

ÁUREA HELENA DE JESUS AMBIEL

**“LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE” DE
ORLANDO DI LASSO:
a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim
Burmeister**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para a obtenção do título de
Doutor em Música.

Orientadora: Prof^a. Dra. Helena Jank

Campinas - 2010

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

Am16L	Ambiel, Áurea Helena de Jesus. "Lamentations Jeremiae Prophetae" de Orlando Di Lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. / Áurea Helena de Jesus Ambiel. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Profª. Dra. Helena Jank. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Di Lasso, Orlando. 2. Burmeister, Joachim. 3. Lamentações. 4. Figuras retórico-musicais. 5. Musicologia histórica. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(em/ia)

Título em inglês: "Orlando Di Lasso's "Lamentations Jeremiae Prophetae": the application of the fifth analytical category of Joachim Burmeister."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Di Lasso, Orlando; Burmeister, Joachim ; Lamentations ; Musical-rhetorical figures ; Historical musicology.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Helena Jank.

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Prof. Dr. Calimério Augusto Soares Netto.

Profª. Drª. Monica Isabel Lucas.

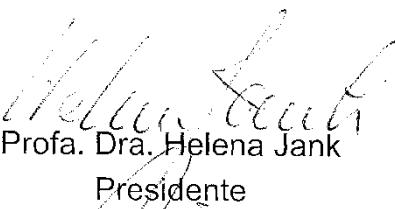
Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.

Data da defesa: 26-02-2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Aurea Helena de Jesus Ambiel - RA 860128 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Helena Jank
Presidente



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular



Prof. Dr. Calimério Augusto Soares Netto
Titular



Profa. Dra. Monica Isabel Lucas
Titular



Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles
Titular

AGRADECIMENTOS

À CAPES, cujo apoio foi fundamental para a execução deste trabalho.

À minha orientadora Prof^a. Dra. Helena Jank pelo incentivo, competência, dedicação e inspiração.

Aos amigos e colegas que auxiliaram na exegese das Lamentações e na revisão dos textos em inglês:

- Pe. Arthur Lupurine Sampaio
- Pr. Astor Albrecht
- Pe. Cássio Murilo Dias da Silva
- Pe. Luís Gonzáles Quevedo
- Gentil Rodrigues Silva
- Leonel Maciel Filho.

Ao Prof. Dr. Giorgio Pacchioni pelas aulas motivadoras de *Musica Figurata*.

“Como a definição de *poeticum decorum* indica, é o texto da composição que é o fator determinante na aplicação das figuras. Esta visão é também articulada nos comentários introdutórios às figuras em *Musica Poetica* {Burmeister}: “Se o estudante deseja saber quando e onde a composição deve ser ornamentada com estas figuras, é necessário que ele examine atentamente o texto de uma composição, especialmente aquele que usa o ornamento específico e então, ornamentar um texto semelhante com as mesmas figuras. Ele deveria fazer isto, de tal maneira, que o próprio texto prescreverá as regras.¹” (BARTEL, 1997, p.97)

¹ “Insuper et hoc addimus, si forte Philomusus sollicitus foret scire, quando et que loco Harmoniae flosculis harum Figurarum sint exornandae, et quando ea adhibenda, ibi Philomusus textum alicujus Harmoniae, cuiusdam autoris, et praesertim, quae alicujus ornamenti cultum et ornatum induisse videtur, probe consideret, arbitreturque, sibi similem textam eadem figura esse exornandum quo ille alterius Artificis textus est exornatus. Quodcum fecerit, textus ipse et praeceptorum instarerit.” *Musica poetica*, 56.” Nota de rodapé número 10, citada por Bartel (MUSICA POETICA, 1997, p. 97).

RESUMO

Em *Musica Poetica* (1606)², Joachim Burmeister oferece a primeira proposta de análise formal em música³. A sua metodologia analítica tem um direcionamento retórico-musical e comprehende a divisão em cinco categorias: “(1) investigação do modo; (2) investigação do gênero melódico; (3) investigação do tipo de polifonia; (4) consideração da qualidade; (5) secionamento da peça em **afetos ou períodos**” (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.201). O presente trabalho propõe a análise da obra *Lamentations Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso, segundo a sua quinta categoria. A sua aplicação nesta obra de Lasso pode revelar o valor da análise. A intenção inicial do autor, antes de mais nada, era pedagógica: ele tencionava ensinar os jovens músicos a compor, utilizando como meio: o estudo, a observação e a imitação dos recursos engenhosos empregados na obra pelos grandes mestres (emulação). A aplicação desta quinta categoria coloca o analista numa posição que diz respeito também ao intérprete: é preciso encontrar nas diversas partes do discurso musical os **afetos** sugeridos pelo compositor. Através da análise é possível recriar a atmosfera afetiva da obra, oferecendo uma importante ferramenta para a interpretação, com profundidade e acuidade estilística.

PALAVRAS-CHAVE:

Lasso; Burmeister; Lamentações; Figuras retórico-musicais; Musicologia Histórica.

² BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

³ Segundo Ian D. Bent e Anthony Pople em *Analysis (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)*. 2.ed. London: Macmillan, 2001, v. 1, p. 530).

ABSTRACT

In *Musica Poetica* (1606)⁴ Joachim Burmeister offers the first proposal of a formal analysis in music.⁵ His analytical methodology has a rhetoric-musical orientation and includes a five-category division: “(1) investigation of the mode; (2) investigation of the melodic genus; (3) investigation of the type of polyphony; (4) consideration of the quality; (5) sectioning of the piece into affections or periods” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 201). This dissertation aims to analyse *Lamentationes Jeremiae Prophetae* by Orlando Di Lasso in accordance with Burmeister’s fifth category. The application of his fifth category on Lasso’s work can reveal the value of this analytical method. Initially the author’s intention was pedagogic. He wanted to teach young musicians how to write music using the study, observation and imitation of inventive resources employed by great masters (emulation). Nowadays the application of this fifth category puts the music analyst on a par with the music performer. It is necessary to find out first the affect suggested by the composer among the several parts of the musical discourse. Through the utilization of this fifth category it is possible to recreate the affective atmosphere of the work. At the same time it can provide the performer an important tool to help in the interpretation of the work with depth and a keener sense of historical stylistic acuity.

KEYWORDS:

Lasso, Burmeister, Lamentations, musical-rhetorical figures, Historical Musicology

⁴ BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

⁵ According to Ian D. Bent and Anthony Pople in Analysis (**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, 2001, v. 1, p. 530).

ABREVIATURAS E SINAIS

A.	voz de <i>altus</i>
B.	voz de <i>bassus</i>
Cad.	cadência
Cf.	confira ou conforme
Comp.	compasso
Cont.	continuação
D.	voz de <i>discantus</i>
Ex.	exemplo
Gb	abreviatura de Jó (em italiano: <i>Giobbe</i>)
<i>Ibidem</i>	na mesma obra
Lm	Lamentações
Lm 1,1-3	primeira Lamentação, versículos de um a três (a vírgula separa capítulo de versículos)

Os	Oséias
Tab.	tabela
T.	voz de tenor
TI	voz de tenor I
TII	voz de tenor II

[] notas do tradutor de *Musica Poetica* de Joachim Burmeister (Benito V. Rivera); exceção para a citação do ano da publicação original do tratado: (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 159).

{ } nota da pesquisadora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. CAPÍTULO 1 – JOACHIM BURMEISTER	
1.1- Informações biográficas e importância.....	5
1.2- Terminologia burmeisteriana.....	6
1.2.1- A Figura e o Afeto Musical (<i>affectio musica</i>).....	6
1.2.2- Categorias analíticas.....	8
1.2.3- Cadências.....	10
1.2.3.1- A importância da cadência.....	10
1.2.3.2 – Definição e os tipos de cadência.....	11
2. CAPÍTULO 2: ANÁLISE DA OBRA <i>LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE</i> DE ORLANDO DI LASSO.....	23
2.1 – <i>FERIA QUINTA IN COENA DOMINI</i>	23
2.1.1 – <i>Lamentatio Prima Primi Diei</i> (<i>Elegia prima</i> , 1-3).....	23
2.1.1.1 – <i>Dispositio</i>	23
2.1.1.1.1 – A divisão do discurso.....	23
2.1.1.1.2 – O modo.....	24
2.1.1.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	26
2.1.1.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	26
2.1.1.2.2 – Sinopse.....	46
2.1.2 – <i>Lamentatio Secunda Primi Diei</i> (<i>Elegia prima</i> , 7-9).....	53
2.1.2.1 – <i>Dispositio</i>	53
2.1.2.1.1 – A divisão do discurso.....	53
2.1.2.1.2 – O modo.....	55
2.1.2.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	56
2.1.2.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	56
2.1.2.2.2 – Sinopse.....	74

2.1.3 – <i>Lamentatio Tertia Primi Diei</i> (<i>Elegia prima</i> , 12-14).....	88
2.1.3.1 – <i>Dispositio</i>	88
2.1.3.1.1 – A divisão do discurso.....	88
2.1.3.1.2 – O modo	89
2.1.3.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	90
2.1.3.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	90
2.1.3.2.2 – Sinopse.....	105
2.2 – <i>FERIA SEXTA IN PARASCEVE</i>	117
2.2.1 – <i>Lamentatio Prima Secundi Diei</i> (<i>Elegia secunda</i> , 8-10).....	117
2.2.1.1 – <i>Dispositio</i>	117
2.2.1.1.1 – A divisão do discurso.....	117
2.2.1.1.2 – O modo	118
2.2.1.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	120
2.2.1.2.1 – Figuras retórico – musicais e outros artifícios.....	120
2.2.1.2.2 – Sinopse.....	138
2.2.2 – <i>Lamentatio Secunda Secundi Diei</i> (<i>Elegia secunda</i> , 13-15).....	150
2.2.2.1 – <i>Dispositio</i>	150
2.2.2.1.1 – A divisão do discurso.....	150
2.2.2.1.2 – O modo.....	151
2.2.2.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	152
2.2.2.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	152
2.2.2.2.2 – Sinopse.....	167
2.2.3 – <i>Lamentatio Tertia Secundi Diei</i> (<i>Elegia tertia</i> , 1-2, 4-5, 7, 9).....	177
2.2.3.1 – <i>Dispositio</i>	177
2.2.3.1.1 – A divisão do discurso.....	177
2.2.3.1.2 – O modo	179
2.2.3.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	179
2.2.3.2.1 – Figuras retórico – musicais e outros artifícios.....	179
2.2.3.2.2 – Sinopse.....	196
2.3 – <i>SABBATO SANCTO</i>	206

2.3.1 – <i>Lamentatio Prima Tertii Diei</i> (<i>Elegia tertia</i> , 22-23, 25-27, 28-30).....	206
2.3.1.1 – <i>Dispositio</i>	206
2.3.1.1.1 – A divisão do discurso.....	206
2.3.1.1.2 – O modo.....	207
2.3.1.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	209
2.3.1.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	209
2.3.1.2.2 – Sinopse.....	226
2.3.2 – <i>Lamentatio Secunda Tertii Diei</i> (<i>Elegia quarta</i> , 1-3).....	237
2.3.2.1 – <i>Dispositio</i>	237
2.3.2.1.1 – A divisão do discurso.....	237
2.3.2.1.2 – O modo.....	238
2.3.2.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	239
2.3.2.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	239
2.3.2.2.2 – Sinopse.....	252
2.3.3 – <i>Lamentatio Tertia Tertii Diei</i> (<i>Elegia quinta</i> , 1-6).....	260
2.3.3.1 – <i>Dispositio</i>	260
2.3.3.1.1 – A divisão do discurso.....	260
2.3.3.1.2 – O modo	261
2.3.3.2 – <i>Elocutio: Ornatus</i>	263
2.3.3.2.1 – Figuras retórico-musicais e outros artifícios.....	263
2.3.3.2.2 – Sinopse.....	274
3. CAPÍTULO 3: CONCLUSÃO.....	281
3.1 – O afeto da obra.....	281
3.1.1 – A figura do lamento: um elemento unificador.....	281
3.1.2 – A quinta categoria analítica e a divisão da peça em afetos ou períodos.....	284
3.2 – Análise de época.....	284
3.2.1 – A aplicação da terminologia burmeisteriana.....	284
3.2.1.1 – Limitações.....	284
3.2.1.2 – Dificuldades: readequação e expansão de conceitos.....	288

3.3 – Considerações finais.....	292
REFERÊNCIAS.....	295
GLOSSÁRIO.....	299
BIBLIOGRAFIA.....	319
ANEXO.....	321

INTRODUÇÃO

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.” (BÍBLIA SAGRADA, 2008, p. 1036)¹

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

O texto das Lamentações tem caráter litúrgico. No culto judaico é lido no nono dia do mês de *Ab* (julho/agosto), no qual se relembrava a destruição do templo. Günther

¹ A tradição judaica e cristã atribui a autoria ao profeta Jeremias, mas “Pode-se pôr em dúvida, no entanto, se Jeremias é o autor, pois há certa diferença de idéias 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, A. (Red.). **Dicionário Enciclopédico da Bíblia**, Petrópolis: Vozes, 5. ed., 1992, p.872). Segundo Brown, Fitzmyer e Murphy (COMENTARIO BÍBLICO “SAN JERONIMO”. Madrid: Cristiandad, tomo II, 1971, p. 695-696): “En 2 Cr 35,25 se alude a la conservación de las elegías compuestas por Jeremías a la muerte del rey Josías, en 609. No es de extrañar que las generaciones posteriores vieran en este pasaje una alusión al libro canónico de las Lamentaciones y concluyeron que Jeremías fue su autor. Pero es muy dudoso que 2 Cr 35,25 tenga nada que ver con nuestro libro canónico de Lam, pues en éste nada hay que se refiera a la muerte de Josías. Lam sólo se ocupa de los desastres que sobrevinieron a partir del año 597. El verdadero autor muestra cierta semejanza de espíritu y estilo con Jeremías, y ciertamente era contemporáneo de éste. W. Rudolph piensa que era un personaje político o militar que quizá tomó parte en la fuga de Sedecias (cf. 4,19). Los cinco capítulos parecen obra de alguien que vivió durante un período crítico, y no una colección de diferentes poetas separados cronológicamente entre sí... En el cap. 1, el autor todavía no ha presenciado el desastre de 587; solamente conoce la crisis preliminar, todavía reciente, de 597. En los caps. 2 y 4, la experiencia de la catástrofe ocurrida en 587-586 hace que su dolor y su exaltación poética cobren mayor intensidad. Los caps. 3 y 5 reflejan el caos, el agotamiento y la opresión política que siguieron a la caída de la ciudad y a la segunda deportación. Parece que la composición de la obra ha de localizarse en Palestina, y más concretamente en Judá.”

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

Masssenkeil em *Lamentations* (**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001, v.14, p.188) comenta que, parte dos versículos das Lamentações “eram cantadas 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 trevas.³

As *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (5 vozes) de Orlando Di Lasso foi composta em 1585 para o monastério *Benediktbeuern* e está escrita no estilo de motete.⁴ A obra é dividida em três partes: *Feria Quinta in Coena Domini*, *Feria Sexta in Parasceve* e *Sabbato Sancto*. A cada dia três lições são entoadas. No século XVI o Concílio de Trento (1545-1563) estabelece uma ordenação para a seleção dos versículos e lamentos.⁵ As primeiras lições iniciam com a seguinte frase: *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae* ou *De Lamentatione Jeremiae Prophetae*. No Sábado Santo, a terceira lição começa com a frase *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*. Ao final de cada lição é entoada a frase baseada em Oséias 14,2: “Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor teu Deus.” No texto original, as Lamentações são em grande parte um acróstico alfabético.⁶ Lasso utiliza a versão latina (Vulgata) e nela as letras são mantidas como no original hebraico.

Orlando Di Lasso é considerado um dos grandes nomes da música sacra ao final do século XVI. Também é notória a sua engenhosidade técnico-musical ao ressaltar as palavras atribuindo-lhes um conteúdo emotivo. Claude Palisca cita em *Ut Oratoria musica* (1994, p.288)⁷: “... o humanista Samuel Quickelberg (1529-68) também exaltava a capacidade de Orlando di Lasso (1532-94), ‘por colocar o objeto quase vivo diante dos

³ O Pe. Luís González Quevedo, SJ, comenta que antigamente celebrava-se no Tríduo Pascal o Ofício das Trevas, no qual eram rezados Salmos e outros textos bíblicos (onde eram inseridas as Lamentações).

⁴ Há também uma composição a 4 vozes (*discantus, alto, tenor e basso*).

⁵ Quinta-feira: lição I (Lm 1,1-5), lição II (Lm 1,6-9), lição III (Lm 1, 10-14); Sexta-feira: lição I (Lm 2,8-11), lição II (Lm 2,12-15), lição III (Lm 3,1-9) e Sábado Santo: lição I (Lm 3,22-30), lição II (Lm 4,1-6), lição III (Lm 5: 1-11).

⁶ Exceção para o quinto lamento, que embora traga os 22 versículos simbolizando as 22 letras do alfabeto, não é antecedido pelas letras hebraicas.

