

Lamentationes Jeremiae Prophetarum de Orlando Di Lasso: algumas figuras retórico-musicais na *Lamentatio Prima* *Primi Diei (Feria Quinta In Coena Domini)*

Áurea Helena de Jesus Ambiel (UNICAMP, Campinas)
aambiel@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem como proposta a identificação, na primeira lição das *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, de Orlando Di Lasso (*Lamentatio Prima Primi Diei*), de figuras retórico-musicais, utilizando a terminologia de época. Para tanto, o trabalho está baseado principalmente na obra *Musica Poetica* (Rostock, 1606) de Joachim Burmeister, tradução de Benito V. Rivera (*Musical Poetics*, 1993). A pesquisa faz parte de um projeto de doutorado, que tem como objeto de estudo a obra completa *Lamentationes Jeremiae Prophetarum* (a 5 vozes), que se compõe de três partes: *Feria Quinta In Coena Domini*, *Feria Sexta In Parasceve* e *Sabbato Sancto*. A abordagem analítica de toda a obra deverá seguir a metodologia proposta por Burmeister na sua quinta categoria de análise ("resolução da composição em afetos ou períodos"),¹ além de conter observações concernentes ao uso de figuras e outros artifícios retórico-musicais, seguindo indicações propostas por autores contemporâneos a Lasso que, em muitos casos, citam trechos de suas obras como exemplos para suas colocações. Com o resultado da pesquisa, espera-se fornecer subsídios analíticos que possam reverter em uma interpretação mais segura e historicamente mais bem fundamentada.

Palavras-chave: Lasso, Burmeister, figuras retórico-musicais, Lamentações, musicologia histórica.

Orlando Di Lasso's *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*: some rhetorical- musical figures in *Lamentatio Prima Primi Diei (Feria Quinta In Coena Domini)*

Abstract: The aim of this article is to identify rhetorical-musical figures in the first lesson of Orlando Di Lasso's *Lamentationes Jeremiae Prophetarum* (*Lamentatio Prima Primi Diei*) with the terminology used at his period. Thus, the article is based on Joachim Burmeister's *Musica Poetica* (Rostock, 1606) with the translation into English by Benito V. Rivera (*Musical Poetics*, 1993). This article is part of a doctoral degree project whose object is the whole Lasso's *Lamentationes Jeremiae Prophetarum* (for five voices) which is divided in three parts: *Feria Quinta In Coena Domini*, *Feria Sexta In Parasceve* and *Sabbato Sancto*. The analytical approach of the whole work must follow the methodology proposed by Burmeister in his fifth category of analysis (sectioning of the piece into affections or periods).² The work also contains observations concerning the use of figures and other rhetorical-musical devices following suggestions which were proposed by authors from the same period of Lasso. These authors, in most cases, used Lasso's works to illustrate their statements. We hope the analytical data provided can help more reliable and historically based performances.

Keywords: Lasso, Burmeister, rhetorical-musical figures, Lamentations, historical musicology.

1. Introdução

Joachim Burmeister (1564-1629), professor, teórico e compositor, foi um pioneiro no estudo e aplicação das figuras retóricas em música. Em *Musical Poetics* (BURMEISTER [1606], 1993), o autor explica as figuras retórico-musicais, mencionando frequentemente a obra de Lasso. Um interessante exemplo é a obra *In me Transierunt Irae Tuae* que Burmeister utiliza como objeto de análise retórica (BURMEISTER [1606], 1993, p.205-207).

Ian D. BENT e Anthony POPLE (1980, v.1, p.530), atribuem a ele, a primeira definição de análise e a primeira proposta de análise formal em música. Segundo BURMEISTER ([1606], 1993, p.201):

Análise Musical é o exame de uma peça, pertencente a um determinado modo e a um determinado tipo de polifonia. A peça será dividida em afetos ou períodos, de maneira que o artifício com o qual cada período se concretiza, pode ser estudado ou adotado para imitação. Existem cinco áreas de análises: (1) investigação do

modo; (2) investigação do gênero melódico; (3) investigação do tipo de polifonia; (4) consideração da qualidade; (5) seccionamento da peça em afetos ou períodos.

O autor (BURMEISTER [1606], 1993, p. xlix) define afeto musical da seguinte maneira:

Um período numa melodia ou peça harmônica, finalizada por uma cadência, que move e incita os corações dos homens. É um movimento ou algo que traz alegria ou tristeza para a fraqueza humana (como Basilius Faber coloca), sendo tanto encantador, agradável e bem-vindo, como inoportuno e desagradável aos ouvidos e ao coração.

