H. - "The Drama of the Passions: Tate And Purcell's
Characterization of Dido"
in MQ Vol. 73 n.3 1989
- EINSTEIN, A. - "The Conflict of Word and Tone"
in MQ Vol.XL n.3 JULY 1954
- "Firenze prima della Monodia"
in LA RASSEGNA MUSICALE anno 7, luglio-
agosto 1934 (XII) , n. 4
- EPSTEIN, P. - "Dichtung und Musik in Monteverdi's *Lamento
d'Arianna*"
in ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
10. Jahrgang - Viertes Heft - 1928
- FABBRI, P. - "Inediti Monteverdiani"
in RIM Vol.XV n°s 1 e 2 - 1980
- "Tasso, Guarini e il «Divino Claudio». Componenti
manieristiche nella poetica di Monteverdi"
in *Studi Musicali*, Anno III - 1974
- FORTUNE, N. - "Duet and Trio in Monteverdi"
in MT n.1491, Vol.108 May 1967
- "Italian Secular Monody from 1600 to 1635 -An
Introductory Survey"
in MQ Vol.XXXIX April 1953
- GALLICO, C. - "Discorso di G.B.Doni sul Recitare in Scena"
- "I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi"
in CHIGIANA Vol.XXIV nuova serie n.4 1967

- "La Lettera amorosa di Monteverdi e lo stile rappresentativo"
in *nRMI* anno I, n.2 - luglio/agosto 1967
- GODT, I. - "A Monteverdi source reappears: The Grilanda of F.M.Fucci"
in *M&L* Vol.LX.n.4 - October 1979
- GUREWITSCH, M. - "Il Lamento d'Adriano"
in *MQ* vol. 73 n.1 1989
- HAAR, J. - "False Relations and Chromaticism in Sixteenth-Century Music"
in *JAMS* Vol. XXX n.3 - Fall 1977
- "A Sixteenth-Century attempt on Music Criticism"
in *JAMS* Vol. XXVI n.2 - Summer 1983
- HANNING, B.H. - "Apologia pro Ottavio Rinuccini"
in *JAMS* Vol.XXVI n.2 - Summer 1973
- HARRÁN, D. - "Sulla genesi della famosa disputa fra Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei - un nuovo profilo"
in *nRMI* 1987/3
- HITCHCOCK, H.W. - "A new biographical source for Caccini"
in *JAMS* Vol.XXVI n.1 - Spring 1973
- HORSLEY, I. - "Full and short scores in the accompaniment of the Italian Church Music in the Early Baroque"
in *JAMS* Vol. XXX n.3 - Fall 1977
- "Monteverdi's use of borrowed material in *Sfogava con le Stelle*"
in *M&L* Vol. LIX n.3 July 1978
- JOLY, J. - "Busenello ou les contradictions du baroque"
in *L'AVANT SCENE OPERA* - Monteverdi - Le Couronnement de Poppée - décembre - 1988
- KELLER, M.S. - "A Bent of Aphorisms: Some remarks about Music and about his own Music by Gian Francesco Malipiero"
in *MR* Vol.39 n.3/4 -1978
- LEOPOLD, S. - "Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie"
in *STUDI MUSICALI* Anno X - 1981, n.1
- MAIONE, I. - "Tasso - Monteverdi. Il Combattimento di Tancredi e Clorinda"
in *La Rassegna Musicale*, Maggio 1930, VIII, n.3.

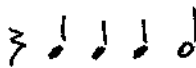
- MICHELS, U. - "Das Lamento d'Arianna von Claudio Monteverdi"
in Festschrift für H.H.Eggebrecht zum 65.Geburtstag
Franz Steiner Verlag - Stuttgart - 1984
- MONTEROSSO, R. - "L'Estetica di Gioseffo Zarlino"
in CHIGIANA Vol. XXIV nuova serie n.4 1967
- "La vocalità del madrigale monteverdiano e
un celebre giudizio di Giuseppe Verdi"
in V CONVEGNO EUROPEO SUL CANTO CORALE
Atti e documentazioni - Gorizia - 1974/76
- MONELLE, R. - "Recitative and Dramaturgy in the Drama per
Musica"
in *M&L* Vol.LIX n.3 July 1978
- MOORE, J. - "Venezia Favorita da Maria: Music for the Madonna
Nicopeia and Santa Maria della Salute"
in *JAMS* - Vol. XXXVII n.2 Summer 1984
- MURATA, M. - "The Recitative Soliloquy"
in *JAMS* - Vol.XXXII n.1 Spring 1979
- PALISCA, C.V. - "The Alterati of Florence: Pioneers in the
Theory of Dramatic Music"
in New Looks at Italian Opera - Essays in
honour of Donald G.Grout
ed. by William W.Austin
C.U.P. - Ithaca, New York - 1968
- "The Camerata Fiorentina: a reappraisal"
in *STUDI MUSICALI I* -1972
- "The first performance of 'Euridice'"
in 25th Anniversary Festschrift of Queens
College- New York - 1964
- "Girolamo Mei: Mentor to the Florentine
Camerata"
in *MQ* Vol.XL,n.1 Jan.1954
- "Marco Scacchi's Defense of Modern Music"
in Words and Music - Ed. by L.Berman
Dept. of Music - Harvard Univ. 1972
- "Musical Asides in the diplomatic correspondence
of E.de'Cavalieri"
in *MQ XLIX* - 1963
- "Vincenzo Galilei and some links between
'Pseudo-monody' and Monody"
in *MQ XLVI* - 1960

- Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise:
A code for the *Seconda Pratica*"
in *JAMS* Vol.IX, n.2 - Summer 1956
- PANNAIN, G. - "Studi Monteverdiani"
in *LA RASSEGNA MUSICALE* - anno 30, n.1 1960
- PASS, W. - "Il madrigale e la cosiddetta *Musica da camera*.
Aspetti di prassi rappresentativa"
in V CONVEGNO EUROPEO SUL CANTO CORALE
Gorizia 1974/76
- PÖHLMANN, E. - "Antikenverständnis und Antikenmissverständnis in
der Operntheorie der Florentiner Camerata"
in *DIE MUSIKFORSCHUNG* XXII - 1969
- POOS, H. - "Anmerkungen zu Monteverdi Madrigalschaffen"
in V CONVEGNO EUROPEO SUL CANTO CORALE
Gorizia 1974/76
- POWERS, H.S. - "Tonal Types and Modal Categories in Renais-
sance Polyphony"
in *JAMS* Vol.XXIV n.3 - Fall 1981
- PRIZER, W.F. - "Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as
Patrons of Music: The Frottola at Mantua
and Ferrara"
in *JAMS* Vol.XXXVIII n.1 - Spring 1985
- PRUNIERES, H. - "I libretti dell'opera Veneziana nel secolo
XVII"
in *LA RASSEGNA MUSICALE*, Anno 3 n.6 nov.1930
- RAPP, R. - "Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna"
in *Neue Zeitschrift für Musik* - Nov.1983
- REINER, S. - "La Vag'angioletta (and others)"
in *Analecta Musicologica* 1974 - Band 14
- "Vi sono molt'altre mezz'arie..."
in *Studies in Music History - Essays for
Oliver Strunk* - Ed. by H.Powers
Princeton, New Jersey, Princeton Univ.Press 1968
- RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA II,2
Atti del Convegno di Studi dedicato a Claudio Monteverdi
Siena, 28-30 aprile 1967
- RODIS-LEWIS, G. - "Musique et Passions au XVIIe siècle
(Monteverdi et Descartes)"
in *Dix-septième siècle*, n.92 1971

- RORKE, M.A. - "Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan" in *M&L* Vol.65 n.2 - April 1984
- ROSAND, E. - "Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice" in *JAMS* Vol.XXI n.2 Summer 1978
 - "Comic Contrast and Dramatic continuity: Observations on the Form and Function of Aria in the Operas of Francesco Cavalli" in *MR* Vol.37 n.2 - May 1976
 - "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament" in *MQ* Vol.LXV n.3 July 1979
 - "Seneca and the Interpretation of *L'Incoronazione di Poppea*" in *JAMS* Vo.XXXVIII n.1 - Spring 1985
- ROSENTHAL, A. - "Monteverdi's *Andromeda* : a lost Libretto found" in *M&L* Vol.66 n.1 Jan. 1985
- SHERR, R. - "The Publications of Guglielmo Gonzaga" in *JAMS* Vol.XXI n.1 Spring - 1978
- SIRCH, L. - "*Violini Piccoli alla Francese e Canto alla Francese nell'Orfeo (1607) e negli Scherzi Musicali (1607) di Monteverdi*" in *nRMI* 1981/1
- STERNFELD, F.W. - "The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the 'Lieta fine'" in *Analecta Musicologica* 19 -1979
- STEVENS, D. - "Altri Vespri di Monteverdi" in *nRMI* 1980/2
 - "Claudio Monteverdi; Dramatic madrigals and Dialogues" in *MR* Vol.40 n.1 - Feb. 1979
 - "Monteverdi, Petratti, and the Duke of Bracciano" in *MQ* Vol.LXIV n.3 1978
 - "Monteverdi's Venetian Church Music" in *MT* n.1491, Vol.108 May 1967
- STRAINCHAMPS, E. - "New light on the *Accademia degli elevati* in Florence" in *MQ* #

- "The life and death of Caterina Martinelli:
new light on Monteverdi's 'Arianna'"
in EARLY MUSIC HISTORY 5 -1985
- TERMINI, O. - "The transformation of Madrigalisms in
Venetian Operas of the later 17th-Century"
in MR Vo. 39 n.1 - Feb. 1978
- TOMLINSON, G. - "Ancora su Ottavio Rinuccini"
in JAMS - Vol. XXVIII - Summer 1975 n.2
- "Madrigal, Monody and Monteverdi's *via naturale
alla immitatione*"
in JAMS Vol. XXXIV n.1 - Spring 1981
- UBERTI, M. - "Vocal techniques in Italy in the second half of
the 16th century"
in EM Vol.9, n.4 - october 1981
- WALKER, D.P. - "Musical Humanism in the 16th and early 17th
Centuries"
in MR - Vol.2 - 1941 / Vol.3 - 1942
- WELLS, R.H. - "John Dowland and Elizabethan Melancholy"
in EM - November 1985
- WESTRUP, J.A. - "Claudio Monteverdi : Lamento d'Arianna - Studio
e interpretazione - by Nella Anfuso e A.
Gianuario"
in M&L Vol.LII - April 1971
- "Monteverdi's *Lamento d'Arianna*"
in MR Vo. I n.2 - 1940
- WIENPAHL, R.W. - "Modality, monality and tonality in the
Sixteenth and Seveteenth Centuries"
in M&L Vol.LII e LIII, Oct.1971, Jan.1972
- WILLIER, S. - "Rhythmic variants in early manuscript versions of
Caccini's Monodies"
in JAMS Vol. XXXVI n.3 - Fall 1983
- ZIMMERMAN, F. - "Purcell and Monteverdi"
in MT - July 1958

ERRATA CORRIGE

- p.5, linha 19 - onde se lê *aproxidamente*, leia-se *aproximadamente*.
- p.7, linha 3 - onde se lê *proprunham*, leia-se *propunham*.
- p.7, linha 14 - o trecho deve ser lido como se segue: *Não se pode estabelecer com precisão o grau de conhecimento...* etc.
- p.53, linha 23 - onde se lê *apresetação*, leia-se *apresentação*.
- p.76, terceira citação, penúltima linha - onde se lê *nor*, leia-se *non*.
- p.83, linha 23 - o trecho deve ser lido como se segue: *variedade, fazendo esses versos aproximarem-se da fala*.
- p.108, linha 1 - onde se lê *Essa*, leia-se *Esta*.
- p.108, linha 14 - onde se lê *duaa*, leia-se *duas*.
- p.109, linha 3 - onde se lê *Nessa*, leia-se *Nesta*.
- p.112, linha 1 - onde se lê *em*, a *oposição...*, leia-se *a oposição*.
- p.120, linha 20 - o trecho deve ser lido como se segue: *Essas duas vozes desempenham um papel semelhante...*
- p.121, linha 4 - o desenho rítmico é o seguinte: 
- p.121, linha 7 - o trecho deve ser lido como se segue: *O Tenor faz um salto descendente de oitava...*
- p.127, linha 13 - onde se lê *otrecho*, leia-se *o trecho*.
- p.133, linha 8 - suprimam-se as aspas após *estilo*.
- p.139, linha 6 - o trecho deve ser lido como se segue: *Em relação aos textos dos lamentos, eles são...*
- p.157, linha 3 - onde se lê *aquele*, leia-se *o primeiro*.
- p.183, linha 16 - o trecho deve ser lido como se segue: *A dedicatória da primeira peça (Udite lagrimosi spirti d'averno) da coletânea de Musiche, endereçada a Monteverdi, mostra ...*
- p.202, linha 4 - elimine-se o hífen.
- p.203, linha 6 - onde se lê *ternário*, leia-se *ternários*.
- p.203, linha 16 - o trecho deve ser lido como se segue: *com rimas abbACC, Rossi compôs uma aria, com fórmula...*
- p.204, linha 8 - onde se lê *semhantes*, leia-se *semelhantes*.
- p.215, linha 4 - onde se lê *mensgeiro*, leia-se *mensageiro*.
- p.228, linha 12 - onde se lê *acrescenta*, leia-se *acrescenta*.
- p.237, linha 9 - o trecho deve ser lido como se segue: *(em alemão, Nitleid)*.
- p.240, linha 5 - onde se lê *propicien*, leia-se *propiciam*.

MONTEVERDI E O LAMENTO MUSICAL
NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO
XVII

PAULO MUGAYAR KÜHL

MONTEVERDI E O LAMENTO MUSICAL

NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO

XVII

ANEXOS

João C. Marques

PAULO MUGAYAR KOHL

UNICAMP - 1992

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Os Anexos aqui apresentados contêm:

- Anexo I : Partituras.

- Anexo II : Textos de todos os lamentos citados, na ordem em que aparecem na dissertação.

- Anexo III : Textos originais das citações assinaladas com um asterisco (*).

Os Anexos I e III estão divididos conforme os capítulos.

ANEXO I

- Partituras do Capítulo II:

- Pre Maria Riccio: *Lassatemi morire.*

- Francesco Guami: *Lasciatemi morire a 6.*

- Giulio Caccini: *Sfoga con le stelle.*
Le nuove Musiche Ed. H.W.Hitchcock
A-R Editions, Inc. - Madison - 1970

: *Occh'immortali.*
Ed. cit.

- Claudio Monteverdi: *Lamento d'Arianna.*

: *Si dolce è il tormento.*
Malipiero, Tutte le Opere, Vol. IX

: *Lamento d'Arianna a 5.*
Madrigali a 5 voci - Libro Sesto
Ed. critica di A.Delfino
Fondazione Cl.Monteverdi - Cremona - 1991

Pre Maria Ricca - Lassatemplum - início

C Las sa - tem - plum - re Las sa - tem - plum - re
 A Las - sa - tem - plum - re Las sa - tem - plum - re
 T Las - sa - tem - plum - re Las sa - tem - plum - re Im -
 B Las sa - tem - plum - re Las sa - tem - plum - re
 C re Im - plu - m sus - ce - pit car - na -
 A re Im - plu - m sus - ce - pit car - na - sus - ce -
 T re sus - ce - pit car - na - sus - ce - pit car - na -
 B re Im - plu - m sus - ce - pit car - na - sus - ce -
 C Soc - cor - re: te nel mag - gior do - do - re
 A te nel mag - gior do - do - re
 T te nel mag - gior do - do - re
 B te nel mag - gior do - do - re

- Francesco Guami - Lasciate mi morire a 6 (1593) - inçio

C: Lo - scia - te - mi mo - ri - re

Ca: La scia - te - mi La -

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

S: La - scia - te mi mo -

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

B: La

C: Im - por - tu - ni

Ca: scia - te - mi mo - ri - re Im - por - tu - ni

A: scia - te - mi mo - ri - re Im - por - tu - ni sus -

S: ri - re Im - por - tu - ni sus

T: scia - te - mi mo - ri - re Im - por - tu - ni

B: scia - te - mi mo - ri - re Im - por - tu - ni sus -

C
 sos- pir chial mi ser co- re soccor so da- te

CA
 sos- pir chial mi ser co- soccor- so da- te

A
 pir chial mi ser co- re soccor so da- te

S
 pir chial mi ser co- re soccor so da- te

T
 sos- pir chial mi ser co- re soccor so da- te

B
 pir chial mi ser co- re soccor so da- te

C
 nel mag- gior do- lo- re

CA
 nel mag- gior nel mag- gior do- lo- re

A
 nel mag- gior do- lo- re

S
 nel mag- gior do- lo- re

T
 nel mag- gior nel mag- gior do- lo- re

B
 nel mag- gior do- lo- re

10
 l'è 'l mi-a mo-
 11 12 13 14
 te.

G. Caccini

[9] Sfogava con le stelle

15
 Sfo-ga-va con le stel-
 le
 16 17 18 19
 Un in-fer-no d'a-

20
 mo-re Sol-to not-tur-no cie-
 lo, il suo do-lo-
 re,
 E di-
 21 22 23 24

10
 cea fis-so in lo-
 ro:
 11 12 13 14
 O, o lin-ma-gi-
 ni bel-le Del-l'i-
 stol

15
 mio ch'a-do-
 ro, Si co-me a me
 mo-sira-
 te.
 16 17 18 19

20
 Men-tre co-sì splen-
 de-te, La sua ra-
 ra bel-to-
 te, Co-
 21 22 23 24

25
 sì mo-sira-sie-a
 le-i, Men-tre co-
 tan-to ar-
 de-te, l' vi-
 viar-
 26 27 28 29

do. ri mie. i.

La fa-re-sie co' vo stro au-reo sem-bian-te Pie-to-sa sl. pie-to-sa

sl. co-me me fa-rea-man-te. La fa-re-sie co'

vo stro au-reo sem-bian-te Pie-to-sa sl. pie-to-sa sl. co.

me me fa-rea-man-te. co-me me fa-

rea-man-te. tea-man-

[10] Fortunato augellino

For-tu-na-to au-gel-li-no. Che d'

E s'a na- gion mi do- glio Pian- ge- te, al mio cor-

do- glio, Pian- ge- te, al mio cor- do- glio.

G. Caccini

[20] Aria Settima: Occh'immortali

[d-66] Oc- cijn. mor- ta- li. Da- mor glo- ria, e splen-

*For the text of stanzas 2-7, see page 21, above.

do- re, Ar- ma- te- vi di fiam- m'e d'au- res- tra-

li: Ec- co' il mio co- re, Ec- co' il mio co- re!

[21] Aria Ottava: Odi, Euterpe

O- di! O- di, Fu- ter- pe, il dol- ce

*For the text of stanzas 2-10, see page 26, above. Note that measures a and b are sung only before stanza 1, not before any of stanzas 2-10.

Occh'immortali,
D'amor gloria e splendore,
Armatevi di fiamm'e d'aurei strali:
Ecco'l mio core!

Ecco'l mio core,
Che scorre il campo ardito,
All'armi, occhi guerrieri; all'armi amore,
Su, ch'io v'invito.

Su, ch'io v'invito;
Suonan sospiri ardenti,
Spem'il cor guida e l'ha pietà fornito
D'armi possenti.

D'armi possenti
Armato; o vuol morire,
O scacciar vuol da voi, stelle lucenti,
Gli sdegni e l'ire.

Gli sdegni e l'ire
Omai prendino esiglio
Più non poss'io, nè più gli vò soffrire
In quel bel ciglio.

In quel bel ciglio
Faccia pietà ritorno,
O ch'a stancarvi combattendo piglio
La nott'e'l giorno.

La nott'e'l giorno
Sempr'udirete pianti,
Sempre di foco e fiamma avrete intorno
Sospiri erranti.

(Ottavio Rinuccini)

CLAUDIO MONTEVERDI - LAMENTO D'ARIANNA

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

4
 E chi vole - te - voi - che mi conforte in con - du - ra sorte in con -

7
 gran martire lascia - te - mi morire , lascia - te - mi mo -

10
 ri - re .

11
 O Teresa O Teresa mi - o Si che mio ti vo dir che mio pur

15
 se - i benchè t'inveliahi cruda a gelochi miei Vol - gi ti Teresa mi -

19
 - o Vol - gi - ti Teresa o Dio Vol - gi - ti indieto a rimi - rar co -

22

lui che lancia-tolà per te la patria e il regno fin qu'la-re-negh'cora cibo di

25

fe-re dispre-ta-te e crude lancia rà l'òs-sa i gno-de - O Teseo

28

Te-seo mio se tu sa pes-siò - Di-o se tu sa pes-si ghi-

31

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

34

ri-volge-res-ti ancor la para al li-to Ma an ebre se-re-re, ti, te ne vai felice

38

ed io qui mangio a te, me para Atene lie te pompe super-be.

41

ed io M-mango ci-ba di fe-re insoli-ta-nie are-ne.

43
 Te l'una e l'altro ho vec-cho parente strin-gera l'eto eo i-

46
 o mi non ve-drom o madre o padre mi-o.

49
 Do-re dov'è la fede che tanto mi gu-ra-vi co-nell'alta sede tu mi ri-

53
 non degl'Ani - Son queste le corompe on-de mi d'orn il crine? Questi gli scethi so-

57
 no? Quest le gemme gl'ori lasciar-minattendo no A fe-ro di mistrazze e mi alvori.

61
 Ah Teses, Ah Teses mio l'onerai tu mori-re in van piangendo,

65
 in van gridan - d'aita la mi-se-ra Arian-na ch'è te fi-ssosi.

69

e ti die gloria e vi-ta.

71

Ahi, che non pur ris-ponde Ahi, che più d'aspe è sorda a miei lamenti

74

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

76

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

77

parlo? Ahi che va-neggio mi-sera Ohimè che d'upio ò Fero ò Tero

81

mio non son, non son quell'io non son quell'io che si - ? ni detti sciòse por-

84

lò laf-fanno mio parlo'l dolo-re parlo la lingua sì ma non piò dire.

88

mi-se-ra an-co-ra lo-co a la tradi-ta spe-me e non si spe-gne

91

fra tanto scher-mo ancor d'Amor il fo-co spe-gni tu mal-co-ma le fiam-me in-digne ò

94

madre ò padre ò de l'an-tico re-gno su-per-bi-ach-ey-ghi ov'è br-d-br-la-cuna ò

97

ser-vi ò fidi Amici chi fatto in-le-gna mi-ra-te ò ve-ni-ho scorto empia-fa-

100

Luna mi-nate di che dul-m'han fatto erede l'a-ma-nis la mia feste e l'al-tri in-gen-

103

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

Si dolce è il tormento
Per voce sola



1. Si dolce e'l tor - men.to Che in se. no mi sta Ch'io vi. vo con. ten.to Per
2. La speme fal. la. ce Ri. vol.gam'il piè Di. let.to ne pa. ce Non
3. Per fo. coe per ge. lo Ri. po. so non ho Nel porto del Cie. lo Ri.
4. Se fiammad'a. mo. re Già mai non sen. ti Quel rig. gi. do co. re Ch'il

(Allegretto, in uno)



cresc...... *f*

eru. da bel. tà. Nel ciel di bel. lezza S'ac. creschi fie. rez. za Et manchi pie. scenda. no a me. E l'empia ch'a. do. ro Mi nieghi ri. sto. ro Di buo. na mer. - po. so ha ve. rò. Se col. po mor. ta. le Con ri. gi. do stra. le Il cor m'impia. cor mi ra. pi. Se ne. ga pie. ta. te La cru. da bel. ta. te Che l'alma inva.

cresc...... *f*

1.^a 2.^a 3.^a 4.^a

- tà Che sempre qual scoglio Al. l'onda d'or. go. glio mia fe. de sa. rà.
- cè: Tra doglia infi. ni. ta Tra spe. me tra. di. ta Vi. vrà la mia fè.
- gò Can. giando mia sor. te Col dar. do di mor. te Il cor sa. ne. rò.
- ghi Ben fia che do. lente Pen. ti. ta e lan. guente So. spi. rimi un dì.

LAMENTO D'ARIANNA

I. Lasciatemi morire

Prima parte

CANTO
 QUINTO
 ALTO
 TENORE
 BASSO
 B.C.

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

5

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

10

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

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

- scia - te - mi mo - ri - re. E chi vo - le - te voi
- scia - te - mi mo - ri - re. E chi vo - le - te voi
E chi vo - le - te voi
E chi vo - le - te voi -
- scia - te - mi mo - ri - re. E chi vo - le - te voi che

che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te, in co - si
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te,
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te,
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te,
mi con - for - te in co - si du - ra sor - te,

25

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

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

in co - si gran mar - ti - re? La -

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

30

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

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

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

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

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

II. O Teseo, o Teseo mio

Seconda parte

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

B.C.

O Te - seo,

O Te - seo,

O Te - seo, o Te - seo - mi - o!

O Te - seo,

O Te - seo,

O Te - seo mi -

O Te - seo

5

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

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

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

mi - o

10

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

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

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

Te - seo mi - o! Si si, che

Te - seo mi - o! Si si, che

15

ben - ché t'in -

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

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

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

ben - ché t'in - vo - li,

- vo - li, ahi cru - do

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

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

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

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

a - gli oc - chi mie - i.

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

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

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

25

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

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

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

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

30

vol - gi - ti, Te - sco, o

vol - gi - ti, Te - sco, o

gi - ti, Te - sco, o

Te - sco, o Di -

vol - gi - ti, Te - sco, o

35

Di - o! Vol -

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

Di - o!

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

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

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

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

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

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

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

40

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

che la -

(h) (h)

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

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

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

45

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

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

e'n que - st'a -

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

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

- ta - te e cru - de

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

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

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

ci - bo di

50 (4)

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

55

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

60

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

75

(h)

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

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

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

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

Ma con l'au - re se -

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

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

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

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

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

80

(h)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ge - ran lie - to,

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

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

strin - ge - ran lie - to,

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

100

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

105

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

III. Dove, dove è la fede

Terza parte

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

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

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

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

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

B.C.

5

- vi? Co - sì ne l'al - ta se -

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

- vi? Co - sì ne l'al - ta se -

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

- vi? Co - sì ne l'al - ta se -

10

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

40

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

45

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. Ahi, che non pur risponde

Quarta et ultima parte

CANTO Ahi, che non pur ri - spon - de! Ahi, che più

QUINTO Ahi, che non pur ri - spon - de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

ALTO

TENORE Ahi, che non pur ri - spon - de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

BASSO

B.C.

5

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

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

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

10

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

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

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

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

Ahi, che non pur ri - spon-de! Ahi, che più d'a - sp'è sor - do a'

[#] G)

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

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

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

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

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

20

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

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

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

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

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

e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.
 e de le mem - bra im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fon - de.

25

Che par - lo, ah! che va -
 Che par - lo, ah! che va -
 Che par - lo, ah! che va -
 Che par - lo, ah! che va - neg - gio?
 Che par - lo, ah! che va -

30

- neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che chieg -
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che chieg - gio?
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che
 ohi - mè! ohi - mè! che chieg -
 - neg - gio? Mi - se - ra, ohi - mè! che chieg -

- gio? O Te - seo, O Te - seo, o Te - seo,
 chieg - gio? O Te - seo, o Te - seo mi - - -
 - gio? O Te - seo, o Te - seo mi - o,
 - gio? O Te - seo, o Te - seo

o Te - seo mi - o, non son, non son quel - l'i -
 mi - o, non son non son, non son quel - l'i -
 non son non son quel - l'i -
 mi - o,

o, non son quel - l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se: par -
 non son quel - l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se:
 - o, non son quel - l'i - o, che i fe - ri det - ti sciol - se:

45

(8)

- lù l'af - fan - no mi - o, par - lù il do - lo - re;

par - lù l'af - fan - no mi - o, par - lù il do - lo - re; par - lù la lin - gua

par - lù l'af - fan - no mi - o, par - lù il do - lo - re; par - lù la lin - gua

50

par - lù la lin - gua sì par - lù la lin - gua sì, ma non già il co

sì, ma non già il co - re ma non già il co -

sì, ma non già il co -

55

- re non son, non son quel - l'i - o, non son quel -

non son, non son quel - l'i - o, non son quel -

- re non son, non son quel - l'i - o, non son quel -

- re non son non son, non son quel - l'i - o, non son quel -

non son, non son quel - l'i - o, non son quel - l'i - o che i

60

- l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -

- l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -

- l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -

- l'i - o che i fe - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -

fe - ri det - ti sciol - se: par - lò l'af -

(7)

- fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua si

- fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua

- fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua si

- fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua

- fan - no mi - o, par - lò il do - lo - re; par - lò la lin - gua

65

par - lò la lin - gua sì, ma non già il co - re.

sì par - lò la lin - gua sì, ma non già il co - re.

par - lò la lin - gua sì, ma non già il co - re.

sì par - lò la lin - gua sì ma non già il co - re.

sì, ma non già il co - re.

ANEXO I

- Partituras do Capítulo III:

- Marcello Albano: *Lasciatemi morire.*

- Claudio Pari: *Il Lamento d'Arianna* - partes I e II
Quarto libro dei Madrigali a 5 voci
Trascrizione di P. E. Carapezza
Edizioni de Santis - Roma - 1970

- Antonio Il Verso: *Lasciatemi morire.*
Madrigali a 5 voci (libro XV - opera 36)
Trascrizione e Prefazione di L. Bianconi
L. S. Olschki Editore, Firenze - 1978

- Claudio Monteverdi (?): *Lamento d'Olimpia.*
12 Composizioni Vocali profani e sacre
a cura di W. Osthoff
Ricordi - Milano - 1989

- Sigismondo d'India: *Occhi, convien morire.*
Le Musiche a una e due voci - Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)
Musiche Rinascimentali Siciliane - IX
Introd. e Trascr. di J. Joyce
L. S. Olschki Editore - Firenze - 1989

- : *Un di soletto*
Ed. cit.

- A. M. Abbatini: *O felice chi può bere* - ária de Rodomonte.

