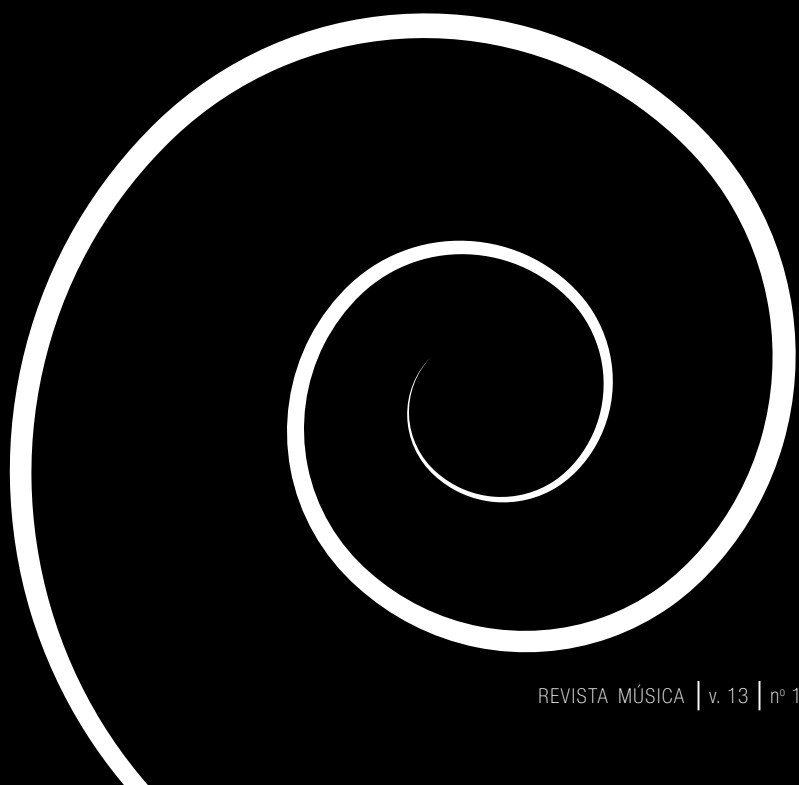


A FUNÇÃO ORGANIZADORA
E A QUALIDADE EXPRESSIVA
DAS **LETRAS HEBRAICAS** EM
“LAMENTATIONES JEREMIAE
PROPHETAE” (1585)
DE ORLANDO DI LASSO

ÁUREA HELENA DE JESUS AMBIEL

*Doutora pela Universidade Estadual de Campinas
aureaambiel@gmail.com*



RESUMO

Este artigo deriva de uma tese de doutorado na qual analisou-se na íntegra a obra supracitada de Lasso. Para tanto, adotou-se uma metodologia com direcionamento retórico-musical baseando-se na quinta categoria analítica de Joachim Burmeister (1564-1629): o “secionamento da peça em afetos ou períodos.” Para auxiliar na representação destes afetos foi necessário identificar principalmente os artifícios retórico-musicais que o teórico denomina *figuras* ou *ornamenta*. Os recursos artificiosos também podem ser observados em outras composições de Lasso; é notória a sua engenhosidade ao ressaltar as palavras atribuindo-lhes um conteúdo emotivo. Neste estudo, devido à extensão da obra, examinam-se somente os recursos artificiosos aplicados às seções das letras hebraicas (no original, as “Lamentações” são em grande parte um acróstico alfabético) que transcorrem na composição e garantem uma função organizadora ao longo da obra. Nesta análise não serão mencionadas as figuras retórico-musicais burmeisterenianas, mas outros recursos através dos quais o compositor demonstra o seu engenho, como o tratamento melismático que, quando associado ao conteúdo do texto e ao idioma modal, pode auxiliar na representação do afeto principal da obra: o lamento.

PALAVRAS-CHAVE: Lamentações; Lasso; Burmeister; Análise Musical.

THE ORGANIZING FUNCTION AND THE EXPRESSIVE QUALITY OF HEBREW LETTERS IN LASSO'S "LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE"

ABSTRACT

This article derives from a doctoral dissertation in which the composition written by Lasso that we cited above was completely analyzed. In order to do this, we adopted a musical-rhetorical guided methodology based on Joachim Burmeister's fifth analytical category, i.e., "sectioning of the piece into affections or periods". In order to show these affections it was necessary to identify the musical-rhetorical resources, mainly the resources that theorist calls *figures* or *ornamenta*. The skillful devices may also be observed in other Lasso's compositions. It is notorious Lasso's cleverness when he emphasizes the words and gives them emotive contents. Due to the extent of Lasso's work we examine only the resources used in the sections of the Hebrew letters (originally the *Lamentationes* are in large part an alphabetical acrostic). The Hebrew letters can be found all through the composition and ensure an organizing function in the work. This analysis will not refer to Burmeister's musical-rhetorical figures but it will deal with other resources in which the composer shows his skill e.g. the melismatic treatment when associated to the text and the modal idiom that can help to represent the main affection of the work: the lamentation.

KEYWORDS: Lamentations; Lasso; Burmeister; Musical Analysis.

1. INTRODUÇÃO

1.1. ORIGEM E USO LITÚRGICO DAS LAMENTAÇÕES

As Lamentações são encontradas no Antigo Testamento (em seguida ao livro do Profeta Jeremias) e compreendem cinco cânticos que “são poemas de luto (lamentos ou elegias) em torno da devastação de Jerusalém e a destruição do Templo por Nabucodonosor, rei da Babilônia em 586 a.C. A obra é anônima.”¹ (BÍBLIA SAGRADA, 2008, p. 1036)

No original hebraico a obra é denominada *ʾēkāh* (“Oh, como!”) que segundo Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 695) corresponde a uma “exclamação lutuosa com que normalmente começa a elegia hebraica (cf. 1,1; 2,1; 4,1). No Talmud, nos escritos rabínicos e em 2 Cr 35,25 aparece o termo *qînôt*, título mais concreto que significa “elegias” ou “lamentações” (LXX, *thrēnoi*).² Na versão latina da Bíblia (Vulgata) e nas traduções modernas, citam os autores, que também emprega-se esta mesma denominação.

1 A tradição judaica e cristã atribuem a autoria ao profeta Jeremias, mas “pode-se pôr em dúvida, no entanto, se Jeremias é o autor, pois há certa diferença de ideias entre Jeremias e as Lamentações (cf. Jer 37,7 e Lam 4,17; o julgamento de Jeremias sobre Sedecias, e Lam 4,20), e textos como Lam 2, 9 e 5, 7 dificilmente podem ser considerados pensamentos de Jeremias. Ainda é uma questão discutida, aliás, se todas as Lamentações são do mesmo autor” (VAN DEN BORN, 1992, p. 872).