Neste artigo identificam-se algumas figuras retórico-musicais presentes na *Lamentatio Prima Primi Diei*, que podem ser utilizadas como ferramentas nas investigações posteriores da quinta categoria analítica deste teórico.

2. Análise da *Lamentatio Prima Primi Diei* (Elegia Prima, 1-3)

A obra de Lasso é composta inicialmente em frígio sobre Lá.

Segundo RIVERA e RUHNKE (1980, v.4, p.636), Burmeister "sugeriu uma fascinante taxonomia dos afetos musicais que combinava teoria triádica com o sistema dos doze modos, de uma maneira que prenunciou a tipologia maior-menor. Ele explicou os afetos associados a cada modo em termos da posição dos semitons relativos aos três graus governantes da escala" [a basis, a terça e a quinta].

Os autores acima citados mencionam ainda que, no modo frígio, "ambos os semitons estão na mesma relação

para a basis e para a quinta." Como os semitons estão localizados acima da quinta e da basis, ele é considerado "suave, lamentoso e lacrimoso." Desta maneira, através da estrutura da obra (no que diz respeito à relação entre o modo e o afeto a ele relacionado), é possível perceber a sua própria essência: o lamento.

P. HERREWEGHE (ver documento sonoro)³ menciona a respeito da obra de Lasso:

A estrutura musical das Lamentações, não é mais do que uma amplificação do texto literário. Deve a unidade fundamental à sua estrutura modal: o frígio sobre Lá para a Quinta e Sexta-feira Santa, o mixolídio para as duas primeiras lições do Sábado de Aleluia e o jônico sobre Fá para a última.

Se adotarmos a divisão do discurso em três partes, como sugere BURMEISTER em *Musical Poetics* ([1606], 1993, p.203),⁴ esta primeira lamentação (a abreviação Lam.1.1 significa primeira lamentação, primeiro versículo) pode apresentar: (1) *exordium* (2) *medium* (o "corpo da obra") e (3) *finis*, com a ocorrência de nove seções (Tab.1):

A seguir, identificam-se algumas figuras retórico-musicais, segundo a terminologia de Joachim Burmeister e Athanasius Kircher.

2.1 – *Hypallage*

"Quando uma fuga é introduzida com uma organização [melodicamente] invertida dos intervalos (BURMEISTER [1606], 1993, p.163)."⁵ Ao princípio da obra ocorre a figura de *hypallage* (Ex.1 seção1, tab1). Um motivo ascendente é trazido pelo *tenor I* e imitado pelo *altus*

	seção	compassos	texto
EXORDIUM	1	1 a 12	<i>Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae</i>
MEDIUM	2	13 a 18	<i>Aleph</i> : primeira letra do alfabeto hebraico
	3	19 a 43	Lam.1:1 <i>Quo modo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium; princeps provinciarum facta est sub tributo.</i>
	4	44 a 49	<i>Beth</i> : segunda letra do alfabeto hebraico
	5	50 a 77	Lam.1:2 <i>Plorans ploravit in nocte, et lacrymae ejus in maxillis ejus; non est qui consoletur eam, ex omnibus charis ejus; omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.</i>
	6	78 a 82	<i>Ghimel</i> : terceira letra do alfabeto hebraico
	7	83 a 112	Lam.1:3 <i>Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis; Habitavit inter gentes, nec invenit requiem; omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.</i>
FINIS	8	113 a 117	<i>Jerusalem, Jerusalem</i>
	9	118 a 124	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

Tab.1: *Lamentatio Prima Primi Diei* (Elegia prima,1-3) de Orlando Di Lasso: divisão tripartida da obra

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

In - ci-pit, in - ci-pit La - men-

In - ci-pit, in - ci-pit La - men-

In - ci-pit, in - ci-pit La - men-

In - ci-pit, in - ci-pit La - men-

In - ci-pit, in - ci-pit La - men-

Ex.1 – *Hypallage (Incipit)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso.

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

A - leph, A - leph, A - leph

A - leph, A - leph, A - leph

A - leph, A - leph, A - leph

A - leph, A - leph, A - leph

A - leph, A - leph, A - leph

Ex.2– *Anaphora (Aleph)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso.

(c.1–2). A próxima imitação com a palavra *incipit* (início) ocorre no **discantus**⁶ e **bassus**, entretanto, em movimento descendente (c.2–3). Verifica-se então, um movimento contrário entre as vozes de *altus* e **discantus** + **bassus** (c.2–3), o que pode caracterizar a figura de *hypallage*.

2.2 – Anaphora

“É um ornamento que repete modelos de alturas similares em algumas, mas não em todas as vozes da harmonia. Isto acontece na maneira de uma fuga, embora não seja de fato uma fuga” (BURMEISTER [1606], 1993, p.185–187). “ANAPHORA (Kircher) = REPETITIO (Nucius).

