

RAFAEL LUÍS GARBUIO

***Responsoria* de Carlo Gesualdo –
estudo do processo de ensaio e
execução da obra**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas. Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G164r Garbuio, Rafael Luís.
 Responsoria de Carlo Gesualdo - estudo do processo de ensaio
 e execução da obra. / Rafael Luís Garbuio. – Campinas, SP:
 [s.n.], 2011.

 Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Artes.

 1. Gesualdo, Carlo, 1566-1613. 2. Maneirismo. 3. Práticas
 interpretativas 4. Regencia (Musica). I. Fiorini, Carlos Fernando.
 II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
 Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Responsoria of Carlo Gesualdo - study the process of rehearsal and performance.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Gesualdo, Carlo, 1566-1613 ;

Maneirismo, Práticas interpretativas ; Regencia (Musica).

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Prof^a. Dr^a. Helena Jank.

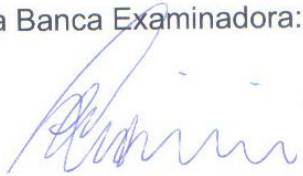
Prof Dr. Alexandre Takahama.

Data da Defesa: 25-02-2011

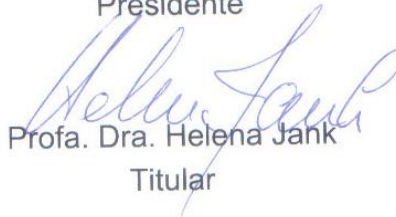
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Rafael Luis Garbuio - RA 017140 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Presidente



Profa. Dra. Helena Jank
Titular



Prof. Dr. Alexandre Machado Takahama
Titular

Agradecimentos

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento desta pesquisa;

Ao Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini, pela orientação desse trabalho, pela dedicação, pela paciência e pela amizade;

Aos amigos do grupo de pesquisa *Camerata Anima Antiqua*, pela valiosa participação nesta pesquisa e pela amizade;

À Prof^a. Dra. Helena Jank e ao Prof. Dr. Eduardo Ostegren pelas sugestões e apoio;

À Dra. Laura Beatriz de Almeida, pela correção do texto;

Aos meus pais, Dalva e Celso, pelo apoio, incentivo e exemplo;

À Beatriz Benesi que esteve presente em todos os momentos, mesmo quando estava distante.

“Para ser grande, sê inteiro: nada teu exagera
ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és no mínimo
que fazes.

Assim em cada lago a lua toda brilha, porque
alta vive.”

FERNANDO PESSOA

Resumo

Este trabalho refere-se aos nove motetos escritos pelo italiano Carlo Gesualdo (1566 – 1613) em 1611, intitulados *Sábado Santo*. São peças escritas em forma de responsório que fazem parte de um grupo maior conhecido como *Responsoria Tenebrae*, composto para uma cerimônia da igreja Católica denominada *Ofício das Trevas*, ou *Tenebrae Officium*.

O objetivo da pesquisa é elaborar uma série de propostas práticas que auxiliem o regente no momento do ensaio e da execução da obra, pois, em razão das características musicais encontradas na escrita desse compositor e da dificuldade em se trabalhar com o estilo de sua composição, é necessário um trabalho direcionado à prática desse repertório de forma a auxiliar em todo o processo de execução, desde a escolha do grupo até a melhor forma de apresentação pública.

Para atingir o objetivo proposto, a presente pesquisa realizou, num primeiro momento, um levantamento histórico e estilístico do período e da obra do compositor, bem como um estudo sobre a cerimônia religiosa para qual foram escritos os motetos. Com base em uma ampla análise musical dos nove motetos, foram formuladas sugestões práticas de ensaio e execução da obra de Carlo Gesualdo.

Palavras chave: Carlo Gesualdo; Maneirismo; Práticas Interpretativas; Regência.

Abstract

This dissertation presents a work about the nine motets written by the Italian composer Carlo Gesualdo (1566 – 1613) in 1611 entitled Holy Saturday. Each piece was composed in responsorial form. This set of motets – *Responsoria Tenebrae* – was written for a Catholic Ceremony known as Darkness Service, or *Tenebrae Officium*.

The purpose of this research is to prepare a series of practical proposals that will help the conductor to rehearse and to perform the work. The musical characteristics and the difficulty of this kind of composition show the necessity of a study directed to its practice, from the group choice to its public performance.

To reach that objective, this research contains a historic and stylistic overview of the period and of the work of this composer, as well as of the religious service to which the piece was composed, a wide musical analysis and a final chapter with practical suggestions for rehearsal and performance.

Key words: Carlo Gesualdo; Manneirism; Performance; Conducting.

Lista de Tabelas

Tabela 1 Tabela explicativa do <i>Ofício das Trevas</i>	27
Tabela 2 Distribuição do repertório no concerto	110
Tabela 3 Primeiro exemplo de programa de concerto	111
Tabela 4 Segundo exemplo de programa de concerto	112

Lista de Figuras

Fig. 1 Exemplo de cromatismo melódico	37
Fig. 2 Exemplo de cromatismo harmônico	37
Fig. 3 c. 13 a 14 (Responsório 1)	38
Fig. 4 c. 49 a 55 (Responsório 1)	39
Fig. 5 c. 36 a 38 (Responsório 1)	40
Fig. 6 c. 54 a 55 (Responsório 6)	41
Fig. 7 c. 24 a 25 (Responsório 2)	41
Fig. 8 c. 22 a 24 (Responsório 1)	41
Fig. 9 c. 50 a 51 (Responsório 9)	41
Fig. 10 c. 38 a 41 (Responsório 9)	42
Fig. 11 c. 20 a 21 (Responsório 3)	43
Fig. 12 c. 1 a 6 (Responsório 1)	45

Fig. 13 c. 22 a 24 (Responsório 1)	46
Fig. 14 c. 40 a 43 (Responsório 1)	48
Fig. 15 c. 3 a 7 (Responsório 1)	50
Fig. 16 c. 12 a 15 (Responsório 2)	51
Fig. 17 c. 17 a 18 (Responsório 2)	51
Fig. 18 c. 26 a 28 (Responsório 2)	52
Fig. 19 c. 33 a 35 (Responsório 2)	53
Fig. 20 c. 36 a 41 (Responsório 2)	54
Fig. 21 c. 42 a 47 (Responsório 2)	54
Fig. 22 c. 48 a 53 (Responsório 2)	55
Fig. 23 c. 1 a 7 (Responsório 3)	57
Fig. 24 c. 8 a 13 (Responsório 3)	57
Fig. 25 c. 14 a 19 (Responsório 3).	58
Fig. 26 c. 20 a 26 (Responsório 3)	59
Fig. 27 c. 44 a 47 (Responsório 3)	60
Fig. 28 c. 1 a 5 (Responsório 4)	61
Fig. 29 c. 5 a 8 (Responsório 4)	62
Fig. 30 c. 18 a 21 (Responsório 4)	63
Fig. 31 c. 27 a 29 (Responsório 4)	64
Fig. 32 c. 37 a 43 (Responsório 4)	65

Fig. 33 c. 51 a 55 (Responsório 4)	66
Fig. 34 c. 1 a 8 (Responsório 5)	68
Fig. 35 c. 15 a 18 (Responsório 5)	69
Fig. 36 c. 17 a 21 (Responsório 5)	69
Fig. 37 c. 28 a 31 (Responsório 5)	70
Fig. 38 c. 33 a 35 (Responsório 5)	71
Fig. 39 c. 40 a 43 (Responsório 5)	71
Fig. 40 c. 1 a 6 (Responsório 5)	73
Fig. 41 c. 6 a 10 (Responsório 6)	74
Fig. 42 c. 11 a 13 (Responsório 6)	75
Fig. 43 c. 16 a 21 (Responsório 6)	75
Fig. 44 c. 29 a 31 (Responsório 6)	76
Fig. 45 c. 1 a 4 (Responsório 7)	78
Fig. 46 c. 11 a 13 (Responsório 7)	79
Fig. 47 c. 19 a 20 (Responsório 7)	79
Fig. 48 c. 21 a 24 (Responsório 7)	81
Fig. 49 c. 27 a 31 (Responsório 7)	82
Fig. 50 c. 32 a 33 (Responsório 7)	82
Fig. 51 c. 34 a 36 (Responsório 7)	83
Fig. 52 c. 37 a 38 (Responsório 7)	84

Fig. 53 c. 1 a 4 (Responsório 8)	85
Fig. 54 c. 9 a 11 (Responsório 8)	86
Fig. 55 c. 11 (Responsório 8)	87
Fig. 56 c. 14 a 19 (Responsório 8)	88
Fig. 57 c. 20 a 22 (Responsório 8)	89
Fig. 58 c. 23 a 25 (Responsório 8)	90
Fig. 59 c. 28 a 29 (Responsório 8)	90
Fig. 60 c. 30 a 33 (Responsório 8)	91
Fig. 61 c. 48 a 49 (Responsório 8)	92
Fig. 62 c. 1 a 5 (Responsório 9)	93
Fig. 63 c. 15 a 16 (Responsório 9)	94
Fig. 64 c. 22 (Responsório 9)	94
Fig. 65 c. 38 a 41 (Responsório 9)	95
Fig. 66 c. 50 a 51 (Responsório 9)	95
Fig. 67 Tessitura das vozes	97
Fig. 68 Primeiro exemplo de exercício	101
Fig. 69 c. 30 a 31 (Responsório 1)	101
Fig. 70 c. 36 a 38 (Responsório 1)	101
Fig. 71 Segundo exemplo de exercício	102
Fig. 72 Terceiro exemplo de exercício	103

Fig. 73 c. 36 a 38 (Responsório 1)	104
Fig. 74 c. 48 a 49 (Responsório 2)	105
Fig. 75 c. 11 a 14 (Responsório 5)	106
Fig. 76 c. 20 a 29 (Responsório 8)	107
Fig. 77 c. 36 a 38 (Responsório 1) com inclusão do sinal de dinâmica	114
Fig. 78 c. 29 a 35 (Responsório 2) com inclusão do sinal de dinâmica	116
Fig. 79 c. 22 a 26 (Responsório 3) e simulação de execução	118
Fig. 80 c. 18 a 21 (Responsório 4) com inclusão do sinal de dinâmica	120
Fig. 81 c. 3 a 6 (Responsório 6) com inclusão do sinal de dinâmica	124
Fig. 82 c. 23 a 24 (Responsório 7) com inclusão do sinal de dinâmica	127
Fig. 83 c. 9 a 11 (Responsório 8) com inclusão do sinal de dinâmica	129
Fig. 84 c. 38 a 40 (Responsório 9) e simulação de execução	132

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1- Aspectos Históricos	4
1.1 Contextualização histórica do período	4
1.2 Música do Renascimento	10
1.2.1 Música do Maneirismo	13
1.3 Carlo Gesualdo	17
Capítulo 2 - <i>Tenebrae Officie</i>	22
2.1 O rito da Semana Santa	22
2.2 O Texto dos Responsórios	28
Capítulo 3 – Análise musical dos motetos do Sábado Santo	36
3.1 Primeiro responsório	44
3.2 Segundo responsório	49
3.3 Terceiro responsório	56
3.4 Quarto responsório	60
3.5 Quinto responsório	66
3.6 Sexto responsório	72
3.7 Sétimo responsório	77
3.8 Oitavo responsório	84
3.9 Nono responsório	92

Capítulo 4 – Propostas de realização musical da obra	96
4.1 Considerações gerais sobre o grupo	96
4.2 Considerações sobre a preparação do grupo	100
4.3 Considerações sobre a preparação das peças	103
4.4 Considerações sobre a execução da obra	108
4.5 Primeiro responsório	113
4.6 Segundo responsório	115
4.7 Terceiro responsório	117
4.8 Quarto responsório	119
4.9 Quinto responsório	121
4.10 Sexto responsório	123
4.11 Sétimo responsório	126
4.12 Oitavo responsório	128
4.13 Nonno responsório	130
Conclusão	134
Bibliografia	136
Anexo	139

Introdução

O compositor Carlo Gesualdo (1566 – 1613) é um dos nomes mais importantes da fase final do período do renascimento. Sua obra representa um estilo de composição baseado em inovações e experimentos harmônicos que, desde a segunda metade do século XVI, vinha se desenvolvendo nas cidades italianas. Os seis livros de madrigais, a cinco e seis vozes, publicados pelo compositor tornaram-no conhecido e presente no repertório vocal especializado até os dias de hoje. Está, entretanto, no conjunto de sua obra sacra, a síntese de seu estilo e de suas características musicais.

O estudo e a execução da obra de Gesualdo apresentam uma série de dificuldades, tanto teóricas como práticas. Sua linguagem harmônica e sua escrita repleta de dissonâncias e falsas relações melódicas tornam o processo de afinação de sua música com um nível de dificuldade superior a de seus contemporâneos. Somado a isso está a falta de bibliografia a respeito de sua obra, em especial, estudos direcionados para a prática musical. Os fatos biográficos do compositor são bastante desenvolvidos pela literatura, tanto atual quanto a de seu tempo, devido aos acontecimentos trágicos que permearam sua história, mas a dificuldade em se classificar sua música e seu estilo torna a questão musical de sua obra muito pouco explorada pelos autores. Um exemplo dessa dificuldade é a classificação da escrita musical entre os sistemas modal e tonal, uma vez que encontramos na obra situações que não nos permite nenhuma dessas opções. Em razão de uma execução musical complexa e da falta de estudos e textos que auxiliem no entendimento teórico das composições, alguns segmentos importantes da obra de Gesualdo são pouco executados, dentre eles destaca-se o conjunto de motetos escritos em 1611 conhecidos como *Tenebrae Responsoria*.

O conjunto de motetos, escritos para a cerimônia da igreja católica chamada Ofício das Trevas, *Tenebrae*, é uma das obras mais importantes do

compositor, por conter todas as características de sua escrita na fase madura e desenvolvida. Ao todo a obra compreende 27 motetos escritos em forma de responsório, mais um *Miserere* e um *Benedictus* que, juntos, correspondem à parte musical dessa cerimônia, cuja origem está no período medieval.

A proposta desta pesquisa foi realizar um estudo sistemático de parte desse repertório, visando a elucidar as questões mais importantes, que são colocadas sobre a obra auxiliando, assim, regentes que se proponham a ensaiar e a executar os motetos. O resultado deste estudo são, portanto, constatações estilísticas e musicais a respeito dos motetos, acompanhadas de propostas práticas de ensaio e execução das mesmas.

O último grupo de nove motetos dentro do *Responsoria*, conhecidos como o Sábado Santo, foi escolhido por serem esses os motetos mais conhecidos e executados de todo o grupo, e por conter todas as características musicais relevantes do estilo do compositor.

O primeiro passo foi compreender o ambiente histórico e musical em que Carlo Gesualdo formou-se e construiu sua carreira, através de aspectos históricos pesquisados e analisados com o apoio da bibliografia existente sobre o período. O grande enfoque nesta fase da pesquisa foi dado à definição, baseada em estudos realizados por outros autores, da obra de Gesualdo como de um representante do Maneirismo na música. Este termo, emprestado das artes visuais, permite classificar a fase final do renascimento a partir de características inovadoras, diferenciando-o do alto renascimento e também do barroco que viria na sequência.

Em seguida, buscou-se delinear uma visão geral da cerimônia religiosa para qual a obra foi composta devido ao caráter simbólico que esta cerimônia exerceu sobre a música. Os textos envolvidos nas composições, bem como os rituais religiosos que fazem parte da execução original dos motetos, são importantes por revelarem toda a dramaticidade que o compositor pretendia

demonstrar, e também por demonstrarem a motivação religiosa que o compositor teve. Mesmo nos dias atuais quando a execução dos motetos está restrita a ambientes artísticos de concerto, pelo fato da cerimônia do Ofício das Trevas não ser mais realizada, o conhecimento abrangente do ritual é indispensável para o entendimento pleno da obra.

A partir dos elementos históricos e estilísticos foi possível uma análise da partitura. Os conceitos teóricos foram determinados com base no estudo da escrita musical e dos conhecimentos previamente adquiridos sobre o repertório. Dessa forma, foi possível identificar e entender os procedimentos musicais mais recorrentes ao longo dos nove motetos. Alguns pontos, na análise musical, tornaram-se reveladores da escrita do compositor, em especial, dos procedimentos que se utiliza para destacar passagens importantes do texto. Esse conhecimento está diretamente ligado a uma interpretação adequada da música, sendo indispensável, portanto, para a parte prática da pesquisa.

Com base nos conhecimentos adquiridos foi possível desenvolver o capítulo final em que propostas práticas que abrangem todas as etapas de ensaio e preparação da obra foram abordadas. As propostas basearam-se também nos procedimentos práticos realizados junto ao grupo de pesquisa do Instituto de Artes da Unicamp, *Camerata Anima Antiqua*. Formado por cantores especializados no repertório vocal do renascimento, esse grupo ensaiou e executou, sob a direção deste pesquisador, parte do repertório em estudo a partir das propostas elencadas neste trabalho.

O resultado final da dissertação visa a auxiliar posteriores execuções do Sábado Santo, sugerindo possíveis caminhos para as decisões e escolhas do regente.

Capítulo 1

1.1 Contextualização histórica do período

Em fins do século XIII, a sociedade europeia ocidental passava por um momento de modernização e transformação de suas estruturas. Após séculos do período que conhecemos por Idade Média, os povos europeus acompanhavam um processo de abandono das estruturas feudais e aumento das relações comerciais entre os povos. Neste cenário, temos o início do Renascimento, momento da história em que a sociedade descobre na cultura clássica, greco-romana, um ideal de perfeição e harmonia. Através da busca de textos latinos e pesquisas aprofundadas sobre o assunto, nasce uma nova linha de pensamento que influenciou e alterou todo o cenário intelectual da Europa, resultando em um dos períodos mais ricos e importantes da história.

O homem medieval tinha o temor a Deus e a obediência à igreja Católica como alicerces para sua vida. Todo o entendimento do mundo e das ciências tinha o poder divino como explicação, e tudo que contrariasse os dogmas católicos era considerado pecado. A convivência do homem com o pecado era muito próxima, atribuindo-se a este uma relação direta com os fatos cotidianos. Mas no final da era medieval uma nova forma de compreender a sociedade e o mundo começou a modificar esse sistema, tornando o homem renascentista muito mais interessado em sua própria existência e na natureza humana do que antes.

Vários fatores levaram a esse processo de mudança, muitos dos quais se iniciaram na alta Idade Média. Algumas tentativas de renascimentos aconteceram em situações bastante remotas dos primeiros séculos. No início do século IX, por exemplo, Carlos Magno promoveu uma restauração da arquitetura e

dos textos latinos na Europa Ocidental. Assim como no século XII, quando um renovado interesse pela civilização romana espalhou bibliotecas especializadas por toda a Europa. Mas foi apenas no século XIV que a tentativa de restaurar o ideal clássico de cultura e ciências encontraria situações favoráveis para se desenvolver.

As situações favoráveis às transformações abrangem o campo social e o intelectual, mas também encontram o respaldo financeiro que faltou em outros tempos. Um aspecto importante, para se entender o porquê do renascimento ter acontecido naquele momento, são as cidades-estados, que tinham autonomia política e financeira, acumularem grandes somas em riquezas no final da Idade Média. Esse excedente financeiro era fruto do comércio de especiarias que movimentava toda a Europa, em especial a região onde hoje é a Itália, e foi com esse capital, novidade para as sociedades, que se possibilitou o investimento necessário para vir à tona o movimento renascentista.

Cidades como Florença, Veneza, Pádua e Roma, desenvolveram um sistema de controle político a partir de famílias que ali assumiam o poder e rivalizavam com o poder central, o Sacro Império. Foi nesse ambiente que pintores, escritores, filósofos e músicos encontraram a situação adequada para desenvolver seus trabalhos, com o apoio dos mandatários da cidade que usavam sua produção artística como forma de ostentação e demonstração de poder para as cidades vizinhas.

A figura do mecenas é um dos pontos centrais da situação política e social do renascimento, e de como se deu o desenvolvimento das artes nesse período. A existência de alguém, ou uma família, dotada de poder e dinheiro capaz de patrocinar um grupo de artistas, é, entretanto, anterior ao período em estudo. Um exemplo importante de mecenato foi a família Medici em Florença que, apesar de sucessivas revoltas e retrocessos, manteve-se no poder político e dirigiu os rumos da cidade por quase três séculos.

Outro fator relevante para o desenvolvimento do renascimento foi o contato com os povos árabes, através das cruzadas (anterior ao século XII), e mais tarde com a queda do Império Bizantino pelas mãos dos turcos, em 1453, quando a maioria dos intelectuais deixou Constantinopla rumo às cidades do ocidente para fugir da dominação Otomana. Esse contato deu aos homens do renascimento a chance de ter acesso a textos científicos e filosóficos da Grécia antiga, como os escritos de Aristóteles, Sócrates e Platão, resultando de forma direta no aparecimento das universidades, sobretudo em Bolonha, Pádua, Paris e Oxford. Neste novo cenário intelectual surge uma nova corrente de pensamento que seria a base do renascimento, o chamado pensamento humanista.

O Humanismo é a síntese filosófica de todo o renascimento. Linha de pensamento que ajudou a colocar o homem como objeto de estudo das ciências e principal elemento observado pelas artes, mudando assim a idéia teocêntrica vigente durante toda a Idade Média. Os avanços no campo da física e da matemática, juntamente com o respaldo dos textos clássicos trazidos à tona com o renascimento cultural, resultaram em uma diminuição do poder da igreja em prol das novas definições de mundo. Foram com as descobertas de Copérnico, Galilei, Gutemberg, juntamente com o aparecimento de nomes na literatura como Petrarca, Dante Alighieri, Boccaccio e Virgílio, que o Humanismo ajudou a refletir sobre o papel do homem no mundo. Seu estudo e compreensão, independente dos preceitos religiosos, influenciaram diretamente a literatura, a música, a escultura e as artes plásticas.

Não restam dúvidas de que o renascimento teve como principal berço as cidades italianas, sendo nestas que o movimento alcançou maior desenvolvimento e requinte. Mas não demorou muito para que a arte renascentista se espalhasse por toda a Europa, influenciando quase todas as demais culturas.

A partir da última década do século XV, inicia-se um período de consolidação do pensamento e da arte renascentista, conhecido como alto renascimento. Para se entender melhor esse momento é necessário redefinirem-se os valores e as condições de agora, pois quase todo o continente entraria em uma época de crises e dificuldades políticas. As cidades Italianas ameaçadas diretamente pela invasão francesa do rei Carlos VIII, que ambicionava a soberania de Nápoles, encontravam-se envolvidas com graves problemas. Esse período é conhecido como a era de maior manifestação secular do renascimento, devido às sucessivas crises religiosas e ao grande descrédito que a igreja católica conquistara. Mas para reafirmar o paradoxo que é o alto renascimento, pode-se dizer que foi nesse período que a arte cristã conheceu seu apogeu com artistas como Rafael Sanzio, Sarto e Michelangelo. Também foi no alto renascimento que houve um entendimento maior da natureza através de observações e estudos de sábios como Leonardo Da Vinci, que creditava ao homem o poder de melhorar a natureza. O resultado prático desse pensamento são obras como o *David* e a *Pietá* de Michelangelo (1501-1504), entre outras que retratam fielmente o corpo humano.

Outro fator indispensável para o entendimento dessa nova fase do renascimento é a reforma protestante e a conseqüente contra reforma da Igreja Católica. Em meados de 1517, o monge alemão Martinho Lutero afixou na porta da igreja do castelo de Wittemberg suas 95 teses, abrindo o debate sobre os abusos e as imperfeições da Igreja Católica. O desdobramento direto dessa reação foi um movimento reformista cristão que provocou uma revolução religiosa por toda a Europa. Saindo da Alemanha espalhou-se para França, Suíça, Países Baixos, Reino Unido, Escandinávia, entre outros, e não demorou muito para resultar em um movimento contrário católico visando a conter o avanço protestante – a Contra-Reforma. Foi através desse movimento contrário que a igreja romana redefiniu suas estruturas e passou a perseguir e punir o que

chamava de herege, tendo como principal meio de controle os tribunais da Inquisição.

Existe um consenso entre historiadores e estudiosos da arte quanto ao início do alto renascimento, por volta de 1490¹. Porém, para demarcar o fim desse momento, todos encontram dificuldades cronológicas. Com o alto renascimento chegou-se ao ponto máximo de um processo de transformação social e intelectual da sociedade, que vinha acontecendo desde o fim da Idade Média. Mas a partir da segunda década do século XVI novas mudanças, e retrocessos, dariam início a uma fase transitória, o Maneirismo, que resultaria diretamente no Barroco do século XVII e parte do XVIII.

O período do maneirismo foi considerado por muito tempo como o colapso do renascimento, ou o fim de um era. Depois de estudos e análises aprofundadas, entretanto, considera-se como um momento a parte do renascimento, quando acontece uma revisão do pensamento clássico e humanista. A situação política e social da Europa a partir da segunda década do século XVI muda completamente. As antigas rotas comerciais dos mercadores italianos cedem espaço para o período das Grandes Navegações, em que Portugal e Espanha, como principais executantes deste novo comércio, deslocam o eixo econômico para os países ibéricos. Essa nova situação política e social veio acompanhada de uma grande efervescência religiosa, a partir da Contra-Reforma e do Concílio de Trento (1545-63), época em que a Igreja Católica, com o objetivo de garantir seu predomínio ameaçado pelo protestantismo, tenta reavaliar suas práticas e monitorar com mais rigor a vida de seus súditos.

Levando-se em conta todas essas mudanças na sociedade encontra-se o novo conflito entre o espiritual e o estético que a arte maneirista terá de lidar, pois, diante desse quadro político e religioso, aliado ao empobrecimento que as guerras e as pestes causaram nos anos precedentes, o Homem do maneirismo

¹ HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. 2 ed. São Paulo:Perspectiva, 2007.

perde espaço em relação ao renascimento. A discussão teológica volta a dominar o discurso, colocando a religião mais uma vez no centro da vida cotidiana.

O termo *maneirismo*, que significa “maneira” em italiano, foi usado pela primeira vez por Giorgio Vasari – pintor, teólogo e biógrafo dos artistas renascentistas – no século XVI, definindo uma nova forma de expressão artística. Em linhas gerais, pode-se classificar a arte maneirista como extremamente rebuscada, usando de muita sofisticação nos detalhes para ressaltar a emoção e a demonstração de poder. Talvez a maior diferença entre o pensamento renascentista inicial e o maneirista é que o primeiro se inspirava e queria refazer o pensamento clássico, enquanto o pensamento maneirista acreditava e almejava superá-lo. A arte maneirista abrangeu diversos segmentos como a escultura, a arquitetura e a música, mas foi na pintura que sua expressão ficou mais caracterizada. A deformação da realidade através do uso de sombra e cores na pintura representa bem o paradoxo e a tensão existente na arte e na vida desse período, da mesma forma que os excessos de dissonâncias na música e as ambientações escuras e cheias de labirintos na arquitetura explicam a nova estética que duraria até o início do século XVII. Os principais representantes desse momento são: El Greco (1541-1614), Tintoretto (1518-1594), Bartolomeu Ammanati(1511-1592), Giorgio Vasari(1511-1574), Andrea Palladio (1508-1580) e Carlo Gesualdo (1566-1613).

Ao ultrapassar o ideal renascentista de reviver o estilo clássico, a arte maneirista inicia um novo período quando os valores artísticos também mudam. A partir desse momento, mais do que representações da realidade, passa-se a encontrar arte pela arte.

1.2 Música do Renascimento

O período renascentista não representou um momento de ruptura para a música, mas sim um desenrolar de processos que já estavam em curso nos séculos anteriores. Desde a escrita monódica do gregoriano até o grande desenvolvimento da polifonia com a escola de Paris no período da Ars Nova, a história da música seguiu um caminho natural de desenvolvimento que chegaria, por volta de 1450, ao ponto máximo da música renascentista com a chamada Escola Borgonhesa.

No início do século XV, alguns fatores históricos propiciaram o deslocamento do centro musical europeu, que era a França da Ars Nova, para países como a Inglaterra e a Itália. Essa mudança veio acompanhada do surgimento da Escola Borgonhesa, formada por compositores vindos das regiões mais ao norte como Bélgica, Países Baixos e norte da França², inspirados pela prosperidade das cidades como Veneza, Florença, Milão, entre outras. Esses centros atraíam compositores pelo grande investimento que as cortes locais faziam em seus grupos musicais, gerando um ambiente propício para o desenvolvimento artístico. Junto com eles vieram algumas inovações que alterariam o estilo de composição da época, principalmente com relação à técnica polifônica que era a grande especialidade vinda do norte. Mas foi com a relação entre música e texto que esses compositores mais contribuíram para o desenvolvimento da música renascentista.

Apesar de todas as expressões seculares que conhecemos da música do renascimento, é dentro do repertório sacro que se encontra a parte mais representativa da produção dos compositores. A forma do moteto seria o veículo principal por meio do qual a polifonia se desenvolveria ao longo do

² BROWN, Howard M. **Music in the Renaissance**, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1976, p. 4.

período, pois foi nesse gênero de escrita que os compositores mais se apoiaram. E foi através do moteto que, inicialmente, desenvolveu-se a nova preocupação em se retratar em música imagens e sentimentos do texto, influenciando toda a escrita sacra e também secular, com os madrigais.

A primeira expressão desse novo estilo encontra-se na obra de Adrian Willaert (1490-1562), compositor franco-flamengo que se instalou em Veneza e ocupou o cargo de mestre de capela na catedral de São Marcos³. Durante grande parte do período renascentista, o cargo de diretor musical dessa catedral era um dos mais importantes de toda a Europa, devido especialmente à liberdade musical que os compositores recebiam nesse posto. Passaram por lá importantes figuras como Andrea Gabrieli (1532-1585), Giovanni Gabrieli (1552-1612) e Claudio Monteverdi (1567-1643). A obra de Willaert e suas inovações influenciariam toda uma geração de compositores.

O primeiro a ser influenciado pela arte de Willaert foi seu sucessor no cargo Gioseffo Zarlino (1517-1590), que além de compositor tornou-se um dos principais teóricos do renascimento, deixando seus tratados e estudos como grandes fontes de material histórico⁴. Em seu tratado intitulado *Le Institutioni harmoniche* (1558), Zarlino dedica um capítulo inteiro a explicar como se deve exprimir o texto na escrita musical⁵. Uma das inovações mais simples identificadas na produção desses compositores, mas que serve de parâmetro para quantificar-se o impacto na produção musical posterior a eles, foi a prática de se escrever a sílaba do texto exatamente abaixo da nota musical. Esse procedimento não era identificado nas composições anteriores aos franco-flamengos, e tornou-se imprescindível não só para a música sacra, mas também para as composições seculares, em especial para o madrigal italiano.

³ ATLAS, Allan W., **Renaissance Music, Music in Western Europe**, 1400 – 1600, Ed. W.W. Norton & Company, 1998, London – New York, p. 396.