2 *Septuaginta* (Bíblia grega dos LXX). É considerada a mais antiga tradução do Velho Testamento hebraico para o grego.

Ekah 1: 1-22

1 איכה ישבה בדרך העיר רבתי עם היתה כ:אלמנה רבתי ב:גוים שרתי ב:מדינות היתה ל:מס
 2 בכנו תבכה ב:לילה ו:רמשתה על לתי:ת אין:ל:ת מנחם מ:כל-אהבי:ת כל-רעי:ת בניו ב:ת הונו ל:ת ל:איבים
 3 גלתה יהודה מ:עני ו:מרב עברה היא ישבה ב:גוים לא מצאה מנוח כל-דרפיה:ת השויה:ת בין מוצרים
 4 דרכי ציון אבולות מ:בלי בא מועד כל-שערי:ת שוממין כהני:ת נאנתיים בתולתי:ת טונת ו:היא מר-ל:ת
 5 היו צריה:ת ל:ראש איביה:ת שלו כי יהוה הוניה:ת על רב-פשיעה:ת עולליה:ת הלכו שבי ל:פני-צר
 6 ו:יצא מן-בת-ציון כל-הער:ת הני שרי:ת כ:אילים לא-מצאו מרעה ו:ילכו ב:לא-כת ל:פני רודף
 7 זכרת ירושלים ימי עני:ת ו:מוריה:ת כל מחמיה:ת אשר היו מימי קדם ב:גפל עמה:ת ב:יר-צר ו:אין עזר ל:ת ראה צרים שחקו על-משבתה
 8 חסאת חטאת ירושלים על-כן ל:גידת היתה כל-מכבדי:ת הויללו:ת כי-ראו ערותה:ת גם-היא נאנתי:ת ו:תשב אתנו
 9 שמא:תה:ת ב:שול:ת לא זכרת אחרית:ת ו:תדר פלאים אין מנחם ל:ת ראה יהוה את-עני:ת כי הגדיל איב
 10 יד:ת פרש צר על כל-מחמדי:ת כי-ראתה נים בא מקדשה:ת אשר צויתה לא-יבאו ב:קהל ל:ך
 11 כל-עמה:ת נאנתיים מבקשים לחם נתנו מחמודי:תם ב:אכל ל:השיב נפש ראה יהוה ו:הבישה כי הייתי זוללה
 12 לוא אלי:תם כל-עברי דרך הבישו ו:ראו אם-יש מכאוב כ:מכאבי אשר עולל ל:י אשר הונת יהוה ב:יום תרוק אמו
 13 מ:מרום שלח-אש ב:עצמותי ו:ירד-נה פרש רשת ל:רגלי השיבני אחר נתני:ת שמונה ב:יום תרוק אמו
 14 נשקד על פשעי ב:ירי ו:ישתרנו עלו על-צוארי הכשיל כתני נתני:ת אדני ב:ירי לא-אוכל קום
 15 סלה כל-אברי:ת אדני ב:קרב:ת קרא עלי מועד ל:שבר בחורי:ת נת דרך אדני ל:בתולת בת-יהודה
 16 על-אלה אני כוביה עני עני ירדה מים כי-רוק מ:מי מנחם משיב נפשי:ת הני בני שוממים כי נבר איב
 17 פרשה ציון ב:יריה:ת אין מנחם ל:ת צוה יהוה ל:יעקב סביבו ו:צריה היתה ירושלים ל:גדה ביני:תם
 18 צדיק דוה יהוה כי פי:תו מריתי שמעו-נא כל-עמי ו:ראו מכאבי בתולתי ו:בתורי הלכו ב:שבי
 19 קראתי ל:מאדוב:ת המה רמוגי כהני ו:זקני ב:עיר נועו כי-בקשו אכל ל:מו ו:ישבו את-נפשם
 20 ראה יהוה כי-צר-לי מעי חמרמוני נהפך לבי ב:קרב:ת כי מרו מריתי מ:מוצן סכלה-תריב ב:בית כ:מות
 21 שמעו כי נאנחה אני אין מנחם ל:י כל-איבי שמעו רעתי ששו כי אהה עשית הבאת יוב-קראת ו:יחיו כמוני
 22 חבא כל-רעתי:ת ל:פני ד:י ועולל ל:מו כ:אשר עוללת ל:י על כל-פשעי כי-רבנת אנתה ו:לבי דני

FIGURA 1: *ĕkâh* (primeira “lamentação”, versículos de 1 a 22).

O texto das Lamentações tem caráter litúrgico. No culto judaico é lido no nono dia do mês de *Ab* (julho/agosto), no qual se relembra a destruição do templo. Günther Massenkeil (2001, v.14, p.188) comenta que, parte dos versículos das Lamentações era cantada “na liturgia Católica Romana até por volta de 1970, como lições para os primeiros noturnos das

matinas de Quinta-feira Santa, Sexta-feira da Paixão e Sábado Santo.” Estes ritos são denominados horas das trevas³.

3 O Pe. Luís Gonzáles Quevedo, SJ, comenta que antigamente celebrava-se o “Ofício das Trevas” no Tríduo Pascal; as orações consistiam de Salmos e outros textos bíblicos (nos quais eram inseridas as Lamentações).

1.2. ESTRUTURA DAS LAMENTAÇÕES

Grande parte das Lamentações foi escrita empregando o artifício poético do acróstico alfabético, ou seja, cada versículo inicia sucessivamente com uma das 22 letras do alfabeto hebraico (em dois casos a ordem foi alterada: Lm 2, 16.17 e Lm 3, 46-48, 49-51). O artifício é intensificado na terceira

lamentação, na qual repete-se a mesma letra no início de três versículos consecutivos. O quinto lamento não emprega o recurso do acróstico, mas mantém o número de 22 versículos.⁴

Na versão latina, as letras iniciais que compõem o acróstico alfabético foram mantidas em hebraico.

Lacy (1997, p. 537) menciona que as lamentações primeira, segunda e quarta são lamentos coletivos e ao

ALEPH. Quomodo sedet sola
civitas plena populo !
Facta est quasi vidua
domina gentium ;
princeps provinciarum
facta est sub tributo.

² BETH. Plorans ploravit in nocte,
et lacrimæ ejus in maxillis ejus :
non est qui consoletur eam
ex omnibus caris ejus ;
omnes amici ejus spreverunt eam,
et facti sunt ei inimici.

³ GHIMEL. Migravit Judas propter afflictionem,
et multitudinem servitutis ;
habitavit inter gentes,
nec invenit requiem :
omnes persecutores ejus apprehenderunt eam
inter angustias.

FIGURA 2: primeira lamentação, versículos de 1 a 3, versão latina

texto se antepõe o título de lamentação; a quinta converte o lamento em oração comunitária; a terceira recorda em seu tom individual as con-

fissões de Jeremias e os lamentos de Job. Certas características temáticas e formais mantêm uma certa unidade de conjunto.