A repetição de uma exposição melódica sobre notas diferentes em diferentes partes” (WILSON, BUELOW, HOYT, 1980, v.21, p.264).

Fez-se necessário empregar as definições de *anaphora* supracitadas, para explicar a ocorrência de algumas figuras retóricas existentes na obra. Foram identificados quatro exemplos da figura. No primeiro, observa-se a repetição de dois motivos diferentes (*anaphora I e II*) em *Aleph* (primeira letra do alfabeto hebraico; c.13–18; seção 2). É empregada aqui, a definição de Kircher (Ex.2)

Ocorrem em *Aleph* dois motivos imitativos ligeiramente diferentes. O primeiro, trazido pelo tenor II (c.13-14), melismático, ascende na sua maioria por graus conjuntos; é imitado pelo *discantus* (c.14-15). Esta primeira figura é chamada *anaphora I*. Verifica-se o segundo motivo imitativo na voz de *altus* (c.13-14), denominado *anaphora II*. Este melisma traz um salto intervalar de terça maior descendente e ascende por graus conjuntos. É imitado pelo *tenor I* e *bassus*.

Através de suas entradas imitativas, as figuras de *anaphora* apresentam caráter de ênfase e reafirmação. O transcorrer e o imitar da palavra *Aleph* nas diversas vozes reforça: está iniciando a lamentação.

O próximo exemplo de *anaphora* (Ex.3) ocorre na segunda letra do alfabeto hebraico: *Beth* (c.44-49; quarta seção; ver Tab.1), que antecede o segundo versículo. Aplica-se a definição de *anaphora* de Burmeister, para este e os demais exemplos.

Observam-se três entradas deste motivo melismático: *tenor II*, *altus* e *discantus* (c.44-47).

O terceiro exemplo desta figura (Ex.4) ocorre na terceira letra do alfabeto hebraico (*Ghimel*; c.78-82; seção 6; ver Tab.1), preparando o próximo versículo.

Motivo melismático imitativo semelhante à *Beth* (ver exemplo anterior) é, entretanto, descendente e ocorre no *tenor II*, *tenor I* e *discantus* (c.78-82).

Após a análise das três letras hebraicas presentes na *Lamentatio Prima*, verifica-se que Lasso emprega a mesma figura (*anaphora*) e procedimento técnico semelhante na abertura dos versículos. A ocorrência do tratamento imitativo e melismático, assim como o emprego de uma mesma figura nas letras hebraicas, prepara o ouvinte à entrada dos versos e dá unidade à obra.

O quarto exemplo desta figura (Ex.5) ocorre no terceiro versículo (seção 7; ver Tab.1) em *habitavit inter gentes* (c.92-94).

"Hoje habita entre as nações, sem encontrar repouso" (*A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460).

Entradas imitativas de mesma altura ocorrem nas vozes de *tenor I* e *discantus* (c.92-94). A textura é mais rarefeita, as vozes entram aos poucos. A imitação ocorre na palavra "habita", as mínimas deste motivo e a sua repetição sugerem movimento, caminhada. Jerusalém habita entre as nações, mas sem a força e o poder de outrora.

2.3 – Hypotyposis

Segundo Burmeister ([1606], 1993, p.175), *hypotyposis* "é aquele ornamento por meio do qual, o senso do texto é tão claramente retratado que fatos inanimados descritos no texto parecem ser conduzidos à vida". Dietrich BARTEL (1997, p.307-309) em *Musica Poetica* comenta a respeito da *hypotyposis*:

Uma representação musical vívida de imagens encontradas no texto. À *hypotyposis* é dada a mesma incumbência, tanto na retórica como na música: ilustrar vívida e realisticamente um pensamento ou imagem encontrada no texto. Assim como poderia até ser considerado o recurso composicional mais importante e comum de texto-expressivo da música barroca, é a regra da música poética para deleitar e mover o ouvinte, através de uma representação musical do texto. Tal representação pictórica da palavra torna-se uma marca da música barroca, encontrada em virtualmente toda composição vocal. Literalmente o termo significa uma imitação ou reprodução... Tanto o uso retórico, como o uso retórico-musical desta figura, reflete uma imagem, em vez de expressar um afeto. Enquanto Burmeister inclui a *hypotyposis* como uma figura que reflete imagens, é a sua *pathopoeia*⁷ que é usada para expressar musicalmente os afetos... Embora somente Burmeister inclua *hypotyposis* explicitamente entre as figuras retórico-musicais, Vogt sugere que praticamente todas as outras figuras possam ser usadas como sendo de *hypotyposis*.⁸

Verifica-se a figura de *hypotyposis* em *Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam* (Lam.1:3; seção 7; c.100-107; ver Tab.1) no Ex.6.

