



# RENASCIMENTO

(Séc. XVI – XVII)

*“Quem não estima a vida, não a merece”* (Leonardo da Vinci)

MARCOS FILHO

## Nas letras e nas artes plásticas o renascimento já surge no século XIV:

Dante (1265-1321)

Giotto (1266-1337)

Petrarca (1304-1374)

Boccaccio (1313-1375)

Divisão em três períodos: Trecento (1300-1399), Quattrocento (1400-1499) e o Cinquecento (1500-1550).

Com o renascimento comercial e urbano, o aparecimento da burguesia, classe ligada ao comércio, e a formação das monarquias nacionais, a cultura europeia também sofreu alterações. Essas transformações culturais aprofundaram-se nos séculos XIV-XVI, ficando conhecidas por Renascimento. Representavam, em geral, os valores da burguesia, classe social em ascensão.

Como os fatores econômicos, políticos, sociais e culturais entrelaçam-se, condicionam-se e influenciam-se reciprocamente, o Renascimento não foi um fenômeno isolado, mas um dos elos da vasta cadeia que assinala a passagem da Idade Média para a Idade Moderna. No plano econômico processava-se o renascimento comercial, que culminou na expansão ultramarina dos séculos XV e XVI. No plano político ocorria a centralização do poder, que resultou na formação do Estado Moderno. No plano social, as cidades tornavam-se expressivas, e a burguesia, classe ligada à nascente economia comercial, adquiria importância.

# Humanismo

O termo humanismo é originário do latim *humanus* e que dizer “cultivado”. Em sentido amplo, o humanismo implicava a total valorização do homem e, por seu intermédio, implantava-se uma concepção antropocêntrica (homem como centro do universo) contrapondo-se ao teocentrismo (Deus como centro do universo) medieval. O homem passava a encarar-se como “medida comum de todas as coisas”.

MELLO, Leonel Itaussu A. COSTA, Luís César Amad. *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Scipione, 1999.

# Individualismo

A necessidade da consciência de si próprio como membro de uma raça, de um povo, de um partido, de uma família ou corporação. O reconhecimento do homem como um *indivíduo*, sobretudo espiritual.

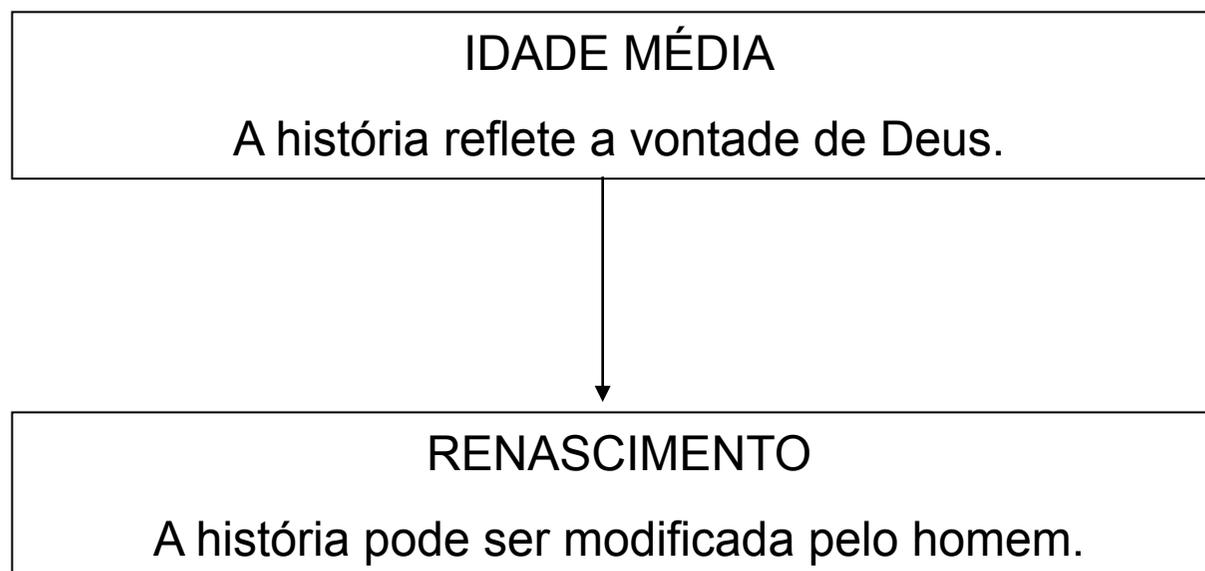
A busca pelo desenvolvimento individual extremo fazia nascer o ‘homem multifacetado’ – *l’uomo universale*.

“Os homens podem fazer tudo, se quiserem”

Leon Battista Alberti

# Retorno à Antiguidade Clássica

É mister considerar o Renascimento como um simples reviver da cultura clássica greco-romana no século XIV. No entanto, vale ressaltar que o renascimento não repetiu pura e simplesmente a cultura clássica. Ao contrário, reinterpretou-a à luz de uma nova época. Para Burckhardt o humanista “não se limitava ao conhecimento teórico da Antiguidade Clássica, mas tinha de servir às necessidades práticas da vida diária”. Daí surge a prática multifacetada do homem do renascimento.



BURCKHARDT, Jacob. *A civilização do Renascimento na Itália*. Trad. Vera Lúcia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Correa. Brasília: UnB, 1991. Parte II: O desenvolvimento do indivíduo (pp. 81-103) e Parte IV: (pp. 184-215)

CHABOD, Federico. *Escritos sobre el Renacimiento*. Trad. México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Parte Primeira – Cap. I a IV: El Renacimiento (pp. 11-26).

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1984. 2 Volumes. Cap. XV: Da feitiçaria à ciência (Vol. II), pp. 123-149.

MONTAIGNE, Ensaios. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

# Polifonia franco-flamenga

Herdeira direta da polifonia da Ars Nova, a música da França e região de Flandres realiza profundas mudanças na linguagem polifônica. As vozes deixam de ser heterogêneas (sonoridades mistas resultantes de textos diferentes simultâneos) e entrecortadas, tornando-se alargadas e homogêneas. A rítmica extremada cede lugar à naturalidade das linhas melódicas, não submetidas às proporções matemáticas da Ars Nova. O moteto cede espaço à canção, ao madrigal e à expansão da missa.