⁷ Este ensaio é parte da coletânea: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. New York: Clarendon Press, 1994.

olhos' (*rem quasi actam ante oculos ponendo*)⁸ ecoando a frase *sub oculos subiiciendis* com a qual Quintiliano descreve o objetivo da metáfora.⁹ Outro contemporâneo, o músico Gallus Dressler, citou 'a suavidade de Lasso e a sua habilidade em aplicar harmonia às palavras, de forma perspicaz e apropriada, através do ornamento'.¹⁰

O objetivo deste trabalho é justamente encontrar estes artifícios retórico-musicais na obra *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso, para ressaltá-los enquanto recursos expressivos. Desta maneira, o capítulo 1 é dedicado a Joachim Burmeister, teórico pioneiro na abordagem das figuras retórico-musicais, situando-o historicamente, explicando a sua terminologia e apresentando o seu importante método analítico. No capítulo 2 realiza-se a análise da *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Lasso.¹¹ Primeiramente é oferecida uma visão geral das partes do discurso (*Dispositio*) implícitas em cada lição, e as suas relações com o modo. A seguir, na *Elocutio (Ornatus)*, faz-se a análise de cada parte segundo a quinta categoria analítica de Burmeister, ou seja, dividindo a obra em **afetos** ou **períodos**. Citam-se não somente a ocorrência das figuras, mas também de outros artifícios retórico-musicais que porventura possam auxiliar na expressão do **afeto**. Para a melhor compreensão do texto das Lamentações, utilizam-se duas fontes paralelas: *Le Lamentazioni*, com versão, introdução e notas de Dalmazio Colombo (Sutrii: Edizioni Paoline, 1977) e “*Comentario Biblico “San Jeronimo”*” dirigido por Raymond E. Brown, SS, Joseph A. Fitzmyer, SJ e Roland E. Murphy, O. CARM. (Madrid: Cristiandad, tomo II, 1971). Na conclusão (capítulo 3), comenta-se a respeito do **afeto** da obra, apresenta-se a figura do lamento, assim como as limitações da aplicação da terminologia burmeisteriana e do valor de uma análise de época para a interpretação. O presente trabalho contém também um glossário, explicando as figuras retórico-musicais e

⁸ “Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-5), i. 56, n. 2. Minha tradução da passagem completa está em ‘A Clarification of *Musica Reservata*’, anteriormente referido, Ensaio 9,270.” Citação de rodapé nº 16 de Palisca.

⁹ “*Inst. orat.* viii. 6. 19”. Citação de rodapé nº 17 de Palisca.

¹⁰ “*Praecepta musicae poeticae*, cap. 15, citado em Ruhnke, *Joachim Burmeister*, 137.” Citação de rodapé nº 18 de Palisca.

¹¹ Como anteriormente citada, a fonte principal para a análise desta obra é *Musical Poetics (Musica Poetica)* de J. Burmeister. Contudo, outras referências importantes auxiliaram, quer na compreensão dos conceitos, quer na análise cadencial. São elas: *Musica Poetica* de D. Bartel (Lincoln and London: Nebraska, 1997) e *Selva Di Varî Precetti - La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell'epoca*; vol. I: *Elementi della musica figurata* e vol. II: *La modalità* (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1995) de G. Pacchioni.

os demais conceitos empregados por Burmeister e outros tratadistas. Recomenda-se o estudo atento do mesmo, antes de iniciar a leitura do segundo capítulo. Excetuando-se a citação de títulos de livros, as palavras apresentadas em negrito constam do glossário.

Duas informações necessárias:

- Como se sabe esta edição de *Musica poetica* de J. Burmeister é bilíngüe com tradução realizada por Benito V. Rivera. No corpo da obra, as páginas de números ímpares são reservadas à tradução inglesa, e as pares, ao texto original em latim. Por esta razão, quando se faz uma citação, normalmente se referencia as páginas ímpares. Ex.: BURMEISTER, [1606] 1993, p.107 e 109.
- Para a análise utiliza-se a partitura *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de O. Di Lasso editada por Peter Bergquist (Kassel: Bärenreiter, ©1992).

CAPÍTULO 1 – JOACHIM BURMEISTER

1.1- INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS E IMPORTÂNCIA

Joachim Burmeister¹ (1564–1629), professor, teórico e compositor. Foi educado na tradição da *Lateinschule*² em Lüneburg e recebeu orientações de Christoph Praetorius³ e Euricius Dedeckind, 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*⁴. 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 compostoriais somente cadencias, imitação, sincopa 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 composição musical, mas com direcionamento retórico. Enquanto professor, ele intencionava que os jovens músicos aprendessem a compor imitando os

¹ Este parágrafo está baseado principalmente nas seguintes fontes: Benito V. Rivera e Martin Ruhnke, “Joachim Burmeister” em “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001, v. 4, p. 635) e Dietrich Bartel, “Joachim Burmeister” em *Musica poetica* (Lincoln and London: University of Nebraska, 1997, p. 93).

² Em *Ut oratoria musica (Studies in the History of Italian Music and Music Theory)*, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 288), Palisca menciona que esta escola “tinha como núcleo do currículo o estudo da língua latina, sintaxe e retórica”.

³ Christoph Praetorius foi compositor e *Kantor* da St. Johannis (Lüneburg - período de 1563 a 1581); era tio do compositor Michael Praetorius. Euricius Dedeckind foi seu sucessor (1582). Fonte: Bach Cantatas Website. 2009. Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Praetorius-Christoph.htm>.

⁴ 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”.

grandes mestres. Assim, em *Musical poetics* ([1606] 1993, capítulo 15, p. 200-207), ele oferece uma definição de análise musical e propõe uma análise retórica da obra *In me Transierunt* de Lasso. Segundo Burmeister ([1606] 1993, p. 201):

Análise Musical⁵ 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 [72] **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**.

O objetivo deste trabalho é justamente determinar os **afetos** ou **períodos** existentes nas partes do discurso da obra *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso, o que corresponde à aplicação da quinta categoria analítica deste tratadista. Para isto é necessário conhecer alguns de seus termos, a sua categorização das figuras retórico-musicais, bem como a sua terminologia cadencial.

1.2- TERMINOLOGIA BURMEISTERIANA

1.2.1- A Figura e o Afeto musical {*affectio musica*}

Uma das grandes alavancas para o estreitamento da relação entre oratória e música, ocorre a partir do achado do livro *Institutio oratoria* de Quintiliano em 1416. Palisca (*Ut Oratoria*, p. 287) cita que “este foi um dos primeiros livros impressos contendo um debate de música (Rome, 1470).” A partir disso, “propagou-se a idéia de que a música está intimamente associada à oratória e que, qual a oratória, tem a função de provocar nos ouvintes diversas paixões.” Ele menciona ainda que, embora a grande discussão deste tema estivesse acontecendo na Itália, não foi neste país, mas na Alemanha, que surge o primeiro tratado entre retórica e música. O *Hypomnematum musicae poeticae* de Joachim Burmeister data de 1599 e “é um manual básico em composição musical escrito a partir de uma intenção retórica...” (PALISCA, *Ut Oratoria*, p. 287-288). Este primeiro trabalho foi revisado em dois tratados subsequentes já anteriormente mencionados (*Musica autoschediastikē* e *Musica Poetica*).

⁵ Como anteriormente mencionado, 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”.

Burmeister considerava a música “como uma forma mais elevada de oratória” (PALISCA, *Ut Oratoria Musica*, p.288)⁶ e como para esta, a graça e a beleza de um discurso, residem não numa fala simples, ordinária, gramaticalmente correta, mas no emprego de artifícios retóricos (*ornamenta*). Esta idéia está clara na definição de figuras musicais ou *ornamenta* de Burmeister: “elas 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. 95-96).⁷ Bartel menciona a respeito do *ornatus* e *elegantia* que são funções da figura: uma obra é considerada elegante, quando ela traz artifícios retóricos (*ornatus*), que devem ser reconhecidos pelo ouvinte educado, ao mesmo tempo, que tais artifícios, despertam **afetos** determinados. Bartel (1997, p. 96) citando Ruhnke⁸ menciona: “através da ‘*elegantia*, a expectativa estética do ouvinte fastidioso e educado era para ser satisfeita, enquanto, ao mesmo tempo, intencionalmente estimula **afetos** específicos. O texto escolhido para uma composição apresentava o compositor com as mesmas expectativas...””

A definição de **afeto** em Burmeister é mencionada quando ele cita o termo *periodus*. Burmeister oferece a seguinte definição de **afeto musical** {*affectio musica*}⁹:

“... 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 Adão¹⁰ (como Basilius Faber coloca), sendo tanto encantador, agradável e bem-vindo, ou inoportuno e desagradável aos ouvidos e ao coração.”

(BURMEISTER, [1606] 1993, p. xl ix)

⁶ Este ensaio faz parte da coletânea **Studies in the History of Italian Music and Music Theory** do mesmo autor.

⁷ Conceito semelhante à figura da linguagem: “... é uma forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio.” (AUERBACH, E. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Atica, p. 24)

⁸ (RUHNKE, *Burmeister*, p. 148).

⁹ Rivera, o tradutor de *Musica poetica* (BURMEISTER, [1606] 1993, p. xl ix), 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.””

¹⁰ O termo *Old Adam* pode ser entendido como a fraqueza humana, como menciona Agenor Soares dos Santos (**Guia Prático de Tradução Inglesa**. São Paulo: Cultrix, 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 rascal*, “Havia muita fraqueza humana no malandro”...”

Cabe mencionar que a palavra *affectio* foi traduzida para o português como **afeto** devido ao uso corrente. Entretanto, não seria a melhor tradução. A palavra latina *affectiō* pode ser traduzida por “1. efeito, impressão, influência; 2. estado, maneira de ser, disposição (moral ou física) 3. sentimento, paixão, inclinação, gosto, afeição, ternura...” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, 2. ed., p. 40)¹¹ Fazendo um paralelo com a própria definição de Burmeister, dentre as palavras apresentadas, as que mais se aproximam do conceito observado são: estado, disposição ou sentimento. Na própria definição de Burmeister está implícito um movimento d’alma. A partir do estudo e compreensão das próprias figuras do teórico, entende-se **afeto** de uma maneira mais ampla, podendo dirigir-se tanto a um sentimento, como a uma qualidade pura, ou mesmo, à representação de uma imagem.

1.2.2- Categorias analíticas

Burmeister constrói as suas categorias analíticas das figuras retórico-musicais, de maneira semelhante às figuras da linguagem. Segundo Erich Auerbach (1997, p. 24-25), Quintiliano “distingue entre modos de discurso simples (*carens figuris, aschēmatistos* [sem figuras]) e figurados (*figuratus, eschēmatismenos*)...” e “divide as figuras nas que envolvem conteúdos e nas que envolvem palavras (*figurae sententiarum e verborum*).” Burmeister faz um paralelo: as figuras que envolvem conteúdos ele as denomina de *figuras da harmonia* e as que envolvem palavras são as *figuras da melodia*. No entanto, ele expande um pouco a sua classificação compreendendo três categorias. Bartel (1997, p.97-98) menciona:

“*Figurae harmoniae* são aplicadas para todas as vozes de uma composição, de tal modo, afetando a estrutura toda ou *harmonia*, análoga às figuras de oração retórica¹²... A *figurae melodiae* pode ser aplicada a uma ou mais vozes, mas como as figuras da palavra não altera necessariamente a estrutura inteira.¹³ Estas figuras não são, contudo, para serem entendidas como meros “ornamentos

¹¹ Em latim, a palavra **afeto** corresponde a *affectus*: “1. estado de alma, disposição de espírito, sentimento, sentimento afectuoso, afeição, ternura, afecto; 2. impressão; 3. disposição do corpo, estado físico, doença, enfermidade; 4. FILOSOFIA, RETÓRICA paixão...” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, 2ª. ed., p.40)

¹² “*Harmoniae est, quo periodus aliqua Harmoniae ex quotenis etiam ea confecta sit vocibus, novum induit habitum, alienum a simplici consonantiarum absolutarum nexu.*” *Musica poetica*, 55.” Exemplos: **Fuga realis, noëma**, etc.

¹³ “*Melodia ornamentum est, quod unicae saltem voci ornatum addit.*” *Ibid.*, 56”. Exemplos: **hyperbole, hypobole**, etc.

melódicos,” correspondendo às *figurae simplices* de Vogt ou Printz. Burmeister usa o termo *melodia* para referir – se às vozes individuais, enquanto harmonia significa a estrutura inteira... Para acomodar aquelas figuras musicais as quais ele considera tanto harmônica quanto melódica {*figurae tam harmoniae quam melodiae*}, ele estabelece sua terceira categoria... Embora mais do que uma voz seja afetada através destas figuras, Burmeister não as conta como *figurae harmoniae*. Estas figuras inicialmente transformam somente vozes individuais através de uma estruturação idêntica ou semelhante. Somente através deste processo a *harmonia* é alterada.”¹⁴

Segue uma tabela das figuras retórico-musicais segundo as categorias analíticas burmeisterianas.

Quadro 1: categorias analíticas burmeisterianas

“OS ORNAMENTOS DA HARMONIA”	“OS ORNAMENTOS OU FIGURAS DA MELODIA”	“ORNAMENTOS COMUNS TANTO À HARMONIA QUANTO À MELODIA”
1. <i>Fuga Realis (fuge ousiodes)</i> 2. <i>Metalepsis</i> 3. <i>Hypallage</i> 4. <i>Apocope</i> 5. <i>Noëma</i> 6. <i>Analepsis</i> 7. <i>Mimesis</i> 8. <i>Anadiplosis</i> 9. <i>Symblera</i> 10. <i>Syncope ou Syneresis</i> 11. <i>Pleonasmus</i> 12. <i>Auxesis</i> 13. <i>Pathopoeia (pathopoïia)</i> 14. <i>Hypotyposis</i> 15. <i>Aposiopesis</i> 16. <i>Anaploke</i>	1. <i>Parembole</i> 2. <i>Palillogia</i> 3. <i>Climax</i> 4. <i>Parrhesia</i> 5. <i>Hyperbole</i> 6. <i>Hypobole</i>	1. <i>Congeries (synathroismos)</i> 2. <i>Progressão paralela ou fauxbourdon</i> 3. <i>Anaphora</i> 4. <i>Fuga imaginaria (fuge phantastike)</i>

Para as denominações de suas figuras, Burmeister usa termos derivados da retórica latina, grega e outros de cunho próprio (por ex.: *analepsis*).¹⁵

As figuras são importantes ferramentas utilizadas para assessorar na expressão dos **afetos**. Contudo, cabe ressaltar que nem todas visam, necessariamente, despertar um sentimento ou uma emoção. À *hypotyposis*, por exemplo, atribui-se o papel de suscitar imagens na mente do ouvinte ou intérprete, enquanto que, à *pathopoeia* (com os seus semitons característicos), geralmente vincula-se a sentimentos mais melancólicos ou

¹⁴ Exemplos: *fauxbordon*, *anaphora*, etc.

¹⁵ Maiores informações ver Bartel (1997, p. 183).

patéticos. Outras figuras podem desempenhar uma função estrutural ou construtiva¹⁶, sendo utilizada como recurso técnico-compositinal necessário para a fluência ou construção da escrita musical. Tais figuras podem remeter simplesmente a qualidades puras, como é o caso da *anaphora*¹⁷ - uma figura imitativa de mesma altura – que atribui à composição uma qualidade de movimento. Estas diversas propriedades da figura não são estanques, e podem inter-relacionar-se, dependendo da maneira como são elaboradas musicalmente.

1.2.3- Cadências

1.2.3.1- A importância da cadência

“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 importância da finalização, quer seja de uma frase, de uma seção ou do final de uma obra. Harold S. Powers e Frans Wiering (**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2001, v. 16, p. 802) mencionam: “A primeira das funções modais a ser acomodada ao contraponto foi a cadência, final e medial semelhantemente”.

Em *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister, o assunto é tratado principalmente em dois capítulos: “Cadências” (cap. 5, p.106-121) e “A finalização de Melodias e Harmonias” (cap. 9, p. 146-153). São vários os aspectos abordados e compreendem a definição do conceito, as alturas do modo propícias a recebê-las, a sua adequação ao texto, os tipos de cadência, dentre outros.

Na definição de **afeto** de Burmeister¹⁸ está explícito que as cadências auxiliam na pontuação dos **períodos**. Conseqüentemente é necessário identificá-las, pois através delas é possível delimitar mais facilmente a extensão de um **período** e assessorar na determinação do **afeto** nele encontrado. As figuras cadenciais e as próprias cadências, podem também, auxiliar retoricamente o texto.

¹⁶ Palisca atribui três categorias principais aos artifícios retóricos: 1. Recursos construtivos 2. Recursos expressivos, descritivos ou representacionais e 3. Virtuosismo técnico (Ver PALISCA, C. *Towards an intrinsically Musical definition of Mannerism in the Sixteenth Century*. In: **Studies in the History of Italian Music and Music Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 332-334).

¹⁷ Para maiores esclarecimentos ver a definição desta figura no glossário.

¹⁸ Cf. BURMEISTER, [1606] 1993, p. xl ix.

Em sua grande maioria, a terminologia cadencial empregada nesta análise pertence a Burmeister. Contudo, para explicar algumas ocorrências eventuais, aplica-se também os conceitos cadenciais de Zarlino, como por ex.: *cadenza perfetta* e *imperfetta* (*cadenza sfuggita*).

1.2.3.2- Definição e os tipos de cadência

Segundo Burmeister ([1606] 1993, p. 107), cadência (*clausula*) “é uma passagem musical consistindo de três partes (ou alturas), a saber, o começo, o meio e o fim. É usada para finalizar os **afetos** (isto é, os **períodos**) das melodias e para a conclusão da própria harmonia.”

Segundo o autor, observam-se dois tipos de cadências: aquelas pertencentes à melodia (*tou meleos*) e as pertencentes à harmonia (*tes harmonias*).

- Cadências da melodia:

Uma cadência melódica é a cadência de uma voz extraída da estrutura combinada de uma cadência harmônica. Ela compreende um começo, meio e fim e é direcionada para a conclusão do **período** melódico e da própria melodia (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 107).