"Os que a perseguiram alcançaram-na..." (*A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460).

A representação da perseguição pode ser observada através de recursos retórico-musicais indicando movimento:

- tratamento contrapontístico em *omnes*, apresenta duas entradas similares no *tenor I* e *bassus* (ver c.100-102, respectivamente).
- na palavra *persecutores*, observa-se uma "perseguição" harmônica (Gm → D Gm → D → Gm → Dm). Predomínio de mínimas seguidas.
- na voz de *discantus* alternam-se as notas Sol³ e Fá^{#3}, o *bassus* repete as notas Sol¹ e Ré² e o tratamento das vozes é vertical (ver c.102-103). Aqueles que perseguiram Jerusalém alcançaram-na, aqui termina a perseguição e Jerusalém está em poder do inimigo. *Apprehenderunt* (c.104-105) traz tratamento homofônico ao início: Jerusalém dominada!

2.4 – Antitheton (ou Contrapositum)

Segundo BARTEL (1997, p.199), Kircher (*Musurgia* L.8, p.145) dá a seguinte definição de *antitheton*: "é uma passagem musical na qual nós expressamos afetos opostos, como Giacomo Carrissimi contrastou o risonho de Heráclito com o choroso de Demócrito, ou como Leonus Leoni expressou: 'Eu durmo, mas meu coração vigia'". WILSON, BUELOW e HOYT (1980, v.21, p.268) em *Rethoric and Music*, também citam a definição de Kircher:

Um contraste musical, para expressar coisas contrárias e opostas, ocorrendo sucessiva ou simultaneamente. Ela pode ser caracterizada por registros contrastantes em uma parte da voz, idéias temáticas contrastantes em uma textura contrapontística, texturas musicais contrastantes, etc.

44

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

Beth -----, Beth -----, Beth -----, Beth -----.

Ex.3 - *Anaphora (Beth)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

78

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

Ghi - - - mel -----, Ghi - - - - - mel, Ghi - - - mel

Ghi - - - - - mel -----

Ghi - - - - - mel, Ghi - - - mel, Ghi - mel - - - - -

Ghi - - - - - mel -----

Ex.4 - *Anaphora (Ghimel)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

92

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

-tis; ha - bi - ta - - - vit in - - - ter gen - - - - tes,

-tis; ha - bi - ta - - - vit in - ter gen - - - - tes,

ha-bi-ta - - - - - vit in - ter gen- - - - tes, nec

-tis; ha - - - bi - ta - - - vit in - ter gen - - - - tes, nec

-tis; nec in -

Ex.5 - *Anaphora (habitavit inter gentes)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

101

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

-em; o - - mnes per - se - cu - to - res e - - jus ap -

mnes per - se - cu - to - - res e - - jus ap -

em; o - mnes ----- per-se - cu-to- - res e - - jus ap -

o - - mnes per - se - cu - to - res e - - jus ap -

105

pre - hen - de - - - runt e - - - - am in - - -

pre - hen - de - - - runt e - - - - am in - ter an -

pre - hen - de - - - runt e - - - - am in - ter

pre - hen - de - - - runt e - - - - am in - - -

Ex.6 - *Hypotyposis (omnes persecutores ejus apprehenderunt eam)*
das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Esta figura ocorre no primeiro versículo das lamentações (seção 3; c.19-28; ver Tab.1). Talvez por sugestão poética do próprio texto, Lasso emprega uma figura de contraste: *Quomodo sedet sola civitas plena populo!* "Como está solitária a cidade outrora populosa!" (Ex.7).

Aqui, "O poeta descreve o estado miserável de Jerusalém (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.1460)."⁹ Ao iniciar a

primeira lamentação, verifica-se nitidamente a intenção de contrastar idéias opostas (Tab.2). O compositor reserva o contraponto a duas vozes (*tenor II* e *bassus*) à solidão de Jerusalém, enquanto que, um tratamento mais vertical (5 vozes) é reservado às partes antecedente e conseqüente. A cidade que antes era habitada (populosa), agora está só (termina em uníssono; c.25).

<i>Quomodo sedet</i>	<i>sola civitas</i>	<i>plena populo</i>
Homofonia (5 vozes)	Contraponto (2 vozes)	Homofonia (5 vozes)

Tab.2 - *Antitheton* das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

19

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

Quo - - - mo - do se - det

Quo - mo - do se - - - det

Quo - mo - do se - - - det

Quo - mo - do se - - - det so - la ci - - -

Quo - mo - do se - - - det so - la ci - -

24

ple - na - - - po - pu - lo! Fa -

ple - - - - na - - - - po - pu - lo!

ple - - - na po - - - - pu - lo!