⁴ ATLAS, Allan W., **Renaissance Music, Music in Western Europe**, 1400 – 1600, Ed. W.W. Norton & Company, 1998, London – New York, p. 566.

⁵ SADIE, Stanley (Ed) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980

Não seria possível retratar a história da música renascentista sem um estudo cuidadoso a respeito do mais importante gênero secular desse período, o madrigal. É neste gênero que a linguagem musical, essencialmente polifônica e imitativa, encontraria a influência humanista de se valorizarem os textos e os poetas. Pode-se considerar o madrigal como sendo uma junção entre a melodia italiana e a polifonia desenvolvida pelos compositores franco-flamengos, mas foram os elementos literários incorporados à composição musical que dariam a forma final alcançada pelos grandes madrigalistas do final do século XVI. No início, o madrigal consistia em uma peça musical a duas vozes com texto secular, mas ao longo do século esse gênero se desenvolveria a tal ponto que a forma final do madrigal renascentista consistiria em uma peça para quatro, cinco ou seis vozes com enorme liberdade expressiva e grandes passagens cromáticas. Os mais importantes compositores da fase final do renascimento dedicaram grande parte de suas obras para a produção de madrigais. Dentre eles podemos citar Orlando di Lasso (1532-1594), Luca Marenzio (1553-1599), Cláudio Monteverdi (1567-1643), Cipriano de Rore (1515-1565), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) e Carlo Gesualdo (1566-1613).

O gênero madrigal, assim como as demais expressões musicais, encontrou nas cortes das principais cidades italianas seu ambiente ideal. Existiram, contudo, compositores importantes em outros centros que ajudaram a estabelecer a música renascentista. Um bom exemplo são os ingleses John Bennet (1575 – 1614)) e Thomas Morley (1557-1602), que representam a música renascentista em seu país. Também encontramos expressões importantes vindas da Península Ibérica como Juan Del Encina (1469-1529), Tomas Luis de Victoria (1548-1611) e Duarte Lobo (1565-1643). O que mostra que a arte polifônica do século XVI desenvolveu-se em várias partes da Europa.

É importante também, notar que paralelamente a esse desenvolvimento polifônico, houve um grande desenvolvimento de pesquisas e experimentações no campo da harmonia e das técnicas de afinação. O sistema

desigual de afinação que existia desde a época medieval foi alvo de muitas tentativas de aperfeiçoamento por compositores e estudiosos desse período. A transformação do sistema de composição modal para o tonal, que estaria em curso durante todo o período renascentista, conheceu igualmente novas tentativas de experimentações harmônicas que acabariam resultando no que se conhece como harmonia do século XVI ou, então, música do maneirismo.

O que fica de significativo no estudo da música do período do renascimento é que tanto nas suas origens quanto no seu desenvolvimento percebe-se a importância da polifonia, seja na música sacra com o moteto, ou na secular, através do madrigal. Pode-se ainda marcar como o fim desse período o advento da música barroca no início do século XVII, que traz consigo, entre outras inovações, o emprego da melodia acompanhada. Portanto, através da história da polifonia vocal é possível conhecer e entender a história da música do renascimento.

1.2.1 Música do Maneirismo

O estilo artístico do final do renascimento, conhecido como maneirismo, influenciou a produção musical da segunda metade do século XVI e início do XVII, certamente em menor grau em comparação com as artes visuais, mas não de forma menos importante. Até hoje o emprego do termo maneirismo no estudo dos estilos musicais causa muita controvérsia e debate, devido principalmente a uma certa resistência em se usar um termo que nasceu no campo da pintura para designar um período da música. Mas a adoção de uma nomenclatura diferente para se referir a esse repertório é muito antiga, tendo início até mesmo entre os contemporâneos do período. Existem relatos de época, como no livro *Compendium Musices* do compositor e teórico alemão Adrianus Coclico

(1499 –1562), definindo a arte de seus contemporâneos como sendo diferente das duas gerações anteriores, a de Dufay e a de Josquin Desprez, considerando a sua como *musici poetici*, músicos poéticos⁶. O fato é que a música produzida em fins do século XVI e início do século seguinte refletia o momento controverso em que a sociedade européia vivia.

Apesar dos debates e discussões sobre o emprego ou não dos conceitos de maneirismo para a música, houve nas décadas de 60 e 70 do século XX uma produção de estudos musicológicos a respeito do assunto que considerava a música desse período como sendo maneirista. Esses estudos traçaram um perfil muito preciso do repertório, esclarecendo e elucidando muitas questões. Um bom exemplo é o livro *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*⁷, de Edward Lowinsky, no qual o autor define conceitos importantes sobre como analisar a música dessa época, focando sua atenção nos madrigais de Carlo Gesualdo. Segundo Lowinsky, a música de Gesualdo, assim como a de alguns de seus contemporâneos, era feita através de uma organização harmônica complexa sem centro tonal definido, o que acabou sendo classificado pelo autor como música atonal⁸. Mas sua definição vai além do conceito tonal/atonal, pois para o estudioso a harmonia encontrada nesse repertório tem mais ligação com o repertório que viria a ser feito no século XX do que com o repertório renascentista e barroco. Também na década de 70, a autora Maria Maniates, em seu livro *Mannerism in Italian music and culture*⁹, redefine o repertório do final do século XVI através dos “experimentalismos harmônicos, exploração de intervalos incomuns na melodia e novos significados para a retórica”¹⁰. O fato é que essas

⁶ CARTER, T. **Renaissance, Maneirism, Baroque**. Em CARTER, Tim & BUTT, John (Eds.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2005. p. 9

⁷ LOWINSKY, E.E.; **Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music**, colaborador STRAVINSKY, I. Ed. University of California Press, 1961, p.101

⁸ LOWINSKY, E.E.; **Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music**, colaborador STRAVINSKY, I. Ed. University of California Press, 1961, p. 12

⁹ MANIATES, M. R. **Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630**. Manchester University Press ND, 1979

¹⁰ MANIATES, M. R. **Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630**. Manchester University Press ND, 1979 p. 120 – 121

características especificamente musicais acabam se aproximando dos conceitos que se tem a respeito do maneirismo, como a distorção, os ambientes escuros, o experimentalismo e a emoção retratada, de forma que a classificação desse repertório como sendo música maneirista facilita seu estudo e entendimento.

Os fatores sociais ocorridos a partir da primeira metade do século XVI influenciaram diretamente as artes do período. Dentre eles está o Concílio de Trento (1545-1563), que seria a principal ação da igreja católica frente ao surgimento do protestantismo. O Concílio de Trento teve um papel importante na evolução da música, não só por representar o conflito espiritual existente naquele momento, mas por ter se preocupado com o tipo de música que se fazia dentro das igrejas. Sua atenção se voltou para o entendimento do texto cantado, pois a técnica da polifonia havia atingido um alto grau de sofisticação, e o complexo contraponto entre as vozes dificultava o entendimento das palavras. Neste processo destacou-se a obra do compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), com sua polifonia que acabou se tornando um modelo para a igreja católica.

Esse acontecimento provocaria na produção artística do momento a transformação das formas harmônicas e proporcionais do estilo clássico nas distorções e exageros do maneirismo. No campo da música outros fatores também são relevantes, como o enorme desenvolvimento técnico que a polifonia alcançou ao longo do renascimento e o processo natural de transformação da música modal em tonal. Fatores como estes, aliados à preocupação em se retratarem as emoções do texto, resultariam na música maneirista.

O madrigal continuou sendo a principal forma musical no maneirismo. Todos os grandes compositores maneiristas são, na verdade, grandes madrigalistas. Destacam-se entre eles Nicola Vicentino, Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi e Carlo Gesualdo. Mas são nesses dois últimos que se encontra o ápice do estilo da época. São compositores com forte

ligações entre si, pois foi após conhecer Luzzaschi que Gesualdo publicou seu primeiro livro de madrigais, e também só depois desse contato que a obra de Luzzaschi adquire suas características mais inovadoras.

Os princípios básicos encontrados na obra desses compositores retratam bem o perfil da música maneirista. Dois pontos importantes são: o contraste entre trechos de escrita essencialmente horizontal com escrita sobreposta de notas (tríades) e a intenção de colocar a música a serviço do texto. Devido a esta intenção e à utilização de processos harmônicos inovadores, o repertório desses compositores é repleto de cromatismo e dissonâncias não preparadas que distorcem a harmonia e provocam efeitos sonoros bastante distintos.

A música maneirista é construída a partir de dois procedimentos principais: os trechos modais e os trechos triádicos. A utilização de momentos que se aproximam da escrita tonal (escrita triádica) já era comum ao longo de todo o renascimento, mas no repertório maneirista existe um agravante em razão de os momentos não modais trazerem características que os afastavam também do que viria a ser o tonalismo. As sequências de acordes, em geral perfeitos maiores ou menores, não apresentam relações funcionais entre si, ou pelo menos não têm relações fortes o suficiente para marcar uma tonalidade. Dessa forma, esses trechos podem ser considerados como labirintos harmônicos, aproveitando-se, assim, de um termo usado para designar a arte maneirista¹¹.

A característica principal da música maneirista é o cromatismo, e a partir dele o estilo formou-se. O cromatismo tem uma função estrutural importante no desenvolvimento da música renascentista, pois foi com as alterações cromáticas que se abriram as possibilidades de acordes nas composições que

¹¹ O termo labirinto é utilizado por Arnold Hauser em seu livro *Maneirismo*. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. 2 ed. São Paulo:Perspectiva, 2007, como característica do estilo.

encaminhariam a música para o tonalismo¹². No repertório maneirista, entretanto, o cromatismo assume outra função importante que é a de promover efeitos sonoros distintos, diferenciando os ambientes sonoros de acordo com o texto. Para um repertório dessa natureza, a importância do efeito sonoro é maior que as relações harmônicas entre eles, de modo que o compositor estava preocupado em como retratar e diferenciar uma determinada passagem do texto. Para tanto usava o recurso mais extremo que tinha, o cromatismo. Assim, todas as relações harmônicas que se esperam em uma composição musical acabam ficando prejudicadas, pois nos trechos modais o cromatismo acaba distorcendo a escala a ponto de o modo não ser mais reconhecido ao longo de uma frase. E nos trechos que seriam tonais, por se apoiar na escrita triádica, fica difícil reconhecer o centro tonal uma vez que o cromatismo impede tais relações, resultando em uma música repleta de efeitos sonoros, mas sem relações harmônicas.

O importante ao se trabalhar com esse tipo de repertório, aqui descrito como música maneirista, é saber diferenciá-lo da música renascentista e da barroca. Trata-se de uma música repleta de alterações melódicas que provocam harmonias inesperadas e muitas falsas relações, além de ter como princípio a escrita horizontal, assim como a descrição do texto. E deve ainda ser vista como uma consequência direta do enorme desenvolvimento técnico que a música vinha alcançando desde o início da escrita polifônica.

1.3 Carlo Gesualdo

O compositor Carlo Gesualdo fazia parte de uma importante família aristocrática do norte da Itália. Ainda muito jovem, recebeu o título de Príncipe de Venozza por ser o único filho que sobreviveu entre os quatro filhos de Fabrizio

¹² LOWINSKY, E.E.; **Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music**, colaborador Stravinsky, I. Ed. University of California Press, 1961, p. 43

Gesualdo. A data de seu nascimento ainda é um mistério para os historiadores, assim como todos os primeiros anos de sua vida que foram muito pouco documentados. As possibilidades de datas de seu nascimento variam em torno de 1560 a 1562, porém a descoberta de uma carta de sua mãe com comentários sobre o nascimento de Carlo alterou essa hipótese para 1566, que passou a ser considerado o ano de seu nascimento¹³.

As informações que documentam os primeiros anos de vida do compositor são muito escassas até o seu primeiro casamento, em 1586. O que se sabe até essa data diz respeito às relações familiares que aproximavam Gesualdo do clero católico, sendo esta relação muito importante para sua obra como compositor ao longo de toda a sua vida. Gesualdo era sobrinho de Carlo Borromeu, cardeal católico, figura importante no Concílio de Trento (1545–1563), que, em 1610, foi canonizado como São Carlo Borromeu. Além desse parentesco, a mãe de Gesualdo, Girolama Gesualdo, era sobrinha do Papa Pio IV, o que tornava o ambiente de sua infância ainda mais próximo das altas hierarquias da igreja.

O pai, Fabrizio Gesualdo, falecera quando o compositor ainda era criança. Homem preocupado com a formação intelectual de seus filhos e um apaixonado pelas artes empenhou-se para que Gesualdo recebesse desde os primeiros anos de vida uma sólida formação musical aprendendo a tocar alaúde, cravo e alguns instrumentos de cordas dedilhadas, como a guitarra¹⁴. Mas o fato decisivo para a sua formação musical foi a manutenção, por parte de Fabrizio, de um grupo de cantores em sua casa. Formado por músicos com alto grau de qualidade musical trazidos das principais cortes da Itália. Estimulado pela produção desse grupo, Gesualdo interessou-se pela composição, por onde construiria toda a sua carreira como músico. Também existem relações entre

¹³ WATKINS, Glenn. *Gesualdo The Man and His Music*, Second Edition, Claredon Press . Oxford, 1991, p. 4 e 5

¹⁴ WATKINS, Glenn. *Gesualdo The Man and His Music*, Second Edition, Claredon Press . Oxford, 1991, p.5

Gesualdo, ainda muito jovem, e alguns músicos conhecidos do período. A principal delas é com o compositor Pomponio Nenna (1555-1617), o qual não se sabe se era professor, aluno ou simplesmente colega de Gesualdo, mas o fato é que ambos se conheceram na primeira parte da vida do compositor¹⁵.

Em 1586 Gesualdo se casou com sua prima Maria d'Avalos, filha da irmã de seu pai. O casamento teve grande importância política para a família e as festas nupciais entrariam para a história da região pelo luxo e abundância. Mas os fatos que aconteceriam após o casamento alterariam drasticamente a vida do compositor e fariam dele uma das figuras mais conhecidas do século XVI. Ao flagrar sua esposa em delito com Don Fabrizio Carafa, duque de Andria, Gesualdo assassina os amantes.

A tragédia ocorrida na vida do compositor se fará presente em sua obra musical, que ainda era escassa na época do primeiro casamento. Após os assassinatos, Gesualdo se muda para o ducado de Ferrara em 1594, por ocasião de seu segundo casamento com Eleonora d'Este, sobrinha do Duque de Ferrara Alfonso II. A mudança para Ferrara e a entrada na família d'Este transformariam ainda mais sua biografia e sua obra.

Apesar do grande interesse que os biógrafos e estudiosos dispensam aos fatos trágicos envolvendo o primeiro casamento de Gesualdo, é a mudança para Ferrara o evento principal em sua vida como compositor. Existe uma única composição publicada antes dos anos de Ferrara, e todos os madrigais do primeiro e segundo livro, que foram publicados em 1594, mostram que sua influência musical ainda estava por vir.

A cidade de Ferrara, governada pela corte da família d'Este, tinha como passado a tradição de décadas em que as artes, em especial a música, haviam encontrado ali o ambiente perfeito para seu desenvolvimento. O requinte e

¹⁵ WATKINS, Glenn. *Gesualdo The Man and His Music*, Second Edition, Claredon Press . Oxford, 1991, p. 5

a importância dessa corte na história da música podem ser avaliados por alguns compositores como Obrecht, Josquin, Isaac, Willaert, Rore, Brumel, Vicentino, Marenzio, Lasso e Luzzaschi que estiveram a serviço de Ferrara em algum período de sua vida. Figuras importantes da literatura italiana como Ariosto, Guarini e Tasso ajudaram também a formar o seu ambiente artístico. Ferrara foi considerada na época o berço da música qualificada como avançada por seus contemporâneos. O fato de Nicola Vicentino (1511-1576), importante músico e teórico musical italiano, ter se mudado para Ferrara entre 1530 e 1540 para desenvolver seus estudos que resultariam no tratado *L'antica musica*¹⁶ (1555) e no famoso *archicembalo*, cravo construído pelo próprio compositor para demonstrar a escrita cromática¹⁷, ilustra bem o avanço musical dessa corte. Todo esse cenário foi decisivo para a formação de Gesualdo, cuja obra seria o ponto máximo da produção da cidade. Vale ressaltar, entretanto, que uma figura decisiva para Gesualdo foi o compositor Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), grande madrigalista com forte tendência cromática, que influenciou Gesualdo e o ajudou a sedimentar seu estilo.

Toda a obra de Gesualdo encontra-se agrupada em seis livros de madrigais, dois livros de *Sacrorum cantionum* (Canções sacras) e nos 27 motetos dos responsórios *Tenebrae* (Trevas) juntamente com o *Miserere* e o *Benedictus* que os acompanham. Certamente é com seus madrigais italianos que Gesualdo é mais conhecido. Foi por meio desse conjunto de obras escritas a cinco vozes a *capella* que o compositor inovou e imprimiu sua marca mais extravagante, a harmonia. O enlace entre música e texto nos madrigais garante ao final um efeito quase contínuo de surpresas e inovações. Para construir a música exemplificando as passagens do texto, o compositor utilizou-se de requintados efeitos sonoros alcançados através de muitas dissonâncias e grandes passagens cromáticas,

¹⁶ *L'antica musica ridotta Allá musica moderna*, 1555; 2nd Ed. 1557.

¹⁷ ATLAS, Allan W. *Renaissance Music, Music in Western Europe, 1400 – 1600*, W.W. Norton & Company, New York . London, 1998, p. 562 – 564

resultando em uma música de alta qualidade e também de grandes dificuldades técnicas.

Os dois primeiros livros de Gesualdo foram publicados em 1594 já em Ferrara, o terceiro no ano seguinte, 1595, e o quarto, um ano depois. Somente em 1611 foram editados os dois últimos livros juntamente com a edição dos motetos que formam os *Responsoria Tenebrae*.

Os últimos anos do compositor são amplamente discutidos e muitas histórias a respeito desse período são cultivadas. Antes de morrer em 1613, a situação psicológica do compositor tinha se agravado muito em razão de todos os fatos trágicos e da suposta infelicidade de suas relações amorosas. Um dos indícios do doentio de sua personalidade era a prática de se autoflagelar, que pode ter sido a causa de sua morte. Mas o que se tem documentado é o grande fervor religioso que dominou seus últimos anos de vida, evidenciado pelo seu incansável trabalho para ajudar no processo de beatificação de seu tio Carlo Borromeu. É nesse contexto que Gesualdo dedica-se aos motetos que constitui a obra *Responsoria Tenebrae*, retratando através de 27 motetos escritos, a partir de textos bíblicos, a história da paixão de Cristo. A cerimônia para qual os motetos foram escritos, conhecida como Ofício das Trevas, tem em seus textos dramáticos e na ambientação escura uma representação de como o compositor vivia seus últimos dias. O requinte técnico, alcançado pela prática como um dos principais madrigalistas de seu tempo, aliado ao estado quase patológico de sua personalidade contribuíram para a construção desta obra tardia. A bibliografia a respeito da tumultuada vida de Gesualdo, em especial sobre os eventos mais íntimos, é muito abrangente. Estudos direcionados à sua obra, destacando questões técnicas, bem como a linguagem harmônica utilizada pelo compositor, são, entretanto, muito escassos. A falta de um material específico sobre o assunto e o alto grau de dificuldade na execução e no entendimento do repertório, tornam a obra de Gesualdo ainda muito pouco executada nas salas de concertos.

Capítulo 2

2.1 O rito da Semana Santa

Os nove motetos do compositor Carlo Gesualdo estudados nesta pesquisa fazem parte, como já se observou anteriormente, de uma obra maior que compreende mais 18 outros motetos, um *Misere* e um *Benedictus*, totalizando 29 peças que formam o grupo completo dos responsórios das trevas ou *Tenebrae Responsoria*. A cerimônia litúrgica na qual os *Tenebrae Responsoria* são incluídos, conhecida como Ofício das Trevas, *tenebrae officie*, foi um dos momentos mais importantes e de maior dramaticidade da liturgia católica. Sua origem está na Idade Média quando esta cerimônia, feita nas madrugadas que precediam os demais ritos da semana santa, promovia na igreja um ambiente de escuridão e temor, comum no período medieval.

O serviço religioso tinha como objetivo preparar a igreja para as cerimônias dos três últimos dias da semana santa: quinta-feira, sexta-feira e o *sábado* santo. Esses dias, de grande importância para todo o ano litúrgico, dão origem aos fatos mais relevantes na crença católica. A cerimônia da Quinta-feira Santa marca o dia em que se instituiu a consagração, principal dogma católico. A Sexta-feira Santa é o dia da crucificação de Jesus, e o Sábado Santo o dia em que seu corpo foi levado à tumba¹⁸.

A partir do século XIII a cerimônia referida deixou de ser feita nas *madrugadas* e foi incorporada ao serviço final do dia anterior. Por fim, em 1955 em

¹⁸ BAGGS, Charles Michael. **The Ceremonies of the Holy-Week at Rome**. Ed. Bibliobazaar, Rome, 1854, p. 48

um documento assinado pelo Papa Pio XII, deixou de ser obrigatória, caindo em desuso¹⁹.

Toda a simbologia e a estrutura que envolvem o ofício das Trevas estão associadas a um ambiente religioso que impõe temor aos fiéis. As “trevas”, *tenebrae*, a que se refere o próprio título da cerimônia, fazem alusão à extinção das velas durante o rito que será concluído com a igreja toda *escura*, por isso a importância de ser realizada na madrugada. Existem alguns elementos ligados exclusivamente a essa cerimônia que retratam bem sua característica dramática e revelam a importância que teve na liturgia. O candelabro triangular, por exemplo, servia para colocar as 15 velas que deveriam ser apagadas durante a cerimônia, e ostentava a vela maior, que representava Cristo, no ponto mais alto de sua estrutura. Esse objeto, que era de uso exclusivo desta cerimônia, já é citado em textos do século VII, como nos esclarece Michael Baggs em seu livro dedicado às cerimônias da semana santa intitulado *The Ceremonies of the Holy-Week at Rome*²⁰. Outro exemplo é o “grande barulho”, *strepitus*, que se realizava no final do rito, quando o celebrante batia repetidamente o livro no altar de forma a promover um ruído que seria repetido por todos os presentes²¹.

Toda a estrutura dessa cerimônia litúrgica e seu significado fazem sentido quando pensados no ambiente medieval, embora remetam também ao período final do renascimento, tratado como maneirismo, pois, nesta fase da história da arte, encontra-se um retorno do pensamento religioso mais próximo do ambiente medieval do que do humanismo do renascimento.

A estrutura do rito do Ofício das Trevas foi se alterando ao longo dos anos e também nas diferentes ordens eclesiásticas. Mas o rito original criado na

¹⁹ CATALANI, Giuseppe. **Comment. in caeremoniale episcoporum**, Rome, 1744, p. 241-50

²⁰ BAGGS, Charles Michael. **The Ceremonies of the Holy-Week at Rome**. Ed. Bibliobazaar, Rome, 1854, 112 p.

²¹ BAGGS, Charles Michael. **The Ceremonies of the Holy-Week at Rome**. Ed. Bibliobazaar, Rome, 1854, p. 49

idade média, para o qual Gesualdo idealizou quando compôs seus Responsorias, consistia nas *Matinas*, feita antes da primeira oração do dia e antes do sol nascer, seguida pela *Laudes*, primeira oração do dia, cujo significado é louvor²².

A primeira parte da cerimônia, as *Matinas*, tinha sua divisão em três momentos, chamados noturnos. Em cada noturno, três salmos eram lidos seguidos de seus respectivos versículos. Após os salmos rezava-se o *Pater Noster* de forma silenciosa, que os documentos registram como *Pater Noster secreto*, e seguiam-se as leituras. Cada uma das três leituras era seguida de um responsório, totalizando três responsórios para cada noturno e, portanto, nove ao longo de toda a cerimônia. A sequência das *Matinas* eram as *Laudes*, que consistia na leitura de cinco salmos seguidos de seus versículos, o canto do *Benedictus* (cântico de Zacarias), o *Pater Noster* e o *Miserere* (salmo 50)²³.

Todas as leituras e cantos dessa cerimônia litúrgica eram permeados por um ritual, e nele está o ponto principal da cerimônia. Antes de iniciar as *Matinas*, a igreja continha apenas um candelabro no altar em forma triangular com 15 velas acesas. A cada salmo lido o presidente da cerimônia apagava uma dessas velas. Ao final do quinto salmo das *Laudes*, sobrava apenas uma vela acesa no altar, que era a representação do Cristo. Durante o *Benedictus*, essa única vela que restava acesa era escondida pelo presidente da cerimônia atrás do altar e só seria trazida de volta após o *Miserere*, quando o presidente promovia o *strepitus*, ou seja, quando batia com o livro, que poderia ser um hinário ou cerimonial, em uma superfície dura de forma a provocar o “grande barulho”. Após este ato, que conclamava a atenção do mundo para a paixão de Cristo, e a volta

²² **Missal Quotidiano e Vespéral** por Dom Gaspar Lefebvre, Beneditino da Abadia de S. André, Copyright 1950, 1960 by Abbayes de S. André, A.S.B.L. Bruges, Belgium, p. 454

²³ **Liber Usualis** Missae Et Officii, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Parisiis, Tornaci, Romae, 1954, p. 621 – 622.

da única vela acesa para cima do altar, representando a ressurreição de Cristo, todos deixavam a igreja em silêncio²⁴.

Algumas reflexões a respeito da cerimônia podem ajudar a compreender a razão que levou Carlo Gesualdo a compor a obra nos moldes do rito inicial do Ofício das Trevas. Primeiro, o fato de a cerimônia ter sido descaracterizada ao longo dos séculos posteriores à Idade Média e ter caído em desuso total no século XX. Esse fato pode ser entendido pelo caráter doutrinário que esta cerimônia litúrgica tinha nos primeiros séculos, quando promovia, através de seu ritual escuro e dramático, o temor a Deus e a igreja, sendo estes os principais meios de dominação utilizados pelo clero para doutrinar seus fiéis. Com o advento do humanismo, das ciências e da modernização das estruturas sociais, esses métodos de dominação tiveram que se reestruturarem, ficando a cerimônia obsoleta para os novos tempos.

Mas o ponto mais importante é entender o porquê de Gesualdo ter empenhado sua última composição no grupo completo dos responsórios, se na época de sua composição, 1611, o Ofício das Trevas já não era mais executado nos moldes medievais há alguns séculos. Como já foi dito, desde o século XIII essa cerimônia passou a ser realizada nos ritos finais do dia anterior. Essa informação revela que parte do ofício tinha se descaracterizado, pois a escuridão provocada pela extinção das velas tinha muito mais efeito na madrugada. Além disso, trechos da cerimônia deixaram de ser feitos normalmente com o passar do tempo. Dessa forma, é comum encontrar-se composições do renascimento que abrangem somente partes da cerimônia referida, como, por exemplo, os realizados por Tomas Luis de Victoria (1548-1611) que, em 1572, escreveu dezoito motetos referentes ao segundo e terceiro noturnos de cada cerimônia do Ofício das Trevas, ou seja, da quinta-feira, da sexta-feira e do sábado²⁵. Ou,

²⁴ **Sacrarum Caeremoniarum, Sive Rituum Ecclesiasticorum**, venetis, Ad. Fignum, pauonis, 1573. p. 476 -483

²⁵ SADIE, Stanley (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musician**. Volume 26. Segunda edição. Macmillan Publishers Limited 2001. p. 535

então, os de Orlando di Lasso (1532-1594) que, em 1585, compôs os responsórios equivalentes ao primeiro noturno de cada cerimônia²⁶. Esses exemplos são de composições referentes aos responsórios do Ofício das Trevas, mas de apenas algumas partes e não da cerimônia inteira.

Já na obra de Carlo Gesualdo, a cerimônia completa é representada, inclusive com os dois últimos textos, *Miserere* e *Benedictus*. O que leva a crer que o compositor considerou a cerimônia original, com todos os símbolos e ritos que já não eram mais realizados em sua época. A estréia de sua composição deu-se em uma cerimônia religiosa privada na capela de seu próprio castelo, ou seja, Gesualdo promoveu o Ofício das Trevas para si mesmo²⁷. Esse fato nos permite uma reflexão sobre o caráter maneirista da obra composta por Gesualdo.

Sem dúvida, Gesualdo encontrou na dramaticidade dos textos dos responsórios e em toda a simbologia e no ritual do Ofício das Trevas, o cenário perfeito para realizar a música que representava bem sua situação psicológica e sua visão da religião²⁸, tornando sua obra uma representação da música do maneirismo.

²⁶ SADIE, Stanley (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musician. Volume 26. Segunda edição. Macmillan Publisher Limited. 2001.** p. 308

²⁷ LORENZO, Bianconi. **Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza** in Oxford Music Online. Oxford University Press, 2007-2010.

²⁸ Ver capítulo 1, p. 18

Estrutura do Ofício das Trevas

Matinas	1 ^a Noturno	3 Salmos	Ao final de cada salmo apaga-se uma vela
		<i>Pater Noster</i>	
		1 ^a Leitura	Das Lamentações do Profeta Jeremias
		Responsório 1	
		2 ^a Leitura	Das Lamentações do Profeta Jeremias
		Responsório 2	
		3 ^a Leitura	Das Lamentações do Profeta Jeremias
	Responsório 3		
	2 ^a Noturno	3 Salmos	Ao final de cada salmo apaga-se uma vela.
		<i>Pater Noster</i>	
		4 ^a Leitura	Do Tratado de Santo Agostinho
		Responsório 4	
		5 ^a Leitura	Do Tratado de Santo Agostinho
		Responsório 5	
		6 ^a Leitura	Do Tratado de Santo Agostinho
	Responsório 6		
	3 ^a Noturno	3 Salmos	Ao final de cada salmo apaga-se uma vela.
		<i>Pater Noster</i>	
		7 ^a Leitura	Da Epístola do Apóstolo Paulo
		Responsório 7	
		8 ^a Leitura	Da Epístola do Apóstolo Paulo
Responsório 8			
9 ^a Leitura		Da Epístola do Apóstolo Paulo	
Responsório 9			
Laudes	5 Salmos	Ao final de cada salmo apaga-se uma vela	
	Leitura		
	<i>Benedictus</i>	Esconde-se a última vela atrás do altar	
	<i>Pater Noster</i>		
	<i>Miserere</i>		
	<i>Strepitus</i>	“grande barulho”	
		Volta para o altar a última vela acesa e deixa-se a igreja em silêncio.	

Tabela 1

2.2 O texto dos Responsórios

Os três noturnos que compõem a primeira parte do Ofício das Trevas são os momentos em que encontramos os nove responsórios que formam o ritual. Sua estrutura é semelhante nos três dias da Semana Santa para os quais foram escritos – Quinta-feira Santa, Sexta-feira da Paixão e o Sábado Santo. Portanto, ao se estruturar o rito do Sábado Santo, estão-se também estruturando os dois dias que o antecedem.