Cita a existência de quatro tipos de cadências melódicas: (1) **cadência descanto**, (2) **cadência alto**, (3) **cadência tenor** e (4) **cadência baixo**.¹⁹ Segundo o teórico (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 109 e111):

Uma **cadência descanto** é uma passagem melódica constituída de três alturas. A primeira delas é o dobro da segunda em duração e está organizada de tal forma que parece ser composta de duas partes através de uma sincopa potencial ou real, mas reunidas como se fosse um todo. A segunda altura é organizada de tal forma que, da primeira altura, a voz desce para o grau intervalar seguinte mais próximo e é susceptível a assumir um semitom. Da segunda altura para a terceira, a voz eleva-se para o mesmo nível onde a primeira altura tinha sido colocada, adequando-se para terminar do período. Por exemplo:



Fig. 1: citação do exemplo de **cadência descanto** de Burmeister (ex. 5.1)

¹⁹ “Uma classificação anterior e similar de cadências em termos das partes a quatro vozes é encontrada em Stephano Vanneo, *Recanetum de musica áurea* (Rome: Valerius Doricus, 1533; facs. ed., Kassel: Bärenreiter, 1969), bk. 3, chap. 31. Contudo, ao invés do emprego do termo semi-técnico, tais como *discantalis*, *altualis*, e assim por diante, Vanneo simplesmente refere-se para a cadência “de soprano” (*suprani*), “de contralto” (*contralti*), e assim por diante.” Citação de rodapé no. 2 por Rivera (BURMEISTER, [1606] 1993, p.109)

Uma **cadência alto** é uma passagem melódica, terminando e concluindo um período, com três alturas fixadas sobre os mesmos níveis intervalares. Por exemplo:



Fig. 2: citação do exemplo de **cadência alto** de Burmeister (ex. 5.2)

Uma **cadência tenor** é [uma passagem] cujas três partes ou alturas, movem-se por três graus vizinhos de intervalos estreitamente ligados, destinando ao final, um **afeto** {affection} ou **período**. Por exemplo:

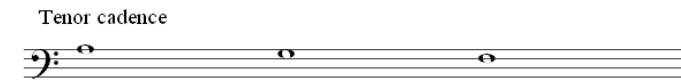


Fig. 3: citação do exemplo de **cadência tenor** de Burmeister (ex. 5.3)

Mas por outro lado, pode proceder na maneira da descanto, mas sem a sincopa da primeira altura. Por exemplo:



Fig. 4: citação do exemplo (ex. 5.4) de **cadência tenor** de Burmeister (variante)

Uma **cadência baixo** é [uma passagem] cuja primeira altura ou início começa na extremidade superior da oitava (isto é, o intervalo da oitava, não a sonoridade) e então descende por uma quarta para o centro (isto é, a segunda altura). O seu final, ou seja, a terceira altura, ou abaixa e cai para a extremidade mais inferior da mesma oitava ou retorna ascendentemente para a altura original. É então assim formada, de maneira a encerrar um **afeto** ou **período** de alturas. Por exemplo:



Fig. 5: citação do exemplo de **cadência baixo** de Burmeister (ex. 5.5)

O autor menciona que qualquer um destes tipos de cadências “é apropriado e apto para finalizar um **período** da melodia ou mesmo a própria melodia” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.113). A seguir, exemplos concomitantes das quatro cadências melódicas:

Fig. 6: exemplo de cadências de Burmeister (ex. 5.6)

Embora elas sejam características de algumas vozes, podem ser também intercambiáveis, por exemplo, uma **cadência descanto** pode ocorrer na voz de tenor e vice-versa, sem alterar-lhe o nome (ou seja, a cadência continua sendo chamada de descanto, mesmo estando na voz do tenor).

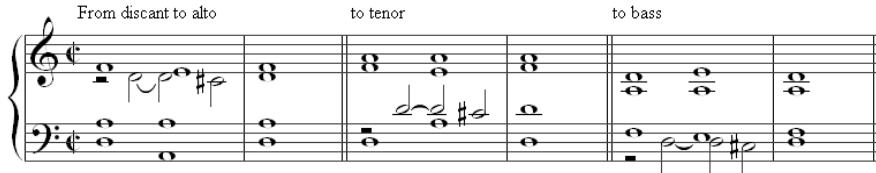


Fig. 7: exemplos de Burmeister (ex. 5.12) para **cadência descanto** em diversas vozes

Qualquer cadência na sua parte média pode também ser “rearticulada, diminuída ou embelezada, mas não mudada ou alterada”²⁰ (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 119).

Fig. 8: exemplos de Burmeister (ex. 5.10) sobre a rearticulação, embelezamento e diminuição²¹ de uma cadênci

As cadências podem variar no seu começo e fim (mas não tão na parte central), isso depende do número de diferentes consonâncias que elas podem adequadamente acomodar.

²⁰ Rivera cita em nota de rodapé n. 6 (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 119) que, na penúltima parte da cadência, essas “alterações” devem ocorrer como embelezamentos melódicos, e não com mudanças harmônicas.

²¹ Neste exemplo de diminuição, a ilustração traz um erro: a última nota da voz de tenor deveria ser lá e não si.

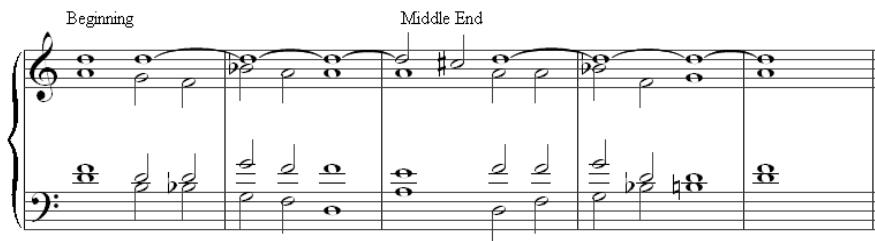


Fig. 9: exemplo de Burmeister (ex. 5.11) sobre as variações na parte inicial e final da cadênciа

- Cadências harmônicas:

“Uma cadênciа harmônica é uma passagem polifônica onde cadências melódicas combinam-se harmonicamente, e é formada de maneira a concluir o **afeto** de uma peça harmônica ou da própria peça harmônica. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 115).

As cadências harmônicas citadas são a **trifônica**, a **hexafônica** e a **octofônica**.

“A **cadênciа harmônica trifônica** {*triphasic harmonic cadence*} ... é construída de uma combinação de quatro **vozes primárias**. Ela tem quatro melodias **combinadas**, a primeira apropriada ao descanto, a segunda para o alto, a terceira para o tenor e a quarta para o baixo.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.107 e 109). ²²

Burmeister menciona que os três tipos de cadências são passagens harmônicas, musicais, “para várias vozes de duração igual [*amphimakros*], compreendendo um começo, meio e fim. Uma das melodias expõe uma altura que é sincopada, tanto efetiva quanto potencialmente. Imediatamente seguinte está outra altura que é constituída com a **basis** da harmonia numa consonância imutável²³ de uma terça {se for trifônica}, sexta {se for hexafônica} e oitava {quando for octofônica}. A finalização afasta-se da sincopa e corresponde ao começo, e é, algumas vezes semelhante a ele. Esta cadênciа é formada de maneira que os **afetos** ou **períodos** do trecho harmônico ou da própria peça harmônica, sejam concluídos e terminados. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 113)

Exemplos:

- **Cadênciа trifônica:**

²² É interessante observar que Burmeister já considera a confluência de quatro linhas melódicas, embora o seu pensamento ainda fosse contrapontístico.

²³ “Burmeister está aqui descrevendo o “meio” da cadênciа...” Nota de rodapé no. 4 de Rivera (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 113)

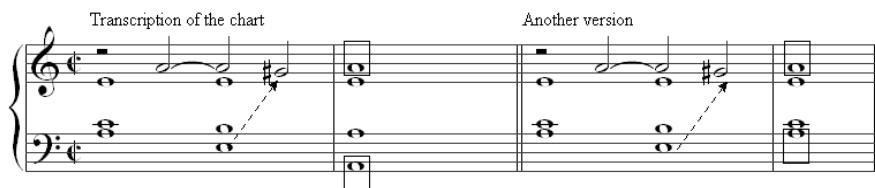


Fig. 10: exemplos citados em Burmeister (ex. 5.7): cadênciâ trifônica

As cadências supracitadas possuem na sua penúltima sonoridade (parte média), o intervalo de terça entre a voz de *bassus* e a voz superior (que traz a **cadência descanto**). Tal intervalo é característico da **cadência trifônica**. Observa-se que a nota sol# (**cadência descanto**) finaliza na nota lá.

- **Cadênciâ hexafônica:**

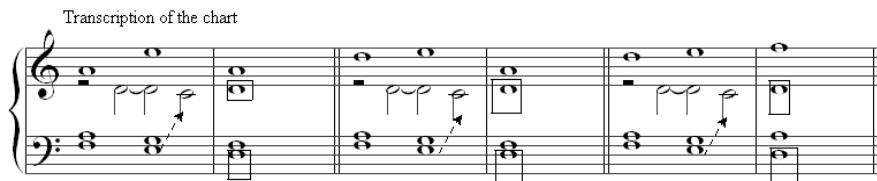


Fig. 11: exemplos da transcrição da tabela de Burmeister sobre a cadênciâ hexafônica (ex. 5.8)

As cadências supracitadas possuem na sua penúltima sonoridade (parte média) o intervalo de sexta entre a voz de *bassus* e *altus* (**cadência descanto**). Tal intervalo caracteriza a **cadênciâ hexafônica**. Averigua-se que a nota dó (**cadência descanto**) finaliza em ré.

- **Cadênciâ octofônica:**



Fig. 12: exemplo da transcrição do diagrama de Burmeister sobre a **cadênciâ octofônica** (ex.: 5.9)

A cadênciâ acima citada possui na sua penúltima sonoridade (parte média) o intervalo de **diapasão** entre a voz de *bassus* e *discantus* (**cadência descanto**). Tal intervalo caracteriza a **cadênciâ octofônica**.

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. Entretanto, elas não seriam colocadas casualmente, mas em algumas alturas específicas do modo (certas notas teriam prioridades dentro do modo, como por exemplo, a *final* modal, a quinta e a terça). Benito Rivera, o tradutor, na introdução de *Musical Poetics* menciona que “os ensinamentos de Burmeister sobre os modos, podem ter trilhado os de Zarlino através de Seth Calvisius” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *livi* e *liv*).

Segundo Burmeister ([1606] 1993, p. 147), há quatro tipos de conclusões: (1) **principal**, (2) menos principal, (3) *affinal*, (4) *peregrina*.²⁴

1. Uma conclusão principal²⁵ é aquela, pela qual, a suspensão da música ocorre na introdução de uma cadência cuja terceira parte [*tertia pars*], apropriadamente chamada de conclusão, está localizada no ***principium*** modal, a mais ínfima altura do **diapasão** do tenor.²⁶

2. Uma conclusão menos principal é aquela que é concluída na altura **meio-pivô**.

3. Uma conclusão *affinal* é aquela que ocorre sobre a altura que é chamada ***emmeles***.²⁷

4. Uma **cadência peregrina** é aquela introduzida em alguma outra altura dentro do **diapasão**.²⁸

Observações. 1. Uma cadência principal é assim chamada porque ocupa a posição do ***principium*** modal, e quando é assim posicionada, o acorde [*chord*] **diapente** pode ser ouvido ou colocado lá. Mas esta finalização aplica-se [somente] aos modos autênticos.

2. Uma cadência menos principal é assim chamada porque a conclusão ocorre no lugar onde a cadência principal está quando o sistema modal é reverso.

29 Quanto à altura, que é o ***principium*** em um modo autêntico, é **meio-pivô** no

²⁴ Em *Musical Poetics* (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *lv- lvi*), Rivera, o tradutor, menciona em nota de rodapé n. 61: “É de interesse que os termos *clausula principalis*, *minus principalis* e *peregrina* eram usados por Gallus Dressler no nono capítulo de seu tratado manuscrito não editado *Praecepta musicae poëticae*, datado de 1563. Mas sua lista de alturas cadenciais para cada um dos oito – não doze- modos é claramente não relatada no modelo estabelecido por Zarlino, e seu uso dos três termos não é excêntrico, como o é o de Burmeister. Na versão de Dressler, cada modo tem mais do que uma *clausula principalis*, isto é, aquelas que ocorrem sobre as notas mais importantes do modo, incluindo a final modal e a nota recitada {*reciting note*}.

²⁵ Um exemplo desta cadência é encontrado na figura 33 (comp. 112).

²⁶ Na introdução de *Musical Poetics*, Rivera, o tradutor, menciona que o uso do termo ***principium*** por Burmeister “é enganoso, naquilo que parece conotar prioridade hierárquica, quando de fato, não representa a ***final*** nos modos plagais” (BURMEISTER, [1606] 1993 p. *lv*).

²⁷ Um exemplo desta cadência é encontrado na figura 29 (comp. 77).

²⁸ Um exemplo desta cadência é encontrado na figura 37 (comp. 7).

²⁹ “Isto é, do autêntico para o plagal”. Nota de rodapé no. 2 escrita por Rivera (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 147)

plagal, onde não é principal e primeira na constituição modal, mas secundária e assim, menos principal.³⁰

3. Uma cadência *affinal* leva o nome do fato que, na soma das alturas *principium* e *meio-pivo*, bem como para a dupla do *principium*, outra altura é admitida, a qual é consonante com elas e portanto, adquire uma afinidade dentro da harmonia. Esta cadência seria introduzida infreqüentemente. Contudo, é introduzida muito apropriadamente onde o texto requer uma estrutura harmônica consistindo de mais de uma seção.³¹

4. Uma cadência *peregrina* leva o nome pelo fato de que cai sobre nenhuma das alturas previamente mencionadas, mas sobre uma diferente...

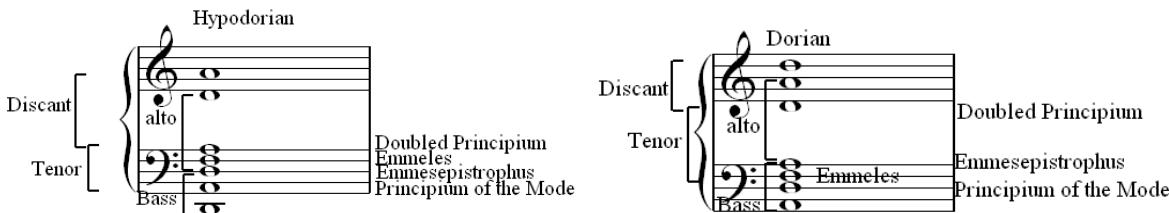


Fig. 13: **notas pivô**

Nas observações que Burmeister faz a respeito das terminações de melodias e harmonias, menciona que elas deveriam concluir com “um acorde [*chorda*] **diapente**, som ou consonância (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 147).”³² Outra recomendação, é que a finalização de uma melodia deveria ter na maioria das vezes, uma **cadência tenor** ou, então, uma **cadência descanto**. Na conclusão de uma peça harmônica, uma das cadências especialmente recomendada seria a “trifônica”, por meio da qual, a terminação final da peça ou composição é estabelecida, e a canção é trazida ao silêncio.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 147)

Verifica-se assim, a importância da cadência e a necessidade de posicioná-la e identificá-la corretamente dentro da composição. Aos estudantes de música, Burmeister também comenta que quando ocorre uma transgressão à regra por parte de um compositor,

³⁰ Rivera cita (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *lv- lvi*) ... “Burmeister estava cônscio do problema potencial em sua terminologia, isto é, quando aplicada aos modos plagais. Ele percebeu que alguns podem objetar em chamar uma cadência “menos principal,” quando ela na verdade, ocorria sobre a *final* do modo. Todavia, ele se manteve fiel ao esquema, enquanto ao mesmo tempo, admitindo nas duas observações subsequentes que há uma diferença crucial entre os modos autênticos e plagais. A gente pode querer saber, se Burmeister tivesse tido uma nova oportunidade, teria revisado sua lista uma vez mais.”

³¹ “Isto provavelmente refere-se ao fato de que numa composição relativamente longa, cadências deveriam cair sobre uma grande variedade de alturas.”

³² A respeito desta citação, Rivera menciona em nota de rodapé nº 1: “nos termos modernos, que o acorde final seja na posição de terça e quinta.” (BURMEISTER, [1606] 1993, cap.9, p. 147),

ele a faz por “licença poética” e deveria justificá-la buscando a razão no próprio “senso do texto verbal.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 149)

No segundo capítulo desta tese (Sinopse), cita-se ao final de cada **período** ou **afeto**, o tipo de cadência encontrada. Para melhor demonstração e esclarecimentos, seguem alguns exemplos de ocorrências cadências identificadas na obra de Lasso, empregando a classificação burmeisteriana.

- Cadência trifônica:

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in G clef, 62 time signature. The lyrics are: est; o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - - am. The score highlights four melodic cadences: 1) cad. descanto (in staff D) at the end of the first phrase; 2) cad. tenor (in staff T.I) at the end of the second phrase; 3) cad. alto (in staff T.II) at the end of the third phrase; and 4) cad. bassus (in staff B) at the end of the fourth phrase. The vocal parts are separated by vertical bar lines, and the cadences are indicated by horizontal lines connecting the voices.

Fig. 14: **cadência trifônica** e as quatro cadências melódicas, *omnes glorificabant eam*, 13^a. seção, **período 3**.

- Cadênciā hexafônica:

Fig. 15: Cadênciā hexafônica, *quae habuerat a diebus antiquis*, 10^a. seção, período 5.

Muitos dos exemplos musicais não trazem simultaneamente as quatro cadências melódicas como sugerido pelo compositor. Para a identificação das mesmas, se leva em consideração duas cadências melódicas como referenciais: a descanto e a baixo.

Algumas ocorrências foram mais facilmente e adequadamente explicadas com a *cadenza perfetta* e *imperfetta (sfuggita)* de Zarlino³³:

³³ Estes termos são citados em SADIE, S. (Ed.) Cadence. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. London: Macmillan, v. 4, 2001, p. 781.

- *cadenza perfetta*:

Fig. 16: *Cadenza perfetta, quomodo sedet sola civitas plena populo*, 3^a. seção, período 1.

Esta cadência é segundo os ensinamentos de Zarlino, uma *cadenza perfetta* em uníssono e diminuída.³⁴ As cadências em uníssono deveriam ter como penúltima sonoridade a terça menor que encaminha-se para o uníssono.³⁵

³⁴ “Nel canto figuratò le cadenze sono di due tipi: l’uno termina in OTTAVA e l’altro in UNISONO. Le cadenze sono SEMPLICI o DIMINUISTE: le semplici procedono per note di uguale valore e sono prive di dissonanze; al contrario quelle diminuite sono costituite da note di valore diverso e contendono pure qualche dissonanza.” (PACCHIONI, 1995, v.1, p. 10).