- - vi - tas - - - - ple - - - - na po - - - - pu - lo!

- - - - - vi - tas ple - - - - na po - - - - pu - lo!

29

- - - cta est qua - si - - - vi - du -

Fa - - - cta est qua - si vi -

Fa - - - cta est qua - si vi -

Fa - - - cta est qua - si vi -

Fa - - - cta est qua - si vi -

Ex.7 - Antitheton (*quo modo sedet sola civitas plena populo*) das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

2.5 – Pathopoeia

Significa "excitação das paixões."¹⁰ A respeito desta figura, BURMEISTER menciona ([1606], 1993, p.175):

É uma figura adaptada para provocar os afetos, que ocorre quando semitons que não pertencem ao modo e nem ao gênero da peça, são empregados e introduzidos de maneira a aplicar os recursos de uma classe à outra. O mesmo se mantém quando os semitons, próprios ao modo da peça, são usados mais frequentemente do que é costume.

Em "passa a noite chorando, pelas faces correm-lhe lágrimas" (A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460), a palavra *plorans* traz a figura de *pathopoeia*, representada por uma segunda menor (Ex.8). O afeto é o da tristeza. A figura é também enfatizada pela tessitura das vozes (não ocorre o emprego de *discantus* e nem do *bassus*, mas de vozes centrais: *altus*, *tenor I* e *II*, c.50–53 aproximadamente). O melisma em *ploravit* (*altus*) também remete à idéia do choro ou lamento. O intervalo

de segunda menor pode também ser encontrado em *lacrymae ejus* (*discantus*, c.56–57).

2.6 – Pleonasmus

"É a efusão abundante da harmonia durante a formação de uma cadência, especificamente na parte média. Caracterizado por combinação de *symblema* e *syncope* dentro de dois, três ou mais *tactus*."¹¹ (BURMEISTER [1606], 1993, p.171). Segundo BARTEL (1997, p.365):

Burmeister introduz o termo na *Figurenlehre* musical, definindo-o como uma passagem dissonante (*symblema*), que é prolongada através de uma suspensão (*syncope*), antes de sua resolução. Ambos, *symblema* e *syncope*, introduzem dissonâncias dentro da estrutura harmônica de uma composição. Isto resulta no exagero ou abundância pretendida, isto é, de dissonâncias. A combinação de notas de passagem e suspensão, estende não somente uma dissonância, mas pode criar ainda outro prolongamento: então, os numerosos *pleonasmoi* devem estar ligados; a cadência poderia ser estendida sobre dois, três, ou mais compassos.

50

Discantus

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

Plo - rans plo - ra - vit in no - - - - -

Plo - - - rans plo - ra - - vit in no - - -

Plo - - - rans plo - ra - - vit in no - - -

54

et la - - - cry - mae e - - - jus in

- - - cte, et la - cry - mae e - - - jus

- - - cte, et la - cry - mae e - - - - - jus

- - - cte, et la - - - cry - mae e - - - jus in - - -

et la - - - cry - mae e - - - jus

Ex.8 – Pathopoeia (*plorans ploravit in nocte*) das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso (c.50–51; ver Tab.1)

São apresentados dois exemplos desta figura na obra.

No primeiro (Ex.9), *Facta est sub tributo* (Lam.1:1; seção 3; c.40-43; ver Tab.1).

Jerusalém, "a princesa das províncias" (A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460), está sujeita ao tributo. Ao final da primeira lamentação, nas palavras *sub tributo*, observa-se esta figura cadencial. Além da *syncope* também ocorre o *symblema*. BURMEISTER ([1606],1993, p.169) menciona:

Symblema é uma mistura de consonâncias e dissonâncias que acontece da seguinte maneira. Ao início ou primeira metade de um *tactus*, todas as consonâncias ocorrem como consonâncias absolutas em todas as vozes da harmonia. Contudo, ao final ou segunda metade do *tactus*, nem todas, mas somente algumas das vozes relacionam-se como consonâncias absolutas. Das vozes que são consonantes entre si, algumas se movem à mesma posição, enquanto outras, permanecem estacionárias por alguns *tactus*.¹²

A *syncope* ocorre nas vozes de *discantus*, *altus* e *tenor II* (c.40-42). O *symblema minus* está nas vozes de *tenor*

I (c.40 e 42), *tenor II* (c.42). Assim, *syncope* e *symblema* ocorrem nas palavras *sub tributo*. Jerusalém, a senhora das nações, "a princesa das províncias", está sujeita ao tributo. A ocorrência de dissonâncias, através do *pleonasmus*, revela a seriedade do momento. A harmonia caminha por intervalo *diapente*¹³ ascendente:

Sub tributo

Bb – F – C – Gm – Dm – A

diapente ascendente

Tab.3 – Encadeamento harmônico (c.40-43) das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

No segundo (Ex.10), *Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias* (Lam.1:3; seção 7; compassos 109: final – 110; ver Tab.1).