A liturgia dessa cerimônia envolve salmos e leituras de fontes diferentes, sendo que nestas últimas se concentra a atenção desta pesquisa por conterem os responsórios. A divisão dos textos se dá por noturnos. O primeiro noturno de cada dia é extraído dos textos do livro das Lamentações do Profeta Jeremias; o segundo noturno, a partir do tratado de Santo Agostinho, e o último noturno, dos textos da Epístola do Apóstolo Paulo.

O texto do primeiro noturno encontra-se no livro das Lamentações que está na sequência do Livro do Profeta Jeremias no antigo testamento²⁹. Jeremias, nascido em 650 a.C., vivenciou todo o drama da tomada de Jerusalém por Nabucodonosor, e a partir de suas tristes experiências de vida escreveu um dos livros proféticos mais importantes da Bíblia. As cinco lamentações a ele atribuídas, nas quais encontra-se o texto do primeiro noturno da cerimônia, compõe na verdade um texto posterior escrito em estilo diferente ao de Jeremias. Mas por conta de seu tema, que se refere à destruição de Jerusalém pelos babilônicos, foi atribuído ao profeta³⁰.

O livro de Jeremias, escrito em momentos diferentes da vida de seu profeta assim como vários textos posteriores de outros autores, foi incorporados

²⁹ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 1579 – 1592

³⁰ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 1343

ao seu livro, de forma que essa confusão literária acabou ajudando para a incorporação das Lamentações como parte dos escritos de Jeremias. Esse texto ficou muito conhecido por ser usado pelos judeus no jejum que realizavam em lembrança à destruição do Templo. Mais tarde a igreja católica passou a utilizá-lo no rito da Semana Santa³¹.

Para fins deste trabalho de pesquisa, a tradução do texto das Lamentações, assim como os demais do Sábado Santo, foram feitas a partir de duas fontes: o **Missal Quotidiano e Vespéral** por Dom Gaspar Lefebvre, Beditino da Abadia de S. André, Copyright 1950, 1960 by Abbayes de S. André, A.S.B.L. Bruges, Belgium; e o encarte da série **Musica Sacra**, fascículo de número 71 com textos de Raúl Mallavibarrena, Ediciones Altaya, S.A., Espanha, Barcelona, 1996.

³¹ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 1342 – 1343

Responsório 1

Sicut ovis ad occisionem ductus est,
et dum male tractaretur,
non aperuit os suum:
traditus est ad mortem:
Ut vivificaret populum suum

Versus:

Tradit in mortem animam suam,
et inter sceleratos reputatus est.

Como uma ovelha ele foi conduzido à morte,
e enquanto foi maltratado,
não abriu sua boca:
Ele foi entregue à morte:
Para dar vida a sua gente.

Versus:

Ele se entregou à morte,
E foi considerado um criminoso.

Responsório 2

Jerusalem, surge, et exue te vestibus
jucunditatis:
induere te cinere et cilicio:
Quia in te occisus est Salvator Israel.

Versus:

Deduc quase torrentem lacrimas per diem
et noctem, et non tacet pupilla oculi tui.

Levanta-te, Jerusalém, e tire as
vestimentas de alegria:
cubra-se de cinza e cilício:
Porque foi assassinado o Salvador de
Israel.

Versus:

Derrame suas lágrimas como torrente dia
e noite, e não deixe sua pupila secar.

Responsório 3

Plange quasi virgo, plebs mea:
ululate, pastores, in cinere et cilício:
Quia venit dies Domini magna,
et amara valde.

Versus:

Accingite vos, sacerdotes, et plangite
ministri altaris, aspergite vos cinere.

De luto como a virgem, meu povo:
lamentem, pastores, com cinza e cilício:
Que é chegado o dia do Senhor,
de grande amargura.

Versus:

Incensai-vos, sacerdotes, e cubram-se de luto
ministros dos altares, aspergem-vos cilício.

O segundo noturno tem seu texto extraído do Tratado de Santo Agostinho sobre os Salmos, *Enarrationes in Psalmos*³².

Santo Agostinho, cujos escritos e tratados sobre diversos temas influenciaram o pensamento cristão, viveu no século IV. Escritor e filósofo tornou-se bispo e, após sua morte, foi considerado santo pela igreja. Sua principal contribuição foi aprofundar o conceito de pecado em seus textos autobiográficos, conhecidos como Confissões (*Confessiones*), escritos entre os anos de 397 e 398. Foi, porém, por meio de suas explicações sobre os salmos, compiladas no que hoje conhecemos como *Enarrationes in Psalmos*, que Santo Agostinho produziu sua obra mais extensa. O título foi dado à obra quase mil anos após sua escrita, e trata-se, na verdade, de uma coleção de salmos explicativos redigidos de forma avulsa pelo santo. A intenção do autor nesses textos era ser didático, pois objetivava esclarecer, para seus ouvintes e para ele próprio, os salmos contidos na bíblia que tratavam da morte e ressurreição de Cristo³³.

No segundo noturno do Ofício das Trevas os comentários do Santo Agostinho sobre o salmo 63, versículo 7³⁴, são lidos e cantados. Consta também nesse noturno a inserção do texto *O Vos omnes* no segundo responsório, que é parte da primeira Lamentação do profeta Jeremias³⁵.

Os textos do segundo noturno e suas traduções são:

³² AGOSTINHO, Santo, **Enarrationes in psalmos, Salmo 51 – 100**, 354-430 d.C., Cometário Aos Salmos; revisão de H. Dalbosco, - Paulus, 1997, São Paulo, tradução: Monjas Beneditinas do Mosteiro Marias Mãe do Cristo- Caxambu – MG.

³³ Referências no site Saint Augustine of Hippo and the Order of Saint Augustine, Augnet, copyright 2010.

³⁴ **Liber Usualis** Missae Et Officii, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Parisiis, Tornaci, Romae, 1954, p. 726

³⁵ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 1580

Responsório 4

Recessit pastor noster,

Fons aquae vivae, ad cuius transitum sol
obscuratus est: Nam et ille captus est, qui
captivum tenébat primum hominem:

Hódie portas mortis et seras pariter
Salvator noster dirupit.

Versus:

Destruxit quidem claustra inférni, et
subvértit poténtias diáboli.

Morreu nosso pastor, fonte de água viva
com cuja ida o sol se fez obscuro. Agora
também Ele, que mantinha o primeiro
homem prisioneiro, é cativo: Hoje o
nosso Salvador forçou as portas da morte,

Versus:

Destruiu de fato as portas do inferno e
subverteu o poder do demônio.

Responsório 5³⁶

O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte,

Si est dolor símilis sicut dolor meus.

Versus:

Attendite, universi populi, et videte
dolórem meum.

Si est dolor similis sicut dolor meus.

Ó vós que passais pelo caminho, olhai e
vede,

Se há dor semelhante à minha dor.

Versus:

Olhai, povos da terra, e vede a minha dor.

Vede se há dor semelhante à minha dor.

³⁶ Este texto também faz parte das Lamentações

Responsório 6

Ecce quomod moritur justus,

Et Nemo percipit corde: Et viri justii
tolluntur, et Nemo considerat: A facie
iniquitatis sublatus est Justus:

Et erit in pace memoria ejus.

Versus:

Tamquam agnus coram tondente se
obmutuit, et non aperuit os suum:

De angústia, et de judicio sublatus est.

Vede como morre o justo ninguém
percebe com o coração: homens justos
são afastados e ninguém se abala: Pelo
feitio da iniquidade o justo é afastado.

Mas sua memória estará em paz.

Versus:

Como um cordeiro diante do tosquiador,
guardou silêncio, e não abriu sua boca,
Da angústia e do julgamento foi afastado.

O terceiro e último noturno tem seu texto retirado das Epístolas do Apóstolo Paulo, que se encontra no Novo Testamento, um dos mais importantes livros sagrados do cristianismo em razão de discutir profundamente os fundamentos da religião³⁷. As epístolas eram cartas escritas pelos apóstolos destinadas a uma pessoa, ou grupo de pessoas, com o propósito de esclarecer e doutrinar na fé. As quatorze cartas atribuídas a Paulo formam o que se conhece por *Corpus Paulinum* e representam a síntese do novo testamento. O texto do terceiro noturno encontra-se na epístola de Paulo aos Hebreus, a mais polêmica das quatorze.

Desde o início do Cristianismo, a igreja tem o consenso de que esta carta não foi escrita por Paulo, mas sim influenciada por seu discurso apaixonado e eloquente sobre Cristo. A provável data de sua escrita é o ano de 67 d.C. e apresenta “um grande vigor oratório, fundado inteiramente sobre a interpretação

³⁷ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 2250 – 2251.

do Antigo testamento³⁸". Em virtude dos temas tratados sobre Cristo essa carta é tida como "um dos documentos essenciais da revelação do Novo Testamento³⁹".

³⁸ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 2117, 2^a. parágrafo.

³⁹ **A Bíblia de Jerusalém**, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, p. 2117, último parágrafo.

Responsório7

Adstiterunt reges terrae, et principes
convenerunt in unum,
Adversus Dominum, et adversus
Christum ejus.

Versus:

Quare fremuerunt gentes, et populi
meditati sunt inania?

Levantaram-se os reis da terra e
congregaram-se os príncipes
Contra o senhor e contra o seu filho
Cristo.

Versus:

Porque se agitam os povos e cometem tais
loucuras?

Responsório 8

Aestimatus sum cum descendetibus in
lacum:
Factus sum sicut homo sine adjutório,
Inter mortuos líber.

Versus:

Possuerunt me in lacu inferiori, in
tenebrosis, et in umbra mortis.

Fui contado com os que desciam ao
sepulcro:

Fiquei sozinho como homem sem auxílio,
Livre entre os mortos.

Versus:

Colocaram-me na tumba profunda, nas
trevas às sombras da morte.

Responsório 9

Sepulto Domino, signatum est
monumentum,
Volventes lapidem ad ostium monumenti:
Ponentes milities, qui custodirent illum.

Versus:

Accedentes ad Pilatum,
Petierunt illum.

Depois que sepultaram o senhor, selaram
o sepulcro e colocaram uma pedra à porta
da sepultura:

Puseram soldados para o guardar.

Versus:

Os príncipes dos sacerdotes foram a
Pilatos pedir-lhe o corp

Capítulo 3

Análise Musical dos motetos do Sábado Santo

Os motetos escritos por Carlo Gesualdo para a música da cerimônia das trevas, conhecidos como *Responsoria Tenebrae* (Responsórios das Trevas), em específico os nove que compõe o último grupo, o Sábado Santo, foram compostos a partir de uma linguagem musical muito peculiar do compositor, que os distingue do repertório musical da época. Cada uma das obras que fazem parte do conjunto apresenta características muito particulares, baseadas principalmente na retórica do texto utilizado, o que era muito comum na época. Porém, é possível identificar algumas características comuns na escrita de todos, o que facilita o entendimento da obra.

A linguagem musical utilizada pelo compositor baseia-se no uso da escrita modal e tonal juntas, por isso, é possível identificar ao longo dos motetos trechos nitidamente modais e outros com características tonais, sendo essa também, uma prática comum do período. O que mais chama a atenção na música de Gesualdo é a descaracterização das organizações harmônicas, seja nos momentos modais ou tonais, pois em ambos o compositor evita a sensação de repouso, mantendo sempre uma sensação de suspensão do núcleo tonal ou modal. Analisando separadamente cada um dos dois momentos harmônicos é possível eleger algumas práticas recorrentes utilizadas pelo compositor.

Geralmente nos trechos modais o compositor utiliza uma escrita mais imitativa, e logo após a entrada de todas as vozes na imitação as alterações melódicas passam a ser mais frequentes e acabam descaracterizando o modo inicial, sendo inúmeros os exemplos de imitações que se iniciam em um modo e

após alguns poucos compassos fica-se impossível reconhecer o mesmo. Em relação ao cromatismo que está sempre presente na obra toda, podemos classificá-los em dois grupos - os cromatismos melódicos e os harmônicos. A diferença entre eles está na existência ou não de uma relação horizontal, ou seja, se as alterações provocam cromatismo nos acordes formados naquele trecho, ou se são específicos de apenas uma voz.

The musical score for Figure 1 shows a Responsory 1 with six vocal parts: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "tra - di-tus est ad mor - tem, tra - di-tus". The Altus part features a melodic line with chromaticism, moving from a half note G4 to a quarter note F#4, then to a quarter note E4, and finally to a half note D4. The Bassus part also shows chromaticism, moving from a half note G2 to a quarter note F#2, then to a quarter note E2, and finally to a half note D2. The other parts (Cantus, Sextus, Quintus, Tenor) are mostly silent in this excerpt.

Figura 1 - Exemplo de cromatismo melódico (Responsório 1)

The musical score for Figure 2 shows a Responsory 1 with six vocal parts: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "ad mor - tem, ad mor - tem:". The Sextus part features a melodic line with chromaticism, moving from a half note G4 to a quarter note F#4, then to a quarter note E4, and finally to a half note D4. The Bassus part also shows chromaticism, moving from a half note G2 to a quarter note F#2, then to a quarter note E2, and finally to a half note D2. The other parts (Cantus, Altus, Quintus, Tenor) are mostly silent in this excerpt.

Figura 2 - Exemplo de cromatismo harmônico (Responsório 1)

Também é comum encontrarmos cadências tonais em um trecho predominantemente modal, sendo que o resultado da polifonia naquele trecho acaba gerando acordes com relações tonais entre eles, como por exemplo, no último tempo do compasso 13 do primeiro responsório, onde o acorde formado pela polifonia resulta em um acorde diminuto sobre a nota *Sol sustenido*, que é seguido por um acorde menor sobre a nota *Lá*, promovendo na passagem uma sensação de resolução através de uma cadência tonal:

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score consists of two measures. The lyrics are: Cantus: o - nem du - ctus; Sextus: le tra-cta-re - tur,; Altus: su - um, non a -; Quintus: ris ad oc - ci - si - o; Tenor: et; Bassus: (no lyrics). The music is written in a modal style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Cantus part has a long note on 'nem' in the first measure and a long note on 'du' in the second measure. The Sextus part has a melodic line in the first measure and a rest in the second. The Altus part has a long note on 'um' in the first measure and a long note on 'non' in the second. The Quintus part has a melodic line in the first measure and a long note on 'si' in the second. The Tenor part has a rest in the first measure and a long note on 'et' in the second. The Bassus part has a rest in both measures.

Figura 3 - Responsório 1 – compassos 13 – 14

Já nos trechos tonais, o que chama atenção é a ausência de relações funcionais entre os acordes formados dentro das frases. Geralmente um trecho se inicia e termina com uma cadência marcando a tônica, no entanto, entre o início e o fim os acordes resultantes são dominantes secundárias nem sempre resolvidas, ou acordes distantes do campo tonal encontrado. Sendo, então, comuns os trechos em que o modo utilizado nos motetos já não se faz presente, por conta dos acordes formados pela escrita das vozes, ao mesmo tempo em que

esses acordes não trazem relações funcionais entre eles, tendo sua escolha sido feita simplesmente pelo resultado sonoro obtido. Como por exemplo, no trecho inicial do Versus do primeiro responsório, entre os compassos 49 e 55, onde observamos uma sequência claramente tonal com os acordes perfeitos formados sobre as notas *D / B / A* e *F#*, de forma que, em alguns momentos, sua escrita não demonstra relações funcionais entre esses acordes.

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "Tra-di-dit in mor-tem a-ni-mam su-am, a-". The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The Cantus part is in a soprano clef, Altus in a soprano clef, Tenor in an alto clef, and Bassus in a bass clef. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across measures.

Figura 4 - Responsório 1 – compassos 49 a 55

Também importante na análise musical dos motetos são os movimentos cadenciais nos finais de frases. Encontramos ao longo dos responsórios seções de texto que se encerram com cadências que resultam diferentes uma das outras, porém isso é gerado pela forma como o compositor faz uso das tessituras e dos contrastes entre as vozes, pois com relação ao modo de se construir as cadências temos quase sempre a repetição de alguns mesmos processos. Uma forma de se entender e classificar melhor esses processos pode ser feito através de um estudo realizado pelo teórico alemão Joachim Burmeister

em 1606 no seu livro “*Musical Poetics*”⁴⁰, onde ele divide as cadências em dois grandes grupos: as melódicas e as harmônicas.

O que Burmeister chama de cadência melódica, é quando uma das vozes se distingue das demais em um movimento que caracteriza o fim de uma frase, de forma que as demais notas não realizam mudanças harmônicas que acompanhem esse processo. Por exemplo, nos compassos 37 e 38 do primeiro responsório, quando a voz do *Sextus* realiza uma cadência melódica independente, enquanto as outras cinco vozes não cadenciam.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is written in a single system with six staves. The lyrics are 'ad mor - tem:'. The Sextus voice has a melodic cadence, while the other voices do not. The Cantus voice has a simple melodic line. The Sextus voice has a more complex melodic line with a cadence. The Altus voice has a simple melodic line. The Quintus voice has a simple melodic line. The Tenor voice has a simple melodic line. The Bassus voice has a simple melodic line.

Figura 5 - Responsório 1 – compassos 36 a 38

Dentro do grupo das cadências melódicas, Burmeister identifica quatro processos que são frequentemente encontrados na escrita de Gesualdo, são eles:

⁴⁰ BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics** (1606). tradução: Benito Rivera; ed. Claude Palisca. New Haven, Yale University Press, 1993

. Cadência *Discant* : Passagem melódica onde as três notas finais cadenciam de forma que a primeira vale duas vezes o valor da segunda, resultando em uma síncopa.



Figura 6 - Responsório 6 – compassos 54 – 55 - Cantus

. Cadência *Altus*: Passagem encerrada com três notas de mesma altura.



Figura 7 - Responsório 2 – compassos 24 – 25 - Cantus

. Cadência *Tenor*: Passagem de três notas com graus conjuntos entre elas, podendo ser igual a cadência *discantus*, mas sem a síncopa.

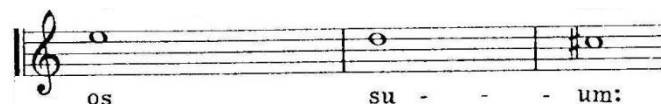


Figura 8 - Responsório 1 – compassos 22 – 24 - Sextus

. Cadência *Bass*: Passagem onde a primeira das três notas está uma oitava acima, ou na mesma oitava da nota final e desce um intervalo de quarta justa para a segunda nota (o exemplo contém notas de passagens entre a primeira e a segunda nota da cadência).



Figura 9 - Responsório 9 – compassos 50 – 51 - Bassus

Porém, o que talvez exista de mais peculiar na escrita desse ciclo de obras é a linguagem quase que totalmente horizontal empregada pelo compositor. As passagens homofônicas ficam reservadas para trechos onde o compositor deseja ressaltar alguma palavra ou frase, de forma que, no geral, o que mais se encontra é a escrita horizontal apoiada na imitação melódica. Com relação a essa escrita horizontal, ficam claros alguns procedimentos recorrentes do compositor. O primeiro deles é a utilização de duetos dentro de uma polifonia entre muitas vozes. Quase sempre em um trecho polifônico, as vozes estão agrupadas de forma que duas fazem o mesmo ritmo, enquanto outras duas realizam outro diferente e assim por diante. Evidenciando assim, ficam claros os agrupamentos de pares de vozes dentro da polifonia total. Como por exemplo, no trecho entre os compassos 38 e 41 do nono responsório, quando as vozes do *Sextus*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*, realizam uma polifonia de forma que as vozes do *Sextus* e do *Tenor* apresentam o mesmo ritmo, enquanto que as outras duas também estão escritas com ritmos semelhantes.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "Ac-ce-den - tes prin-ci-pes sa - cer-do - -". The score is written in a single system with six staves. The Cantus staff is mostly silent. The Sextus and Tenor parts have identical rhythmic patterns. The Altus and Bassus parts have different rhythmic patterns. The lyrics are written below the corresponding staves.

Figura 10 - Responsório 9 – compassos 38 a 41

Também chama a atenção a disposição das entradas das vozes em um trecho imitativo, pois o compositor faz uso de entradas simétricas ou não simétricas. No geral, em trechos onde o resultado final é mais rítmico e tem o efeito harmônico mais coerente com o modo, ou o tom (caso seja um trecho mais tonal), as entradas são feitas com o mesmo intervalo de tempo. Já em momentos mais cromáticos, com muitas alterações melódicas, a entrada das imitações tendem a serem feitas sem padrões rítmicos, de forma assimétrica.

Além das entradas as finalizações das frases também merecem um comentário, pois é muito comum encontrar na obra de Gesualdo o mesmo padrão de escrita quando a última sílaba da palavra é cantada pela maioria das vozes juntas mas restam sempre duas vozes que cantam logo na sequência, geralmente com a terça do acorde formado ficando para o final. Esse procedimento gera um resultado sonoro com o qual se tem a impressão de que a frase não é finalizada, mas sim desconstruída, como se as vozes fossem se esvaindo. Um exemplo disso é a finalização da seção A do terceiro responsório, quando três vozes já finalizaram a frase *obscuratus est*, mas as vozes *Altus* e *Tenor* fazem depois, conforme descrito acima.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Cantus: ra - tus est:; Altus: - scu - ra - tus est:; Quintus: scu - ra - tus est:; Tenor: ob - scu - ra - tus est:; Bassus: tus est:.

Figura 11 - Responsório 3 – compassos 20 a 21

Apesar de todos esses elementos descritos acima serem freqüentes ao longo dos motetos, o que de mais importante fica a respeito da análise dessa obra é a questão da significação do texto a partir da música. Essa prática comum aos compositores da época, que remonta ao início da Renascença com os compositores vindo do norte também conhecidos como Franco-flamengos, encontrou na música do maneirismo e em especial em Carlo Gesualdo seu ponto alto. Todo e qualquer elemento musical extraído da escrita empregada pelo compositor ao longo dos motetos, só será realmente entendido e explicado por uma análise musical que auxilie no processo de preparação da obra, se forem analisados através das cenas e figurações formadas à partir do texto. Para alcançar tal objetivo, será feito uma análise individual de cada um dos motetos do Sábado Santo, na sequência desse trabalho.

3.1- Primeiro responsório

O primeiro responsório do Sábado Santo abre um ciclo de três motetos que correspondem ao primeiro noturno desse dia. A escrita essencialmente polifônica empregada pelo compositor utiliza o contraste da textura entre as vozes ao longo da peça para diferenciar as seções do texto. A primeira e a segunda seção da música têm sua escrita baseada na imitação melódica. Nessas seções o compositor utiliza a entrada das vozes para diferenciar a textura das vozes de acordo com a passagem do texto, e ressaltar, dessa forma, determinados momentos. Na terceira parte da obra, o *Versus*, a textura musical é reduzida para apenas quatro vozes que se desenvolvem em uma escrita exclusivamente homofônica.

A primeira seção tem 38 compassos em que prevalece a escrita contrapontística nas seis vozes. A imitação melódica presente em toda a obra é

mais clara no começo onde um motivo ascendente de cinco compassos é apresentado por cada uma das vozes com entradas em pares. As entradas dessa imitação não são simétricas entre elas, o primeiro par acontece entre as vozes do *Tenor* e do *Altus*, com diferença de tempo de duas mínimas entre as vozes. Já o segundo, que acontece no compasso 5, entre *Bassus* e *Sextus*, tem diferença de apenas uma mínima entre eles, e o último par, entre *Cantus* e *Quintus*, no compasso 10, apresenta uma diferença de três mínimas entre uma voz e outra. A altura da primeira nota da imitação também sofre alterações ao longo do trecho. O primeiro par apresenta uma diferença de uma quinta justa entre as notas iniciais (compassos 1 e 2), enquanto que o segundo (compassos 5 e 6) apresenta um intervalo de quarta justa e o último par (compassos 10 e 11) mantêm a mesma altura nas duas vozes.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is in G-clef and C-clef staves. The lyrics are: "Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le Sic - ut o -". The Tenor and Altus parts have the lyrics "Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est,". The Bassus part has the lyrics "Sic - ut o -".

Figura 12 - Responsório 1 – compassos 1 a 6

Esse motivo melódico predomina até o compasso 24 apresentando um processo de diminuição rítmica, onde figuras mais rápidas vão tomando conta da textura musical. Alterações melódicas acontecem desde os primeiros compassos principalmente por efeitos cromáticos que o compositor se utiliza para algumas palavras do texto⁴¹. Também são comuns cadencia melódicas nos finais

⁴¹ JEPPESEN, K., **Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the XVI Century**, New York, Dover Publications, Inc., 1992, p.82

de cada frase do texto, o que em geral, ocorre de maneira uniforme entre as seis vozes. Como por exemplo, na finalização da primeira frase, quando as palavras *ductus est* são sempre cantadas com um intervalo descendente em todas as vozes, já a palavra *retur*, que finaliza a segunda frase, é sempre cantada com intervalo ascendente.

O primeiro momento cadencial do responsório se dá entre os compassos 23 e 24, onde as vozes do *Cantus* e do *Sextus* realizam uma cadência melódica⁴² que encerrará a primeira parte da seção em um acorde maior formado sobre a nota *Lá*. Essa cadência tem como principal característica o movimento melódico que ocorre entre apenas duas vozes, *Cantus* e *Sextus*, enquanto que as demais vozes mantêm notas longas sustentando os dois acordes envolvidos, *Bm* e *A*.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is written in a single system with six staves. The lyrics are: Cantus: - um, os su - - - - um:; Sextus: os su - - - um:; Altus: um, os su - - - um:; Quintus: pe - - ru-it os su - um:; Tenor: pe-ru-it os su - - - um:; Bassus: um, os su - - - um:.

Figura 13 - Responsório 1 – compassos 22 a 24

A partir do compasso 25, até o fim da primeira seção, um novo motivo melódico substitui o anterior. O texto *traditus est ad mortem* é apresentado

⁴² Explicação de cadência melódica e cadência harmônica no início do terceiro capítulo, p. 5

com um motivo descendente onde o cromatismo na palavra *mortem* altera a sensação modal da obra.

Esse motivo melódico também é apresentado por cada uma das seis vozes através de uma imitação livre. As entradas são feitas aos pares, começando por *Altus* e *Bassus* (c. 25), com diferença de tempo de uma mínima. Essa diferença é alterada no segundo dueto quando *Tenor* e *Quintus* cantam com defasagem de uma semínima (c. 27) e as duas últimas vozes *Cantus* e *Sextus* ampliam essas entradas com diferença de uma mínima e meia (c. 28 e 29). O intervalo formado pelas notas iniciais do motivo em cada voz sofre uma diminuição ao longo do trecho, o primeiro par (compasso 25) tem as notas iniciais sendo *Mi* e *Lá*, portanto uma quinta justa descendente, enquanto que o seguinte (c. 27) tem uma terça menor ascendente *La* e *Dó*, e o último par (c. 28 e 29) apresenta uma segunda maior ascendente de diferença, *Dó* e *Ré*. Ocorre também uma grande ruptura na textura da música, quando no c. 25, depois de um acorde maior sobre a nota *Lá* com as seis vozes no compasso anterior, é seguido pelo início dessa nova imitação, o que resulta em um grande destaque na apresentação desse novo motivo melódico. Os acordes formados nesse trecho da música são, em geral, acordes pertencentes ao modo, mas é comum a sequência de acordes seguidos por seu homônimo, maior ou menor, o que é uma característica na escrita do compositor.

A finalização dessa seção, que acontece no compasso 38, é feita com uma cadência plagal, *Am - E*, onde a condução das vozes é muito parecida com a anterior, no compasso 24. A diferença entre elas, além do acorde final que agora é o próprio *E*, é a condução melódica principal, que foi descrita por Burmeister como *cadência Discante*⁴³, que nesse caso é feita pelo *Sextus* tendo um contraponto na voz do *Cantus*, enquanto na anterior era o contrário.

A seção B do responsório compreendida entre os c. 39 e 48, mantém o mesmo modo que a anterior, iniciando e terminando com um acorde sobre a

⁴³BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics** (1606). tradução: Benito Rivera; ed. Claude Palisca. New Haven, Yale University Press, 1993, p. 111

nota *Mi*. Sua base também é a imitação livre de um motivo melódico, sendo que agora esse motivo é ascendente e mais rítmico que no começo. O texto *Ut vivificaret populum suum* é apresentado pelas seis vozes com entradas em *stretto* nos três primeiros compassos. Essas entradas são simétricas com intervalo de tempo entre elas de uma mínima, e a altura inicial de cada voz não segue nenhum padrão, ficando, portanto as seguintes notas como iniciais: *Si, Mi, Lá, Sol, Do e Mi*, sucessivamente.

Figura 14 - Responsório 1 – compassos 40 a 43

A harmonia formada baseia-se em acordes perfeitos, sem momentos cadenciais, ficando bastante aparente a sequência de acordes com intervalo de terças entre eles do trecho compreendido entre os compassos 41 e 44 (*C Am F Dm Bb*). A seção encerra-se com uma cadência plagal (*A / E*) no compasso 48, sendo a voz do *Cantus* a responsável pela cadência melódica.

O *Versus* do responsório que fica entre os compassos 49 e 61, é marcado por uma diminuição da textura musical, e as vozes do *Sextus* e *Quintus* não cantam, resultando assim em um trecho a quatro vozes, o que causa uma grande mudança no resultado sonoro na sequência das seções iniciais. A escrita torna-se essencialmente homofônica, contrastando com os trechos anteriores. Os

acordes formados ao longo do trecho, apesar de serem acordes perfeitos, não apresentam relações funcionais entre eles, (*D Bm A Dm F# Gm*), ressaltando essa característica da escrita da música do maneirismo na qual a “função” harmônica dos acordes não fica bem definida⁴⁴.

3.2- Segundo responsório

O segundo responsório do Sábado Santo tem sua primeira seção compreendida entre os 25 primeiros compassos. Inicia-se com um momento bastante homofônico, quando o texto *Jerusalem surge* é tratado como uma introdução para o responsório. Com essa textura homofônica e tendo a repetição da palavra *Jerusalem* separada por um pausa geral de uma semínima, ressalta-se o caráter de “invocação” desta parte do texto. Os sete compassos iniciais formam os acordes de *G, C, Em* e *B*, o que evidencia a não preocupação do compositor com as relações funcionais entre os acordes, mas sim os efeitos por eles produzidos. Nos dois últimos compassos da frase (comp. 5 e 6) aparece nas vozes do *Sextus* e do *Cantus*, sucessivamente, um material melódico que caracteriza uma cadência melódica em imitação. Enquanto as demais vozes sustentam notas longas.