- Johann Hieronymus Kapsberger: *Non Havea Febo ancora.*
- Claudio Monteverdi: *Non Havea Febo ancora*
Amor - Lamento della Ninfa
Si tra sdegnosi pianti
 Malipiero - Tutte le Opere, Vol. VIII
- Nicolò Fontei: *Pianto d'Erinna.*
- Claudio Monteverdi: *Pianto della Madonna.*
 Malipiero - Tutte le Opere, Vol. XV
- An. : *Lamento della Maddalena sopra quello d'Ariadna - inicio.*
- Claudio Monteverdi: *A Dio Patria, a Dio Roma.*
L'Incoronazione di Poppea

Marcello Albano - Lasciate mihi in re (1616)

Handwritten musical score for three voices (C, T, B) and basso continuo (C, T, B). The score is divided into systems, with measure numbers 7, 13, 20, and 27 indicated at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 1-6):

- C: *lascia-te mi mi-ri - re*
- T: *O spe- ran-ze fal-la- ci*
- B: *O spe- ran- ze fal- la - ci*

System 2 (Measures 7-12):

- C: *ran-ze fal- la-ci la-scia-te mi mi-ri - re O spe- ran-ze fal- la - ci*
- T: *la- scia-te mi mi-ri - re O spe- ran-ze fal- la - ci*
- B: *la- scia-te mi mi-ri - re O spe-*

System 3 (Measures 13-19):

- C: *al mon-do mai ve- ra- ci al mon- do mai ve- ra- ci voi mi te-*
- T: *O spe- ran- ze fal- la- ci al mon-do mai ve- ra- ci al mon-do mai ve- ra- ci*
- B: *ran-ze fal- la - ci al mon-do mai ve- ra- ci al mon-do mai ve- ra- ci*

System 4 (Measures 20-26):

- C: *net in vi - ta Sen-za da-nar-mia - ta*
- T: *sen-za da-nar-mia - ta voi mi ten- te- lin vi -*
- B: *Sen-za da- nar-mia - ta voi mi ten- te- lin vi -*

System 5 (Measures 27-33):

- C: *Senza da- nar-mia - ta dun-que giu- sto mi d-*
- T: *o ta senza da- nar-mia - ta dun-que giu- sto mi d- re dun-que giu- sto mi d-*
- B: *ta senza da- nar- mia - ta dun- que giu- sto mi d-*

34
C re dñ - que quiesci mi di re las. ciatem mi mi - re la - scate -

T di - re lancialemi ma - ri - re las. ciatem mi mi - re lancialemi ma - ri - re

B re dñ - que quiesci mi di - re las. ciatem ma - ri - re lancialemi ma - ri - re

40
C mi mi re lancia - te mi ma - ri - re

T lancia - te - mi ma - ri - re

B lancia - te - mi ma - ri - re

Empty musical staves for continuation of the score.

MUSICHE RINASCIMENTALI SICILIANE

I

CLAUDIO PARI
IL LAMENTO D'ARIANNA

Quarto libro dei Madrigali a 5 voci
(1619)

Trascrizione di Paolo Emilio Carapezza

Prima parte

LASCIATEMI MORIRE

First system of the musical score for 'Lasciate mi morire'. It features five vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, Quinto, and Basso. The lyrics are: Soprano: La - scia - te - mi mo - ri - - re; Alto: La - scia - te - mi mori - - - re mo - ri - - re; Tenore: La - scia - te - mi mo - ri - - - - re Echivoletete voiche; Quinto: Echivoletete voichemicon; Basso: Echivo - te - te voi che.

5

Second system of the musical score. The lyrics are: Soprano: La - scia - te - ; Alto: La - ; Tenore: - mi confor - - - te In co - si du - ra sor - te In così gran - in così gran marti - re; Quinto: - for - - - te In co - si du - ra sor - te In così gran marti - re In così gran marti - re; Basso: - mi con - for - - te In co - si du - ra sor - te In così gran mar - ti - re.

Edizioni DE SANTIS - Roma.

© Copyright 1970 by Edizioni DE SANTIS - Roma

E. D. S. 1089

- mi mori - re La - scia - te - mi mo - ri - re Echi vo - le - te voi

- scia - te - mi Lascia - - temi mori - - re Echi vo - le - te

Echi vo - le - te voi che mi con -

Echi vo - le - te voi che mi

La - scia - te - mi mo - ri . . re Echi vo - le - te voi che mi con -

che mi confor - te Incosi du - ra sor - - te Incosi gran marti - - -

voi che mi confor - te Incosi du - ra sor - - te Incosi gran mar - ti - - - -

- for - te Incosi du - ra sor - - te Incosi gran mar - ti - re Incosi gran marti -

confor - - - - te Incosi du - ra sor - - te Incosi gran marti -

- for - te Incosi du - ra sor - - te Incosi gran mar - ti -

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

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

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

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

- re La - scia - te - mi mo - ri - re Lascia - temi mo - ri - . . . re.

Seconda parte

O FALSO ALBERGO

Canto (E) 0 fal - s'al - ber - go de' ri - po - si mie -

Alto (E) 0 fal - s'al - ber - go de' ri - po - si mie - - - i

Tenore (E) 0 fal - s'al -

Quinto (E) 0 fal - s'al - ber - go de' ri -

Basso (E)

1 Quant' il tuo honor quant' il mio stat' of - fen - di

Quant' il tuo honor quant' il mio stat' of - fen - - - -

- ber - go de' ri - po - si - mie - - - - i

- po - si mie - i 0 fal - so al - ber - go - de' ri -

5 Quant' il tuo honor quant' il mio stat' of - fen - - - - di

- di Quant' il tuo honor quant' il mio stat' of - fen - di

Quant' il tuo honor quant' il mio stat' of - fen - - -

- po - si mie - i Quant' il tuo honor quant' il mio

0 fal - so al - ber - go de' ri - po - si mie - i

E. D. S. 1089

(Quant'il tuo honor quant'ilmio stat'of-fen - di) of - fen - di Quant'il tuo honor quant'il mio
 (Quant'il tuo honor quant'ilmio stat'of-fen - di) quan - t'ill mio
 - di Quant'il tuo honor quant'il mio
 8 stat'of-fen - di Quant'il tuo honor quant'ilmio stat'offen - di
 Quant'il tuohonorquant'ilmio.stat'offen - di of - fen - di quan - t'ill mio

10

sta - t'of - fen - - di O quant'in-giu - st'o -
 sta - t'of - fen - - di O quant'in-giu - st'o -
 sta - t'of - fen - - di O quant'in-giu - st'o quant'infi - do
 8 (Quant'il tuo honor quant'ilmio stat'of - fen - di) O quant'ingiu - st'o quan - t'in -
 sta - t'of - fen - di O quant'in-giu - st'o

quan - t'in - fi - do se - i O quanto ma - le
 quan - t'in - fi - do se - i O quanto ma - le
 se - i O quanto ma - le O quanto
 8 - fi - do se - i O quanto ma - le
 quan - t'in - fi - do se - i O quanto ma - le

E. D. S. 1099

O quanto ma - le al tuo de - bi - to in - ten - - -

O quanto ma - le al tuo de - bi - to in - ten - - -

ma - le O quanto mal' al tuo de - bi - to in - ten - - -

O quanto mal' al tuo de - bi - to in - ten - - -

O quanto mal' al tuo de - bi - to in - ten - - di

15

- di Hier se - ra a la tua fe Hier se - ra a la tua fe due ne cre - de - - -

- di Hier se - ra a la tua fe due ne crede - - - - -

- di Hier se - ra a la tua fe

- di Hier se - ra a la tua fe Hier se - ra a la tua fe Hor per -

Hier se - ra a la tua fe

- i Hor perche nel mattin Hor perche nel mattin Hor per -

- i Hor perche nel mat - tin Hor perche nel mattin

Hor perche nel mattin Hor per - che nel mattin Hor perche nel mattin

- che nel mat - tin Hor perche nel mat -

Hor perche nel mattin Hor perche nel mat - tin

E. D. S. 1089

che nel mat-tin Tu man - chi trop - po a la ra - gion e al

Tu

due non ne ren - di Tu man - chi

- tin due non ne ren - - - di Tu man - chi

Tu man - chi

ve - ro S'el de - po - si - to mio S'el

man - chi tropp' a la ra-gion e al ve - ro S'el de - po - si - to

tropp' a la ra-gion e al ve - - ro S'el de - po - si - to mio

tropp' a la ra-gion e al ve - ro S'el de - po - si - to mio

tropp' a la ra-gion e al ve - - - ro S'el de - po - si - to mio

de - po - si - to mio non ren - di in - te - ro .

mio non ren - - di in - te - ro .

S'el de - po - si - to mio non ren - - di in - te - - ro .

S'el de - po - si - to mio non ren - di in - te - - - ro .

non ren - - - di in - te - - - ro .

ANTONIO IL VERSO

XXII. LASCIATEMI MORIRE

O. Rinuccini

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

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

La . scia . . te . mi mo . ri . re,

La . scia . te . mi mo . ri . . re, La . scia .

La . scia . . te . mi mo .

5

La . scia . . te . mi mo . ri . . re, La . scia . .

La . scia . te . mi mo . ri . . re, mo . ri . re, La . . scia . te . mi mo . .

te . mi mo . ri . re, mo . ri . . re, La . scia . te . . mi mo . ri . .

ri . re, mo . ri . . re, mo . ri . re!

La . scia . . te . mi mo .

10

. te . mi mo . ri . . re! E chi vo . le . te vo . i che mi con . for . te in co . si

ri . . re! E chi vo . le . te vo . i, In co . si, in co . si .

. re! E chi vo . le . te vo . i cho . mi con . for . . te

E chi vo . le . te vo . i che mi con . for . te, che mi con . for . te, chu

ri . . re! E chi vo . le . te vo . i, e chi vo . le . te vo . i che mi con .

du - ra sor - te, In co - si gran mar - ti re? La - scia - te mi mo - ri - re,
 du - ra sor - te? La - scia - te mi mo - ri - re,
 In co - si du - ra sor - te? La - scia - te mi, la - scia - te mi
 mi con - for - te In co - si du - ra sor - te? La - scia - te -
 for - te. In co - si du - ra sor - te?

ri - re, La - scia - te mi mo - ri - re! E chi vo - le - te voi
 ri - re, La - scia - te mi mo - ri - re! E chi vo - le - te voi
 scia - te mi mo - ri - re, mo - ri - re! E chi vo - le - te voi
 mi mo - ri - re, mo - ri - re!
 La - scia - te mi mo - ri - re! E chi vo - le - te voi

20

che mi con - for - te in co - si gran mar - ti - re, in
 mi con - for - te in co - si gran mar - ti - re, in
 mi con - for - te in co - si gran mar - ti - re,
 che mi con - for - te in co - si gran mar - ti - re,
 che mi con - for - te? La - scia - te mi mo - ri - re!

25

re? La - scia - te mi mo - ri - re!
 co - si gran mar - ti - re? La - scia - te mi mo - ri - re!
 In co - si gran mar - ti - re? La - scia - te mi mo - ri - re!
 re? La - scia - te mi mo - ri - re, La - scia - te mi mo - ri - re!
 te mi mo - ri - re, La - scia - te mi mo - ri - re!

90

Lamento d'Olimpia a voce sola

Vo . glio vo . glio mo . rir vo . glio mo . ri . re

Basso continuo

van'è'l confor - to tuo van' ognia i - ta il martir con la vi - ta vedrai co . si fi .

ni . re vo . glio vo . glio mo . rir vo . glio mo . ri . re .

O Bi . re . no ò Bi . re . no ahì non pos . s' i . o dir . ti Bi . re . no mi . o se per non es . ser

mio le ve. le scio. gli e ti par. ti spieta. to e mi ti tog. li tor. na tor. na ò Bi.

.re. no Ahi ch'io mi ven. go me. no troppo guer. ra cru. del mi fanno al co. re te. ma sdegno stu.

.por, doglia et a. mo. re Do. ve vol. ge. rò i pas. si puoi tu dunque lasciarmi

qui tra re. mo. te bal. z'e al. pe. stri sas. si o. ve habbian l'em. pie fe. re a di. vo.

.rar. mi per te per. dei 'l fra. tel. lo, e i ge. ni. to. ri per. dei lo sta. to e

vol - li la tua vi - ta comprar con la mia mor - te O mia mi - se - ra

sor - te ò ca - so acer - bo del Regno alto e super - ho io po - tei pur di

Frisa esser Regi - na o per te lo spregia - i per te ch'in pe - ne so - la mi

la - sci in queste nu - de a - re - ne ò Bi - re - no, o Bi - re - no deh — che non

mi - ri e che non m'o - di al me - no l'abban - do - na - ta O lim - pia o se vedes - si quan - to

mesta e doglio - sa pal - li - da e la - grimo - sa o Bi - re - no s'udis - si ohi - mè s'u - dis - si il

pianto, e i gravi o mèi qui tor - ne - re - sti tornare - sti cred' i - o e a l'au - ra dei sospir -

— tu sol - chere - sti il mar del pian - to mi - o. Ma sen portano i ven - ti lun - ge

l'huo - mo spieta - to, e i miei lamen - ti et ei vol - ge la pro - ra men - tre che pur mi

lasei in duri affan - ni do - ve perfido anco - ra fors' — al - tra Don - na semplicetta ingan - ni.

II. PARTE

An - zi che non amar - mi an - zi che mai lasciar.mi che si saria ve - du - to ahi.

mè giuras - si far.s'immo - bi.le il ciel e'l sol o.scu - ro ahi per - fi.do

ahi sper.giu - ro e pur si mo - vil ciel e splen - d'il so - le, e non

m'a - mie mi fug - gi e mi la - scie mi strug - gi ahi ben per

me - più non s'ag - gi - ra il cie - lo e per me sem - pre fi - a co - per - to il

sol' di te.ne.bro . so ve . lo co . si Bi.re . no mi . o co . si tu mi ri .

.po . ni nella mia Reg.gia ò Di . o co . si tu m'in.co.ro . ni de.gl'A . vi

miei nell'o.no.ra . ta se . de ò fe . de ò pu . ra fe . de ò

fè per me scherni . ta O . lim . pia lu.singa . ta e alfin tradi . ta e qui da te lascia .

.ta in mi.se . ri.ca.de . re per . chè sia ci . bo alfin d'or . ri.de fe . re

S. d'INDIA

V. Occhi, convien morire

Oc - chi, con-vien mo - ri - re: Sù dun-que, or vi chiu-de-

[b]

This system contains the first line of music. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). A bracket labeled '[b]' is positioned below the piano accompaniment.

5

- te Per già-mai non mi-rar lu - ci men bel - le: O mie fa-ta-li

This system contains the second line of music. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. A measure rest of 5 measures is indicated above the vocal line at the beginning of the system.

stel - le, Io vi la - - - - - scio il cor mi - o, io vi la - scio il cor

This system contains the third line of music. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The lyrics include a long dash indicating a sustained note.

10

mi - o. Io par - to, io mo - ro, a Di - o.

This system contains the fourth line of music. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. A measure rest of 10 measures is indicated above the vocal line at the beginning of the system.

io par-to, io mo-ro, a Di-o. Ahi, chi da voi mi svel-se? Ahi,

[b]

15
 ——— chi mi to' la vi-ta? Du-ris-si-ma ——— par-ti-ta,

20
 Ahi, chi da voi mi svel-se? Ahi, ——— chi mi to' la vi-ta, ahi, chi mi to' la

[6]

vi-ta, chi mi to' la vi-ta? Du-ris-si-ma ——— par-ti-ta,

[6] [4]

25
 du-ris-si-ma par - ——— ti - ta!

[6]

15

co - re. e da me par - teil co - re.

4 [F]3 11 # 11 # # b # 11 #

S. d'India

XIV. Un di soletto

[Gabriello Chiabrera]

Un di so- let- to Vid-diil di- let- to On-deho tan-

[6] # b

5

- to mar- ti - re, E, so - spi - ran - do.

11 11

10

Tut - to tre - - man - do, Co - si le pre - sia di -

4 3 6 4 3

- re. co- si le pre- sia di - - re:

6 # 4 3

XV. ~~Piangete, occhi miei lassi~~

[Pietro Petracchi]

Pian-ge- te, oc- chi miei las- si, E in- te- ne- ri- tell co- re.

b b 4 3 # # [6] #

ein- te- ne- ri- tell co- re Di co- lei che s'in- du- ra al mio do- lo- re;

[6] [6] #6 # # # 11 # #

E se l'ac- qua del pian- to Non può l'af- fet- to suo mo- ver al- quan-

b b b 6 6 7 6

Un dì soletto
Viddi il diletto
Onde ho tanto martire,
E sospirando,
Tutto tremando
Così le prese a dire:

"O tu, che m'ardi
Col dolci sguardi,
Come sì bella appari?"
Ella veloce
Sciolse la voce
Fra vaghi risi e cari:

"Su 'l volto rose
l'Alba mi pose,
Lume su i crini il sole,
Ne gli occhi Amore
Il suo splendore,
Suo mel nelle parole".

Così diss'ella,
Poscia più bella
Che già mai m'apparisse,
Piena il suo viso
Di bel sorriso,
Lieta soggiunse e disse:

"O tu, che t'ardi
A' dolci sguardi,
Come sì tristo appari?"
Et io veloce
Sciolsi la voce
Fra caldi pianti amari:

"D'empio veneno
Mi sparge il seno,
Ohimè, tua gran beltade,
E la mia vita
Quasi è finita
Per troppa feritade".

Ella per gioco
Sorrise un poco,
Indi mi si nascose:
Et io dolente
Pregava ardente,
Ma più non mi rispose.

(Gabriello Chiabrera)

A. M. Abbati - Il Pianto di Rodomonte

Rodomonte: Aria

O felice chi può bever-re, E nell'ami-ma rice-ve-re Un sì dolce e buon licor.

Perché già lo vene a - vampino, Mentre io beo l'uve d'un

ampino, c'hà di por- ra al cor Non divet- to

fiog- li esi-mi, Rai cantini pic- ciò - lissime - chieder- vo sì gran piacer

Ma di Bacco e maggior gloria - con eterna sua memoria Nela fia- schio vo- glo -

ber Non mi trovo an co - ra - sa- ti-

o se no be vo o del To - pa- ti- o più mordace del Ru- bin

Forse si- a che con- - di- lu- vi- o delle vi- gne - del - ve



Handwritten musical notation for the first system. The top staff contains the melody with lyrics: "Su-vi-o Mi sa to-li il ben-do-vi-vu". The bottom staff contains the accompaniment. A dynamic marking "P felice..." is written at the end of the system.

Su-vi-o Mi sa to-li il ben-do-vi-vu

P felice...

A series of ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically down the page.

A. M. Abbadini - Il Pianto di Rodomonte

Rodomonte: Aria

O felice chi più beve-re, E nell'ami-ma rice-ve-re un sidolage buon l'cor.

Forch più le vene a - vampinor, Mente io beo l'uve d'un

stampro, ch'ha di pop- po - ra il cor Non divetno

fig- li osi-mi, Fra i canini pic-cio - lissimu - chidero si gran piacer

Ma di Becca a maggior gloria - con eterna sua memoria Nela fia-schio vo-glio -

ber Non mi trovo an co - ra - sa-ti-

o se no be vo del To - pa-ti-o più mondoce del Ru-biu

Forse si-o che con- - di-lu-vi-o delle vi - ghe - del - ve

Handwritten musical notation on a staff. The lyrics are "Su-vi-o Mi-ra to-li il bon-do-viu" and "O felice...". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

A series of 12 empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically. These staves are blank and appear to be part of a larger musical score or manuscript page.

(TEST: O. RINUCCINI)

JOHANN HIERONYMUS KAPSBERGER
(1619)

[CANTO] 


Non ha-vea fe-bra-co -- ra Re-

[CANTO] 

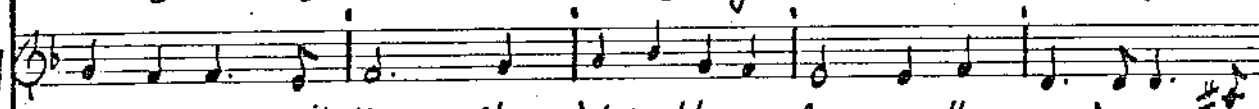
Non ha-vea fe-bra-co -- ra, Re-

[BASSO CONTINUO] 

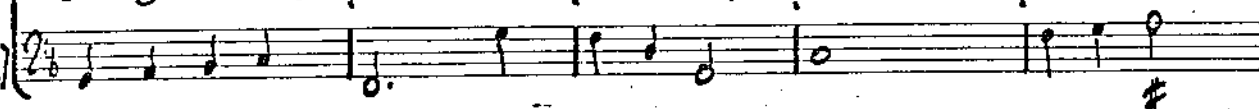
157

[C] 

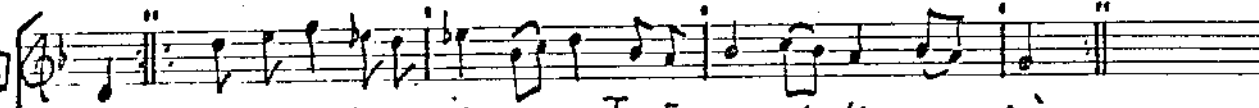
Ca-to al mon-do il dì Che, del suol-ber-go fuo-ra, U-na don-zel-la u-

[C] 

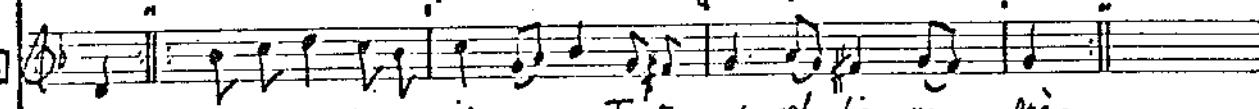
Ca-to al mon-do il dì Che, del suol-ber-go fuo-ra, U-na don-zel-la u-

[B.] 

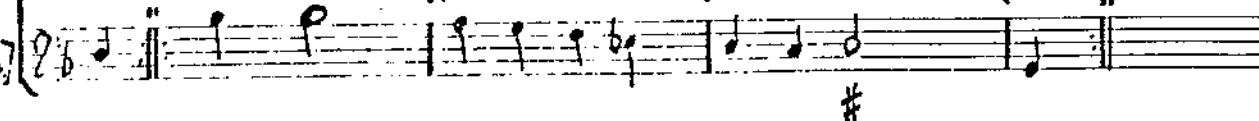
160

[C.] 

sci. Mi-se-rel-la, ah più, no, no, Tan-to gel sof-fir non può.

[C.] 

sci. Mi-se-rel-la, ah più, no, no, Tan-to gel sof-fir non può.

[B.] 

2. Su 'l palidetto volto
Scorgeasi il suo dolor.
Spesso le venia sciolto
Un gran sospir dal cor.
Miserella,

4. Amor, diceva, e 'l piede,
Mirando il Ciel, fermò,
Dov'è, dov'è la fede
Ch'il traditor giurò?
Miserella,

6. Non vuò più ch'ei sospiri
Se non lontan da me;
No, no, ch'i suoi martiri
Più non dirammì a fe.
Miserella,

8. Se 'l ciglio ha più sereno
Colui che 'l mio non è,
Già non gl'alberga in seno,
Amor, sì nobil fe.
Miserella,

3. Sì, calpestando i fiori,
Errava or qua or là;
E suoi perduti amori
Così piangendo vò.
Miserella,

5. Fa ch'ei ritorni mio,
Amor, come ei pur fu;
O tu m'ancidi, ch'io
Non mi tormenti più.
Miserella,

7. Perché di lui mi struggo
Di me stima non fa;
Che sì, che sì se 'l fuggo,
Ch'ancor mi pregherà.
Miserella,

9. Sì, fra sdegnosi pianti,
Sfogava il suo dolor.
Sì, de' gentili amanti
Misto è col giel l'ardor.
Miserella,

CLAUDIO MONTEVERDI

Non havea Febo ancora

A 3, doi Tenori e Basso

Rappresentativo

Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto de la Ninfa; si sono così separatamente poste,¹⁾ perché si cantano al tempo de la 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 del' affetto del animo, e non a quello de la mano.

Non ha-vea Febo anco-ra re-cato al mondo il di-ch'u-na donzella fuo-ra del

Non ha-vea Febo anco-ra re-cato al mondo il di-ch'u-na donzella fuo-ra del

Non ha-vea Febo anco-ra re-cato al mondo il di-ch'u-na donzella fuo-ra del

Non ha-vea Febo anco-ra re-cato al mondo il di-ch'u-na donzella fuo-ra del

(Allegro)

pro-prio al-ber-gou-sci sul palli-det-to vol-to scorgea se il suo do-

pro-prio al-ber-gou-sci sul palli-det-to vol-to scorgea se il suo do-

pro-prio al-ber-gou-sci sul palli-det-to vol-to scorgea se il suo do-

pro-prio al-ber-gou-sci sul palli-det-to vol-to scorgea se il suo do-

¹⁾ Nell'originale le parti del primo e ultimo coro sono stampate separatamente, nel "Lamento della ninfa", si trovano in partitura.

²⁾ Nell'originale, confrontate le varie edizioni, è proprio così.

12

- lor spesso gli venia sciolto un gran so - spir dal cor si calpe -

- lor spesso gli venia sciolto un gran so - spir dal cor si calpestando

- lor spesso gli venia sciolto un gran so - spir dal cor si calpestando fiori

19

- stando fiori si calpe - stando si calpestando fiori errava horqualor là i suoi per diti e.

fiori er - rava horqua hor là si calpestando si calpestando fio - ri er - rava horqua hor là i

errava horqua hor là si calpestando si calpe - stando fiori errava horqua hor là i suoi per -

23

- mo - ri i suoi per du - ti a - mo - ri co - sì pian - gen - do va.

suoi per - du - ti a - mo - ri i suoi per - du - ti a - mo - ri co - sì pian - gen - do va.

- du - ti a - mo - ri i suoi per - du - ti a - mo - ri co - sì pian - gen - do va.

Amor

A 4 voci: Canto, doi Tenori e Basso

LAMENTO DELLA NINFA

p

Canto A . mor A .

Tenore primo *pp* Di - ce - a

Tenore secondo *pp* Di - ce - a

Basso *pp* Di - ce - a

(Lento; in due)

pp

5

- mor A . mor A . mor do . ve

il ciel mi - rando il piè fer - mò

il ciel mi - rando il piè fer - mò

il ciel mi - rando il piè fer - mò

9

dov'è la fe' ch'el tra-di - tor ch'el tra-di - tor giu - rò' *pp*

mi - se - rel - la *pp*

mi - se - rel - la *pp*

mi - se - rel - la

mp

13

p fa che ri - tor - ni il mio a - mor co - m'ei pur fu o o tu m'an -

pp

17

- ci - di ch'i - o non mi tor - men - ti più non mi tor - men -

pp

mi - se -

(pp) mi - se - rel - la

21

. ti non mi tor - men - ti non mi tor - men - ti
 mi - se - rel - la ah più no no tanto gel sof - frir non
 - rel - la

25

più no non vo' più che i so - spi - ri se non lon - tan lon - tan da me
 può ah mi - se - rel - la

29

no no che i mar - ti - ri più non di - rammi non di - ram - mi af -
 ah mi - se - rel - la

33

- fè per - ch'è di lui

mi - se - rel - la ah più no no

mi - se - rel - la ah più no no

mi - se - rel - la ah più no no

37

mi strug - - go tut t'orgo - glio - so sta

pp mi - se - rel - la *pp* mi - se - rel - la *pp*

mi - se - rel - la ah più no

41

che si che si se'l fug-go an - cor an - cor mi pre - ghe -

ah ah ah mi - se - rel - la

no tan.to gel sof - frir non può

57

Ne mai si dol-ci bu-ci mai mai mai mai *pp*
 può
 può
 può
 mi-se-

61

p
 da quel-la boc-ca havrai ne più so-a-vi ah ta-ci
 -rel-la
 mi-se-rel-la
 mi-se-

65

ta-ci ta-ci ta- ei che trop-po il sa-
 mi-se-rel-la
 mi-se-rel-la
 rel-la mi-se-rel-la

Si tra sdegnosi.

A 3, doi Tenori e Basso.

mf

Si tra sde - gno - si pian - ti sparge - a le vo - ci al

mf

Si tra sde - gno - si pian - ti sparge - a le vo - ci al

mf

Si tra sde - gno - si pian - ti sparge - a le vo - ci al

(Andante mosso)

mf

mf

6

eiel co - si ne' co - ri a - man - ti mesce amor fiam - ma e gel.

p

eiel co - si ne' co - ri a - man - ti mesce amor fiam - ma e gel.

p

eiel co - si ne' co - ri a - man - ti mesce amor fiam - ma e gel.

p

eiel co - si ne' co - ri a - man - ti mesce amor fiam - ma e gel.

p

N. FONTEI - PIANTO D'ERINNA

La bella E - rinna su le sponteamate don lique-fat - to ar - gento co -

si resta piangea la dipartita de la cara - sua vi - ta:

Adagio più che si può O - ve ne - vai

con mi - lancia, lancia che venga anch'io fer - ma deh - per pie -

tà scattami scatta - mi o Dio

invido for - se legno dame t'in - vo - la al - trove quasi de - gha non sia de la

tu - a compa - gni - a levami che sarò de le tvì ser - te an -

cella segna al - men se non con - forte e de pur girne vivila - c

Chis nova Egeia - ti formi un vasto mar al pianto mio - fer - ma

deh per pietà scoltami, scoltami o o Dio.

Toglieteli le vele che d'akrezza gon - - - fie el posto di mia ma -

te pari - de san vici - ne - sia scompi gliate ogni de la tua lie - ta un tempo no

- - ta En - na ve - - la al tuo legno.

siinoi mi si sos - pi - ni - qu - re mi se - con - darea Idoloy

Idolo mio ferma deh per pietà scoltami, scoltami o o Dio.

o in in pianto stem - ma - ta, fatti mi chinimi tela forte le -

This system contains the first two lines of music. The vocal line (treble clef) begins with a whole note 'G' and a half note 'A', followed by a series of eighth notes. The lyrics are: "per il mio core in mondo d'oro e pe- - - ne fia d'innanzi se stessa Erin-na". The guitar accompaniment (bass clef) features a simple harmonic pattern with a key signature of one sharp (F#).

This system contains the next two lines of music. The vocal line continues with the lyrics: "il be- - ne Ma a chi parlo, dolen-te? A chi resta". The guitar accompaniment continues with the same harmonic pattern.

This system contains the next two lines of music. The vocal line has the lyrics: "e pian-pian te ra conto il dolce mio fuggiamene e vasi-rene do temi-a". The guitar accompaniment includes a triplet of eighth notes marked "43#".

This system contains the next two lines of music. The vocal line has the lyrics: "i-ta io - son spulita lun-gi da l'amie vi da l'amie vi-ta io son spulita". The guitar accompaniment continues with the harmonic pattern.

This system contains the final two lines of music. The vocal line has the lyrics: "ta l'alma con' f' gita io g' m'no 43 a - i - 43# ta.". The guitar accompaniment includes a triplet of eighth notes marked "43#".