39

Discantus
fa - - cta est sub tri - - bu - - - to.

Altus
fa - - cta est sub tri - - bu - - - to.

Tenor I
- cta est sub tri - - bu - - - to.

Tenor II
fa - - cta est sub tri - bu - - - to.

Bassus
fa - - cta est sub tri - bu - - - to.

Ex.9 – *Pleonasmus (sub tributo)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

108

Discantus
- - - ter an - gu - sti - as

Altus
in - - - ter an - gu - sti - as, an - gus - sti - as.

Tenor I
in - ter an - gu - sti - as, in - - - ter an - gu - sti - as.

Tenor II
in - ter an - gu - sti - as in - ter an - gu - sti - as.

Bassus
in - - - ter an - - - gu - - - sti - as.

Ex.10 – *Pleonasmus (angustias)* das *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* de Orlando Di Lasso

Na palavra *angustias* pode ser observada três dissonâncias (*syncope*) seguidas na voz de *discantus*, o que caracteriza a figura *pleonasmus*; sons mais longos também podem ser verificados. Tais recursos provocam um efeito suspensivo que caracteriza o texto. Outras síncopas podem ser observadas no *discantus* e *altus* (início dos compassos 108 e 112, respectivamente).

2.7 – Congeries (*Synathroismos*)

"É o sobrepor de consonâncias perfeitas e imperfeitas,¹⁴

que prosseguem em movimento similar" (BURMEISTER [1606], 1993, p.185). BARTEL (1997, p.230) citando Burmeister menciona: "... a *congeries* caracteriza uma alternância entre a triade em posição fundamental e em primeira inversão resultante de *síncopas* contínuas através de suspensões em uma das vozes, "nas quais movimentos paralelos foram abandonados..."

O Ex.11 mostra uma ocorrência de *congeries*, Non est qui consoletur eam (Lam.1:2; seção 5; c.60: final-64; ver Tab.1).

The musical score for Ex.11 is a five-part setting of the text 'non est qui consoletur eam, ex'. The voices are Discantus, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The score is written in a single system with a common time signature. The Discantus part is the most active, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The other voices are more static, often holding long notes or rests. The text is written below the staves, with some words split across measures. The score is a clear example of the Congeries technique, where consonances and dissonances are used to create a specific emotional effect.

Ex.11 – Congeries (*non est qui consoletur eam*) das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

A voz de *discantus* (c.61) traz *syncope* (duas seguidas), provocando e alongando a suspensão. A alternância das suspensões e resoluções harmônicas desta figura em concordância com o texto, pode ocasionar um efeito de ansiedade e aflição: "não há quem a console" (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.1460).

3. Conclusão

A Tab.4 resume as figuras retórico-musicais analisadas em *Lamentatio Prima Primi Diei*:

A identificação das figuras é o primeiro passo para a compreensão mais aprofundada do texto e do seu valor

SEÇÃO	TEXTO	FIGURAS RETÓRICO-	RECURSOS MÚSICAIS EM-	AFETO, CARÁTER OU QUALIDADE
1 (c.1-12) <i>Exordium</i>	<i>Incipit Lamentatio...</i>	<i>Hypallage</i>	Entradas graduais do motivo imitativo. Repetição motivica em movimento contrário.	Movimento de iniciar algo (abertura da obra)
2 (c.13-18) <i>Medium</i>	<i>Aleph</i>	<i>Anaphora</i>	Motivo melismático tratado imitativamente com entradas paulatinas e sucessivas.	Lamento. Reafirmação. Movimento: principiar do primeiro versículo.