**Primeira geração** - Destacam-se Gilles Binchois (1400-1460) e Guillaume Dufay (1400-1474), que, tendo participado por nove anos do coro da capela papal em Bolonha, acrescenta à polifonia a sinuosidade das melodias italianas.

**Segunda geração** - É marcada pela música de Johannes Ockeghem, com quem a polifonia, de no máximo quatro vozes, é ampliada até 36 vozes simultâneas, caracterizadas por fluxo contínuo, ritmo brando e complexo.

**Terceira geração** - Destaca-se Josquin des Près, que volta a empregar conduções vocais em movimentos paralelos, com uma melodia marcada por rítmica mais uniforme. Os motetos são retomados, com um forte simbolismo musical que realça o conteúdo expressivo das obras. É dessa época também o surgimento dos primeiros editores de música: Veneza (1501) e Paris (1527).

**Quarta e quinta gerações** - É representada por Adrian Willaert (1480-1562), discípulo de Josquin, e por Orlando di Lasso (1532-1594), compositor de 70 missas, 100 magnificats e mais de 200 madrigais, entre outras obras.

# Escola Romana

No século XVI, em Roma, um grupo de compositores fazem música predominantemente religiosa, fundindo elementos da escola franco-flamenga com a riqueza das melodias italianas. A escola romana retoma o canto gregoriano na composição polifônica, atendendo às exigências da Contra-Reforma. Seu principal representante é Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), cuja obra é modelo para as escolas posteriores. A independência entre as vozes melódicas, o equilíbrio harmônico (nenhuma voz sobressai a outra) e a melodia agradável são ressaltados nos tratados de Berardi, no século XVII, e de Fux, já no século XVIII.

# Alguns centros musicais e seus mais destacados compositores foram:

## Holanda

Heinrich Isaac (c1450/1517)  
Jacob Obrecht (c1450/1505)  
Jan Sweelink (1562/1621)

## Bélgica

Adrian Willaert (c1490/1562)  
Cyprian de la Rore (?1515/1565)  
Jacob Clement (?1510/?1556)  
Johannes Ockenghem (c1420/1497)  
Nicolas Gombert (c1495/c1560)  
Orlando di Lasso (?1530/1594)  
Pierre de la Rue (c1460/1518)

## França

Clément Janequin (c1485/1558)  
Josquin Desprez (c1440/1521)

## Inglaterra

William Byrd (?1543/1623)  
Thomas Morley (?1557/1602)  
John Dowland (?1563/1626)  
Orlando Gibbons (1583/1625)

## Itália

Gioseffo Zarlino (1517/1590)  
Andrea Gabrieli (1533/1585)  
Claudio Merulo (1533/1604)  
Giovanni Gabrieli (?1553/1612)  
Giovanni Pierluigi da Palestrina (?1525/1594)  
Luca Marenzio (?1553/1599)  
Carlo Gesualdo (c1561/1613)  
Claudio Monteverdi (1567/1643)  
Adriano Banchieri (1568/1634)

## Espanha

Juan del Encina (1468/?1530)  
Tomás de Victoria (1548/1611)

# Dentre os gêneros da música renascentista de influência nacionalista, podemos destacar:

- **villancico** ("sertanejo" em castelhano): música com refrão e acompanhamento instrumental de vihuela - instrumento de cordas dedilhadas e outros instrumentos, dobrando a melodia, fazendo figurações e marcando o ritmo;
- **chanson**: ("canção" em francês): proveniente da região da Borgonha, surge num período em que a música religiosa encontra-se em elevado prestígio (Séc. XV). No entanto, a *chanson*, de caráter unicamente profano, é uma composição para conjunto a três, quatro ou cinco vozes, era trabalhada em contraponto imitativo; o canto era silábico, desenvolvendo assim uma simplicidade harmônica e formal; os temas eram retirados de acontecimentos cotidianos, políticos, amorosos, eróticos ou pornográficos.
- **frottola**: canções estróficas italianas, compostas em estilo silábico e a quatro vozes, com uma estrutura rítmica bem marcada, harmonias diatônicas simples e um estilo claramente homofônico, com a melodia na voz mais aguda. A forma habitual de interpretação consistia, provavelmente, em cantar a voz superior e tocar as restantes como acompanhamento instrumental.

# Madrigal

- Segundo Claude Palisca, “foi o gênero mais importante dentro da música italiana do século XVI. Através dele a Itália tornou-se, pela primeira vez na história, o centro musical da Europa.
- O Madrigal do século XVI era uma forma de composição para um poema curto: não tinha praticamente nada em comum com o Madrigal do século XIV (Ars Nova), exceto o nome.
- Diferentemente da frottola, o Madrigal tinha uma poesia mais elevada e séria, geralmente feita por um poeta de renome como Petrarca, Bembo, Sannazaro, Ariosto, e no fim do século Tasso e Guarini.
- A palavra Madrigal era uma peça vocal de música de câmara para ser executada com 1 cantor para cada parte, e como era praxe no século XVI, contudo, dobramento instrumental ou substituição era possível e sem dúvida comum.
- A música era usada de forma mais livre nos versos através de uma textura variada, ou seja: trechos contrapontísticos entremeados de seções homofônicas, cada uma baseada numa simples frase do texto. Um Madrigal lembra um Moteto em que todas as partes tem igual importância. O grau de musicalidade do compositor era mostrado em sua habilidade de fundir esta forma quase-seccional com um sentido de continuidade, e com um clímax proporcionado, sempre refletindo e ressaltando o fluir espontâneo da poesia. Apesar de ser essencialmente similar em forma ao Moteto, o Madrigal era geralmente mais variado e vivo. Não era objeto das restrições de estilo que prevaleciam na música sacra, e a atmosfera secular em que era cantado encorajava experimentação.