Pianto della Madonna

a voce sola
sopra il Lamento d'Arianna

1)

Soprano  *iammo-ri-ar mi Fil-li, iammo-ri-ar mi Fil-li Quisnam po-terit ma-*

Basso continuo  *ter con-so-la-ri in hoc fe-ro do-lo-re in hoc lam-da-ro torme-to. Iam*

4  *mo-ri-ar mi Fil-li, iam mo-ri-ar mi Fil-li. Mi Je-su,*

6  *o Je-su mi spon-se, spon-se mi di-lo-cte, mi me-a spon, me-a*

9  *vi-ta, me de-se-ris heu vul-nus cor-dis me-i.*

12 

14 

16 

18 

20 

22 

24 

26 

28 

30 

32 

34 

36 

38 

40 

42 

44 

46

48

50

52

54

56

58

60

62

64

66

68

70

72

74

76

78

80

82

84

86

88

90

92

94

96

98

100

102

104

106

108

110

112

114

116

118

120

122

124

126

128

130

132

134

136

138

140

142

144

146

148

150

152

154

156

158

160

162

164

166

168

170

172

174

176

178

180

182

184

186

188

190

192

194

196

198

200

202

204

206

208

210

212

214

216

218

220

222

224

226

228

230

232

234

236

238

240

242

244

246

248

250

252

254

256

258

260

262

264

266

268

270

272

274

276

278

280

282

284

286

288

290

292

294

296

298

300

302

304

306

308

310

312

314

316

318

320

322

324

326

328

330

332

334

336

338

340

342

344

346

348

350

352

354

356

358

360

362

364

366

368

370

372

374

376

378

380

382

384

386

388

390

392

394

396

398

400

402

404

406

408

410

412

414

416

418

420

422

424

426

428

430

432

434

436

438

440

442

444

446

448

450

452

454

456

458

460

462

464

466

468

470

15

Re - spi - ce Je - su mi, re - spi - ce Je - su pre - - cor, re -

1)

18

- spice ma - trem, matrem respice tu - am que gemendo prote pal - lida lan - guet at - que in mor -

20

te fu - ne - sto in hac tam du - ra et tam imma - ni Cru - ce te - cum pe - tit af - fi - gi,

2)

23

mi Je - su, o Je - su mi, o potens homo, o - De -

26

- us cu - jus pe - cio - res heu tan - ti do - lo - ris quo tor - que - tur Ma -

1) Nell'originale:

2) Nell'originale:

XV

- 61

28

ri - a mi - se - re - re ge - men - tis te - cum quae ex - tin - ta sit quae

31

per te vi - xit sed promptus ex hac vi - ta di - scen - dis o mi Fil -

33

li, et e - go hic pro - ro tu con - fringes in - fer - num ho - ste vi - cto su - per -

35

bo et e - go re - lin - quor pra - da do - lo - ris so - li - ta - ri - a et me - stu -

38

Te Pa - ter al - mus, te que fons amo - ris susci - piant lae - ti et e - go te non vi - de - bo

28

- ti - a mi - se - re - re ge - men - tis te - cum quae ex - tin - ta sit quo

31

per te vi - xit sed promptus ex hac vi - ta dis - cen - dis o mi Fil -

33

- li, et e - go hic pro - ro tu con - fringes in - fer - num ho - ste vi - cio su - per -

35

- bo et e - go re - lin - quor pra - da do - lo - ris so - li - ta - ri - a et me - sta -

38

Te Pa - ter al - mus, te que fons amo - ris susci - piant lae - ti et e - go te non vide - bo

40

o Pa - ter, o mi spon - se. Haec sunt, haec sunt promis - sa Arcange - li Gab - ri.

43

- o - lis haec il - la excel - sa se - des an - ti - qui Pa - tris Da - vid sunt haec ro - ga - lia sep - tra quae

45

tibi cingant crines haec ne sunt au - re - a sceptrae sine, fi - ne re - gnum a - fi - gi du - ro

48

Il - gno et cla - vis la - ni - a - ri at - que co - re - na. Ah Je - su, ah

50

Je - su mi en mi - hi dul - ce mo - ri ec - ce plo - ran - do

53 1)

ec - ce cla - man - do ro - gat. Te mi - se - ra Ma - ri - a nam

56

te - cum mo - ri est il - lig - lo - ria et vi - ta. Hei Fil - li non respon - des,

59

heu surdus es ad fle - ctus atque aquae quare - las o mor - so cul - pa o inferne es. se spon - sus meus

1) Legatura originale

XV

61
 mersus in un - dia vo - lox ò ter - rae cen - trum a - pe - ri - te pro - fun - dum et

63
 cum di - le - cto me - o me quo - que abscon - de quid lo - quor . heu - quid

65
 spe - ro mi - se - ra heu iam quid que - ro o Je - su, o Je - su

68
 mi non sit, non sit quid vo - lo, non si quid volo sed fi - at quod ti - bi pla - cet vi -

71
 - vat me sturn cor me - um ple - no do - lo - re . pasce - re Fi - li mi Ma - tris a - mo - re .

AN: LAMENTO DELLA MADDALENA - INIZIO

già l'invit-to Gesù dal alto monte a cui di fol-te o live verdeggiante co-

rona orna la fronte spiegat'in aria il suo corpo-reo ve-lo d'A-

venne vinci-tor ne gi-va al cie-lo quando la mesta peni-

tente e-brea ch'ebra di mortal duo-lo vedea nell'altre glorie i susi tor-

menti con impunto sciolse - con duolo noni accen - ti

dagl'occhi il pianto e obblò a balza i detti

Segue-se o Lamento

Cl. Monteverdi - L'Incoronazione di Poppea - Ottavia

L

A, a, a a Dio Roma a a a Dio patria

Amici amici a Dio. Inno-cente da voi partir con-

viene vada a partir len-do m - niahtyomare passerò di re-

ra-ta, disperata i sor-di more L'one che d'ora in hora raverà i mi-

frati li putera per nome del cor mio a ve-der a scior le patre mu-ra-

io starò solinga alternando le nome ai pianti, ai pioni.

Insegnando pietade ai tronchi ai sassi Demipate, Demipate,

gate, demipate ho ggi mai per altre genti allonta-narmi allonta-narmi

da, da da gl'a ma-ti li di - Ah, ah

Ah! sacrilego duolo, tu, tu tu mi interdixi il pianto quando loavi la patria in-

berarci il pianto quando loavi la patria he stellan una lagrime

romio mentre dico ai parenti e a Roma ne stellan una lagrime - rom'

io - mentre dico ai parenti e a Roma a Dio.

da, da da gl'a me-ti li di - Ah, ah

Ah, sacrilego duolo, tu, tu tu mi interdixi il pianto quando loxui la patre m-

teralci il pianto quando loxui la patre he stellan una lagrime

pormio mentre dico ai parenti e a Roma ne stellan una lagrime - pss'

io - mentre dico ai parenti eg, Roma a Dio.

ANEXO II

Textos dos Lamentos

LAMENTO

D'ARIA[N]NA

Ab[b]andonata

DA TESEO

Di Gio.Andrea dell'Anguillara

IN BOLOGNA, presso gli Eredi del Cochi

Con licenza de' Superiori. 1640

Al Pozzo rosso, da S.Damiano.

Lamento d'Arianna
Abbandonata da Teseo

Quando Aria[n]na misera fu sciolta
Dal sonno, che lo spirt'avea legato
Né del tutto ancor desta, il viso volta
Dove crede trovar l'Amante ingrato,
Stende l'accesa man più d'una volta,
Poi cerca in vano ancor dall'altro lato
In van per tutto i pie move e le bra[c]cia
Talché'l timor del tutto il sonno sca[c]cia.

S'alza, s'ammonta, e con furor s'a[v]venta,
Del fatto poco pria vedovo letto,
E'l crine, e'l panno inconta il freno alenta
Ad ogni mesto e doloroso affetto,
E va spinta dal duol che la tormenta
Stra[c]ciando il crine, e percotendo il petto
E dando al ciel mille angosciose strida
Dove lasciato avea la nave infida.

Guarda s'altro veder che'l Lido puote
Né puote altro veder che'l Lido stesso
L'alte sua strida e le dolenti note
L'amato nome in van chiamando spesso
Quel suon nel cavo sasso entra, e percuote
E'l sasso per pietà il chiama anch'esso,
Ella chiama Teseo, Teseo la pietra,
Né quella, o questa la risposta impetra.

Mentre corre pertutto e'l suo cordoglio,
Sfoga con alte strida alzarsi scorge
Un aspro, inculto e rovinoso scoglio,
Nella cui cima arbust'alcun non scorge
Percosso dal marin continuo orgoglio.
E curvo, e molto in for sul mar si porge,
Su per l'erto camin montar si sforza,
E l'animo ch'ell'ha le dà la forza.

Quivi ella vide, o pur veder gli parve
(Che la luce ancor dubbia era del cielo
Per gire ù gia nel Ciel calisto apparne)
Un legno aver fidato al vento il velo,
Tosto il vivo color dal volto sparve,
E cade in terra più fre[d]da ch'el gelo
L'altera e d'ogni senso il duol la priva,
E poi lo stesso duol la punge, e avviva.

Si leva, e con quest'ira e questo sdegno
Scopr'il dolor che stru[g]ge il cor profondo
Dove fuggi crudel? Guarda, che'legno
Non ha il numero suo non ha il suo pondo.
Non son sì gravi i membri ch'io sostegno
Che debian l'arbor tuo mandar in fondo
Se l'alma mia crudel se ne vien teco,
Perché, non fai che'l suo mortal fia seco.

Non dei soffrir, che vaga del suo obietto
T'abbi l'alma a seguir for del suo nido
Così del crudo suo noioso affetto,
Fa risonar d'intorno il mare, e'l Lido,
E percuote le man, percuote il petto
E co'l gesto accompagna il debil grido
Porta via in tanto l'austro empio, e veloce
L'attiche vele e la cretensa voce.

Visto poi, che la voce afflitta, e mesta,
Di passar tanto in la forza non have,
Accenna con la mano, e con la vesta,
Ch'essi han lasciato in ter[r]a un de la nave
La nave se ne va felice e presta,
Né vuol per cenni altrui farsi più grave
E mentre ella più accenna, e si querela,
Vede in tutto sparir l'ingrata vela.

Gl'occhi per tutto il mar raggira, e volta,
Stride, e si fiede, e'l crin rompe, e disface,
Corre di qua, di là, chiama & ascolta,
Or alza il grido, or dà l'ore[c]chie, e tace
Come Maga suol far, quand'ebbra, e stolto
L'umor ch'a in sen vaticinar la face
Che sparso il crin fra varij cerchi, e segni,
S'aggira, e grida, e fa mill'atti indegni.

Talor guardando il mar sul sasso siede,
Con lo spirto si stupido, e si lasso,
E così ferma sta dal capo al piede,
Che non par men di pietra ella, che' sasso
Sta così alquanto, e poi che si ravvede
Ver l'albergo notturno affretta il piede
E crede ancor trovarlo, e si conforta,
Né la speranza in lei del tutto è morta.

Ma qua[n]do poi la sventurata porge
Dentro le tende in ogni parte il lume,
E fra i doi lini ancor tepidi scorge,
Ch'ivi non gode il suo Teseo le piume,
Il [=in] lei l'ira, e'l dolor maggior risorge
E d'ogni luce fa di nuovo un fiume,
Dove al fin si posar l'ingrate membra
Si posa, e il suo dolor così rimembra.

["]O falso albergo de' riposi miei,
Quanto il tuo onor, quanto il mio stato
O quanto ingiusto, o quanto infido sei
O quanto male al tuo debito intendi
Iersera a la tua fe due ne credei
Or perché nel mattin due non ne rendi;
Tu manchi troppo a la ragione, e al vero
S'el deposito mio non rendi intero.

Dove hai posto infedel, che più non ve[g]gio
Del deposito mio la miglior parte?
Dove, oimè per ragion ricorrer deggio
In questa inculta e solitaria parte,
Quest'Isola non ha pretorio o seggio,
Anzi mancando di coltura, e d'arte,
D'ogni commercio uman la credo ignuda
E albergo d'ogni fera orrenda, e cruda.

Qui non son nave, e son cinta dal mare,
Né qui spero rimedio a tanta doglia,
Ma ponia ch'un nocchier venga arrivare
Che per pietade a l'Isola mi toglia,
In qual'arena mi farò portar,
Qual terra troverò che mi raccoglia [?]
Debbo tornare al monto patria d'Ida,
Dove al fratel fui cruda, al padre infida [?]

Quand'io Teseo, col filo, e col consiglio,
Tolsi alla patria tua sì dura legge,
Giurasti per lo tuo mortal periglio,
Sul libro pio che sull'altar si legge,
Che mentre non predea dal corpo esiglio
Lo spirto, che'l mortal ne guida, e rege
Sempre io la tua sarei vera Consorte,
Né a te mi potria torr altro che morte.

Ma non spero tua ben ch'ambidui
Viviam se si p[u]ò dire però che viva
Donna sepolta dal spergiuro altrui,
E d'ogni uman commercio, in tuto priva
Deh perch'io ancor col mio fratel non fui
Da te donata a la tartare riva;
Che s'avessi anco a me la vita tolta,
Saria la fede tua rimasa sciolta.

Né solo inanzi agl'occhi m'appresento,
La morte, c'ho a patir che sia sol una,
Ma quanto stratio, e mal, quanto tormento
Può dar la crudeltade, e la fortuna,
Col pensier veggio colmo di spavento
Mille forme di morte empia ciascuna,
E'l tardar suo di mal mi fa più co[p]pia,
Che non farà da poi la morte propria.

Lupi affamati sei veder mi pare,
Uscir di folte macchie, over soterra,
Orsi, tigri[,] leon, se pur cibare
Quest'isola ne suol per farmi guerra,
Dicono ancor che suol talvolta il mare
Mandar le foche e le balene in terra,
E al fin di questi e ciascun altro male
Un sol n'ho da patir ma non so quale.

Ma s'io discorro ben non è la morte,
La pena, ch'in me può cader più rea
Quanto saria pe[g]gior l'empia mia sorte,
Se capitasse qui Fusta, o Galea,
E fosse serva di sì vil cohorte
Chi comandava a l'Isola Dittea
Del Re saggio Ditteo la vera prole,
Gl'Avi eccelsi di cui son Giove, e l'Sole.

Che peggio aver potria, se fosse serva
Degl'infami ladron della matina
Coei che nella Terra di Minerva,
Insieme esser dovea moglie e Re[g]ina[.]
Venga prima ogni fera empia, e proterva
E mi conda[n]ni a l'ultima ruina,
E faccia il dente suo contento, e satio
Del miser corpo mio con ogni stratio.

Quest'ira questa terra, e questi Lidi
Mi minaccian crudeli ogn'empio danno,
Orsu poniam che questa terra annidi
Quegl'anima[l]i che più degl'altri sanno,
Come v[u]oi più che d'uomini io mi fidi
Poiché nasce da un uom sì crudo inganno [.]
Ben cieco è l'occhio mio s'ancora non vede
Quanto può donna a uom prestar di fede.

Volesse il Ciel, ch'Androgeo mio fratello
Mai non avesse il tuo Regno veduto;
Che non l'avrebbe il greco empio coltello
In sì tenera età donato a Pluto,
Né veduto t'avrei nel patrio ostello,
Per so[d]disfare al funeral tributo,
Né men per torti a così gran periglio
T'a[v]rei dato il mio fil né'l mio consiglio.

O cor pien di perfidia, o viso finto,
O infamia singolar de' tempi nostri[,]
S'io ti tolsi all'error del Labirinto,
Ond'è ch'a quici uscir tu a me non mostri
S'al Toro ti tols'io che t'avria vinto,
Come preda mi fai di mille mostri?
S'ho il cor mostrato a te fedele e puro,
Perché sei stato a me falso, e pergiuro?

O traditore, o d'ogni nome indegno,
Che suol qua giù fra noi portare onore
Dunque perch'io ti die l'arme, e l'ingegno
Che ti trasser del carcer vincitore,
Dunque perch'io t'[h]ò liberato il Regno,
Da tributo si rio, da tanto onore,
Dunque per darti in tanta impresa aita
Mi dai la morte, ov'io ti dei la vita.

Ma ben veggio io che mi lamento a torto
Che senza il modo mio senz'il mio lino
Avresti il bue men forte, e men a[c]corto
Condo[t]to al fin del suo mortal camino.
E come egli già mal t'avrebbe morto,
C'hai il cor di fer[r]o, e'l petto adamantino
E tu sendo il falso, e astuto greco
Saresti uscito ancor d'error più cieco.

Sonno crudel che nel noturno oblio
Tenesti l'alma mia sepolta tanto,
Che non potei sentir lo sposo mio,
Che per fu[g]girsi me levò da canto,
O venti troppo pronti al suo desio,
O troppo afficiosi al nostro pianto,
O troppo ingiusti, o troppi infami venti
Che desti aiuto a tanti tradimenti.

O man cruda, e fallace, che'l consorte
Mi prometesti e la miglior mercede
E poi meco'l fratel donasti a morte,
Con le percorse lui men con la fede:
Ohimè, che congiurar nella mia sorte
Tre per mandarmi a la Tartarea Sede,
E contro una fanciulla qualche ponno
Han fatto tre, la fede, il vento, e'l sonno.

Ohimè morommi in queste arene esterne
E pria venga la mia luce oscura,
Io non vedrò le lagrime materne,
Né la materna sua pietade, e cura,
E de strani anima[l]i tane, e caverne,
Saran dell'ossa mia la sepoltura,
Dunque crudo Teseo, questo deserto
Farà degno sepolcro a tanto merto.

Tu te n'andrai superbo al patrio Lido,
Portando in man la vincitrice palma,
Dove ti daran gratie, e onore, e grido
C[h]'abbi levato lor si grave salma.
Tu conterai, com' entro al dubbio nido
Al miser mio fratel togliesti l'alma
E come poi per vie dubbiose e torte
Sapesti vincitor trovar le porte.

Quivi avrai dalla patria onore, e gloria,
Sendo per te da tant'o[b]bligò sciolta,
Ed io, che fui cagion de la vittoria,
Me ne starò qui morta, e non sepolta
Ravviva almeno ancor la mia memoria
E di['], ch'io mi fidai semplice e stolta
E poi che desti al tuo desire effetto,
Mi lasciasti in quest'Isola nel letto.

Conta, fra tanti tuoi trionfi, e fregi,
Quest'altro tuo dignissimo trofeo[.]
La stirpe iniqua tua non vien da regi
Tu non fosti già[m]mai figliuol d'Egeo:
Già[m]mai uom fu come ti vantì, e pregi
Tua madre della stirpe di Pitteo.
Tu non fosti crudel mai figlio d'Etra
Ma ben d'un aspra in mar danosa pietra["].

Lascia di nuovo il letto, e sullo scoglio
Monta si siede, e stride chiama, e guarda
Ed or con priego dolce or con orgoglio
Chiama la fede sua falsa, e bugiarda,
Eco, c[h]'avve pietà del suo cordoglio
Dice il medesimo, anch'ella, ma più tarda
E mentre ch'ella stride, e si percuote,
Risponde alle percosse, & alle notte.

["]Deh fossi sol da me tanto diviso,
(Dicea) che la popa della nave
Potessi il pianto udir veder il viso,
Quanta doglia appresenta, e quanto pave,
Che muteresti il tuo crudele avviso,
E di tornar non ti parebbe grave,
Ma poi che l'occhio tuo non è presente
Guardami almen con l'occhio della mente.

Riguarda co' pensier l'amaro pianto,
Che stra[c]ciando i capei dagl'occhi verso,
Riguarda co'l pensier l'inculto manto
Come da pio[g]gia esser del tutto asperso,
Discorsi quant'io t'ho chiamato, e quanto
Ti chiamo ancor con vario flebil verso,
E quanto ancor da lamentarmi avanza,
Poi c'ho perduto infino alla speranza.

Deh torna ormai Teseo prima ch'io cada
Sola in tanta miseria in un deserto
E poi che['] l merto mio poco t'aggrada,
Io non ti prego più per lo mio merto,
Ti prego per l'onor della tua Spada
Che da te tanto mal non sia sofferto
Che s'io non ti salvai, non sei di sorte
Ch'io ne dovessi aver però la morte.

Deh se alcuna pietade il cor ti punge,
Rivolta a me la desiata prora
E se ben sei da quest'Isola lunge
Non dubitar di non venir ad ora
E come la tua Nave al Lido giunge
Se trovi l'alma del suo albergo fuora
Prendi almen l'ossa, e come si conviene,
Doni a la moglie tua Sepolcro Atene".

ARIANA
TRADITA

[Segue o Lamento d'Arianna de Rinuccini, mas o autor não é citado.]

- A acentuação foi uniformizada conforme as regras modernas;
- As preposições articuladas foram unidas;
- A agá etimológica foi suprimida;
- As consoantes duplas que não existem modernamente foram suprimidas;
- A pontuação foi uniformizada;
- As letras que foram acrescentadas estão entre colchetes.

Sestina
Lagrima d'Amante al Sepolcro dell'Amata

I

Incenerite spoglie, avara tomba
Fatta del mio bel Sol, terreno Cielo,
Ahi lasso! I'vegno ad inchinarvi in terra.
Con voi chius'è'l mio cor a' marmi in seno,
E notte e giorno vive in pianto, in foco,
In duolo, in ira, il tormentato Glauco.

II

Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste Glauco
L'aria ferir di grida in su la tomba,
Erme campagne e'l san le Ninfe e'l Cielo:
A me fu cibo il duol, bevanda il pianto,
Letto, o sasso felice, il tuo bel seno,
Poi ch'il mio ben copri gelida terra.

III

Darà la notte il sol lume alla terra
Splenderà Cintia il dì, prima che Glauco
Di bacciar, d'onorar lasci quel seno
Che nido fu d'Amor, che dura tomba
Preme. Né sol d'alti sospir, di pianto,
Prodighe a lui saran le fere e'l Cielo.

IV

Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo'l Cielo.
Io per te miro vedova la terra,
Deserti i boschi e correr fium'il pianto.
E Driade e Napee del mesto Glauco
Ridicono i lamenti e su la tomba
Cantano i pregi dell'amato seno.

V

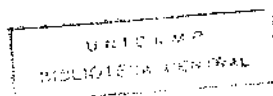
O chiome d'or, neve gentil del seno
O gigli della man, ch'invido il cielo
Ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,
Chi vi nasconde? Ohimè! Povera terra.
Il fior d'ogni bellezza, il Sol di Glauco!
Ah Muse, ah Muse, qui sgorgate il pianto.

VI

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto
Non daran questi lumi al nobil seno
D'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco
Fa rissonar "Corinna": il mare e'l Cielo,
Dicano i venti ognor, dica la terra
"Ahi Corinna, ahi Corinna! Ahi Morte! Ahi tomba!"
Cedano al pianto i detti, amato seno
A te dia pace il Cielo; pace a te, Glauco,
Prega, onorata tomba e sacra terra.

(Scipione Agnelli)

Lasclatemi morire
Lasclatemi morire
O speranze fallaci
Al mondo mai verace
Voi mi tenet'in vita
Senza donarmi aita
Dunque giusto è'l mio dire
Lasclatemi morire.



Lamento d'Arianna

Lasciatemi morire!
E che volete voi che mi conforte,
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire!

O falso albergo de' riposi miei,
Quant' il tuo honor, quant' il mio stat' offendi!
O quant' ingiust' o quant' infido sei!
O quanto male al tuo debito intendi!
Hier sera a la tua fè due ne credei.
Hor perché nel mattin due non ne rendi?
Tu manchi tropp' a la ragion' e al vero
S' el deposito mio non rendi intero.

Dove hai post' infedel, che più non veggio,
Del deposito mio la miglior parte?
Dov' oime per ragion ricorrer deggio
In quest' incult' e solitaria parte?
D' ogni commerci' human la cred' ignuda
E albergo d' ogni fera horrend' e cruda.

Sonno crudel, che nel noturn' oblio
Tenesti l' alma mia sepolta tanto,
Che non potei sentir lo sposo mio,
Che per fuggir si mi levò da canto.
O venti troppo pront' al suo desio,
O tropp' officiosi al nostro pianto!
O tropp' ingiust' o tropp' infami venti
Che dest' aiut' a tanti tradimenti!

O traditor' e d' ogni nom' indegno
Che suol qua giù fra noi portar honore,
Dunque perch' io ti diè l' arm' e l' ingegno
Che ti trasser dal carcer vincitore,
Dunque perch' io t' ho liberat' il regno
Da tributo sì rio da tant' horrore,
Dunque per dart' in tant' impres' aita
Mi dai la mort' ov' io ti dei la vita.

Oime, morromm' in quest' aren' esterne,
E pria che venga la mia luce oscura
Io no vedrò le lacrime materne,
Ne la materna sua pietat' e cura.
E de stran' animai tan' e caverne
Saran de l' osse mie la sepoltura.
Dunque crudo Teseo questo deserto
Vuoi far degno sepolcro a tanto merto?

Tu te n'andrai superb'al patrio lido,
Portand'in man la vincitrice palma.
Dove ti daran gratie, honor'e grido.
Ch'abbi levato lor si grave salma:
Tu conterai com'entr'al dubbio nido
Al miser fratel mio togliesti l'alma
E come poi per vie dubbios'e torte
Sapesti vincitor trovar le porte.

Quivi havrai da la patri'honor'e gloria,
Sendo per te da tant'obbligo sciolta;
E io, che fui cagion de la vittoria,
Me ne starò qui mort'e non sepolta.
Ravviv'almen'ancor la mia memoria.
E di ch'io mi fidai semplic'e stolta,
E poi che dest'al tuo desir'effetto
Mi lasciast'in quest'isola nel letto.

Conta fra tanti tuoi trionfi e fregi
Quest'altro tuo dignissimo trofeo.
La stirp'iniqua tua non vien da Regi,
Tu non fosti giammai figliuol d'Egeo,
Giammai non fu, come ti vant'e pregi,
Tua madre della stirpe di Pliteo:
Tu non fosti crudel mai figlio d'Etra,
Ma ben d'un'aspr'in mar dannosa pietra.

Deh fossi sol da me tanto diviso,
Dicea, che da la poppa de la nave
Potess'il piant'udir, veder'il viso
Quanta dogli'appresent'e quanto pave:
Che muterest'il tuo crudel avviso,
E di tornar non ti parrebbe grave.
Ma poi che l'occhio tuo non è presente
Guardam'almen con l'occhio de la mente.

Deh torn'homai, Teseo, prima ch'io cada
Sola in tanta miseri'in un deserto!
E poi che'l merto mio poco t'aggrada,
Io non ti prego più per lo mio merto,
Ti prego per honor de la tua spada,
Che da te tanto mal non sia sofferto,
Che sio non ti salvai non fei di sorte
Ch'io ne dovess'haver però la morte.

Deh, s'alcuna pietat'il cor ti punge,
Rivolt'a me la desiata prora;
E, se ben sei da quest'isola lunge,
Non dubbiar di non venir ad hora.
E, come la tua nave al lito giunge,
Se trovi l'alma del suo albergo fuora,
Prend'almen l'ossa, e come si conviene
Doni a la moglie tua sepolcr'Atene.

(O. Rinuccini/Gio. Andrea dell'Anguillara)

Lamento d'Olimpia

Voglio, voglio morir, voglio morire!
Van'è'l conforto tuo, van'ogni aita,
Il martir con la vita
Vedrai così finire.
Voglio, voglio morir, voglio morire!

O Bireno, o Bireno, ahì non poss'io
Dirti Bireno mio,
Se per non esser mio le vele sciogli
E ti parti spietato e mi ti toglì.
Torna, torna, o Bireno,
Ahì ch'io mi vengo meno,
Troppo guerra crudel mi fanno al core
Tema sdegno, stupor, doglia et amore.
Dove volgerò i passi?
Puoi tu dunque lasciarmi
Qui tra remote balz'e alpestri sassi,
Ove abbian l'empie fere a divorarmi?
Per te perdei'l fratello, e i genitori,
Perdei lo stato e volli la tua vita
Comprar con la mia morte?
O mia misera sorte, o caso acerbo!
Del Regno alto e superbo
Io potei pur di Frisa esser Regina
O per te lo spregiai, per te, ch'in pene sola
Mi lasci in queste nude arene.
O Bireno, o Bireno,
Deh che non miri e che non m'odi almeno,
L'abbandonata Olimpia,
O se vedessi quanto mesta e dogliosa
Pallida e lagrimosa.
O Bireno, s'udissi
Ohimè, s'udissi il pianto, e i gravi o mei,
Qui torneresti cred'io
E a l'aura dei sospir
Tu solcheresti il mar del pianto mio.
Ma sen portano i venti
Lunge l'uomo spietato e i miei lamenti
Et ei volge la prora
Mentre che pur mi lasci in duri affanni,
Dove perfido ancora
Fors'altra donna semplicetta inganni.

Anzi che non amarmi,
Anzi che mai lasciarmi,
Che si saria veduto,
Ahimè giurassi
Far s'immobile il ciel e'l sol oscuro.
Ahì, perfido, ahì spergiuro,
E pur si mov'il ciel e splend'il sole,

E non m'ami e mi fuggi
E mi lasci e mi struggi.
Ahi ben per me non s'aggira il cielo,
E per me sempre fia
Coperto il sol' di tenebroso velo.
Così Bireno mio,
Così tu mi riponi
Nella mia Reggia? O Dio,
Così tu m'incoroni
Degl'Avi miei nell'onorata sede?
O fede, o pura fede,
O fè per me schernita,
Olimpia lusingata e al fin tradita.
E qui da te lasciata
In miseria cadere,
Perché sia cibo alfin d'orride fere.

Ma perché, o ciel, invendicato lassi
Il tradimento indegno,
E tu, del vasto e procelloso regno
Superbo domator, ché non sommergi?
Eolo, ché non commovi i venti alteri,
Perché non li sprigioni,
Sì che s'affondi entr'al vorace seno
Il disleale a me crudo Bireno?
Ma troppo, ohimè, dure querele spargo,
Deh ritornate a me, voci serene!
Bireno, o mio Bireno,
In virtute d'amor, se non il duolo,
Le mie giust'ire affreno;
Perdona, ohimè perdona,
Perché altro il cor, altro la lingua suona!

[Lamento d'Iole]

Uccidimi dolore,
Uccidimi dolore.
E qui mi veggia l'idolo mio spietato
Per mio soverchio martire
Innanzi a lui morire.
Alcide, Alcide ingrato,
Come puoi far partita,
Come lasciar quel volto
Che chiamavi tua vita?
Come lasciar Iole
Che chiamavi tua gioie Anima e Sole?
Uccidimi dolore,
Uccidimi dolore.
E qui mi veggia l'idolo mio spietato
Per mio soverchio martire
Innanzi a lui morire.

Ohimè se pur tu m'ami,
Se pur tu m'ami o Dio,
Perché poter lasciarmi,
Perché per van desio
Seguir battaglia e d'armi
E così fido cor porr'in oblio?
Alcide, Alcide mio,
Dunque stimi men caro
Questo soave baccio,
Onde ti stringe il sen cortese amica
Che l'adirato braccio
De barbara nemica?
E stimi men graditi
Dispietato che sei
Degli sdegni di Marte i baci miei?

Ahi ch'io creder non voglio
Ch'il gran Re delli Dei
Ad infamar ti mandi
Contro debile donna i tuoi trofei.
O spettacolo altivo,
O degno delle stelle,
Superbissimi vanti
Veder pugnar' contro una donna imbelle
Il domator de mostri e de giganti.
Piuttosto ohimè piuttosto
Credo che di me satio e d'altri acceso
Tu voglia o disleal da me partire
Per far delle mie gioie altra gioire.

Ma vanne pur crudele,
Segui novelli amori,
Lascia Regina amante,
Sprezza cor' si fedele.
Vanne ch'io giuro al cielo
S'oggi non è bastante
L'infinito martir a darmi morte.
Giuro per questo seno

Passar' il ferro e contentarti a pieno.
Deh perché mai ti vidi,
Perché per mia sventura
Venisti o falso amante in questi lidi?
Perché giammai ti diedi
Il mio pudico fiore
La real onestà, la vita, e'l core?
Vanne ch'io maledico
Il foco che m'accese
Il baccio che mi strinse.
Maledico l'Amor ch'io t'ho portato
La tua perfidia e'l mio perverso fato.
Deh perdona o mio bene,
Se contro te m'adiro.
Lassa vaneggio nel crudel martire
E non so qual ch'io dica in tante pene.
Asprissimo dolore,
Asprissimo tormento,
Già tutto al cor ti sento,
Già mi divide il core.
Vivi mio ben contento
E sappi che morendo anco t'adoro.
Misera, io manco io moro.