⁴⁴ Indicações nas p. 38 e 39

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, et ex Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, et". The score is in G major and 4/4 time. The Cantus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Sextus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Altus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Quintus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Tenor part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Bassus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

Figura 15 - Responsório 2 – compassos 3 a 7

Na sequência, uma imitação livre com entradas em *stretto* reafirma o modo Frígio, mas notas alteradas são utilizadas desde o princípio. Essas entradas alternam intervalos de tempo entre uma e duas semínimas, o que garante uma assimetria no resultado sonoro. A altura inicial de cada voz também não segue um padrão simétrico ficando da seguinte forma: *Si / Mi / Sol / Ré / Sol e Mi*, sucessivamente. A base da composição continua sendo as linhas melódicas que são construídas a partir do significado do texto, como por exemplo, na palavra *jucunditatis* que é sempre apresentada com um grande melisma descendente em diferentes vozes em compassos diferentes.

Cantus
Sextus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

ju - cun-di - ta - - - - -
ju - cun-di - ta - - - - - tis: in - du - e -
ju - cun-di - ta - - - - - tis:
bus ju - cun-di - ta - - - - - tis: in - du - e - re te
du - e - re te ci - - - - - ne - re, in - du - e - re te,
sti - bus ju - cun-di - ta - - - - - tis:

Figura 16 - Responsório 2 – compassos 12 a 15

O cromatismo melódico, presente quase que o tempo todo, promove relações harmônicas de engano, como por exemplo, no c. 17 quando a voz do *Sextus* desce de uma nota *Mi* cromaticamente até uma nota *Ré*, resultando nesse processo uma sensação de resolução em um acorde formado sobre a nota *Sí*, que acaba não tendo continuidade.

Cantus
Sextus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

re te, in - - du - e - re te
du - e - re te ci - - - - - ne -
te ci
re, in - du - e - re te ci
in - du - e - re te ci - ne - re,
du - e - re te ci - - - - - ne - re

Figura 17 - Responsório 2 – compassos 17 e 18

Na finalização dessa seção que acontece no compasso 25, as vozes promovem de forma homofônica uma cadência harmônica *E - A*, sendo esse o primeiro momento cadencial desse responsório.

A seção B da obra, que se inicia no compasso 26, apresenta um motivo melódico baseado em retardos também trabalhado com imitações. A entrada das quatro primeiras vozes na palavra *Quia* segue um princípio de aumentação rítmica, onde o intervalo de tempo aumenta sucessivamente. O intervalo melódico entre elas não tem padrão, sendo nas notas: *Mi / Si e Dó suspenso*.

The image shows a musical score for six vocal parts: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is written in a single system with six staves. The lyrics 'Qui - a in te' are written under the first four staves. The Cantus part has a whole note rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Sextus part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Altus part has a whole note rest followed by a half note G4 and a quarter note A4. The Quintus part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Tenor and Bassus parts have whole note rests.

Figura 18 - Responsório 2 – compassos 26 a 28

As alterações ao modo presentes nesse trecho, aproximam a harmonia formada pelo contraponto a uma sensação tonal como se estivesse na tonalidade de *Mi maior*. O ponto principal de todo o responsório é o compasso 31, quando a palavra *Salvator* é cantada de forma homofônica, pela primeira vez nessa seção, e atingindo a nota mais aguda dessa peça. O trecho se encerra com

uma triade formada sobre a nota *Mi*, e a voz do *Alto* cromatiza a nota *Sol* alterando dessa forma o acorde de menor para maior, evitando assim uma cadência.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: 'tor, Sal-va - tor Is-ra - el.' The score is written in a single system with six staves. The Cantus part is in the soprano clef, Sextus in the alto clef, Altus in the alto clef, Quintus in the alto clef, Tenor in the tenor clef, and Bassus in the bass clef. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Figura 19 - Responsório 2 – compassos 33 a 35

O *Versus* do responsório é maior em tamanho do que a seção B, isso se dá por conta do texto referente a esse momento da obra, o qual traz essa característica. Há uma grande mudança na textura musical desta seção quando o novo motivo melódico é iniciado com apenas uma voz (*Altus*) e depois seguido pelas demais. Seus primeiros 12 compassos são bastante contrapontísticos, iniciados com um contraponto a duas vozes, entre *Sextus* e *Altus*, porém interrompido no quinto compasso quando aparece a palavra *lacrimas*. A partir dessa palavra, a imitação melódica inicial cede espaço para um processo de contraponto entre pares de vozes, que ficam bastante escondidos dentro da textura geral desse trecho. É possível identificar os pares que se formam à partir das conclusões das frases, onde eles estão mais evidentes. O primeiro deles acontece no compasso 39 entre *Tenor* e *Quintus*, com diferença de altura de uma terça menor (*Do* e *Lá*) e uma semínima de tempo. O segundo par acontece no compasso 41 entre *Sextus* e *Altus*, que iniciam com a mesma nota (*Dó susenido*) e o mesmo ritmo, abrindo um intervalo apenas no próximo compasso. As vozes do

Cantus e do *Bassus*, que iniciam a palavra com um intervalo de tempo de uma mínima pontuada, nos compassos 40 e 41, são os responsáveis pelas linhas mais cromáticas do texto, representando assim o sentido da palavra *lacrimas per diem et noctem*.

Versus

Cantus: la - cri - mas per di - em,

Sextus: V. De - duc qua - si torren - - - - - tem la - - cri -

Altus: V. De - duc qua - si torren - - - - - tem la - - cri -

Quintus: la - cri - mas - per di -

Tenor: la - cri - mas per di -

Bassus: la - - cri -

Figura 20 - Responsório 2 – compassos 36 a 41

Também fica muito evidente a mudança no resultado sonoro a partir do compasso 41, quando o texto passa a ser cantado com notas cada vez mais grave por todas as vozes, o que resulta em um trecho de sonoridade bastante sombria, contrastando com o que vira a seguir.

42

Cantus: per di - em et no - - - - - ctem, et no - ctem,

Sextus: mas per. di - em et no - ctem,

Altus: mas per di - - - em et no - ctem,

Quintus: - - em, la - cri - mas per di - em et no - - - ctem,

Tenor: - - em, la - cri - mas per di - em et no - - - ctem,

Bassus: mas, la - cri - mas per di - em et no - - - ctem,

Figura 21 - Responsório 2 – compassos 42 a 47

Nos últimos seis compassos do *Versus*, a escrita homofônica contrasta com o que já foi apresentado. Um ciclo de quintas que termina em um acorde maior sobre a nota *Dó* (*E, A, D, G, C*) encerra o trecho com esse procedimento bastante tonal, tornando ainda mais dúbia a escrita modal/tonal do compositor.

A frase *et non taceat* é cantado de forma rítmica adquirindo características bastante silábicas na música. Sua repetição é interrompida por uma pausa geral de semínima, o que é coerente com o significado dessa passagem do texto (*e não pare*). Na segunda parte da frase *pupilla oculi tui* a escrita se torna bem mais melódica, e a presença de muitos retardos em algumas vozes valorizam passagens em colcheias em outras, que conduzem a cadência *G - C* e encerram o trecho.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "et non ta - ce - at, et non ta - ce - at pu - pil - la o - cu - li tu - - i." The score is written in a single system with six staves. The Cantus and Sextus parts have a melodic line with some rests. The Altus, Quintus, and Bassus parts have a more rhythmic, silabic line. The Tenor part has a long rest at the beginning of the phrase. The music concludes with a cadence on G and C.

Figura 22 - Responsório 2 – compassos 48 a 53

O compositor utiliza a mudança da textura musical para conduzir a música. Os momentos homofônicos são guardados para o início do responsório (c. 1 – 7) e o final do *Versus* (c. 48-54). Tendo ainda um pequeno momento homofônico na palavra *Salvator* (c. 33-34). E todos os trechos restantes são escritos através de imitação melódica e contraponto livre, onde as sucessivas entradas das vozes também promovem mudanças no resultado sonoro que são utilizadas na condução do texto.

3.3- Terceiro responsório

No terceiro responsório a forma de apresentação aparece alterada, as seções da música são as mesmas das anteriores, (A,B e *Versus*), no entanto acrescenta-se mais duas repetições nas seções A e B, ficando: A / B / *Versus* / B / A e B, ampliando assim a forma com que o moteto é apresentado.

A seção A incia-se com a primeira frase *Plange quase virgo* nos primeiros três compassos sendo apresentada de forma homofônica. Os acordes formados por esses compassos de homofonia são *B / Em / G / C e Am*, e no terceiro compasso a voz do *Tenor* realiza um desenho melódico com colcheias que funciona como uma cadência melódica encerrando a frase. Na sequência, o texto *plebes mea* mantém uma textura também homofônica, mas surge um motivo melódico nas vozes do *Cantus*, *Sextus* e *Quintus* que será retomado ao final dessa seção no compasso 17. Esse motivo consiste em um melisma de dois compassos feito na palavra *me*, cuja repetição mantém os intervalos reais da primeira aparição do tema. A voz do *Quintus* apresenta o tema no quarto compasso e dois compassos depois a voz do *Cantus* imita o mesmo sendo acompanhada pela voz do *Sextus* fazendo um contraponto com movimentos contrários.

Cantus
Plan - ge qua - si vir - go, plebs me - a, plebs me - a, plebs me - a:

Sextus
Plan - ge qua - si vir - go, plebs me - a, plebs me - a, plebs me - a:

Altus
Plan - ge qua - si vir - go, plebs me - a, plebs me - a, plebs me - a:

Quintus
Plan - ge qua - si vir - go, plebs me - a, plebs me - a, plebs me - a:

Tenor
Plan - ge qua - si vir - go, plebs me - a, plebs me - a, plebs me - a:

Bassus
Plan - ge qua - si vir - go, plebs me - a, plebs me - a, plebs me - a:

Figura 23 - Responsório 3 – compassos 1 a 7

A partir do nono compasso um novo motivo aparecerá na palavra *Ululate* e resultará em um processo imitativo que durará cerca de cinco compassos. O motivo ascendente é mais rítmico do que o anterior e tem como principal característica um melisma na sílaba *la* da palavra *ululate* que funciona como se fosse um ornamento escrito sobre essa palavra. Suas entradas em *stretto* obedecem à distância de uma mínima entre elas. As notas iniciais na ordem de entrada são: *Si / Mi / Si / Fá suspenso / Dó suspenso e Sol suspenso*. A primeira entrada desse novo tema, que acontece no compasso 8 na voz do *Tenor*, coincide com a conclusão da seção anterior, o que garante uma continuidade maior entre esses dois trechos.

Cantus
a: u - lu - la - - - te, pa - sto - res, pa - sto - res, in ci - ne - re et ci - li - ci -

Sextus
a: u - lu - la - - - te, pa - sto - res, in ci - ne - re et

Altus
a: u - lu - la - - - te, pa - sto - res, pa - sto - res, in ci - ne - re et ci - li - ci -

Quintus
u - lu - la - - - te, pa - sto - res, in ci - ne - re et ci -

Tenor
u - lu - la - - - te, pa - sto - res, in ci - ne - re, in ci - ne - re et ci -

Bassus
a: u - lu - la - - - te, pa - sto - res,

Figura 24 - Responsório 3 – compassos 8 a 13

A textura rítmica do motivo irá se diluindo a partir do compasso 14 para terminar a seção no compasso 19. A terminação acontece com uma cadência plagal, *Em - B*, onde a voz do *Cantus* mantém sua nota e as demais realizam movimentos contrários.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are Latin: "res, in ci-ne-re et ci-li-ci-o:". The Cantus part has a long note on "ci-li-ci-o:" that spans the end of the section. The other voices have more active parts with various rhythmic values.

Figura 25 - Responsório 3 - compassos 14 a 19

No início do trecho dessa imitação as alterações recorrentes nas notas *Sol / Fá e Do*, dão a sensação de centro tonal sobre a nota *Lá*, mas é logo abandonado na sequência. Também fica evidente um ciclo de terças entre os compassos 13 e 15 com os acordes *C, A, F, D e Bb*. O acorde sobre a nota *Si* com o qual o compositor inicia e termina essa seção não se trata de um acorde comum no modo Frígio, porém relaciona-se como a dominante do tom de *Mi*, sendo, portanto um trecho bastante tonal da obra.

A seção B que fica entre os compassos 20 e 34 é iniciada com cinco compassos de imitação livre. O motivo utilizado na palavra *Quia* tem como princípio o retardo na segunda nota. Suas entradas são feitas em pares de vozes

que começam com distância de duas mínimas e depois passam a acontecer ao mesmo tempo. As notas iniciais são sempre *Si* ou *Mi*. Essa seção imitativa da música é interrompida no compasso 24 nas palavras *dies Domini magna* onde a linguagem se torna homofônica e bastante silábica. Nesse trecho identifica-se o ponto principal do moteto, a palavra *Domini*, por termos um trecho homofônico onde a voz do *Sextus* atinge sua nota mais aguda dentro dessa peça. Outro fator que destaca essa passagem é a pausa geral que acontece logo na sua sequência.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "Qui - a ve - ni - et di - es Do - mi - ni ma - gna,". The music is in a homophonic style with a clear cadence at the end of the phrase. The score is for measures 20 to 26 of Responsório 3.

Figura 26 - Responsório 3 - compassos 20 a 26

Os próximos 8 compassos que finalizam essa seção são marcados por uma escrita homofônica mas com contrapontos internos entre algumas vozes, com motivos melódicos derivados dos da primeira seção e muitos retardos, o que resulta em vários momentos cromáticos. Os acordes formados encaminham-se para o final feito sobre a nota *Mi* atingido no último compasso preparado através de uma cadência melódica na voz do *Sextus*. A sequência final *Am – E*, caracteriza uma cadência harmônica plagal bastante comum no modo Frígio.

No *Versus* desse moteto a textura é reduzida tirando-se as vozes do *Sextus* e do *Tenor*. As quatro vozes restantes iniciam uma imitação na palavra *Accingite* que obedece a ordem de uma semínima de defasagem entre as três

primeiras vozes (*Quintus*, *Altus* e *Cantus*), e tem a última entrada na voz do *Bassus*, com uma distância maior. As alturas das entradas mantêm o processo usado na primeira seção alternando as notas *Si* e *Mi*. A sequência dessa imitação é uma escrita polifônica mas com muitas notas longas e retardos, o que resulta em um trecho mais harmônico do que rítmico. Os acordes formados por esse trecho não apresentam relações funcionais claras entre eles até o final, compasso 42 e 43, onde acontece um direcionamento para o acorde formado sobre a nota *Dó*. Nos compassos 44 e 45, um novo motivo rítmico surge para a palavra *aspergite*, com entradas em *stretto*, e o trecho se encerra com a palavra *cinere* em um acorde sobre a nota *Si*. No momento da finalização, a voz do *Cantus* tinge uma região bastante grave, conferindo a esse trecho um ambiente sonoro bastante escuro.

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Quintus, and Bassus. The lyrics are "a-sper - - - gi-te vos ci - ne - re." The score is written in a single system with four staves. The Cantus staff is in the soprano clef, Altus in the alto clef, Quintus in the tenor clef, and Bassus in the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many long notes and rests, characteristic of a polyphonic setting. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Figura 27 - Responsório 3 - compassos 44 a 47

3.4- Quarto responsório

O quarto moteto do Sábado Santo, que inicia o grupo de três responsórios que formam o segundo noturno desse dia, mantém a forma A/ B *Versus* e B como os anteriores. Sua textura musical baseia-se principalmente na escrita a cinco vozes, reservando a textura total (seis vozes) apenas para um

trecho central na seção B, o que garante um efeito sonoro específico para esse momento do texto. O modo Frígio com centro na nota *Mi* fica bastante claro em toda a seção inicial da música, que se inicia e termina sobre a nota *Mi*, mas se afasta do centro nas seções B e no *Versus*.

A primeira seção, compreendida entre os compassos 1 e 21, é iniciada com um motivo melódico sobre a palavra *Recessit*, que consiste em um salto ascendente de oitava seguido de um intervalo descendente. Esse motivo é apresentado pelas cinco vozes, iniciada pela voz de *Tenor* e seguido por *Cantus*, *Altus*, *Bassus* e *Quintus*. A distância entre as entradas das vozes começa com duas mínimas e vai se estreitando para uma mínima e depois uma semínima, sucessivamente. Esse estreitamento no intervalo de tempo entre as entradas confere um efeito de diminuição rítmica a esse trecho. A altura das notas no início do motivo melódico em cada voz fica sobre a tríade formada sobre a nota *Mi*, sendo elas, em ordem de entrada: *Mi / Si / Sol / Si e Mi*.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is written in a single system with five staves. The lyrics are 'Re - ces - sit pa - stor'. The Tenor part has a comma after 'ster,'. The Bassus part has a line under 'stor_'. The music is in a mode with one flat (Frígio) and a common time signature. The notes are: Cantus (G4, A4, B4, G4), Altus (G4, A4, B4, C5), Quintus (G4, A4, B4, C5), Tenor (G4, A4, B4, C5), Bassus (G3, A3, B3, C4).

Figura 28 - Responsório 4 – compassos 1 a 5

No quinto compasso da seção *A* surge um novo motivo sobre a frase *Fons aquae vivae*. Esse novo material melódico iniciado com a voz do *Tenor* consiste em um grande melisma que pode ser ascendente ou descendente, sendo feito aos pares com movimentos contrários. Sua tessitura é quase sempre de uma sétima entre a primeira e a última nota. O primeiro par, que são as vozes do *Tenor* e do *Altus* (c. 5 e 6), entra com diferença de tempo de três semínimas entre eles e com um intervalo melódico de uma sétima, as notas iniciais de cada voz são *Mi* e *Fá*. O par seguinte, *Quintus* e *Cantus* (c. 7) tem intervalo de tempo de uma semínima e uma terça menor com as notas *Mi* e *Dó* (c. 7), e o último par, *Bassus* e *Altus* (novamente), tem intervalo de tempo de uma semínima e entra na mesma nota *Sol*, com diferença de duas oitavas (compasso 8).

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is in G-clef (treble clef) for Cantus, Quintus, and Tenor, and F-clef (bass clef) for Altus and Bassus. The time signature is 3/8. The lyrics are as follows:

Measure	Cantus	Altus	Quintus	Tenor	Bassus
5	no - - - - ster,	no - ster,	- - ster,	fons a-qua	no - ster,
6	fons a-qua	vi - - - - vae. fons	- - - - vae, ad	vi - - - vae,	
7	vi - - vae,			pa - stor nos - ter,	
8					fons a-qua

Figura 29 - Responsório 4 - compassos 5 a 8

A partir do compasso 11 a frase *ad cuius transitum sol obscuratus est* interrompe o processo imitativo observado desde o início desse moteto. Desde então um motivo melódico bastante característico era trabalhado por todas as vozes, e agora teremos um trecho em que motivos individuais passam a ser imitados por pares de vozes, como no compasso 13 com *Cantus* e *Altus*, ou nos

compassos 13 e 14 com *Tenor e Quintus*. Esses motivos possuem o mesmo princípio de intervalos descendentes compensados na sequência com saltos ascendentes, porém sua imitação fica menos aparente devido à forma desordenada com que são apresentados. Na segunda parte da frase *sol obscuratus est*, existe um novo padrão melódico apresentado pela primeira vez na voz do *Quintus*, compasso 10, que será repetido por todas as vozes no momento do texto em que traz essa frase. Também fica muito aparente que as notas empregadas a partir do compasso 11 são mais graves, conferindo a esse trecho do texto uma característica mais escura que será contrastada no final da seção, compasso 18 a 21, com a voz do *Cantus* atingindo notas mais agudas na frase onde aparece a palavra *sol*. A finalização no compasso 21 é feita sem cadência, com uma sequência de acordes formados sobre a nota *Mi* tendo a terça alterada de menor para maior pela voz do *Altus* no último acorde.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Cantus: sol ob - scu - ra - tus est:; Altus: cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus est:; Quintus: tum sol ob - scu - ra - tus est:; Tenor: cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus est:; Bassus: sol ob - scu - ra - tus est:.

Figura 30 - Responsório 4 - compassos 18 a 21

A seção B do moteto fica entre os compassos 22 e 43. É proporcionalmente a maior parte da obra e onde se atinge o ponto alto da textura musical. Seu início acontece com uma grande quebra na textura em relação ao

final da seção anterior, quando as vozes do *Altus* e *Quintus* iniciam o texto com um contraponto imitativo com defasagem de tempo de apenas uma semínima de diferença e tendo a segunda voz a entrar (*Quintus*) um intervalo de quinta justa abaixo da primeira voz (*Altus*). Como as duas vozes mantêm os mesmo intervalos, isso acaba resultando em um trecho com uma imitação bastante clara e simples. No final do compasso 23 uma nova frase será apresentada pelo *Tenor* mantendo a mesma forma de imitação das anteriores. Essas três vozes mantêm o contraponto até o compasso 27, quando aparece nas duas vozes agudas, *Cantus* e *Sextus*, e na sequência na voz do *Bassus*, a palavra *hodie* que dará início a um novo momento da música, onde a textura das seis vozes é atingida pela primeira vez nesse responsório, ressaltando assim essa palavra

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is written in a single system with six staves. The lyrics are as follows:

- Cantus:** ho - di - e por - tas mor -
- Sextus:** ho - di - e por - tas mor -
- Altus:** ho - mi - nem: ho - di - e
- Quintus:** pri - mum ho - mi - nem: ho - di - e por - tas mor -
- Tenor:** - mum ho - mi - nem: ho - di - e por - tas
- Bassus:** ho - di - e por - tas mor -

Figura 31 - Responsório 4 - compassos 27 a 29

A frase *portas mortis*, que aparece pela primeira vez no compasso 29 com a voz do Quintus, introduz um novo motivo melódico, ascendente e com caráter mais rítmico do que os anteriores, que será repetido pelas demais vozes

com entradas assimétricas de uma mínima de distância entre a primeira voz e o par que se segue (compasso 30), uma semínima na próxima entrada e três semínimas na última voz a entrar, o *Altus*. A sequência dessa frase sofre um processo de diminuição rítmica até a palavra *Salvator* quando a textura musical vai se desfazendo e conclui-se com a palavra *disrupit* á partir do compasso 39. Essa palavra que marca o fim da seção, e portanto, o final de todo o moteto, é apresentada de uma forma bem distinta de toda a obra pois o motivo melódico que a constitui é baseado em um salto de oitava, que é feito ascendentemente e descendente sem nenhum padrão rítmico. As três primeiras vozes a cantá-lo, *Sextus*, *Quintus* e *Tenor*, fazem com intervalos descendentes nas notas *Mi* e *Dó*, e com intervalos de tempo de uma semibreve e meia no primeiro par (*Sextus* e *Quintus*) e de uma mínima entre o segundo par (*Quintus* e *Altus*). Já a quarta voz a fazê-lo, *Altus*, tem sua entrada ao mesmo tempo que o *Tenor*, porém com intervalo ascendente na nota *Lá*, seguido pela entrada do par de vozes *Cantus* e *Sextus* ao mesmo tempo e uma semínima depois a última voz a entrar, *Bassus*, o faz com intervalo descendente. Essa forma de disposição das entradas confere ao resultado sonoro final um efeito de descontinuidade e desorganização na palavra *disrupit*.

Figura 32 - Responsório 4 - compassos 37 a 43

O *Versus* do quarto moteto é iniciado no compasso 44 com uma redução de duas vozes na textura, ficando portanto, uma escrita a quatro vozes. A palavra *Destruxit* é cantada pelas vozes do *Quintus* e do *Bassus* com entradas de defasagem de uma mínima e com intervalo de uma décima e em sentidos opostos, o que resulta em um momento bastante dissonante e agressivo sonoramente. No compasso 46 a palavra *Claustra* é apresentada pelas vozes do *Altus* e *Tenor* juntos, promovendo relações de grande cromatismo entre o primeiro e o segundo tempo desse compasso. A palavra *infern*i no compasso 48 promove o primeiro momento estritamente homofônico desse moteto, e é seguida por uma dissolução dessa homofonia encerrando-se na palavra *diaboli* e resultando assim no trecho mais cromático e dissonante desse responsório.

The image shows a musical score for four voices: Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: tit po - ten - ti - as di - a - bo - li. The score is written in a single system with four staves. The Altus part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Quintus part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The Tenor part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The Bassus part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics are: tit po - ten - ti - as di - a - bo - li.

Figura 33 - Responsório 4 - compassos 51 a 55

3.5- Quinto responsório

O quinto responsório do Sábado Santo, e portanto o segundo desse noturno, é o que apresenta as maiores diferenças em sua escrita musical até o momento. Por conta de seu texto que é extremamente dramático e bastante imperativo (está sempre indagando o ouvinte), o compositor se utilizou de recursos musicais como, a pausa geral em pontos específicos, o cromatismo harmônico e melódico, e a escrita essencialmente homofônica, para fazer a

música em coerência com o estilo do texto. O modo Frígio com centro na nota *Mi* continua sendo a escala principal, porém acordes não comuns à escrita modal e muitos momentos cromáticos dificultam a identificação do modo ao longo da peça.

A primeira seção, que abrange os quatorze primeiros compassos do moteto, é exclusivamente homofônica, com poucos movimentos de vozes independentes. A primeira frase do texto *O vos omnes, qui transitis per viam*, tem em seu tratamento musical os elementos principais desse moteto. A primeira palavra é repetida duas vezes para ressaltar sua importância, e entre as repetições acontece a primeira pausa geral das vozes. A homofonia desse trecho promove um movimento harmônico bastante lento, onde os acordes formados na frase, que são eles: *B / G / E e A*, permanecem através da repetição de notas longas e tendo normalmente sua terça nota cromatizada (compassos 2 e 5). Esse cromatismo que transforma o acorde de menor em maior pode ser feito em vozes separadas, como nos compassos 1 e 2, ou na mesma voz, compasso 5. A textura musical atinge o ponto máximo no terceiro compasso quando a voz do *Sextus* é incluída na frase, e também pelos acordes abrangerem notas que vão do grave até o agudo, resultando em uma sonoridade bastante densa.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "O - vos, o - vos o - mnes, qui trans - i - - - tis per vi - am, at -". The score is written in a single system with six staves. The Cantus, Sextus, and Tenor parts are in the soprano, alto, and tenor clefs respectively, while the Altus, Quintus, and Bassus parts are in the alto, tenor, and bass clefs. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Figura 34 - Responsório 5 - compassos 1 a 8

A segunda seção do moteto, compassos 15 a 31, é a parte mais extensa e mais contrastante dessa obra. A frase *Si est dolor similis, sicut dolor meus* é tratada de forma bastante cromática e com um processo imitativo onde os motivos melódicos ficam pouco claros. A primeira voz a iniciar seu contraponto, o *Quintus*, anuncia o motivo iniciado sobre a palavra *Si* no compasso 15, estando na nota *Mi*, e com a diferença de uma mínima é seguido pela voz do *Bassus*. Com a mesma diferença de uma mínima, entram agora um trio de vozes com *Cantus*, *Sextus* e *Altus* na mesma palavra, mas fazendo um motivo descendente ao contrário do anterior que era ascendente. O ponto principal de apoio dessas linhas é sempre a palavra *dolor*, que no geral é sempre cantada com cromatismo (ex. compasso 18), ou alcançada através de intervalos que trazem falsas relações melódicas, como por exemplo, em sua primeira aparição, compasso 16 e 17, onde a voz do *Quintus* encerra a palavra na nota *Fá sustenido* tendo cantado o *Fá natural* duas mínimas antes, o que resulta em uma dissonância.

Cantus
Sextus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

Si est do - lor, do - lor si
Si est do - - - lor si - mi - lis, -
Si est do - lor si - mi - lis,
Si est do - - - lor si - mi - lis, do
Si est do - - - lor si - mi - lis,

Figura 35 - Responsório 5 – compassos 15 a 18

Também fica bastante aparente o efeito causado pela sílaba *si*, que é encontrada no início da frase *Si est*, e no final com a palavra *similis*, pois a escrita imitativa utilizada pelo compositor em toda essa seção resulta em um trecho em que essas duas palavras são utilizadas por vozes diferentes quase que ao mesmo tempo, originando um efeito imitativo com palavras diferentes.

Cantus
Sextus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

do - lor, do - lor si - mi - lis, si est do - lor, do
- - - lor si - mi - lis, - si est do -
do - lor si - mi - lis, si
lor si - mi - lis, do - lor si - - - - mi - lis
Si est do - lor si - mi - lis
- lor si - mi - lis, do - lor - si - mi -

Figura 36 - Responsório 5 - compasso 17 a 21

A finalização dessa segunda seção do responsório acontece com as vozes das extremidades, *Cantus e Bassus*, fazendo o mesmo ritmo, enquanto que as vozes internas, *Sextus, Altus, Quintus e Tenor*, realizam um contraponto que deriva ritmicamente do par das vozes extremas mas com o uso de notas ligadas. Isso resulta em quatro compassos de uma homofonia com movimentos internos, onde o cromatismo causado por essas notas ligadas (retardos), promovem o momento sonoro mais escuro do moteto. Os acordes formados pela escrita, que são *B / Bm / Dm e A*, mantêm na palavra *dolor* o apoio principal das frases.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'sic - ut do - lor me - us.' The Quintus part has a more complex rhythmic pattern compared to the others.

Figura 37 - Responsório 5 - compassos 28 a 31

O *Versus* do quinto responsório, que tem 10 compassos, é o ponto com figuras rítmicas mais rápidas da música. A voz do *Quintus* não canta esse trecho, resultando em uma diminuição da textura de seis para cinco vozes, como normalmente se observa nos *Versus*.

Após um início imitativo sobre a palavra *Attendite*, surge na palavra *universi* um motivo bastante rítmico e rápido, que será cantado por todas as cinco vozes. As entradas das vozes nesse motivo são feitas na ordem de *Cantus, Sextus, Tenor, Altus e Bassus*, com as notas, *Ré / Sol / Mi / Si e Ré*

respectivamente. Esse motivo é constituído basicamente por um melisma sobre a sílaba *ver* da palavra *universi*, feito com semicolcheias em graus conjuntos, podendo ser ascendente ou descendente.

Figura 38 - Responsório 5 - compassos 33 a 35

A finalização do *Versus* se dá com a palavra *dolorem meum*, e mantêm assim a forma utilizada para descrevê-la ao longo do moteto, com cromatismos melódicos, notas longas e ligadas. E será encerrado com uma triade sobre a nota *Si*.

Figura 39 - Responsório 5 - compassos 40 a 43

3.6 - Sexto responsório

No sexto responsório do Sábado Santo, a forma utilizada de apresentação das seções aparece com alterações. A seção A é repetida mais uma vez ao final do moteto, seguindo assim a forma original que consta no Líber Usualis, ficando dessa forma A / B / V / B e A. Além disso, o tamanho das seções nesse moteto apresenta diferenças em relações aos demais, sendo o *Versus* a mais extensa, com 23 compassos, seguido da seção A, com 21 compassos, e a seção B que é a menor com 9 compassos. Também por conta da extensão do texto desse responsório, muitos motivos melódicos diferentes são utilizados pelo compositor na imitação da seção A, enquanto que a seção B e o *Versus*, juntos, representam o mais extenso trecho de homofonia seguido nos motetos do Sábado Santo.