³⁵ Ver PACCHIONI, 1995, v.1, p. 10.

- **Cadenza imperfetta ou sfuggita:**

Fig. 17: *cadenza imperfetta (sfuggita)*, *et moverunt caput suum*, seção 16 , período 3.

A conjugação perfeita combinada com imperfetta completa sobre a nota dó (ou seja, C, comp. 99) é inesperada. A terça maior na penúltima consonância deveria resolver na oitava.³⁶

Na análise burmeisteriana a cadênciā é muito importante, pois ela auxilia na pontuação do **afeto**. Desta maneira, toda ocorrência cadencial deve ser atentamente observada. Na análise da obra de Lasso, procura-se empregar principalmente a terminologia deste teórico, entretanto, em alguns casos, houve a necessidade de se utilizar os procedimentos cadenciais mencionados por Zarlino.³⁷

³⁶ “Il terzo modo di fare cadenza è quando si conclude con una terza maggiore che porta a un’ottava, ma non è consigliabile usarla a due voci, in quanto [se la cadenza è diminuita] la quarta non fa bel sentire senza la quinta. Se proprio volessimo usarla, la metteremo nel mezzo della composizione e non alla fine.” (PACCHIONI, 1995, v. 1, p.11)

³⁷ Ver PACCHIONI, 1995, v. 1, p. 10-11.

CAPÍTULO 2: ANÁLISE DA OBRA *LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE* DE ORLANDO DI LASSO.

2.1 – FERIA QUINTA IN COENA DOMINI

2.1.1 – *LAMENTATIO PRIMA PRIMI DIEI* (*Elegia prima*, 1-3)

2.1.1.1 – DISPOSITIO

2.1.1.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

Como sugerido em *Musica Poetica* por Burmeister ([1606], 1993, p. 203) adota-se a divisão tripartida do discurso¹. Consequentemente esta primeira lamentação apresenta as seguintes partes: *exordium*, *medium* (“o corpo da obra”) e *finis*, totalizando nove seções.

Segue tabela com a ordenação do discurso musical e a tradução.

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

	seção	compassos	texto
EXORDIUM	1	1 a 12	<i>Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae</i>
MEDIUM	2	13 a 18	<i>Aleph</i> : primeira letra do alfabeto hebraico Lm 1,1 <i>Quomodo sedet sola civitas plena populo!</i> <i>Facta est quasi vidua domina gentium;</i> <i>princeps provinciarum facta est sub tributo.</i>
	3	19 a 43	
	4	44 a 49	<i>Beth</i> : segunda letra do alfabeto hebraico Lm 1,2 <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>
	5	50 a 77	
	6	78 a 82	<i>Ghimel</i> : terceira letra do alfabeto hebraico Lm 1,3 <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>
FINIS	8	113 a 117	<i>Jerusalem, Jerusalem</i>
	9	118 a 124	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

¹ “Autores clássicos variavam em suas numerações das partes de um discurso. *Rhetorica ad Herennium* 1.3.4 lista seis partes: *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio* e *conclusio*. A mais ampla divisão tripartida era, obviamente, inspirada pela injunção de Aristóteles, segundo a qual, um drama trágico ou poema épico para ser um todo unificado precisa ter um começo [*arche*], meio [*meson*] e fim [*teleute*] (Aristóteles, *Poetics* 7.3 e 23.1). Uma comparação da parte média a um corpo humano é encontrada em Aristóteles, *Rethoric* 3.14.8: “Se o ouvinte já estiver bem predisposto, não haverá necessidade de um exórdio, exceto para sumariar o sujeito da fala, de maneira que, como um corpo [*soma*], ele pode ter uma cabeça.” Capítulos 12, 13 e 14 de *Praecepta* de Dressler, provém diretrizes sobre a estruturação do *exordium*, *medium* e *finis*.” Nota de rodapé nº. 2 (BURMEISTER [1606], 1993, p. 203).

Aleph

¹ Como assim² 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.

Beth

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.

Ghimel

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
³ no meio das suas angústias.

Lm 1,1-3

2.1.1.1.2 – O MODO.⁴

Fig. 18: as partes do discurso e o modo, *lamentatio prima primi diei*

Exordium	Medium							Finis
1	13	19	44	50	78	83	113	118
<i>Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae</i>	<i>Aleph</i>	<i>Quo modo sedet sola civitas plena populo!</i>	<i>Beth</i>	<i>Florans ploravit in nocte, et lacrymae ejus in maxillis ejus;</i>	<i>Ghimel</i>	<i>Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis; habitavit inter gentes, neq; invenit requiem; omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.</i>	<i>Jerusalem,</i>	<i>Consertere ad Dominum Deum Tuum.</i>
lá	ré lá	ré	sol	dó fá	ré	lá ré	lá	
diapentes descendentes								

O modo empregado na *Feria Quinta In Coena Domini* é frígio transportado um diatessarão acima, ou seja, “frígio sobre lá” (*trasportati per bemolle*⁵).

² “Quomodo ou quō modo A) adv. interr. de que maneira? como?...” (DICONÁRIO DE LATIM - PORTUGUÊS, 2.ed., 2001, p. 567).

³ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 943-944.

⁴ Em *Musical Poetics* ([*Musica Poetica*, 1606] 1993, p. 121-141), Burmeister dedica dois capítulos aos modos (capítulos 6 e 7), enfocando desde a sua constituição, identificação e uso, até à sua transposição. Como leitura complementar, ver também de Harold S. Powers e Frans Wiering: “III. Modal theories and polyphonic music” (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed., 2001, v.16, p. 796-823).

⁵ PACCHIONI, 1995, v. 2, p. 7.

Como é esperado, no *exordium* (comp. 1 - 12) temos a apresentação do modo. A obra inicia com a nota lá, e ao final, a cadência é posicionada sobre o ***principium*** modal (principal nota do modo). Consequentemente, esta primeira seção finaliza com **cadência principal** (com *tertia plena*, ou seja, A, ver comp. 12).

No corpo da obra (comp. 13-112), alternam-se as letras hebraicas e os seus respectivos versículos. Desde o primeiro versículo (comp. 19) até a letra *Guimel* (comp. 78), as seções movimentam-se por sequência de **diapentes** descendentes. As partes que contém as letras apresentam transito modal, mas por possuírem uma extensão menor, elas são mais estáveis do que os versículos e preparam o caminho dos mesmos. Os trechos de maior expansão modal ocorrem no segundo e no terceiro versículos (ver comp. 50-112). Ao final do terceiro, através da última **conjugação (perfeita combinada com imperfeita completa)** sobre lá, ou seja, A, comp. 112), que é a **cadência principal** (com *tertia plena*), inicia-se a preparação para o final da obra.

O *finis* (comp. 113 - 124), com duas seções, traz **conjugações** semelhantes às apresentadas ao início da obra: **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre ré (ou seja, D, comp. 113-117) e sobre lá (ou seja, A, comp. 118-124). Entretanto, elas estão com a *tertia plena*, ou seja, com a terça maior.

A cadência é um importante recurso técnico-musical e auxilia também na pontuação da obra. Isto pode ser verificado nos três versículos desta primeira lamentação. Tais seções apresentam-se inter-relacionadas quanto à utilização dos graus do modo e às suas cadências finais. O primeiro e o terceiro versículos concluem sobre o ***principium*** modal (**cadência principal**; ver comp. 43, comp. 112) e o segundo, com um grau aparentado ao ***principium***, ou seja, sobre a ***emmeles* (cadência *affinal*, ou seja, C, comp. 77)**. O *exordium* e o *finis* concluem sobre a **cadência principal** (comp. 12 e 124, respectivamente). Veja a tabela:

Tab. 2: cadências em finais de seção

<i>Exordium</i> (1 ^a . seção)	1º. Versículo (3 ^a . seção)	2º. Versículo (5 ^a . seção)	3º. Versículo (7 ^a . seção)	<i>Finis</i> (9 ^a . seção)
principal	principal	<i>affinal</i>	principal	principal

Dentre as seções supracitadas, somente uma não traz a cadência **principal** (segundo versículo), mas sim, a ***affinal***. Considera-se tal recurso como estratégico, pois

esta é uma cadência aparentada à **principal** (duas notas em comum) e está colocada aproximadamente no centro da obra.

2.1.1.2 – ELOCUTIO: ORNATUS

2.1.1.2.1 – FIGURAS RETÓRICO – MUSICAIS E OUTROS ARTIFICIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais presentes nas partes do discurso de *Lamentatio Prima Primi Diei*. A primeira lição apresenta as partes *exordium* (1^a. seção) *medium* (2^a. até a 7^a. seção) e *finis* (8^a e 9^a. seção).

A) *EXORDIUM* (ABERTURA DA OBRA): 1^a. SEÇÃO (COMPASSO 1-12)

A abertura da obra inicia com as palavras *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae* (As Lamentações do Profeta Jeremias principia).⁶

A primeira parte do discurso tem a finalidade de preparar e predispor o ouvinte à composição. Em *Musica Poetica* ([1606] 1993, p.203) Burmeister discorre a respeito da importância do *exordium* como o primeiro **período** ou **afeto** da obra e menciona a fuga como um ornamento adequado a esta parte do discurso.

O *exordium* é o primeiro **período** ou **afeto** da peça. É frequentemente adornado pela fuga, de modo que, os ouvidos e a mente do ouvinte são submetidos atenciosamente à melodia e sua boa – vontade será conquistada. O *exordium* se estende até o ponto onde o sujeito fugal termina com a introdução de uma cadência verdadeira [*clausula vera*] ou de uma passagem harmônica semelhante a de uma cadência. Isto parece acontecer, quando um novo sujeito claramente diverso do sujeito fugal, é introduzido. Contudo, os exemplos não confirmam que todas as peças musicais deveriam sempre começar com o ornamento da fuga... Algumas vezes, ocorre *noëma*⁷ no *exordium* (BURMEISTER, [1606], 1993, p. 203).

⁶ Este dizer é acrescentado à lamentação. Outro fato interessante, é que antes de iniciar as Lamentações, as versões grega e latina da Bíblia introduziram um prólogo que não existe no original hebraico. A este respeito menciona a Bíblia de Jerusalém (©2002, p. 1460) em nota de rodapé letra a): “Gr. e Vulg. inserem aqui esta introdução: “Aconteceu que, depois da redução de Israel ao cativeiro e de Jerusalém a deserto, o profeta Jeremias sentou-se chorando; ele proferiu esta lamentação sobre Jerusalém e disse”.

⁷ Em termos mais recentes, este recurso corresponde à homofonia. A respeito desta figura Bartel (1997, p.181) menciona: “Uma seção homofônica dentro de uma composição contrapontística.”

Esta seção é tratada por contraponto imitativo. Um dos primeiros ornamentos é a *fuga realis*, que em Burmeister é considerada uma fuga mais livre (com relação à imitação dos intervalos) do que a *fuga imaginaria* (*canon* estrito). A construção técnica da abertura é muito interessante, pois este recurso não ocorre de imediato. Um motivo imitativo introduz a palavra *incipit* (*anaphora*; *altus*, comp. 2-3) que, a seguir, é tratada por movimento contrário (*hypallage*; *discantus*, comp. 2-3)⁸. A partir desta figura é que se inicia o processo fugal (ver por ex.: *tenor II* e *altus*, comp. 3-4). O movimento descendente do motivo imitativo já é um prenúncio do caráter triste que perpassará a obra.

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in common time. The key signature is one sharp. The title "Fuga Realis" is at the top, with "hypallage" above the first two voices and "anaphora" below them. The lyrics "In - ci - pit" and "La - men - ta - ti -" are written below the notes. Measure 5 is indicated by a vertical line and the number 5.

Fig. 19: *anaphora, hypallage, fuga realis, Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae*, seção 1, período 1

B) MEDIUM (CORPO DA PRIMEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 2 A 7 (COMPASSO: 13-112).

A lição que abre a Quinta-feira Santa comprehende os três versículos iniciais da primeira lamentação. Referindo-se à Lm 1,1-22, Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 699) mencionam: “Esta lamentação foi composta pouco depois da derrota sofrida por Judá frente a Babilônia, em 597. O poeta não faz alusão alguma ao trágico desastre de 587, quando a cidade e o templo foram destruídos. O templo foi saqueado, mas não arrasado (cf. v. 10b).”

⁸ Figura fugal por movimento contrário.

Nos versículos, o poeta relata a tragédia e o estado miserável de Sião.⁹ 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.

2^a seção (*Aleph*: primeira letra do alfabeto hebraico; comp. 13-18). **Afeto:** lamento.

Aleph, a primeira letra do alfabeto hebraico, inicia o corpo da obra. Segundo Francisco Valdomiro Lorenz “...A língua de Moisés é tão lógica que representa sempre três sentidos: um natural ou material, um simbólico e um espiritual. O valor semântico das letras nos indica os significados simbólico e espiritual...”¹⁰ Com relação à letra *Aleph*, o autor também menciona: “o primeiro som que o ser humano articula e a primeira letra do alfabeto. Exprime a idéia de unidade e do princípio; designa a causa, a força, a atividade, o poder, a estabilidade e o homem como unidade coletiva.” Lasso dedica uma seção toda para esta letra.

Esta seção é tratada com dois motivos imitativos ligeiramente distintos: sob mesma ou sob diferentes alturas. Por esta razão, foi necessário adotar a definição de *anaphora* de Kircher, pois esta figura de Burmeister, somente admite a imitação sob mesma altura. Ambos motivos são melismáticos (ex.: *anaphora* I: *discantus*, comp. 14-15; *anaphora* II: *tenor* I e *bassus*, comp.14-16). Através de suas entradas imitativas, as figuras de *anaphora* têm caráter de ênfase e reafirmação.¹¹

⁹ 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 edificados. 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.”

¹⁰ GLEE- Cabala- O Alfabeto Hebraico. A semântica das palavras. Disponível em www.eon.com.br/unilae/unil502.htm. Acesso em: 08 agosto 2008.

¹¹ A repetição imediata do motivo na mesma voz configura a presença de uma *palilogia* (*discantus*, comp. 15-16).

The musical score consists of five staves representing different voices: D. (Soprano), Altus (Alto), Tenor I, Tenor II, and Bassus (Bass). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts are mostly in unison or simple harmonic motion. The lyrics, written below the notes, include the letters 'A' and the word 'leph.' in various grammatical forms (e.g., 'A', 'leph.', 'leph, A', 'leph, A - leph,'). Three specific sections are highlighted with boxes: 'anaphora I' (measures 1-4), 'palillogia' (measures 5-8), and 'anaphora II' (measures 9-12). The 'anaphora III' section is indicated at the end of the score.

Fig. 20: *anaphora* I e II, *Aleph*, seção 2, período 1.

A primeira letra do alfabeto hebraico antecede o primeiro versículo. Assim, o transcorrer e o imitar da palavra *Aleph* nas diversas vozes reforça: está iniciando a lamentação. O recurso melismático é altamente expressivo e o seu emprego confere um **afeto** triste e lamentoso à seção.

3^a. seção (Lm 1,1; comp. 19-43). “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.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.943)

Este primeiro versículo está dividido em quatro **afetos** (ver tabela 4). Principia com a representação de uma imagem (idéias contrastantes: a cidade solitária e populosa). No segundo **período**, o desalento e a impotência de Jerusalém, comparada a uma viúva. No terceiro, verifica-se a exaltação da cidade, e finalizando, os trabalhos forçados a que ela é submetida. Destacam-se os seguintes **afetos**: a solidão, o desalento e o enaltecimento da “... princesa das províncias” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, ©2002, p. 1460).

No primeiro **período** (*Quomodo sedet sola civitas plena populo*; comp. 19-28), o poeta alude à situação da cidade: outrora populosa e agora deserta. Brown, Fitzmyer e Murphy (p.699) citam como uma das consequências da guerra, a deportação do rei Joaquim

e dos milhares de cidadãos importantes para a Babilônia. Permanecem na cidade somente as pessoas mais pobres.

“Quão solitária está a Cidade populosa!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.1460). Por sugestão poética do próprio texto, Lasso emprega um recurso técnico contrastante para representar a solidão da cidade:

Quadro 2: *hypotyposis*, seção 3

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

O compositor reserva o contraponto a duas vozes (*tenor II e bassus*; comp. 22-25) à solidão de Jerusalém, enquanto que, um tratamento vertical (5 vozes) é reservado às partes antecedente e conseqüente. Tal recurso remete à representação de uma imagem, e consequentemente à figura de *hypotyposis*.¹²

¹² Este exemplo também pode ser representado pela figura *Antitheton* ou *Contrapositum* de Kircher: “um contraste musical para expressar coisas contrárias e opostas, ocorrendo sucessiva ou simultaneamente...” (BUELOW, 2001, v.21, p.268)

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part: D (Soprano), A (Alto), T.I (Tenor I), T.II (Tenor II), and B (Bass). The score is set in common time and uses a treble clef. The lyrics are written below the staff, corresponding to the vocal parts. The music begins at measure 20, with the first line of lyrics 'Quo - mo - do se - det'. The vocal parts are mostly in unison or with slight variations. Measure 24 introduces a more complex harmonic structure with chords and sustained notes, featuring the lyrics 'ple - na po - pu - lo!'. The score concludes with a final line of lyrics 'vi - tas ple - na po - pu - lo!'. The musical style is characteristic of Baroque or early Classical choral music.

Fig. 21: *hypotyposis, quomodo sedet sola civitas*, seção 3, período 1.

O segundo período (*facta est quasi vidua domina gentium*; comp. 28-35) traz o desalento de Jerusalém. A cidade é comparada a uma viúva.¹³ Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p.699) mencionam: “Privada do mais importante de seus filhos e de muitos outros personagens, abandonada de *Yahvé*, Jerusalém tem o aspecto de uma viúva solitária e despojada.”