(A. Salvadori)

Lamento d'Orfeo

Che veggi'io ohimè, che miro?
Chi, lasso, mi toglie,
Euridice, mio bene?
Chi mi t'invola, ohimè,
Cara degl'occhi miei luce e pupilla?
Chi dunque del mio core,
Chi dell'anima mia, lasso, mi priva?
Ah, che qui non vegg'io
Ch'alcun porga soccorso al dolor mio!

Ohimè, come sull'alba
Delle delizie mie, delle mie gioie,
Cadde repente l'espero de'mali!
Misero! E pur degg'io,
Io pur deggio morir senza godere
La celeste beltà del volto amato.
Sole delle mie luci almo e beato,
Dove, ahi, dove rimani e dove sei,
Specchio degl'occhi miei?
Dove, dove sei gita,
Unico del mio cor spirito e vita?

A voi del tenebroso e basso Regno
Principi eterni, a voi Tartarei Numi,
A voi chiedo mercede:
A me l'anima mia tosto rendete,
O me fra le vostre ombre anco accogliete.
Rendete il cor al core,
Che per grave martir languisce e more.

La viddi e non la viddi, e qual baleno
Fuggitiva disparve.
Ella velocemente corse a morte,
Et io rimango esangue e semivivo,
Della mia vita privo.
Ah, troppo dura legge,
Eccelso Re della Tartarea Dite,
Legge fatal e ria
A torto mi ritien la vita mia.
Lasso, lasso, ch'io moro e pur convienmi
Da te, mio sol, partire
Senza mirarti e senza te morire.

Morirò di dolor, anzi ch'io mora?
E dopo morte ancora
Nella Selva de mirti,
Ti seguirò tra gli amorosi spirti.
Io parlo e non rispondi,
O dell'anima mia vano desio,
Euridice, cor mio.

Ah, che dall'ire ultrici
Agitato n'andrò fra l'ombre spente,
Precipitando il volo all'onde nere
Del fiammeggiante et atro Flegetonte.

Ma che vaneggi, Orfeo,
Così dunque disperì,
Così dunque ne perì?
O disperato Orfeo, dalla tua vita
Non più sperar aita.
Ahi, che ti lascio, ahì lasso,
Già di te privo e casso,
Morrò pur di dolore,
Vedovo, pria che sposo,
Del mio bramato e sospirato Amore.

A così grave duol già cede l'alma,
Perde la lena il cor e'n guisa d'angue,
Che giace a terra, moribondo langue.
Tremando aghiaccio, freddo il viso e smorto;
Privo di moto, tramortito io resto.
Già cede al duolo il cor già stanco e lasso,
Io vengo meno e resto immobil sasso.

(Sigismondo d'India)

Lamento d'Apollo

Che stringo? Ah, dove sono et in qual parte?
Dove sei dileguata,
Dove sei tu sparita,
Anima mia gradita?
Come senza il tuo giorno
In tenebre di duol sepolta vivi?
Et io non moro e spiro e parlo e sento?
Ahi, ché moro al gioir, vivo al tormento.
O, Dafne, ohimè, deh senti,
Senti come s'afflige e in un si duole
Lo sventurato Apollo:
Almen rispondi a' miei dogliosi accenti,
A'miei duri lamenti.
Ah miser, ch'io resto
Privo d'ogni conforto,
Ahi, ché son morto, ahi morto!

Non fia ch'in seggio assiso errando intorno
Con l'eterna mia luce il mondo avvivi,
Ma, di vita le piante e i fiori privi,
Darò tenebre eterne e notte al giorno.

E di lugubre manto il ciel vestito,
In eclissi perpetua, in nube oscura
Nel primo stato tornerò natura,
Ché più bel sol di me veggio sparito.

Ma, lasso, ohimè, che chieggio?
In van bramo a' mortali oltraggio e danno!
Misero, che vaneggio?
Ahi, che poss'io far più, che far degg'io?
T'ho perduto ben mio,
Per mai più rivederti.
Ahi, ché morir non posso; e per dolore
Languisce al mio languir e piange Amore.

O Dafne, ascolta, o cruda,
Una sol volta almeno,
Dafne spietata, ascolta
Di chi brama morir l'ultime note.
Lasso, ch'io parlo a un tronco e non risponde.
Tomba della mia vita,
Deh, perché teco unita
Quest'alma innamorata
Non può cangiar per ultima sua sorte
Con la vita la morte?
Ahi, ché morir non posso; e per dolore,
Languisce al mio languir e piange Amore.

E pur di nuovo all'infelice pianta
M'aggiro intorno sconsolato amante:
Quasi adorando le nascenti foglie,
Quelle bacio e ribacio, ond'io moro,
Sospirato tesoro.

Ahi, ch  morir non posso; e per dolore
Languisce al mio languir e piange Amore.

Arbor mai sempre verde, alma felice,
Ecco t'abbraccio: or ecco
Gi  delle sacre tue pompose spoglie
Io m'intesso ghirlanda a queste chiome.

Fia questa a sacri reggi, a imperadori,
Meritata corona in dubbie imprese,
E delle menti ad alta gloria accese,
Freggio de cigni fia dolci e canori.

Spanda fama immortal verace grido
Del pregio tuo dall'un all'altro polo;
N  cessi mai con vanni audaci il volo:
Cos  comanda Apollo, amante fido.

Or ch'altro non m'avanza,
Da te partir convienmi:
Io parto, ah! lasso, io parto;
E, nel partir da te, l'alma si parte
Dal carcer della vita.
Vita della mia vita,
Da te, caro tesoro,
Da te parto, cor mio, parto e non moro!

(Sigismondo d'India)

Lamento di Didone

Infelice Didone,
Com'hai tu spirto e core,
Se'l cor da te si parte,
Mentre parte di te la miglior parte?
Ahi, ché sento mancarmi,
Ahi, ché sento gelarmi
L'anima in questo seno,
E a poco a poco, ohimè, venirne meno.

Enea, mia vita, Enea,
Dove ten vai, crudele?
Perché sola mi lasci?
Perché da me ten fuggi?
Che ti feci, cor mio?
Perché negarmi, ohimè, l'ultimo addio?
Non m'odi tu, mio sole?
Deh, portassero i venti,
Come portan le vele, i miei lamenti!
Ahi, ch'alle mie querele e gravi pene
Rispondon per pietà l'aure e l'arene!

Enea, ben mio, tu sol, lassa, t'induri
Ai prieghi, ohimè, di chi per te si more?
Idolo mio crudel, idol d'amore!

T'accolsi pur, ingrato!
T'accettai pur errante,
Ti sovveni disperso: e nel mio regno
Ti diedi pur il cor, l'anima in pegno.
E tu, infedel, senza l'usata aita
In abandon mi lasci e senza vita.
Deh no! volgiti, infido,
Volgiti indietro! volgi,
Gira ver me la prora! e gira i lumi!
Pria ch'il dolor m'ancida e mi consumi.

Enea, cor del mio seno, ahi, tu non vedi?
La misera Didone,
Che versa dalle luci un mar di sangue?
Ma, lassa, a chi parl'io?
A chi non mi risponde.
Così n'andrò tradita,
Vilipesa e schernita?
No, no! gite sotterra
Mie neglette bellezze!
Cada, cada lo scettro e la corona!
Cadan le sparte chiome,
Cada il purpureo manto!
E del suo, fosco e nero,

Morte pietosa mi ricopra e vesta,
Per far scena di me tragica e mesta.

Ahi dolore, ah! dolore!
Come ucciso non hai già questo core?
E tu, cor mio, se privo
Della tua vita sei, come sei vivo?
O de l'anima mia spento desio,
O mio spento consorte,
Ques'è l'onor, quest'è la fè, son queste
Le promesse, o mio foco,
Ch'a le ceneri tue serbar dovea?
Errai; or vivo e moro:
E morendo e vivendo anco t'adoro.
Ahi, ché per te son io
Mal accorta sorella!
Per te son giunta al fine:
Per te già varco il passo,
Il passo estremo (ahi dura sorte ria!)
Che parte l'alma della vita mia.

Su, su, spirti d'Averno!
Venite, o furie ultrici, a mille a mille,
Venite meco a vendicar l'oltraggi!
Ma qual mi sento al petto
Correr gelido, ohimè, sudor di morte?
Ah, ché mi sento il cor dal cor diviso,
Ah, ché l'ha già 'l dolor morto et anciso!
Ahi, ché finir mi sento!
Mi s'oscura la vista, il piè vacilla.
Chi mi mantiene in vita?
Ahi, che martire! io moro, ah! chi m'aita
Nell'ultima partita?
Non più respira il fianco:
Io m'abbandono, ohimè, già cado e manco.

(Sigismondo d'India)

Lamento di Giasone sopra
i figlioli morti da Medea

Ancidetemi pur, dogliosi affanni:
Poi che non trovo loco al mio languire,
Trafiggetemi pur, ch'io vuo' morire!

O figli, o cari figli,
O dell'anima mia sostegno e vita!
Così, così sbranati,
Così vi miro, o figli,
Così vi trovo lacerati e morti?
Ahi, ché languendo impallidisco e gelo!

Ancidetemi pur, doglia e martire:
Trafiggetemi pur, ch'io vuo' morire!

O sangue, o vive stille
Del mio cor che si strugge!
Vita del viver mio!
Io mi consumo e sfaccio,
E 'n voi tutto converso,
Il proprio sangue mio per gli occhi verso.
Sangue caro e gradito,
Lacere membra e smorte,
Membra dilette e grate,
Delle viscere mie parte migliore!
In voi rivolgo, ohimé, l'afflitte luci,
Fatte dal pianger mio fiumi e torrenti.
Ahi, ché 'l mio cor si spetra, ahi, ch'egli manca!

Ancidetemi pur, doglia e martire:
Ancidetemi pur, ch'io vuo' morire!

Medea spietata e dura!
Perché non ti privai di vita allora
Quando eri mia? crudele!
Perché dal petto non ti trassi il core?
Perfidissima fiera! Ohimè, ch'io spasmo!
Ahi, ché languisco e tremo!

Ancidetemi pur, doglia e martire:
Trafiggetemi pur, ch'io vuo' morire!

O diletto mortal, com'in un punto
Cangiasti insieme e qualitate e stato!
Lasso, dov'è ridotto
Del popol di Corinto
Il fasto e la grandezza?
Ecco a terra caduto il pregio e 'l vanto
Del mio trono reale.
O caduta mortale,

O patria desolata,
O frale speme,
O regno estinto,
O mio perduto bene!

Eccomi a voi tratto: cadendo a terra,
V'abbaccio, amati figli,
Nell'agghiacciato vostro sangue involti.
Ma qual sent'io, qual duolo
M'ingombra il petto e l'alma?
Ahi, ché finir mi sento:
Già sento palpitarmi 'l cor nel seno,
Già manco e moro, ahi lasso, io vengo meno!

Non moro dunque? e vivo e spiro ancora?
Mori, morto al dolore,
Mori, morto mio core!
Non più, non più trofei,
Non più ornamenti e fregi!
Squarcisi il ricco manto, e a terra cada
La gemmata corona e 'l regio scettro.

Figli, se morti siete, io più non vivo,
Non più v'abbraccio, v'accarezzo e adoro,
Ma dolente già manco e spiro e moro.

(Sigismondo d'India)

Lamento d'Olimpia

Misera me! fia vero?
Bireno, ahì, troppo è ver, ohimè, tu parti!
L'ancore hai sciolte, hai dispiegat'i lini:
E ciò poss'io veder, ciò posso dire,
Idolo mio crudel, e non morire?
Ove ten fuggi, ohimè, dove ten vai?
Arresta, arresta il corso! empio Bireno,
Riedi, deh riedi ancora?
Ecco il porto d'Amor fra queste braccia!
Perché t'esponi al mar crudo et infido,
Lasciando ogni tuo ben su questo lido?

Bireno, o mio Bireno!
Ma, s'a me ti sei tolto,
Ché dico mio? Già mio, ahì, non più mio!
O tradita mia fede, o van desio!
Cinta dall'acque e dal mio pianto amaro,
Non avrò nave che mi porti a riva.
Ahì, come parlo, ohimè, come son viva?
Ove andrò? che farò sola e smarrita?
Chi, lassa, mi soccorre? aita, aita!

O Bireno, o Bireno!
Ah, foss'io stata, quando pria ti vidi,
O cieca affatto, o sonnacchiosa almeno,
Come in questa crudel notte sì ria,
In cui teco perdei l'anima mia!
Ohimè, ohimè, ch'io moro!
Ohimè, chi mi dà vita,
Chi, lassa, mi soccorre? aita, aita!

Son quella pur che, fatta prigioniera
Dell'amor tuo, già di prigion ti trassi,
Quella che per te vide il caro padre
E gli amati fratelli estinti e morti.
E tu mi lasci, ingrato, et io non moro?
Ahì, quanto più mi strazi, io più t'adoro!

Qui, nel deserto orror di questo lido,
Lacera preda, ohimè, di crude belve
Rimarrò pur, crudele!
Ove andrò, che farò sola e smarrita?
Chi, lassa, mi soccorre? aita, aita!

Se non mi porge aita il mio Bireno,
A chi, lassa, la chiedo?
Ah, torna, torna, deh, torna e mira
La tua Olimpia tradita che già spira.
Torna sol a vederla: eccola esangue,
Che trafitta da duol morendo langue.

Ah, ché tu sei fuggito:
Tu sei, lassa, sparito!
Ma, fuggi pur, ti seguirò, crudele!
Ti seguirò precipitando a volo
Tra le volubili onde e i duri scogli,
Ultrice furia forsennata errante.

Ma, ohimè, che sento? qual orror gelato
Per le vene del cor serpe e s'avanza?
O dolor vivo! o morta mia speranza!
Ahi, ch'in mortal pallor mi discoloro!
S'agghiaccia il sangue: io tremo, io manco, io moro!

Ahi, ché stracciar mi sento a poco a poco:
Il piè vacilla, ahi lassa, e 'l cor vien meno.
Ahi, ch'io manco! ahi, ché more il cor nel seno!

(Sigismondo d'India)

Lamento d'Arianna del Cavalier Marino

Misera, e chi m'ha tolto
Il mio dolce compagno?
Lassa, perché quel bene,
Ch'Espero mi concesse,
Lucifero mi fura?
Perché quanto cortese
Mi fu la sera oscura,
Tanto l'aurora avara?
Dite, ditemi, o scogli,
Duri scogli, aspri sassi,
Chi è, chi m'ha rapito
Colui che mi rapio
Da la paterna reggia?
Se fu Borea superbo,
Supplico Orizia bella
Che'l faccia un'altra volta
Risospingere al lido;
Se Zefiro spietato,
Prego Clori pietosa
Ch'ogni piacer gli neghi,
Tanto ch'a me nol renda;
Se fu fors'Euro audace,
O pur Noto rapace,
Con Eolo mi querelo,
E le lor fraudi accuso.
Ma se sol per fuggirmi,
Fellone e traditore,
Il crudo Teseo mio
Sen va da me lontano,
Abbia al suo corso iniquo
L'onde contrarie e i venti,
Le stelle e gli elementi.
Dunque, perfido, dunque
A questa guisa lasci
Colei, che per te solo
Lasciò la patria e'l padre?
Io ti campai la vita,
Tu m'esponi a la morte.
Io ti donai lo stame,
Per cui libero uscisti
Da gl'intricati giri
Del carcere confuso;
Tu tra questi deserti,
Ond'uscir mai non spero,
Inculti, abbandonati,
Disleal, m'abbandoni.
Io ti sottrassi al rischio
Del gran mostro biforme,
Ed a la tua posposi
La fraterna salute;
Tu sì malvagiamente
Ingrato e sconoscente
Preda mi lasci ed esca
De le selvagge fere.

Ecco le ricompense
de l'amor che t'ho mostro;
Ecco i premi ch'acquisto
Di quanto ho per te fatto,
O del mar, che ti porta,
Più instabile e crudele!

[...]

Oh inganno malvagio,
Oh tradigion perversa!
Son questi gl'imenei,
Queste son le promesse?
I giuramenti questi,
Quando la fè mi desti
Con maritaggio altero
Voler farmi beata?
Oh sciocca e forsennata
Femina che si piega
Ad amator che prega!
Ah, non sia sì leggera
Vergine mai, che creda
A lusinghe ed a vezzi
Di giovane importuno,
Che mentre il desir ferve,
Tutto promette e giura;
Ma tosto ch'adempito
Ha l'ingordo appetito,
Passa l'amor, né cura
Sacramento né patto;
Si sazia immantinente,
Ama cangiar sovente,
Ed, appena veduta,
Nova beltà desia,
E'l primo foco oblia.
Oimè, come non temi
Al tuo grave peccato
Dal ciel giusta vendetta,
Spergiuro scelerato?
Ma che? sempre l'ingrato
Suol essere infedele.

[...]

Lingua mia folle, ah taci:
Ché di colui, ch'adoro,
Lo scherno ancor m'è dolce,
L'inganno ancor m'è caro.
Teseo mio, ti perdono:
Torna, deh, torna indietro,
Menami teco, e poi
Ti servirò d'ancella,
Se non vorrai di sposa.
Ti tesserò le tele
Per la novella moglie;
T'acconcerò le piume,
Dove con lei ti corchi;
Darò l'acqua a le mani,
Se non con altro vaso,
Con l'urne di quest'occhi:
Pur ch'io goda de' tuoi
Il desiato raggio,

In ufficio sì vile
Mi terrò fortunata.
Tu, che del mar sei nata,
Madre d'Amor benigna,
Bellissima Ciprigna,
Perché nel mar permetti
Un tanto tradimento,
Né fai ch'arresti il vento
La fuggitiva armata?
Che farò sventurata?
Ho perduto in un punto
Creta insieme ed Atene,
E genitore e sposo.
Lassa, dove rimango?
Misera, dove andronne?
[...]
Perché, perché, partendo
Almen non mi lasciasti
Quella spada inumana,
Ch'ancor tinta è del sangue
Del mio fratel possente,
Acciò che comun fosse
Con la sorella insieme
Una medesma sorte?
Ma che? mancheran forse
A chi morir brama
Altre guise di morte?
[...]
S'io credessi col ferro
Quest'anima infelice
Discacciar dal suo nido,
Con acuto coltello
Vorrei passarmi il fianco:
Ma questo è van pensiero,
Perché dal cieco arciero
Son con mille saette
In mezo al cor ferita,
Né pur lascio la vita.
[...]
Lassa, lassa, che parlo?
Quando pur questa mano
L'ufficio alfin s'usurpi
De la Parca proterva,
Se tua son, Teseo mio,
Con qual ragion poss'io;
Togliendo a me la vita,
A te toglier la serva?

(G.B.Marino)

Lamento d'Arianna

Lasciatemi morire,
Lasciatemi morire;
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire.

O Teseo, o Teseo mio,
Sì che mio ti vo'dir, che mio pur sei,
Benché t'involi, ah! crudo, agli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti Teseo, o Dio,
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te la patria e'l regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascerà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, o Dio,
Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito.
Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice, et io qui piango;
A te prepara Atene
Liete e pompe superbe, et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene;
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
Stringeran lieti, et io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.

Dove, dove è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così nell'alta sede
Tu mi ripon degli avi?
Son queste le corone,
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scetri sono,
Queste le gemme e gl'ori:
Lasciarmi in abbandono
A fera che mi strazzi e mi divori?
Ah Teseo, ah Teseo mio,
Lascerai tu morire,
In van piangendo, in van gridando aita,
La misera Arianna
Che a te fidossi e ti diè gloria e vita?

Ahi che non pur risponde!
(Ahi, che più d'aspe è sordo ai miei lamenti!)

O nemi, o turbi, o venti,
Sommergetelo voi dentro a quell'onde!
Correte, orche e balene,
E delle membra immonde
Empiete le voragini profonde!
Che parlo, ah! che vaneggio?
Misera, ohimè! che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell'io
Che i ferì detti sciolse;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
Parlò la lingua, sì, ma non già il core.

Misera, ancor do loco
A la tradita speme, e non si spegne
Fra tanto scherno ancor d'amor il foco?
Spegni tu, Morte, ormai le fiamme indegne.
O madre, o padre, o de l'antico regno
Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna,
O servi, o fidi amici (ah! fato indegno!),
Mirate, ove m'ha scorto empia fortuna!
Mirate di che duol m'han fatto erede
L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno.
Così va chi tropp'ama e troppo crede.

(Ottavio Rinuccini)

Planctus B. Mariae Virginis

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendeat Filius
Cuius animam gementem
Contristam et dolentem
Per transivit Gladius.
O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti.
Quae merebat et dolebat
Et tremebat dum videbat
(Nati) poenas inclite.
Quis, qui est homo qui non fleret
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari
Pia Mater contemplari
Dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.
Eja mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum,
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.
Sancta Mater, istu agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.
Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere.
Donec ego vixere.
Juxta crucem tecum stare
Et me tibi sociare
In planctu desiderio.
Virgo virginum praeclara
Mihi jam non sis amara
Fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem
Et plagas recolere
Fac me plagis vulnerari.
Crucem hac inebriari

Ob amorem Filii.
Inflammatum et accensum,
Per te Virgo, sim de fensus,
In die iudicii.
Fac me cruce custodire
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

I Sospiri d'Ergasto

- Clori bella, - dicea - ma quanto bella
Tanto fiera e crudel, tanto superba,
Or che ridono i prati e la novella
Giovinetta stagion fiorir fa l'erva,
Or ch'ogni fera in questa spiaggia e 'n quella
Deposta ha l'ira e 'n sé rigor non serba,
Perché contro i lamenti, ond'io mi doglio,
Tu sola il duro petto armi d'orgoglio?

Deh! volgi a me da que' felici colli
Dove l'aria a' tuoi raggi è più serena,
Volgi deh! gli occhi, e i miei vedrai, che molli
Versan d'amaro pianto eterna vena.
Sai ben ch'altro già mai non chiesi o volli
Refrigerio o conforto a tanta pena'
Che da que' dolci lumi, ond'io tutt'ardo,
Men crudo almen, se non pietoso, un guardo.

Ahi! che mi val che'l ciel l'orrore e l'ombra
Spogli, il bosco verdeggi e l'aura spiri,
Se dal tuo core il ghiaccio Amor non sgombra?
Se del tuo volto il sole a me non giri?
Se fra nebbia di duol sempre m'ingombra
Pioggia di pianto e vento di sospiri?
S'al verno de' tuoi sdegni il fiore e 'l verde
De le speranze mie si secca e perde?

Vestan la terra pur Zefiro e Flora
Di verde gonna e di purpureo manto;
Aprano lieti al sol, sciolgano a l'ôra
I fiori il riso e gli augelletti il canto:
A me , lasso! convien non d'altro ognora
Pascersi che i tenebre e di pianto,
O che l'anno da noi, mutando i giorni,
Canuto parta, o che fanciul ritorni.

Forse l'incendio mio, forse il mio affanno
T'è, Clori, ascoso, e non ben anco il credi?
S'io ardo, s'io mi struggo e s'io t'inganno,
Tu 'l sai, che spesso in fronte il cor mi vedi.
Sannol quest'antri, e questi boschi il sanno:
A questi boschi ed a quest'antri il chiedi.
Dillo tu mormorando, ondoso rio,
Se t'asciugò sovente il foco mio.

Ditel voi, selve, o de' miei tristi amori,
Selve, compagne e secretarie antiche;
Ditel, ombre riposte e fidi orrori,
Chiuse valli, alti colli e piagge apriche;
E voi, sì spesso il bel nome di Clori
Avezze a risonar, spelonche amiche;
Eco, e tu, che talor de' miei lamenti
Ti stanchi a replicar gli ultimi accenti.

Odi quel rossignuol, che spiega il volo
Da l'orno al mirto e poi dal mirto al faggio;
Odi come, dolente a tanto duolo,
Del tuo torto si lagna e del mio oltraggio;
E par che dica sconcolato e solo,
S'intender ben sapessi il suo linguaggio:
"Abbi pietà d'Ergasto, o Clori avara,
Da le cui note ogni augelletto impara!"

Qui tacque, e mentr'al ciel la mesta fronte,
Misero, e i lagrimosi occhi rivolse,
E'nver' l'amato e sospirato monte,
Dov'era ogni suo ben, la lingua sciolse;
Gli alti lamenti accompagnando il fonte,
Con rauco mormorio seco si dolse,
E dolersi pareano ed arder seco
Le piante intorno, i fior, l'erbe e lo speco.

(G.B.Marino)

Accenti Pietosi d'Armillo

E' questo il guideron de miei sospiri,
E' quest'il frutto de miei lung'h'affani?
Sarà mai ver che tanti miei martiri
Abbin questa mercè dopo tant'anni?
Infelice mio cor perché rimiri
Questa fonte d'angoscie, mar d'inganni?
Fuggi misero e quei bei rai
Non amar più, non rimirar più mai.

O miei sospiri inutilmente sparsi,
Chi avria pensat'aver si rìa mercede?
O Bellissima Fiamma ond'io tutt'arsi,
E' quest'il frutto della mia grand fede?
Ohimè come potea giammai celarsi
Tant'amarezza in così dolce sede?
Ohimè com'esser può ch'in un momento
Ogni mio ben sia dileguat'e spento?

Io ben m'avide che da gl'occh'il pianto
Versav'in vano e in van spargea sospiri.
Tropp'è l'altezza ov'arrivar mi vanto,
Tropp'è aspirare a due Celeste giri,
Che farò dunque misero tra tanto?
Pelago di dolore e di martiri,
Lascierò io d'amar no che non lice,
Morò sì ch'in amor mort'è felice.

Si bella è la cagion del mio gran foco,
Che degnamente spargo i miei sospiri,
E collocat'ho il cor in sì bel loco,
Che dolc'esser mi denn'i miei martiri
Ardi pur o mio cor, prenditi gioco
D'amor le Fiamme e segui i tuoi desiri,
Che dove regn'una sì gran beltade,
Forz'è che regn'ancor grazia e pietade.

Vieni bel vis'omai, vieni e consola
L'afflit'anima mia che già ven meno,
E con la tua bellezza unica e sol,
Il fosco stato mio rendi sereno
E l'ingiusto rigor ch'a me t'invola
Discaccia omai dal delicato seno,
Che per te sol'in me l'anima e'l core
Inestinguibilmente arde d'amore.

Ma deh come fu poi van'e fallace
La mia speranza e brev'il mio contento.
Tosto la gioia mia, la finta pace
Divenne guerra e si cangiò in tormento.
Ohimè che per dolor l'alma si sface
Pensand'a quel che di pensar pavento.
Pensai che l'amor mio fosse gradito
Non fu creduto anzi fu poi schernito.

Misero a che più vivo a che respiro,
Se per sempre languir nacqu'infelice,
A che folle m'affligo a che m'adiro,
S'immobil al mio mal è la radice?
Alla mia vit'omai lasso rimiro,
Si grave è il mal che più sperar non lice,
Eppur amo eppur seguo eppur desio,
O alta caggion del precipizio mio.

E' ver che tua bellezza ogn'altra eccede
E ch'al tuo mesto ogni mio pregio è vile
E ch'altr'amante il tuo valor ricchiede
E più bello e più vago e più gentile,
Ma scorg'amor che la mia salda fede
E l'amor mio non ha quaggiù simile,
Ond'è ragion ch'a me tanto fedele
Se mercè nieghe almen non sia crudele.

Christo smarito in stile recitativo
Lamento della Madonna

Sospirava e spargea
L'argo di pianto un fiume
La Dea la vera Dea
Madre di vero nume
Ricercao il suo core
Il suo smarito e fuggitivo Amore.

Iva la Verginella
Qual Tortora solinga
Di questa parte in quella
Peregrina era minga
Della sacra Cittade
Scorrendo or qua or là tutte le strade.

La valle il piano il colle
Spiò dentro e d'intorno
E se spesso quel folle
Donde parti ritornò
Già seco afflito e stanco
Il Santo Vecchiarel trahendo il fianco.

Tre volte sol dal orto
Rinacque e tremario
Da poi che'l suo conforto
Dagl'occhi suoi spario
Stende il passo il piè move
Con solecita cura e non sa dove.

Poiché la terra Aurora
Vide uscir degl'Eroi
Né spuntar vidde ancora
Il Sol degl'occhi suoi
Anelando e piangendo
Vorse i bei lumi al ciel così dicendo:

"O Dio, chi mi nasconde
Il vago ond'io sospiro?
Il chiamo e non risponde
Il cerco e non rimiro
Chi l'abbraccia, e l'accoglie
Chi'l contende a quest'occhi e chi m'el toglie?"

Ohimè, che'l cor si strugge
In fra sospetto e speme
Lo spirito mi fugge
Fuggito ogni mio bene
Sparito il mio trastullo
Perduto ho (lassa) il mio divin fanciullo.

O figlio di Sionne
Ch'errando ite per via
Voi vergini voi Donne
Voi preg'in cortesia
Date, datemi avviso
Dove tanto splendor fa Paradiso.

Narrategli il mio pianto
E la mia morte viva
Ditegli, come e quanto
Abbandonata e priva
Del suo celeste sguardo
Di dolore, e d'Amor languisco, & ardo.

Forse non conoscete
Il mio sposo il mio figlio
Se pur qual sia chiedete
E candido e vermiglio
Non ha bellezza eguale
Lingua; penna o pensier tanto non sale.

Di columba amorosa
Ha le luci divine
Ha le labra di rosa
Ha d'ebra, e d'oro il crine
Appo le guancie intatte
Foran vil paragon porpora e latte.

Anima sconsolata
Perché non rompi il laccio
Che qui ti tien legata?
E non ne voli in braccio
A lui veloce e lieve
Ch'aspettar cola su forse ti deve.

Deh perché parlo all'alma
S'ella non è più meco
E fuor di questa falma
In lui vive ei l'ha seco?
Anzi da poi ch'io'l crebbi
Altra mai che lui solo alma non ebbi.

Ma tu dolce diletto
Pupilla amata e cara
Tesoro pargoletto
Di questa vita amara
Deh per qual caso strano
Dalle viscere tue star si lontano?

Chi teco ohimè m'invola
Ogni mia gioia è pace
Lassa, e chi mi consola;

Se tu mio ben verace
A me non ti riveli?
Dimmi, dimmi ove sei perché ti celi?

Qual da me ti diparte
Secreto e chiuso loco?
Cercherò per trovarte
Terra, e Cielo, acqua, e foco
E nell'Inferno andrei,
S'Inferno esser potesse; ove tu sei.

Torna, deh torna almeno
O mio gradito pegno,
Come da questo seno
Già tuo nido e sostegno
S'Amor punto ti punge
Dolce sospiro mio viver puoi lunge?

Ahi di cui mi lamento
Forsennata ch'io fui?
Ch'io non dovea momento
Trar mai lunge da lui
O mal cauto Giuseppe
Che guardar tanto ben meco non seppe.

Tu'l guarda, o sommo Padre,
Tu difensore eterno
E voi celesti squadre
Con pietoso governo
Tra le nemiche frodi
Del vostro e mio Signor siate custodi.

Vergine a che ti lagni
Ch'el tuo ben ti sia tolto
S'or da lui ti scompagni
Lassa non andrà molto
Ch'andrai mesta, e dolente
Sol perché ti farà troppo presente.

E perché più com'oggi
Da te non si divida
Fra solitari poggi
E fra turba omicida
Con immobili piante
Staratti affisso & inchiodato avante.