A primeira seção que fica compreendida entre os compassos 1 e 21 é iniciada com a frase *Ecce quomodo moritur justus*, tratada com homofonia a cinco vozes e intercalada com pausas gerais que reafirmam o sentido do texto. O final da frase *moritur justus* é repetido duas vezes, sendo que na segunda vez o mesmo processo de composição é utilizado. Porém agora com notas mais agudas, trocando a voz do *Cantus* pela do *Sextus* e cadenciando para um acorde uma quarta justa acima do que o da primeira vez (triade sobre a nota Lá – compasso 4; e triade sobre a nota Ré- compasso 6).

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, et mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, -". The score is in a homophonic style, with all voices moving together in parallel motion. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Figura 40 - Responsório 6 - compassos 1 a 6

A partir desse primeiro momento homofônico, todo o restante da seção A será construído com imitação de pequenos motivos melódicos que serão apresentados em blocos. Essas pequenas seções motivicas dentro da seção A são intercaladas, geralmente, sem interrupção. A única exceção é no compasso 13, quando uma pausa geral marca a mudança de um motivo para o outro (ver exemplo 3). O primeiro motivo aparece ainda no final do compasso 6 com a frase *et nemo percipit corde*, suas entradas acontecem com diferença de uma semínima entre as vozes, com exceção de *Bassus e Quintus* que entram juntos (c. 7). O momento da frase com a palavra *percipit* é marcado com um movimento descendente em graus conjuntos que é observado em todas as vozes.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Cantus: ne - mo per - ci - pit cor - de: et; Sextus: et ne - - mo per ci - pit cor - - de:; Altus: et ne - - mo per - ci - pit, per - ci - pit cor - de:; Quintus: et ne - mo per - ci - pit cor - de, per - ci - pit; Tenor: et ne - mo per - ci - pit cor -; Bassus: et ne - mo per - ci - pit cor - de: et vi - ri.

Figura 41 - Responsório 6 – compassos 6 a 10

O segundo grupo de motivos, sobre a frase *et viri justii tolluntur*, inicia-se no compasso 10 com as entradas de *Bassus* e *Cantus* com diferença de uma semínima entre eles, enquanto as demais vozes ainda estão desenvolvendo o motivo anterior. No compasso seguinte (c. 11), *Sextus* e *Altus* entram juntos com o novo motivo e com diferença de uma semínima depois entra o *Tenor*. No compasso 12 a voz do *Quintus* inicia sua imitação finalizando a entrada das seis vozes. O ponto característico principal desse motivo é quando o trecho *justii tolluntur* aparece com um padrão rítmico e melódico bastante distinto de tudo que fora cantado antes. O motivo se destaca pela anacruse em semicolcheia antes da palavra *tolluntur*, o que resulta em um trecho rápido com intervalos melódicos de distâncias grandes, ascendentes e descendentes, na mesma voz. A terminação desse trecho acontece de forma desordenada dando a impressão de que a textura se desfez, principalmente por ser seguido de uma pausa geral de semínima.

Cantus
vi-ri ju- - - - sti tol-lun - tur, tol-lun - tur,

Sextus
et vi-ri ju - sti tol-lun - tur, — tol-lun tur,

Altus
et vi-ri ju - - sti tol-lun - tur, tol-lun - tur, et

Quintus
cor - de: et vi - ri ju - sti tol-lun - tur, et

Tenor
- - de: et vi-ri ju - sti tol-lun - tur, et

Bassus
ju - - sti tol-lun - tur, et

Figura 42 - Responsório 6 - compassos 11 a 13

A sequência dessa pausa geral será os dois últimos grupos de motivos da seção A, sendo que a palavra *iniquitatis* (c. 16 e 17) ganha destaque pela característica homofônica em meio ao trecho imitativo, e também o motivo da palavra *sublatu est*, por seu caráter bastante rítmico. A seção se encerra em um acorde formado sobre a nota *Sol*, com uma cadência melódica realizada pela voz do *Sextus*.

Cantus
- ci-e i - ni-qui-ta - tis sub - la - tus est ju - stus:

Sextus
- ci-e i - - - ni-qui-ta - tis sub - la - tus est ju - stus:

Altus
e i - ni-qui-ta - tis sub-la - tus est ju - - stus:

Quintus
e i - ni-qui-ta - tis sub - la - tus est, sub - la - tus est ju - stus:

Tenor
e i - ni-qui-ta - - - tis sub-la - tus est ju - stus, sub-la - tus est ju - stus:

Bassus
e i - ni-qui-ta - - - tis sub-la-tus est ju - - - stus, ju - stus:

Figura 43 - Responsório 6 - compassos 16 a 21

A seção B do sexto responsório, compreendida entre os compassos 22 e 31, apresenta uma escrita quase toda homofônica. A idéia central do texto *Et erit in pace* é exemplificada através de acordes perfeitos maiores e menores sem intervalos dissonantes, garantindo assim, um resultado sonoro bastante tranquilo e de um ritmo harmônico bastante lento. Somente no compasso 29 acontecem divisões rítmicas independentes na última sílaba da palavra *memoria*. Essa pequena célula rítmica é constituída de colcheias e semicolcheias ascendentes que já preparam a cadência final da seção (que é também a que encerra o moteto) com os acordes *B/E*, sendo assim, uma cadência tonal para fechar o moteto.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: mo - ri - a e - jus. The score is written in a homophonic style with simple harmonic intervals. The Cantus part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The Sextus part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The Altus part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The Quintus part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The Bassus part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5.

Figura 44 - Responsório 6 – compassos 29 a 31

No *Versus* do responsório, que fica entre os compassos 32 e 55, há uma redução da textura musical para apenas quatro vozes quando o *Sextus* e o *Quintus* não cantam. Os primeiros 4 compassos apresentam uma escrita homofônica que resultam nos acordes de *E / D / C* e *G*, enquanto anunciam a primeira frase do texto. A partir do compasso 36 uma frase descendente é imitada pelo par de vozes *Cantus e Tenor*. Do compasso 38 até o final do *Versus* a música

será tratada toda com imitações de motivos curtos e simples em blocos (três vozes juntas), ou em pares (ex. compasso 42). Os acordes formados por esse processo imitativo em todo o *Versus* são em geral *E / A e B*, o que garante uma coerência com o modo escolhido, Frígio em *Mi*. A finalização, que acontece no compasso 55, não caracteriza uma cadência. Os dois acordes finais *G e Bm* são atingidos quando a voz do *Altus* mantém sua nota e as demais vozes fazem um salto ascendente, preparando assim a volta para a seção B.

3.7- Sétimo responsório

O sétimo responsório do Sábado Santo abre o último noturno desse dia, que consta de três motetos que são utilizados para encerrar essa cerimônia. Nessa peça, o texto é trabalhado por Gesualdo com os mesmos elementos dos anteriores - imitação e polifonia. No entanto, a primeira frase *Astiterunt reges terrae, Et adversus Christum ejus*, que corresponde à primeira seção da música, traz na linha do *Quintus* os mesmos intervalos melódicos presentes no *cantus firmus* gregoriano que consta no *Liber Usualis*⁴⁵ referente a esse responsório. Portanto, Gesualdo utiliza a linha gregoriana integralmente nessa frase pela primeira vez nos motetos do Sábado Santo. Também nessa voz, o compositor escreve o ritmo das notas com figuras longas (semibreve), deixando claro sua intenção de reproduzir o caráter do canto gregoriano nesse trecho. A forma de apresentação do texto segue os mesmos padrões dos motetos anteriores, seção A, seção B, *Versus* e repete a seção B.

A primeira seção, compreendida entre os compassos 1 e 20, é onde se encontra o *cantus firmus* do gregoriano. Em todo o trecho a tessitura é diminuída para cinco vozes, uma vez que a voz do *Tenor* é omitida, e toda a harmonia é centrada na nota *Mi*, estando no modo Frígio. A imitação melódica

⁴⁵ **LIBER USUALIS** Missae Et Officii, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Parisiis, Tornaci, Romae, 1954, p.732

desse trecho é completamente influenciada pelos intervalos do cantus firmus, que é a primeira voz a cantar. Na sequência da entrada inicial do *Quintus*, com um intervalo de tempo de uma semínima, a voz do *Sextus* inicia a imitação seguida pelo *Altus* com o mesmo intervalo de tempo. A primeira voz a fazer imitação, o *Sextus*, inicia seu contraponto na mesma altura da voz inicial, a nota *Mi*. Já a segunda voz a entrar, o *Altus*, inicia no quinto grau do modo, a nota *Si*. As duas vozes imitativas desse início alteram o ritmo da frase inicial e seguem com o mesmo padrão de alternância - notas longas e curtas. No terceiro e quarto compassos, ocorre a entrada das vozes do *Bassus* e do *Cantus*, seguindo a mesma imitação e mantendo as notas *Si* e *Mi* sucessivamente, como as notas iniciais de suas linhas.

Figura 45 - Responsório 7 – compassos 1 a 4

No sexto compasso já tendo as cinco vozes iniciado suas imitações, as vozes imitativas começam a antecipar o texto que ainda será cantado pelo cantus firmus que está na voz do *Quintus*. Nesse mesmo compasso aparece nas vozes do *Bassus* e do *Cantus*, com defasagem de tempo de uma semínima, um melisma descendente sobre a palavra *terrae*. Esse melisma não será repetido pelas outras três vozes, no entanto, aparecerá melodicamente modificado no compasso 12, também na voz do *Bassus*, com a palavra *convenerunt*, conferindo

aos últimos compassos da seção A uma sucessão de notas mais rápidas, o que contrasta com a escrita do cantus firmus e encaminha para o final dessa seção.

Musical score for Responsório 7, measures 11-13. The score is for five voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, and Bassus. The lyrics are: Cantus: - ci - pes con-ve - ne - ; Sextus: ve - ne - runt in u - ; Altus: ve - ne - runt in u - num, in; Quintus: ci - - - pes con - - -; Bassus: - con-ve - ne - .

Figura 46 - Responsório 7 – compassos 11 a 13

O acorde final da seção, que é feito sobre a nota mi tendo sua terça alterada meio tom acima, é alcançado através de uma cadência plagal Am / E.

Musical score for Responsório 7, measures 19-20. The score is for five voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, and Bassus. The lyrics are: Cantus: - - num:; Sextus: u - num: -; Altus: num: -; Quintus: - - num:; Bassus: in u - num:.

Figura 47 - Responsório 7 – compassos 19 a 20

Uma das principais características dessa seção A do sétimo responsório é o predomínio da tessitura média em todas as vozes, conferindo assim um resultado sonoro mais homogêneo ao longo da seção, sem momentos de clímax melódico através de notas agudas, nem mesmo momentos cadenciais intermediários ao longo da seção. Este caráter pode ser entendido como a intenção do compositor de aproveitar melhor as características do canto gregoriano que aqui é citado literalmente.

A segunda seção da obra fica entre os compassos 21 e 31, no qual o texto consiste em apenas uma frase, *Adversus Dominum, Et adversus Christum ejus*. No entanto essa frase contém duas das palavras mais importantes para a retórica de Gesualdo, *Dominum* e *Christum*, o que torna esses onze compassos bastante complexos. A escrita musical mantém sua base na imitação melódica, sendo que agora volta a ser de seis vozes com a entrada do *Tenor*. Apesar de o resultado polifônico ficar bastante diluído ao longo da tessitura das vozes, existe uma subdivisão do contraponto entre os três pares de vozes, sendo eles *Bassus/Tenor*, *Quintus/Altus*, e *Sextus/Cantus*. Esses pares de vozes se caracterizam não só pelas entradas das frases, mas ao longo da imitação e também na cadência melódica final, no compasso 31. O primeiro par a iniciar sua linha é o *Quintus/Altus*, no compasso 21. Sua entrada tem defasagem de tempo de três semínimas e as notas iniciais são *Si* e *Sol*, respectivamente. O segundo par, *Bassus/Tenor*, também no compasso 21, entra na mesma nota, *Mi*, em oitavas diferentes, e tem uma semínima de diferença de tempo. E o terceiro par, *Cantus/Sextus*, entra no compasso 23, nas notas *Si* e *Mi*.

Altus
 ver-sus Do - mi - num, et ad -
 Quintus
 sus Do - mi - num,
 Tenor
 ver-sus Do - mi - num,
 Bassus
 ver-sus Do - mi - num,

Figura 48 - Responsório 7– compassos 21 a 24

O contraponto formado pelos pares caracteriza-se principalmente por movimentos melódicos contrários e pela simultaneidade nos finais das frases do texto, evidenciando assim, a escrita em pares de vozes. O único momento nesse trecho em que vemos um trio de vozes agrupado, e uma quarta voz respondendo, é nos compassos 22 e 23, quando a palavra *Dominum* é cantada homofonicamente por *Bassus*, *Tenor* e *Quintus*, e logo na sequência acontece uma resposta do *Altus* repetindo o padrão rítmico. Assim, fica clara a intenção de ressaltar a palavra através da escrita musical.

A escrita harmônica do compositor nessa seção deixa dúvidas em relação ao modo, pois são utilizados diversos procedimentos claramente tonais em toda a seção. As notas empregadas são as mesmas da seção anterior, provenientes do modo Frígio com centro em *Mi*, ocorrendo poucas alterações de notas, somente na nota *Fá* (sustenido) e em menor grau nas notas *Dó* e *Sol*. Porém, os acordes mais frequentemente formados através da polifonia são *E*, *A*, *D*, *G* e *C*, e levando em consideração a disposição deles no trecho, e o encerramento da seção, tem-se a sensação de um trecho tonal em *Dó* maior. Logo no compasso 24, acontece um movimento harmônico entre o primeiro e o segundo tempos que caracteriza uma resolução em *G*, e a partir do compasso 27, até o final da seção, existe uma sequência de acordes que formam um ciclo de quintas – *E / A / D / G / C* – sendo esse um procedimento claramente tonal. Para

finalizar a seção, acontece uma cadência G/C onde os pares de vozes, já descritos aqui, realizam encadeamentos melódicos através de movimentos contrários, evidenciando assim um trecho bastante tonal da obra.

Musical score for Responsório 7, measures 27-31. The score is written for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are:
 Cantus: jus, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 Sextus: - jus, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 Altus: et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 Quintus: e-jus, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 Tenor: et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 Bassus: Chri-stum e-jus, Chri-stum e-jus.

Figura 49 - Responsório 7 – compassos 27 a 31

Na última seção, o *Versus*, há uma grande ruptura inicial da textura, quando a primeira frase *Quare fremuerunt gentes* é cantada por apenas duas vozes, *Altus* e *Quintus*, que realizam entre si um contraponto imitativo bastante rítmico, sendo a segunda voz a entrar, o *Quintus*, a voz que imita e expande os intervalos melódicos da linha.

Musical score for Responsório 7, measures 32-33. The score shows the beginning of the *Versus* section. It features two voices: Altus and Quintus. The lyrics are:
 Altus: et-
 Quintus: Qua-re fre-mu-e-runt Gen-tes, et
 V. Qua-re fre-mu-e-runt Gen-tes

Figura 50 - Responsório 7 – compassos 32 a 33

A continuação da frase *Et populi meditati sunt* agora é feita com todas as demais vozes entrando no contraponto, que continua sendo muito rítmico e denso, até se encerrar na palavra *sunt* em um acorde maior cantado sobre a nota *Ré*. Em todo esse trecho encontramos as alterações nas notas *Fá* e *Dó*, ressaltando uma sensação tonal de *Ré* maior.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. Each voice part is written on a staff with mensural notation. The lyrics are: Cantus: po - pu - li — me - di - ta - ti sunt; Sextus: et po - pu - li me - di - ta - ti sunt; Altus: po - pu - li — me - di - ta - ti sunt; Quintus: et po - pu - li — me - di - ta - ti sunt; Tenor: et po - pu - li me - di - ta - ti sunt; Bassus: et po - pu - li me - di - ta - ti sunt. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the complex polyphonic texture described in the text.

Figura 51 - Responsório 7 – compassos 34 a 36

Os dois últimos compassos do *Versus* trazem a palavra *inania*, repetida duas vezes (ou três, no caso do *Cantus*), com um melisma formado a partir de colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias, com movimentos ascendentes e descendentes. As entradas das vozes do *Cantus*, *Sextus* e *Quintus* são feitas com diferença de tempo de uma colcheia, já as demais vozes não seguem esse padrão. A figuração rítmica desses dois compassos conferem, no final do *Versus*, um destaque a essa palavra do texto.

Cantus
in-a - ni-a, in-a-ni-a, in - a-ni-a?

Sextus
in-a - ni-a?

Altus
in - a - ni-a, in-a-ni-a?

Quintus
in - a - ni-a, in - a-ni-a?

Tenor
in - a-ni-a, in-a - ni - a?

Bassus
in - a-ni-a, in - a-ni-a?

Figura 52 - Responsório 7 – compassos 37 e 38

Todo o trecho do *Versus* é construído a partir de uma frase do texto com uma indagação, portanto suas linhas melódicas são feitas com muitas mudanças de sentido, ascendente e descendente, o que acaba conferindo um caráter menos melódico, como se fosse um trecho menos “cantado” e mais “falado” da música, o que acaba tornando a indagação do texto mais coerente com a linha musical. E também o resultado harmônico dos acordes formados pela polifonia atribuem a esse trecho um caráter mais tonal do que modal, assim como o anterior, encerrando o trecho em um acorde sobre a nota *Sol*, sem cadência preparatória.

3.8- Oitavo responsório

O oitavo responsório do Sábado Santo mantém a forma e o modo dos anteriores, porém sua escrita musical é repleta de recursos dramáticos fazendo com que ele seja bastante contrastante com o moteto anterior (o sétimo responsório). O texto desse responsório traz pela primeira vez uma narração em

primeira pessoa, retratando o comentário de Jesus sobre onde o colocaram e o que aconteceu com ele. Dessa forma o compositor usou recursos musicais como a tessitura das vozes, a textura e os movimentos melódicos, para retratar o texto. Sendo assim, é nesse moteto que encontramos algumas características únicas nos motetos do Sábado Santo, como por exemplo, a utilização da clave de *Fá* na escrita da voz de Tenor e também a nota mais grave dos motetos deste conjunto, o *Mib* cantado pela voz do *Bassus* a partir do compasso 39.

A primeira seção da obra, compreendida entre os compassos 1 e 11, está escrita para cinco vozes, uma vez que a linha do *Tenor* foi omitida. Toda essa seção da música se apóia na imitação melódica de um motivo de três compassos. Esse motivo, que é cantado pela primeira vez na linha do *Sextus*, é iniciado por graus conjuntos ao redor da nota *Si*, seguido de um salto de uma quarta justa ascendente e compensado por uma descida, também em graus conjuntos, em colcheias. A primeira imitação é realizada pela voz do *Cantus* que tem defasagem de tempo de cinco semínimas, e com o mesmo intervalo de tempo é imitado pela voz do *Altus*. As duas vozes restantes, *Quintus* e *Bassus*, realizam uma linha diferente onde os intervalos melódicos do motivo são mantidos, mas com figuras rítmicas mais longas. Suas entradas também acontecem com intervalos de tempo menores, de duas semínimas para o primeiro e apenas uma para o segundo.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, and Bassus. The score is written in a single system with five staves. The time signature is common time (C). The lyrics are: "Ae - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum, in la - cum, Ae - sti - ma - tus sum cum Ae - sti -". The Cantus part starts with a rest for four measures, then enters in the fifth measure. The Sextus part starts in the first measure. The Altus part starts with a rest for four measures, then enters in the fifth measure. The Quintus part starts with a rest for four measures, then enters in the fifth measure. The Bassus part starts with a rest for four measures, then enters in the fifth measure.

Figura 53 - Responsório 8 – compassos 1 a 4

O trecho mais característico desse motivo melódico é a descida em graus conjuntos sobre as palavras *descendentibus in lacum*. Esta frase pode ser traduzida por “descer à tumba”, tornando o significado do texto coerente com o desenho musical. A partir do quarto compasso, quando as cinco vozes já iniciaram sua imitação, a escrita passa a privilegiar notas ligadas dentro do motivo que é repetido varias vezes, em contraste com o trecho mais rápido da frase, tornando o efeito da polifonia mais complexo. Do compasso 9 até o final da seção, no compasso 11, observa-se um processo imitativo diferenciado entre as vozes do *Sextus* e *Cantus*, apoiado pelas demais vozes, quando a imitação das duas vozes superiores se estreita de tal forma, que causa uma sensação de eco. Porém os intervalos formados são de segundas maiores e menores, o que resulta em um trecho de destaque entre essas vozes.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Cantus: cum de-scen-den-ti-bus in la-cum:; Sextus: cum de-scen-den-ti-bus in la-cum, in la-cum:; Altus: ae-sti-ma-tus sum cum de-scen-den-ti-bus in la-cum:; Quintus: (rest); Tenor: la-cum:; Bassus: den-ti-bus in la-cum:.

Figura 54 - Responsório 8 – compassos 9 a 11

A finalização da seção A é feita através de uma cadência plagal *Am/E*, onde as três vozes superiores realizam movimentos oblíquos enquanto as duas inferiores mantêm a nota *Mi*.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics 'la - cum:' are written under the Cantus, Sextus, and Altus staves. The Tenor and Bassus staves show rests, indicating they are silent in this measure.

Figura 55 - Responsório 8 – compasso 11

A seção B do oitavo responsório, que fica entre os compassos 12 e 29, apresenta uma forma de escrita mais complexa, principalmente por ter frases bem distintas entre si, o que sugere três partes internas a essa seção. A primeira delas, entre os compassos 12 e 19, ainda é escrita com apenas cinco vozes, estando o *Tenor* em pausa. Seu início sugere uma imitação iniciada pela voz do *Altus* e seguida pelo *Quintus*, porém logo após a entrada da terceira voz nesse trecho, o *Sextus* no compasso 13, surge na linha do *Altus* a palavra *homo*, que é tratada com um melisma de dois compassos. A partir desse ponto a escrita fica mais homofônica do que imitativa, concluindo a frase na palavra *adjutorio*, que, agora sim, é cantada de forma completamente homofônica tendo inclusive poucas mudanças de notas dentro das vozes. A tradução dessa palavra, que é “sozinho”, pode fazer um paralelo a essa escrita estritamente homofônica escolhida pelo compositor para esse trecho, pois a ausência de movimentos independentes entre as vozes promove um resultado sonoro menos denso, como se tivesse apenas uma voz cantando.

Cantus

Sextus
ctus sum sic - ut ho - - mo si - ne ad - ju - to - ri - o,

Altus
ho - - - - - mo si - - - ne ad - ju - to - ri - o,

Quintus

Tenor
- ut ho - - - mo, sic - ut ho - - mo si - ne ad - ju - to - ri - o,

Bassus
Fa - ctus sum sic - ut ho - - mo si - ne ad - ju - to - ri - o,

Figura 56 - Responsório 8 – compassos 14 a 19

No início do compasso 20 há uma pausa geral, o que prepara a próxima frase, *inter mortus*. Como é de costume na escrita de Gesualdo, todo o trecho ligado a palavra “morte” é feito de forma bastante cromática, e nesta frase não é diferente. Mas além disso, o compositor mantém a textura em apenas quatro vozes (*Sextus, Quintus, Tenor e Bassus*) e faz uso de uma região bastante grave das vozes com uma escrita baseada em notas longas e com ligaduras, e muito cromatismo melódico, principalmente na voz do *Sextus*, o que resulta em um trecho de sonoridade escura.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The Cantus part is silent. The other voices enter in measure 20 with a melisma on the word 'in'. In measure 21, they sing 'ter mor - tu - os'. The lyrics are: in - - - ter mor - tu - os.

Figura 57 - Responsório 8 – compassos 20 a 22

No mesmo compasso 23 em que se encerra a frase intermediária da seção, faz-se uma nova pausa geral com duração de uma semínima, e no último tempo do compasso, inicia-se uma nova frase sobre a palavra *líber*. Essa nova frase que vai até o compasso 29 com a repetição da palavra, contrasta com o que foi escrito anteriormente, e a textura musical passa a ser completa, com as seis vozes, onde o motivo melódico formado por um melisma de figuras mais rápidas, colcheias e semicolcheias, é tratado essencialmente com polifonia entre as seis vozes, onde os pares *Altus e Quintus*, *Tenor e Bassus*, *Cantus e Sextus*, realizam movimentos contrários entre si, resultando em um trecho bastante movido da música. As notas atingidas no início de cada melisma são as mais agudas de todo o moteto, o que resulta também, em um trecho bastante brilhante.

Figure 58 shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score covers measures 23 to 25. The lyrics are: Cantus: li -; Sextus: li -; Altus: li - ber, li -; Quintus: os li -; Tenor: os li -; Bassus: li -.

Figura 58 - Responsório 8 – compassos 23 a 25

A finalização dessa seção é feita com uma cadência perfeita *E/A*, onde as vozes do *Cantus* e do *Altus* realizam uma cadência melódica enquanto as demais seguram notas longas.

Figure 59 shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score covers measures 28 to 29. The lyrics are: Cantus: ber.; Sextus: ber.; Altus: ber.; Quintus: ber.; Tenor: ber.; Bassus: ber.

Figura 59 - Responsório 8 – compassos 28 a 29

É no *Versus* do oitavo responsório que encontramos as características mais distintas na escrita desse conjunto de motetos. O trecho, que fica entre os compassos 30 e 49, apresenta uma sequência de acordes sem relações tonais entre si, ao mesmo tempo em que o modo Frígio centrado na nota *Mi*, que permeou toda a primeira parte da música, também fica indefinido por conta dos acidentes ocorrentes neste trecho. O resultado sonoro que se observa é de intenso cromatismo melódico e muitos intervalos dissonantes entre as vozes, isso pode ser explicado pela presença de três expressões chaves nessa parte do texto, que são elas: *lacu inferiori*, *tenebrosis* e *mortis*, cujos respectivos significados são: tumba profunda, trevas e mortes. Diante desse momento do texto, o compositor fez uso de recursos musicais que deixassem transparecer a idéia dessa palavras. Por isso, a textura musical foi reduzida para apenas quatro vozes, *Altus*, *Quintus*, *Tenor* e *Bassus*. A linha do *Tenor* está escrita em clave de *Fá*, sendo assim mais fácil a opção por notas graves, e todas as vozes estão, no geral, em sua região mais baixa da tessitura.

The image shows a musical score for four voices: Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The score is written in a style with long notes and many ligatures, characteristic of the period. The lyrics are: Altus: V. Po - su - ; Quintus: V. Po - su - e - ; Tenor: V. Po - su - e - runt me; Bassus: V. Po - su - e - runt me in la - - - cu.

Figura 60 - Responsório 8 – compassos 30 a 33

Com exceção de trechos homofônicos que ressaltam algumas palavras como, *inferiori*, compasso 37, e *tenebrosis*, compasso 39, todo o *Versus* está escrito com um contraponto de notas longas com muitas ligaduras, o que

confere uma polifonia de movimentos lentos. A finalização acontece com a sucessão das tríades sobre as notas *Lá* e *Si*, ficando, assim, sem cadência final.

Altus
mor - - - tis.

Quintus
- - - - tis.

Tenor
bra mor - tis.

Bassus
- - - - tis.

Figura 61 - Responsório 8 – compassos 48 a 49

3.9- Nono responsório

O responsório que fecha o conjunto do Sábado Santo, o nono moteto, é todo composto a partir de uma polifonia contínua e ininterrupta. Não se observa nesta obra muitos empregos dos recursos dramáticos utilizados até então pelo compositor, como pausas gerais, dissonâncias sem preparação ou grande alterações da textura. Ao contrário disso, o texto que narra os últimos procedimentos depois da morte de Cristo é tratado de forma quase homogênea, tendo como principal procedimento a imitação melódica. O modo utilizado continua sendo o Frígio com centro na nota *Mi*, porém a disposição das seções sofre uma alteração seguindo o texto bíblico, sendo que após a repetição da seção B, retoma-se a seção A onde se encerra a obra, ficando então: A - B - V - B e A.

A primeira seção possui 22 compassos, e seu início acontece através de uma imitação melódica sobre a frase *Sepulto Domino*. Essa imitação é

baseada em um motivo de seis notas sendo o primeiro intervalo um salto de oitava descendente. A direção melódica do motivo tem paralelo com o sentido da palavra “sepultado”. A primeira voz a entoar é o *Bassus*, e as entradas seguintes acontecem com intervalos de tempo de uma mínima, com exceção da última voz a entrar, o *Cantus* no compasso 4, que tem diferença de tempo de duas mínimas em relação a voz anterior, o *Quintus*. A finalização do motivo melódico acontece na palavra *Domino*, que é ressaltada através de um ritmo de semínima pontuada, colcheia e semínima.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "Se - pul - to Do - mi - no, si -". The score is in G major and 4/4 time. The Cantus voice enters in measure 4. The Bassus voice enters in measure 1. The other voices enter in measures 2, 3, and 4. The lyrics are: Cantus: Se - pul - to; Sextus: Se - pul - to; Altus: Se - pul - to; Quintus: Se - pul - to; Tenor: Se - pul - to; Bassus: Se - pul - to. The lyrics "Do - mi - no, si -" are shared by the Sextus, Altus, Quintus, and Bassus voices.

Figura 62 - Responsório 9 – compassos 1 a 5

Na sequência das frases do texto, os motivos melódicos vão se transformando em outros, mas sem grandes mudanças rítmicas, mantendo-se o padrão da escrita em mínimas e semínimas. Os acordes que se formam a partir da polifonia das vozes são os acordes comuns ao modo Frígio, *E*, *Am* e *G*⁴⁶. O primeiro momento cadencial do moteto ocorre no compasso 16 com uma tríade sobre a nota *G*. Há, nesse ponto, uma dissolução da textura musical, que logo será retomada para se encerrar a seção.

⁴⁶ JEPPESEN, K., **Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the XVI Century**, New York, Dover Publications, Inc., 1992, p.82

Cantus
o - sti - um mo - nu -

Sextus
mo - nu - men -

Altus
o - sti - um mo

Quintus
um

Tenor
um

Bassus
o - sti - um

Figura 63 - Responsório 9 – compassos 15 a 16

A finalização da seção ocorre por uma cadência plagal *Am / E* no compasso 22.

Cantus
- ti:

Sextus
- ti:

Altus
- ti:

Quintus
- ti:

Tenor
- ti:

Bassus
- ti:

Figura 64 - Responsório 9 – compasso 22

A seção B do responsório inicia-se no compasso 23 e segue até o compasso 37. Todo esse trecho diz respeito a uma única frase que é *Ponentes milites qui custodirent illum*. O texto que faz referência aos militares que cuidaram da tumba de Jesus, também é retratado por imitação melódica nas seis vozes, porém, o motivo melódico é agora mais rítmico do que o anterior, e seu intervalo

inicial oscila entre uma quinta ou uma quarta justa ascendente, o que confere ao trecho um caráter mais marcial. As entradas não seguem nem um padrão de tempo, resultando também, em um trecho sem simetria.