4 Informações extraídas de Lacy (1997, p. 537)v.

2. JOACHIM BURMEISTER

2.1 – BREVES INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS, IMPORTÂNCIA E METODOLOGIA BURMEISTERIANA

Joachim Burmeister⁵, professor, teórico e compositor. Foi educado na tradição da *Lateinschule*⁶ em Lüneburg e recebeu orientações de Christoph Praetorius e Euricius Dedekind, que ocuparam o cargo de *Kantor* na *Johannisschule*. Lucas Lossius, vice-reitor desta escola, exerceu grande influência sobre o teórico com os seus livros didáticos sobre retórica e dialética. No outono de 1589, ocupa o posto de *Kantor* na St. Marienkirche (Rostock) e a partir de 1593, também ministra aulas no *Gymnasium*⁷. Bartel (1997, p. 93) cita que ele mantém os dois postos até a sua morte.

A importância de Burmeister reside principalmente na sua tentativa de adequação e sistematização da doutrina retórica para a música. Benito V. Rivera e Martin Ruhnke (2001, v. 4, p. 636) mencionam que,

enquanto no século XVI a teoria da música discutia como meios artísticos composicionais somente cadências, imitação, síncopa e dissonância, Burmeister tentou, usando como exemplos motetes de Lassus, listar e nomear todos os detalhes musicais específicos e todas as divergências da linguagem musical normal.

Escreveu três tratados: *Hypomnematum musicae poeticae* (Rostock, 1599) que contém as suas primeiras 22 figuras retórico-musicais, *Musica autoschediastikē* (Rostock, 1601) com 25 figuras e *Musica poetica* (Rostock, 1606), com 26. Eles são manuais voltados principalmente para a com-

5 Este parágrafo está baseado principalmente nas seguintes fontes: Rivera e Ruhnke (2001, v. 4, p. 635) e Bartel (1997, p. 93).

6 No ensaio “Ut oratoria musica” da coletânea *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Palisca (1994, p. 288) menciona que esta escola “tinha como núcleo do currículo o estudo da língua latina, sintaxe e retórica”.

7 Segundo Bartel (1997, p. 93), além das atividades musicais, a função de Burmeister era a de ministrar aulas de latim “para os estudantes até o penúltimo ano escolar”.

posição musical, mas com direcionamento retórico. Enquanto professor, ele intencionava que os jovens músicos aprendessem a compor imitando os grandes mestres. Assim, em *Musical poetics* ([1606] 1993, capítulo 15, p. 200-7), ele oferece uma definição de análise musical e propõe uma análise retórico-musical da obra *In me transierunt* de Lasso.⁸ Segundo Burmeister ([1606] 1993, p. 201):

Análise Musical⁹ é o exame de uma peça, pertencente a um determinado modo e a um determinado tipo de polifonia. A peça será dividida em afetos ou períodos, de maneira que o artifício com o qual cada período se concretiza, pode ser estudado ou adotado para imitação. Existem

cinco áreas de análise: (1) investigação do modo; (2) investigação do gênero melódico; (3) investigação do tipo de polifonia; (4) consideração da qualidade; (5) divisão da peça em afetos ou períodos.

A sua quinta categoria analítica propõe a divisão da obra em afetos. Segundo Burmeister, afeto musical [*affectio musica*]¹⁰:

[...] é um período numa melodia ou peça harmônica, finalizado por uma cadência, que comove e incita os corações dos homens. É um movimento ou algo que traz alegria ou tristeza para o velho Adão¹¹ (como Basilius Faber coloca), sendo tanto encantador, agradável e bem-vindo, ou inoportuno e desagradável aos ouvidos e

8 Para maiores detalhes ver *Musica Poetica* ([1606] 1993, p.203- 7).

9 Ian D. Bent e Anthony Pople em *Analysis* (2001, v.1, p. 530), consideram que Burmeister foi o primeiro a dar uma definição de análise e também a especificar uma “análise formal completa de uma peça de música”.

10 Rivera, o tradutor de *Musica poetica* (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *xlix*), menciona que esta definição está presente no “*Second Addition*” do tratado *Musica autoschediastike* de Burmeister (fol. O2v). Menciona também que “Cicero definiu *affectio* como “uma mudança temporária na mente ou corpo devido a algumas causas: por exemplo, alegria, desejo, medo, vexame, doença, fraqueza e outras coisas as quais são encontradas na mesma categoria.”

11 O termo *Old Adam* pode ser entendido como a fraqueza humana, como menciona Santos (1986, p.10): “Adam (s) - Tem o sentido figurado do pecado original, a fraqueza ou impenitência humana, especialmente *the old Adam: There was a good deal of the old Adam in the rasca!*, “Havia muita fraqueza humana no malandro...”

ao coração. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *xlix*)

A partir desta definição levantam-se duas questões importantes que dizem respeito tanto à qualidade deste afeto quanto à sua circunscrição:

- na sua qualidade, ele pode ser entendido como um movimento d'alma, um estado ou uma disposição do espírito;
- com relação à sua delimitação, ele compreende um trecho ou um período finalizado por uma cadência.

As figuras retórico-musicais são algumas das importantes ferramentas que podem auxiliar na representação deste afeto. Segundo Burmeister, figuras musicais ou *ornamenta*: “são expressões melódicas ou harmônicas, as quais desviam-se das formas mais simples de expressão musical, com isso, realçando a composição de

uma maneira mais artificiosa” (BARTEL, 1997, p. 95-6).¹²

Contudo, além das figuras, outros instrumentos podem ser utilizados para assessorar numa compreensão mais aprofundada do texto e do seu valor retórico-musical. Os elementos que compõem a sintaxe da obra (figuras, texto, modo, textura, etc), embora distintos, interagem de maneira a sugerir um único sentimento ou afeto. Na análise burmeisteriana as cadências¹³ têm valor estrutural importante, pois elas pontuam os períodos¹⁴.

3. ANÁLISE

3.1. VISÃO GERAL DA OBRA

A obra *Lamentationes Jeremiae Prophetae* está escrita no estilo de motete. Existem duas versões compostas por Lasso: uma a *4 voci* (*discantus*, *alto*,

12 Devido à extensão e foco deste artigo, as figuras retórico-musicais burmeisterianas existentes nas seções que compreendem as letras hebraicas não serão mencionadas.

13 Para o conhecimento e aprofundamento da terminologia cadencial burmeisteriana, ver os capítulos sobre “Cadências” e “A finalização de Melodias e Harmonias” em BURMEISTER ([1606]1993, p. 106-21 e p. 146-53, respectivamente).