Allora in odio avrai
E la luce e la vita,
Quand'offrir ti vedrai
Imagine sì trista
Senz'alcun ombra, o velo
Se per pietà non la ti copre il Cielo".

Pur langue in tanto e manca
La diva genitrice
Ma ecco mentre stanca
Tapinella infelice
A caso al tempio riede
Affisso in fra Rubini il figlio vede.

Siccome quando appare
Al legno che vaglia
In tempestoso mare
Face destra, e tranquilla
Sparve ogni nebbia grave
Della sua stessa al lampeggiar soave.

Chi poria dir la festa
Della trovata Dramma
Chi di quell'alma e questa
E l'una e l'altra fiamma
Chi l'accoglienze e i baci
Musa se nol sai dir contempla e taci.

Le Lagrime d'Erminia

La bella Erminia sconsolata Amante
Sopra il caro Tancredi egra piangea
E a bel volto suo tutta tremante
Ape infelice ad hor ad hor scendea
E da que' Fior di sua beltà mancante
Fiamme d'amor gelo di duoi suggea
Quando ne' chiusi lumi ov'ella visse
Fermò lo sguardo e sospirando disse.

"Tancredi? O sanguinoso, o lagrimato
Mio bene Erminia vivi e miri estinto
Il tuo core, il tuo sol vedi ecclissato
Nel ciel d'amor d'ombre notturne cinti?
Ahi bellezza languente, o volto amato
Nel tuo pallor del mio dolor dipinto
Fra le tue belle guancie afflitte e smorte
Muore la vita mia con la tua morte.

Amor privato di tuoi luce ardente
Nel bel terreno de tuoi lumi giace
Sepolta tiene la tua bocca argente
Amorosa sua tomba ogni mia pace
La tua morte bellezza il cor dolente
Aspreggiando lucenga offende e piace
E s'ardo in vano e se tu ghiaccio sei
Ne ghiacci tuoi vivon gl'incendi miei.

Piaghe che'l Sangue di versar soffriste
Caro nido de l'alme & degli amori
Mentre irrigate con purpuree liste
Le sue gelide nevi e i fredri avori
Impiagate quest'alma onde poi miste
Sian le ferite e gli ultimi dolori
E così unito al vostro sangue intanto
Si spanda il sangue mio per gl'occhi in pianto.

Morte ch'a me ti tolse or mi conceda
In difetto d'amor gli estremi baci
Freddi e languidi baci infausta preda
Di sfortunato Amor larve fallaci
Così ne' baci miei l'alma posseda
Fra le tue labbra l'ultime sue paci
Si ch'io morendo a la tua bocca unita
Sol viva in te fin ch'i miei baci han vita".

Le Lagrime d'Erminia

- Nuntio -

In solitario piano
Di fiori adorno e di romite piante,
Vicino al bel Giordano,
Giace la bella e inconsolata amante
E tra que' muti orrori,
Piagne solinga i suoi neglett'amori.

Dalle mani ristrette,
Da begli occhi piangenti al ciel rivolti,
Dalle guancie umidette,
A cui la doglia i ricchi pregi ha tolti,
Da penosi sospiri,
Par che la morte se medesma spiri.

L'aure che già ridenti
Intorno a l'aureo crin vaghe scherzano
E de suoi dolci accenti
L'adre felici al Ciel ricche volaro,
Or le fanno funeste
Com'amorta d'Amor l'esequie meste.

Piange e ha per consorte
Nel pianto suo l'Aurora e s'odon l'onde
Sol mormorar di morte.
E con sussurri flebili le fronde
E i pietosi augeletti
Imparano a spiegar lugubri affetti.

Misera Erminia oppressa
Dal suo dolor ne suoi lamenti tace,
Ma l'alta doglia espressa
Nel volto è nuncia d'interrotta pace,
Non parla e piange solo
Ch'el duol non lascia ch'ella esprima il duolo.

Non ha la lingua il moto,
Stagna il pianto, negli occhi non ha il petto,
Voce palida in moto
Giace il corpo languente, al fin l'affetto
Ministra le parole
E sgorga il pianto ella così si duole:

- Erminia a Tancredi -

Senza Tancredi viva
Io sono anzi in me morta or con Tancredi
Vivo che di me priva
A me stessa mi tolsi a lui mi diedi
Ahi che vaneggio stolta
Son data al pianto e a Tancredi tolta.

L'arme abbattute, il sangue
De' popoli infelici la caduta
Della patria l'esanguie
Mio genitor la libertà perduta
Piansi, or piango romita
Sprezzata amante se sprezzata vita.

Se l'impero perdei
La libertà, la patria e'l padre amato
Io trovartene sei.
Nelle miserie mie sol fortunato
Te, che mi fosti vero,
Genitor, libertà patria e impero.

Doppia vittoria avesti:
Dell'armi del mio Regno e del mio core
Libera mi facesti
E mi legasti in servitù d'amore.
E nella mia ruina
Serva t'amai se t'odi ai Regina.

L'Oro già mi donasti
Tue spoglie e'l don fu pretioso e raro
Ma l'amor mi negasti
Generoso nemico, amante avaro.
Ah, severa virtute
Che diè ricchezze e mi negò salute.

Libera sospirai
La prigion del tuo seno e l'odiosa
La libertà chiamai,
Che m'involava a servitù pietosa
Sfortunata e costante
Serva e sfortunata amante.

Intrepido guerriero,
Col forte Argante al paragon dell'armi
Ti vidi e quel fiero
Por è nelle tue piaghe il cor piagarmi
Che da ogni tua ferita
Versar fece il mio sangue e la mia vita.

Brama alle tue ferute
Rimedio dar la sicurtà gli amici.
Odio la mia salute,
Per tua salute sprezzo e frà nemici
Vengo amica dolente
All'egro mio medica sua languente.

Cerco armata la pace
Frà gli segni l'amato e tra l'orrore
Dell'ombre il sol vivace,
Tra i rischi sicurtà, tra gli odi amore.
Ma danmi avversa sorte
Guerra sdegno terror periglio e morte.

Fuggo e interrotta veggio
La mia sperata or disperata impresa.
Lassa, che più far deggio
Se t'apporto salute aspetto offesa?
Oimè ,chi mi consola
Notturna errante innamorata e sola?

Fuggo e pietosi trovo
Nelle selve i pastor che m'hanno accolta.
Come crudel io provo
Te che l'alma e la speme al fin m'hai tolta,
Già nobile Regina
Senza patria, de boschi or cittadina.

Or ruvida gonella
Care mie pompe'l manto mio reale
Misera pastorella
A cui la verga e scettro suo fatale
E i popoli sugetti
Son pecorelle e semplici agneletti.

Voi schiere mie pascete
L'erbe e io pasco il cor de miei tormenti.
L'acque pure bevete,
Bev'io l'umor degli occhi miei dolenti.
Godete il vostro ardore
E io nell'odio altrui pasco il mio amore.

Questa selva infelice
Secretaria fedel d'immensa doglia,
Di morte spettatrice
Tra l'ombre sue me gelid'ombra accoglia
M'abbia Tancredi innante
Squalida imago d'odiata Amante.

[Lamento d'Andromeda]

Lassa che veggio, infelice ove sono?
A che m'ha qui condotta
Fiero destino ? E come allontanata
Da mortal conforto quivi mi trovo.
Oimè se non se in quanto accompagnata
Dalle mie grave cure
E dall'aspre sventure.
Misera e sola viva o morta son io,
Spiro pure e ragiono,
Dunque morta non sono.
Ahi, che per pena e per martir maggiore
Morta alla gioia son viva al dolore.
Destin empio, empio fato,
Dunque non t'è bastato
Vestirmi l'alma di mortal cordoglio
Ch'in questo duro scoglio,
Mirar, oimè, consenti
Cinte d'aspri ritorte,
Le mie braccia innocenti.
Ma questi doni forse i doni sono
Della spietata mia sorte severa,
Che scorgendomi ignuda a morte avanti
Di tai vezzi e manigli
Annodar gli diletta
I miei membri tremanti.
O Dio già di mortal, crudo spavento
Impalidisco e nelle fibra il sangue
S'apprende e si congela.
Già, già sentir parmi,
Già di veder mi sembra
L'horribil mostro insano
Stracçiar mi a brano a brano.
Né basta al morir mio
Lo stral di morte doloroso e fiero,
Che mi toglie la vita anco il pensiero.
Itene o mai dell'infelice Andromeda,
Dalle pene e i dolori,
Lacerate reliquie,
Itene a sattollar l'ingorde voglie
Delle fere e dei numi.
Voi de mio capo
Ori ch'impoveriste più d'un core,
Ora cangiando sorte
Fate pompa agli scogli ed alla morte.
Voi onor del mio fronte,
Occhi non già ma stelle,
Ch'illustraste mill'ombre innamorata
Per mai più serenarvi, or eclissate
Fiori delle mie guancie,
Non v'accorgete è vostro stelo un sasso.
Ma voi de labbri miei parti più care,
In grembo all'ocean ohimè che fate?
Ah con ragion vi state
Che le perle e i coralli son del mare.
O di natura labili bellezze,

O del mondo amarissime dolcezze,
O com'all'Oriente
Degli umani splendori,
'È vicino l'ocaso
Delle pene e i dolori.
Creda, priva di vede
Alma che non s'avvede
Che gli uman dilette
Son amari ed infetti.
Deh folle chi s'appoggia a questo mondo,
Che par si forte e come vetro è frale.
Ma sento che riprende il parlar mio
Del mar il mormorio,
Forse che da me vuole
Più che gli accenti il pianto.
Ah, di pianto ed accenti
Che ragiono cadavere infelice
Piangerà morti e ragionar nor lice.

(B. Ferrari)

Chi non fa com'amor come fortuna,
Strazio un cor che più di dolor si fida.
Come questa saetti e quello ancida,
Né l'un e l'altro abbian fermezza alcuna
Giri a me gli occhi in cui di mal s'aduna.
Quanto Pandora accoglie e Stige annida,
Anzi pur cede Averno alle mie strida.
Com'a vermiglio Sol pallida Luna,
A questo rischio va chi s'innamora,
Così va chi per Donna incenerisce.
Chi per colpa d'un ciglio il cor distrugge,
Chi nell'oro d'un crin impoverisce.
Ahi che tallor ben spesso,
Più veloce che rapida saetta,
Correr misero amante
Dal cielo d'un bel volto al crudo inferno,
E dalle mamme intatte
D'un ocean di latte
A cui l'alme fan sponde.
Io per prova il sollo
Io l'appresi, io l'intesi
Nella sc[u]ola del pianto
Quando mi lesse amor ahì dura sorte
Sulla rigida catedra di morte.
Io far fede non posso a chi m'ascolta,
Che d'amor speculante,
Trovo ancora duo soli
E singolari oggetti al secol nostro
Degni d'eterna fama
E d'un eterno onore:
La beltà del mio sol e'l mio dolore.
Cinto d'ardenti e fervidi sospiri,
E del gelo freddissimo vestito
Dell'empia gelosia
Sciolta dal caro suo amato impaccio,
Sembra Prometeo ogn'or l'anima mia
Esposta al vento e condenata al ghiaccio.
Lacerato il mio core
Dal rostro pungentissimo d'amore,
Tolgo Titio più misero
Ed infelice intanto
All'altro Titio il vanto.
O voi che lieti e fortunati in pace
Dagli lacci d'amor sciolti ne gite,
La bella libertà
Seguite pur seguite.
Troppo grave è lo stato
D'un cor innamorato,
Son tropp'insopportabile le pene
Dell'amorose e rigide catene.
Io che lontano dal mio Sol mi trovo
Sceglia la lontananza
E gli altri lascio amorosi tormenti,
Che mille morti ha nel suo regno amore,
Cui tutte pose in questo petto afflitto
Vedovo e sconsolato,
Peregrino d'ogni mia gioia in bando
Quinci e quindi vagando

Col dardo in petto e colla morte a fianco.
Qual credete che sia
La dura vita mia?
Grondar a goccia a goccia,
Gocciar a stilla a stilla,
L'una e l'altra pupilla,
Spirar e sospirar
In respiro gelato,
In sospiro cocente,
Il cor innamorato,
Lo spirito dolente.
Tormentar e languire,
Morir senza morire,
Morir vivendo e vivere morendo.
Or sì che posso dire
Che chi semina amor pianto ricoglie.
Or sì che posso dire
Primavera d'amor del verno figlia
E che più che sovente,
Non è sol duce degli amanti amore.
Or sì che posso dire che'l crudo
Stampa col dolce ferro amara piaga,
Dà le chiavi del riso in mano al pianto,
Unisce al ciel delle dolcezze in tanto
Dell'Averno le porte,
E chi serve ad amor serve alla morte.

(B.Ferrari)

Il Pianto di Rodomonte

Rodomonte:

Deh piega omai deh piega
Isabella gentile i tuoi pensieri
Al degno Re d'Algieri
Io t'amo, ah lasso io t'amo;
Ardo, sospiro, ohimè, languisco, e moro,
E tra i legami d'oro
Del tuo bel crine avvolto
Ho tutto fiamma il, cor cenere il volto.

Isabella:

Signor se i miei pensier tra sacre mura
Con puro, e santo zelo
Già non avessi consacrati al Cielo
Tuo saran tutti;
E d'Isabella al fine
Foran le voglie ubbidienti, e pronte,
Ad amar Rodomonte.

Rodomonte:

No, non viene mio ben, viene mia vita,
Ove ti chiama Amor, l'Età t'invita.
Che chiuder i Leon, gl'Orsi, e i Serpenti
Nelle tane si denno, e nelle celle.
E no le cose preziose, e belle.

Romito:

Ohimè, Signor, che parli?
Ah guarda, guarda,
Con tue bestemmi orrende
Non irritar le stelle,
Non provocar quel Dio,
I cui possenti strali
Quanto son tardi più, più son mortali.

Rodomonte:

Taci vetihio [?] importuno, ed arrogante
E temi, e trema al Re d'Algieri avante;
Taci, e torna al Deserto,
Che la baldanza tua tropp'ho sofferto.

Romito:

Lascia deh lascia almen, lascia ch'io dica,
Che se voto costei, viver pudica.

Rodomonte:

Dunque, dunque non vuoi
Temerario tacer? farò ben'io,
Che del troppo parlar tu pagh'il fio.
Per l'inculta tua barba, ecco ti prendo,
Ecco in aria ti scaglio, ecco t'avento
Trastullo de gl'augei, gioco del vento.
Hor che l'empio Romito
Con rovina mortale
E volato senz'ale,
Se pur saggia tu sei, quanto sei bella
Su, su dolce Isabella,
Ai cari amplessi, ed ai soavi baci
Dispon tè stessa, e taci.
Rapirò, se tu nieghi
Che ben giusta è la forza
Ove son vani i prieghi;
Né me dir già che temerario io sono,
Covviensi il furto a chi si niega il dono.

Isabella:

Sire, se mi lasci intatta, e pura,
Invece d'un piacer vano, e fugace,
Che molto si desia, ma poco dura,
Acqua fabricarò di tal virtude,
Che senza usbergo oprar, scudo, ed elmetto,
Dai fieri colpi altrui
Potrà privilegiarti il capo, e'l petto.

Rodomonte:

Se ciò donna tu fai
Dai piaceri d'Amor libera andrai.

Isabella:

S'io nol faccio Signor, s'io son mendace,
Di me stessa dispon come a te piace.

Rodomonte:

Su dunque or che s'indaglia or che si tarda?
Su, su bella mia fiamma, in questo loco
Per l'acqua fabricar destisi il fuoco.
Ma pe'l soverchio ardor già, già mi sento
Secce le fauci, ed arride le labra.
Date, datemi, o Servi,
Quel soave licor, ch'oggi sul lito
Errando avete ai passegger rapito.

O felice chi può bere,
E nell'anima ricevere
Un sì dolce, e buon licor.
Par che già le vene avvampino,
Mentre io beo l'uve d'un pampino
Ch'han di porpora il color.

Non di vetro fragilissimi,
Fra i confini picciolissimi
Chiuder vo sì gran piacer.
Ma di Bacco a maggior gloria
Con eterna sua memoria
Nella fiasch'io voglio ber.

Non mi trovo ancora sazio
Se non bevo del Topati
O più mondace del Rubin
Forse sia che con diluvio
Delle Vigne del Vesuvio
Mi sa tolli il biondo vin.

O felice chi può bere, ecc.

Isabella:

La buon'acqua fatale, eccoti o Sire,
Che impenetrabil rende il corpo altrui
Da chi talor l'offende
Io, io saronne esperienza ancora
Non nell'altrui, ma nel mio corpo or ora.
Ecco m'aspergo il sen mi bagno il collo.
Tu la tua forza or prova, e la tua spada,
Se quella abbia vigor, se questa rada.

Rodomonte:

Ed ecco anch'io l'ignudo ferro impugno,
E tutta qui la mia gran forza, oprando
Scender ti faccio in sul bel collo il brando.

Isabella:

Zerbin, anima mia, Zerbin, Zerbino.

Rodomonte:

Ohimè, ma che rimiro? Ohimè, che veggio?
Che sei stolto che sei? Dunque il bel capo
Della mia Donna, o traditor recisi,
E la mia vita, o forsennato uccisi?
O Stelle inique, e felle
Fatto è dunque per voi quel Rodomonte,
Che strette già di mille schiere a fronte

Uccisor di Donzelle?
O Spada infame, e vile,
Tu che sempre bevesti
Sitibonda d'onor sangue virile,
Negl'avori d'un sen teneri, e molli
Or te stessa sa tolli?
Ma del commesso error folle Guerriero,
In van le stelle, e la mia spada accuso,
Che in ferir'Isabella
Il mio voler, la mia follia fu stella
Io diedi moto al braccio, anima al ferro,
E se vien che ferito altri sen cada
La colpa, è della man, non della spada.
Or con che benda adunque, or con che velo
Ai tant'occhi del Cielo,
Potrò mai ricoprir fallo sì grave?
Forse dirò, ch'ambiziosa voglia
Di pareggiarmi all'affatato Orlando,
Che dai colpi più mortali
Privilegiato ha il sen, reo m'abbia fatto
D'un così gran misfatto?
Ahi cieco, ahi folle, e non m'avveggi adunque,
Che non ha generoso alto Campione
Miglior Magia per esentar se stesso
Dai colpi altrui, che'l proprio suo valore,
E sol colui si può chiamar fatato
Che va di ferro, e più di core armato?
Forse dirò, ch'a me non noto ancora
Dolce il cor m'inebriò la mente.
Ahi, che fora la scusa
Molto peggior, che la medesima accusa.
Come non fia, ch'ogni Guerrier sen rida
S'ebrio questa mi fa, quella omicida?
O Isabella, Isabella anima mia,
Che degna frode, e che lodato inganno
Per serbarti pudica ordir sapesti,
Per farmi traditor tesser volesti.
Che dirà il Campo, e con il Campo il Mondo
Del bel colpo ch'hai fatto, o cieco, o fiero
Carnefice sì ben, ma non Guerriero?
Ohimè qual sia d'un tanto error l'ammenda
Che mi purghi, e mi renda
Al cospetto degl'uomini, e del cielo
Dop'un sì fiero scempio
Incauto sì; ma non crudele, ed empio?
Ricca di marmi, e d'oro, Urna Funesta
Ergerò qui di sì gran Donna al merto,
Ove il candido velo,
Che quest'alma copri, resti coperto.
E sovra angusto ponte
A chi vi giungerà guerra movendo
Al Sepolcro di lei
Alzerò per Trofei

Le spoglie poi di genti uccise, e dome,
E donarò, piangendo
Se tolsi anima al corpo anima al nome.

Cupido. Aria:

Di Cupido allo stal
Elmo o scudo non val;
Qual forza, e qual vigor
No si rend'ad Amor
S'io di lagrim'ancor
So le ciglia bagnar
Sparger la fronte
D'un Rodomonte.

Non è colpo mortal
Ai miei gran colpi equal;
Qual petto e qual valor
Di me non ha timor
S'io di lagrime ancor, &cc.

Al mio foco fatal
Cede ogni alma real;
Qual anima, e qual cor
Non ha per me dolor
S'io di lagrime ancor, &cc.

Di Cupido allo stral, &cc.

Proserpina Gelosa - Lamento

A più profondi orrori
La dove eterna notte
Di caligini eterne imbruna il Cielo,
Ne vengo gelosissima furente
Scopigliata, languente
A questo ciel di vivi raggiornato
Per ritrovar del sotterraneo impero
Il mio bel traditor Pluto severo.
Il sole ha già tre volte
Alzato il crin dall'onde
Tuffato il crin nell'onde
Da ch'ei non gira al mio languido volto
Sotto due neri poli
I suoi gemini Soli.
Io lassa ho penetrato
Fin dove s'ode del Trifauce orrendo
I lattrati tremendi
Dove Stigeo Spirto imprime audace
Ne più tetri sentieri arme di foco
Per ritrovarlo e impaziente ho scorso
I campi fortunati
Ove l'alme felici
Dell'Empirea magion provan le gioie
Ne lo scossi, o me trista, o me dolente.
Chi vuoi tu che comparta
Barbara Re di Dite le pene a rei?
E l'alte leggi imponga
All'anime perdute?
Che coll'allar d'un ciglio
Faccia tremar sull'infocati fronti
Le serpi all'empie Erinni?
Se non sei tu, crudele,
Cerbero coi lattrati,
Più non assorda il popolato Inferno.
Sovra il tuo ferreo seggio
Più no s'affide e più non si riposa
L'orribiltà su perna e maestosa.
Torna dunque deh torna (bis),
O di questo mio cor prima delizia,
A serenar queste mie fosche luci
A sollevar le mie speranze oppresse.
Torna dunque deh torna (bis).
Lassa che dico? A misera chi chiamo?
Il fuggitivo ha di diamante il core
E prova nel suo petto
Foco d'Inferno e non fiamma d'Amore
Sposo non dirò più ma traditore.
Perché rapirmi? E'l virginal mio fiore
Coglier su'l bel matin degli anni miei,
Se lasciarmi dovevi
Fra sì torbidi giorni e così greni
Forse tu lo facesti
Per darti amico vanto che sai rapir
Per condannare al pianto.
Su, su tartaro e suore

Scotete omai scotete le corone
Con teste sibilanti
I fulmini d'Averno
Movete i passi ombrosi
Fra balse accese e infocati sassi
Fra scoscesi dirupi ed erte moli
Fra paludosi stagni
Fra grotte a pache e cavernosi Monti
Movete i Briarei con cento mani
E le Sfinge e i Pitoni
Cerberi e Gerioni
L'immonde Arpie e quanti mostri asconde
Il sotterraneo Impero
Contro l'empio consorte
Crudo più dell'Inferno e della morte.
Funeste piagge ecco vi lascio e corro
Alle selve al mio Cielo
Cacciatrice immortal, candida Luna,
Già m'invita a partire
Geloso sdegno e gelosia sdegnata
Tradita abbandonata.

Lamento della Ninfa

Non havea Febo ancora
Recato al mondo il dì
Ch'una donzella fuora
Del proprio albergo uscì.

Sul palidetto volto
Scorgeasi il suo dolor.
Spesso gli venia sciolto
Un gran sospir dal cor.

Sì, calpestando i fiori,
Errava or qua or là;
I suoi perduti amori
Così piangendo va.

Amor, dicea, e'l piede,
Mirando il ciel, fermò,
Dove, dov'è la fede
Ch'il traditor giurò?
(Miserella ah più no, no,
Tanto gel soffrir non può)

Fa che ritorni mio,
Amor, com'ei pur fu;
O tu m'ancidi, ch'io
Non mi tormenti più.
(Miserella ah più no, no,
Tanto gel soffrir non può)

Non vuò più ch'ei sospiri
Se non lontan da me;
No, no, ch'i suoi martiri
Più non dirammi a fè.
(Miserella ah più no, no,
Tanto gel soffrir non può)

Perché di lui mi struggo
Tutt'orgoglioso sta;
Che sì, che sì se'l fuggo,
Ch'ancor mi pregherà.
(Miserella ah più no, no,
Tanto gel soffrir non può)

Se'l ciglio ha più sereno
Coei che'l mio non è,
Già non rinchiude in seno,
Amor, sì bella fè.
(Miserella ah più no, no,
Tanto gel soffrir non può)

Ne mai sì dolce baci
Da quella bocca avrai
Ne più soavi, ah! taci,
Taci che troppo il sa.
(Miserella ah più no, no,
Tanto gel soffrir non può)

Sì, tra sdegnosi pianti,
Spargea le voci al ciel.
Così nei cori amanti
Mesce amor fiamma e giel.

(Ottavio Rinuccini)

Pianto d'Erinna

La bella Erinna sulle sponde amene,
D'un liquefatto argento,
Così mesta piangea la dipartita
Della cara sua vita:

"Ove ne vai cor mio?
Lascia che venga anch'io,
Ferma, deh, per pietà, scoltami o Dio.
Invido forse legno
Da me t'invola altrove
Quasi degna non sia
Della tua compagnia.
Levami che sarò della tua sorte
Ancella degna almen se non consorte.
E se pur gir ne vuoi,
Lascia ch'io nova Egeria
Ti formi un vasto mar col pianto mio.
Ferma, deh per pietà, scoltami o Dio.
Togli, toglì le vele
Che d'alterezza gonfie
Al parto di mia morte
Gravide son vicine.
Si a scompigliato crine
Della tua lieta un tempo,
Or mesta Erinna vela al tuo legno.
Sjino i miei sospiri
Aure per secondarla.
Idolo, idolo mio
Ferma, deh...
Così in pianto stemprata,
Fatti i miei crini tela,
Forte legno il mio core,
In mar di doglie e pene
Fia ch'involi a se stessa Erinna il bene.
Ma a chi parlo dolente?
A chi mesta e piangente
Racconto il dolor mio?
Piaggie, arene
E rai sirene,
Datemi aita,
Io son spedita
Lungi dalla mia vita.
Io son spedita
L'amo seco n'è gita
Io muoio, aita.

Pianto della Madonna

Iam moriar mi Fili,
Iam moriar mi Fili;
Quisnam poterit mater consolari
In hoc fero dolore,
In hoc tam duro tormento?
Iam moriar mi Fili.

Mi Jesu, o Jesu mi sponse,
Sponse mi dilecte, mi mea spes, mea vita,
Me deferis, heu vulnus! cordi mei.
Respice, Jesu mi.
Respice, Jesu, precor,
Respice matrem, matrem respice tuam
Que gemendo pro te pallidas languet,
Atque in morte funesto
In hac tam dura et tam immani cruce,
Tecum petit affigi.
Mi Jesu, o Jesu mi,
O potens homo, o Deus!
Cujus pectores, heu!, tanti doloris
Quo torquetur Maria,
Miserere gementis
Tecum quae extinta sit quae per te vixit.
Sed promptus ex hac vita
Discendis, o mi Fili, et ego hic ploro;
Tu confringes infernum
Hoste victo superbo, et ego relinquo
Preda doloris solitaria et mesta;
Te Pater almus, teque fons amoris
Suscipiant liaeti, et ego
Te non videbo, o Pater, o mi sponse.

Haec sunt, haec sunt promissa
Arcangeli Gabrielis?
Haec illa excelsa sede
Antiqui Patris David?
Sunt haec regaliae coronae,
Quae tibi cingant crines?
Haec sunt aurea sceptrum,
Et fine, fine regnum?
Affigi duro ligno
Et clavis laniari atque corona?
Ah Jesu, ah Jesu mi,
En mihi dulce mori,
Ecce plorando, ecce clamando rogat
Te misera Maria
Nam tecum mori est illi gloria et vita.
Heu, Fili, non respondes!
Heu, surdus es ad fletus atque quaerellas!

O mors, o culpa, o inferne
Esse sponsus meus mersus in undis velox!
O terrae centrum
Aperite profundum
Et cum dilecto meo quoque absconde.
Quid loquor, heu! quid spero?
Misera, heu iam! quid quero?
O Jesu, o Jesu mi,
Non sit, non sit quid volo,
Non sit quid volo, sed fiat quod tibi placet.
Vivat maestum cor meum, pleno dolore;
Pascere Fili mi, matris amore.

Lamento della Maddalena,
sopra quello d'Ariadna

Già l'invitto Gesù dal alto monte
A cui di folte olive
Verdeggiante corona orna la fronte
Spiegat'in aria il suo corporeo velo
D'Averno vincitor' ne giva al Cielo
Quando la mesta penitente ebrea
Ch'ebra di mortal duolo
Vedea negl'altri glori i suoi tormenti
Così in un punto sciolse
Con dolorosi accenti
Dall'egro cor gl'affetti
Dagl'occhi il pianto e dalla lingua i detti:

Lasciatemi morire
Lasciatemi morire
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sore
In così gran martire
Lasciatemi morire
Lasciatemi morire.

O Gesù, o Gesù mio
Sì che mio ti vo dir, che mio pur sei.
Benché t'involi, ahimè, dagl'occhi miei
Volgiti, o Gesù, o Dio (bis)
Volgiti omai a rimira colei
Che lasciato ha per te le gemme e gl'ori
E in questo mont'ancora
Cibo di fere dispietate e crude
Lascierà l'ossa ignude.
O Gesù, o Gesù mio,
Se ti potessi, o Dio,
Se ti potessi ahimè ridir la pena
Che soffre entro al suo petto
L'afflitta Maddalena
Forse mosso a pietà del gran cordoglio
(Benché leggieramente
Nube t'appresti 'l carro ed i destrieri i venti.)
Atrestaresti il corso à suoi lamenti
Ma già con l'aurea gara
Tu te ne vai felice
Et io qui piango
In Cielo a te prepara
Lieti pompe e superbe, ed io rimango
Rimango ahi cor mio lasso
Spettatrice d'un freddo e duro sasso.
Te, nel suo amato sen l'eterno Padre
Ed il mio seno accoglie
Lagime fuori, e dentro acerbe doglie.

Dove, dove è 'l tuo amore
Che all'amor mio si deve
Così nell'altra sede
Senza di pena siedì?
Quest'è l'ottima parte
Che s'elesse Maria?
Questi i dilette sono?
Onde l'alma si bei ?
Ch'io resto in abbandono
Tra venti di sospiri
E scogli di martiri
Nell'imenso Ocean di pianti miei.
Ah Gesù, ah Gesù mio
Lasceraì tu morire
Per te piangendo, da te chiedendo aita
L'afflitta Maddalena,
Cui tu più caro sei, che la sua vita?

Ahi, che pur non rispondi
Ahi che più del mio cor degl'occhi miei
Non curi il duol non t'ammollisce il pianto,
Potessi almen nel tuo divino aspetto
(Fuggitivo Amor mio)
Fissar lo sguardo e serenar le luci
Che se patisce il core
Per la tua dispartenza
De dannati le pene,
De beati le gioie
Per la tua dolce vista
Goderebbono gl'occhi
Così dei miei tormenti
Fora in parti scemato il grave incareo
Avendo in me diviso
Al cor l'inferno agl'occhi il paradiso.
Ahi che ciò mi contende
Quella nube importuna
Che fatta preda del mio gran tesoro
Quel contumace ladra
Ratta s'en fugge per gl'aerei campi.

[O nemi, o turbi, lampi disperg.]