# Imprensa musical

A arte de imprimir livros com caracteres móveis, aperfeiçoada por Johann Guttenberg cerca de 1450, foi aplicada aos livros litúrgicos com notação de cantochão por volta de 1473.

A primeira coletânea de peças polifônicas impressas com caracteres móveis foi editada em Veneza, no ano de 1501, por Otaviano de Petrucci. Em 1523, Petrucci já havia publicado cinqüenta e nove volumes (incluindo as reimpressões) de música vocal e instrumental.

# Josquin des Prez

(1440-1521)

Poucos músicos gozaram em vida de maior fama ou exerceram mais profunda e mais duradoura influência sobre os seus sucessores. Nasceu na França (que pertencia ao Sacro Império Romano-Germânico). Foi cantor na catedral de Milão e mais tarde membro da capela ducal de Galeazzo Maria Sforza. Também atuou em Roma, Ferrara e na França na corte de Luís XII.

O conjunto de suas obras inclui cerca de 18 missas, 100 motetes e 70 *chansons* e outras peças vocais profanas.

É o maior representante na música da passagem da Idade Média para a Moderna, pois apresenta resquícios de ambos os períodos.

Trabalhou criteriosamente a relação texto-música. Boa parte da música vocal do tempo de Josquin atesta a influência do humanismo e, indubitavelmente, também a da *chanson* e de formas italianas contemporâneas, como a *frottola*, nos esforços dos compositores para tornarem o texto compreensível e respeitarem a correta acentuação das palavras; esta tendência contrastava com o estilo extremamente ornamentado e melismático de Ockeghem e outros compositores franco-flamengos da primeira geração que mais preocupavam com a música deixando o texto ao “critério adestrado dos cantores”.

# **Josquin des Prez**

## **Missa L' homme armé**

The Tallis Scholars; Peter Phillips, diretor  
(P) Gimell Records Ltd.

8. JOSQUIN, Agnus Dei  
from *Missa L'homme armé (sexti toni)* (PUBL. 1502)

The tune *L'homme armé*

**A**

L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me ar - mé, l'hom - me ar - mé. L'hom - me ar -

**B**

mé doit on dou - ter. On a fait par - tout cri - er

Que chas - cun se vien - gue ar - mer D'un hau - bre - gon de fer.

Superius: A - gnus De  
 Altus: A - gnus De . i. a - gnus De  
 Tenor: A - gnus De  
 Bassus: A - gnus

10  
 i. qui tol - lis pec - ca -  
 i. a - gnus De . i. qui tol -  
 i. tol - lis  
 De - i, qui tol

In the Recordings for *The Norton Scores*, this is sung a tone higher.

JOSQUIN, *Missa L'homme armé (sexti toni)*: Agnus Dei / 33

11

ta mun - di, mun - di, mun - di, mun -  
 lis pec - ca - ta mun - di, mun - di, mun -  
 pec - ca - ta mun - di, pec - ca -  
 lis pec - ca - ta mun - di, mun - di,

15 b

di, mun - di, mun - di, mi - se - re -  
 di, mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re -  
 ta mun - di, mi - se - re - re,  
 mun - di, mi - se - re - re;

20

re no - bis, no - bis, mi -  
 re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re -  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re,  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re -

23

25

se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. re no - bis.

Inverso 2<sup>a</sup> parte

30

Superius

Altus

Bassus

A - gnus, a - gnus De - i, De - i, De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, qui -

35

i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, qui -

40

tol - lis i, De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

45

imitação livre

pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis

50

di, mi - se - re - re no - bis

55

bis, mi - se - re - re no - bis

60

re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

65

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re - re no - bis, mi - se - re - re

70

re, mi - se - re - re, mi - no - bis, mi - se - re

75

se - re - re no - bis, re, mi - se - re - re no - bis, no - bis.

*Partito di organo*  
*canone unisono*  
 B

80

Superius 1: A - gnus De - i, a - gnus De - i,  
 Superius 2: A - gnus  
 Altus 1: *canone* A - gnus De - i, a - gnus De - i,  
 Altus 2: *unis* A - gnus De - i, a - gnus De - i,  
 Tenor: A - gnus De - i,  
 Bassus: A - gnus De - i

85

Superius 1: i, a - gnus De - i,  
 Superius 2: De - i, a - gnus De - i,  
 Altus 1: a - gnus De - i, a - gnus De - i,  
 Altus 2: a - gnus De - i,  
 Tenor: i, De - i,  
 Bassus: De - i, De - i

gnus De i, a gnus De  
a - gnus De i, a gnus De  
gnus De

90  
a gnus  
i, a gnus De i, a gnus De  
i, a gnus De i, a gnus De  
i, a gnus De

95  
De i, a gnus De  
gnus De i, a gnus De  
qui tol - lis, qui  
qui tol - lis, qui  
qui  
i, qui

100  
i, qui tol - lis  
i, qui tol - lis  
tol - lis pec - ca - ta,  
tol - lis pec - ca - ta,  
tol - lis pec - ca - ta



120

na no - bis pa - cem,  
na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis,  
do - na no - bis pa - cem,

125

do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem,

130

do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem,  
pa - cem,  
pa - cem,

135

pa - cem, pa - cem,  
pa - cem, pa - cem,  
pa - cem, do - na  
cem, pa - cem, do - na  
cem, do - na no - bis pa - cem,  
do - na no - bis pa - cem,



# **Josquin des Prez**

## **Missa De Plus en Plus: Kyrie**

The Tallis Scholars; Peter Phillips, diretor  
(P) Gimell Records Ltd.