14 Ver tópico 3.2.

tenor e basso) e outra *a 5 (discantus, alto, tenor I,II e basso)*. A segunda variante data de 1585 e é o foco desta investigação analítica.

Desde o século XV compositores já escreviam polifonicamente utilizando o texto das Lamentações (ver MASSENKEIL, 2001, v. 14, p. 188)¹⁵, mas variava-se muito a escolha dos versículos e dos capítulos dos lamentos. Assim, no século XVI, o Concílio

de Trento (1545-1563) estabelece uma ordenação para nortear o seu uso.

A obra de Lasso também foi orientada por estas determinações. Ela apresenta-se organizada em três grandes partes denominadas pelos dias do calendário litúrgico a que se destinam (*Feria Quinta in Coena Domini, Feria Sexta in Parasceve e Sabbato Sancto*) e a cada dia três lições são entoadas.

	1ª LIÇÃO	2ª LIÇÃO	3ª LIÇÃO
QUINTA-FEIRA SANTA	Lm 1, 1-5	Lm 1, 6-9	Lm 1, 10-14
SEXTA-FEIRA SANTA	Lm 2, 8-11	Lm 2, 12-15	Lm 3, 1-9
SÁBADO SANTO	Lm 3, 22-30	Lm 4, 1-6	Lm 5, 1-11

TAB. 1: Lamentações, sistema ordenado pelo Concílio de Trento

	1ª LIÇÃO	2ª LIÇÃO	3ª LIÇÃO
QUINTA-FEIRA SANTA	Lm 1, 1-3	Lm 1, 7-9	Lm 1, 12-14
SEXTA-FEIRA SANTA	Lm 2, 8-10	Lm 2, 13-15	Lm 3, 1-2, 4-5,7,9
SÁBADO SANTO	Lm 3, 22-23, 25-30	Lm 4, 1-3	Lm 5, 1-6

TAB. 2: Lamentações *a 5 voci* de Lasso

15 Exemplos de Lamentações no século XVI também podem ser encontradas numa ampla coleção em dois volumes impressa por Petrucci (1506); tal edição traz lamentos polifônicos de Alexander Agricola, Marbrianus de Orto, Johannes de Quadris, Gaspar van Weerbeke, Erasmus Lapidica, Tinctoris, dentre outros (ver MASSENKEIL, 2001, v. 14, p. 189).

Ao iniciar as primeiras lições de cada dia acrescenta-se a seguinte frase: *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae* ou *De Lamentatione Jeremiae Prophetae*. No Sábado Santo, a terceira lição inclui a frase: *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*. Ao final de cada lição entoa-se a frase baseada em Oséias 14,2: “Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor teu Deus”¹⁶.

Para a análise integral da peça¹⁷, adotou-se a divisão tripartida (*exordium, medium e finis*) do discurso textual e musical de maneira similar àquela adotada por J. Burmeister ao examinar *In me transierunt irae* de Lasso. A seguir, exemplifica-se tal divisão do discurso (*dispositio*) na primeira lição da *Feria Quinta In Coena Domini*.

16 Na verdade, esta citação de Oséias não faz menção à palavra “Jerusalém”, mas sim, à “Israel”: “Volta, Israel a Iahweh teu Deus, pois tropeçaste em tua falta” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1603).

17 Ver AMBIEL (2010, p. 23-280).

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

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

Esta *dispositio* será observada em praticamente todas as lições de *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Lasso,

contudo, de maneira geral, nas segundas e terceiras lições de cada dia não ocorre o *exordium* (ver tab. 4 e 5).

	seção	compassos	texto
<i>MEDIUM</i>	10	1-7	<i>Zain: sétima letra do alfabeto hebraico</i>
	11	8-46	<i>Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae, et praevaricationis, omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator; viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.</i>
	12	47-50	<i>Heth: oitava letra do alfabeto hebraico</i>
	13	51-82	<i>Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est; omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus: ipsa autem gemens, et conversa est retrorsum.¹⁸</i>
	14	83-86	<i>Teth: nona letra do alfabeto hebraico</i>
	15	87-105	<i>Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui; deposita est vehementer, non habens consolatorem.</i>
	16	106-118	<i>Vide, Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.</i>
	17	119-122	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	18	123-128	<i>...convertere ad Dominum Deum tuum.</i>

TAB. 4: *Lamentatio Secunda Primi Diei (Elegia prima, 7-9)*, Lasso, parte média e final

18 Na Bíblia Sacra *Iuxta Vulgatam Versionem* (4.ed, 1994, p. 1249) menciona – se: “... *ipsa autem gemens et conversa retrorsum*”, e na *Neo Vulgata Latina* (<http://www.bibliacatolica.com.br/>): “...*ipsa autem gemens conversa est retrorsum*.” O texto citado na tabela é o mencionado por Lasso na partitura. A este respeito, o Pe. Cássio Murilo Dias da Silva menciona: “o latim é uma língua compacta, e é muito comum o verbo “*essere*” (= ser) desaparecer, sem que tal elisão crie problemas para o sentido. E nem sempre a pontuação segue as mesmas regras do português.”

	seção	compassos	texto
<i>MEDIUM</i>	19	1 a 6	<i>Lamed: décima segunda letra do alfabeto hebraico</i>
	20	7 a 42	<i>Lm 1,12 O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus! quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus, in die irae furoris sui.</i>
	21	43 a 51	<i>Mem: décima terceira letra do alfabeto hebraico</i>
	22	52 a 80	<i>Lm 1,13 De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudit me; expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum; posuit me desolatam, tota di moerore confectam.</i>
	23	81 a 85	<i>Nun: décima quarta letra do alfabeto hebraico</i>
	24	86 a 114	<i>Lm 1,14 Vigilavit jugum iniquitatum mearum, in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo; infirmata est virtus mea; dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.</i>
<i>FINIS</i>	25	115 a 121	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	26	122 a 128	<i>Convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

Tab. 5: *Lamentatio Tertia Primi Diei (Elegia prima, 12-14)*, Lasso, parte média e final

Nos exemplos anteriormente citados (tab.3-5) é possível verificar que as letras hebraicas estão presentes no corpo da obra (*medium*) antecedendo os seus respectivos versículos; conferir, por exemplo, na II lição da *Feria Quinta in Coena Domini* (tab. 4): *Zain* (sétima letra do alfabeto hebraico) antecede o sétimo versículo da primeira lamentação; *Heth* (oitava letra do alfabeto hebraico) antecede o oitavo versículo da primeira lamentação; *Teth* (nona letra do alfabeto hebraico) antecede o nono versículo da primeira lamentação. Tal procedimento é adotado pelo compositor ao longo de toda a obra.

3.2 - A CADÊNCIA E A DELIMITAÇÃO DO AFETO

“A cadência está para uma composição, assim como a alma está para um corpo animado” (BURMEISTER, [1606]1993, p. 117).