Ahi che vaneggio misera
Ohime che veggio
O Gesù, o Gesù mio
Non son non son quell'io
Non son quell'io che al tuo voler m'opposi
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore
Parlò la lingua sì, ma non già il core.
Misera è pur la morte
Parti di nuova speme
E non si sdegna
Viver tra tanti affanni il cor dolente

Spegni tu morte omai giorni si rei
O Pompe, o di miei antichi falli
Lascivi arredi
Ond'arse il cor immondo
O servi, o Cecchi Amanti, ah! vita indegna,
Mirate ove m'ha scorto empia follia
Mirate di che duol m'ha fatto erede
Il mio amor, le mie colpe e i vostri inganni
Così va ch'il mendo ama, e tarda crede.

Lamento del Re di Tunisi nella fuga
del prencipe suo primogenito

E può dunque esser vero
O pur io sono
Quel che non sono
Oppur vaneggio ed erro
Ahi che troppo felice
Alla disgrazia mia saria l'errore
In sì strano dolore.
Sì pur, son io, sì pure
Di Tunisi potente
Già Regnator superbo, or troppo vile
Scherzo di ria fortuna
Delle stelle nemiche
Il bersaglio fatale, il crudo scempio
E de Padri, e de Reggi
Il più tragico esempio
Se ben' più non son io
S'ho perso il figliol mio
Persa è di me la miglior parte, e perso
Il core del mio core
La dolcezza la speme,
L'unico mio ristoro
Il mio solo diletto, il mio tesoro.
Dunque più non son io
S'ho perso il figliol mio
Però s'io più non sono
Come dunque più vivo e come sento
L'amaro mio scontento
Come da questo trono
Piango la mia sventura e coi sospiri
Non sò se più mi dica
Tempero o pur accendo i miei martiri.
Ma vivo e'l figliol mio
Dunque vivo son io
Ma come mai viver poss'io diviso?
Io qui mi giaccio
Egro e languente
Egli tra i venti e l'onde
Spinge le vele a pellegrine sponde
Ohimè chi sa fors'è pur or bramoso
Il mare a me soggetto
D'arrestar la sua fuga
E con le strida di mormorio sdegnoso
Del Giovane Real in tal consiglio
Riprendi la follia, sgrida il periglio.
Fors'anche (ah non vorrei)
Empiamente pietoso
Della perdita mia
Per vendicar le pene
Arma le furie sue, minaccia estreme.

Onde veder già parmi
Ch'opresso dal timore
Dl'amato mio bene,
Avanti di perir, penna il cuore!
Non però se tal sorte egli pur prova,
Io son da lui diviso
Anch'io dalle tempeste
Di procellosi affanni,
E di cure funeste in mar di pianto
Sbattuto sono, e tra sì crude angoscie
D'ogni rimedio privo
Moro vivendo e per morir sol vivo.
O dolce mio penar se teco io peno
Dolcezza del mio seno
Misero et a che fine
Lusingo 'il mio dolor con finti inganni
Non val' falso piacer ne veri affanni.
Son pur troppo fugaci
Nella fuga del figlio i miei contenti
Egli scorse d me sempre più lungi,
Ne già questo conforterà il mio martire
Col sospirato pegno,
O viver, o morire.
Senza riparo alcun
Son dunque i danni miei?
Senza che punto arresti Amor paterno
Alle sue vele il volo
M'abbandona crudele?
Almen pietosi
Seguendo il fuggitivo
Voi, portateli o venti
Questi flebili accenti
E dove fuggi, figlio,
Figlio pur troppo errante,
Se per gente nemica
Lasci il tuo fido Regno
E'l padre, e'l padre amante.
Duqneu quel gran monarca alla cui cuna,
Il sol nel nascer suo sempre s'inchina
Delle mie navi altere
Sommo duce ti elesse
Acciò che la sua fuga in picciol vola
Quel di schiavo più vili esser dovesse?
Disperati speranze
Io pur che devo spesso caro mirarti
E di spoglie, e di palme, e di trofei
Scender ne lidi miei, dopo d'aver
Co' tuoi potenti legni domati i mari
E soggiogati i regni
Et ecco ohimè che vedo
Non predator reale
Ma s'il fuggir pur or non trattieni
Di Masnade crudel preda diviene.

Or quand'udissi mai
Più una vagante trama
Quanto per divenire
Preda dell'odio altrui fuggir chi t'ama?
Ma qual folle derive
Già mai ti spinse ad un sì rio cordoglio?
Forse di nuova fede?
E a chi fedele esser potrai?
S'alla natura istessa manchi di fede?
E se calpesti il pegno
Di fedeltà giurata
Alla consorte, a genitori, al Regno?
Forse dirai che dall'istessa luna
Da te prima adorata
Mentre sì gangia in tante forme, e tante,
Apprendesti anche tu vita incostante.
Mal accorto che fosti
Or non è vero che la luna ottomanna
In un sembiante immutabil risplende
Ella contro i nemici
Arco fatale sempre rassembra
Et a suoi fidi amici
Apre qual dolce seno
Promettendogli in esso
Di candido piacere un bel sereno.

Deh ravvediti o figlio
(Che pur figlio vo dirti insin' che spero)
In te miglior pensiero
E a porto sì felice
Volgi col cor la prora or che ti lice.
Or ella ti perdona et or t'abbraccia
Ma se (deh non voler costante sei)
Nell'incostanza tua
Fuggir già non potrai
Quand'anche nel fuggir tu prenda l'ali
Di quel arco sovran gl'acuti strali.

Et io ch'ormai costretto
Son di cangiar alli tuoi danni estremi
In furore ogni amore
Pria supplichevole vengo, e se pur puoi
E di Padre e di Re piegarti il nome
E d'amante l'affetto
Inteneristi il petto
Mentre dubbioso anch'erra
Tra sconosciuti lidi il tuo naviglio
Conosci l'error tuo
Muta, muta consiglio
Questi sono i miei voti, or tu del cielo
E l'alta notte sgombra
Di penosi pensier Diva lucente
Che se pur anco sei

Sia solamente
Nel ritorno del figlio
Anco ai trionfi miei
O se ferir tu vuoi
Per moverlo a pietà del mio dolore
Ferirei pur del fuggitivo il core.

Lamento di Zaida Turca

Spars' il crine e lagrimosa,
Dell'Egeo nell'ampie sponde,
Zaida bella e dolorosa, infelice
Grida all'aure e piange all'onde,
Così dice:

Dove, dove n'andate
Quasi a volo pel mar, tumide vele
Del pirata crudele
Che serve al re toscano?
Ahi, barbaro cristiano,
Volgi le prore in qua,
Rendimi Mustafà.
Rendil, superbo ed empio,
Ché non lice involar le spoglie a un dio:
Egli non è già mio, servo è d'Amore,
D'Amor che 'l tutto regge
Et alla legge sua cede ogni legge.
Predator insolente,
Che con croci di foco ardi ogni lido,
Senti, deh, senti il grido
E ti mova il dolore
D'una mora che more in man d'Amore.
Così gonfin tue vele aure felici
Et obbedisca il mare
E s'increpi giocondo alle tue voglie,
Così per te si spoglie
Bisanzio invitto e il turchesco impero
Prostrato ogni guerriero
Alla tua spada ceda
E tu, già carco di piropi e d'oro
E d'ogni ricca preda,
Faccia all'etrusco mar lieto ritorno;
Volgi le prore in qua,
Che drizzaste a Livorno,
Rendimi Mustafà.
Ma tu, lassa, non curi
Mie lagrimose strida!
Ahi, nemico del cielo,
Non mai fortuna arrida
All'ingiusta tue voglie
E tue cristiane spoglie
Preda sian di color che tu predasti,
L'acqua in cui tant'osasti,
Contrastata da' venti,
Perfido, a te contrasti
E qual ti mostri a me, sordo a' tuoi preghi,
Barbaro, il mar t'anneghi!
Ma, ciel, che dissi, o Dio?
Scenda sopra di me l'augurio indegno
Poi che va l'alma mia dentro a quel legno!
Ah, che sia maledetto,
Poi che del mio dolor sì poco cura,

L'arabo Macometto
E'l suo seguace Ali,
La Mecca il suol la copra
E cada sotto sopra
Medina Talnabi!
Sia maledetto il dì che Zaida nacque
Poi che prigion, per l'acque,
Cinto di ferro va
Mio caro Mustafà".

Si disse e per gran pena,
Vista sparir la fugitiva prora,
La bellissima mora
Cadde fredda et esangue in sull'arena.

(Fabio della Corgna)

[Lamento di Zelmi Turca]

Con occhi belli e fieri,
Colmi d'amore e d'ira,
Sfogò il suo duol con queste note un dì
Nella barbara Algeri
La turca Zelemì:

"Arda inimico fuoco
L'infame poppa del vascello indegno
Che dall'Ausonio regno
Predò quest'empio e a me lo diede in sorte,
Servo che dà la morte,
Prigionier ch'incatena il suo signore:

Egli ha il ferro nel collo et io nel core.

Ahi, come tanto ardire aver può nido
In quello audace petto
Che a chi vive soggetto
Ricusì d'ubbidire?
Deh, ti sovvenga omai di tua fortuna
Ch'io qui veder non soglio
Servo di tracia luna,
Privo di libertà, pieno d'orgoglio;
S'io di tua vita e morte oggi ho l'impero,
Dei voler quel ch'io voglio
Perché t'usurpi tu l'esser severo.
Ah, ch'io so la cagion del suo rigore:

Egli ha il ferro nel collo et io nel core.

Se non muove il mio martire
Quel tuo petto di metallo
Ad aver di me pietà
Ad aver di me desire,
Muova almen la mia beltà
La sua molle gioventù.
Ho la fronte di cristallo,
La mia chioma splende in oro
Del più fino che mai fu,
Ho le guance di corallo
E con labra di rubini
Spiro cedri e gelsomini.

Io per lui vivo in amoroso ardore,

Egli ha il ferro nel collo et io nel core.

Ma tu, barbaro reo, nulla ti pieghi
Et io, di Tarso invitto altera figlia,
Lagrimosa rimiro
Di supplice beltà scherniti i pregi?
Olà, di mia famiglia
Venga il più forte a incrudelir nel fero

E con robusta mano
Dentro pesante ferro il pie' gl'inchiodi,
Poi di forte catena il nudo corpo
In mille parti annodi,
Con indefessa lena
Lo flagello sì forte
Ch'il barbaro crudel giunga alla morte,
Anzi con ferro e foco
Allo schiavo perverso il viso segni;
Del mar poscia nei regni
Sotto pesante remo a penar vada,
Poi con ritrosa spada
Gli sia dal busto il capo reo diviso
E cada alfin, lo scelerato ucciso.
Deh, ferma, ohimè, deh, ferma o mio furore!
Egli ha il ferro nel collo et io nel core.

O virtù d'occhi tiranni,
Schiava son, se schiavo sei,
Deh, col fior de' tuoi begl'anni
Godi il fior degl'anni miei!

Né mi dir che ti nega o ti contende
Il piegarti a mie voglie
Tuo patrio rito e la diversa legge;
Amor ch'il tutto regge
Di nulla non s'offende
E ogni gran nodo scioglie.
Per te mia setta antica lascerò,
Ch'esser buona non può se mi ti toglie:
Se lo comandi tu,
Con risoluta mano
Arderò l'Alcorano,
Né all'arabo profeta io credo più.
Eccomi di tua fe',
E adora il nume tuo chi adorò te".

Tacque e Amor con lieto viso
Che volando il tutto udì,
Disse allor con un sorriso:
"Tanto duol finisca qui".
Con lo stral che d'oro è pieno
Nel bel seno
Il crudel garzon piagò,
Poi volando qual baleno
Verso lei così gridò:

"Egli ha il ferro nel collo et io nel core,
Ogni disuguaglianza uguagli Amore."

(Fabio della Corgna)

[Pianto della Maddalena]

Pender non prima vide
Sopra vil tronco e lacerato e morto
La bella peccatrice il suo diletto,
Che repente, al cospetto
Delle turbe omicide
Gettosi a' pie' del sacrosanto legno
E del suo amore in segno,
Avendolo di tempo in un momento
E cento volte e cento
Con ambidue le braccia avvinto e stretto,
Dispiega alfin tra' pianti e tra i sospiri
In queste amare note i suoi martiri:

"O mio, nel mar del mondo
Fido legno e nocchiero,
O mio bene, o mia vita, o mio conforto,
O mia sola speranza, eppur è vero,
O Dio, che tu sei morto,
Sei morto et io spingendo
Su nell'eterne sfere
Or singulti, or preghiere
Di popolo orgoglioso et inumano,
Sottrarti all'ira ho procurato invano.
Sei morto e la tua morte
Maraviglia sì grande al cor mi reca,
Che d'essermi parrebbe,
Dando fede a me stessa, o folle, o cieca.
S'io non vedessi, ohimè, purtroppo aperto
Gli strazi ch'hai sofferto
E che 'l sangue, che gronda
Dalle trafitte tue lacere spoglie,
Non sol la croce inonda,
Ma sopra questo monte
In più d'un rio già s'apre e si discioglie;
Ma, se nel farti esangue,
A me tolto ha la morte ogni mio bene
Fra tormenti di sangue,
Fra diluvi di pane
Come, ah, come poss'io
Viver senz'alma e senza te, mio Dio?
Almen fià che mi vieta
Aspra doglia infinita
Sperar co' miei tormenti o pace, o tregua
Di quest'afflitta vita,
Consenti almen, consenti, o mio Signore,
Che si tronchi lo stame e ch'io ti segua,
Ché se l'aria onde spiro
Di refrigerio invece orror m'apporta,
Se quanto sento e miro
Sembra a' miei lumi tragico e funesto,
E che sarà di me se 'n vita io resto?
Non più con queste chiome
T'asciugherò le piante,

Se chiamerotti a nome
Non fia più che m'ascolti e mi risponda;
Del tuo soccorso priva
Non veggio più chi possa infra gli scogli
Scorger mia nave e ricondurla a riva.
A chi nel duro esiglio
Ricorrerò per medicina o scampo?
Da chi nel proprio inciampo
L'anima sconsigliata avrà consiglio?
E negl'affanni miei
Chi mi consolerà, s'estinto sei?
Ma, lassa, a che di strida
Invan quest'aria ingombro e mi querelo?
Tu, cielo, almen tu, cielo,
Sull'essecrande teste
D'uomini sì perversi
Ch'han dato morte al tuo Signore e mio,
Perché tutt'in un tempo oggi non versi
E le fiamme e gli strali e le tempeste?
E tu, perché non t'apri,
Spietato inferno, e dentro
Al tuo più cupo centro
Non gli condanni a sempiterno orrore?
Ma dove, o mio dolore,
Dove la mente e 'l favellar trasporti?
Come bramar poss'io
Che s'armi a' danni altrui cielo et abisso
S'a chi t'ha crocifisso
Pur or tu stesso dall'eterno Padre
In supplichevol suono
Hai procurato d'impetrar perdono?
Come bramar poss'io
A chi morte ti die', pena et affanno,
Se della mia bellezza
Il fasto e l'alterezza,
A par degl'uccisori ucciso t'hanno
E se del viver mio la colpa atroce
Più che lo sdegno ebreo t'ha posto in croce?
Occhi, voi che vedete,
Sol per vostra impietà, su questo legno
Il Re de regie esanimato e nudo,
A portento sì crudo
A che non vi chiudete?
A che del sole che tiene pur ora
Su nel cielo ascoso per la pietà
Del suo Fattore i rai
Vi mostrate più crudi o men pietosi?
Deh, s'altro non potete,
Piangete, occhi, piangete,
E piangete sin tanto
Che dia fin la mia fine al vostro pianto".

Per sì fervidi accenti,
D'amor misti e di duolo,
Fuor dell'usato, il volo
Ferman nell'aria addolorati i venti,
Sprezzansi i sassi e l'impietade istessa,
A lagrime sì pie, lagrima anch'essa.

Peccai son reo di morte.
Signor l'aspetto e tremo,
E giunto ai piedi tuoi sospiro e gemo.
Vano è il tentar la fuga,
E son tra lacci degl'errori avvolto,
E dunque il drizzarsi il piè fuggente,
Ritroverei tua Deità presente.
Non tender l'arco armato,
Basta Signor per mia ruina estrema,
Che tu sia meco irato.
Basta un semplice giro
De tue luci sdegnose
Per fabbricare eterno
Al mio cor contumace un crudo inferno.
Mio Crocifisso Amante,
In pianto io mi distillo,
Non perché amorzi entro a quest'occhi
Il foco del tuo giusto disdegno,
Ch'a ciò basta una stella
Dell'Ocean della tua bontade immensa,
Ma perché se gioiva,
L'Avversario commune,
Vantando le sue frodi
In veder i miei falli,
Or che pentito io piango
Deluso entro al suo vanto,
Se rise al mio fallir, frem'al mio pianto.
Io miro a suo malgrado,
Nel tuo costato aperto,
Avvampar la pietade
E sembra ch'ogni lampo
Mi desti al freddo sen speme di scampo.
Io miro le tue spine
Fiorir sovra la fronte,
E parmi ch'indi piova,
Ristorator dell'Anima,
E langue nimbi di rose
E son le rose il sangue.
Miro chino il tuo capo,
Quas'in atto benigno,
A me più l'avvicini per mostrami,
Ch'intento della mia rauca voce,
Odi il Lamento da si beati oggetti.
S'apre fra l'Ombre mie dolce sereno,
Ne sa l'anima mesta
Sotto sereno Ciel timor t'impesta.
Sì, sì, pietà, perdono,
So ben che vuoi ch'io mi converta, e viva.
Aprimi tu le labbra.
Canterò le tue lodi,
Svenami tu l'affetto,
Piangerò le mie colpe
E coi pensieri alla salute intesi,
Tanto t'adorerò quanto t'offesi.

Lamento della Regina di Svetia

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

"Datemi per pietade un che m'uccida (bis).
O mio signore e Re chi mi t'ha tolto?
Barbara e fiera spada
Ch'il tuo sangue spargevi in caldo rio
Che non spargi il mio,
Dunque l'invitto Regnator dell'Orse,
Sotto ferro di Morte il capo inchina
Et io no'l vedrò più,
Deposto l'elmo e'l marzial rigore,
Gioir del nostro Amore,
E più non m'amerà,
Datemi un che m'uccida ahi per pietà (bis).
Chi mi chiamò felice,
Incauta lingua errante,
Se mi fece infelice un solo istante.
Ahi bugiarda fortuna
Del tuo favor fallace
Scender credevo io ben ma non cadere.
Ahi Morte, ahi sort'infida
Datemi per pietade un che m'uccida (bis).
Ohimè, fra tante spade
Non impetro una spada?
Ma che parlo? Che dico?
Dunque il Re fato invendicato resta
Da chi li diè la morte?
Su, su mia genti forti,
Sveti, Goti e Biarmi,
Che dal Baltico Mare al Reno argente
Debillaste ogni gente,
Terror del Mondo e fulmini di guerra,
Sommergete la terra,
Fra diluvij di sangue
Arde per le man nostre ogni cittade
Ogni provincia abbrugi.
Uccidete, ferite,
Non perdonate agl'empij

Al Germano feroce,
Al crudo Ibero, All'Italico audace,
No si parli di pace.
Ma che vaneggio ohimè Vedova afflitta,
Abbandonata e sola,
Fra nemici smarita
A cui Morte lasciò solo la vita.
Ucciso il mio signor chi pugnerà,
Datemi un che m'uccida ahì per pietà.
No mi lusinghi più
L'esser Regnina no,
Che Regina non è
Chi teme esser condotta in servitù.
Dunque il sangue real del Goto impero
Potrà privo di fasto
Paziente soffrire
De straniero servaggio il giogo acerbo.
Deh perché più risento
Quest'alma allo schernir dell'empie stelle,
Ahi mie care Donzelle,
Mi traffiga, di voi, chi m'è più fida
Datemi per pietà un che m'uccida.
Ma se gl'ultimi accenti
D'una infelice misera che more
Ode il Cielo pietoso,
O capitan crudele,
Che delle doglie mie formi i trofei,
Facciano i pieghi miei
Che tu fato superbo
Contro il proprio signor la spada cinghi.
Poi protervo e rubello
Dell'Aquila real fuggi l'artiglio
Senza te, senza onor senza consiglio
Che uccida alla fine povero infermo
E crudo d'un gregario
Guerriero il ferro crudo.
Misera ma che può?
Per questo il mio signor già non vivrà,
Datemi un che m'uccida ahì per pietà".

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

Lamento del Re d'Inghilterra

Era condotto a Morte
Cinto d'armi e catene il Re Britannico,
E pria che la sua sorte
Sotto ferro Tirrano
Il danasse a lasciar un'eroica vita,
Ei sulla lingua arditamente
Nella Tragedia sua giunto alla scena
Fè parlar questa pen[n]a.

"Apri i Lumi o fortuna,
Mira s'io ti son noto.
Non ha scetno la destra il Crin Corona
Mi copre Manto ignoto.
A più che più suddito
Laccio or m'imprigiona,
A me la vita è tolta ai figli il Regno.
Nell'ingiusto tuo sdegno,
M'ha lasciato di Re sembianza alcuna,
Apri i lumi o fortuna.
Fuor di speme rimango,
E tutti d'infelici i segni io porto.
Li porto ma non piango
Che codardo non è Regio dolore.
Bensì nel tuo rigore
Naufraga il mio dolore.
Ma tutti i miei conforti avrei sul ciglio,
Si presente al mio fato
Fosse Carlo il mio figlio.

Pria ch'io geli il braccio a Morte,
Gli direi dammi perdono
Se la man della mia sorte
Si rapisce e'l Padre e'l Trono.

Gli direi d'amor paterno,
Se non d'altro resta erede
Vedi poco ecco il mio scherno
M'ha tradito troppa fede.

[credi poco?]

Gli direi prima ch'io cada,
Tronco gusto indi si rio
Raccomando alla tua spada
La vendetta e'l Popol mio.

Gli direi ma che parlo
Oggi pur clima strano
L'ira l'affano Carlo
Pensier m'alletti in vano.

Ah che poss'io spargerti
Non vedere il sangue mio.
Figli, al mio fin son corso,
Vestigie eterne in altro mondo io stampo,
Spiro senza soccorso,
Se mi schivò la Mort'armato in Campo.

Lor tra lacci m'opprime
Arbore più sublime,
Ai soffi d'Aquilone il Capo inchina.
Ne di plebea ruina
Si riuscite un crin che d'Orsi fregi
Pur trovar ponno i Regi
Il diadema e'l supplizio entro la cuna,
Apri i lumi o fortuna.
Ah, no mentre ch'io piego il collo ignudo
Al carnefice brando,
Tu per non rimirar scempio si crudo
Che potria farti pia
Quando vuoi di pietà esser digiuna
Chiudi i lumi o fortuna".

Tacque e'l colpo discese.
Troncò la testa esangue
E'l ferro che l'offese
Ne pianse co'l suo sangue.
Il Ciel che vide tanta
Impietà che farà?
Sull'alme infide pioner saprà
Dai voti stimolata Ira volante
Vendicator di Regi il Ciel diventa.

(Effigieri)

Lamento di Marinetta moglie di Massaniello

Correa l'ottavo giorno
Dal dí che sotto inso[p]portabil soma,
Lo Cavallo di Napoli fedele,
Da ben mille Ragazzi stimolato
Si pose a tirar calci,
Com'un mulo arra[b]biato
E pareva volesse dire,
Col feroce nitrire,
Che fedel la Città piú non vivea,
Perché pagand'ognor nuove Gabelle
All'ingordigia Hispana
S'era fatta Pagana
E ch'ei magro e distrutto
Com'uno storione
Forzato al fin saria
Di lasciar la sua testa in pescaria.
Né molto andò, e fu dal Popol tutto
Chiamato per sua testa, e suo signore
Aniello il Pescatore,
Che se prendea si ben l'umor d'ognuno,
E' forza ch'io lo nomini,
Un Pescator degl'uomini.
Marinetta di lui fida consorte,
Ch'in questo novo gioco
Sperava trionfando a poco, a poco
Poter di farte doventar Regina.
Per piú d'un fido Misso(?)
Godea spiarne ogni minuto evento,
Quando, ahi pena, ahi tormento
Ecco a lei ne ritorna
Un si mesto e tremante
Che non poteva piú
E disse ohimè sai tu
La nuova ch'io ti porto,
E' scomputo la chiarito Aniello è morto.
Finii d'udir a pena,
Nuova così funesta
Che peggio d'una furia scatenata
Comincio Marinetta a far tempesta,
Gridando ad alta voce:

"Figli, Amici, Parenti, armi, vendetta
Pigliati la scopetta,
E' morto dunque Aniello
E non si mette ancor Napoli a sacco,
E de spaguoli non si fa macello.
E' morto e'l Popol sallo
Ed io non veggio ancor chi l'have ucciso
E per un pied'impiso
O strascinato a coda di Cavallo.
Si trov'il traditor si prenda su
E che s'indugia piú.
Così giusta vendetta,
Pigliate la scopetta
O Fato mariol Destin cornuto

Né si move pur uno a darmi aiuto.
Oh! Città sconoscente, Oh! Patria ingrata
Che d'un si bravo figlio
Vedi la morte e non la cavi un pelo,
Cada sopra di te l'ira del Cielo
L'Avarizia spagnuola,
Pagar ti faccia il dazio
Per sin d'ogni parola
Fugga da te per sempre l'abbondanza
E venga tal penuria
Che'l pan si venda a dramme
E per rabbia di fame
Le Piccirilli tuoi mangin le Mamme.
Mai vastaso carcato
Non giung'allo Mercato,
L'acqua di lo Formale
Ti sia velen mortale,
Entr'il Castil del ovo, in bocca al Gallo,
E al tutto il paese
S'empia di mal francese.
Misera ma che può?
Se non per questo ritornar in vita,
La vita mia vedrò,
Viva pur, viva Napoli felice.

Ch'e s'è morto Aniello mio
Sol con lui morir vogl'io
Se giorni suoi fini
Vuò finirli io per si.

Figli, Amici, Parenti
Se'l Cielo mi consenti
Deh per unirmi al mio caro consorte
Datimi per Limosina la Morte.

Sei morto Aniello ohimè
Ma non saresti morto
Se tu credessi a me.
Quante volte ti dissi
Marito mio bada alli fatti tuoi,
Non t'intrigar cons sti gindij Marrani
Che tu non sei né puoi
Drizzar le gambe ai cani.
Non ti pigliar l'impicci su del Rosso
Statene con tuoi guai,
Ch'in casa tua ben hai.
Dà rossicar dell'Orso,
Non ti fidar della minuta plebe
Che subito si pighia,
Ma come la frittura
Scapa per ogni poco di sottura.
Quante volte ti dissi,
Loca la lingua Aniello,
Sij manco linguaccinto,
Impara dallo Pesce ad esser muto.
Stattene in pescaria,
Non andar per le Piazze
A far del mal contento,

Che muore il pesce ancora
Lontan dal suo elemento.
Mille volte te'l dissi, e sempr'in vano,
Che su forse nel Cielo scritto già stava,
Ch'al dí della tua festa
Farsi doveva questa brutta ottava.
Oh! speranze fallaci,
Oh! contentezza amareggiate e corti,
Datemi per Limosina la Morte,
Figli, Parenti, Amici,
Ne miei casi infelici.
Deh! Pria che lo spagnuol più se ne vida,
Chi mi vuol ben m'uccida.
A me sarà più grata
Chi di morir più presto
Il modo mi procaccia
Da voi chieggio sol questo
Chi meglio mi vol peggio mi faccia".

Si pianse Marinetta il morto Aniello
E ben fu del suo pianto il caso degno.
Se'l portò via la Barca di Caronte,
Mentr'ei pescava, pescava un Regno.
Ma si console pure,
S'ei morì al fin da Re,
Che se falsa non è
La fama che risuona
Ebbe mille Rosarij
Che vagliono ben più d'una corona.

Il Lamento

Sul Rodano severo
Giace tronco infelice
Di Francia il gran scudiero,
E s'al corpo non lice
Tornar di ossequio pieno
All'amato Parigi,
Con la fredd'ombra almeno
Il dolente garzon segue Luigi.
Enrico il bel, quasi annebbiato sole,
Delle guance vezzose
Cangiò le rose in pallide viole
E di funeste brine
Macchiò l'oro del crine.
Lividi gl'occhi son, la bocca langue,
E sul latte del sen diluvia il sangue.

"Oh Dio, per qual cagione"
Par che l'ombra gli dica
"Sei frettoloso andato
A dichiarar un perfido, un fellone,
Quel servo a te sì grato,
Mentre, francese Augusto,
Di meritar procuri
Il titolo di giusto?
Tu, se 'l mio fallo di gastigo è degno,
Ohimè, ch'insieme insieme
Dell'invidia che freme
Vittima mi sacrifichi allo sdegno.
Non mi chiamo innocente:
Purtroppo errai, purtroppo
Ho me stesso tradito
A creder all'invito
Di fortuna ridente.
Non mi chiamo innocente:
Grand'aura di favori
Rea la memoria fece
Di così stolti errori,
Un nembo dell'obblio
Fu la cagion del precipizio mio.
Ma che dic'io? Tu, Sire - ah, chi nol vede? -
Tu sol, credendo troppo alla mia fede,
M'hai fatto in regia corte
Bersaglio dell'invidia e reo di morte.
Mentre al devoto collo
Tu mi stendevi quel cortese braccio,
Allor mi davi il crollo,
Allor tu m'apprestavi il ferro e 'l laccio.
Quando meco godevi
Di trastullarti in solazzevol gioco,
Allor l'esca accendevi

Di mine cortigiane al chiuso foco.
Quella palla volante
Che percoteva il tuo col braccio mio
Dovea pur dirmi, oh Dio,
Mia fortuna incostante.
Quando meco gioivi
Di seguir cervo fuggitivo, allora
L'animal innocente
Dai cani lacerato
Figurava il mio stato,
Esposto ai morsi di accanita gente.
Non condanno il mio re, no, d'altro errore
Che di soverchio amore.
Di cinque marche illustri
Notato era il mio nome,
Ma degli emoli miei l'insidie industri
Hanno di traditrice alla mia testa
Data la marca sesta.
Ha l'invidia voluto
Che, se colpevol sono,
Escuso dal perdono
Estinto ancora immantinente io cada;
Col mio sangue ha saputo
De' suoi trionfi imporparar la strada.
Nella grazia del mio re
Mentre in su troppo men vo,
Di venir dietro al mio pie'
La fortuna si stancò.
Onde ho provato, ah! lasso,
Come dal tutto al niente è un breve passo".

Luigi, a queste note
Di voce che perdon supplice chiede,
Timoroso si scuote
E del morto garzon la faccia vede.
Mentre il re col suo pianto
Delle sue frette il pentimento accenna
Tremò Parigi e torbidossi Senna.