Kyrie I

33 34

Superius

Altus

Tenor  
Ky - ri - e [e - le - - - - -

Bassus  
Ky - ri - e [e - le - - - - -

5 10

Ky - ri - e [e - - - - - le - - - - - i - son,

Ky - ri - e [e - - - - - le - - - - - i -

- - - - - i - son, Ky - ri - e

- - - - - i - son, Ky - ri - e e - le -



13 14 15

Ky-ri-e e-le-i-son - Je-le-i-son -  
 son, Ky-ri-e e-le-i-son - Je-le-i-son -  
 e-le-i-son - Je-le-i-son -  
 i-son, e-le-i-son - Je-le-i-son -

34 35 Christe

Chri - ste - - -  
 Chri - ste - - - [e -

Chri - ste - - -  
 - - - [e - le - - - i - son - - -  
 Chri - ste - - -  
 le - - - i - son - - -

30 35

le - - - - - i - son

Chri -

le - - - - - i - son, e - - - - - le - - - - - i - son,

Detailed description: This system contains measures 30 to 35. It features four staves: vocal line, piano accompaniment, and two additional staves. The vocal line has lyrics 'le - - - - - i - son' and 'Chri -'. The piano accompaniment has lyrics 'le - - - - - i - son, e - - - - - le - - - - - i - son,'. Measure numbers 30 and 35 are indicated at the top.

40

Chri - ste

ste e - le - - - - -

Chri -

Chri - - - - - ste e - - - - - le - i -

Detailed description: This system contains measures 40 to 45. It features four staves. The vocal line has lyrics 'Chri - ste' and 'ste e - le - - - - -'. The piano accompaniment has lyrics 'Chri -'. The bottom staff has lyrics 'Chri - - - - - ste e - - - - - le - i -'. Measure number 40 is indicated at the top.

45 50

e - le - i - son

i - son] e - le - i - son - - - - -

ste e - - - - - le - i - son] e - le - i - son.

son e - le - i - son - ] e - le - i - son - - - - -

Detailed description: This system contains measures 45 to 50. It features four staves. The vocal line has lyrics 'e - le - i - son' and 'i - son] e - le - i - son - - - - -'. The piano accompaniment has lyrics 'ste e - - - - - le - i - son] e - le - i - son.'. The bottom staff has lyrics 'son e - le - i - son - ] e - le - i - son - - - - -'. Measure numbers 45 and 50 are indicated at the top.

Kyrie II

55

Ky-rie ele-ison  
 Ky-rie ele-ison  
 Ky-rie

60

son, Ky-rie, Ky-rie, Ky-rie  
 son, Ky-rie, Ky-rie, Ky-rie  
 ele-ison, Ky-rie, Ky-rie, Ky-rie  
 Ky-rie ele-ison, Ky-rie

65

70

e-le-ison] e-le-ison  
 e-le-ison] e-le-ison  
 e-le-ison] e-le-ison  
 e-le-ison] e-le-ison [e-le-ison.]

# Johannes Ockeghem

(1420-1497)

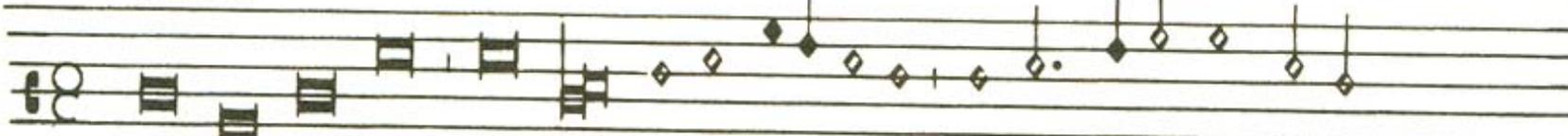
Era cantor no coro da catedral de Antuérpia. Em meados da década de 1440 passou ao serviço de Carlos I, duque de Bourbon, em França. Em 1452 ingressou na capela real do rei de França e num documento de 1454 é referido como *premier chapelain*. Serviu a três reis: Carlos VII, Luís IX e Carlos VIII. Ficou famoso não só como compositor, mas como mestre de muitos dos mais destacados compositores da geração seguinte.

Compôs treze missas, dez motetes e umas vinte *chansons*. O número relativamente grande de missas atesta o fato de na segunda metade do séc. XV ser essa a forma principal de composição, na qual se esperava que o compositor mais plenamente revelasse o seu engenho e na sua imaginação.

Trabalhou muito com a idéia de contrastes que se refletiam principalmente na construção rítmica. Expandiu a técnica do cânone criando o cânone mensurado.

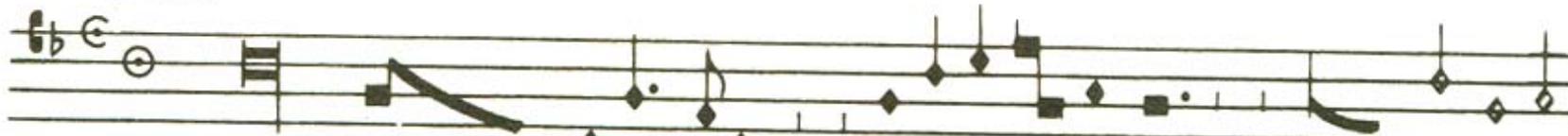
Ockeghem, Kyrie II da Missa prolationum

Superius



Kyrie

Contra



Kyrie

Detailed description: The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Superius' and the bottom staff is labeled 'Contra'. Both staves begin with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation consists of chords and diamond-shaped notes with stems, characteristic of the 'prolationum' style. The Superius part features a sequence of chords followed by diamond notes with stems. The Contra part features a sequence of chords followed by diamond notes with stems, including some notes with longer stems and beams.

Transcrição

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: a vocal line (treble clef, 2/4 time), a vocal line (treble clef, 3/4 time), a vocal line (treble clef, 9/8 and 3/4 time), and a bass line (bass clef, 6/8 and 3/4 time). The lyrics are: Ky - ri - e [e - lei - - -]. The second system has four staves: a vocal line (treble clef), a vocal line (treble clef), a vocal line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are: son, e - lei - - - son], lei - - - son, e - le - ], e - lei - son], lei - son, Ky - - - ]