Tal citação é clara quanto à im-

portância da finalização, quer seja de uma frase, de uma seção ou do final de uma obra¹⁹.

Seguindo as orientações de Burmeister ao definir *affectio musica*, um dos primeiros passos para a identificação de um afeto é pontuar a cadência, pois através dela é possível circunscrevê-lo.

Em *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Lasso, as letras hebraicas possuem breves seções e desta maneira as pontuações são facilmente observáveis, o que facilita a delimitação de um possível afeto.

Para exemplificar, a ilustração abaixo traz o final do *exordium* (comp. 7-12) e o início do corpo da obra (*medium*; comp.13-18) com a primeira letra hebraica (*Aleph*); tais exemplos integram a abertura de *Feria Quinta In Coena Domini*. Duas ocorrências cadenciais são observadas:

- a primeira em *Prophetae* (comp. 12) é uma finalização no principal grau do modo (frigio transportado, ou frigio sobre a nota lá) denominada cadência princi-

19 Ao aprendiz de composição, Burmeister aconselha: “Portanto, para que o novato não faça a sua canção parecer sem vida, ele nunca deveria negligenciar as cadências na sua obra composicional” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.117) e o local mais apropriado para a sua introdução deveria ser sugerido pela pontuação gramatical do próprio texto.

pal²⁰, ou seja, uma conclusão sobre a nota lá (com a terça maior; na terminologia moderna: Lá maior)

- a segunda ocorrência está ao final da

letra *Aleph* (comp. 18) e é uma cadência peregrina²¹ sobre a nota ré (também com a terça maior, ou seja, Ré maior).

FIG. 3: cadência principal (comp. 12), *Feria Quinta in Coena Domini*.

20 Cadência principal é aquela construída sobre o *principium* modal, ou seja, a primeira altura nos modos autênticos.

21 Tanto a cadência principal como a peregrina são finalizações construídas sobre alturas específicas do modo. O autor de *Musica Poetica* menciona quatro tipos de cadências baseadas nas alturas modais: principal (sobre o *principium* modal), menos principal (sobre a altura meio-pivô), *affinal* (sobre a altura chamada *emmeles*) e a peregrina (sobre uma outra altura do modo não mencionada). “A cadência peregrina é aquela introduzida em alguma outra altura dentro do diapasão” (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.147). Para o entendimento destes termos ver no glossário a definição de notas pivô; para uma melhor compreensão e verificação da terminologia cadencial empregada na análise dessa obra de Lasso, ver AMBIEL (2010, p. 10 a 21).

FIG 3.1: peregrina (comp. 18), *Feria Quinta in Coena Domini*.

Segundo a metodologia burmeisteriana, este período entre cadências (comp. 13-18) é considerado um afeto; assim, após a sua circunscrição, o próximo passo é examinar o tratamento técnico-musical e identificar os artifícios empregados pelo compositor que possam auxiliar numa possível representação desse afeto.

Assim, após exemplificar o processo de delimitação do afeto²², analisam-se os procedimentos técnico-musicais empregados por Lasso nas

seções das letras hebraicas, que é o foco desse estudo.

3.3 - O TRATAMENTO TÉCNICO-MUSICAL EMPREGADO NAS LETRAS HEBRAICAS E A SUA QUALIDADE EXPRESSIVA

3.3.1 - MELISMAS E IMITAÇÃO

Dentre os vários recursos técnico-musicais empregados na composi-

22 Para a verificação de todas as cadências presentes não somente nas letras hebraicas, mas em toda a obra, ver tese de doutorado anteriormente citada.

ção das letras hebraicas, destaca-se, especificamente nesta peça, o melisma como um recurso altamente significativo e que pode (devido a vários fatores) auxiliar na sugestão de representação do afeto principal da obra: o lamento.

Em *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, as letras hebraicas se apresentam sempre com breves seções e tratamento melismático, enquanto que os versículos - mais extensos em

sua dimensão - utilizam-se de outros procedimentos técnicos. O tratamento melismático é praticamente reservado às letras²³ e imprime às partes uma qualidade expressiva triste, lamuriante. Nesta obra, o recurso melismático poderá sugerir - devido ao seu trato na sintaxe musical e na sua relação com o todo da peça - a particularidade de representação do lamento por algumas razões:

FIG. 4: melismas em *Aleph* (1ª letra do alfabeto hebraico), lição I, *Feria Quinta In Coena Domini*

23 Ocorrem algumas exceções, como por exemplo, em *non est Lex...* (Lm 2,9) e *pupilli facti sumus absque patre...* (Lm 5,3); conferir em AMBIEL (2010, p. 130-1 e p. 268, respectivamente).

45

D. Beth Beth

A. Beth Beth Beth

T.I. Beth Beth Beth Beth

T.II. Beth Beth Beth

B. Beth Beth

FIG. 5: melismas em *Beth* (2ª letra do alfabeto hebraico), lição I, *Feria Quinta In Coena Domini*

78

D. Ghi mel

A. Ghi - mel Ghi - mel, Ghi - mel.

T.I. Ghi mel

T.II. Ghi - mel, Ghi - mel, Ghi - mel

B. Ghi - mel

FIG. 6: melismas em *Ghimel* (3ª letra do alfabeto hebraico), lição I, *Feria Quinta In Coena Domini*

- a linha melódica apresenta a predominância de graus conjuntos (às vezes com pequenos saltos intervalares) e um ritmo mais fluido; tais procedimentos associados à qualidade modal (modo frigio; ver tópico 3.3.2) e ao tema central da obra (o lamento) resultam num fluxo melódico mais contínuo e introspectivo e podem sugerir um afeto lânguido ou lamentoso.
- o melisma ocorre em todas as seções que trazem as letras hebraicas, não sendo considerado assim uma ocorrência eventual, o que vincula este recurso como representativo de tais partes.

A seguir, citam-se alguns exemplos do trato melismático nas letras hebraicas:

As letras *Aleph*, *Beth* e *Ghimel* (*Fe-*

ria Quinta In Coena Domini), anteriormente citadas, antecedem respectivamente os três primeiros versículos da primeira lamentação²⁴. Estes versículos relatam a tragédia e o estado miserável de Sião.²⁵ Jerusalém, outrora a “princesa das províncias” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.943), é comparada a uma viúva: solitária e desamparada. Inconsolável, traída por seus antigos aliados é condenada ao exílio e à servidão. O melisma presente nas letras hebraicas antecede e prepara afetivamente o relato da tragédia de Jerusalém.