[Lamento d'un Pastore]

Orrida e solitaria era una selva
In tutto priva di commercio umano,
Di fiere belve albergo,
Né penetrata mai
Da splendore di sole;
Selva che dà spavento
Alli più intrepidi occhi,
Ricetto di paure,
Nido d'ombre, d'orrori,
Ove si confondea
L'oscuro con la luce;
Selva ch'avea sembianza
D'un inferno assai più che di foresta.
Ivi girò le piante,
Dagli sui fati spinto,
Un pastor disperato
Che sol pene e martir dovea al Fato
E con guerele estreme
Da intenerir le piante,
Flagellando quei boschi
Con voci di dolor così gemea:

"Martiri, lamenti,
Sospiri, tormenti,
Pianto e dolor correte,
Presto, a consolarmi il core!
Voi, tormenti miei cari,
Il mio diletto sète;
Voi, se più m'affligete,
Più conforto porgete all'alma mia;
Voi, mie gradite pene,
Sète voi il ristoro et il mio bene.
Tal diletto sent'io
In vedervi venire
Care doglie mie, mali,
Che temo per piacer di non morire.
Da me fugga la gioia
Ch'il nome di gioir anco m'annoia;
Affanni e dolori,
Flagelli et ardori,
Venite a consolarmi.

Ch'ha perduto il suo bene
Va cercando le pene,
Ch'ha perduto il contento
Va cercando il tormento.

Affanni e gemiti,
Sospiri e lagrime
Solo desiderà
L'afflitto spirito
Quel duol ch'affligemi,
Quello consolami;

Pena ch'affannami,
Cibo è dell'anima.
Duolo e martiri,
Soccorso datemi,
Sibili e fremiti,
Gioie porgetemi,
Ch'altro rimedio
Non spera un misero
Che sempre piangere
Le sue miserie".

Sovra un lido che fremea
D'atro pianto invece d'onda
Un Nochier d'estranea sponda
D'Amor naufrago piangea.

Sulla fronte avea scolpito
Il naufrago e la paura
E nel volto scolorito
Se leggea la sua sventura.

Dato il legno avea il meschino
De crud'alma in duro scoglio
E sfogava il suo cordoglio
Si piangean' al mar vicino:

"Sarà mai che la mia Nave
Non raggitt'in mar crudele
E che d'aura più soave
Il Nochiero empia le vele.

Sempre mai tra flutt'irati
Di fierezze di disdegno
Volgeranno i tristi fati
Di mia vita il fragil legno.

O felice chi disciolse
Le sue vele a miglior vento
E l'antenne in porto accolse
Non com'io naufrago e spento.

Ma che pro l'uscir dal lido
Quando vidi'l Cielo e l'onda
Se per altro il mar infido
La sua fede e i legni affonda.

E quando io sciolsi o qual videa
Pio fulgor di luci belle
E chi mai pensar potea
Che tradissero le stelle".

Se doloeasi e i suoi lamenti
L'ebber l'aure e l'acque i pianti
E pur gioco all'aura i venti
Ahi sventura degli amanti.

Presso ad un Antro Ombroso,
Senza trovar riposo,
Un Pastor già languente,
Che moriva incapace di soffrire,
Un Mongibel nel seno,
Svolse ai lamenti il freno
E con lingua tremante
Palesava il suo duol solo alle piante,
Quando tra mirti ascosa,
Mirando Eurilla ad altro Amante in braccio,
E con tenace Laccio
Stringersi al molle petto,
Mirtillo il suo diletto
Fatto bersaglio di tiranna sorte,
Così riprese desirar la Morte:

"O speme tradita,
Io voglio morire,
Chi nasce al martire
Non curi la vita.

Rapitem' il Core,
O Furie d' Averno,
Non tema un Inferno
Chi è stratio d' Amore.

Hor l' alma sen vada
E' l Regno di Dite
Tra mille ferite
Si faccia la strada".

Così disse l' infelice
E dal furor rapito
Contro se stesso ardito,
Tra dirupi scoscesi e foschi Orrori,
Sepellii colla vita i suoi dolori.
Più non sperì
Chi fu tradito
Mal gradito
Volg' altrove i suoi pensieri.
Ch' in donna infedele mal cauta fonda
I suoi costanti affetti
In premio alfine il precipitio aspetti.

[Lamento di Cecco]

Sotto l'ombra d'un pino,
Alto cinque o sei canne e forse più,
Al suon d'un chitarrino,
Cantava Cecco la Cuccurucù,
Quando venirne a sé,
Con frettoloso pie', mirò Mengaccio
Che fattosegli a presso
Quanto, sarebbe a dir, da qui a lì,
Con un brutto mostaccio
La bocca aperse e favellò così:

"O Cecco poveraccio,
O misero infelice, o te sgraziato,
Qual domin di peccato
T'ha mai condotto a così strano passo?
Qual furia o satanasso
Gode di tormentarti in questa guisa?
Lisa tua, la tua Lisa
Che nell'esser galante
Non cede a Bradamante
E brava è poco men d'una Marfisa,
Lisa tua, la tua Lisa
Candida e fresca più della ricotta
E da mangiar col pane assai migliore
D'una pera bugiarda o bergamotta,
Nonostante la fede
A te più volte in mia presenza data,
- scoppiami il core a dirlo - è maritata!"

Sin a due volte o tre
Ciò detto, il buon Mengaccio sbadigliò.
"Ma dopoi ch'io non ho" soggiunse alfine
"Negl'alborelli miei pillola alcuna
Al tuo male opportuna,
Rimanti col buon di che Dio ti dia"
E senz'altro aspettar, sgambettò via.
Al repentino avviso
Di sì strana novella e traditora
Cascorno a Cecco e core e curatella
E per un quarto d'ora
Perse affatto la vista e la favella.
Indi, ripreso fiato,
Fe' mille pezzi e più della chitarra
E, con cera bizzarra,
Scaravenò per terra e giuba e saio
E doppo aver col pubno a se medesmo
Di volte almeno un paio
Scalfitto il petto et amancato il grugno,
Tenendo al ciel le luci intente i fisse,
In un languido ohimè proruppe e disse:

"E come può mai stare, o Lisa mia
Ché mia ti vuo' pur dire
Ancor che fatta d'altri oggi ti sia,
E come può mai star ch'abbi pensiero
Di voler il tuo cecco abbandonare?
Ohimè ch'io muoio e muoio da dovero!
O Nencio, o Beco, o Togno
E voi, Sandrino e Nanni soccorrete,
Vi prego, al mio bisogno;
E se per avventura non avete
Fra mano lo scoto o l'orvietano
O altro salutifero segreto,
Datemi, per pietade, un po' d'aceto.

Empio e crudo destino,
So dir che questa volta
M'hai dato il mio dover sino a un quatrino.
Oh, quanto era men male
Che un aspro temporale
Mandato avesse al diavol la ricolta,
O che, dal vento scossa,
Giacesse a terra quella vigna ond'io
Rendo di fichi il corpo mio satollo,
Ovver per qualche fossa
Rotta si fosse ogni mia vacca il collo,
Che metter me, che t'amo, o Lisa, tanto,
In questo laberinto e ginepreto.
Datemi, per pietade, un po' d'aceto.

O, che nuova da calze
Mi recasti, Mengaccio? Era pur meglio
Gettarmi a capo chino in queste balze,
Almeno avrei finita
E la doglia e la vita,
Almen non t'avrei vista, o Lisa ingrata,
Fatta d'ogn'altro che di Cecco sposa;
Cosa tremenda, cosa inaspettata,
Tanto e tanto strana
Ch'a pensarci ben bene
Non sol m'aggiaccia il sangue nelle vene,
Ma fa venirmi insino la quartana.
O fiumi, o boschi, o monti,
O parenti, o vicini,
O popoli, o brigate,
Che fate, ohimè, che fate?
Ché non porgete aiuto a quest'afflitto
Che per essere stracco omai vacilla
E non può star più dritto?
Che fate, ohimè, che fate?
Almeno, o genti, almeno,
In sì strano accidente,
In sì fiera sventura
Che mi toglie per sempre il viver lieto,
Datemi, per pietade, un po' d'aceto.

Vedendomi scartato
Dall'esserti marito
E privo affatto della grazia tua,
Ognun dirà la sua
E per le piazze mostrerammi a dito,
Onde sarò sforzato
Saltar in qua e in là come i ranocchi
E andar pel mercato
Col capo in seno e col capel sugl'occhi.
E quel che più mi pesa
Per non gir procacciando
Ad ogni pie' di spinta ogni contesa,
Farammi di mestiere
Ascoltar mille bubbale e star cheto.
Datemi, per pietade, un po' d'aceto.

Ma, lasso, e chi è quello temerario,
Sfacciato et arrogante
Che di togliermi ardisce ogni mio bene?
Itene pur altrove, o cantilene,
Ite in malora, o chiacchiere e lamenti,
Olà, fidi compagni, olà parenti,
Olà, bifolchi amici e paesani,
Alle mani, alle mani!

Armatevi di pale,
Di ronche e di forconi,
Di pungoli e spuntoni,
Di cinquadea, di targa e di pugnale
E per simil eccesso
Spaccate adesso adesso
In due parti la testa a quell'audace;
Non si parli di pace
Ché non voglio acchetarmi,
Se prima cor quest'armi
Non s'atterra e s'uccide
E s'io non veggio ai corvi
In pasto et alle volpi darlo.
Ma dove son? Che parlo?
Che penso, che vaneggio?
Ah, che non son le genti oggi si matte
Che voglin qui tra noi
Mettersi a grattar rognà o pelar gatte
E guastar, per quei d'altri, i fatti suoi
Et io solo non posso
A tant'avversità volger la fronte,
Ancor che avessi un core
Da Mandricardo, ovver da Rodomonte
Et ancor ch'io facessi
Per tal cagion il diavol n'un canneto.
Datemi per pietade, un po' d'aceto.

Qual, dunque, in questo caso
Sarà, povero Cecco, il tuo partito?
E, fra tanti pensieri,
In qual per vita tua darai di naso?

Ritrovarti vorrai forse presente
A segnar l'altrui cacce et a vedere
Starseno in pappardelle il tuo rivale?
No, ché spettacol tale
Ti farebbe in poch'ore intisichire;
Meglio dunque per te, meglio è morire.

Irne forse lontano
Vorrai dall'empia che t'ha dato l'ambio
E dell'aratro in cambio
Colà tra'l moscovita e'l persiano
Trattar lo schioppo e maneggiar la picca?
No, ché'l mestier dell'armi
Non è mestier da povero cristiano,
Ma da persona ricca
Ch'abbia poco cervello e molto ardire;
Meglio dunque per te, meglio è morire.

Pensa e ripensa pur, gira e rigira,
Soffistica e stiracchia,
Grida, buffonchia e gracchia,
Strologa quanto vuoi, piangi e sospira,
Ché, già che non ritrovi
Medicina che giovi
A render meno acerbo il tuo martire,
Meglio dunque per te, meglio è morire.

Vago e dolce terreno
Da me tant'anni sottosopra volto,
Prati, ne' quali ho tolto
I fiori a fasci et a bracciate il fieno,
Vomeri, vange e zappe,
Scure, falci pennati,
Rastrelli coreggiati
Che strette tante volte ho con la mano,
Poiché da voi lontano,
Senza speranza alcuna
Di mai più rivedervi il pie' rivolgo,
Per dimostrarvi appieno
Nell'andata fortuna
Quanto vi fui gradito,
Fatemi in cortesia, fatemi almeno
Con un breve sospiro il ben servito.
Dai luoghi più segreti
Uscite, o cervi, a pascolar ne' piani
E voi delle mie reti
Non temete gl'agguati,
Lodole, starne, tortore e fagiani,
Ché l'empia chi mi strazia
Non sol m'ha per sua grazia
Levato dalla testa uccelli e vischio,
Ma privo d'avantaggio hammi in credenza
Del corso usato e dell'usato fischio;
Giochi, trastulli e spassi,
Frottole e barzellette
Che delle sei le sette

Eri da me mandate a Lisa in dono,
Datemi il buon viaggio se vi piace;
Caro saione e tu
Gradita in turlurù, restate in pace,
Ch'io per sempre vi lascio e v'abbandono.
E dove doppo me, dove n'andrà
L'amato colascione, al suon del quale
Talvolta il carnevale
Cantar solevo la bernavalà
E dove doppo me, dove n'andrà
La mia piva diletta
Che spicca in eccellenza
Il passacaglio e l'aria di Fiorenza?
Almen qui nel paese
Si ritrovasse qualche cristianello
Ch'oltre il farvi le spese
Vi servisse di coppa e di coltello
E, senza risparmiarsi d'un tantino,
Vi tenesse ancor lui com'ho fatt'io
Tra la bambagia e nello scatolino.
Addio pecore e buoi,
Addio vacche e vitelli,
Addio galline, addio pulcini e voi,
Figli dell'orto mio, cari piselli,
Addio Licisca, addio Melampo mio,
Addio nonno, addio mamma, o babbo, addio!
E tu, Lisa crudele,
Che bistrattato m'hai sì malamente,
Aver possi dal ciel qualche marito
Discolo la sua parte e impertinente,
Che'l vezzo e le smaniglie
T'impegni e ti consumi
E che, dando ne' lumi,
Faccia dar anco te nelle stoviglie!
Anzi, vivi felice, o Lisa, e fa'
Per dar gusto ai parenti et ai vicini,
In pochi mesi un branco di bambini!
Tempo forse verrà, mentre vivrai,
Ch'alfin t'accorgerai,
Se però più del giusto io non mel becco,
Chi son l'altre persone e chi egl'è Cecco".

In sì fatta maniera
Giva quel poverello,
con l'empia che non v'era,
La sua pena sfogando e'l suo martello.
Ma poi ch'egli s'accorse
Che per dar fama a simili pastocchie
I granchi e le ranocchie
Abbandonate avea' le buche e l'acque,
Serrò la bocca e immantimente tacque.

Lamento d'Arione

Al soave spirar d'aure serene
Ver' le bramate arene
Fendea lieto Arion le spume infide,
Quando ecco s'avide
Ch'insidiosa morte a lui s'appresta
Da naviganti avari
Sulla prora funesta.
Tremò, gelò, sparse d'affanno il volto,
Poi con sospiri amari,
Sfogando il duol accolto,
Più che a quel crudo stuolo ai sordi venti
Diede questi lamenti:

"Ahi, chi mi porge aita?

Chi da morte mi toglie?
S'alcun pietade in gentil cor accoglie,
Sia scudo alla mia vita!

Ahi chi mi porge aita?

E se pur anco estinta
Ogni scintilla è di pietà per me
Ditemi almen perché,
Perché vi prende un sì crudel desio:
Ohimè, che v'ho fatt'io,
Io che fuor che piacervi altro non volli?
O pensier troppo folli,
Lungi alle patrie sponde
Dubbio talor mi venne
Che le velate antenne
Restasser preda al fluttuar dell'onde,
Ma che dovesse mai
Farsi ver' me sì fiera
Mentre seco mi tragge amica schiera,
Lasso, già non pensai
Eppur è ver che contr'a me s'irrita.

Ahi, chi mi porge aita?

Deh, riportino il vanto
Di sottrarmi dall'onde,
L'onde di questo pianto,
Ma chi m'ascolta, ohimè, chi mi risponde?
Quale speme a me resta
Se di sì grande stuolo
Pur non si muove a compatirmi un solo?
Dunque, dunque vorrà l'empia mia sorte
Di vita il filo sciogliere
E deggio, o Dio, raccogliere
In sul fior dell'età frutto di morte?
Per me fia dunque ogni merce' sbandita?

Ahi, chi mi porge aita?

Che vaneggi, Arione?
Speri trovar pietà dove non regna?
Non apprende ragione,
Non conosce virtù la turba indegna
E solo intenta alla perversa frode
Non risponde e non ode.
Dite, dite, inumani
Mostri di crudeltà,
Ma che? Vendicherà
La mia morte innocente
Con procellosi flutti il mar fremente,
L'Egeo profondo un sì crudele eccesso
No, no, non fia che copra
Et io fatt'ombra ultrice a voi d'appresso
Volterò il mar sossopra,
I nembi agiterò,
E contro al fragil legno
Imitando lo sdegno
Ergerò, frangerò l'onde voraci.
Taci, misero, taci,
La tua mente delira,
Non sai ch'è vana e senza forze ogn'ira?
Deh, perdonate, amici, al dolor mio:
Egli parlò, non io.
O pianti, o doglie, o pene,
Muti pesci, aure corde, acque profonde,
Deh, chi m'ascolta, ohimè, chi mi risponde?
Lasso, morir conviene,
O pianti, o doglie, o pene.
Ma se non resta omai scampo alla vita
Su, su, nell'ore estreme
Mostrisi l'alma ardita,
Anco di morte il più crudel sembiante
Sa mirar senza tema un cor costante".

Ciò disse e poi precipitò nell'acque,
Ma delfino amcroso,
Tratto colà delle canore note,
Al garzon lagrimoso,
Anelante e smarrito,
Suppose il dorso e lo ridusse al lito.
Or se ciò ponno armoniosi accenti,
Qual meraviglia poi,
Se, con amabil pena,
Di bella donna il canto ogn'alma affrena?

(Giulio Rospigliosi)

Lamento

Lagrima mie a che vi trattenete,
Perché non isfogate il fier dolore
Che mi toglie'l respiro e opprime il core?
Lidia che tant'adoro,
Perch'un guardo pietoso ,ahi, mi donò,
Il paterno rigor l'imprigionò,
Tra due mura rinchiusa,
Stà la bella innocente
Dove giunger non può raggio di sole.
E quel che più mi duole
Ed accresc'al mio mal tormenti e pene
E' che per mia cagione
Prove male il mio bene.
E voi lumi dolenti non piangete,
Lagrima mie a che vi trattenete?

Lidia ohimè veggo mancarmi
L'idol mio che tanto adoro
Stà colei tra duri marmi
Per cui spiro è pur non moro.

Se la morte m'è gradita
Or che son privo di speme
Deh toglietemi la vita
Ve ne prego, aspre mie pene.

Ma ben m'accorgo che per tormentarmi
Maggiormente la sorte
Mi niega anco la morte.
Se dunque è vero o Dio
Che sol del pianto mio
Il rio destino ha sete
Lagrima mie ecc...

Lamento

Appresso ai molli argenti
D'un rivo mormorante,
Sedeo Fileno amante
Per accordar con l'onde i suoi lamenti,
Allor ch'in sen nutriva
Per lontana beltà fiamme cocenti.
Ond'ei, dal duolo oppresso,
Sospirava, piangeva, indi s'udiva
Gridar contro la sorte;
E solo egli chiedea,
Per dar fine al suo mal, pietade a morte.
Onde, da un cruccio interno
Traffitto e combattuto,
Mesto, pallido e muto
Le luci al ciel rivolse,
Poi, parlando così, d'Amor si dolse:

"A qual barbara sventura
Mi condanna Amor tiranno,
Che sol vuol di pena e affanno
Del cor ch'avampa alimentar l'arsura

A'miei danni congiurato,
Vuol Amor per tormentarmi
Dal mio sole allontanarmi
Perch'io mora disperato,

Ond'io provo in modo strano
Mentre a Filli son lontano,
Più ardent' il foco e la prigion più dura.
A qual barbara sventura!

Appresso il caro bene
Gradite eran le pene,
M'era dolce il soffrir, soave il foco.
Ma l'idolo ch'adoro
In pianto amaro or ch'io non miro, io moro.

Chiare stelle in cielo ardenti,
Siete belle e risplendenti,
Ma fia pur con vostra pace:
Più assai di voi il mio bel sol mi piace.

Augelletti, che spiegate
Vostr'affetti in voci grate,
Di voi tutti il canto io lodo,
Ma in udir Filli mia molto più godo.

Vaghi fiori, che spirate
D'almi odori aurette amate,
Sete belli, io lo ravviso,
Ma son più belli i fior ch'ha Filli in viso".

Mentr'in tal guisa il misero Fileno,
Lagnandosi d'Amore
Narrava il suo dolore
Alle stelle, agl'augelli, ai fiori, all'acque,
Dal mesto cor trasse un sospiro e tacque.

(Gio. Pietro Monesi)

La Regina sant'Orsola - Ato IV, cena 4

Ireo:

Toglietemi di vita,
fierissimo dolore,
aspra pena infinita:
toglietemi di vita.
Che più, che più ritardi,
inconsolabil alma?
Fuggi da questo core,
spira da questo petto,
tormentato ricetto
delle furie d'amore.
Barbaro, il più crudele,
barbaro, il più spietato,
che del Rifeo gelato
abitasse giammai l'orribil selve,
torna a star fra le belve
della Scizia natia
e lascia, lascia a me l'anima mia.
E' mio, è mio quel volto
che tu, crudel, m'involi:
son miei quei vaghi soli
che tu crudel m'hai tolto:
o cari lumi, o volto:
quant'ho per voi sofferto?
Quant'ho sparsi per voi pianti e querele?
In premio or del mio merto,
da tiranno crudele
ogni spietata gioia, ah, m'è rapita.
Toglietemi di vita,
fierissimo dolore,
aspra pena infinita:
toglietemi di vita.

Orebo:

Ah ch'infinito è'l danno
ed è ragion che sia
infinito l'affanno.

Ireo:

Ove resto, ove sei,
amatissima donna?
Luce degl'occhi miei
ove resto, ove sei?
A qual termin, oh Dio,
a qual termin sei giunta,
anima del cor mio?
Oimè, ch'in quest'arene,
tra scelerate spade
o perder ti conviene

in questo dì la vita
o perder l'onestade
vie più di lei gradita.
Toglietemi di vita,
fierissimo dolore,
aspra pena infinita:
toglietemi di vita.

Coro:

O lagrimabil sorte:
così tolta ne sei,
desiata regina?

Ireo:

Deh se non è chi porte
alla bella mia patria il suon di queste
dolorose parole,
ferma pietoso il sole
là sovra il regno mio, ferma le rote,
al real genitore
a' servi miei fa note
l'alte di lei miserie e 'l mio dolore.
Volate, amiche prore,
volate a questo lido,
fate vendetta del tiranno infido
che mi toglie il mio core:
volate amiche prore.
Che parlo? ah non m'avveggiò
ch'indarno alle mie squadre aita chieggio?
Troppo è lungi il mio regno,
troppo sei tu vicina,
amata mia regina,
all'estrema partita.
Toglietemi di vita,
fierissimo dolore,
aspra pena infinita:
toglietemi di vita.

Coro:

Chi non piange, signore,
al tuo duolo, al tuo pianto,
ben ha di sasso il core.

Ireo:

Ditemi, o miei fedeli,
ditemi, amici voi, che far debb'io
in così fiera sorte?
Il mio core, il ben mio
vorrei tôrre alla morte:
ditemi, amici voi, che far debb'io
contr'infinito stuolo

giovin privo del regno, inerme e solo.
Ah ch'io devo là gire
dov'è l'anima mia vicina a morte,
ah ch'io devo morire:
ma mora, mora prima
il barbaro villano,
mora l'empio ladrone
ch'ogni mio ben mi toglie.
Mia disarmata mano,
prendi l'armi dall'ira,
prendila dalle furie
dell'acerbe mie doglie
e contro quel fellone
fatti spada animata, o vivo telo,
o fulmine del cielo:
va disperato amante, va tra l'iniqua setta,
va del crudo tiranno a far vendetta,
poi lieto mori alla tua vita innante.

Coro:

Segui, fedele Orebo,
il tuo caro signore:
noi qui restando intanto
l'onde del Reno accrescerem col pianto.

(A. Salvadori)

La Flora - Ato IV, cena 3

Lassa, che fò? che tento?
Debbo dunque cercar la morte mia?
Sì, che meglio mi fia,
S'infedele e'l mio Bene,
Dar fin, con la mia morte, alle mie pene.
Oh, del vago Narciso
Gentilissima Amante;
Se quinci ti raggiri
Tra queste amene piante;
Dimmi, s'io son tradita,
E dammi, ò morte, ò vita.
Deh, per pietà rispondi,
Echo bella, Echo dolce, Echo gradita;
Dimmi, s'io son tradita.
Dimmi, se m'è fedele
Il bel Zeffiro mio;
O pur ingrato, e rio. Rio.
Oimè, che sento? un'altra Ninfa egl'ama? Ama.
Un'altra Ninfa egl'ama, e mi disprezza? Sprezza.
Oh, indegna leggerezza,
Sprezzar sì fid'Amante,
Di cui la più costante
Non vede il Sol, dovunque spiega i rai. Ahi.
Ti duole Echo pietosa al mio cordoglio. Doglio.
Ti duoli; e'l disleal di me si ride. Ride.
Perfido, io pur l'ho visto
Tutto d'amore ardente;
Udito io l'hò pur dire,
Ch'al mio sincero ardore, arde egualmente; Mente.
Mente il crudele e d'ogni pena è degno. Degno.
Or che posso far'io,
Che più l'empia Beltà, non m'innamori? Mori.
Oh, cruda man di Morte,
Ch'ora mi stringi al seno:
Oh, dolore, oh veleno.

[à margem]: "qui la Gelosia non veduta da Clori gl'avventa al seno un serpe".

(A. Salvadori)

La Flora - Ato V, cena 7

Clori:

Fortunata Corilla,
fortunato Lirindo,
seguite il bel desio che v'innamora:
lasciatemi, ch'io mora,
lasciatemi, ch'io pianga
mia fè tradita e l'altrui fiero inganno,
lasciatemi, ch'io mora in tanto affanno.

Corilla:

Ah Clori, ah quanto bella
credula e semplicetta;
ah, non dar fede a così rea novella:
creder giamai non voglio
in celeste beltade
perfidia e crudeltade.

Clori:

Oimè, che questi asconde
in sembianza di cielo alma d'inferno:
misera, io mi credea
nelle nomadi selve e nell'ircane
trovar fiere inumane,
e le Furie laggiù nel cielo Averno.
Per prova ora m'avveggiò
che sono ancora fiere in un bel viso
e furie in paradiso
o bello quanto crudo,
o crudo quanto bello; or da me lungi
in dolcissimo laccio
ti godi ad altra in braccio e me consumi;
piangete, afflitti lumi,
piangi tu, sconsolata anima mia:
quante son le sue gioie e i suoi contenti,
tanti spargete voi pianti e lamenti.

Lirando:

Non è sì duro scoglio,
Clori, che non si spezzi
a sì dolce cordoglio.

Clori:

Alta gode il mio sole;
io misera m'agghiaccio
lontana a' dolci rai:

io misera mi sfaccio
perché troppo credei, troppo bramai:
crudel, cui tanto amai,
sono le tue dolcezze a me veleno,
e mentre tu gioisci io vengo meno.

(A. Salvadori)

Andromeda al sasso:

Nacqui, convien morire.
Bocca, che sugge di due mamme il latte
Non può fuggir l'assenza della morte.
Chi nella cuna inciampa
Finalmente à cader vâ nella tomba.
O vita quai n'apporti
Fuggitivi dilette,
S'appena nati se n'andiam trà morti.
Ahi mondo lusinghiero
Quanto son vane le grandezze tue!
Poco dianzi posai sù reggia sede,
E col piè calpestai dorato soglio,
Hora premo l'arena
Ed è mio trono uno scoglio.
De Genitori miei, del Regno mio
La sola gioia fui, l'unico ogetto,
Hor la delitia d'un Dragon son io.
O ciel, che fai, che tardi,
Che per pietà spietato
Con un fulmin il son non mi percoti,
Prima che d'un serpente
Mi franga il duro dente?
Ah, ch'il cielo mi crede
Per soverchio martir cangiata in sasso;
E le saette sue son de maligni
Bene spesso flagei, non de macigni.
Andromeda che pensi?
Se tû pensai al morire
Radoppi il tuo martire.
Se all'inclemenza penosi de le stelle
Ti fai del ciel ribelle.
Se la mente rivolgi al regno antico,
Al fine per natura
Cangia il regno chi regna in sepoltura.
Se t'affisi nel fiore di tua vita,
Sù'l più bel del germoglio arido fatto,
Per fatal cruda sorte
Sempre la vita nostra
(Ancorch'acerba à gli anni)
E' matura à la morte.
O mari, e che vi feci? Ch'una belva,
Perche mi divorasse generaste?
Dite, son così degni i vostri mostri,
Che meritin per cibo i corpi humani?
E voi onde crucciose, e flutti insani,
C'hoggi del sangue mio tanto gioite,
In che Andromeda mai v'offese, e spiacque?
Lassa, che per tributo il mar desia
I torrenti di sangue, e non più d'acque.
Misera e sfortunata,

À chi mi volgo per rifugio, ò scampo?
S' à quest' infausta arena
Altri non giungo mai, che percelle ò serpenti?
Dirò le mie ragione à questa rupe
C' hoggi del sangue, mio debb' esser tinta?
S' altro senso non hà che di tenermi
Al suo marmoreo sen stretta, ed' avvinta?
Chiederò a' venti ed à quest' onde aita?
Se col vola, e la fuga
Io son da lor schernita?
À te mi volgo, o Cielo;
À te ricorro colla mente in modo,
Che beatificati i pensier miei
Spero addolcir l' aspre mie doglie, e dure,
E di gloria vestir le mie sventure.
Già l' orecchio mi fere
Del fero Drago il sibilo tremendo;
Ma tua pietà m' affida,
Che se ben del mio corpo
Fia sepoltura un mostro,
Pace lo spirto havrà nel tuo bel chiostro.

(Benedetto Ferrari)

Erminia sul Giordano - Ato I, cena 1

Ecco cinta di rose
Negl'horti d'Oriente
Pur ti mostri a' miei lumi
Alba nascente.
Ma già render serena
Co' tuoi sereni albori,
Lassa, non puoi la mente,
In cui s'annida inconsolabil pena.
Oh che torbida notte, oh che terrori,
Oh che larve importune
Del sonno, anzi di morte,
Con imagini smorte,
In questo bosco ombroso
Han turbato fin'hora il mio riposo.
Nè fia potente il sole
Di scemar la mia pena; anzi a me sembra,
Ch'el vivo suo splendore
Sorga dal Gange a saettarmi il core;
E parmi, ohimè, che co'suoi raggi ardenti
A crescer venga nel mio seno il foco:
Così non trovo loco,
Non trovo un sol momento,
Onde tregua haver possa il mio tormento.
Misera Erminia, in van riposo attendi
Per variar di stanza;
Ah cieca, e non comprendi
Che teco porti il tuo crudel destino?
Così senza speranza
Miseramente à morte io m'avvicino
Hor che farò sù questa alpestre riva
Vergine fuggitiva? e qual soccorso,
Quale in sì strana horribile sventura
Scampo attender conviensi?
Che fai mio cor, che pensi?
Dopo notte sí oscura
Nasce a me più che mai torbido giorno,
Nè veggio a' me d'intorno
Chi dar possa rimedio al penar mio;
Sol miro il Cielo, e solo
Miro la Selva ascoltatrice al duolo.
Perche m'è tolto, o Dio, ch'io possa almeno
Altrui narrare i miei dolori immensi?
Che fai mio cor, che pensi?
Tu pietoso Giordano,
Che mè dolente in sù la riva accogli,
Deh piangi a' miei sospiri,
Piangi, mentre rimiri
Me dal dolore accerbamente oppressa,
Smarrita sì, che in vano
Cerco trovar me stessa:
Piangi, deh piangi a' miei dolori immensi:

Che fai mio cor, che pensi?
Mà d'ascoltare un suono
Mi sembra, e s'io non erro, il suono è pure
Di pastorali accenti.
Forse di mie sventure
In parte sfogherò gl'aspri tormenti.

(Giulio Rospigliosi)

Erminia sul Giordano - Ato II, cena 4

Rammentando l'addolorata Donzella non meno l'acerbità della sua fortuna, che il rigor di Tancredi, si querela de' suoi successi; e con la punta del dardo incide nella corteccia d'un albero una viva memoria delle sue fiamme. Ergasto, che da lontano l'osserva, ancorche non comprenda la cagione del suo dolore, pietosamente la compatisce.