**J. Ockeghem**  
Missa Prolationem - *Kyrie*

Taruskin



## O BISPO BERNARDINO CIRILO CRITICA A MÚSICA POLIFÔNICA NUMA CARTA DE 1590

*A música era entre os antigos a mais esplêndida de todas as belas-artes. Com ela suscitavam poderosos efeitos que hoje não conseguimos obter nem com a retórica nem com a oratória, movendo as paixões e afetos da alma (...) Vejo e ouço a música do nosso tempo, que alguns dizem ter alcançado um grau de requinte e perfeição que nunca antes foi nem podia ser atingido (...) Mas uma coisa é certa – a música do nosso tempo não é produto da teoria, mas sim uma mera aplicação da prática. Kyrie eleison significa ‘Senhor, tende piedade de nós’. O músico da antiguidade teria expressado este afecto de implorar o perdão do Senhor recorrendo ao modo mixolídio, que evocaria um sentimento de contrição no coração e na alma. E, se não comovesse o ouvinte até às lágrimas, inclinaria ao menos à piedade os espíritos mais empedernidos. E, assim, usaria os diversos modos de acordo com as palavras e estabeleceria um contraste entre Kyrie e Agnus Dei, entre Gloria e Credo, Santus e Pleni, salmo e motete. Hoje em dia cantam-se estas coisas de qualquer maneira, confundindo-as num estilo indiferente e incerto (...) Eu gostaria, em suma, que quando uma missa é composta para ser cantada na igreja, a música fosse concebida em harmonia com o sentido fundamental das palavras, em certos intervalos e números capazes de conduzir os nossos afetos à religião e à piedade, e que o mesmo se fizesse com os salmos, hinos e outros louvores que se consagram ao Senhor (...) Atualmente toda a diligência e esforço são postos na composição de passagens imitativas, de forma que, enquanto uma voz diz Sanctus, outra diz Sabaoth, outra ainda diz Gloria tua, com uivos, berros e gaguejos, mais parecendo gatos em Janeiro do que flores em Maio.*

Aldo Manuzio, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*, livro 3, Veneza, 1564, trad. de Lewis Lockood, in *Palestrina, Pope Marcellus Mass*, Nova Iorque, 1975, pp. 11-14

# Carlo Gesualdo de Venosa

(1561-1613)

Chamado o Príncipe de Venosa, cuja fama como assassino precedeu a sua reputação de compositor, deu ao madrigal o clímax do cromatismo alcançado nas suas obras. Em 1586 em Nápolis, casou-se com sua prima Maria d' Ávalos, que adquiriu um amante logo após seu matrimônio. Descoberta em flagrante delito por Gesualdo, ela e o duque de Andria foram assassinados de imediato. Gesualdo sobreviveu ao escândalo e casou-se em 1593 com Leonora d' Este, sobrinha do duque Afonso II de Ferrara. Lá esteve sob a influência do madrigalista Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) que estava acostumado a improvisar no arciembalo cromático-enarmônico de Vicentino e também no órgão enarmônico especialmente construído para ele. O cromatismo foi para Gesualdo não mera afetação de antiguidade, mas uma reação profundamente comovente ao texto.

“Se o cromatismo de Frescobaldi, de Gesualdo e de Monteverdi fosse o prenúncio do dramatismo barroco, ele teria continuidade; mas o diatonismo barroco o anula. Então, trata-se ainda de uma conseqüência gótica, que só ressurgue nas nostalgias nórdicas de Bach. Note-se que esta situação transitória se protela até meados do século XVII, quando surgem as gerações definitivamente barrocas, que se afirmam no limiar do século seguinte”.

“Certos madrigais de Gesualdo, assim como certas *Toccatas* para órgão, de Michelangelo Rossi, discípulo de Frescobaldi, soam aos nossos ouvidos como uma angústia tonal wagneriana; o que há neles de fascinante não provém da consciência da liberdade, mas de uma espécie de sublime ignorância ou de sublime inocência. Só Monteverdi consegue encontrar por este caminho os novos parâmetros da expressão e da linguagem musical”.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

# **Carlo Gesualdo**

## **Madrigal: “Io parto” e non più dissi**

Les arts Florissants; William Christie, diretor  
(P) 1988 Harmonia Mundi S.A.

“I depart”. I said no more, for grief robbed my heart of life.

Then Clori broke out in tears and said, with interrupted cries of “Alas”:

“Hence I remain in pain. Ah, may I never cease to pine away in painful lays”.

Dead I was, now I am alive, for my spent spirits returned to life at the sound of such pitiable accents.

che il do-lo - re, che il  
 „lo par - to“ e non più dis - si, che il do - lo - - re  
 „lo par - to“ e non più dis - si, che il do - lo - re,  
 „lo par - to“ e non più dis - si, che il  
 „lo par - to“ e non più dis - si, che il do -

do - lo - re Pri - vò di vi - - - - ta il  
 Pri - vò di vi - - - - ta il co -  
 che il do - lo - re Pri - vò di vi - - - - ta il co -  
 do - lo - re Pri - vò di vi - - - - ta il co -  
 lo - - re Pri - vò di vi - - - - ta il



11

co - re. Al-lor, al-lor pro-rup - pein pian - to,  
 - re. Al - lor, al-lor pro-rup-pein pian -  
 - re. Al-lor, al-lor pro-rup - pein pian - to, pro -  
 - re. Al-lor, al-lor pro - rup -  
 co - re. Al-lor, al-lor pro -

15

7

pro-rup - pein pian - to e dis - se Clo - ri Con in - ter -  
 to e dis - se Clo - ri  
 rup-pein pian - - to e dis - se Clo - ri Con in -  
 - pein pian - to e dis - se Clo - ri Con in - -  
 rup - - pein pian - to e dis - - se Clo - ri

18

rot - - ti o - mèi, con in - ter-rot - - ti o - mèi: „Dun - que ai do -  
 Con in - ter-rot - - ti o - mèi, o - mèi: „Dun - que ai do -  
 - ter-rot - - ti o - mèi, con in - - ter-rot - - ti o - mèi, o - mèi: „Dun - que ai do -  
 - ter-rot - ti o - mèi, con in - ter - rot - - ti o - mèi:  
 Con in - - ter - rot - - ti o - mèi, o - mèi: „Dun-que ai do - -