A seguir, citam-se alguns exemplos de procedimentos técnico-musicais semelhantes, observados nas letras

24 Lm 1, 1-3: 1 “Como assim está sentada solitária, esta cidade (*antes*) cheia de povo? Tornou-se como uma viúva a senhora das nações; a princesa das províncias ficou sujeita ao tributo. 2 Chorou sem cessar durante a noite, e as suas lágrimas correm pelas suas faces; não há quem a console entre todos os seus amados; todos os seus amigos a desprezaram, e tornaram-se seus inimigos. 3 Judá emigrou por causa da aflição e grandeza da escravidão; habitou entre as nações, e não achou repouso; todos os seus perseguidores se apoderaram dela no meio das suas angústias.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 943-4)

25 A respeito da palavra Sião, a Bíblia de Estudo Almeida (1999, p. 84) menciona: “nome da colina que está a sudeste de Jerusalém, onde esteve situada originalmente a cidade, tanto na época dos jebuseus como depois de haver sido conquistada por Davi. A partir de então recebeu o nome de “Cidade de Davi.” A cidade se estendeu até o norte, com a construção do palácio e do templo de Salomão; depois, o nome passou a abranger o monte em que estes foram edificadas. Nos séculos seguintes, a cidade cresceu não somente para o norte, mas também até a colina ocidental, situada do outro lado do vale central. Com ele se estendeu ainda mais a aplicação do nome, de modo que, finalmente, “Sião” chegou a ser sinônimo de toda a cidade de Jerusalém.”

hebraicas da *lamentatio secunda secundi diei* (lição II) da *Feria Sexta in Parasceve*. As letras, posteriormente citadas, antecedem e preparam afetivamente os versículos de 13-15 da segunda lamentação. O conteúdo do texto é extremamente denso²⁶, por esta razão, são percebidas nuances

nas qualidades expressivas das letras. Outros recursos técnico-musicais são incrementados ao melisma enriquecendo-o, contudo, o afeto principal continua sendo o lamento. Observe as três letras hebraicas presentes na segunda lição da Sexta-feira Santa:

FIG. 7: melismas em *Mem* (13ª letra do alfabeto hebraico), lição II, *Feria Sexta In Parasceve*.

26 O décimo terceiro versículo traz como ponto central a dor de Jerusalém: grande e inigualável. No versículo seguinte, ressaltam-se os falsos “profetas” que haviam prometido êxitos e vitórias a Jerusalém, que acredita em suas predicções e não corrige o seu descaminho. Este fato concorre fortemente para sua tragédia nacional. E finalmente, no décimo quinto versículo, o escárnio e a zombaria do inimigo pela sua condição desfavorável. Conferir em *BÍBLIA SAGRADA* (1962, p. 946).

Esta décima terceira letra do alfabeto hebraico emprega como recurso motivos melismáticos imitativos descendentes que caminham paralelamente por intervalos de semidítonos,

dítonos²⁷ ou décimas (por exemplo: *discantus* + *altus* e *tenor* I + II, comp. 1-2). Desta maneira, a letra *Mem* é tratada com uma sonoridade suave, de qualidade compassiva.

FIG. 8: melismas em *Nun* (14ª letra do alfabeto hebraico), lição II, *Feria Sexta In Parasceve*

Como as demais letras hebraicas, *Nun* é tratada por motivo melismático imitativo (ex.: *tenor* I e II, comp. 45). Nesta letra, a própria “cor” da vogal colabora para produzir uma

sonoridade menos brilhante. Tais recursos associados ao melisma descendente conferem um caráter mais introspectivo à seção.

27 Ver definições no glossário.

79

D. Sa - mech, Sa - mech.

A. Sa - mech, Sa - mech, Sa - mech.

TI. Sa - mech, Sa - mech, Sa - mech, Sa - mech.

T. II. Sa - mech, Sa - mech, Sa - mech.

B. Sa - mech, Sa - mech, Sa - mech.

Fig. 9: melismas em *Samech* (15ª letra do alfabeto hebraico), lição II, *Feria Sexta In Parasceve*

O tratamento dado a *Samech* (décima quinta letra do alfabeto hebraico) assemelha-se às outras, contudo, dois motivos imitativos diferentes prosseguem lado a lado durante toda a seção (à maneira de imitação pareada; ex.: *tenor I* e *altus*, comp. 79-80).

Após a análise de todas as letras hebraicas presentes na obra, verifica-se que praticamente todas elas foram tratadas com dois elementos recor-

rentes: o melisma e a imitação²⁸. O emprego do recurso imitativo confere um caráter enfático às letras através de reafirmações motivicas e preparam o expectador à entrada dos versos.

3.3.2 - O MODO

Lasso utiliza outra importante ferramenta que auxiliará na ênfase à

28 Exceções: algumas letras hebraicas apresentam um tratamento mais vertical das vozes, como por ex., *Ghimel* (na 23ª seção da *lamentatio tertia secundi diei* e na 16ª seção da *lamentatio secunda tertii diei*; conferir em AMBIEL, 2010, p.189 e 248).

qualidade expressiva do recurso melismático: a escolha modal. Tal instrumento terá um reflexo direto na representação do afeto principal da obra.

Vários tratadistas, teóricos ou compositores renascentistas (como ex.: G. Zarlino, G. Diruta, O. Vecchi, A. Gum-

pelzhaimer, dentre outros)²⁹ atribuíam qualidades afetivas aos modos; Burmeister também apresenta um estudo dos modos vinculando-os aos afetos³⁰.

São três os modos empregados por Lasso em *Lamentationes Jeremiae Prophetae* e estão dispostos da seguinte maneira:

FERIA QUINTA IN COENA DOMINI	Lição I (Lm 1, 1-3) Lição II (Lm 1, 7-9) Lição III (Lm 1, 12-14)	Frigio (transportado)
FERIA SEXTA IN PARACESVE	Lição I (Lm 2, 8-10) Lição II (Lm 2, 13-15) Lição III (Lm 3, 1-2, 4-5, 7, 9)	Frigio (natural)
SABBATO SANCTO	Lição I (Lm 3, 22-23, 25-30) Lição II (Lm 4, 1-3) Lição III (Lm 5, 1-6)	Mixolidio (natural) Mixolidio (natural) Jônio (transportado)

TAB. 6: modos, *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de O. Di Lasso.

29 Informação extraída de Pacchioni (1995, v. II).

30 Segundo Rivera e Ruhnke (2001, v.4, p. 636), Burmeister “sugeriu uma fascinante taxonomia dos afetos musicais que combinava a teoria triádica com o sistema dos doze modos, de uma maneira que prenunciou a tipologia maior-menor. Ele explicou os afetos associados a cada modo em termos da posição dos semitons relativos aos três graus governantes da escala...” [a *basis*, a *terça* e a *quinta*].