Cantus
Sextus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

Ac-ce-den - tes prin - ci - pes sa -
Ac - ce - den - tes prin - ci - pes
Ac - ce - den - tes prin - ci - pes
Ac - ce - den - tes prin - ci - pes sa - cer - do - - -
Ac - ce - den - tes prin - ci - pes sa - cer - do - - -

Figura 65 - Responsório 9 – compassos 38 a 41

A partir do compasso 45, a sequência da frase traz o nome de *Pilatum*, surgindo então em novo modelo rítmico e melódico, formado por figuras mais rápidas *que* tornam o trecho mais rítmico do que melódico, encerrando o trecho com uma cadência bastante tonal de G e C.

Cantus
Sextus
Altus
Quintus
Tenor
Bassus

- lum.
- lum.
il - lum.
- lum, il - lum.
runt il - lum.
il - lum.

Figura 66 - Responsório 9 – compassos 50 – 51

Capítulo 4

4.1 Considerações gerais sobre o grupo

A primeira dúvida ao se ensaiarem os motetos do Sábado Santo diz respeito ao tipo de formação do grupo de cantores: o regente deve reunir um grupo misto ou masculino? Sabe-se que a música sacra do Renascimento era executada apenas por vozes masculinas nas práticas religiosas, decisão imposta pela igreja Católica desde a Idade Média. Há registros, contudo, de igrejas importantes que não seguiam essa determinação e incluíam vozes femininas em suas práticas como, por exemplo, na cidade de Milão, conhecida pela permissão dada pelo bispo local às vozes femininas no coro⁴⁷.

Considerando-se o ambiente religioso para o qual Carlo Gesualdo escreveu seus motetos, a cidade de Ferrara, fica ainda mais difícil responder a essa questão, por dois motivos: primeiro, em virtude da relação do compositor com o clero católico, evidenciada pelo fato de seu tio, Carlo Borromeu, ter sido canonizado em um processo ocorrido com o empenho de Gesualdo. A relação próxima do compositor com as hierarquias mais altas da igreja garantiu-lhe o conhecimento dos principais ritos e costumes, como o uso de coro masculino nas cerimônias; segundo, por ser conhecida a tradição da cidade de Ferrara em

⁴⁷PENDLE, Karin. **Women & Music – A History**. Second Edition. Indiana University Press, 1991, p. 98

grupos vocais femininos, como prova a existência do grupo *Musica Secreta*⁴⁸ patrocinado pelo Duque Afonso D'Este, formado exclusivamente por cantoras. Apesar de ser um grupo destinado à prática da música secular, a sua existência reflete um gosto pelo canto feminino, o que pode ter influenciado a música religiosa dessa região. Com base nesses dois indícios históricos, é difícil concluir sobre a formação do grupo idealizado pelo compositor.

Nas informações contidas nos próprios manuscritos da obra, encontram-se seis vozes escritas com as denominações de *Cantus*, *Sextus*, *Altus*, *Quintus Tenor* e *Bassus*, cujas extensões vocais são:

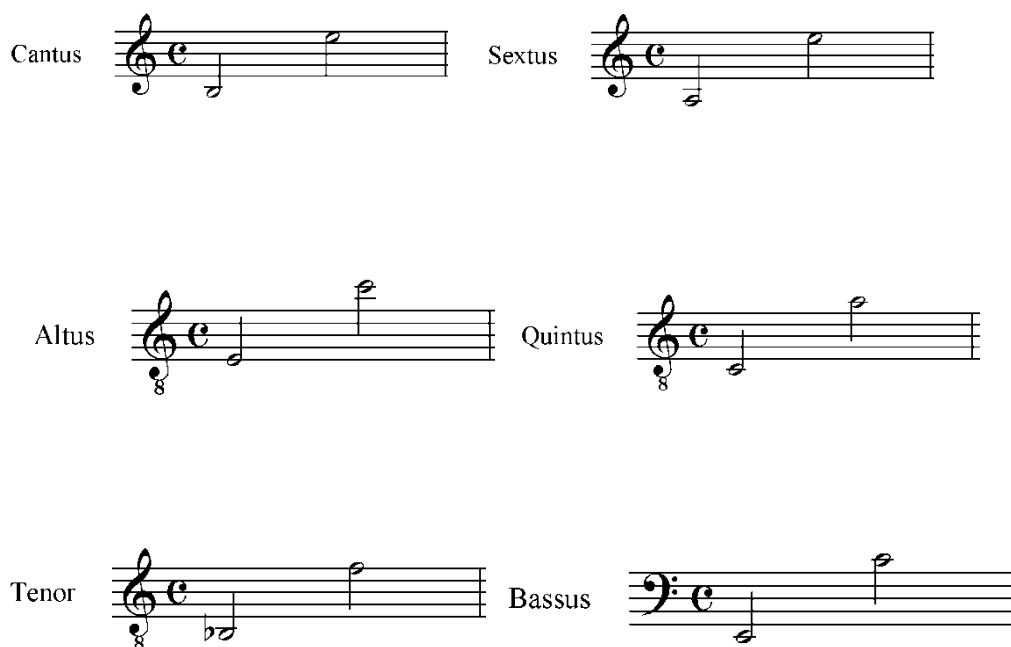


Figura 67 – Extensão vocal das vozes

⁴⁸ NEWCOMB, Anthony Addison. **The musica secreta of Ferrara in the 1580's**. Princeton University., 1969 - 1112 p.

As vozes do *Cantus* e do *Sextus* foram escritas originalmente na clave de Dó na primeira linha. *Altus* em Dó na terceira linha, *Quintus* e *Tenor* Dó na quarta linha e *Bassus* na clave de Fá na quarta linha. Conclui-se, então, que as duas primeiras vozes seriam para sopranos, inclusive tendo a mesma extensão vocal no agudo, *Altus* para contraltos ou contra-tenores, *Quintus* e *Tenor* para tenores e a última voz para baixos.

Considerando a formação vocal dos coros brasileiros, pode-se pensar a distribuição das vozes da seguinte forma, *Quintus* e *Tenor* formados por tenores, sendo os mais leves, tenores 1, no *Quintus*, e os mais pesados, tenores 2, no *Tenor*. A principal dúvida recai sobre a voz do *Altus*, que provavelmente foi pensada para contra-tenores por ter uma tessitura que abrange uma região muito aguda e, em determinadas passagens, algumas notas mais graves. O problema é que os naipes de contraltos no Brasil são, em geral, formados por *mezzo-sopranos*, o que dificultaria o equilíbrio sonoro no caso das notas graves. Ao mesmo tempo se teria também uma falta de contra-tenores preparados para cantarem em grupos, uma vez que os exemplos de cantores com essa qualidade vocal são hoje, em sua maioria, preparados para o repertório solista, o que geraria dificuldades na prática do canto em conjunto.

A melhor solução para a voz do *Altus* seria, portanto, manter um naipe feminino de contraltos (*mezzo-sopranos* em sua maioria) e elevar o tom da música em um intervalo de segunda maior. Essa elevação do tom da música é perfeitamente aceitável, em razão das tessituras das vozes. Nas duas linhas superiores, *Cantus* e *Sextus*, nota-se uma predominância das regiões médias e graves, sendo poucos os momentos em que as notas mais agudas são usadas, o que permite a elevação do tom inclusive por resolver alguns trechos que seriam graves para as sopranos e causariam um desequilíbrio em relação ao restante do coro. Também vale destacar que as três vozes internas, *Altus*, *Quintus* e *Tenor*, apresentam tessituras muito próximas com diferenças de, no máximo, um intervalo

de terça, enquanto a voz do *Bassus* e as vozes agudas, *Cantus* e *Sextus*, diferem das demais com intervalos maiores.

Uma questão importante diz é o número de cantores por linha vocal, o que determinaria a qualidade e o equilíbrio sonoro da execução dos motetos. Quanto a este aspecto também não existe indicações do compositor, mas algumas características de sua obra podem ajudar na decisão do número de vozes.

A escrita musical de Gesualdo em seus madrigais é, em geral, pensada para solistas. A forma de se conduzirem as linhas melódicas dessas obras traz características que resultariam em melhor qualidade se realizadas por cantores solistas pelos virtuosismos vocais. A escrita dos responsórios apresenta, entretanto, outra situação, pois trata-se da textura musical como elemento importante na condução do texto. A diferenciação dessa textura entre as seções determina o caráter de responsório dos motetos, quando se podem alternar seções com o coro completo e seções apenas com solistas. Por esse motivo, a interpretação da obra fica condizente com o caráter do texto se feito por um grupo no qual cada linha vocal tenha características de grupo e não de solistas, para ser possível a diferenciação. Essa característica de grupo é atingida com o número mínimo de três cantores por linha melódica, em razão de trazer consigo a preocupação em se criar um resultado sonoro diferente de uma execução com solistas, caso fosse feito por apenas dois cantores, além de manter no grupo características que o distingua de uma formação maior, como um coro romântico ou sinfônico. No entanto, sabe-se que o equilíbrio sonoro entre vozes masculinas e femininas acontece de forma diferente, pois a voz masculina revela-se mais pesada que a feminina. Por esse motivo o adequado é um grupo com mais vozes femininas do que masculinas; a sugestão, portanto, seriam quatro cantoras para cada voz superior, e três cantores para as demais, somando 21 cantores ao todo.

Outro fator a ser considerado é o tipo de formação musical dos cantores. O repertório em questão não é de fácil acesso: a escrita musical, repleta

de dissonâncias e de falsas relações melódicas, apresenta dificuldades em todos os estágios da preparação, desde a leitura até a execução final. Realizar esse trabalho com um grupo de cantores leigos seria um processo muito demorado, da mesma forma que apresentar os motetos com um coro de características sinfônicas ou operísticas descaracterizaria a obra. Logo a melhor opção seria optar por um grupo de músicos com leitura musical e experiência no repertório de música antiga.

Por fim tem-se a questão dos instrumentos acompanhadores, pois, apesar de serem obras feitas para coro *a cappella*, era comum o apoio harmônico feito por algum instrumento que no momento da execução dobrava as linhas melódicas. Como se trata de uma obra sacra, o natural seria o apoio harmônico ser realizado por um órgão. Mas como a cerimônia religiosa para a qual a obra foi composta não existe mais no calendário da igreja Católica, fato discutido no segundo capítulo desta dissertação, a execução nos dias de hoje tende a ser feita em ocasião estritamente musical, como em um concerto. Por esse motivo, a obrigatoriedade do uso do órgão na execução não existe mais, e como o instrumento faria apenas o dobramento das vozes, sem linhas musicais independentes, é, então, mais indicada a execução *a capella* por privilegiar a sonoridade do coro.

Diante dessas características conclui-se que o grupo indicado para a execução dos motetos seria um coro misto, com quatro cantoras nas linhas femininas (*Cantus*, *Sextus* e *Altus*), três cantores nas linhas masculinas (*Quintus*, *Tenor* e *Bassus*) sem acompanhamento instrumental, executando a obra um tom acima do escrito. A distribuição das vozes ficaria sendo: *Cantus* – sopranos; *Sextus* – sopranos; *Altus* – contraltos; *Quintus* – tenores 1 ; *Tenor* – tenores 2 e *Bassus* – baixos.

4.2. Considerações sobre a preparação do grupo de cantores

O preparo do grupo de cantores para o repertório em questão pode começar a ser trabalhado desde o aquecimento dos ensaios. O primeiro passo

seria familiarizar o grupo com a escala modal utilizada nos nove motetos do Sábado Santo, o Frígio. Alguns exercícios simples de vocalização ajudariam a preparar o ouvido de cada cantor, como, por exemplo:



Ou



Figura 68 – Primeiro exemplo de exercício

Esses exercícios podem ser feitos com diferentes vogais e sendo transpostos de meio em meio tom para cima ou para baixo, sempre mantendo a relação intervalar entre as notas. A aplicação desses vocalizes deve ser feita paralelamente a exercícios específicos de técnica vocal, pois desse modo os cantores estariam aquecidos para o ensaio e, ao mesmo tempo, acostumados com a escala Frígia.

Um segundo passo seria preparar os cantores para as relações intervalares que são comuns no repertório. Dois procedimentos melódicos estão sempre presentes na escrita de Gesualdo, o salto de oitava: exemplo responsório 1 – Sábado Santo - compassos 30 a 31



Figura 69

e a escrita cromática: exemplo responsório 1 – Sábado Santo – compassos 36 a 38



Figura 70

Alguns exercícios, que treinassem os cantores para esses dois procedimentos, resultariam em um processo mais rápido de preparação da peça.

Exemplo de exercício:

Figura 71 – Segundo exemplo de exercício

Este exercício deve ser feito subindo de meio em meio tom, e tem como objetivo treinar os cantores para intervalos dissonantes de segundas maiores e menores.

Tem-se, por fim, a questão das sequências de tríades, presentes em toda a obra, que não apresentam relações funcionais como as que se está acostumado no repertório tonal. O resultado desse processo é a dificuldade que o grupo de cantores encontra em afinar uma sequência de acordes tradicionais escritos de uma forma não tradicional, por não apresentarem um caminho harmônico convencional. A proposta, neste caso, é promover exercícios harmônicos, construídos com tríades maiores e menores, mas evitando-se caminhos tradicionais como I – IV – V – I , ou I – II – V – I. Exemplos de exercícios:

Figura 72 – Terceiro exemplo de exercício

Este exercício é baseado no procedimento de alterar os acordes formados pelas quatro vozes com pequenas alterações, de forma a promover um caminho harmônico sem relações funcionais. Ele também poderá ser feito a partir de outros acordes iniciais mantendo-se a proposta.

4.3 Considerações sobre a preparação das peças

A primeira providência para a preparação dos motetos diz respeito à pronúncia do texto. Todos os motetos do Sábado Santo são escritos em latim, idioma que apresenta algumas dificuldades. Por ter sido durante muito tempo a língua oficial das cerimônias religiosas dentro da igreja católica, o latim foi usado em diversos países ou regiões européias durante muitos séculos. Esse uso gerou uma enorme diferenciação de sua pronúncia, de forma a encontrarmos a pronúncia do latim clássico, germânico, francês, etc. Por conta disso, surgiu a preocupação da igreja em se reunificar a pronúncia oficial das cerimônias, e em

1896 foi editado um *Liber Usualis*⁴⁹ com o latim já reorganizado. Para a execução dos responsórios, sugere-se seguir a pronúncia editada por esse *Liber Usualis*.

Com relação à interpretação da música, temos algumas características gerais presentes ao longo de todos os nove motetos. Uma delas diz respeito às cadências melódicas nos finais das frases. Por ser um procedimento presente em quase todas as seções, e ser o responsável por marcar a finalização de uma frase ou mesmo de um período, a interpretação da cadência tem grande importância na execução da obra. O principal nesse procedimento é diferenciar as linhas que estão com a cadência melódica, das vozes que estão sustentando as tríades. Como por exemplo, nos compassos 36 – 38 do primeiro responsório, onde as três vozes superiores devem sobressair em relação às demais.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Sextus, Altus, Quintus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'ad mor - tem:' for the upper voices and 'mor - tem:' for the lower voices. The score is in G major and 4/4 time. The Cantus part has a melodic cadence in measure 38. The Sextus and Altus parts have a similar melodic cadence. The Quintus, Tenor, and Bassus parts have a sustained triad in measure 38.

Figura 73 – Responsório 1 – compassos 36 a 38

⁴⁹ McGEE, Timothy J., Rigg, A. G., Klausner, David, *Singing Early Music – The pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and renaissance*, Indiana University Press, 1996, p.7

Também merece atenção a questão dos andamentos na interpretação dos motetos. Não existe nenhuma indicação quanto a possíveis alterações na pulsação rítmica. Existem apenas as relações entre as figuras musicais. No entanto, ficam evidentes os diferentes tipos de escrita rítmica ao longo da obra, usados como forma de diferenciar as seções do texto. Por esse motivo, o regente deve conduzir a pulsação rítmica com pequenas alterações de tempo, deixando os trechos mais silábicos com andamentos mais vivos do que os trechos de escrita mais contínua. Um exemplo de escrita rítmica que deve ser executada com andamento mais rápido está nos últimos seis compassos do responsório II.

The image shows a musical score for six voices, arranged in three systems of two staves each. The lyrics 'et non ta-ce-at, et non ta-ce-at' are written below each staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The score is set against a light green background.

Figura 74 – Responsório 2 – compassos 48 a 49

Em contraste com a escrita mais ligada que deve ser executada de forma mais lenta, exemplo nos compassos 11 a 14 do responsório V.

— vi - de - te, et vi - de - te:
et vi - de - te, et vi - de - te:
et vi - de - te, et vi - de - te:
et vi - de - te, et vi - de - te:
— vi - de - te, et vi - de - te:
et vi - de - te, et vi - de - te:

Figura 75 - Responsório 5 – compassos 11 a 14

No que diz respeito à dinâmica, também não constam indicações do compositor, devendo o regente seguir como orientação as passagens do texto. Para esse assunto sugere-se levar em consideração as peculiaridades de cada moteto, pois nesses detalhes é que se encontrarão as dinâmicas adequadas. Serão feitas, na sequência desse capítulo, sugestões específicas para cada uma das nove obras, onde serão explicitadas grande parte dessas passagens. Mas como exemplo geral, temos o seguinte trecho:

Figura 76 - Responsório 8– compassos 20 a 29

Observa-se entre os compassos 20 e 23 do oitavo responsório uma diminuição da textura musical para apenas quatro vozes e a utilização de regiões vocais graves. Com exceção da linha do *Bassus*, que faz o movimento contrário, as demais vozes realizam movimentos descendentes com intervalos próximos, quase sempre cromáticos. Essa escrita resulta em uma sonoridade mais escura e tem como texto as palavras *inter mortuos*, cujo significado é “entre os mortos”. Nos compassos seguinte, 23 a 26, apresenta-se o oposto, uma escrita rápida e com notas mais agudas inclusive com a entrada de todas as vozes para cantar a palavra *líber*, ou seja, “livre”. Estando o regente ciente da significação do texto e dos procedimentos utilizados pelo compositor para exemplificá-lo, poderá utilizar o contraste de dinâmica nessa seção como forma de tornar a música mais coerente com texto e o resultado sonoro mais surpreendente. Neste caso deve-

se instruir seu grupo para apresentar a primeira parte da frase buscando uma sonoridade mais escura e mais pesada (lenta) em contraste com a sequência, onde o som deve ser mais leve e brilhante.

Por último temos a manipulação da textura das vozes como forma de interpretar a peça. Os motetos são escritos em forma de responsórios, o que pressupõe uma alternância entre perguntas e respostas. Para tal, o compositor mantém a forma do texto bíblico de duas seções iniciais, que chamamos de seções *A*, *B* e do *Versus*. Uma forma eficiente de diferenciar essas seções seria executar o *Versus* apenas com solistas. Em alguns motetos esse procedimento fica adequado, por ter o compositor escrito essas partes de uma forma contrastante deixando clara a redução da textura, mas existem outros motetos, como o segundo por exemplo, em que essa escrita diferenciada não acontece, no geral, por conta da extensão do texto. Portanto, utilizaremos o procedimento de executar o *Versus* com vozes solistas, mas o indicaremos apenas para alguns motetos do Sábado Santo, estando essas sugestões contidas nas propostas específicas a cada moteto.

4.4 Considerações sobre a execução da obra

Conforme discussão realizada no segundo capítulo desta dissertação, a cerimônia religiosa para qual esses motetos foram compostos não é mais realizada. Por esse motivo, podemos considerar que a apresentação desse repertório será específica para fins de concerto. Mas deve-se levar em consideração qual seria o melhor ambiente para a execução da obra – um ambiente de teatro ou sala de concerto, ou mesmo um ambiente religioso, como em uma igreja ou capela. Essa questão não será apresentada como definitiva, pois a sugestão que será discutida aqui nos dará o melhor ambiente para a realização da obra, mas não excluirá os demais.

Salas de concerto e teatros proporcionarão ao regente do coro facilidades quanto à organização do concerto, por serem ambientes específicos para isso, além de, normalmente, estarem preparados para um público maior do que uma igreja. Mas alguns fatores devem ser considerados, como o tamanho das salas que normalmente são pensadas para grupos grandes, como uma orquestra ou uma formação instrumental maior. Esse fator é importante, pois, como já foi discutido, os motetos seriam melhor interpretados por um grupo de tamanho reduzido, 21 cantores ao todo. Dessa forma, um ambiente grande seria um complicador, tornando o resultado sonoro do grupo insuficiente. Também vale destacar que ambientes maiores, como salas de concerto, podem apresentar o que chamamos de “acústica seca”, quando temos pouca reverberação do som, o que atrapalharia no retorno sonoro para os próprios cantores do grupo.

Já em um ambiente de igreja encontraremos situações acústicas mais adequadas, até porque a obra foi concebida para ser executada em uma. Normalmente as igrejas apresentam ambientes onde a reverberação do som é maior, o que torna a execução dessa obra mais adequada, até mesmo por aumentar o efeito causado pelo contraste de trechos mais rítmicos e silábicos com os mais homofônicos e lentos da obra. Esse fator acústico também ganha importância por privilegiar uma formação musical de menores proporções como o grupo indicado para esses motetos, o que resultaria em um concerto de sonoridade mais equilibrada. Diante disso, a sugestão é de se executar os motetos do Sábado Santo em uma igreja.

Mas a programação dos responsórios em uma situação de concerto geraria outras preocupações, como por exemplo, a duração da apresentação. Se executados na sequência, levando em conta o tempo entre um moteto e outro, teremos em média 45 minutos de música com os nove motetos. Essa duração está um pouco abaixo do que normalmente se apresenta em concerto, que seria em torno de uma hora. Seria adequado então programar

para esse concerto mais algumas obras, garantindo assim um programa completo. A escolha das peças que completariam o programa desse concerto pode seguir várias linhas, desde obras sacras do próprio compositor até obras contrastantes de outros períodos. Vale destacar que os nove motetos são distribuídos em três grupos de três, denominados noturnos⁵⁰. Uma programação de concerto que respeite essa divisão trará ao ouvinte uma coerência com relação à escrita musical e também ao significado do texto. Portanto, a proposta de repertório para o concerto seria distribuído da seguinte forma:

<i>Responsório I</i>
<i>Responsório II</i>
<i>Responsório III</i>
Obra avulsa
<i>Responsório IV</i>
<i>Responsório V</i>
<i>Responsório VI</i>
Obra avulsa
<i>Responsório VII</i>
<i>Responsório VIII</i>
<i>Responsório IX</i>

Tabela 2 – Distribuição do repertório no concerto

⁵⁰ Explicação no capítulo 2, página 27.

Para essas obras avulsas que integram o programa, as sugestões são: os motetos marianos do próprio compositor; motetos sacros de compositores do renascimento com características mais polifônicas que contrastariam com a escrita maneirista de Gesualdo, como Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Adrian Willaert e Cipriano de Rore; ou ainda obras de outros períodos como motetos sacros de compositores românticos como Brahms, Schubert ou Schumann.

Dois exemplos de programas de concerto a partir das sugestões feitas acima tendo como base os responsórios do Sábado Santo:

Exemplo 1

Responsório I
Responsório II
Responsório III
<i>Ave, dulcíssima Maria</i>
Responsório IV
Responsório V
Responsório VI
<i>Precibus et meritis</i>
<i>Responsório VII</i>
<i>Responsório VIII</i>
<i>Responsório IX</i>

Tabela 3 - Primeiro exemplo de programa de concerto

Exemplo 2

<i>Responsório I</i>
<i>Responsório II</i>
<i>Responsório III</i>
Josquin Desprez <i>Ave Maria</i>
<i>Responsório IV</i>
<i>Responsório V</i>
Responsório VI
Tomás Luis de Victoria <i>O magnum mysterium</i>
<i>Responsório VII</i>
<i>Responsório VIII</i>
<i>Responsório IX</i>

Tabela 4 – Segundo exemplo de programa de concerto

4.5 Primeiro responsório

O primeiro responsório traz para o regente a dificuldade em se diferenciar as seções e os tipos de escrita empregadas nele. O início do moteto é baseado no motivo melódico de cinco compassos que deve ser cantado da forma mais *legato* possível. Na medida em que segue a imitação, aparecem figuras rítmicas mais rápidas, como as colcheias. É necessário destacar essas notas como forma de ressaltar a diminuição rítmica promovida pelo compositor.

No trecho final da seção A, c. 25 a 38, temos uma subseção. Esta divisão dentro de uma mesma seção está relacionada com o sentido do texto. A intenção do regente deve ser diferenciar a sonoridade com o que foi cantado antes, privilegiando uma emissão mais escura do som e deixando os intervalos dissonantes mais aparentes. A primeira providência é deixar a sílaba *tra* da palavra *traditus* mais aparente, orientando o grupo a cantá-la com a dinâmica de *forte*. Depois disso, observa-se uma escrita cromática descendente para atingir a sílaba *mor* da palavra *mortem*, neste ponto é necessário que as vozes realizem esse movimento descendente também com um *crescendo*, colocando o ponto de apoio na sílaba *mor*, para que a escrita cromática seja ressaltada. Também vale destacar as dissonâncias causadas pela última intervenção da voz do *Sextus*, entre os compassos 36 e 38, pois o movimento cadencial realizado pelas três vozes superiores provoca dissonâncias de segundas menores que se forem cantadas em *forte* privilegiam o efeito da dissonância, encerrando essa seção de forma bastante coerente com o texto.

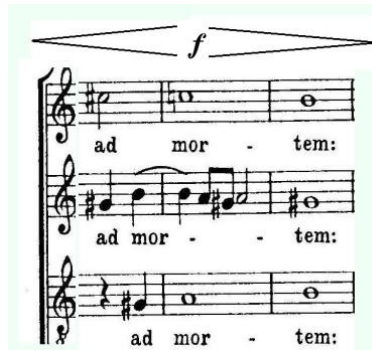


Figura 77 -Responsório 1– compassos 36 a 38- com inclusão do sinal de dinâmica

Na sequência, inicia-se a seção B com uma escrita mais rítmica, ascendente e com intervalos mais consonantes. Todas essas características estão ligadas ao significado do texto e devem ser apresentadas com um som mais brilhante e andamento mais vivo, onde sugere-se que o regente torne a pulsação rítmica um pouco mais rápida do que na seção anterior. Vale, também, tomar cuidado com a pronúncia das consoantes nas palavras *ut vivificaret*, pois a correta dicção dos *t*, *v* e *f* causam um efeito rítmico programado pelo compositor. As entradas das vozes no motivo desta seção acontecem de forma simétrica, mas em dois momentos temos as entradas em *stretto*, compasso 43 com *Quintus* e *Tenor*, e compasso 44 *Cantus* e *Sextus*, nesses pontos a sugestão é que se dê uma atenção maior na hora de ensaiar, de forma a deixar os cantores seguros com o ritmo.

Os últimos treze compassos do moteto formam o *Versus*, promovendo mais uma mudança contrastante da escrita. A tessitura é diminuída para apenas quatro vozes, e o resultado sonoro é o mais homofônico do moteto. Esse é um dos trechos que funcionará bem com vozes solistas, por conta de sua extensão, que é curta, e da condução melódica das vozes. O contraste com a execução de coro completo nas seções A e B realça a escrita do responsório. Novamente temos a palavra *mortem* como ponto central da escrita. Por conta disso, a execução do trecho deve sempre privilegiar a sílaba *mor* desta palavra.

Destacam-se os movimentos individuais dentro da escrita homofônica, como no compasso 50 quando a voz do *Altus* antecipa a palavra *mortem*, e no compasso 52 com o *Tenor* articulando sozinho a sílaba. Nestes casos o ideal seria ressaltar as vozes que realizam os movimentos individuais.

4.6 Segundo responsório

O segundo responsório inicia-se com sete compassos que funcionam como uma abertura, onde o texto é bastante imperativo. É importante ressaltar a sílaba *sur* da palavra *surge*, que aparece a partir do quinto compasso em todas as vozes, tratando-a com dinâmica de *forte*. Deixando essa sílaba destacada das demais, chama-se atenção para o sentido desta frase e encerra-se o início deste moteto concluindo o sentido do texto.

O que segue do compasso 7 até o final da primeira seção é uma escrita imitativa com os elementos comuns na escrita do compositor. Dois pontos importantes que devem ser revelados pelo regente são: o motivo melódico sobre a palavra *jucunditatis*, que será cantado pelas seis vozes alternadamente e promove o movimento mais característico desse trecho, e a diferenciação da região vocal predominante que o compositor promove a partir do compasso 18. Neste ponto aparece no texto as palavras *cinere et cilicio* que serão tratadas com notas mais longas e mais graves que as anteriores, devendo o regente estar atento para buscar uma sonoridade mais escura, explorando as notas graves, deixando a execução mais coerente com a escrita. Também vale destacar o trecho cromático executado pela voz do *Sextus* entre os compassos 17 e 19, quando aparece pela primeira vez a palavra *cinere*, esse trecho acaba se destacando na execução pela região vocal e pela escrita empregada, que é construída com notas mais longas

do que as que estão sendo utilizadas pelas demais vozes. Portanto o regente deve estar atento a essa figura melódica.

A seção B da obra, que tem a menor extensão de todo o moteto, apresenta na palavra *Salvator* (c. 31 e 33) seu ponto culminante e o ponto principal de toda a peça. O regente deve tratar os primeiros compassos desta seção como uma preparação para essa palavra, encaminhando toda a frase para a sílaba tônica da palavra *Salvator*. É importante instruir os cantores para não respirarem antes da primeira vez que a palavra aparece, no compasso 31, e respeitarem a vírgula no compasso 33, separando a frase em duas partes. Vale também destacar a finalização tardia das vozes do *Altus* e do *Bassus* no compasso 35, que funciona como uma extensão da finalização que já aconteceu das outras vozes, e fica mais adequada se feita com dinâmica de *piano*.

oc-ci - sus est Sal-va - - - tor, Sal-va - tor Is-ra - el.
oc - ci - sus est Sal - va - - - tor, Sal-va - tor Is-ra-el.
- in te oc-ci - sus est Sal - - va - - tor, Sal-va - tor Is - - ra-el.
oc - ci-sus est Sal - - va - - tor, Sal - va-tor Is-ra - el.
Sal-va - tor Is - ra-el, Sal - va-tor Is-ra - el.
Sal - - va - - tor Is - - - - - ra-el.

Figura 78- Responsório 2 – compassos 29 a 35

O *Versus* do segundo responsório é um exemplo de escrita que funcionará melhor com o coro completo, primeiro por sua extensão (maior que o

Versus do moteto anterior), e também por trabalhar diferenças de textura (começa com duas vozes e termina com seis), p que resulta melhor com naipes completos.