3 (c.19-43)	<i>Quomodo sedet sola civitas plena populo!</i> ... <u>facta est sub tributo.</u>	<i>Antitheton</i> <i>Pleonasmus (Symblema e Syncope)</i>	Contraste de textura (homofonia x contraponto). Dissonâncias.	Idéias opostas: cidade populosa e solitária. É fato: Jerusalém está sob tributo. A ocorrência de dissonâncias demonstra a gravidade do momento e encerra a seção.
4 (c.44-49)	<i>Beth</i>	<i>Anaphora</i>	Entradas imitativas graduais do motivo melismático.	Lamento. Reafirmação. Movimento: principiar do 2º versículo.
5 (c.50-77)	<u><i>Plorans</i></u> <i>ploravit in nocte...</i> ... <u><i>non est qui consoletur eam</i></u>	<i>Pathopoeia</i> <i>Congeries</i>	Intervalo de 2ª menor. Melismas (<i>ploravit</i>). Acordes em 1ª inversão intercalam-se com acordes em estado fundamental. Registro mais agudo, sincopa e menor número de vozes.	Tristeza. Jerusalém, triste e lamentosa, passa a noite chorando. Jerusalém está inconsolável, aflita e só.
6 (c.78-82)	<i>Ghimel</i>	<i>Anaphora</i>	Entradas imitativas graduais do motivo melismático.	Lamento. Reafirmação. Movimento: principiar do 3º versículo.
7 (c.83-112)	<i>Habitavit inter gentes...</i> ... <i>Omnes persecutores ejus</i> ... <i>apprehenderunt eam</i> <i>inter angustias.</i>	<i>Anaphora</i> <i>Hypotyposis</i> <i>Hypotyposis</i> <i>Pleonasmus</i>	Entradas imitativas. Emprego de mínimas. Textura mais rarefeita. A harmonia caminha por intervalo diapente (Gm-D-Gm-D-Gm-Dm). Repetição das notas Sol ¹ e Ré ² no bassus e Sol ³ e Fá ^{#3} no discantus. Mínimas seguidas. Tratamento vertical das vozes, principalmente ao início. Notas de longa duração e três sincopas seguidas no discantus.	Reafirmação. Movimento: caminhar (Jerusalém habita entre as nações). Movimento: perseguição. Movimento: aqueles que perseguiam Jerusalém, alcançaram-na. Angústia.

Tab.4 - Figuras retórico-musicais na *Lamentatio Prima Primi Diei (Feria Quinta in Coena Domini)* de Orlando Di Lasso

retórico-musical. Contudo, segundo a metodologia analítica empregada por Burmeister (quinta categoria), somente a identificação das figuras não é suficiente para determinar o afeto. Para a melhor compreensão da obra, devem-se também encontrar os períodos, presentes nas três partes constitutivas do discurso (exordium, medium e finis).

As cadências (cuja análise é parte do projeto de doutorado) têm um valor estrutural importante, pois elas pontuam os períodos, podendo também apresentar uma qualidade de expressão retórico-musical.

Os elementos que formam a sintaxe da obra (figura, texto, cadências, textura, altura modal, etc), embora distintos, interagem de maneira a sugerir um único sentimento ou afeto.

Os artifícios retóricos não se limitam às figuras, mas são elas,

indubitavelmente, ferramentas valiosas na expressão do afeto. A análise de uma obra deste período, buscando conhecer e compreender as figuras retórico-musicais e a sua inserção no contexto geral da obra, pode oferecer aos instrumentistas, cantores e regentes, um importante subsídio interpretativo de época.

Como a definição do *poeticum decorum* indica, o texto da composição é o fator determinante na aplicação das figuras. Esta visão é também articulada no comentário introdutório às figuras em *Musica Poetica*: "Se o estudante deseja saber quando e onde a composição deve ser ornamentada com estas figuras, é necessário examinar atentamente o texto de uma composição, especialmente quando usa o ornamento específico e então, ornamentar um texto similar com as mesmas figuras. Deve fazer isto, de tal maneira, que o próprio texto prescreverá as regras." (BARTEL, 1997, p.97).

Referências

- A BÍBLIA DE JERUSALEM. São Paulo (Paulus), 2002.
- BARTEL, D. *Musica Poetica*. Lincoln and London: University of Nebraska, 1997.
- BENT, I. D.; POPE, A. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, Ed. London: Macmillan, 1980.
- BURMEISTER, J. *Musica Poetica*. Rostochii: Stephanus Myliander, 1606.
- BURMEISTER, J. *Musical Poetics (Musica Poetica:1606)*. Tradução: Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- RIVERA, B. V.; RUHNKE, M. Joachim Burmeister. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Stanley Sadie, Ed.). London: Macmillan, v.4, 1980.
- SADIE, S. (Ed.). *Diapente*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v. 7, 1980.
- WILSON, B., BUELOW, G. J. e HOYT, P. A. Rethoric and Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Stanley Sadie, Ed.). London: Macmillan, v.21, 1980.

Partitura

LASSO, O. DI. *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*: vocal. Kassel: Bärenreiter, ©1992. 1 partitura (259 p.). Discantus, altus, tenor e bassus.