Antes de considerar os atributos sonoros dos modos, é importante ressaltar a respeito do elemento recorrente que ocorre nas letras hebraicas e que tem um papel ordenador através da obra. O recurso melismático, por suas características musicais, vinculação ao conteúdo do texto, recorrência e tratamento reservado a todas as letras, quando associado ao modo terá o seu trato afetivo ainda mais acentuado. Devido a estes fatores (a recorrência do melisma e o seu afeto associado) e quando vinculado ao modo, tal recurso técnico se ampliará na sua particularidade e transformar-se-á numa figura: a figura do lamento. O modo desempenha um papel altamente significativo na sintaxe musical e a sua mudança ao longo da obra poderá modificar esta figura. A seguir, explana-se a respeito da relação entre a figura do lamento (melisma) e o modo no decorrer das *Lamentationes*.

A Quinta e Sexta-feira Santas compreendem versículos da primeira, se-

gunda e terceira Lamentação. Jerusalém e Judá, infiéis à Aliança com Deus, encontram-se em estado miserável, parte de seu povo foi exilado e está sujeito à dor, à opressão e à humilhação extrema. Nos dois primeiros dias, o compositor utiliza o modo frígio: “suave, lamuriante e lacrimoso”, segundo Burmeister (RIVERA e RUHNKE, 2001, v.4, p.636). O recurso melismático - presente nas letras hebraicas destes dois dias - associado a esta qualidade modal, terá grande força expressiva e fará emergir a chamada figura do lamento (como ex., ver fig. 5).

No Sábado Santo, o compositor emprega nas duas primeiras lições o modo mixolídio e na última o jônio. Neste dia, as duas primeiras lições compreendem versículos da terceira e da quarta lamentação: Jerusalém diante de sua tragédia se penitencia e exalta a bondade e misericórdia divinas. Mesmo diante de duras expiações estes são, contudo, momentos de confiança e esperança na clemência do Criador.³¹ O modo mixolídio de-

31 Fazendo um paralelo com o a liturgia católica da Semana Santa, no Sábado celebra-se a ressurreição de Cristo. É uma celebração de renascimento e de vida nova. Sob a perspectiva da fé, Jesus morreu para salvar a humanidade de seus pecados, mas através da ressurreição, Ele vive novamente. É um momento no qual celebra-se a alegria.

finido por Burmeister como “feliz e enaltecedor” (RIVERA e RUHNKE, 2001, v.4, p.636), vem expressar um afeto mais clarificado. Aqui, a figura

do lamento (melisma) passa por um redimensionamento: transforma-se numa prece (canto) de esperança ou de confiança.

The image shows a musical score for five voices: Soprano (D.), Alto (A.), Tenor I (T. I.), Tenor II (T. II.), and Bass (B.). The score is in G major and 4/4 time. It begins at measure 10. The Soprano part has lyrics 'Heth Heth Metabasis Heth Heth'. The Alto part has 'Heth Heth Heth'. The Tenor I part has 'Heth Heth Heth'. The Tenor II part has 'Heth Heth Heth'. The Bass part has 'Heth Heth Heth'. The word 'Heth' is repeated in each part, with long horizontal lines underneath indicating the melisma. The Soprano part has a 'Metabasis' (a change of key signature) indicated above it. The score ends with a double bar line and repeat signs.

FIG. 10: lamento da esperança ou da confiança (melisma), *Heth*, seção 2, *Sabbato Sancto*

A *Lamentatio Tertia Tertii Diei* emprega parte da quinta lamentação (Lm 5,1-6), desta maneira, não traz no seu corpo (*medium*) as letras hebraicas. A chamada figura do lamento é interrompida pela ausência do

acróstico alfabético.³² Lasso continuará a empregar o melisma, mas agora diluído nas diversas partes do discurso. Tal recurso técnico se apresenta como uma espécie de lembrança, de recordação do lamento, da tristeza

32 Ver AMBIEL (2010, p. 260-2).

ou do sofrimento.³³ Ver a seguir, um exemplo do melisma (em *oratio*, tenor I, comp. 2-4 e em *prophetae*, tenor II e *altus*, comp. 6-8) aplicado ao *exordium* da terceira lição do Sábado Santo:

The image displays a musical score for a vocal ensemble, consisting of five parts: Soprano (D.), Alto (A.), Tenor I (T. I.), Tenor II (T. II), and Bass (B.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4, with lyrics: "In - ci - pit O - ra - ti - o". The second system starts at measure 5 and covers measures 5 through 8, with lyrics: "Je - re - mi - ae Pro - phe - tae". The lyrics are repeated for each voice part. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, with some notes tied across measures. The key signature has one flat (B-flat).

FIG. 11: *Incipit Oratio Jeremiae Prophetarum* (exordium); melismas, *Lamentatio Tertia Tertii Diei*.

33 Como exemplo, averiguar as seguintes ocorrências na obra de Lasso citadas por AMBIEL (2010): *Opprobrium nostrum* (*discantus* e *tenor* II, comp. 19 - 20; p. 266), *Ad extraneos* (comp. 31 - 5; p. 267), *Pupilli facti sumus absque patre matres nostrae quasi viduae* (comp. 36 - 48; p.268) e em *aquam nostram pecunia bibimus* (comp. 49 - 54; p.270).

Como esta lição é um grande pedido de perdão e misericórdia a Deus, um arrependimento sincero que somente foi possível através do sofrimento de Jerusalém, o melisma diluído (que representa a recordação do lamento ou do sofrimento) se transmuda aqui numa esperança salvífica: a esperança da própria redenção. Lasso reserva o modo jônio para esta lição, o qual Burmeister define como “moderado”. Tal escolha modal sugere à luz da fé

que através do sofrimento se chega à purificação. A consciência do erro e do pecado conduz o fiel à esperança e à confiança no perdão de Deus. Redirecionamento de caminho: temperança e moderação.

A figura do lamento é desta maneira um grande elemento unificador, um fio condutor importantíssimo, que vai se redimensionando no decorrer da obra.

	modo	melisma
Quinta-feira Santa (lições de I a III)	frigio (per bemole)	lamento
Sexta- feira Santa (lições de I a III)	frigio (per natura)	lamento
Sábado Santo (lições I e II) (lição III)	mixolídio (per natura)	prece de confiança ou de esperança
	jônio (per bemole)	X Diluído junto ao texto (recordação do lamento) → elemento da redenção

TAB. 7: a figura do lamento em *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de O. Di Lasso.