A primeira providência é orientar a execução da palavra *torrentem*, que tem uma escrita melismática sugerindo o significado do texto “torrente de lágrimas”. Também é importante destacar a escrita cromática da palavra *lacrimas*, que deve ser cantada com intervalos estreitos, buscando extrair um melhor efeito do cromatismo. Por fim temos o contraste final do trecho *et non taceat*, entre os compassos 48 e 49, quando a escrita rítmica e silábica, combinada com a pausa geral do compasso 49, está em acordo com o significado do texto. Neste trecho o regente deverá tirar proveito dessa escrita e da pausa, orientando o grupo para fazer a execução mais rítmica possível, o que destaca o trecho dos demais e garante uma surpresa sonora aos ouvintes. Não se esquecendo da pronúncia cuidadosa da consoante *t* neste trecho, inclusive na sílaba *ce* da palavra *taceat*, essa sucessão do som de *t* neste ponto promove um efeito rítmico que é parte essencial da escrita musical.

4.7 Terceiro responsório

A forma de apresentação desse moteto é diferente das demais, sendo A, B, *Versus*, B, A e B, como foi discutido no terceiro capítulo desta dissertação. O motivo é por ser essa peça a que fecha o primeiro noturno do Sábado Santo. Portanto, em uma apresentação nos moldes do que foi sugerido neste trabalho, esse moteto encerraria o primeiro grupo de três motetos do concerto.

A observação de algumas características pode ajudar o regente na escolha da melhor interpretação da obra. Primeiro, destacar o motivo melódico sobre as palavras *plebs mea*, na primeira frase da música, compassos 4 a 8. Esse

motivo aparece em três vozes, *Quintus*, *Cantus* e *Sextus* e se destaca por promover um movimento em colcheias dentro de uma homofonia de notas mais longas. No oitavo compasso da peça acontece a transição da primeira para a segunda frase, que é feita pela voz do *Tenor* sem uma finalização total, estando a segunda frase começando ao mesmo tempo em que se encerra a primeira. Chama a atenção, também, a retomada, no compasso 17 na voz do *Sextus*, do motivo melódico inicial que aparecia nas palavras *plebs mea*, sendo importante ressaltar essa linha. Estando o regente ciente dessas características da escrita, poderá instruir o grupo para ressaltá-las através da dinâmica.

A partir do vigésimo compasso temos a seção B do responsório, cujo ponto principal está nas palavras *dies Domini magna*, que deve ser cantada em dinâmica *forte* por todas as vozes. Sendo esse o ponto culminante de todo o moteto, o regente pode ter mais cuidado com a colocação das consoantes, principalmente o *t* da palavra *veniet* que é cantada antes de *dies* (c. 24) pelas vozes de *Quintus*, *Altus* e *Cantus*. A melhor orientação é a colocação da sílaba *t* na última colcheia antes da palavra *dies*, garantindo, assim, uma precisão rítmica que não atrapalharia o efeito sonoro causado por essas consoantes.

Qui - a ve - - ni - et di - es Do - mi - ni ma - gna,

Qui - a ve - - ni - e - t - di - es Do - mi - ni - ma - gna,

Figura 79 - Responsório 3 – compassos 22 a 26; e simulação da proposta de execução

A pausa geral que segue a esse trecho, no compasso 26, interrompe essa escrita mais rítmica observada neste trecho e dá lugar a uma homofonia com notas longas que encerra essa seção. A diminuição da textura no compasso 27

poderá ser ressaltada com o coro cantando em *piano*, e com atenção no ataque da frase para que não se tenha uma diminuição do andamento. Dessa forma acontecerá um contraste sonoro dentro da seção.

O *Versus* desse responsório poderá ser cantado por quatro vozes solistas pelo fato de já ter a textura musical reduzida pelo compositor. O trecho, que é quase todo escrito com uma imitação de notas predominantemente longas, apresenta no final, c. 44 e 45, uma seção bastante rítmica e silábica sobre a palavra *aspergite vos* que resultará melhor com apenas quatro vozes solistas.

Por fim, vale destacar que na última vez que se canta a seção B o regente deve prolongar bastante a tríade final, formada a partir da nota *Mi* (c. 34), pois nesse ponto se encerra o primeiro noturno do Sábado Santo.

4.8 Quarto responsório

A característica textual do quarto responsório é ser mais narrativo e dramático que os anteriores. Por ser o primeiro moteto do segundo noturno, ele já traz o ambiente que prevalecerá neste grupo, mais escuro e tenso que o primeiro.

A música reflete diretamente essas características textuais que devem ser realçadas na interpretação da obra. O fato de ter sido quase todo escrito a cinco vozes faz com que os pontos nos quais a textura é completa (seis vozes c. 28 e 35-36) se tornem os destaques na interpretação. Toda a primeira seção é escrita sem a voz do *Sextus*. Sugere-se ressaltar, com dinâmica mais forte, a figura melódica das palavras *aquae vivae*, “água viva”, que é tratada com um melisma que representa a água. Também merece uma maior atenção o final da seção (c. 18 a 21), quando aparece a frase *sol obscuratus est*, onde a direção melódica do motivo é descendente, atingindo notas graves, conferindo ao trecho uma sonoridade escura que representa o sentido do texto “obscurece o sol”. O

intervalo dissonante atingido entre as vozes do *Cantus* e do *Altus* no c. 20 faz parte do processo de finalização desta seção, é importante que esse ponto seja ressaltado na interpretação através de uma dinâmica *forte*.

Figura 80 - Responsório 4– compassos 18 a 21 com inclusão do sinal de dinâmica

Deixando claro essas características, a execução da primeira seção do moteto ficará bastante coerente com o significado do texto.

Na segunda seção da obra encontramos o momento de maior ação no texto e os únicos pontos de textura completa. Por conta disto, vale realçar as palavras *hodie*, *Salvator* e *disrupit* através da dinâmica, garantindo assim uma interpretação correta do trecho. Também é importante ressaltar o motivo melódico das palavras *portas mortis*, “portas da morte” (c. 30 e 31), que deve ser cantado sempre com dinâmica em *forte*, encaminhando a frase para a primeira sílaba da palavra *mortis*. Com isso, os intervalos cromáticos que formam esse motivo ficarão ressaltados. Por fim temos a palavra *disrupit* nos últimos seis compassos dessa seção. O intervalo inicial desta palavra é um salto de oitava, que pode ser ascendente ou descendente, e o efeito causado por ele confere ao trecho uma sonoridade mais agressiva que a predominante na seção, deixando-o de acordo com o significado da palavra, “forçou”. Portanto, é importante que essa característica seja afirmada, realizando esse trecho final com dinâmica de *forte*.

O *Versus* apresenta mais uma diminuição na textura quando as duas vozes superiores, *Cantus* e *Sextus*, não cantam. Nesta seção, assim como nos responsórios 1 e 3, é aconselhável utilizar vozes solistas, realçando a escrita contrastante empregada pelo compositor. O texto contém palavras importantes como *infern*i e *diaboli*, e por isso a escrita é muito dissonante e agressiva. Deve-se ressaltar, através da dinâmica, os cromatismos e as falsas relações entre as vozes, que provocam efeitos sonoros bastante expressivos. Como por exemplo, no compasso 45 entre *Bassus* e *Quintus*, com a dissonância causada por essas vozes, ou no compasso 48, com o movimento cromático da voz do *Bassus*.

4.9 Quinto responsório

O quinto moteto do Sábado Santo é o *O Vos Omnes*, um dos textos sacros mais conhecidos e utilizados por compositores, sendo inclusive, o único texto sacro que Gesualdo já havia musicado antes em suas *Sacrae Cantionem*.

No início do moteto encontramos uma escrita bastante homofônica que resulta em uma espécie de “chamado”, com a frase inicial *O vos*. Devido ao tipo de escrita musical, indica-se fazer a frase inicial com um apoio sobre a sílaba *O*, de forma a deixar o primeiro acorde bastante aparente. Já a repetição da palavra, após a vírgula, deve ser atacada em *piano*, para contrastar com a primeira vez, e depois encaminhar a frase para o ponto de apoio na palavra *omnes*. É importante que se aproveite a pausa geral do terceiro compasso para deixar ainda mais aparente o caráter imperativo dessa primeira frase, fazendo-a com precisão rítmica e tendo muito cuidado com a consoante *s* da palavra *vos*, de forma que todos os cantores articulem juntos no que seria a primeira colcheia da pausa geral. Na sequência do texto, o importante é ensaiar o coro de forma a conseguir a mais precisa articulação das consoantes. O regente também deve estar atento às sílabas tônicas das palavras, pois a música é toda construída a

partir delas, como, por exemplo, a sílaba *vi* da palavra *viam*, ou o *de* da palavra *videte*. Por fim sugere-se que no final da seção a frase *et videte*, que é repetida duas vezes entre os compassos 10 a 14, seja feita com uma dinâmica mais *forte* na segunda vez. Dessa forma se diferencia a escrita da mesma e prepara-se o contraste para a entrada da próxima seção.

É na seção B que encontramos os trechos mais dramáticos e, portanto, característicos da escrita de Gesualdo. A indagação de “se existe dor maior do que esta dor” da frase *Si est dolor similis est dolor* é feita como um grande lamento, cheio de dissonâncias e cromatismos. As principais atenções do regente devem ser para deixar essas características mais aparentes e diferenciar as seções que apresentam o texto. Movimentos melódicos, como os do compasso 16 entre *Cantus* e *Sextus*, que geram intervalo de segunda, precisam ser reforçados para que gerem o efeito sonoro desejado pelo compositor. Portanto, devem ser atingidos sempre com dinâmica *forte*. A palavra *dolor* é geralmente tratada de um modo especial pelo compositor, e por isso deve ser sempre o ponto de maior apoio da frase musical em qualquer voz. Geralmente ela vem apresentada por uma linha cromática, como por exemplo no c. 25 na voz do *Sextus*. O importante nestes casos é deixar os intervalos cromáticos ressaltados na execução da música, tratando-os sempre com uma dinâmica mais forte que as demais vozes. Também é importante que os grupos de vozes que repetem o texto sejam diferenciados, como por exemplo no compasso 21 quando as vozes femininas entram sozinhas com o texto. Esses grupos de textura diferente conferem ao trecho contrastes internos que deixam as repetições mais interessantes.

No trecho final da seção, entre os c. 28 e 31, a frase é repetida pela última vez com as vozes superiores provocando intervalos dissonantes e a voz do *Bassus* na região grave. O objetivo do regente deve ser um som denso e mais escuro, pois é neste trecho que o moteto será encerrado na segunda repetição.

O *Versus* do quinto moteto será melhor interpretado por vozes solistas. A frase inicial deve ressaltar, primeiro, a sílaba *ten*, da palavra *attendite*, e na sequência o melisma da palavra *universi*. Neste ponto é importante uma atenção especial, por ser esse melisma um dos momentos de maior movimento rítmico de todos os motetos. O motivo, que pode ser ascendente ou descendente, será melhor interpretado se feito de forma leve, com som brilhante e tendo a sílaba *ver* como ponto principal da frase. A finalização do *Versus* é feita sobre a frase *dolorem meum* e requer uma sonoridade densa e com dinâmica *forte* para contrastar com a retomada do início da seção B, que será feita na sequência.

4.10 Sexto responsório

O sexto moteto encerra o segundo noturno e, assim como tinha acontecido no terceiro moteto, tem sua forma de apresentação alterada para dar o caráter de conclusão de um grupo. Ficando A, B, *Versus*, B, A e B. Além desta característica, encontramos nesse moteto um texto sem muitas narrações de fatos, porém muitas reflexões sobre os fatos descritos nos motetos anteriores, o que resulta em um caráter textual diferente dos demais, ficando mais contemplativo. Estando o regente ciente dessas duas características gerais desse responsório, poderá conduzir sua interpretação de forma a deixar a música mais condizente com o caráter do texto.

A seção A é construída por vários motivos melódicos que são imitados sobre palavras importantes do texto, mas, por conta de sua grande extensão, 21 compassos, esses motivos são numerosos e sucedidos por outros rapidamente, sendo esta uma característica que o difere dos outros motetos. O objetivo do regente nesta seção deve ser garantir que esses motivos fiquem aparentes, ressaltando, assim, as palavras importantes.

Logo nos primeiros compassos a escrita homofônica sobre a frase *moritur justus* apresenta duas vezes estas palavras, sendo importante que a segunda vez seja mais forte que a primeira dando o caráter de insistência nesta informação.

The image shows a musical score for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) in a homophonic style. The lyrics are "mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus,". A dynamic marking "f" (forte) is placed above the first measure of the second system. The music features a descending melodic line in the vocal parts.

Figura 81 – Responsório 6– compassos 3 a 6 - com inclusão do sinal de dinâmica

Na sequência do texto encontramos a palavra *percipit*, que é descrita com um movimento descendente em momentos diferentes entre as vozes. A sugestão é que se ressalte a primeira sílaba da palavra, *per*, tratando-a com dinâmica em *forte*. Vale também ressaltar, no c. 11, o melisma da voz do *Cantus* sobre a palavra *justi*, na qual as duas semicolcheias devem estar destacadas das demais vozes por ser uma ornamentação escrita sobre a palavra. Entre os c. 12 e 13 temos a finalização de uma frase sobre a palavra *tolluntur*. Essa forma de finalizar com movimentos rítmicos rápidos (semicolcheias) e de maneira desordenada é bastante característica do compositor, sendo melhor aproveitada se executada com dinâmica em *forte*, mesmo no final de frase, pois ressalta o efeito rítmico desejado. Por fim, sugere-se que o regente tenha um cuidado especial com a palavra *iniquitatis* no compasso 17, que é escrita de forma

homofônica e rítmica, garantindo uma execução precisa das consoantes. Também é importante que deixe bastante aparente a cadência melódica desenvolvida pela voz do *Sextus* nos três últimos compassos da seção *A* sobre a palavra *justus*.

A seção *B* do moteto é a mais curta, com apenas 10 compassos. O grande contraste que acontece na escrita é por conta do texto “sua memória repousa em paz”, que é tratado de forma homofônica e com movimentos rítmicos lentos. Também chama atenção os intervalos mais consonantes do que normalmente encontramos ao longo dos responsórios, o que resulta em um trecho caracterizado por uma sonoridade calma. Estando atento a isso, o regente deve buscar uma dinâmica em *piano*, pois desta forma a sensação de “repouso” ficará mais aparente. Nos três últimos compassos desta seção acontece a movimentação responsável pela cadência final, sendo importante ressaltar as notas mais rápidas, que são as responsáveis por isso, em especial o dueto entre *Alto e Quintus*.

O *Versus* do moteto mantém a sonoridade calma da seção *B*, com uma escrita mais homofônica no início e depois uma polifonia lenta entre as vozes. Apesar de ser este o *Versus* mais extenso de todo o Sábado Santo, a sugestão é de fazê-lo com vozes solistas, por conta dessa escrita mais lenta que seria privilegiada por uma execução com solos. A textura musical é reduzida para apenas quatro vozes e se mantém dessa forma quase que o tempo todo até o final da seção. Portanto o compositor não utiliza mais as nuances de texturas ao longo do *Versus*, o que se torna mais um motivo para ser realizado com vozes solistas. Também chama a atenção o fato da escrita musical ser ininterrupta ao longo de todo o *versus*, quase sem pontos de respiração entre as frases. Por conta disso o regente deve estar atento para não alterar o pulso rítmico, ressaltando assim essa característica.

Alguns trechos que devem ser ressaltados está no dueto se *obmutuit*, compassos 36 e 37, por ser um dos poucos trechos com redução de texturas, e principalmente a palavra *angustia* que aparece em vários trechos. Essa

palavra é tratada com um movimento melódico pela voz do Cantus que acaba se tornando muito característico pelos saltos ascendentes e descendentes que realiza. E ela deve ser ressaltada a cada nova aparição, deixando todo o trecho final do *versus* caracterizado por ela, estando o ponto de apoio da frase na sílaba *gu* da palavra *angustia*.

4.11 Sétimo responsório

O moteto que abre o último noturno é também o que tem a menor extensão de todo o Sábado Santo. Sua sonoridade é o tempo todo repleta de dissonâncias e bastante rítmica, podendo ser cantada, quase sempre, em *forte*.

Como vimos na análise, a primeira seção da obra apresenta, na voz do *Tenor*, os intervalos do gregoriano referente a este responsório. Portanto, é imprescindível que a voz se sobressaia sobre as outras, para que fique aparente essa inserção dessa melodia. As demais vozes apresentam o texto com motivos melódicos derivados do gregoriano. O mais importante na interpretação delas é reforçar a dicção das consoantes para se destacar da linha do gregoriano que é toda cantada com notas longas. A palavra *terrae*, c. 6, apresenta um melisma descendente que deve ser cantado de forma leve, mas destacado das demais. Sugere-se que sua primeira sílaba, *ter*, seja o ponto de apoio do motivo. O mesmo melisma aparece na palavra *convenerunt* na voz do *Bassus*, mas com sua extensão ampliada. Esse também deve ser outro ponto de atenção do regente, para que o motivo seja destacado das demais vozes e tenha seu ponto de apoio na sílaba *ne*, da palavra *convenerunt*.

Vale destacar que as palavras *et principes* são cantadas através de um motivo melódico que se altera bastante entre as vozes, mas mantém a característica de ter intervalos dissonantes, sendo muito importante que seja

destacada das demais vozes através de uma dinâmica mais forte, o que reforça a característica da escrita.

No início do compasso 14 existe a finalização da frase musical, realizada principalmente pela voz do *Cantus* sobre a palavra *convenerunt*. É importante destacar as notas cromáticas realizadas por essa voz tratando-a como um ornamento escrito. A sequência dessa frase *in unum* será melhor interpretada se cantada com uma dinâmica contrastante com a anterior, portanto, em *piano*.

Já na segunda seção do moteto, a seção B, é necessário ressaltar os intervalos dissonantes e cromáticos que resultam em uma sonoridade bastante tensa. Algumas sílabas precisam ser apoiadas para que o texto tenha sentido, dentre elas temos: *ver* da palavra *adversus*, *Chris* da palavra *Christum* e *e* da palavra *ejus*. As dissonâncias atingidas entre as vozes terão melhor efeito se cantadas em dinâmica *forte*, como por exemplo, no compasso 24 entre *Cantus* e *Sextus*, ou no compasso 30, pelo mesmo par de voz. Estando esses intervalos dissonantes destacados das demais vozes, atingi-se o efeito sonoro programado pelo compositor.



Figura 82- Responsório 7 – compassos 23 a 24 – com inclusão do sinal de dinâmica

Por fim, temos o tratamento dado às palavras *Christum ejus*, nas vozes do *Tenor* e *Bassus*, a partir do compasso 28. Neste trecho temos um

melisma descendente que se desenvolve para a finalização da seção. A sugestão é que o regente trabalhe essas notas como já fazendo parte da cadência final, destacando as figuras mais rápidas encontradas nele.

O *Versus* do responsório consiste em um texto de indagação, e esse caráter é representado na música com uma escrita irregular rítmica e melodicamente. As seis vozes apresentam o ponto de maior virtuosidade de todo o Sábado Santo e, por conta dessa característica, juntamente com a curta extensão do trecho, sugere-se que seja feito por seis vozes solistas.

A primeira parte do texto, *Quare fremuerunt*, apresentada pelo par de vozes *Altus* e *Quintus*, tem como ponto de apoio a sílaba e da palavra *fremuerunt*. Na sequência do texto, a palavra *populi* é cantada por todas as vozes, em momentos distintos, com uma figura rítmica pontuada na primeira sílaba, devendo ter essa características ressaltada pela dinâmica. A última palavra do texto, *inania*, cujo significado é “loucura” representa seu sentido através de uma escrita que resulta em um trecho de “desencontro” rítmico. O regente deve estar muito atento para a precisão rítmica e o apoio na segunda sílaba da palavra.

4.12 Oitavo responsório

O oitavo responsório é onde o regente irá encontrar os maiores recursos dramáticos de todo o Sábado Santo. O contraste entre trechos brilhantes, de notas agudas, e trechos mais escuros, com predomínio de notas graves, deve ser acompanhado por mudanças no andamento da peça. Pois os trechos de sonoridade mais pesada e escura são melhores aproveitados se forem cantados mais lentamente que os demais.

A seção inicial do moteto é toda construída a partir de um motivo melódico já apresentado, e imitado, nos primeiros compassos. É necessário que

esse motivo seja identificado pelo regente, e pelos cantores, quando volta a aparecer com ampliações nos intervalos, no compasso 5 do *Cantus*. A parte final deste motivo é sobre a palavra *descentibus in lacum*, onde acontece um movimento descendente que atinge notas graves e reflete o sentido do texto “descer à sepultura”. Toda a finalização da seção A é feita a partir deste movimento descendente, sendo importante que os cantores estejam instruídos a atingir as notas graves do final do motivo, buscando uma sonoridade mais escura do que a utilizada no início da seção. Deverá ficar muito aparente o par de vozes promovido por *Cantus* e *Sextus* nos c. 9 e 10, quando intervalos de segundas, maiores e menores, são produzidos pela imitação estreita das vozes. Essas dissonâncias devem ser enfatizadas na execução. A finalização acontece com uma cadência promovida pelas vozes femininas, enquanto as masculinas estão com notas longas e graves. A orientação neste ponto é privilegiar a primeira sílaba da palavra *lacum* e promover um contraste em *piano* na última sílaba da palavra.

Figura 83 - Responsório 8– Compassos 9 a 11- com inclusão do sinal de dinâmica

O regente poderá pensar na seção B do moteto dividida em três partes contrastantes: do compasso 12 ao 19, do 20 ao 23 e da metade do 23 ao 29. Na primeira parte desta divisão propõe-se ressaltar o melisma sobre a palavra *homo*, tornando-o leve e brilhante, e que esteja atento a homofonia da palavra *adjutorio*, onde as consoantes devem ser cantadas com muita precisão. Também é importante estar atento à cadência melódica com finalização no compasso 16, entre as vozes do *Sextus* e *Altus*. No trecho *intermediário*, c. 20 a 23, encontramos a seção mais lenta e dissonante da obra. Neste ponto é indicada uma redução da

pulsação rítmica da música e uma exploração maior das notas graves de todas as vozes. Sugere-se uma atenção maior à dicção das consoantes, por ficarem muito evidentes neste trecho de notas longas. As dissonâncias do compasso 22, entre *Sextus* e *Quintus*, e a sílaba *mor*, da palavra *mortuos*, também necessitam ser ressaltadas. O trecho seguinte traz a palavra *liber*, cantada através de um melisma com figuras rítmicas rápidas. A sugestão é buscar o maior contraste possível com a seção anterior, fazendo-a com dinâmica *forte*, sonoridade clara e privilegiando a região aguda das vozes. A cadência final é conduzida pela voz do *Altus* que, por esse motivo, precisa estar mais aparente que as demais.

O *Versus* do oitavo moteto pode ser pensado como um resumo de todos os procedimentos utilizados ao longo das seções *A* e *B*. A redução da textura musical, e a curta extensão privilegia uma execução com vozes solistas. A atenção do regente deve estar voltada para a sonoridade que deve ser sempre escura e densa. O trecho inicial, imitativo, funcionará bem se tiver a sílaba *e*, da palavra *posuerunt*, como ponto de apoio. A partir daí, as palavras *inferiori*, *tenebrosis* e *mortis* deverão ser ressaltadas e suas respectivas sílabas tônicas enfatizadas. Todos os pontos de cromatismos, como no c. 46 na voz do *Altus*, e de dissonâncias, como no c. 33 nas vozes *Altus* e *Tenor*, precisam ser apresentados com dinâmicas em *forte*, de forma a se diferenciar das demais vozes e chamar atenção para aquela passagem do texto.

4.13 Nono responsório

O último moteto do Sábado Santo é estruturado da mesma maneira que os motetos III e VI, que finalizam os noturnos anteriores, com forma de apresentação *A, B, Versus, B, A e B*. Por conta de sua escrita polifônica, que é muito contínua e com movimentos rápidos individuais, esse moteto funcionará

melhor com andamento mais lento, podendo ser ele o mais lento de todo o grupo de motetos.

A primeira seção é iniciada com um motivo melódico sobre a palavra *Sepulto*. Este motivo consiste em um salto de oitava descendente na segunda sílaba desta palavra, sendo importante ressaltar esse ponto como o apoio da frase. Chama atenção o fato de a palavra *Domino* ser cantada sempre com o mesmo ritmo, mas de forma sucessiva entre as vozes. Portanto, deve-se ressaltá-la a cada vez que aparecer. Toda esta primeira parte da música poderá ser pensada com um *crescendo* até o compasso 9, onde acontece o ponto principal do trecho. Sugere-se também um cuidado especial com a dicção da consoante *s*, que aparece no início da palavra *signatum*. Ela deverá ser feita de forma precisa por resultar em um efeito sonoro, causado por sua articulação, que certamente foi planejado pelo compositor.

A partir do compasso 10 o regente deverá estar atento ao par que acontece entre as vozes do *Cantus* e do *Sextus*, que se manterá até o final da seção. O contraponto formado por esse par de vozes é responsável pela condução de toda essa seção. Outros pontos importantes na interpretação são: o melisma descendente que aparecerá na palavra *monumenti*, a partir do compasso 16, que terá seu tamanho diminuído mas estará presente até o final do trecho; a cadência final da seção que acontece de forma harmônica, mas é importante ressaltar as dissonâncias formadas pelas vozes superiores no compasso 21.

Já na seção B do moteto encontramos um trecho mais “marcial” da obra, onde o motivo rítmico e melódico faz alusão a palavra *milites* do texto. O sentido ascendente do movimento deve ser ressaltado tendo a primeira sílaba da palavra *milites* como ponto de apoio, o que garante um contraste de ambiente sonoro com a seção anterior. Até o compasso 30 sugere-se uma dinâmica mais *forte* que a da seção anterior e uma pulsação rítmica um pouco mais rápida. Também é recomendável uma atenção à finalização da frase com a consoante *s*,

que deve ser colocada sempre na última colcheia antes da palavra anterior, garantindo assim uma uniformidade em sua dicção. Nos últimos sete compassos da seção *B* temos o predomínio do motivo melismático sobre a palavra *illum*, que será a parte mais melódica de todo esse moteto. As propostas quanto a esse trecho são: apoiar sempre a primeira nota do motivo, na sílaba *i*, marcando assim as entradas das vozes; deixar sempre mais destacadas as notas mais rápidas, no caso as semicolcheias, que aparecem em algumas vozes; e procurar o som mais claro e leve possível do coro.

O *Versus* do nono moteto é onde encontramos a escrita rítmica mais complexa e de difícil execução do Sábado Santo. Por conter notas muito rápidas e com intervalos melódicos confusos, este trecho requer uma atenção maior na hora do ensaio. O mais adequado para esse trecho é manter a textura completa com todos os cantores.

A primeira parte da frase *Accendetes principes sacerdotum ad Pilatum* é cantada em quartetos com uma nítida divisão entre os compassos 41 e 42. A principal orientação é quanto à finalização do *s* na palavra *principes*, e a finalização da frase que acontece no compasso 44 entre *Sextus* e *Altus*.

The image displays two staves of musical notation for the Responsório 9, measures 38 to 40. Both staves are in treble clef and common time. The first staff, highlighted in light green, shows the vocal line for the voice 'v.' with the lyrics 'Ac-ce-den - tes prin - ci - pes'. The second staff shows the vocal line for the voice 'V.' with the lyrics 'Ac - ce - den - tes prin - ci - pe - s'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a final whole note with a fermata.

Figura 84 - Responsório 9– compassos 38 a 40 e simulação da proposta de execução

A partir do compasso 45 surge o motivo rítmico que conduzirá o texto até o final da seção. O importante neste caso é ressaltar a sílaba *ill* da palavra *illum* e ensaiar o grupo para que cantem essa polifonia de forma *non legato*, ressaltando as figuras rítmicas mais rápidas, neste caso as fusas, e acentuando o caráter rítmico deste trecho.

Conclusão

Os resultados teóricos e práticos obtidos com a realização desta pesquisa possibilitam algumas considerações finais a respeito da obra de Carlo Gesualdo escolhida para o estudo.

Um primeiro ponto a ser destacado é a relação entre música e texto como fator decisivo da composição. Seguindo uma tendência observada em todo o Renascimento, Gesualdo desenvolvia em sua música as imagens e os principais fatos da narração do texto, utilizando-se de recursos expressivos como dissonâncias, pausas, mudanças de textura, entre outros, a fim de expressar na música o significado do texto. Esse procedimento aplicado aos motetos do *Oficio das Trevas* resultou em uma escrita musical complexa, devido à dramaticidade dos textos que serviram de base à sua composição musical. Em razão dessa complexidade, o processo prático de ensaio e execução desse conjunto de peças torna-se difícil e distinto da maior parte do repertório do Renascimento. Considerando-se os resultados obtidos na pesquisa, conclui-se que uma correta e bem orientada execução prática dos motetos do compositor deve levar em consideração as passagens textuais retratadas na música.

Constatou-se, também, sobre a escrita musical do compositor, que Gesualdo utiliza-se do sistema modal juntamente com uma escrita triádica que, em alguns momentos, assemelha-se à escrita tonal. O uso dos dois sistemas de composição, modal e tonal, é um procedimento bastante encontrado no Renascimento, mas no caso de Gesualdo acontece de forma diferente uma vez que os trechos não modais são trechos apoiados em tríades, mas não tonais. Vale destacar que essas tríades não apresentam, em sua maioria, relações funcionais entre si que caracterizem uma tonalidade. Sendo assim, devem ser analisadas como sequência de “eventos” sonoros, cujo objetivo é o efeito causado por elas e não suas possíveis relações. Além disso, existe a presença constante da escrita cromática que torna os aspectos harmônicos ainda mais específicos a esse

compositor. Em virtude dessas características estruturais, a execução da música apresenta dificuldades no processo prático, especialmente pela falta de relação funcional entre as tríades formadas pela polifonia.

O processo de ensaio e execução dos motetos deverá, então, ser feito a partir de uma preparação específica para esse repertório. A escolha e a preparação técnica do grupo de cantores, assim como o ambiente onde a obra será executada publicamente interferem diretamente na qualidade da execução da obra. Uma interpretação adequada das peças, levando-se em consideração os aspectos textuais e estruturais das composições, ajudaria no entendimento musical dos cantores e resultaria em um trabalho de melhor qualidade. Portanto é necessário que o regente esteja ciente de todas as especificidades e características de cada moteto para poder instruir e conduzir seus cantores para a melhor interpretação de cada passagem.

Os aspectos abordados neste estudo, seja de ordem prática, teórica ou histórica, permitem constatar ainda uma importante questão sobre os *Tenebrae Responsoria*. Apesar de ter sido concentrada no estudo dos nove últimos motetos do grupo, intitulado Sábado Santo, todos os procedimentos práticos propostos para esse grupo, assim como as características gerais da sua escrita, podem ser aplicados às demais composições - a Quinta-feira Santa e a Sexta-feira Santa. O fato de todos os motetos terem sido escritos com o mesmo objetivo litúrgico e na mesma época garante a essa obra de Gesualdo características musicais e estilísticas semelhantes, o que permite concluir que as propostas formuladas para os nove motetos surtirão efeito da mesma forma para as demais composições.