Este sentimento esmorecido atribuído ao período é conseguido através de recurso técnico que emprega linhas melódicas descendentes (*quasi vidua*; ver comp. 30-32), caracterizando esta ocorrência como uma *Catabasis*¹⁴ de Kircher. O movimento

¹³ “1,1 Imagem da impotência; a viúva não possui nem estatuto jurídico nem protetor; daí, disposições como as de Dt 27,19. Judá, o povo de Deus ou Jerusalém são comparados a uma mulher (cf. 1,8-9).” Nota de rodapé (**A Bíblia Teß**. São Paulo: Loyola, © 1995, p. 862).

¹⁴ A *hypotyposis* é um artifício que representa mais uma imagem, do que propriamente um sentimento. Referindo-se à *Catabasis* ou *Descensus*, Bartel (1997, p. 214) menciona: “Enquanto a *hypotyposis* de Burmeister era para ser usada para fazer o texto ou os eventos “parecerem (*videri*)” presentes, as figuras de Kircher são para realizar o afeto intentado.”

descendente contrasta com a grandiosidade ao final do **período** anterior (*plena populo*, comp. 26-28). A suavidade ou a doçura dos intervalos de **dítono** e **semidítono** (*discantus* e *altus*, comp. 30-31) também auxiliam no trato deste **afeto**: o desalento e a impotência de Jerusalém.

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins at measure 28 and includes vocal parts labeled D, A, T.I, T.II, and B. The bottom staff begins at measure 32. Both staves feature a mix of sustained notes and eighth-note patterns. The title "Catabasis" is written above the top staff.

Fig. 22: *Catabasis, facta est quasi vidua domina gentium*, seção 3, **período 2**.

Este primeiro versículo conclui com a frase “a princesa das províncias ficou sujeita ao tributo” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.943), entretanto dividi-se tal citação em dois **períodos**. Cita-se apenas o terceiro, no qual ocorre o ponto culminante da seção: o enaltecimento de Jerusalém, “a princesa das províncias” (comp. 35-38). Esta exaltação ocorre por intermédio de dois recursos técnicos: o movimento das **conjugações** por sequência de **diapentes** (D→G→C→F→Bb→F→C; comp. 35-38)¹⁵ e por uma textura

¹⁵ Na terminologia burmeisteriana: **conjAÇÃO perfeITA combinADA COM IMPERfeITA completa** sobre as notas: ré → sol → dó → fá → sib → fá → dó (comp. 35-38).

mais verticalizada das vozes (neste caso, não temos uma *noëma*¹⁶, mas sim uma *mimesis*). Gustave Reese em seu livro *Music in the Renaissance* (New York, 1959, p.508), denomina a aqui chamada sequência de **diapentes**, “de transições modulatórias através do ciclo de quintas”. Menciona ainda que em Lasso, “as transições e o som pleno de quatro ou cinco vozes na estrutura da tríade são sentidas como ‘suaves’, ‘doces’ ou ‘maravilhosas.’” Consequentemente, os recursos técnicos (**sequência de diapentes + uso verticalizado das 5 vozes**) associados ao significado do texto, conferem ao trecho uma sonoridade plena e brilhante (clarificada harmonicamente), enaltecendo Jerusalém, “a princesa das províncias”.

Fig. 23: *Mimesis, princeps provinciarum*, seção 3, período 3.

O enobrecimento da cidade não deixa de ser, por outro lado, um sentimento de indignação pela condição deplorável de Jerusalém, sujeita a tantas situações desfavoráveis.

“A que em outros tempos fora o centro do país, rodeada de suas cidades tributárias, é agora uma entre as muitas populações submetidas que compõem uma vasta província do amplo Império Babilônico.” (BROWN, FITZMYER E MURPHY, 1971, p. 699)

4^a seção (*Beth*: segunda letra do alfabeto hebraico; comp. 44-49). **Afeto:** lamento.

¹⁶ Em termos mais modernos: homofonia.

A segunda letra do alfabeto hebraico apresenta melisma imitativo de mesma altura (*anaphora*; *altus* e *discantus*, comp. 45-46). São empregadas figuras expressivas como a *metabasis* (Vogt) e outras dissonantes, como a *syncope* e o *symblema*, que conferem maior instabilidade e movimento ao trecho.¹⁷ A *anaphora*, com o seu retorno, reafirma a todo o instante a presença de *Beth* e o motivo melismático remete a um afeto triste ou lamentoso.

Fig. 24: *anaphora*, *Beth*, seção 4, período 1.

5^a. seção (Lm 1,2; comp. 50-77). “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.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944)

Enquanto que na seção anterior evidencia-se a imagem da solidão e a outrora grandiosidade de Jerusalém, nesta, ressaltam-se a tristeza (como puro sentimento ou como imagem), a falta de consolo, o desprezo e a surpresa pela traição. Estes **afetos** apresentam-se em cinco **períodos**.

¹⁷ Observa-se também uma ocorrência de *anaphora* por movimento contrário (*tenor II*, comp. 47-48).

Dalmazio Colombo (1977, p.31) comenta a respeito deste versículo¹⁸: “*Piange, piange*”: literalmente: “Chorando, chorava”, que significa um pranto torrencial e prolongado. – *nella notte*: o tempo mais propício ao amor se tornou para Jerusalém no tempo do pranto por causa da infidelidade de seus amantes.”

Os dois primeiros **períodos** fazem referência ao choro:

- *Plorans ploravit in nocte...* (**período 1**, comp. 50-54). Em “chorou sem cessar durante a noite” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944), a palavra *plorans*¹⁹ traz a figura ***pathopoeia*** caracterizada por uma segunda menor. O **afeto** é o da tristeza. A figura é também enfatizada pela tessitura das vozes (não ocorre o emprego de *discantus* e nem do *bassus*, mas de vozes centrais: *altus*, *tenor I* e *II*, comp. 50 – 53 aproximadamente). O melisma em *ploravit in nocte* (*altus*, comp. 51 - 53) também remete à idéia do choro ou lamento.

Fig. 25: *pathopoeia, plorans ploravit in nocte*, seção 5, **período 1**.

- *et lacrymae ejus in maxillis ejus* (**período 2**, comp. 54-60): ... “E as suas lágrimas correm pelas suas faces” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944). A figura de ***hypotyposis*** é observada em duas passagens: a primeira, em *lacrymae ejus* e a segunda, em *in maxillis ejus*. Verifica-se em *et lacrymae* uma predominância da linha melódica descendente e melismática (ver *discantus*, *altus*, *tenor II*, *bassus*, comp. 54 – 56). Estes recursos associados ao conteúdo do texto podem produzir na mente do ouvinte ou do intérprete, uma imagem do deslizar das

¹⁸ “*Piange, piange nella notte, e le sue lacrime sono sulle sue guance: Non ha um consolatore fra tutti i suoi amanti; tutti i suoi amici l'hanno tradita le sono diventati nemici!*” (Lm 2,18; COLOMBO, 1977, p.31)

¹⁹ No Dicionário de Latim-Português (2001, p.518): “*plōrō, ās, āre, āvī, ātum A) v.tr. chorar, deplorar, lamentar...B) v. int. gritar chorando, soltar gritos de dor, chorar com abundância, lamentar-se, gemer.*”

lágrimas sobre o rosto. Em *maxillis ejus* (comp. 57-60) ocorre uma ***mimesis***²⁰ e uma sequência de **diapentes** (ou seja, Eb – Bb – F, comp. 58 - 59)²¹ que também associadas ao texto sugerem uma imagem: a clarificação da face. Meio-tons (***pathopoeia***) ocorrem com freqüência auxiliando no caráter patético deste trecho.

The musical score for Hypotyposis, Mimesis, Pathopoeia, et lacrymae ejus in maxillis ejus, section 5, Periodo 2, is a five-staff setting. The staves are labeled D, A, T.I, T.II, and B from top to bottom. The key signature is G major. The music is in common time. The lyrics are in French and describe a scene of crying and distress. The vocal parts sing in unison, with some slurs and rests used to emphasize the emotional weight of the words.

Fig. 26: **hypotyposis, mimesis, pathopoeia, et lacrymae ejus in maxillis ejus**, seção 5, período 2.

No terceiro período (*non est qui consoletur eam, ex omnibus charis ejus; comp. 60-64*) o **afeto** que se destaca é Jerusalém inconsolável.²² Deus está ausente: “...A destruição é fruto do julgamento de Deus contra a cidade, que agora toma consciência de suas culpas. Seus aliados, “amantes”²³ de outrora, hoje são seus inimigos. E o pior castigo é a ausência de Javé...” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1070)²⁴. Uma figura semelhante ao

²⁰ Neste caso, imitação por subgrupos (ex.: *discantus + tenor II + bassus, e altus + tenor I* (comp. 57 - 60).

²¹ Na terminologia burmeisteriana: **conjugação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre mib → sib → fá (comp. 58 - 59). Este é um caso similar ao citado anteriormente por Reese.

²² “1,2 Consolador engloba um papel jurídico e messiânico. Ele é aplicado ao ato salvífico de Deus: Is 12,1; 40,1; Sl 71,21; 86, 17; cf. Lc 2, 25 e também o papel de Paráclito, Jo 14,16.26; 15, 26; 1 Jo 2,1.” Nota de rodapé (A BÍBLIA TEß, 1995, p. 862).

²³ A Bíblia de Jerusalém (© 2002, p.1460) traduz esta passagem como: “entre os seus amantes” e referindo-se à palavra “amantes”, menciona em nota de rodapé: “b) Os antigos aliados de Judá (cf. Jr 4, 30; 30,14; Ez 16, 37 – 40; 23, 22 - 29).” O Pe. Cássio M. D. da Silva menciona uma outra interpretação a esta palavra: “...amantes podem ser também os deuses pagãos (Baal, Asherá, Astarte) que os judaístas cultuavam e se separavam de Javé. Como se fosse um casamento: Judá é a esposa, Javé o esposo, os deuses pagãos são os amantes.”

²⁴ Citação de rodapé.

faux bourdon conduz a palavra *non est qui consoletur eam*: a **congeries**.²⁵ Lasso emprega esta figura nas três vozes mais agudas. Tal procedimento (C – Cm/Eb – Eb – Bb/D – Dm; comp.60-61)²⁶ produz uma sonoridade doce e suave, que associada ao texto nos remete a um languido e terno **afeto**: *non est qui consoletur eam*.

Fig. 27: *congeries, noëma, non est qui consoletur eam, ex omnibus charis ejus*, seção 5, período 3.

O quarto **período** (*omnes amici ejus spreverunt eam*, comp. 67-72) contrasta timbristicamente com o terceiro e um **afeto** vil é trazido à tona pelas vozes graves: o

²⁵ Bartel (1997, p. 229-230) cita: “a *congeries* é assim, um *faux bourdon* com uma voz superior sincopada.” Numa terminologia moderna: alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopa na voz superior.

²⁶ Na terminologia burmeisteriana: **conjugações: perfeita combinada com imperfeita completa** sobre dó → **puramente imperfeita e completa** sobre mib → **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre mib → **puramente imperfeita e incompleta** sobre ré → **perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre ré (comp. 60-61).

desprezo. Com relação a este versículo, Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 699) comentam: “*todos sus amigos la han traicionado*”: Jerusalém pode ver mais de um rosto conhecido nas filas babilônicas. As pequenas nações palestinas que compartilhavam com Judá a sua história, e que muitas vezes haviam sido suas aliadas, se passaram à Babilônia quando as coisas chegaram a uma situação crítica (por ex.: cf. Jr 35,11; Ez 19,8).

Fig. 28: *noëma*, timbres graves, *cadenza sfuggita*, *omnes amici ejus spreverunt eam*, seção 5, período 4.

A figura *noëma*, com seu tratamento cordal, serve como delimitador dos principais **afetos** envolvidos, ou seja, no terceiro **período**, a languidez de Jerusalém inconsolável (3 vozes superiores) e no quarto, o desprezo, um afeto baixo, reservado às vozes inferiores.

Quadro 3: principais afetos no terceiro e quarto **períodos**.

PERÍODO 3 (comp. 60 - 67)	PERÍODO 4 (comp. 67 - 72)
<i>Non est qui consoletur eam</i> (emprego das 3 vozes superiores) Figura: <i>Congeries</i>	<i>ex omnibus charis ejus</i> (textura plena: 5 vozes) Figura: <i>Noëma</i>

PERÍODO 3 (comp. 60 - 67)	PERÍODO 4 (comp. 67 - 72)
<i>omnes amici ejus</i> (textura plena: 5 vozes) Figura: <i>Noëma</i>	<i>spreverunt eam</i> (emprego das 3 vozes inferiores) contraponto

Uma *cadenza sfuggita* ao final do **período** (Dm-C→Bb, comp. 71-72) tem forte valor expressivo: revela a surpresa por esta condição inesperada de Judá.

Outro exemplo da aplicação desta cadência ocorre ao final do último **período** (*et facti sunt ei inimici*, comp. 73-77), na palavra inimigos, revelando um estado de alerta e também o mesmo aspecto imprevisto.

The musical score consists of five staves (voices) labeled D, A, T.I, T.II, and B from top to bottom. The music is in common time. The vocal parts sing the text "et facti sunt ei inimici". The score shows various musical markings such as fermatas, dynamic changes, and key signature shifts. The vocal parts are labeled D, A, T.I, T.II, and B.

Fig. 29: *cadenza sfuggita*,²⁷ *et facti sunt ei inimici*, seção 5, período 5.

6^a seção (*Ghimel*: terceira letra do alfabeto hebraico; comp. 78-82). **Afeto:** lamento.

Como as letras hebraicas anteriores, *Ghimel* também é tratada com o recurso melismático contribuindo para um **afeto** triste. Contudo, o motivo imitativo de mesma altura (*anaphora*; *tenor I* e *discantus*, comp. 79-82) é, nesta seção, descendente, podendo assim, remeter a uma *catabasis* (Kicher). Este recurso empregado reforça ainda mais a expressão do sentimento. Esta intensificação prepara o espírito do espectador para a entrada do terceiro versículo: aflição e angústia pelo exílio e servidão.

²⁷ Finaliza no III grau do modo (ou seja, C, comp. 77): **cadênciа affinal**.

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in G minor. The vocal parts are: D (Soprano), A (Alto), T.I (Tenor I), T.II (Tenor II), and B (Bass). The score is marked with 'anaphora' above the first two measures. The lyrics 'Ghi' and 'mel' are repeated in various patterns across the voices. In the third measure, 'T.II' has a bracketed section labeled 'supplementum'.

Fig. 30: *anaphora, symblema minus, supplementum, Ghimel*, seção 6, período 1.

7^a. seção (Lm 1,3; comp. 83-112). “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.944)

D. Colombo (1977, p.32) menciona: “se refere aqui, não à deportação, por assim dizer, oficial, na Babilônia, realizada por Nabucodonosor e seus soldados nos dias da tomada de Jerusalém, mas àquela voluntária, não menos numerosa e dolorosa, que sucedeu a catástrofe, causada por sofrimentos e opressões por parte dos novos governadores do país e pelas incursões dos povos circunvizinhos, dos quais também fala Jeremias em 40,11-12 e 42-44; talvez um eco deste exílio voluntário sofrido conste nos salmos 120 (cfr. v.5), 42 e 43.”

Neste terceiro versículo ocorre a expressão de sentimentos muito intensos e a representação de imagens com qualidades de movimento. A seção é dividida em seis **períodos**, destacam-se os seguintes: a aflição de Judá causada pelo exílio (**período 1**; comp. 83-88), a perseguição e a apreensão de Jerusalém em poder do inimigo (**período 2**; comp. 88-92) e a angústia diante da tragédia que se abate sobre o povo (**período 6**; comp. 107-112).

Em *Migravit Judas propter afflictionem*²⁸ (**período 1**, comp. 83-88) vários recursos técnicos são empregados para expressar a aflição. Ao início, em *Judas*,

²⁸ As palavras *Migravit Judas* também são traduzidas como: “Judá é deportada” (A BÍBLIA TEß, ©1995, p. 862) e “Judá foi para o exílio” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1070).

dissonâncias em tempos consecutivos seguidos (*pleonasmus*, comp. 84-85), revelam a densidade do momento. Uma sequência de **diapentes** descendentes que inicia em *Judas* e estende-se até *afflictionem*, é momentaneamente interrompida (*cadenza sfuggita*, comp. 87-88); a seguir, retorna-se à **conjulação** que havia sido desviada (D-G-C→Bb-F, comp. 85-88)²⁹. O “esperado” era finalizar na **conjulação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre fá (ou seja, F, “comp. 88”), fechando assim, a sequência de **diapentes**, mas é desviado para sib (ou seja, Bb; comp. 88). Este artifício cadencial pode sugerir o inopinado: a aflição de Judá causado pelo exílio.

Fig. 31: *pleonasmus, cadenza sfuggita, migravit Judas propter afflictionem*, seção 6, período 1.

“Todos os seus perseguidores se apoderaram dela...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944). O quinto **período** (comp. 100-107) oferece duas imagens de **hypotyposis**: a primeira indica a perseguição, e a segunda, os inimigos se apossando de Judá. Na primeira ocorrência (o andar, a perseguição), a representação da imagem está centrada principalmente na alternância de **conjulações** distintas na “harmonia”. No segundo caso, o avançar e o apreender se dá pela verticalidade da textura (*noëma*), pela movimentação das vozes e pelos valores de duração.

²⁹ Na terminologia burmeisteriana: **conjulação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre ré-sol-dó→sib-fá, comp. 85-88).