4. CONCLUSÃO

Lasso valoriza as letras hebraicas dedicando-lhes uma seção e recursos técnico-musicais similares e confirmando a sua função organizadora em *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*. Assim, o tratamento conferido às letras é desenvolvido de maneira a contribuir fortemente à coesão e à unidade da obra. O melisma, elemento redundante, de alta força expressiva, perpassa todo o corpo das lições articulando os versículos e tornando o afeto do lamento sempre presente. Desta maneira, especificamente nesta obra, o melisma não deve ser somente entendido como uma técnica de escrita ou um ornamento melódico, mas um importante artifício composicional que pela sua recorrência, características musicais e vinculação ao texto da obra, assume a particularidade de uma figura, a figura do lamento. Tal artifício melismático associado também à escolha modal, ganha novas gamas expressivas e pode contribuir fortemente para a comoção do ouvinte atento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBIEL, A. H. DE J. *Lamentationes Jeremiae Prophetarum de Orlando di Lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister*. 2010. 429 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- BARTEL, D. *Musica Poetica*. Lincoln and London: University of Nebraska, 1997.
- BENT, I. D.; POPLER, A. "Analysis". In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, v.1, 2001.
- BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. BAZAGLIA, P. (Dir. Ed.). São Paulo: Paulus, 2002.
- BÍBLIA SACRA: Iuxta Vulgatam Versionem. 4.ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

- BÍBLIA SAGRADA. 4. ed. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Marcos Soares. São Paulo: Paulinas, 1962.
- BÍBLIA SAGRADA. 8. ed. Tradução da CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2008.
- BROWN, R. E.; FITZMYER, J. A.; E MURPHY, R. E. *Comentario Bíblico "San Jeronimo"*. Madrid: Cristiandad, tomo II, 1971.
- BURMEISTER, J. *Musical Poetics* [Musica Poetica: 1606]. Translated, with introduction and notes, by Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993. Versão bilingue (latim e inglês).
- DICIONÁRIO LATIM-PORTUGUÊS. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2001.
- LACY, J. M. A. "Lamentaciones". In: OPORTO, S. G.; GARCIA, M. S. (Comite de Edicion). *Comentario al Antiguo Testamento*. V. II. Estella (Navarra): Lizarra, 1997.
- MASSENKEIL, G. "Lamentations". In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. London: Macmillan, v. 14, 2001. p. 188-90.
- PACCHIONI, G. *Selva Di Vari Precectti*. V. 2. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1995.
- PALISCA, C. "Ut Oratoria Musica". In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1994. p. 282-311.
- RIPIN, E. M.; RENSHAW, M. "Diapason (i)". In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. London: Macmillan, v.7, 2001. p. 292.
- RIVERA, B. V.; RUHNKE, M. "Jochim Burmeister". In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, v.4, 2001. p. 635-7.
- SADIE, S. (Ed.). "Ditonus". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. London: Macmillan, v.7, 2001. p. 385.
- SANTOS, A. S. *Guia Prático de Tra-*

dução Inglesa. São Paulo: Cultrix, 1986.

VAN DEN BORN, A. (Ed.). *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis: Vozes, 1977.

WESTRUP, J.A.; HARRISON, F. L. *The New College Encyclopedia of Music*. New York: Norton, 1959.

Partitura

LASSO, O. *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*. Vocal (5 vozes: S, A, TI, TII e B). Kassel: Bärenreiter, v. 22, 1992.

Internet

NEO VULGATA LATINA: Lamentationes. Disponível em <http://www.bibliacatolica.com.br/10/31/1.php>. Acesso em: 11/11/2009.

GLOSSÁRIO

DIAPASÃO (i). “Um termo usado pelos teóricos gregos para especificar uma oitava, seja do intervalo ou da escala. O uso no inglês de ‘diapasão’

para denotar a extensão ou o alcance de uma voz ou instrumento provém disto” (RIPIN, E. M.; RENSHAW, M., 2001, v.7, p. 292).

DÍTONO. “*Ditonus* (Latim, do grego *ditonos*). O intervalo igual à soma de dois tons inteiros, geralmente percebido como uma terça maior. O termo é encontrado principalmente nos tratados medievais antigos sobre música. Entretanto, alguns escritores modernos usam a palavra ‘ditono’ para o intervalo de terça maior no temperamento igual. A escala pentatônica C-E-F-G-B-C (ou qualquer transposição disto) é às vezes chamada ‘escala ditônica’, porque nela o maior intervalo (C-E e G-B) é o *ditonus*” (SADIE (Ed.), 2001, v.7, p. 385).

NOTAS PIVÔ. Rivera menciona que Zarlino estabelece as quatro notas pivô do modo e que Burmeister denomina de: “1. *principium* = nota mais grave da oitava modal 2. *sonus emmesepistrophus* (nota meio-pivô) = quinta acima do *principium* nos modos autênticos; quarta acima do *principium* nos modos plagais 3. *emmeles* = terça acima do *principium* nos modos autênticos; terça acima do *sonus emmesepistrophus* no

plagal³⁴ 4. dupla do *principium* = oitava acima do *principium*.” (BURMEISTER ([1606] 1993, p. lv). Devido à complexidade da terminologia, segue em anexo, exemplos musicais contendo a localização das notas pivô nos modos autêntico e plagal.

ANEXO

As ilustrações abaixo apresentam a localização das notas pivô (segundo a terminologia empregada por Joachim Burmeister).

SEMIDÍTONO: na teoria musical grega corresponderia à terça menor.

Data de recebimento: 25/03/2012

Data de aprovação: 12/04/2012

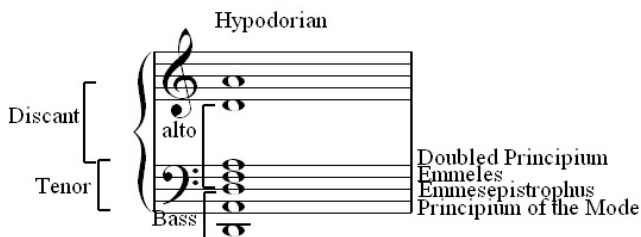


FIG. 12: notas pivô; hipodório

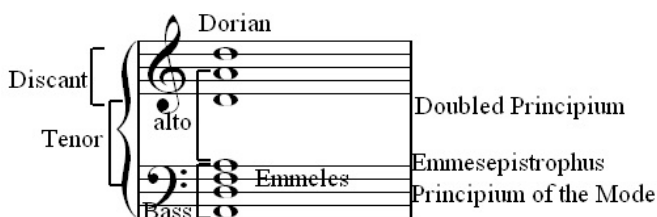


FIG. 13: notas pivô; dório.

34 Rivera cita em nota de rodapé número 60, “o adjetivo *emmeles* literalmente significa ‘melodioso’. Na teoria grega, qualquer outro intervalo do que a quarta ou a quinta, apropriado a canções melódicas é denominado *emmeles*. Ver Boethius, *De institutione musica*, ed. Gottfried Friedlein (Leipzig: Teubner, 1867), 5.10-11. Alguns teóricos da renascença tomaram a palavra para designar todas as consonâncias imperfeitas, isto é, terças e sextas maiores e menores. Ver Nicolaus Burtius, *Musices opusculum* (Bologna, 1487; facs. ed., Bologna, 1969), fol. 35v”.