21



lo-ri lo re - sto. Ah, non fia ma - - i  
 lo-ri lo re - sto, ai do-lo-ri lo re - sto. Ah, non fia ma -  
 lo-ri lo re - sto, ai do-lo-ri lo re - sto. Ah, non fia  
 ai do-lo-ri lo re - sto. non fia ma - i  
 lo-ri lo re - sto, ai do-lo-ri lo re - sto. Ah, -

24



Ch'io non lan-guis - ca  
 i Ch'io non lan-guis - - ca, ch'io non lan-guis - ca  
 mai Ch'io non lan-guis - - ca, ch'io non lan-guis - ca  
 Ch'io non lan-guis - ca  
 non fia ma - i Ch'io non lan-guis - - ca

26

8



in do-lo-ro - - si la - - i." vi-vo  
 in do - - lo - ro - - si la - - i." Mor - to fui, vi -  
 in do-lo-ro - - si la - - i." Mor - to fui,  
 in do - - lo - ro - si la - - i." Mor - - to fui,  
 in do-lo-ro-si la - - i." Mor - to fui,

30

son, vi - vo son, vi - vo son, chei spir - ti spen - - - ti,  
 vo son, vi - vo son, vi - vo son, chei spir - ti spen - - - ti, chei spir -  
 vi - vo son, vi - vo son, vi - vo son, chei spir - ti spen -  
 vi - vo son, vi - vo son, chei spir - ti  
 vi - vo son, vi - vo son, chei spir - ti

34

chei spir - ti spen - - - ti, spen -  
 ti, chei spir - ti spen - - - ti, chei spir - ti spen - - -  
 - ti chei spir - ti spen - - - ti, spen - - - ti  
 spen - - - ti, chei spir - ti spen - - - - ti  
 ti spen - - ti spen - - - ti

37

ti Tor - naro in vi - ta, tor - naro in vi - ta a si pie - to - siac - cen - ti,  
 ti Tor - naro in vi - ta, tor - naro in vi - ta a si pie - to - siac - cen - ti,  
 Tor - naro in vi - ta, tor - naro in vi - ta a si pie - to - siac - cen - ti,  
 Tor - naro in vi - ta a si pie - to - siac - cen - ti,  
 Tor - naro in vi - ta, tor - naro in vi - ta

42

a si pie - to - siac - cen - ti.  
 a si pie - to - siac - cen - ti.  
 a si pie - to - siac - cen - ti.  
 a si pie - to - siac - cen - ti, ac - cen - ti.  
 a si pie - to - siac - cen - ti.

Detailed description: This is a musical score for five voices, likely a choir. It consists of five staves. The first four staves are in the soprano, alto, tenor, and bass clefs, respectively. The fifth staff is in the bass clef. The lyrics are written below each staff. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some passages of sixteenth notes. There are several long horizontal lines above the notes, indicating sustained sounds or breath marks. The number '42' is written at the top left of the first staff.

# Orlando di Lasso

(1530-1594)

Foi o mais importante dos compositores internacionais na Alemanha do século XVI. Passou a juventude na Itália e entrou ao serviço do duque Alberto V da Baviera em 1556 ou 1557. Assumiu a direção da capela ducal em 1560 e permaneceu neste posto, em Munique, até a sua morte.

Entre o grande número de composições de Lasso contam-se sete coletâneas de *Lieder* alemães.

She used to alive in my heart fair and lively,  
Like a noble lady in a humble and lowly place:  
But now, by her final departure, I am made  
Not just motal but dead, and she is a goddess.

The soul is stripped and deprived of all it owned,  
Love is naked and robbed of all its light:  
Pity for them should suffice to smash a stone,  
But there is no one to tell or write of their grief.

Thus they weep within, where all ears are deaf  
Except mine, encumbered by so much suffering  
That nothing issues forth but sighs.

In truth, we are nothing but dust and shadow,  
In truth, desire is blind and greedy,  
In truth, hope is false.

Francesco Petrarca

# Orlando di Lasso

## Madrigal: Soleasi nel mio cor

Cantus Cölln - Konrad Junghänel, diretor  
(P) 1994 BMG Music



# Giovanni Pierluigi da Palestrina

(1525-1594)

Foi menino do coro e recebeu a formação musical em Roma; depois, em 1544, foi nomeado organista e mestre de capela na cidade natal. Em 1551 tornou-se mestre da Cappella Giulia de S. Pedro de Roma; em 1554 publicou o primeiro livro de missas, dedicado ao seu patrono, o papa Júlio III. Foi por breves meses, em 1555, cantor da Cappella Sistina, a capela oficial do papa, mas teve de abandonar o cargo por ser casado, não satisfazendo, por conseguinte, o requisito do celibato.

Na última parte de sua vida trabalhou na revisão da música dos livros litúrgicos oficiais para que esta concordasse com as alterações entretanto introduzidas nos textos por ordem do Concílio de Trento e para expurgar os cantos de “barbarismo, obscuridades, contrariedades e superfluidades” que neles se haviam infiltrado, segundo papa Gregório XIII, em consequência da inabilidade, negligência ou mesmo perversidade dos compositores, escribas e impressores”.

Na sua esmagadora maioria, as obras de Palestrina são sacras: escreveu 104 missas, 250 motetes, muitas outras composições litúrgicas e cerca de 50 madrigais espirituais com texto em italiano.

Não há compositor anterior a Bach cujo renome iguale o de Palestrina, nem outro cuja técnica de composição tenha sido objeto de análise tão minuciosa.

Quase todos os autores são unânimes em afirmar que ele captou melhor do que qualquer outro compositor a essência do caráter sóbrio e conservador da Contra-Reforma.

Muitos manuais de ensino de contraponto, desde o *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johan Joseph Fux, até textos mais recentes, procuram instruir os jovens compositores no sentido de os levarem a recriar no “estilo palestriniano”.

**Palestrina**  
**Missa Papa Marcelli: Agnus Dei I**

Choir of Westminster Cathedral; David Hill, Mestre de Música  
(P) 1988 Hyperion Records Limited, London.

37 4 5

CANTUS  
ALTUS  
TENOR I.  
TENOR II.  
BASSUS I.  
BASSUS II.