A representação da perseguição é observada através de recursos retórico-musicais suscitando movimento:

- Tratamento contrapontístico em *omnes*: *tenor I* e *bassus* apresentam tratamento semelhante ao início de suas linhas melódicas (comp. 100-102).
- Em contraposição ao trecho anterior, a palavra *persecutores* tem a textura mais alinhada. Verifica-se uma “perseguição harmônica” (Gm→D→Gm→D→Gm→Dm; comp. 102 - 104: início) com predomínio de mínimas. Esta textura mais cordal, associada à repetição das **conjugações** na palavra *persecutores* e a ocorrência de mínimas, pode sugerir o movimento do andar. Isto também é reforçado melodicamente pela voz de *discantus* alternando as notas Sol³ e Fá#³ e pelo *bassus* com o Sol¹ e Ré² (comp. 102-104: início).

Aqueles que perseguiam a Judá se apoderaram dela. *Apprehenderunt* (comp. 104-105) emprega ao início:

- tratamento “homofônico” (***noëma***): as vozes estão alinhadas e, na sua maioria, movimentam – se em mesma direção ao agudo. Este movimento ascendente pode sugerir um avançar.
- valores de duração mais longos nas vozes superiores (*altus*, *tenor I*, comp. 105 - 107), associados ao movimento da linha melódica que acaba de atingir o ponto mais elevado e retrocede, podem sugerir o apoderar-se: Judá dominada.

The musical score consists of two parts: 'Hypotyposis' and 'Noëma'.
Hypotyposis (measures 100-103): Five voices (D, A, T.I, T.II, B) sing in unison. The lyrics are: '- qui - em; o - mnes per - se - cu - to - res'. The section ends with a repeat sign.
Noëma (measures 104-107): Four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing in unison. The lyrics are: 'e - jus ap - pre - hen - de - runt e - - am'. The section ends with a repeat sign.

Fig. 32: *hypotyposis*, *omnes persecutores ejus*, seção 7, período 5.

Ao final da seção, a agonia do povo israelita é trazida ao coração. Duas figuras auxiliam na expressão de um **afeto** angustioso: ***pleonasmus*** e ***climax***. Em ...*inter angustias*, as suspensões dissonantes seguidas (*discantus*, comp. 107-108 e 109-110) “ferem” a sonoridade e a ***climax***³⁰ (através da repetição motivica) confere ainda mais força expressiva à palavra (*discantus*, 109-110).

³⁰ Repetição de um motivo ou linha melódica a um diferente nível de altura. Neste exemplo a relação de semelhança com o motivo não é mantida durante toda a repetição.

The musical score consists of five staves, each representing a vocal part: D (Discantus), A (Altus), T.I (Tenor I), T.II (Tenor II), and B (Bassus). The music is in common time, with a tempo of 107. The lyrics are in Portuguese, referring to 'angustias' (distress). The vocal parts are separated by vertical bar lines. Above the staves, there are two boxes: 'Pleonasmus' with a bracket over the first three staves, and 'Climax' with a bracket over the last two staves. The vocal parts are labeled on the left: D, A, T.I, T.II, B.

Fig. 33: *pleonasmus, climax, inter angustias*, seção 7, período 6.

Resumindo em algumas palavras os sentimentos ou imagens que mais se destacaram nos versículos anteriores, citam-se a solidão e o pecado, entretanto, neste vê-se ressaltado a deportação.

Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 699) comentam: “Para Judá, uma invasão não era algo novo, mas o desterro adicionou uma nova característica àquela velha experiência. A história de Judá estava permeada de opressão e conflitos internacionais; agora dá um novo passo neste contexto e conhece o exílio.”

C) *FINIS: SEÇÃO 8 E 9 (COMPASSO: 113-124).*

8^a. e 9^a seção: correspondem à parte final da *lamentatio prima primi diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*,³¹ está dividida em duas seções.

8^a. seção (comp. 113-117): dedicada à palavra *Jerusalem*. O **afeto:** invocação patética a Jerusalém.

Ao início, as figuras ***noëma*** e ***pathopoeia*** (*discantus* e *tenor I*, comp. 113-114) valorizam e ressaltam a palavra Jerusalém e aventa-se um sentimento patético. Melismas

³¹ Na verdade, esta citação de Oséias não menciona Jerusalém, mas sim Israel: “Volta, Israel a Iahweh teu Deus, pois tropeçaste em tua falta” (BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus. ©2002, p. 1603)

ascendentes ou descendentes perpassam toda a seção. Nas letras hebraicas, este recurso aparece como um elemento fortemente expressivo: a sua ocorrência reporta ao lamento. Neste **período**, ele terá esta mesma função. As linhas melismáticas descendentes (*catabasis* de Kircher; *tenor I, altus e tenor II*, comp. 115-116) assim como os intervalos de **diapasão** descendente (*exclamatio* de Walther; *tenor II e discantus*, comp. 116), remetem a um lamento desolador.

The musical score consists of five staves, each representing a voice: D (Soprano), A (Alto), T.I (Tenor I), T.II (Tenor II), and B (Bass). The music is in common time, with a key signature of one sharp. The tempo is marked as 113. The score includes lyrics in Hebrew, such as "Je - ru - sa - lem". There are several musical markings: "Pathopoeia" (indicated by a bracket above the first two voices), "Catabasis" (indicated by a bracket below the second and third voices), and "Exclamatio" (indicated by a bracket above the fourth and fifth voices). The vocal parts are mostly in unison or simple harmonic motion, reflecting the described "cordal" texture.

Fig. 34: *pathopoeia, catabasis, exclamatio, Jerusalem*, seção 8, período 1.

9^a. seção (comp. 118-124): *convertere ad Dominum Deum tuum*. **Afeto:** apelo à conversão.

Verifica-se o emprego de “texturas mistas”: cordal + imitativa. Ao início, uma sonoridade muito intensa é conseguida através da utilização da figura *noëma* e do diálogo entre as vozes extremas (*anaphora*; comp. 118-120). A *exclamatio* (Walther) com seus saltos de **diatessarão** ascendente (*discantus* e *bassus*, comp. 118-119) tem forte poder expressivo e proclama: *convertere!* A palavra *Dominum* é tratada imitativamente (*mimesis*; comp. 120-122) e valorizada com o ritmo dáctilo. Em *Deum Tuum*, o discurso musical prossegue de maneira semelhante ao inicio: as vozes extremas dialogam imitativamente (*anaphora*; *discantus* e *bassus* comp. 122-124). O tratamento desta seção por textura cordal e imitativa, associadas à *exclamatio* (Walther), é traduzido como um pedido intenso e angustioso de conversão.

Fig. 35: *Noëma, anaphora, exclamatio, mimesis, convertere ad Dominum Deum Tuum*, seção 9, período 1.

2.1.1.2.2 – SINOPSE

A) EXORDIUM: SEÇÃO 1 (comp. 1 - 12).

Tab. 3: *Exordium: figuras retórico-musicais e os afetos, Lamentatio Prima Primi Diei*, seção 1.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
EXORDIUM	1 - 12	<i>Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae.</i>	1	<i>Anaphora Hypallage, Fuga realis, Parembole, Palillogia, Parrhesia, Syncope e Exclamatio</i> (Walther).	Imitação sob mesma altura. Imitação em movimento contrário. Imitação em intervalos de diapentes ou diatessarão . Motivo em movimento paralelo com intervalos de dítonus ou semidítongo . Dissonâncias. Salto expressivo de um diapasão ascendente. Imitação em subgrupo.	Preparar, predispor o ouvinte à obra.

					Cadênci a principal <i>(tertia plena,</i> ou seja, conjugaç ão perfeita combinada com imperfeita completa sobre a nota lá, ou seja, A, comp. 12) finaliza o <i>exordium.</i>	
--	--	--	--	--	--	--

B) MEDIUM: SEÇÃO 2 A 7 (comp. 13-112)

Tab. 4: *Medium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Primi Diei: Aleph* e Lm1,1 -seção 2 e 3.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênci a	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 2ª. <i>Aleph</i> (1ª. letra do alfabeto hebraico)	13 - 18	<i>Aleph</i>	1	<i>Anaphora</i> (Kircher) e <i>Palillogia</i> .	Motivo melismático imitativo de mesma e de diferentes alturas. Repetição imediata de um motivo na mesma voz. A seção inicia sobre o primeiro grau do modo (nota lá, comp. 13) e ao final, uma cadênci a trifônica sobre a nota lá (conjugaç ão perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá, ou seja, A, comp. 17) conduz à cadênci a peregrina sobre ré (com <i>tertia plena</i> , conjugaç ão perfeita combinada com imperfeita	Lamento. Tristeza. Reafirmação. Predispor: preparar para o principiar do primeiro versículo.

					completa sobre ré, ou seja, D, comp. 18).	
3ª. Lm. 1:1 (comp. 19 – 43)	19 – 28	<i>Quomodo sedet sola civitas plena populo!</i>	1	<i>Hypotyposis</i> (ou <i>Antithesis</i> de Kircher).	Contraste de textura (homofonia x contraponto). A seção inicia com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (<i>tertia plena</i> , ou seja, A, comp. 19) e finaliza com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 28).	Idéias opostas: cidade solitária e populosa.
	28 - 35	<i>Facta est quasi vidua domina gentium;</i>	2	<i>Mimesis, Catabasis e Syncope.</i>	Imitação em subcorais. Linha melódica de predominância descendente. Sincopas e melismas. Sequência de diapentes .	É fato: o desalento e a impotência de Jerusalém diante de sua desolação. Jerusalém comparada a uma viúva (desprovida de amparo).
	35 – 38	<i>princeps provinciarum...</i>	3	<i>Mimesis e Metabasis</i> (Vogt).	Imitação por subcorais. Cruzamento de vozes. Sequência de diapentes associada ao som pleno (5 vozes). O período inicia com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (ou seja, D, comp. 35) e finaliza com cadência imperfeita na conjugação perfeita	Jerusalém enaltecidida.

					combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 38).	
	38 – 43	<i>...facta est sub tributo.</i>	4	<i>Noëma, Pleonasmus e Metabasis</i> (Vogt).	Tratamento cordal. Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas. Cruzamento de vozes. Linha melódica de predominância descendente. Notas de valores mais longos em <i>tributo</i> (<i>discantus, bassus e altus</i>). O último período inicia com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 39) e através de sequência de diapentes ascendentes finaliza na cadência principal (com <i>tertia plena</i> . ou seja, A, comp. 43).	A princesa das províncias sujeita a trabalhos forçados.
4ª. <i>Beth</i> (segunda letra do alfabeto hebraico)	44 - 49	<i>Beth</i>	1	<i>Anaphora, Parembole, Syncope, Symblema minus, Metabasis</i> (Vogt),	Motivo melismático imitativo de mesma altura. Voz de preenchimento “harmônico.” Dissonâncias. Breves dissonâncias de passagem por movimento paralelo. Cruzamento de vozes.	Lamento. Tristeza. Reafirmação. Predispor: preparar para o principiar do segundo versículo.
5ª. Lm. 1:2 (comp. 50 – 77).	50 – 54	<i>Plorans ploravit in nocte,</i>	1	<i>Pathopoeia. Syncope.</i>	Motivos formados por intervalos de meio-tonos.	E Jerusalém chora: “Chorou sem cessar durante a

					Algumas vozes trazem melismas. Sincopas dissonantes.	noite.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	54 – 60	<i>et lacrymae ejus in maxillis ejus;</i>	2	<i>Hypotyposis, Exclamatio</i> (Walther) e <i>Mimesis.</i>	Linhas melódicas descendentes. Saltos de sexta menor ascendente e diapasão. Subgrupo imitativo sobre várias alturas. Sequência de diapentes associado a uma textura mais plena das cinco vozes.	Deslizar das lágrimas pela sua face. Pingar das lágrimas. Face clarificada.
	60 – 67	<i>non est qui consoletur eam, ex omnibus charis ejus;</i>	3	<i>Congeries e Noëma.</i>	Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas. Emprego das três vozes superiores. Tratamento cordal a 5 vozes.	Languidez: Jerusalém inconsolável. “Não há quem a console entre todos os seus amados.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944) A sonoridade plena de <i>ex omnibus charis ejus</i> realça ainda mais o tratamento em <i>non est qui consoletur eam.</i>
	67 – 72	<i>omnes amici ejus spreverunt eam,</i>	4	<i>Noëma.</i>	Contraste de textura, tessitura e número de vozes empregadas. Tratamento vertical das vozes, associado à sequência de diapentes. Sons mais graves sugerem afetos vis. <i>Cadenza sfuggita.</i>	A surpresa pelo inesperado: “todos os seus amigos a desprezaram.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	72 – 77	<i>et facti sunt ei inimici.</i>	5	<i>Anaphora e Noëma.</i>	Motivo imitativo de mesma altura. Linhas melódicas com predominância	Surpresa: os antigos aliados de Judá tornaram-se seus inimigos.

					de notas de mesma altura e graus conjuntos. Valores de duração vão ficando mais longos e estáveis. Cadência trifônica e cadenza sfuggita.	
6ª. <i>Ghimel</i> (terceira letra do alfabeto hebraico)	78 – 82	<i>Ghimel.</i>	1	Anaphora, Catabasis (Kircher), Symblema minus e Syncope.	Motivo melismático imitativo de mesma altura. Linha melódica descendente. Breves dissonâncias de passagem por movimento paralelo. Sincopas dissonantes. Supplementum. Cadenza imperfetta ou sfuggita.	Lamento desolador. Tristeza. Reafirmação. Predispor: preparar para o principiar do terceiro versículo.
7ª. Lm. 1:3 (comp. 83 – 112).	83 - 88	<i>Migravit Judas propter afflictionem...</i>	1	Mimesis, Parrhesia, Syncope, Pleonasmus e Hypotyposis.	Subgrupo imitativo sobre várias alturas. Uma dissonância entre consonâncias. Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas. Tratamento mais vertical das vozes e notas mais estáveis quanto à sua altura. Sequência de diapentes. Cadenza sfuggita (comp. 87 - 88).	Imagen: aflição paralisante. Surpresa pelo inesperado: A aflição de Judá causada pelo exílio.
	88 – 92	<i>et multitudinem servitutis;</i>	2	Noëma e Pleonasmus.	Tratamento vertical das vozes. Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas. Cadenza sfuggita (comp. 91 - 92).	A escravidão inesperada. A dureza da servidão.

	92 – 96	<i>habitavit inter gentes,</i>	3	Anaphora, Syncope e Exclamatio (Walther).	Motivo melismático imitativo de mesma altura. Dissonâncias. Salto intervalar de 8ª justa ascendente.	Movimento: “Habita entre as nações”.
	96 – 101	<i>nec invenit requiem;</i>	4	Hypotyposis e Pleonasmus.	Predomínio de linhas melódicas descendentes. Melisma. Cadenza perfetta (comp. 99). Motivos imitativos. Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas. Cadência trifônica (comp. 101).	Imagem de movimento: o cair por terra, o repouso e imediatamente o prosseguir. “... e não achou repouso.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	100 – 107	<i>omnes persecutores ejus apprehenderunt eam...</i>	5	Anaphora, Hypotyposis e Nōëma.	Motivo imitativo de mesma altura. Persecutores: a harmonia caminha por sequência de <i>diapentes</i> (Gm–D–Gm–D–Gm – <u>Dm</u>). Repetição das notas sol ¹ e ré ² no <i>bassus</i> e sol ³ e fá# ³ no <i>discantus</i> . Textura vertical. Apprehenderunt: predominam linhas melódicas ascendentes com tratamento cordal.	Movimento: perseguição e apreensão. “todos os seus perseguidores se apoderaram dela.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	107 – 112	<i>...inter angustias</i>	6	Pleonasmus e Climax.	Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas. Repetição imediata de uma exposição melódica a um grau inferior. Cadência principal (tertia plena , ou seja, A, comp. 112).	Angústia.

C) *FINIS*: SEÇÃO 8 E 9 (comp. 113-124)

Tab. 5: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Primi Diei*, seção 8 e 9.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadências	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>FINIS</i> (inspirado em Os 14:2) 8^a.	113 – 117	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	1	<i>Pathopoeia, Noëma, Exclamatio</i> (Walther), <i>Catabasis</i> (Kircher), <i>Hypallage e Syncope</i> . *Figura não catalogada.	Emprego de semitonos. Tratamento cordal. Salto de diapasão ascendente. Motivo melismático descendente e imitativo. Melismas. Linha melódica em movimento contrário. Dissonâncias. *Salto intervalar de diapasão descendente.	Lamento desolador.
9^a.	118 – 124	<i>... convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>	1	<i>Noëma, Anaphora</i> (Burmeister), <i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Mimesis e Pleonasmus</i> .	Tratamento cordal. Motivo melismático imitativo de mesma altura. Diatessarão ascendente. Subcoral imitativo. Sincopas dissonantes seguidas.	Apelo à conversão.

2.1.2 – *LAMENTATIO SECUNDA PRIMI DIEI* (*Elegia prima*, 7-9)

2.1.2.1 – *DISPOSITIO*

2.1.2.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A segunda lição da Quinta-feira Santa traz os versículos de 7-9 da primeira lamentação. As letras hebraicas: *Zain*, *Heth*, *Teth*, antecedem respectivamente os três

versículos. A citação inspirada em Oséias 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, encerra a lamentação.

A *Lamentatio Secunda Primi Diei* apresenta duas partes do discurso: (1) *medium* (o “corpo da obra”) e (2) *finis*, totalizando nove seções.

Segue tabela com a ordenação do discurso e a tradução.

Tab. 6: *Lamentatio Secunda Primi Diei (Elegia prima, 7 - 9)*, O. Di Lasso, divisão do discurso.

	seção	compassos	texto
MEDIUM	10	1-7	Zain: sétima letra do alfabeto hebraico
	11	8-46	<i>Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae, et prævaricationis, 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	Heth: oitava letra do alfabeto hebraico
	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.³²</i>
	14	83-86	Teth:nona letra do alfabeto hebraico
	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>
FINIS	17	119-122	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	18	123-128	<i>...converte ad Dominum Deum tuum.</i>

ZAIN

⁷Jerusalém recordou – se dos dias da sua aflição, e da sua pravaricação, e de tôdas as suas coisas apetecíveis, que tinha tido desde os dias antigos, quando o seu povo caía debaixo da mão inimiga, e não havia quem lhe acudisse. Os seus inimigos viram – no, e fizeram escárnio dos seus sábados.