Acredita-se, assim, que este trabalho de pesquisa possa apontar caminhos que auxiliem regentes a prepararem e a executar toda a obra *Responsoria Tenebrae* de Carlo Gesualdo.

Bibliografia

A Bíblia de Jerusalém, edições Paulinas, 1985, tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, Ed 1973, publicada sob a direção da *École Biblique de Jérusalem*, 2366 p.

ADAMS, Ruth. ***The Responsoria of Carlo Gesualdo***. Los Angeles M.A. Thesis, University of California, 1957

ANDERSON, John. ***The Cadence in the madrigals of Gesualdo***. Ph.D. dissertation. Catholic University, 1964.

ATLAS, Allan W. ***Renaissance Music Music in Western Europe, 1400-1600***, W.W. Norton & Company, 1998, 729 p.

BAGGS, Charles Michael. ***The Ceremonies of the Holy-Week at Rome***. Rome, Ed. Bibliobazaar, 1854

BAUR, Jurg. ***Meditazione sopra Gesualdo: fantasia grande in sette stazione, organ***. Wiesbaden, 1980.

BIANCONI, Lorenzo and BOSSA, Renato. ***Gesualdo, in The New Groves Dictionary of Music and Musician***, vol. VII, London, 1980.

BROWN, Howard M. ***Music in the Renaissance***, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1976, 384 p.

CARTER, T. ***Renaissance, Mannerism, Baroque***. In CARTER, Tim & BUTT, John (eds). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2005

- CECCHI, Paolo. ***Cadence e modalità nel “Quinto libro di Madrigali a cinque voci” di Carlo Gesualdo***. *Revista italiana di Musicologia*, xxiii, 1988, pp.93-121
- COGLIANO, A., ***Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito***. Napoli: ESI, 2006. 212p.
- COGLIANO, A., ***Carlo Gesualdo. Il principe l'amante e la strega***. Napoli: ESI. 2005. 220p.
- CONSIGLIO, Alberto. ***Gesualdo ovvero Assassino a cinque voci. Storia tragica italiana del secolo xvi***. Nápoles, 1967.
- CRAFT, Robert. ***Preface to Gesualdo-Stravinsky Très sacrae Cantiones***. London, 1960.
- DAHLHAUS, Carl. ***Gesualdos manieristische Dissonanztechnik***, Berlin, Convivium musicorum: Festchrift Wolfgang Boetticher, 1974, pg.34
- FINSHER, L., ***Gesualdo's “Atonality” and the problem of musical mannerism***, translated by Gordon J. Kinney, Oxford University Press, 1972.
- GESUALDO, C., ***Complete Sacred Music for Five Voices*** (Cd). Oxford Camerata. Jeremy Sammerly, regente. Naxos, 1993.
- GESUALDO, C., ***Gesualdo Tenebrae*** (Cd). The Hilliard Ensemble. ECM New Series, 2000. Cd.
- GESUALDO, C., ***Responsorien*** (partitura) coro. Leipzig: Deutscher Verlag Fur Musik, 101pg. DVfM 4777.
- GRAY, Cecil. HESELTINE, Philip. ***Carlo Gesualdo, Musician and Murderer***, London, 1926
- GRAY, C., HESELTINE, P., ***Carlo Gesualdo, Musician and Murderer***. London: St. Stephen's Press, 1926. 145p.

HAUSER, Arnold **Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art** (2 Vols.), Routledge Kegan Paul, London, 1965.

HOPPIN, Richard H., **Medieval music**. London: W.W.Norton &Company, 1978.

HUXLEY, Aldous. **Gesualdo: Variations on a Musical Theme, in On Art and Artist**. New York, 1960

JEPPESEN, Knud, **Conterpoint The Polyphonic Vocal Style os the Sixteenth Century**. New York, Dover Publications, Inc., 1992, p.291

LOWINSKY, Edward E., **Tonality and atonality in sixteenth-century Music**,University of California Press, 1962, 101 pg.

McCLARY, Susan **Modal Subjectivies – Self-fashioning in the Italian Madrigal**,University of California Press, Los Angeles, 2004, 374 p.

McGEE, Timothy J., Rigg, A. G., Klausner, David, **Singing Early Music – The pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and renaissance**. Indiana University Press. 1996. 299 p.

SHEARMAN, John. **O Maneirismo**. Tradução Octávio Mendes Cajado. Cultrix, 1978. Ed. Da Universidade de São Paulo.1931. 220 p.

WATKINS, Glenn. **Gesualdo, The Man and His Music**. 2.ed. Oxford: Clarendon Paperbacks, 1991.414 p.

ANEXO

Partitura extraída da edição **RESPONSORIA**,
Deutscher Verlag Für Musik, Leipzig, 1959/1987
Págs. 68 - 92

Sabbati Sancti In I. Noct

Resp. I

Sic - ut

Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est,

Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le

Sic - ut o -

7

Sic - ut - o - vis
o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum
et dum ma - le tra-cta-re - tur, non a - pe-ru - it os su - um, non
tra-cta-re - tur non a - pe-ru-it os su - um,
- vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est,

12

ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est, et dum ma - le tra - cta - re -
ma - - - le tra-cta-re - tur, non a - pe-ru - it os su -
a - pe-ru-it os su - um, non a - - - - - pe-ru-it os su -
ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - - - ctus est,
et dum ma - le tra-cta-re - tur,
et dum ma - - - le -

17

- tur, non a - pe-ru-it os su - - - um, non a - pe-ru - it os su -
um, os su - um, non a - pe-ru-it
- - - um, non a - pe-ru - it os su -
du - ctus est, et dum ma - le tra-cta-re - - - tur non a -
non a - - - pe-ru-it os su - - - - - um, non a -
tra-cta-re - - - tur, non a - pe-ru - it os su -

22

um, os su - - - um:
 os su - - - um:
 um, os su - - - um: tra - di-tus est ad mor - tem,
 pe - - ru-it os su - um: tra -
 pe - ru-it os su - - - um: tra - di-tus
 um, os su - - - um: tra - di-tus est ad mor - tem,

28

tra - di-tus est ad mor - tem,
 tra - di-tus est ad mor - tem,
 tra - di-tus est ad -
 di-tus est ad mor - - - tem, tra - di-tus est ad mor - tem,
 est ad mor - - - tem, ad mor - tem,
 ad mor - - - tem,

34

ad mor - tem: Ut vi-vi-fi-
 ad mor - tem, ad mor - - - tem:
 mor - tem, ad mor - tem: Ut vi-vi-fi-ca - ret po - pu-lum su -
 ad mor - tem: Ut vi-vi-fi - ca - ret
 ad mor - tem, ad mor - tem:
 ad mor - tem: Ut vi-vi-fi - ca

41

ca - ret po - pu-lum su - um,
 Ut vi - vi - fi - ca - ret po - pu-lum su - um,
 um, po - pu-lum su - um, po - pu-lum
 po - pu-lum su - um, ut vi - vi - fi - ca -
 Ut vi - vi - fi - ca - ret, ut vi - vi - fi - ca - ret
 ret. ut vi - vi - fi - ca - ret po -

44

ut vi - vi - fi - ca - ret po - pu-lum su - um, po - pu-lum su - um.
 ut vi - vi - fi - ca - ret po - pu-lum su - um, po - pu-lum su - um.
 su - um, ut vi - vi - fi - ca - ret po - pu-lum su - um.
 ret po - pu-lum su - um, po - pu-lum su - um.
 po - pu-lum su - um, po - pu-lum su - um.
 pu-lum su - um, po - pu-lum su - um.

49

Versus [Sextus et Quintus tacent]

W. Tra - di - dit in mor - tem a - ni-mam su - am, a -
 W. Tra - di - dit in mor - tem, in mor - tem a - ni-mam su - am, a -
 W. Tra - di - dit in mor - tem a - ni-mam su - am, a -
 W. Tra - di - dit in mor - tem a - ni-mam su - am, a -

56

- ni-mam su - am, et in - ter in - i - quos re - pu - ta - tus est.
- ni-mam su - am, et in - - ter in - i-quos re-pu - ta - - tus est.
- ni-mam su - am, et in - - ter in - i - - quos re-pu-ta - tus est.
- ni-mam su - am, et in-ter in-i - - quos re - - pu-ta - tus est.
Ut vivificaret.

Resp. II

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, sur - - -
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, -
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, sur - - -
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, sur -
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, sur -
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, sur - - - ge, sur -

7

ge,
et ex - u - e te ve - sti - bus
ge,
et ex - u - e te ve - sti - bus
ge, et ex - u - e te ve - sti - bus ju - cun - di - ta - - - tis: in -
et ex - u - e te ve -

12

ju - cun-di - ta - - - tis: in - du - e - bus ju - cun-di - ta - - - tis: in - du - e - re te du - e - re te ci - - - ne - re, in - du - e - re te, sti - bus ju - cun-di - ta - - - - - tis:

16

- tis: in - du - e - re te, in - du - e - re te ci - ne - re, re te, in - du - e - re te ci - - - ne - re in - du - e - re te ci - ne - re ci - - - ne - re, in - du - e - re te ci - ne - re in - du - e - re te ci - ne - re, ci - ne - re et in - du - e - re te ci - - - ne - re

21

ci - ne - re et ci - li - ci - o: Qui - a in te - et ci - li - ci - o, et ci - li - ci - o: Qui - a in te - et ci - li - ci - o, et ci - li - - - ci - o: Qui - a - et ci - li - ci - o, et ci - li - ci - o: Qui - a in te - ci - li - - - ci - o, et ci - li - ci - o: et ci - li - ci - o, et ci - li - ci - o:

29

oc-ci-sus est Sal-va - - tor, Sal-va - tor Is-ra-el.
 oc - ci - sus est Sal - va - - tor, Sal-va - tor Is-ra-el.
 in te oc-ci-sus est Sal - - va - tor, Sal-va - tor Is - - ra-el.
 oc - ci-sus est Sal - - va - - tor, Sal-va-tor Is-ra-el.
 Salva - tor Is - ra-el, Sal - va-tor Is-ra - el.
 Sal - - va - - tor Is - - ra-el.

36

Versus

la - cri-mas per di-em,
 V. De - duc qua - si torren - - tem la - - cri -
 V. De - duc qua - si torren - - tem la - - cri -
 la - cri - mas per di -
 la - cri-mas per di -
 la - - cri -

42

per di-em et no - - - - ctem, et no - ctem,
 mas per di - em et no - ctem,
 mas per di - - - em et no - ctem,
 - - em, la - cri - mas per di - em et no - - ctem,
 - - em, la - cri - mas per di - em et no - - ctem,
 mas, la - cri - mas per di - em et no - - - ctem,

48

et non ta-ce-at, et non ta-ce-at pu-pil-la o-cu-li tu-i.
 et non ta-ce-at, et non ta-ce-at pu-pil-la o-cu-li tu-i.
 et non ta-ce-at, et non ta-ce-at pu-pil-la o-cu-li tu-i.
 et non ta-ce-at, et non ta-ce-at pu-pil-la o-cu-li tu-i.
 et non ta-ce-at, et non ta-ce-at pu-pil-la o-cu-li tu-i.
 et non ta-ce-at, et non ta-ce-at pu-pil-la o-cu-li tu-i.

Quia in te.

Resp. III

Plan-ge qua-si vir-go, plebs me-a, plebs me-a.
 Plan-ge qua-si vir-go, plebs me-a, plebs me-a.
 Plan-ge qua-si vir-go, plebs me-a, plebs me-a.
 Plan-ge qua-si vir-go, plebs me-a, plebs me-a.
 Plan-ge qua-si vir-go, plebs me-a, plebs me-a.
 Plan-ge qua-si vir-go, plebs me-a, plebs me-a.

8

a: u-lu-la-te, pa-sto-res, pa-sto-res, in ci-ne-re et
 a: u-lu-la-te, pa-sto-res, in ci-ne-re et ci-li-ci-um
 a: u-lu-la-te, pa-sto-res, in ci-ne-re et ci-li-ci-um
 a: u-lu-la-te, pa-sto-res, in ci-ne-re et ci-li-ci-um
 a: u-lu-la-te, pa-sto-res, in ci-ne-re et ci-li-ci-um
 a: u-lu-la-te, pa-sto-res, in ci-ne-re et ci-li-ci-um

14

res, in ci-ne-re et ci-li-ci-o:
 ci-li-ci-o, et ci-li-ci-o:
 o, in ci-ne-re et ci-li-ci-o, et ci-li-ci-o:
 li-ci-o, in ci-ne-re et ci-li-ci-o:
 li-ci-o, in ci-ne-re, in ci-ne-re et ci-li-ci-o:
 in ci-ne-re, in ci-ne-re et ci-li-ci-o:

20

Qui-a ve-ni-et di-es Do-mi-ni ma-gna,
 Qui-a ve-ni-et di-es Do-mi-ni ma-gna,
 Qui-a ve-ni-et di-es Do-mi-ni ma-gna,
 Qui-a ve-ni-et, ve-ni-et di-es Do-mi-ni ma-gna,
 Qui-a ve-ni-et di-es Do-mi-ni ma-gna,
 Qui-a ve-ni-et di-es Do-mi-ni ma-gna,

27

et a-ma-ra val-de, et a-ma-ra val-de, val-de.
 et a-ma-ra val-de, val-de, val-de.
 et a-ma-ra val-de, et a-ma-ra val-de, val-de.
 et a-ma-ra, et a-ma-ra val-de.
 et a-ma-ra val-de, et a-ma-ra val-de.
 et a-ma-ra val-de.

35

Versus [Sextus et Tenor tacent]

V. Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - tes, et plan - gi - te,
 V. Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - tes, et plan - gi - te, mi -
 V. Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - - - - tes, et plan - gi - te, mi -
 V. Ac - cin - gi - te vos, sa - cer - do - tes, et plan - gi - te,

41

mi - ni - stri al - ta - ris, a - sper - - - - gi - te vos ci - ne - re.
 ni - stri al - ta - ris, a - sper - - - - gi - te vos ci - ne - re.
 ni - stri al - ta - ris, a - sper - gi - te vos ci - ne - re.
 mi - ni - stri al - ta - ris, a - sper - gi - te vos ci - ne - re.

Quia veniet. Plangè quasi à capite Respons.

In ij Noct.

Resp. IV

[Sextus tacet]

Re - ces - sit pa - stor no - - - - ster,
 Re - ces - sit pa - stor no - ster, fons a - quae vi -
 Re - ces - sit pa - stor no - - - - ster,
 Re - ces - sit pa - stor no - ster, fons a - quae vi - - -
 Re - ces - sit pa - stor no - ster,

7

fons a-quaе vi - - vae, fons a-quaе vi - - - - vae,
 - - - - - vae, fons a-quaе vi - vae, fons a-quaе vi - - - vae,
 fons a-quaе vi - - - vae, ad cu - jus trans - i - tum sol ob - scu -
 vae, pa - stor nos - ter, fons a-quaе vi - - - - vae, ad cu -
 fons a-quaе vi - - - - - vae, ad cu -

12

ad cu - jus trans - i - tum, ad cu - jus trans - i - tum
 ad cu - jus trans - i - tum sol ob - - scu - ra - tus est, ad
 - ra - tus est, ad cu - jus trans - i - tum, ad cu - jus trans - i -
 jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus est, ad cu - jus trans - i - tum, ad
 - jus trans - i - tum, ad cu - jus trans - i - tum

18

Cantus

sol ob - scu - ra - tus est:

Altus

cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus est: Nam et il - le cap - tus est,
 tum sol ob - scu - ra - tus est: Nam et il - le cap - tus est,
 cu - jus trans - i - tum sol ob - scu - ra - tus est: qui -
 sol ob - scu - ra - tus est:

24

Cantus

Sextus

Altus

ho - di - e por - tas mor -

ho - di - e por - tas mor -

qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum ho - mi - nem: ho - di - e

qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum ho - mi - nem: ho - di - e por - tas mor -

ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum ho - mi - nem: ho - di - e por - tas

ho - di - e por - tas mor -

31

tis et se - ras pa - ri - ter, et se - ras pa - ri - ter Sal -

tis et se - ras pa - ri - ter, et se - ras pa - ri - ter Sal - va - tor no - ster

por - tas mor - tis et se - ras pa - ri - ter, et se - ras

tis et se - - - ras pa - ri - ter, et se - ras pa - ri - ter Sal - - -

mor - - - tis et se - ras pa - ri - ter, et se - ras pa - ri - ter Sal -

tis et se - ras pa - ri - ter, Sal - va - tor no -

37

va - tor no - - - - - ster dis - ru - - - - - pit.

dis - ru - pit, dis - ru - - - - - pit.

pa - ri - ter Sal - va - tor no - ster dis - ru - pit.

va - tor no - - - - - ster dis - ru - pit.

va - tor no - ster dis - ru - pit, dis - ru - - - - - pit.

ster dis - ru - - - - - pit, dis - ru - pit.

44

Versus [Cantus et Sextus tacent]

clau - stra in - fer - ni, et sub - ver -

x̄. De - stru - xit qui - dem clau - stra in - fer - ni, et sub - ver -

clau - stra in - fer - ni, et sub - ver -

x̄. De - stru - xit qui - dem clau - stra in - fer - ni, et sub - ver -

51

tit po - ten - ti - as di - a - bo - li.

- tit po - ten - ti - as di - a - bo - li.

tit po - ten - ti - as, po - ten - ti - as di - a - bo - li.

tit po - ten - ti - as di - a - bo - li.

Nam et ille.

Resp. V

O - vos, o - vos o - mnes, qui trans - i - tis per vi - am, at -

o - vos o - mnes, qui trans - i - tis per vi - am, at -

O - vos, o - vos o - mnes, qui trans - i - tis per vi - am, at -

O - vos, o - vos o - mnes, qui trans - i - tis per vi - am, at -

O - vos, o - vos o - mnes, qui trans - i - tis per vi - am, at -

O - vos, o - vos o - mnes, qui trans - i - tis per vi - am, at -

9

ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - te: Si est
 ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - te: Si est do -
 ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - te: Si est
 ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - te: Si est do - -
 ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - te:
 ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - te: Si est do -

17

do - lor, do - lor si - mi - lis, si est do - lor, do - lor si - mi - lis sic -
 - lor si - mi - lis, si est do - - lor si - mi - lis
 do - lor si - mi - lis, si est do - lor si - mi - lis sic
 lor si - mi - lis, do - lor si - - - mi - lis sic
 Si est do - lor si - mi - lis
 - lor si - mi - lis, do - lor si - mi - lis

24

- ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me - us.
 sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me - - - us.
 - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me - us.
 - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor, do - lor me - us.
 sic - ut do - lor, sic - ut do - lor me - - - us.
 sic - ut do - lor me - us.

32

Versus

u - ni - ver - - - si, u - ni - ver - - si
 V. At - ten - di - te, u - ni - ver - - si po - pu - li, po - pu -
 V. At - ten - di - te, u - ni - ver - - si po - pu - li,
 V. At - ten - di - te, u - ni - ver - - si po - pu - li,
 V. At - ten - - di - te, u - ni - ver - - si po - pu - li,

36

po - pu - li, et vi - de - te do - lo - rem me - um:
 li, et vi - de - te do - lo - rem me - um:
 po - pu - li, et vi - de - te do - lo - rem me - um:
 po - pu - li, et vi - de - te do - lo - rem me - um:
 po - pu - li, et vi - de - te do - lo - rem me - um:
 po - pu - li, et vi - de - te do - lo - rem me - um:
 Si est dolor.

Resp. VI

Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, et ne - mo
 mo - ri - tur ju - stus, et ne -
 Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et
 Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et
 Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et ne -
 Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur ju - stus, et

8

per - ci - pit cor - de: et vi - ri ju - - - -
 - mo per - ci - pit cor - - de: et vi - ri
 ne - mo per - ci - pit, per - ci - pit cor - de: et vi - ri ju -
 ne - mo per - ci - pit cor - de, per - ci - pit cor - de:
 mo per - ci - pit cor - - - de: et vi - ri
 ne - mo per - ci - pit cor - de: et vi - ri ju - - sti

12

- - sti tol - lun - tur, tol - lun - tur, a fa -
 ju - sti tol - lun - tur, - - - tol - lun - tur, a fa -
 - sti tol - lun - tur, tol - lun - tur, et ne - mo con - si - de - rat: a fa - ci -
 et vi - ri ju - sti tol - lun - tur, et ne - mo con - si - de - rat: a fa - ci -
 ju - sti tol - lun - tur, et ne - mo con - si - de - rat: a fa - - ci -
 tol - lun - tur, et ne - mo con - si - de - rat: a fa - ci -

16

- ci - e i - ni - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - stus:
 - ci - e i - - - ni - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - stus:
 e i - ni - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - - stus:
 e i - ni - qui - ta - tis sub - la - tus est, sub - la - tus est ju - stus:
 e i - ni - qui - ta - tis sub - la - tus est ju - - - stus, ju - stus:

22

Et e - rit in pa - ce, in pa - ce me -
 Et e - rit in pa - ce, in pa - ce me -
 Et e - rit in pa - - - ce, in pa - ce me -
 Et e - rit in pa - - - ce, in pa - ce me -
 Et e - rit in pa - - - ce, in pa - ce
 Et e - rit in pa - ce, in pa - ce me -

29 *Versus [Sextus et Quintus tacenti]*

mo - ri - a e - - - jus. V. Tam - quam a - gnus co - ram ton -
 mo - ri - a e - - - - - jus.
 mo - ri - a e - - - - - jus. V. Tam - quam a - gnus co - ram ton -
 mo - ri - a e - - - - - jus.
 me - mo - - - ri - a e - - - jus. V. Tam - quam a - gnus co - ram ton -
 mo - ri - a e - - - - - jus. V. Tam - quam a - gnus co - ram ton -

35

den - te se ob - mu - tu - it, et non - a - pe - ru - it os
 den - te, et non - a - pe - ru - it os
 den - te se ob - mu - tu - it, et non - a - pe - ru - it os
 den - te, et non - a - pe - ru - it os

41

su - um: de an - gu - sti - a, et de ju - di - ci - o sub - la - tus est, et -
 su - um: de an - gu - sti - a, de an - gu - sti - a, et de ju -
 su - um: de an - gu - sti - a, et de ju - di - ci -

46

de ju - di - ci - o sub - la - tus est, de an - gu - sti -
 di - ci - o sub - la - tus est, de an - gu - sti -
 et de ju - di - ci - o sub - la - tus est, de an - gu - sti -
 o, de an - gu - sti - as, et

51

a, et de ju - di - ci - o sub - la - tus est.
 a, et de ju - di - ci - o sub - la - tus est.
 a, et de ju - di - ci - o sub - la - tus est.
 de ju - di - ci - o sub - la - tus est.

Et erit. Ecce Quomodo
 à capite Respons.

In iij Noct.

Resp. VII

[Tenor tacet]

A - sti - te - runt re - ges ter -
 A - sti - te - runt re - ges, ter - rae,
 A - sti - te - runt re - ges, re - ges ter - rae,
 A - sti - te - runt re - ges

7

rae, et prin-ci-pes, et prin-ci-pes, et prin-ci-pes con-ve-ne-
 et prin-ci-pes, et prin-ci-pes con-ve-ne-runt in u-
 et prin-ci-pes, et prin-ci-pes, et prin-ci-pes con-ve-ne-runt in
 ter- - - - rae, et prin- - - ci - - - pes
 rae, et prin-ci-pes, et prin-ci-pes con-ve-ne- - - -

13

- - - runt in u-num, in u- num, con-ve-ne-runt in u- - - num:
 - - - - num, in u- hum, et prin-ci-pes con-ve-ne-runt in u- num: -
 u- num, in u- num, et prin-ci-pes con-ve-ne- - - - runt in u- num: -
 con- - ve - - ne - - runt in u- - - - num:
 - - - - runt in u- num, in u- num:

21

et ad-ver-sus Christum e - - - -
 et ad-ver-sus, et ad-ver-sus Chri-stum e -
 Ad-ver-sus Do-mi-num, et ad-ver-sus Chri-stume - - - jus,
 Ad-ver-sus Do-mi-num, et ad-ver-sus, et ad-ver-sus Chri-stum
 Ad-ver-sus Do-mi-num, et ad-ver-sus, et ad-ver-sus
 Ad-ver-sus Do-mi-num, et ad-ver-sus

27 Versus

jus, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 - jus, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 et ad-ver-sus Chri-stum e-jus. X. Qua-re fre-mu-e
 e-jus, et ad-ver-sus Chri-stum e-jus. X. Qua-re fre-mu-
 et ad-ver-sus Chri-stum e-jus.
 Chri-stum e-jus, Chri-stum e-jus.

33

et po-pu-li me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a, in-a-ni-a, in-a-ni-a?
 et po-pu-li me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a?
 runt Gen-tes, et po-pu-li me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a, in-a-ni-a?
 e-runt Gen-tes, et po-pu-li me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a, in-a-ni-a?
 et po-pu-li me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a, in-a-ni-a?
 et po-pu-li me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a, in-a-ni-a?

Adversus Dominum.

Resp. VIII
[Tenor tacet]

Ae-sti-ma-tus sum cum de-scen-den-ti-bus
 Ae-sti-ma-tus sum cum de-scen-den-ti-bus in la-cum, in la-cum.
 Ae-sti-ma-tus sum cum
 Ae-sti-ma-tus sum cum
 Ae-sti-ma-tus sum cum
 Ae-sti-ma-tus sum cum

5

in la - cum, ae - sti - ma - - tus sum cum descen-den-ti - bus, cum, ae - sti - ma - tus sum, - descen-den-ti-bus in la - - cum, ae - sti - ma - tus sum, ma - - tus sum, ae - sti - ma - - - tus sum cum descen-den-ti-bus in ma - tus sum cum descen-den-ti-bus in la - cum, cum descen-

9

cum de - scen - den - ti - bus in la - cum: cum de - scen - den - ti - bus in la - cum, in la - cum: Fa - ae - sti - ma - tus sum cum de - scen - den - ti - bus in la - cum: Fa - ctus sum sic - ut la - - - cum: Fa - ctus sum sic - den - ti - bus in la - - - cum:

14

ctus sum sic - ut ho - - - mo si - ne ad - ju - to - ri - o, ho - - - - - mo si - - - ne ad - ju - to - ri - o, - ut ho - - - - - mo, sic - ut ho - - - mo si - ne ad - ju - to - ri - o, Fa - ctus sum sic - ut ho - - - mo si - ne ad - ju - to - ri - o,

20

in - - - ter mor - tu - os

li -

in - - - ter mor - tu - os li - - - -

in - ter mor - - tu - os li - - - -

in - ter mor - tu - os li - - - -

25

ber, li - - - ber.

ber, li - - - ber.

ber, li - - - ber.

ber, li - - - ber.

ber, li - - - ber.

ber, li - - - ber.

30

Versus [Cantus et Sextus tacent]

V. Po - su - e - runt me in la -

V. Po - su - e - runt me in la -

V. Po - su - e - runt me in la - - - cu

V. Po - su - e - runt me in la - - - cu in -

36

cu in - fe-ri - o - - ri, in te - ne - bro - - - sis, et um-bra
 cu in - fe-ri - o - - ri, in te - ne - bro - - - sis, et
 in - fe-ri - o - ri, in te - ne - bro - sis, et
 - fe-ri - o - - ri, in te - ne - bro - sis, et um - -

43

mor - - tis, et um - - bra mor - - - tis.
 um - bra mor - tis, et um - bra mor - - - - - tis.
 um - bra mor - - tis, et um - bra mor - tis.
 - - - bra mor - tis, et um - bra mor - - - - - tis.
 Factus sum.

Resp. IX

Se - pul - to Do - mi - no, si - gna - tum
 Se - pul - - to Do - mi - no, si - gna - tum est
 Se - pul - - - to Do - mi - no, si - gna - tum est mo - nu -
 Se - pul - to Do - mi - no, si - gna - tum est
 Se - pul - to Do - mi - no, si - gna - tum est mo - nu -
 Se - pul - to Do - mi - no, si - gna - tum est

8

est mo - nu - men - - - - tum, vol - ven - tes la - pi - dem
 mo - nu - men - - - - tum, vol - ven - tes la - pi - dem
 men - - - - tum, vol - ven - tes la - pi - dem
 gna - tum est mo - nu - men - tum, vol - ven - tes la - pi - dem ad
 men - - - - tum, vol - ven - tes la - pi - dem vol - ven - tes
 mo - nu - men - - - - tum, vol - ven -

13

ad o - sti - um, ad o - sti - um mo - nu - men - ti,
 ad o - sti - um mo - nu - men - ti, ad o - sti - um mo -
 ad o - sti - um, ad o - sti - um mo - nu - men - ti, mo - nu -
 o - sti - um, ad o - sti - um mo - nu - men - ti,
 la - pi - dem ad o - sti - um mo - nu - men -
 tes la - pi - dem ad o - sti - um mo - nu -

20

mo - nu - men - ti: Po - nen - tes mi -
 - nu - men - ti: Po - nen - tes mi - li - tes,
 men - ti, mo - nu - men - ti: Po - nen - tes mi - li - tes,
 mo - nu - men - ti: Po - nen - tes mi - li - tes,
 ti: Po - nen - tes mi - li - tes, qui
 men - ti: Po - nen - tes mi - li - tes,

28

- li - tes, qui cu - sto - di - rent il - lum,
 qui cu - sto - di - rent il - lum, il - lum, qui cu - sto -
 qui cu - sto - di - rent il - lum, il - lum, qui cu - sto - di - rent
 qui cu - sto - di - rent il - lum, il - lum, qui
 cu - sto - di - rent il - lum, qui cu - sto - di - rent il - lum,
 qui cu - sto - di - rent il - lum,

34 *Versus*

il - lum, il - lum.
 di-rent il - lum. Ac-ce-den - tes prin-ci-pes sa -
 il - lum, il - lum. Ac - ce-den - tes prin-ci-pes
 cu-sto-di - rent il - lum, il - lum.
 il - lum. Ac-ce-den - tes prin-ci-pes sa-cer-do -
 il - lum, il - lum. Ac - ce-den - tes prin - ci-pessa-cer-do -

42

pe-ti-e-runt il - lum,
 - cer-do - tum ad Pi-la - tum, pe-ti-e - runt, pe - ti - e-runt il -
 sa-cer-do - tum ad Pi-la - tum, pe-ti-e - runt, il - lum, il -
 pe - ti - e - runt, pe - ti - e -
 tum, sa - cer - do - tum ad Pi-la - tum, pe - ti - e - runt
 - tum ad Pi-la - tum, pe-ti-e - runt il - lum, il -

48

pe-ti-e - runt il - lum.
 - lum, il - lum, pe-ti-e - runt il - lum.
 - lum, pe-ti - e - runt, pe - ti - e - runt il - lum.
 - runt il - lum, pe - ti - e - runt il - lum, il - lum.
 il - lum, pe - ti - e - runt il - lum.
 - lum, pe - ti - e - runt il - lum.
 il - lum. Ponentes milites. Sepulto Domino
 à capite Respons.