Satiati homai Fortuna,
Trionfa pur de' casi miei funesti,
Che se già mi vedesti
Là sul famoso Oronte
Ricco haver d'ostro manto, e d'or la cuna,
Lo scettro in mano, e la corona in fronte,
Quì del Giordano in sù la riva alpestre
Divago scettro invece
Porto dardo silvestre,
E fai, ch'in rozzi ovili
Io cangi aurati tetti;
E i popoli soggetti
Fai, che sieno per mè le gregge humili.

Ergasto:

Con fronte afflitta e mesta
Il nobil Peregrino
Sen v'è per la foresta;
Et alle frondi, al vento
Narra forse doglioso il suo tormento.

Erminia:

O sventurata Erminia,
Anzi Erminia non già, per che di lei
Mi resta il nome solo:
Non son, non son quell'io, che sembro in viso;
Che già m'estinse il duolo:
Son lo Spirto di lei da lei diviso:
E sono, o verdi Piante,
In mezzo all'ombre vostre un'ombra errante.
S'è mi fugge Tancredi,
Dhe voi sentite almeno
Dell'infelice Erminia il pianto e il grido.
Hor di chi più mi fido?
Onde soccorso attendo?
S'è mancar vedo, ah! lassa,
Della pietade il fonte al dolor mio,
Misera, à chi mai più creder debb'io?

Ergasto:

Ciò ch'ei parla colà, non ben comprendo:
Ma scoprir non mi voglio;
Ch'un mesto cor piangendo
Disacerba tal'hora il suo cordoglio.

Erminia:

Ohime, perche non caddi
Trofeo d'acerbo sdegno
Con la patria, e col Regno?
Perche teco non caddi, amato Padre,
Frà le nemiche squadre?
Perche frà le ruvine
Delle cadenti mura
Non hebbi sepoltura?
Ahi sè Tancredi a' danni miei rivolto,
Dispietato, m'hà tolto
E Regno, e libertade,
Ei, che vanto hà di pio,
Misera, à chi mai più creder debb'io?

Ergasto:

Giovinetto infelice; ahi ben si vede,
Ch'il sou voler costante
Segue l'altrui rigor con troppa fede.

Erminia:

O Stelle à me fatali, à che faceste
Dà parti si lontane,
Sotto insegne funeste
Venir nell'Asia il vincitor superbo,
Col rigido furore
A tormi il Regno, ad involarmi il core?
E voi Regali porte,
Voi di Gierusalemme oppresse mura,
Qual da questi Guerrieri
Attender doverete acerba sorte,
S'à che gli dona il cor, danno la morte?
In tanto io piango, & ei di me non cura;
Ei ch'àmici casi humano
Provai gran tempo, hora mi fugge; oh dio;
Misera, à chi mai più creder debb'io?

Ergasto:

Io resto al suo dolore immoto il ciglio,
E palpitante il core.

Erminia:

Ma perche la memoria

Qui stabile, e costante
Sia del mio strano, & infelice amore,
Scriverò in queste piante:
Tancredi il traditore
Tolse à Donna innocente il Regno, e il core.
Ah non fia vero mai, che qui riserbi,
O Tancredi, alcun segno
Della tua crudeltà, del tuo furore;
Mà con note dolenti
Restino solo impressi i miei tormenti.

Ergasto:

Con la punta del dardo, entro à quel faggio
Non sò che note incide;
Costume è degl'Amanti in ogni loco
Far palese il foco,
E far del pianto lor le piante heredi.

Erminia:

Qui per Tancredi.

Ergasto:

Ma già ch'ei stassi à nuova cura intento,
Meglio sarà, ch'io vada
A riveder l'armento;
Habbia il Cielo pietà del suo dolore.

Erminia:

Erminia ardendo more.
Ahi quanto è ver, che misera, e dolente,
Qui per Tancredi Erminia ardendo more.

(Giulio Rospigliosi)

Lamento:

Volgi, deh volgi il piede
Bellissimo assassino della mia fede
Dico rivolg' il piè,
O' mancator, perchè
Dal tuo novell'et infocato ardore
Non spero più che tu rivolga il core.
Sia pur la mia rival de' sensi tuoi
E da pensier' il punto, et' il compasso,
E lascia mè sol del tuo piede un passo.
Io son pur quella Procri
Che degl'amori tuoi delizia fui
(Lassa io m'inganno, io non son quella più).
O spergiuro infedele
Io nell'Aurora tua
Sospiro la mia sera
E vede il disperato mio desio
Nell'altezze di lei l'Abisso mio.
E pur ancor io t'amo?
Il tradimento ohimè mi svena il core
E al mio dispetto adoro il traditore.
Così povero adunque
E' il Cielo di bellezze
Che cercano le Dee gl'Amanti in terra?
Ha penuria l'Olimpo
D'amabili sembianze?
Ne sù l'Aurora ritrovar Amanti,
S'alle mie calde, innamorate voglie
Le dolcezze mi rubba e'l ben non toglie.
Cefalo, torna a me
Io son colei che tua diletta fù.
Lassa io m'inganno, io non son quella più.
Ohimè la gelosia
Mi stimola battermi et à' furori,
Ma perchè è viva l'alta mia rivale?
Religione è riverenza insieme
S'ul fondo al core i miei singuli preme.
Mal peggiore del mio non hà l'Inferno
Pon maldire i miseri dannati,
Io traffitt'et'ardent'è lacerata
Da duol che passa le midolle l'osso
Dannata son e maledir non posso?
Cefalo riedi a mè!
Io son colei ch'idolo tuo già fù.
Lassa io m'inganno, e non son quella più.
Deh ricevete o selve,
Accettat'ò deserti
D'un piant'amaro il tacito tributo,
Che altivo è'l dolor quando egli è muto.

(Giovanni Francesco Busenello)

Gli Amori d'Apollo e di Dafne - Ato III

Ohimè, che miro, ohimè
Dunque in Alloro ti cangi ò Dafne?
E mentre in rami e frondi
Le belle membra oltre divine ascondi
Povero tronco chiude il mio tesoro?
Qual senso humano, ò qual celeste ingegno
A' sì profondo Arcano arrivò mai?
Veggio d'un viso arboreggiar i rai
Trovo il mio foco trasformato in legno?

Lamento:

Misero Apollo
I tuoi trionfi hor vanta
Di crear giorno ove le luci giri
Puoi sol cangiato in vento di sospiri
Bacciar le foglie all'adorata pianta.
Sgorghino homai con dolorosi ufficii
Dai languidi occhi miei Lagrime amare.
Vadano in doppio fonte ad'irigare
D'un l'auro le dolcissime radice.
Era meglio per me che fuggitiva
Ma bella oltre le belle io ti vedessi
Che con sciapidi e non gicondi amplessi
Un arbor abbracciar su questa riva.
Giove crea novo lume,
Io più non voglio esser chiamato il sole
E dentro all'onde
Delle lagrime mie
Immergo il carro
E de miei rai mi spoglio.
Spezza pur la mia sfera, o tu la gira,
Al Zodiaco per me puoi dir a Dio
De piantivo mar
Novo Nettun son io
Suona agonie la mia lugubre Lira.

(Giovanni Francesco Busenello)

ANEXO III

Originais das citações

ANEXO III

Neste anexo estão transcritos os originais dos textos e documentos de época, relativos às notas de cada capítulo, assinaladas com um asterisco.

CAPÍTULO I

4 - "Ho però visto non prima d'ora anzi venti anni fa il Galilei colà ove nota quella poca pratica antica, mi fu caro all'ora l'haverla vista, per haver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali a differenza de nostri, non cercando di avanzarmi più oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riusciti come oscurissime zifere, et peggio, essendo perso in tutto quel modo praticale antico; per lo chè rivoltai gli miei studi per altra via ..."

7 - "E questa [musica in stile rappresentativo] è quella maniera altresì, la quale negli anni che fioriva la Camerata sua [di Bardì] in Firenze, discorrendo ella, diceva, insieme con molti altri nobili virtuosi, essere stata usata dagli antichi Greci nel rappresentare le loro tragedie e altre favole, adoperando il canto".

8 - "Avendo il signor Giovanni mio padre gran diletto alla musica, nella quale, in que' tempi, egli era compositore di qualche stima, aveva sempre d'intorno i più celebri uomini della città, eruditi in tal professione, e invitandoli a casa sua, formava quasi una dilettevole e continua accademia, dalla quale stando lontano il vizio, e in particolare ogni sorta di giuoco, la nobile gioventù fiorentina veniva allettata con molto suo guadagno, trattenendosi non solo nella musica, ma ancora in discorsi e insegnamenti di poesia, d'astrologia, e d'altre scienze, che portavano utile vicendevole a sì bella conversazione".

12 - "[...] che 'l cantar de gli antichi fusse in ogni canzone una sola aria; come noi sentiamo oggi in chiesa il salmeggiare nel dirsi l'offizio divino, et specialmente quando si celebra solenne".

13 - "son segni e note proprie di diverse et in tutto contrarie affezioni de lo animante, de le quali ciascuna esprime naturalmente la sua".

14 - "essi hanno tanta paura et pongono tanta soverchia diligenza in ischifarlo, et con tanta delicatezza che perciò è tra loro ricevuto per legge, infin l'esser peccato grande quando due consonanze perfette de la medesima spezie si seguitino immediatamente l'una l'altra".

15 - "essendo [data] questa specialmente [a]l huomo [de] la natura [non] perche egli [facesse] con il [sem]plice suono [co]si, come far [a] g]li animali [sen]za ragione [piacere] et il ... e, ma in [vec]e con il [par]lare signi[fica]nte accom[oda]tamente [espri]mere i [conc]etti del'ani[mo] suo".

16 - "La Musica è stata da gli Antichi annoverata, tra le arti che son dette liberali, cioè degne d'huomo libero; & meritamente appresso i Greci, Maestri, & inventori di essa (come quasi di tutte le altre scientie) fu sempre in molta estima; & da migliori Legislatori, non solo come dilettevole alla vita, ma ancora come utile alla virtù, fu comandata doversi insegnare à coloro, che erano nati per conseguire la perfettione, & l'humana baeatitudine, che è fine della Città".

17 - "Certa cosa è, per quello che ho potuto raccorre da diversi parti; che la maniera del cantare hoggi tante arie insieme, non è più di centocinquanta anni che l'è in uso".

18 - "Aristotile istesso, Filosofo soprannaturale, comanda espressamente ne libri della Republica, che i fanciulli [...] debbino con grande studio la musica apprendere; ma non quella del Teatro fatta per sadisfattione della plebe che è quasi l'istessa della nostra, ma quella che a'nati nobili conviene".

19 - "Con tutto il colmo d'eccellenza della musica pratica de moderni, non si ode ò pur vede hoggi un minimo segno di quelli che l'antica faceva; ne anco si legge che ella gli facesse cinquanta ò cento anni sono quando ella non era cosi comune & familiare à gli huomini. di maniera che ne la novità, ne l'eccellenza di essa, ha mai havuto appresso de nostri pratici, forza d'operare alcuno di quelli virtuosi effetti che l'antica operava; dalla quale se ne traeva utile & comodo infinito: la onde necessariamente si conclude, ò che la musica, ò che la humana natura si sia mutata da quel primo suo essere".

20 - "le silabe della medesima parola, nel cielo una, nella terra l'altra, & se pi ve ne sono, nell'abisso. & ciò dicono essere ben fatto per l'imitatione de concetti, delle parole, & delle parti".

21 - "& quello che peggio è, sono del continovo andati & di nuovo vanno con ciascuna lor forza & sapere, cercando tutte l'occasioni che de concetti loro quando cantando parlano, non se ne raccolga senso ne costruttione, anzi non sen'intenda mai parola alcuna: quasi che se vergognino d'essere, non huomini; ma animali ragionevoli. maravigliandosi anzi ridendosi [...] del sapere degli antichi Musici, & degli effetti maravigliosi che egli operarono in diversi soggetti: volendo misurare la perfetta & dotta scienza di quelli, con la confusa ignoranza loro".

22 - "parte più nobile importante & principale della musica, che sono i concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole, & non gli accordi delle parti come dicono & credono i moderni pratici, i quali hanno la ragione fatta schiava degli appetiti loro".

23 - "cominciarono in essi per la lunga esperienza à conoscere quello che dispiaceva, che generava noia, & che finalmente dilettaua l'udito".

24 - "la quale fu veramente dalla Natura ordinata, usata nella sua semplicità, era grave virile & costante, dove per l'opposito questa è per la sua inconstanza, ridicola, effeminata & varia. talmente che di severa matrona che anticamente era, è divenuta hoggi la Musica, una lasciva (per non dire sfacciata) Meretrice. del qual difetto non son meno da esserne incolpati i Poeti che i Contrapuntisti: dalla qual cosa avviene, che la musica d'hoggi è così vilipesa & disprezzata dagli intelligenti, & per il contrario apprezzata dal vulgo sciocco".

25 - "Nel medesimo Tuono cantavano gl'Antichi un'Historia, un'Attione d'uno Heroe, et un intero libro: ma il fine degli Antichi era da far gli huomini costumati et virtuosi, et de Moderni è il trastullargli, se non di fargli effeminati".

28 - "Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci; inanimiva i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati; inacutiva gli ingegni; empieva gli animi di divino furore; racchetava le discordie nate tra i popoli; generava negli huomini un'habito di buon costumi; restituiva l'udito a' sordi; ravvivava gli spiriti smarriti; scacciava la pestilenza; rendeva gli animi oppressi, lieti & giocondi; faceva casti i lussuriosi; racchetava i maligni spiriti; curava i morsi de' serpenti; mitigava gli infuriati, & ebbri; scacciava la noia presa per le gravi cure, & fatiche; & con l'esempio d'Atione possiamo ultimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte; oltre alle altre ammirabili sue operationi di che son pieni i libri d'autorità".

30 - "Della parte adunque principale della Musica, la quale altro non è che indurre quelli che l'ascoltano con il mezzo principalmente dell'Oratione bene espressa, nell'affettione medesima degl'istessi che la recitano".

32 - "perché il mio fine per hora non è di rarvi avanti la teorica della musica, ma di andar queste cose antiche adattando alla pratica nostra per più vostra intelligenza".

33 - "um componimento di favellare, d'armonia e di ritmo".

34 - "Ma poichè siamo in tante tenebre ingegniamoci almeno di dare un poco di luce alla pouera musica suenturata".

35 - "il ben cantar in compagnia altro non è che unir bene con l'altri la sua voce, e con quelle fare un corpo stesso".

37 - "quegli antichi musici furono per lo più finissimi poeti, o grandissimi filosofi, che non tanto a stuzzicar gli orecchi come i moderni pensavano, ma ad imprimere nell'intelletto parte nobilissima dell'huomo secondo il soggetto o allegrezza o dolore, o altra passione".

38 - "Neminem autem esse puto tam stupidum tamque plumbeum, qui cantu non moueatur. Preclare Theophrastus in secundo Musicae inquit naturam musicae esse motum animae invecata a perturbationibus mala ab ea depellentem: quod ni musica efficeret ut uidelicet animum quo uellet pertraheret, naturam ipsius omnino nullam futuram. Hoc loco nostri musicam temporis lamentarer: ni iam pridem complorata foret facile id patiente Franchino Gaffuro nostri aevi penstanti musico cuius libros & eleganter, & erudite compositos fere ne mo nostrorum cantorum legit, tum quod plerique grammatica ignorant, tum liuore quo plutio id hominum genus laborare Hesiodus auctor est [...] Forum ars & scientia omnis in paucis quibusdam est syllabis, cantus nulli fere sunt sine conspecto libro, in quo nihil est descriptum praeter certas notas & characteres: quod si uerba cantilenarum quandoque proferuntur, de medio ea vulgo accepta dices. Sed qual? erat apud veteres Musica ista. Dicit aliquis, a Plutarcho discas, si ipsum accurate legeris. longae mihi explicandae anbagas forent & alieno loco. Quicquod.n, canebant fere eruditum, elegantissimum & metrico rhythmo compositum erat".

41 - "cum constet chorus ex tribus, sententia, rhytmo (hic enim numerus nobis est) & voce. primum quidem omnium et potissimum sententiam esse, utpote quae si sedes & fundamentum reliquorum".

43 - "Ora la cosa è questa: che la musica appresso a quelli buoni antichi sapete quanto fu arte sopra le bellissime bella; con la quale facevano maggiori effetti che noi non facciamo ora né colla retorica né con l'oratoria nel moderare le passioni e affetti dell'animo".

44 - "e nel medesimo tempo un di loro dice Sanctus, l'altro Sabaoth, quell'altro Gloria tua, con certi ululati, muggiti e balati che alle volte rappresentano un genaro di gatti et un maggio di tori, per non dir altrimenti [...]"

46 - "barbarisms, obscurities, contrarieties, and superfluities as a result of the clumsiness or negligence or even wickedness of the composers, scribes, and printers".

47 - "God's name may be reverently, distinctly, and devoutly praised".

48 - "La onde vedemo etiandio a i nostri tempi, che la Musica induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceva: imperocche alle volte si vede, che recitandosi alcuna bella, dotta, & elegante Poesia al suono di alcuno istrumento, gli ascoltanti sono grandemente commossi, & incitati a fare diverse cose, come ridere, piangere, ovvero altre cose simili. Et di ciò si è veduto la esperienza dalle belle, dotte & leggiadri compositioni dell'Ariosto, che recitandosi (oltre le altre cose) la pietosa morte di Zerbino, il lagrimevol lamento della sua Isabella, non meno piangevano gli ascoltanti mossi da compassione, di quello che faceva Ulisse udendo cantare Demodoco musico, et poeta eccellentissimo. Di maniera che se bene non si ode, che la Musica al di d'hoggi operi in diversi soggetti, nel modo che già operò in Alessandro; questo può essere perche le cagioni sono diverse, & non simili, come presuppongono costoro: Percioche se per la Musica anticamente erano operati tali effetti, era anco recitata nel modo, che di sopra hò mostrato, & non nel modo, che si usa al presente, con una moltitudine di parti, & tanti cantori & istrumenti, che alle volte non si ode altro che un strepito de voci mescolate con diversi suoni, & un cantare senza alcun giudizio, & senza discretione, con un disconcio proferir di parole, che non si ode se non strepito, & romore: onde la Musica in tal modo essercitata non può fare in noi effetto alcuno, che sia degno di memoria. Ma quando la Musica è recitata con giudizio, & più si accosta all'uso de gli antichi, cioè ad un semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti alcune materie che habbiano del Comico, over del Tragico, e altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedeno li suoi effetti: Percioche veramente possono mover poco l'animo quelle canzoni, nelle quali si raccontano con breve parole una materia breve, come si costuma hoggidi in alcune canzonette, dette Madrigali; le quali benche molto dilette, non hanno però la sopradetta forza. Et che sia vero, che la Musica più diletta universalmente quando è semplice, che quando è fatta con tanto artificio, & cantata con molte parti; si può comprender da questo, che con maggior dilette si ode cantare alcuno solo al suono di un'Organo, della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti, che non si ode molti. Et se pur molti cantando insieme muovono l'animo, non è dubbio, che universalmente con maggior piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti".

51 - "Aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul et jucunda et idonea dicere vitae".

64 - "Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, [...], e far sì che questa sorte di musica da lui rinovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili, come s'è con effetto veduto in una scena moderna della Disperazione di Fileno [...], nella

quale recitando la signora Vittoria Archilei, [...], mosse meravigliosamente a lacrime ..."

65 - "più forza per dilettere e muovere" - "non avere udito mai armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corda, che avesse avuto tanta forza di muovere l'affetto dell'animo quanto quei madrigali".

66 - "Ma perché io non mi sono mai quietato dentro ai termini ordinarii et usati da gli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, pur che la novità sia stata atta a poter meglio conseguire il fine del musico, cioè di dilettere e muovere l'affetto dell'animo, ho trovato essere maniera più affettuosa a intonare la voce..."

67 - "Tre cose principalmente si convengon sapere da chi professa di ben cantare con affetto, solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura..."

68 - "quanto fusse atto il canto a esprimere ogni sorta d'affetti, e che non solo (come per avventura per molti si sarebbe creduto) non recava tedio, ma diletto incredibile".

69 - "una si fatta grazia e di maniera imprime in altrui l'affetto di quelle parole, che è forza e piangere e rallegrarsi secondo che egli vuole".

70 - "compose l'arie in modo sì esquisito, che si può con verità affermare che si rinnovasse il pregio dell'antica musica, perciò che visibilmente mosse tutto il teatro a lagrime".

71 - "Si potrebbe anche andar investigando quale sia la cagione che la musica sia instrumento sì atto et incentivo a muover gl'animi all'amore e particolarmente nelle donne, alle quale si sogliono però fare le serenate. Ma questa sarà più tosto impresa d'astrologo o di filosofo...e così a i teologi l'esplicare la cagione della commotione che fa ne gl'animi de gl'uomini la musica alla devozione e fervore nel celebrare i divini offizij..."

72 - "si sentono molti predicatori, che per muovere la gente bassa e idiota, si servono più del canto che de i concetti".

73 - "Costui a competenza di Giulio scoperse l'impresa dello stile rappresentativo, e sfuggendo una certa rozzezza e troppa antichità, che si sentiva nelle musiche del Galileo, addolci insieme con Giulio questo stile, e lo resero atto a muovere raramente gli affetti..."

74 - "e venendo rappresentata sì da uomini come da donne nell'arte del cantare eccellentissime, in ogni sua parte riuscì più che mirabile nel lamento che fece Arianna sopra lo scoglio, abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto

e con sì pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno che non s'intenerisse, nè fu pur una dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto".

75 - "riesce tanto rozzo e senza varietà di consonanze né di ornamenti, che se non venisse moderata la noia che si sente dalla presenza di quelle recitanti, l'auditorio lascierebbe li banchi e la stanza vuota affatto".

76 - "ancorché fosse la maggior parte in modo di rappresentare, non era tuttavia di quello stile recitativo semplice e troppo triviale che usano alcuni, e che suol presto venire in fastidio agli uditori".

77 - "Non si troverà dunque mai che l'antica musica del teatro sia stata semplice e poco varia, come i restauratori di essa forse si persuasero; anzi, per l'opposito, c'insegna Plutarco che ella era più dell'altre artificiosa e varia [...] La ragione vuole anco che la musica teatrale, che più degli altri [sic] cerca il diletto di chi sente, debba essere variata assai e artificiosa; poiché per esperienza si vede che questa diletta molto più che la semplice e povera nel melos e nel ritmo; non ci essendo miglior mezzo per tenere lontano il tedio degli uditori che la diversità degl'intervalli, la frequenza degli ornamenti, le mutazioni dove bisognano, e simili cose".

CAPÍTULO II

2 "Si radunarono ieri mattina, Rinuccini, Monteverdi, Prefetto et Don Federico, e quanto alla Arianna sono restati in conclusione... Madama è restata con il Sig. Ottavio di arricchirla con qualche azione essendo assai sciutta".

3 "che la brevità del tempo fu cagione ch'io mi riducessei quasi alla morte nel scrivere l'Arianna".

4 "S'io fossi prima d'ora statto avvertito o per dire meglio avisato, l'haverei di gran lunga mandata molta più migliorata, perchè so quel mi dico... Mi credda che il tempo è il bene e il male di tali opere".

6 "Il Mercordi che successe si rappresentò in musica nel Teatro fabricato a questo effetto, l'Arianna Tragedia, che nell'occasione di queste nozze aveva composta il Sig. Ottavio Rinuccini, il quale fu per tale effetto chiamato a Mantova con i maggiori poeti dell'età nostra. Intevervennero a quella rappresatazione i Principi, le Principesse, gli Ambasciatori, le Dame che furono invitate, e quella maggiore quantità di Gentiluomini forastieri che 'l teatro potè capire, il quale, ancorchè sia capace di sei mila e più persone, e che 'l duca avesse proibita l'entrata in esso a i propri Cavalieri della sua Casa nonchè a gli altri gentiluomini della Città, non potè perciò capire tutti que' forastieri che procuravano d'entrarvi, i quali concorrevano alla porta in tanta quantità che non bastò la destrezza del capitano Camillo Strozzi, luogotenente della guardia de gli Arcieri del Duca, nè l'autorità del Sig. Carlo Rossi, Generale dell'armi, per acquetar tanto tumulto ch'ancor fu necessario che vi andasse più volte, per farli star indietro, il Duca istesso.

Era quell'opera per sè molto bella e per i personaggi che v'intravvennero, vestiti d'abiti non meno appropriati che pomposi, e per l'apparato della scena, rappresentante un alpestre scoglio in mezzo all'onde, le quali nella più lontana parte della prospettiva si videro sempre ondeggiar con molta vaghezza. Ma essendole poi aggiunta la forza della musica dal signor Claudio Monteverde, Maestro di Capella del Duca, uomo di quel valore ch'il mondo sa, e che in quell'azione fece prova di superar sè stesso; aggiungendosi al concerto delle voci l'armonia de gli stromenti collocati dietro la scena, che l'accompaganavano sempre e con la variazione della musica variavano il suono: e venendo rappresentata sì da uomini come da donne nell'arte del cantare eccellentissime, in ogni parte riuscì più che mirabile nel lamento che fece Arianna sovra lo scoglio, abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto e con sì pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno che non s'intenerisse, nè fu pur Dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto".

25 "il male vicino che senza speranza di scampo è per accadere, dall'anima è considerato come presente, e come tale muove compassione".

27 "holle datto più volte assalti, et l'ho alquanto digesta nella mia mente, ma a confessar il vero a V.S.Ill.ma mi riuscisse al parer mio, non di quella forza chio vorrei per gli molti soprani che gli bisognerebbero per le tante Ninfe impiegate, et con molti tenori per gli tanti pastori et non altro di variatione; Et più con fine tragico et mesto."

33 "veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana".

35 "quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto..."

37 "una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all'uso comune, con le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro".

42 "la natura dell'aria è da per sé medesima più vaga e dilettevole che la semplice progressione che era imitando il commun modo di ragionare o recitare" - "privo della perfetta imitazione delli affetti e del commun ragionare, perché se ben un'aria allegra significa l'affetto allegro, tuttavia non esprime nel particolare ciascun verso e parola nel modo che si dovrebbe. Secondo, obliga il poeta a strettissima regola non solo di far la seconda stanza o strofi nei medesimi versi corrispondenti, ma anche con parole della medesima quantità et accento [...] Terzo, l'aria resta la medesima e la poesia è forza, massime se è recitativa, che passi di una cosa in un'altra aciò che non generi tedio l'immorazione".

48 "ho visto li interlocutori essere Venti; Amoretti, Zeffiretti et Sirene, et per conseguenza molti soprani faranno di bisogno; et s'aggiunge di più che li venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri et li Boreali; come caro Sig^{re}. potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano! et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeo per essere homo et non vento [...] La favola

tutta poi quanto alla mia non poca ignoranza non sento che ponto mi mova; l'Arianna mi porta ad un giusto lamento; et l'Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine [...] che se fosse cosa questa che tendesse ad un sol fine, come l'Arianna et l'Orfeo; ben si ci vorrebbe anco una sol mano; cioè che tendesse al parlar cantando et non come questa a cantar parlando".

50 "Quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla immitatione nè meno che mi illuminasse che dovessi essere immitatore, altri che platone per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrava; ho provato dicco la gran fatica che mi bisognò fare in far quel poco ch'io fece d'immitatione".

52 - "Un'altra maniera d'accompagnare dieci o quindici versi continuati i quali non abbino notabile diversità di affetti, se ci compone [= è il comporre] un'aria, ma molto bella, la quale dopo quattro o sei versi si venghi sopra gli altri versi che seguitino a ripigliare la medesima, perché così meglio s'intende e gusta dall'auditore che se fosse in una sola fuggita via".

60 "Considerinsi i passi, e movimenti del lamento d'Arianna a una voce sola, e dell'istesso composto a più voci dal medesimo Monteverde, a richiesta di un Nobil Veneziano"

"Quanto era dunque meglio, che quel Gentiluomo Veneziano, in vece di far ridurre al Sig. Claudio quell'Ariadna, la gioia veramente delle sue composizioni, in Madrigali, gli avesse fatto fare un concerto a quattro voci instrumentali, nel miglior modo, che si fosse potuto, per accompagnare con essi quella bellissima aria ad una voce sola?"

63 "i Madrigali per belli, che siano, più dilettono cantati con una voce sola, e l'altre parti sonate da viole, o simili Instrumenti, che cantati in tutte le parti. Ora quanto gusterebbono più se fossero composti a posta per una sola voce? perché si sentirebbe tutta la Poesia, e non, come talvolta succede, interrottamente; ed alla voce toccherebbe sempre l'aria più bella, come il dovere vorrebbe: sicchè sempre potrebbe aver bel procedere, e Melodia proporzionata al soggetto: il che cantando tante arie insieme non si può fare. Testimonio ce ne sia l'Ariadna del Sig. Claudio, ridotta a più arie in tre Madrigali... Non biasimo già lo stile solito de' Madrigali; ma mi pare, che a pochissime cose convenga, anzi, che bisognasse far cose a posta, nelle quali il soggetto delle parole richiedesse questa varizione di Cantori".

72 "Tra' forestieri il primo fu il signor Claudio Monteverdi, il quale arricchì questo stile di peregrini vezzi e nuovi pensieri nella favola intitolata Arianna, opera del signor Ottavio Rinuccini, gentilomo di Firenze; fu tanto gradita, che non è stata casa, la quale avendo cimbali o tiorbe in casa, non avesse il lamento di quella".

74 "Conseguì parimente grande applauso l'Arianna del medesimo Rinuccini, la quale fu vestita di convenevole melodia dal Sig. Claudio Monteverde, oggi Maestro di Cappella della Repubblica di Venezia, il quale ne ha dato in luce la parte più principale, che è il lamento dell'istessa Arianna, che è forse la più bella composizione, che sia stata fatta a' tempi nostri in questo genere".

CAPÍTULO III

1 - "Nei lamenti par che sia lecito allungarsi un poco più, ma questi vogliano esser pur variati con figure et effetti, altrimenti in brevissimo tempo apporteranno dispiacimento".

40 - "Havendo io considerato le nostre passioni, od d'affettioni del animo, essere tre le principali, cioè Ira, Temperanza, et Humiltà o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa e mezzana: et come l'Arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini, di concitato, molle, et temperato, nè havendo in tutte le compositioni de' passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma ben sì del molle et temperato [...] et sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica, come afferma Boetio [...] perciò mi posi con non poco mio studio, et fatica per ritrovarlo [...] cominciai dunque la semibreve a cogitare [...] la quale poscia ridotta in sedici semicrome, et ripercosse ad una per una, con agiontassione di oratione contenente ira et sdegno, uddii in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo [...] Perci'ò aviso dover essere sonato il basso continuo con gli suoi compagnamenti, nel modo et forma in tal genere che sta scritto [...] le maniere di sonare devono essere di tre sorti, oratoria, Armonicha et Rethmica; la ritrovata da me del qual genere da guerra, mi ha dato occasione di scrivere alcuni Madrigali da me intitolati Guerrieri..."