HET

⁸Jerusalém cometeu um grande pecado, por isso se tornou instável;

³² 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/>). Acesso: 11/11/2009): “...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.”

todos os que a honravam a desprezaram, porque viram a sua ignomínia; e ela, gemendo, voltou o rosto para trás.

TET

⁹As suas impurezas chegam até aos seus pés, e (*entre os seus pecados*) não se recordou do seu fim;
foi pasmosamente abatida, sem ter consolador.
Vê, Senhor, a minha aflição, porque o inimigo elevou – se.

Lm 1,7-9.³³

2.1.2.1.2 – O MODO.

No corpo da *Lamentatio Secunda Primi Diei* verifica – se a alternância das letras hebraicas e de seus respectivos versículos. O texto inspirado em Oséias 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum* encerra a segunda lição.

Comparando o tratamento modal da *Lamentatio Prima Primi Diei* com esta, verifica-se que a segunda lição explora mais os recursos modais. Em *Lamentatio Prima* há a necessidade de fixação do modo (frígio sobre lá, ou seja, frígio transportado um **diatessarão** acima), para que o ouvinte e/ou intérprete possa identificá-lo de imediato. Assim, as **conjugações** empregadas são as que auxiliam nesta identificação. Já na abertura da *Lamentatio Secunda* (Zain), observa-se o início da expansão e a condução para a **conjugação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre fá (ou seja, F, comp. 7). As transições modais ocorrem até aproximadamente o final da letra *Teth*, onde a **cadência affinal** (**conjugação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre a nota dó, ou seja, C, comp. 86) conduzirá ao restabelecimento da **conjugação principal** (ou seja, Am, comp. 87).

³³ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944.

Fig. 36: o modo e as partes do discurso em *Lamentatio Secunda Primi Diei* (*Feria Quinta In Coena Domini*).
Medium

<i>Finis</i>									
1	8	47	51	83	87	106	119	123	128
ZAIN	<i>Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae, et prævaricationis, omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostilium, et non esset auxiliator; viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.</i>	HETH	<i>Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est; omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus: ipsa autem gemens et conversa est retrosum.</i>	TETH	<i>Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui; deposita est vehementer, non habens consolatorem.</i>	<i>Vide, Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.</i>	<i>Jerusalem, Jerusalem... ad Dominum Deum tuum.</i>		
lá	Fá ré	Ré sol	Lá ré	Fá Fá	Dó lá	Lá	Ré	Ré sol	Lá Ré

Observe abaixo, o tratamento dado às cadências em cada final de seção nesta parte da obra:

Tab.7: Cadências em *Lamentatio Secunda Primi Diei* (*Quinta Feria In Coena Domini*)

<i>Medium</i>								<i>Finis</i>	
10 ^a . seção	11 ^a . seção	12 ^a . seção	13 ^a . seção	14 ^a . seção	15 ^a . seção	16. seção	17 ^a . seção	18 ^a . seção	
peregrina (neste caso, F)	peregrina (neste caso, D)	principal	peregrina (neste caso, F).	Affinal (ou seja, C)	principal	peregrina (neste caso, D).	principal	principal	

Nesta tabela pode ser observado que a partir da letra *Zain* (10^a seção) até a *Teth* (14^a. seção) predominam **cadências peregrinas** (três ocorrências). A **cadência principal** e a **affinal** aparecem uma única vez. Esta última é colocada estratégicamente para reconduzir a obra à **conjugação principal** (ou seja, Am).

A partir Lm 1,9 (15^a. seção) ocorre o predomínio de **cadências principais** (apenas uma é **peregrina**).

As ocorrências cadenciais confirmam que na *lamentatio secunda primi diei* observa-se expansão modal, e que, a retomada da **conjugação principal** é preparada pela **cadência affinal** e efetivada a partir da 15^a. seção com o predomínio de **cadências principais**.

2.1.2.2 – *ELOCUTIO: ORNATUS*

2.1.2.2.1 – FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais presentes nas partes do discurso de *Lamentatio Secunda Primi Diei*. A segunda lição apresenta as partes *medium* (10^a. até a 16^a. seção) e *finis* (17^a e 18^a. seção).

A) *MEDIUM* (CORPO DA SEGUNDA LIÇÃO): SEÇÃO 10 A 16 (COMPASSO: 1-118).

O corpo da *Lamentatio Secunda Primi Diei* contém os versículos de 7-9 da primeira lamentação. Os assuntos abordados referem-se à recordação dos tempos difíceis e à tragédia como fruto do pecado e das iniquidades de Jerusalém. Desonrada e só, solicita o olhar de Deus para a sua condição deprimente, enquanto o inimigo triunfa!

10^a. seção: (*Zain*: sétima letra do alfabeto hebraico; comp. 1-7). **Afeto:** lamento.

Um motivo melismático imitativo (*anaphora*; ex.: *tenor II* e *I*, comp. 1-3) perpassa toda a seção e associado à *parembole*³⁴ (ex.: *altus*, comp. 1-2 e *tenor II*, comp. 3-4), produz um lamento terno e suave.

Fig. 37: *anaphora*, *zain*, seção 10, período 1.

11^a. seção: (Lm 1,7; comp. 8-46).

“Jerusalém recordou-se dos dias da sua aflição, e da sua prevaricação, e de tôdas as suas coisas apetecíveis, que tinha tido desde os dias antigos, quando o seu povo caía debaixo da mão inimiga, e não havia quem lhe acudisse. Os seus inimigos viram-no, e fizeram escárnio dos seus sábados.”(BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

Este versículo é mais extenso que os demais. A este respeito, Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v.2, p.700) mencionam:

O autor segue em todo o poema o metro de três versos por estrofe; portanto, um dos quatro versos que esta estrofe contém é uma glosa. CCD e BJ³⁵ eliminam o

³⁴ Este é um caso de adaptação de uma figura fugal num contexto imitativo.

segundo verso hebraico, “*todas sus cosas agradables que poseía desde días lejanos*”. Rudolph pensa que o segundo verso é original e que o terceiro (“*cuando caía su pueblo... en su ayuda*”) é uma glosa para explicar a “vida errante” do primeiro verso.

Esta seção está dividida em dez **períodos** e o texto faz referências às recordações de momentos conflituosos vividos por Jerusalém, que outrora encontrava - se numa situação favorável. Já na abertura, nota-se a figura de ***pathopoeia*** (ver *discantus, altus e tenor I*, comp. 8-9) que remete a uma triste recordação:

The musical score consists of five staves, each representing a different voice: D (Soprano), A (Alto), T.I (Tenor I), T.II (Tenor II), and B (Bass). The music is in common time, with a key signature of one sharp. The lyrics "Re-cor-da-ta est Je-ru-sa-lem di-" are repeated across the voices. Measure 10 is indicated above the staff.

Fig. 38: ***pathopoeia, recordata est***, seção 11, período 1.

O infortúnio e a desgraça deste povo são representados por figuras de ***hypotyposis*** que trazem à mente imagens como:

- a aflição paralisante (*dierum afflictionis suaे*, período 2): o interromper de uma seqüência de **diapentes** (A-D-G- C→Am→F; comp. 11-14) e o concomitante emprego de notas estacionárias, remete à imagem da inércia.³⁵

³⁵ Cita – se no *tomo I* (p. 44) que CCD é abreviatura da *Traducción de la Biblia efectuada por la Confraternity of Christian Doctrine* (= *New American Bible*) e BJ da Bíblia de Jerusalém.

³⁶ Ver tratamento semelhante na obra *In me Transierunt Irae Tuae* de Orlando Di Lasso. Nas palavras *et terrores tui* (comp. 20 – 26 da partitura disponível em: <http://www.cpdl.org> , 2001, p. 2), notas de mesma altura e valores mais longos são empregados, sugerindo uma imagem paralisante.

11

Fig. 39: *hypotyposis, dierum afflictionis suaे*, seção 11, período 2.

- a queda (*cum caderet populus ejus; período 6*): ao início, duas linhas melódicas descendentes, sugerem a imagem da queda.

28

Fig. 40: *hypotyposis, cum caderet populus ejus*, seção 11, período 6.

O emprego de intervalos idênticos pode também sugerir a *fuga imaginaria* (canon estrito), entretanto, para considerá-la como tal, a segunda voz deveria ser imaginada e não estar escrita, como no exemplo acima.

- o triste avançar do inimigo (*in manu hostili; período 7*): ao início deste trecho uma *fuga libera* (Walther) dirigi-se à palavra *hostili*, que apresenta melismas ascendentes

impulsionados por semínimas e produz um movimento avante (*discantus, altus e tenor II*, comp. 33-35).

Musical score for Fig. 41, showing five voices (D, A, T.I, T.II, B) in G major with a key signature of one sharp. The vocal parts sing in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'in manu hostili' are repeated across the staves.

Fig. 41: *hypotyposis, in manu hostili*, seção 11, período 7.

- o escárnio (*et deriserunt sabbata ejus; período 10*): ao final, a humilhação sofrida por Jerusalém ocorre através da representação da imagem ecoante do riso (comp. 41-43):

Musical score for Fig. 42, showing five voices (D, A, T.I, T.II, B) in G major with a key signature of one sharp. The vocal parts sing in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'et deriserunt' and 'sab-ba-ta-e-jus' are repeated across the staves.

Fig. 42: *hypotyposis, et deriserunt*, seção 11, período 10.

Averiguam – se também outros **afetos** como a melancolia (*et praevaricationis; congeries; período 3*, comp. 15-18), e o enterneecimento (*et non esset auxiliator; noëma; período 8*, comp. 35-39), frutos da condição miserável em que se encontra o povo israelita.

35

D. li, et non es - set au - xi - li - a - - tor;
A. li, et non es - set au - xi - li - a - - tor; vi - de -
T.I
T.II vi - de-runt e -
B. li, et non es - set au - xi - li - a - - tor; vi-de-runt
vi - de-runt

Fig. 43: *noëma*, *et non esset auxiliator*, seção 11, período 8.

Diante de tantas recordações dolorosas ocorre uma mais confortante. Quando o texto menciona: *omnium desiderabilium suorum*, estruturas mais verticalizadas (*mimesis*), associados à uma seqüência de **diapentes** ascendentes, conferem um sentimento mais afável, terno e claro ao quarto **período** (comp. 18-23). Uma lembrança saudosa e fugaz dos bons momentos vividos.

18

D. nis, o - mni um de - si-de-ra - bi - li um su - o - rum,
A. nis, o - mni um de - si - de-ra - bi - li - um su - o - rum,
T. I
T. II que -
B. que -
de - si-de-ra - bi - li um su - o - rum, que -
de - si-de-ra - bi - li um su - o - rum, que -

Fig. 44: *mimesis*, *omnium desiderabilium suorum*, seção 11, período 4.

Nesta seção, sentimentos tristes, melancólicos e enternecidos são representados por figuras como *pathopoeia*, *congeries* e *noëma*, mas a figura predominante é a

hypotyposis. No versículo dedicado às lembranças dolorosas, é justamente a figura que suscita imagens na mente do ouvinte atento que predomina e gera uma coerente e estreita ligação imagética entre texto e música.

12^a. seção: (*Heth*: oitava letra do alfabeto hebraico; comp. 47-50). **Afeto:** lamento.

Motivo melismático sob diferentes alturas (*anaphora* de Kircher; ex.: *discantus* e *altus*, comp. 47-49) conduz a letra *Heth* através da seção. Com as suas consonâncias de **dítunos, semidítunos** ou sextas, a *parembole* suaviza a sonoridade (ex.: *bassus*, comp. 47-48). Através do movimento descendente do melisma, já se pode antever a intensidade afetiva da seção posterior (versículo 8).

A **cadência principal** (*tertia plena*, ou seja, A, comp. 50) encerra esta breve seção.

Fig. 45: *anaphora, parembole, symblerma minus, palillogia, Heth*, seção 12, período 1.

13^a. seção: (Lm 1,8; comp. 51-82). “Jerusalém cometeu um grande pecado, por isso se tornou instável; todos os que a honravam a desprezaram, porque viram a sua ignomínia; e ela, gemendo, voltou o rosto para trás.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944)

Todo este versículo converge para o pecado como causador da ruína de Jerusalém: a desgraça só a invade porque, sob a luz da fé, ela pecou gravemente.³⁷ A sua desonra a afasta de seus antigos aliados.³⁸ Reportando – se a este versículo, Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 700) citam: “O poeta enfatiza o verdadeiro motivo da queda e das desgraças de Jerusalém. Uma vítima inocente pode suportar uma tragédia com certo orgulho, mas Jerusalém vê agravada a sua tragédia pela culpa e pela vergonha.”

Este texto está dividido em seis **afetos**: a dor ou a angústia pelo pecado (**período 1**, comp. 51-56), a instabilidade ou a vulnerabilidade (**período 2**, comp. 56-62), o desprezo (**período 3**, comp. 62-68), a triste ignomínia ou infâmia (**período 4**, comp. 68-72), o sofrimento profundo (**período 5**, comp. 72-77) e a vergonha (**período 6**, comp. 77-82). Estes sentimentos são frutos de suas transgressões.

Nesta seção, o semitom é empregado como um importante recurso que assessorava ou expressava alguns dos **afetos** acima relacionados:

- a dor ou a angústia pelo pecado (**período 1**, comp. 51-56): já na abertura, o **gênero cromático** confere toda a intensidade dramática a *Peccatum peccavit Jerusalem...* A **exclamatio** (Walther) também auxilia na comoção, através de seus amplos saltos ascendentes (ver *tenor II* e *altus*, comp. 53-55).

³⁷ E o grande pecado de Jerusalém é a idolatria. Referindo-se ao versículo 8, D. Colombo (1977, p. 36) comenta: “*Ha peccato, ha peccato*: literalmente: “peccando, ha peccato”, que significa um pecado grave e continuado de Jerusalém; é esta a explicação mais profunda do terrível assédio e da queda de Jerusalém: o pecado da idolatria, que retorna frequentemente nas Lamentações e forma todo o substrato da predicação de Isaías 40-66.”

³⁸ Referindo – se à Lm 1,1-22, Pe. Johan Konings (BÍBLIA SACRA, 2008, p. 1037) menciona em nota de rodapé: “Jerusalém, assediada por Nabucodonosor (589 – 587 aC) não pode contar com Deus, ao qual foi infiel, nem com os “amantes”, Egito e Assíria.”

gênero cromático

D. Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa lem pro - pter - e -

A. Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa lem pro -

T.I Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa lem pro - pter - e -

T.II Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa lem pro -

B. Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa lem pro -

Fig. 46: **gênero cromático, exclamatio, peccatum peccavit Jerusalem**, seção 13, período 1.

- a triste ignomínia ou infâmia (**período 4**, comp. 68-72): motivo imitativo sob diferentes alturas (*anaphora* de Kircher; *discantus* e *altus*, comp. 69–70) traz semitom ressaltado por valor de duração mais longo. A suavidade da tessitura a três vozes confere um sentimento lânguido ao trecho, que é ligeiramente ferido pela ocorrência do meio-tom.

68

D. qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni - am e - jus:

A. lam, qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni - am e - jus:

T. I lam,

T. II lam, qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni - am e - jus:

B. lam. i -

Fig. 47: **anaphora, semitom, ignominiam**, seção 13, período 4.

- o sofrimento profundo de Jerusalém (*ipsa autem gemens*; **período 5**): "... e ela, gemendo..." (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944). Em *ipsa autem*, uma *anaphora*

constituída de meio-tons (*bassus* e *altus*; comp. 72-75) prepara langorosamente a entrada de *gemens* (*bassus* e *discantus*; comp. 75-77): ponto culminante do **período**. Nesta mesma palavra, uma ***pathopoeia*** também colabora com a comoção (*tenor II*, comp. 75-76). Outras figuras dissonantes assessoram na manifestação do **afeto**: ***pleonasmus*** e ***syncope***.

Fig. 48: *anaphora, exclamatio, pathopoeia, pleonasmus, climax, ipsa autem gemens*, seção 13, **período 5**.

E finalmente o último **período** (*et conversa est retrorsum*) apresenta uma interessante ilustração do emprego do semitom envolvendo uma **conjugação**. A citação “voltou o rosto para trás” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944) é aqui interpretada como a vergonha de Jerusalém por sua desonra. Entretanto, este sentimento ocorre por intermédio da representação de imagens. Duas figuras se destacam: a ***dubitatio*** (Scheibe) e a ***hypotyposis***. A primeira ocorre em *et conversa*³⁹ (comp. 77-79) e é um giro harmônico: uma **conjugação** inesperada é obtida pela elevação de meio-tom após uma sequência de **diapentes**, que a seguir, retorna ao seu transcurso (A-D-Gm-Dm→Eb- Cm; comp. 77-79).

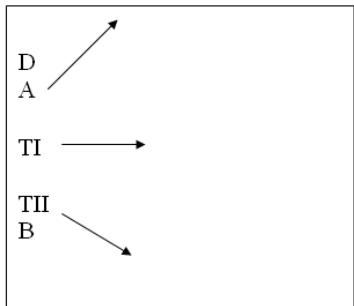
³⁹ Cita-se no “Dicionário de Latim-Português” (2001, p.182): “*conversō, ās, āre* (convertō) v. tr. girar em todos os sentidos.”

Fig. 49: *dubitatio, hypotyposis, et conversa est retrorsum*, seção 13, período 6.