A - gnus De - i,  
A - gnus De -  
A - gnus De -  
A - gnus De -  
A - gnus De - i,.....  
A -

10

A - gnus..... De - i, A - gnus  
- i, [De - i,] A - gnus De -  
- i, [A - gnus De - i, A - gnus  
A - gnus De - i,  
..... A - gnus De -  
- gnus De - i, A -



15

De - i, qui tol - lis pec - cá -

De - i, qui tol - lis pec -

De - i, qui tol - lis,

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun -

gnus De - i, qui tol - lis pec - cá -

30 35

qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: mi - se - ré -

- cá - ta mun - di: mi - se - ré - re no -

pec - cá - ta mun - di: mi - se -

- cá - ta mun - di:

tol - lis pec - cá - ta mun - di: mi - se - ré -

lis pec - cá - ta mun - di:

20

ta mun - di, qui tol - lis pec - cá - ta mun -

cá - ta mun - di, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, qui

qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, qui

di, qui tol - lis pec - cá - ta mun -

ta mun - di, mun - di,

qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,

40

re no - bis, mi - se - ré - re, mi - se -

- bis, mi - se - ré - re no -

ré - re no - bis, mi - se - ré - re no -

mi - se - ré - re no - bis,

re no - bis, mi -

mi - se - ré - re no -

25

di, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,

tol - lis pec - cá - ta mun - di, qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, qui tol - lis

di, qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, qui

pec - cá - ta mun - di, qui tol -

45

ré - re no - bis, mi - se - ré - re

bis, mi - se - ré - re no - bis, mi - se - ré - re no -

- bis, mi - se - ré - re no - bis, mi - se -

mi - se - ré - re no - bis, mi - se - ré - re no - bis,

- se - ré - re no - bis, mi -

bis, mi - se - ré - re no -

(50)

no - bis, mi - se - ré - re no - bis.  
 - bis, mi - se - ré - re..... no - bis.  
 ré - re no - bis.....  
 mi - se - ré - re no - bis.  
 - se - ré - re no - bis, mi - se - ré - re no - bis.  
 - bis,..... mi - se - ré - re no - bis.

# Claudio Monteverdi

(1567-1643)

Músico de transição entre o séculos XVI e XVII – da Renascença para o Barroco.

O Madrigal teve um lugar especial na sua carreira pois através dele fez a transição de escrever de um conjunto vocal polifônico para um solo e dueto acompanhados instrumentalmente.

Nasceu em Cremona e recebeu seus primeiros treinos de Marc' Antonio Ingegneri, diretor de música na catedral daquela cidade. Em 1590 entrou para o serviço de Vincenzo Gonzaga, duque de Mântua, e em 1602, tornou-se mestre da capela Ducal. De 1613 até sua morte em 1643 foi mestre do coro da Igreja de São Marcos em Veneza.

Escreveu os 4 Livros de Madrigais, publicados respectivamente em 1587, 1590, 1592 e 1603. Nestes, sem ir a extremos como Gesualdo, demonstra seu domínio da técnica do madrigal do final do século XVI, com sua suave combinação de escrita homofônica e contrapontística, seu fiel respeito ao texto, e sua liberdade no uso expressivo de harmonias e dissonâncias.

Existem características que demonstram que Monteverdi estava se movimentando rapidamente e com grande segurança em direção ao novo estilo do século XVII:

- muitos dos motivos musicais não eram melódicos, mas declamatórios à maneira do recitativo.
- a textura geralmente se distancia do ideal Renascentista de vozes iguais, igualmente importantes, e se torna duetos sobre um baixo que suportava-as harmonicamente.
- dissonâncias ornamentais e ornamentos previamente admitidos na improvisação eram incorporados na partitura escrita.

# **Claudio Monteverdi**

## **Madrigal: Cruda Amarilli**

The Consort of Musicke; Anthony Rooley, diretor  
(P) 1984 The Decca Record Company Ltd.

Cruda Amarilli che col nome ancora  
D'amar, ah! lasso, amaramente insegna.  
Amarilli del candido ligustro,  
Più candida e più bella,  
Ma dell'aspido sordo  
E più sorda e più feroce e più fugace.  
Poi che col dir t'offendo  
I mi morò tacendo.

—GIOVANNI BATTISTA GUARINI

Cruel Amaryllis, who with your name  
to love, alas, bitterly you teach.  
Amaryllis, more than the white privet  
pure, and more beautiful,  
but deafer than the asp,  
and fiercer and more elusive.  
Since telling I offend you,  
I shall die in silence.

59

13

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

60

14

7

- ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar

- ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

- ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

- ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

- ril - li Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi



ahi las - so  
las - so  
las - so Che col no\_m'anco - ra D'a\_mar  
las - so Che col no\_m'anco - ra D'a\_mar ahi  
las - so Che col no\_m'anco - ra D'a\_mar ahi

30  
62 16  
del can - di - do li - gu - stro Più can - di - dae più bel - la  
del can - di - do li - gu - stro Più can - di - dae più bel - la Ma del -  
del can - di - do li - gu - stro Più can - di - dae più bel - la  
del can - di - do li - gu - stro Più can - di - dae più bel - la Ma del l'Aspi - do

18  
ahi las - so a\_ma - ra - men - te a\_ma - ra - men - te in -  
ahi las - so a\_ma - ra - men - te a\_ma - ra - men - te in -  
las - so a\_ma - ra - men - te in -

Ma de l'Aspi - do sor - do E più sor - da  
l'aspi - do sor - do E più sor - da e  
Ma del - l'Aspi - do sor - do E più sor - da  
sor - do E più sor - da  
Ma del - l'Aspi - do sor - do E più sor - da

61 15  
A - ma - ril - li A - ma - ril - li  
A - ma - ril - li A - ma - ril - li  
- se - gni A - ma - ril - li A - ma - ril - li  
- se - gni A - ma - ril - li A - ma - ril - li

41  
63 17  
e più fe - ra e più fu - ga\_ee e più fu - ga - ce  
più fe - ra e più fu - ga\_ee e più fu - ga - ce Poi che col  
e più fe - ra e più fu - ga\_ee e più fu - ga - ce Poi che coldir t'of -  
e più fe - ra e più fu - ga\_ee e più fu - ga - ce Poi che coldir t'of -

Poi che col dir t'offen - do I mi mor -  
 dir t'of - fen - do I mi mor - rò I mi mor - rò  
 - fen - do Poi che col dir t'of - fen - do  
 Poi che col dir t'of - fen - do I mi mor - rò

1) Nell'originale:

- fen - do I mi mor - rò I mi mor - rò ta - cen - do.  
 - do I mi mor - rò ta - cen - do.  
 I mi mor - rò I mi mor - rò ta - cen - do.  
 I mi mor - rò I mi mor - rò ta - cen - do.