Documento sonoro

LASSUS, R. de: *Hieremiae Prophetarum Lamentationes*. Direção: Phillippe Herreweghe. Intérpretes: Ensemble Européen De La Chapelle Royale. Harmonia Mundi, p1989. 1 CD.

Áurea Helena de Jesus Ambiel, regente, professora de disciplinas teórico-musicais, é doutoranda em musicologia histórica pela Universidade Estadual de Campinas, e tem como orientadora, a profa. Dra. Helena Jank. É mestre em Artes pela mesma Universidade.

Notas

- ¹ BURMEISTER [1606], 1993, p.201.
- ² BURMEISTER [1606], 1993, p.201.
- ³ (LASSUS, 2003, p.7)
- ⁴ "Autores clássicos variavam em suas numerações das partes de um discurso. Rhetorica ad Herennium 1.3.4 lista seis partes: exordium, narratio, divisio, confirmatio, confutatio e conclusio. A mais ampla divisão tripartida era, obviamente, inspirada pela injunção de Aristóteles que, um drama trágico ou poema épico, para ser um todo unificado, deveria ter um começo [arche], meio [meson] e fim [teleute] (Aristóteles, Poetics 7.3 e 23.1). Uma comparação da parte média a um corpo humano é encontrado em Aristóteles, Rethoric 3.14.8: "Se o ouvinte já está bem disposto (preparado), não haveria necessidade de um exórdio, exceto para sumariar o sujeito da fala, de maneira que, como um corpo [soma], ele pode ter uma cabeça." Capítulos 12, 13 e 14 de Praecepta de Dressler, provém diretrizes sobre a estruturação do exordium, medium e finis." Nota de rodapé nº2 (BURMEISTER [1606], 1993, p.203).

⁵ "Imitação fugal em movimento contrário" (WILSON, BUELOW, HOYT, 1980, v.21, p.265).

⁶ *Discantus* é a voz mais aguda da obra.

⁷ Ver exemplo 8.

⁸ BARTEL (1997, p.309) cita ainda: "O termo *hypotyposis* é encontrado uma vez mais no *Conclave* de Vogt. Vogt não o inclui na sua lista de figuras, mas preferivelmente usa o termo para caracterizar geralmente suas *figuras* ideais. Estas figuras não são somente para expressar os afetos, mas são para apresentar a ideia do texto de uma maneira real (*vivaciter*) e imaginativa (*idealiter*). Para este fim o compositor usa as figuras *hypotyposis* e *prosopopoeia*. Com estas instruções Vogt tipifica sua categoria de figuras ideais. A formulação plural de *figurae hypothiposeos* sugere uma classe inteira de tais figuras. Este entendimento é sustentado pela definição anterior de Vogt de ideia musical como "aquilo que é retratado através das figuras de *hypotyposis*." Música e palavra juntas são para a obra uma vívida representação da ("aquilo que é visto") do texto, usando *figurae ideales hypotyposeos*."

⁹ Nota de rodapé: letra a).

¹⁰ Nota de rodapé número 33 (BURMEISTER [1606], 1993, p.175).

¹¹ "Um *tactus*, não deve ser confundido com o moderno *Takt* alemão, tem a duração de uma semibreve; duas semibreves fazem uma medida ou perfeição" (BURMEISTER, [1606], 1993, p.29; nota de rodapé nº8).

¹² BARTEL (1997, p.418-419) cita Burmeister (*Musica Poetica*, p.60): *Symblema* é uma mistura de consonâncias e dissonâncias que acontece na seguinte maneira. Ao início ou primeira metade de um *tactus*, todas as consonâncias ocorrem como consonâncias absolutas em todas as vozes da harmonia. Contudo, ao final ou segunda metade do *tactus*, nem todas, mas somente algumas das vozes relacionam-se como consonâncias absolutas. Das vozes que são consonantes entre si, algumas movem-se à mesma posição, enquanto outras, permanecem estacionárias por alguns *tactus*.¹³ *Diapente*: "(do *Gk. dia pente*: 'através de cinco'). Na Grécia antiga e medieval, nome dado ao intervalo de uma quinta. Nos tratados medievais e nos manuscritos musicais, os termos *epidiapente* ('5ª acima') e *subdiapente* (*hypodiapente* '5ª abaixo') são usados para designar canons a uma quinta superior ou inferior respectivamente." (SADIE (Ed.), 1980, v.7, p.292).

¹⁴ Isto é, terças imperfeitas posicionadas sobre quartas perfeitas (citação de rodapé número 50 em BURMEISTER [1606], 1993, p. 185).