- rò ta - cen - do poi che col  
 I mi mor - rò ta - cen - do poi che col dir t'of -  
 Poi che col dir t'of - fen - do  
 Poi che col dir t'of - fen - do I mi mor - rò ta -

dir t'of - fen - do Poi che col dir t'of -  
 - fen - do I mi mor - rò poi che col dir t'of - fen -  
 I mi mor - rò I mi mor - rò  
 - cen - do Poi che col dir t'of - fen - do

I mi mor - rò

# **John Dowland**

## **Ária: Flow, my fears**

Nigel Rogers, tenor; Paul O' Dette, alaúde  
(P) 1988 Virgin Classics Ltd.

24 52

VOICE

Flow, my tears, fall from your springs! Ex-iled for ev-er, let me mourn; Where  
Down, vain lights, shine you no more! No nights are dark e-nough for those That

LUTE

4

night's black bird her sad in - fa-my sings, There let me live for - -  
in de - spair their lost for - tunes de - plore. Light doth but shame dis - -

25 53

- lorn. Nev-er may my woes be re - liev - ed, Since pi -  
- close. From the high-est spire of con - tent - ment My for -



10

- ty is fled;      And tears      and sighs      and groans      my wea - ry  
 - tune is thrown;      And fear      and grief      and pain      for my de -

days,      my wea - ry days      Of all joys have de - priv - ed.  
 - serts,      for my de - serts      Are my hopes, since hope is gone.

26   54

16

Hark! you sha - dows      that in dark - - - ness

dwell, Learn to con-temn light. Hap - py, hap - py they

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. Below the piano part is a guitar chord chart with six staves.

**Guitar Chords:**  
 Measure 1: C, C, E, C, A, C, A, C, C, C  
 Measure 2: D, C, D, C, A, C, A, C, C

20  
 that in hell Feel not the world's de - - - spite.

This system contains measures 20 and 21. The vocal line continues in treble clef. The piano accompaniment continues in bass clef. Below the piano part is a guitar chord chart with six staves.

**Guitar Chords:**  
 Measure 20: C, D, A, C, A, D, A, C, A, C, A  
 Measure 21: E, D, C, E, C, E

# Instrumentos musicais

Órgão

Alaúde

(Ud – instrumento árabe → al-Ud)

Piccola viola (violino)

Viola d'amore ou Viola de braccio (viola)

Viola da gamba (perna → violoncelo)

Viola bassa (contrabaixo)

Fagote

(substitui o oboé baixo)

# Música instrumental\*

***Literatura do Alaúde:*** Segundo Magnani, as formas nas literaturas do alaúde são duas: a da Suíte de danças e a da Variação. Reunindo várias danças que obedecem quase sempre, à forma binária (ab), a Suíte de danças é a primeira tentativa de um gênero de música instrumental – tentativa porque, raramente, as várias peças respeitam um princípio unitário tonal e estético – devendo a Suíte ser considerada mais uma coletânea que um gênero. É este, porém, o ponto de partida para a Suíte barroca.

\*Extraído do livro do Sergio Magnani, citado anteriormente.

Mais importante é a forma da variação. Ela está a meio caminho entre o processo técnico, a forma e o gênero. Trata-se de repetir indefinidamente o mesmo esquema musical, variando os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, mas de tal maneira que a derivação do tema seja sempre reconhecível.

Através do alaúde e da vihuela – antepassado do violão – esta forma, ou técnica, teve grande difusão na Espanha, onde era chamada de *diferencia*.

***Literatura do Órgão:*** se desenvolve em duas direções: de uma lado, a exibição da habilidade digital, modesta virtuosidade no teclado ainda incômodo dos velhos instrumentos; do outro lado, a adesão do instrumento aos modelos formais da polifonia vocal.

Na primeira direção, as formas ainda são vagas, e a sua terminologia ainda mais uma definição instrumental – Sonata, do verbo italiano *sonare*; *Toccata*, do francês *toucher* ou do ibérico *tocar* – ou uma indefinida atmosfera, em cuja base está um elemento de improvisação: Improviso, Capricho, Fantasia.

Deve-se observar que o termo Sonata nada tem a ver com o que será mais tarde, a exata significação formal desta palavra; diz apenas que a composição nasceu para ser “tocada”, nada mais tendo em comum com a habitual transcrição das partituras vocais.

## Assimilação de esquemas da polifonia vocal na música instrumental

***Ricercare***: tratado pelos organistas espanhóis com o nome de *Tiento*. O *Ricercare* do italiano *ricercare* = procurar, buscar) é, originalmente, a reprodução instrumental da forma do motete: politemático como este, organizado em vários períodos, cada qual com seu próprio tema tratado em forma imitativa. Com essas características, o *ricercare* leva, às vezes, o título de *Capricho*, que já encontramos como título possível de composições virtuosísticas.

Numa segunda fase, o *Ricercare* torna-se unitemático, explorando a modulação e os vários artifícios do contraponto; significa já o marco da transição para a Fuga instrumental, que Frescobaldi prepara e que Bach levará, mais tarde, a glórias imorredouras.

# **Marco de L' Aquilla**

## Música para Alaúde: Ricercar “L' autre jour”

Paul O' Dette, alaúde  
(P) Harmonia Mundi.



Os textos sobre os compositores e os gêneros da renascença foram extraídos da “História da Música Ocidental” de Grout e Palisca.