Em *est retrorsum* (comp. 79-82), não ocorre um tratamento diferenciado pelo emprego do meio-tom, mas outro artifício irá auxiliar na representação do **afeto**. Neste trecho, dois recursos técnicos distintos remetem à qualidade de movimento: o primeiro, ao retroceder, e o segundo, a um sentido inverso. A tradução da palavra *retrorsum*⁴⁰ pode abarcar estas duas significações. O primeiro caso é representado pela ocorrência de duas **cadências trifônicas** seguidas (ou seja, C, comp. 80 e F, comp. 82). Este tipo de **cadênci**a é propício para finalizações de “melodias e harmonias”, como mencionado pelo próprio Burmeister ([1606] 1993, p.147). Assim, a ocorrência da segunda cadênciça sugere a idéia do retroceder, do “voltar para trás”, pois já havia ocorrido uma pontuação cadencial. A segunda qualidade de movimento é reservada para o final da seção. O tratamento dado às vozes remete a uma imagem em movimento contrário (comp. 81-82). *Discantus* e *altus* conduzem – se ascendente, *tenor II* e *bassus* descendente e *tenor I* é o equilíbrio do movimento, mantendo uma nota estável. A tradução deste versículo por Ivo Sorniolo e Euclides M. Balancin (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1071) ilustra bem o exemplo citado: “...até ela, gemendo, vira-se de costas.”

⁴⁰ No “Dicionário de Latim-Português” (2001, p.587) a palavra *retrōrsum* é traduzida como “1. em sentido retrógrado, para trás, às arrecuas; 2. em sentido inverso, reciprocamente.”

Quadro 4: movimento das vozes, *retrorsum*, seção 13, **período 6.**



Assim, neste último **período**, a vergonha é simbolicamente representada por imagens de movimento, seja nos procedimentos reservados à “harmonia” ou no tratamento dado às vozes: o girar (*et conversa*) e o retroceder ou “dar às costas” (*est retrorsum*).

A seção anterior está pautada nas recordações de Jerusalém e o artifício técnico-composicional que mais se destaca é a representação de imagens (*hypotyposis*). Aqui, o sofrimento pelo pecado é o sentimento principal e o recurso técnico diferencial é o emprego do semitom como um elemento altamente expressivo.

14^a. seção: (*Teth*: nona letra do alfabeto hebraico; comp. 83-86). **Afeto:** lamento.

Esta letra hebraica é conduzida por dois motivos imitativos em movimento contrário (*anaphora* de Kircher: I e II; ver *discantus*, comp. 84-85 e *bassus*, comp. 83-84, respectivamente). Tais ocorrências melismáticas imprimem um sentimento triste e lamentoso à seção. Uma figura retrógrada sugere um *epanodos* ou *reditus* na definição de Bartel (ver *tenor* II, comp. 83-85).

Fig. 50: *anaphora, climax, epanodos, Teth*, seção 14, período 1.

15^a. e 16^a seção: (Lm 1,9; comp. 87-105 e 106-118). O nono versículo da primeira lamentação é dividido pelo compositor em duas seções. Aliado a outros procedimentos técnicos, Lasso emprega o contraste tímbrico como um recurso fortemente expressivo.

Na 15^a seção (Lm 1,9; comp. 87-105) o poeta compara Jerusalém a uma mulher impura⁴¹, que provoca também tal condição a quem dela se aproxima; está só e foi veementemente deposta: “As suas impurezas chegam até aos seus pés, e (*entre os seus pecados*) não se recordou do seu fim; foi pasmosamente abatida, sem ter consolador...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

Nesta parte da obra, verifica-se um sentimento langoroso e austero aplicado aos quatro **períodos**. Citam-se alguns exemplos:

- o primeiro **período** (*sordes⁴² ejus in pedibus ejus*; comp. 87-91) traz o sofrimento de Jerusalém causado pela sua impureza,⁴³ ou seja, o seu pecado. O timbre mais velado

⁴¹ Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v.2, p.700) comentam a respeito deste versículo: “su inmundicia está en su vestido: O poeta descreve Jerusalém como uma mulher em sua menstruação, que por esta causa é ritualmente impura (cf. Lv 15,19ss) e provoca a impureza para aqueles que se aproximam dela.”

⁴² A palavra latina *sordēs* é traduzida por “1. sujidade, porcaria, imundicie.” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORUGUÊS, 2001, p. 626).

⁴³ Referindo-se a esta passagem D. Colombo (1977, p.37) comenta: “Continua a imagem desagradável da impureza menstrual de uma mulher: todas as vestes estão impregnadas de sangue, até as extremidades.”

(*discantus tacet*) associa – se às figuras como *exclamatio* (Walther) e *pleonasmus* acentuando o sentimento.

Fig. 51: *mimesis, exclamatio, pleonasmus, sordes ejus in pedibus ejus*, seção 15, período 1.

- no terceiro período (“foi pasmosamente abatida”⁴⁴; comp. 96-100) a veemência de sua queda não é representada por recursos imagéticos, mas sim, pela intensidade afetiva, através de tratamento imitativo (lembra uma *fuga realis*), da condução das vozes (ver como ex., o *discantus* e *altus* em movimento direto; comp. 98-99), da *exclamatio* (Walther; ver *altus*, comp. 99-100) e de dissonâncias (*syncope* e *parrhesia*; ver *tenor II*, comp. 99-100).

Fig. 52: *fuga realis, exclamatio, syncope, parrhesia, deposita est vehemente*, seção 15, período 3.

⁴⁴ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944.

- no último **período** (*non habens consolatorem*; comp. 100-105), um sentimento afável torna-se cada vez mais enfático por intermédio de uma ***auxesis***. Pouco antes de atingir o ponto culminante desta parte, melismas conferem à palavra *consolatorem* um **afeto** mais triste: Jerusalém inconsolável (*bassus e tenor II*, comp. 102-104).

Fig. 53: *auxesis, non habens consolatorem*, seção 15, período 4.

A 16^a seção (comp. 106-118) é continuação da Lm 1,9: “Vê, Senhor, a minha aflição, porque o inimigo elevou-se” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944). Referindo-se a esta parte do versículo Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v.2, p. 700) comentam: “O arrependimento poderia inverter a situação. O autor, depois de reconhecer claramente a culpa de toda a nação, pede que Deus mude de atitude. Os excessos que os inimigos cometeram deveriam ser agora objeto de sua ira.”

Esta breve parte apresenta três **períodos** ou **afetos**: o chamado a Deus, a aflição e o elevar do inimigo.

Já na abertura, o contraste tímbrico é sentido: o retorno da voz de *discantus* salienta a evocação a Deus que é seguido pelas demais vozes (***mimesis***; comp. 106-108):
Vide, Domine...

106 Mimesis/Noëma

D. Vi - de, Do - mi - ne, af - fli - cti - o -
A. Vi - de, Do - mi - ne, af - fli - cti - o -
T.I. Vi - de, Do - mi - ne, af - fli - cti - o -
T.II. Vi - de, Do - mi - ne, af -
B. Vi - de, Do - mi - ne, af - fli - cti -

Fig. 54: *mimesis/noëma*, *Vide, Domine*, seção 16, período 1.

No segundo e terceiro **períodos** são observadas duas figuras de *hypotyposis* apresentando as seguintes imagens:

- a aflição extrema (*afflictionem meam*, comp. 108-112): ao início, notas de mesma altura sugerem uma sensação mais estática, paralisante (comp. 108-110) e imediatamente seguinte, dissonâncias consecutivas acentuam a dureza deste sentimento (ver *discantus*, comp. 110-111).

108

D. ne, af - fli - cti - o - nem me am, quo - ni -
A. mi - ne, af - fli - cti - o - nem me am, quo - ni -
T.I. mi - ne, af - fli - cti - o - nem me am, quo - ni - am e -
T.II. mi - ne, af - fli - cti - o - nem me am,
B. mi - ne, af - fli - cti - o - nem me am, quo -

Fig. 55: *hypotyposis, pleonasmus, afflictionem meam*, seção 16, período 2.

- o elevar do inimigo (*quoniam erectus est inimicus*, comp. 111-115): uma *fuga realis* inicia com notas estacionárias e com valores de duração mais longos (comp. 111-113); na palavra *erectus*,⁴⁵ o aparecimento de melismas imprimi movimento e aventa um crescimento, interpretado aqui, como o levantar do inimigo (ver *bassus* e *altus*, comp. 114-116).

Fig. 56: *hypotyposis, fuga realis, exclamatio, quoniam erectus est inimicus*, seção 16, período 3.

Comparando as duas seções que trazem o nono versículo, pode-se dizer que a 15^a contrasta com as partes anterior e posterior, em razão de empregar uma tessitura mais grave. Tal tratamento dado pelo compositor é entendido como a representação de um **afeto vil**: a impureza de Jerusalém. Nela ocorrem também sentimentos mais languescentes e graves. Nesta 16^a seção, Jerusalém requer a atenção divina para a sua tragédia. O *discantus* é reintroduzido e um timbre mais claro é novamente obtido. Nesta parte da obra predominam imagens, ou seja, figuras de **hypotyposis**.

B) *FINIS: SEÇÃO 17 E 18 (COMPASSO: 119-128)*.

17^a. e 18^a seção: correspondem à parte final da *lamentatio secunda primi diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

⁴⁵ “1. levantado, erguido, direito.” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, p. 257)

17^a. seção (comp. 119-122): dedicada à palavra *Jerusalem*. O **afeto:** chamado patético.

Embora seja breve, esta seção é muito intensa. A palavra Jerusalém repete-se várias vezes com predominância de uma estrutura cordal através de imitação (*mimesis*; comp. 120-122). A *pathopoeia* é frequente e acentua o caráter patético.

Fig. 57: *Mimesis, pathopoeia, Jerusalem*, seção 17, período 1.

18^a. seção (cont. da frase inspirada em Os 14,2; comp. 123-128). **Afeto:** apelo esperançoso à conversão.

Ao início do **período**, várias figuras colaboram para conferir um tom mais sóbrio à palavra *convertere*: a *pathopoeia* (*discantus* e *altus*, comp. 123-124), a *exclamatio* (Walther; sexta menor, *tenor II*, comp. 123), a *syncope* (*altus*, comp. 123-124) e a *noëma* (comp. 123-124). A seguir, dois artifícios valorizam e clarificam a sonoridade em *Dominum Deum*: a *anaphora* (Kircher; ex. *tenor I* e *II*, comp. 125-126) e uma sequência de **diapentes** descendentes (D-G-C-F, comp. 124-126). O melancólico pedido de conversão torna-se mais esperançoso.

Fig. 58: *noëma, pathopoeia, exclamatio, anaphora, convertere*, seção 18, período 1.

A parte final desta segunda lição do primeiro dia inicia com uma invocação insistente e triste a Jerusalém pecadora (17^a seção). Entretanto, o pedido de conversão apresenta-se com uma sonoridade mais brilhante, aventando que mesmo diante de tanto sofrimento, ainda pode haver esperança.

2.1.2.2.2- SINOPSE

A) *MEDIUM: SEÇÃO 10 A 16* (comp. 1 - 118).

Tab. 8: *Medium: figuras retórico-musicais e os afetos, Lamentatio Secunda Primi Diei*, seção 10 a 16.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadências	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>MEDIUM</i> 10^a. <i>Zain</i> (7 ^a . letra do alfabeto hebraico)	1 - 7	<i>Zain</i>	1	<i>Anaphora e Parembole.</i>	Motivos melismáticos imitativos de mesma altura (<i>discantus, tenor II e I, bassus e discantus</i> ; comp. 1 - 5). Voz auxiliar de preenchimento “harmônico.” (<i>altus, comp. 1-2; tenor II, com.</i>)	Lamento.

					3-4 e <i>bassus</i> , comp. 4-5). Uma cadênciaperegrina (neste caso, F, comp. 7), encerra a seção.	
11^a. Lm. 1, 7 (comp. 8 – 46)	8 - 11	<i>Recordata est Jerusalem...</i>	1	<i>Pathopoeia e Noëma.</i>	Emprego de semitons (<i>discantus, altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 8 - 9). Textura cordal (<i>altus, tenor I, II</i> e <i>bassus</i> , comp. 10 - 11).	Recordação dolorosa.
	11 – 15	<i>...dierum afflictionis suae,</i>	2	<i>Mimesis e Hypotyposis.</i>	Imitação por subgrupos (<i>discantus + tenor II + I</i> e <i>altus + bassus</i> , comp. 11 - 12). Interrupção da sequência de diapentes descendentes (D – G – C → <u>A</u> m → F; comp. 11 - 14) e notas estacionárias (comp. 13 - 14). Uma cadênciatrifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 14 - 15).	Imagen: aflição paralisante.
	15 - 18	<i>et praevaricationis,</i>	3	<i>Congeries e Syncope.</i>	Emprego das três vozes mais agudas. Na terminologia moderna, alternâncias de tríades em estado fundamental e em primeira inversão por síncopa (ex.: Bb – F/A; comp. 17). <i>Altus e tenor I</i> (comp. 16 - 17) movimentam-se paralelamente com intervalos	Melancolia e angústia.

					<p>de dítunos e semidítunos contraponto -se ao <i>discantus</i>. Síncopa dissonante (<i>discantus</i>, comp. 15 – 16). Uma cadência trifônica conduz à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 18) e pontua o período.</p>	
	18 – 23	<i>omnium desiderabilium suorum,</i>	4	<i>Mimesis.</i>	<p>Emprego das cinco vozes. Imitação por subgrupos (ver <i>tenor I + II e discantus + altus + bassus</i>, comp. 18 - 22). Sequência de diapentes ascendentes (Bb – F – C – G → C; comp. 19 - 23). Uma cadência trifônica conclui na conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 22 - 23).</p>	Lembranças saudosas dos bons momentos vividos.
	23 - 28	<i>quae habuerat a diebus antiquis,</i>	5	<i>Congeries, Metabasis</i> (Vogt) e <i>Syncope.</i>	<p>Emprego das três vozes mais graves. Contraponto inicial e a seguir alinhamento do <i>tenor II e bassus</i>, (comp. 24 - 25). O movimento paralelo é suavizado pelo <i>discantus</i>, que traz algumas rápidas aparições do que na terminologia moderna,</p>	A ocorrência de timbre mais grave, linha melódica descendente e a conclusão do período com consonâncias de diapasão e diapente , reportam o ouvinte à origem, ao “antigo”, aquilo que precede. O som final está sobre o

					<p>correspondem às alternâncias de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por síncopas (ex.: Dm – Am/C; comp. 24). Cruzamento de vozes (<i>tenor I X II</i>, comp. 26). Síncopa dissonante (<i>tenor II</i>, comp. 27). Predomínio de linhas melódicas descendentes (ver <i>tenor I</i> e <i>bassus</i>). O período finaliza com consonâncias diapasão e diapente (lá1, lá2 + mi2; comp. 28).</p>	<i>principium</i> modal (nota lá1).
	28 – 31	<i>cum caderet populus ejus...</i>	6	<i>Hypotyposis.</i>	<p><i>Canon</i> estrito com linha melódica de predominância descendente. O período finaliza com <i>cadenza perfetta</i> (comp. 31).</p>	Imagen da queda: “... quando seu povo caía debaixo da mão inimiga...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	31 - 35	<i>...in manu hostili,</i>	7	<i>Fuga libera</i> (Walther).	<p>Imitação mais livre (três vozes). Melismas ascendem por semínimas (<i>discantus</i> + <i>altus</i> e <i>tenor II</i>, em intervalos de dítulos ou semidítulos, comp. 33 - 35).</p>	O triste avançar do inimigo.
	35 – 39	<i>et non esset auxiliator;</i>	8	<i>Noëma.</i>	<p>Tratamento mais verticalizado das vozes envolvidas. Movimento paralelo por décimas (<i>discantus</i> e <i>tenor II</i>, comp. 35 - 37). Uma cadência trifônica conduz</p>	Enternecido. “...e não havia quem lhe acudisse.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

					para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 38 - 39).	
	38 - 41	<i>viderunt eam hostes,</i>	9	<i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Pleonasmus</i> , e <i>Syncope</i> .	Linhos melódicas de predominância descendente (sem <i>discantus</i>). Reforço melódico ao motivo do <i>bassus</i> (comp. 39): observe as vozes de <i>altus</i> (segunda mínima), <i>tenor I</i> (semibreve), <i>tenor II</i> (última mínima) e <i>tenor I</i> (primeira mínima, comp. 40). Salto de sexta menor ascendente na voz de <i>bassus</i> (comp. 40). Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 40 - 41). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 40 - 41).	Gravidade: sob o olhos do inimigo.
	41 - 46	<i>et deriserunt sabbata ejus.</i>	10	<i>Hypotyposis</i> e <i>Syncope</i> .	Motivos imitativos (ex.: <i>discantus</i> , <i>altus</i> + <i>tenor I</i> , <i>tenor II</i> , <i>bassus</i> ; comp. 41 - 43). Sincopa dissonante (<i>discantus</i> , comp. 44 - 45). A seção finaliza com cadência peregrina (tertia)	Escárnio: riso sarcástico. “...e fizeram escárnio dos seus sábados.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

					plena , neste caso, D, comp. 46).	
12ª. <i>Heth</i> (8ª. letra do alfabeto hebraico)	47 - 50	<i>Heth</i>	1	Anaphora (Kircher), <i>Parembole</i> , <i>Palillogia</i> e <i>Symblema minus</i> .	Motivo melismático imitativo a diferentes alturas (ex.: <i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 47 - 49). Voz auxiliar (<i>bassus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 47-48). Repetição imediata de um motivo na mesma voz (<i>tenor I</i> , comp. 48-50). Breves dissonâncias de passagem por movimento paralelo (<i>tenor II</i> + <i>bassus</i> e <i>discantus</i> + <i>tenor I</i> , comp. 47-49). A cadênciaplínicipal (<i>tertia plena</i>, A, comp. 50) finaliza a seção.	Lamento.
13ª. Lm. 1,8 (comp. 51-82)	51-57	<i>Peccatum peccavit Jerusalem,</i>	1	Gênero Cromático, Falsa relação, ⁴⁶ Exclamatio (Walther) e Syncope.	Linha melódica de predominância cromática (<i>discantus</i>). Rápida alteração cromática de um som entre duas vozes distintas (ver: si bemol-si natural nas vozes de <i>discantus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 52-53). Salto intervalar ascendente de diapasão e sexta menor (ver ex.: <i>tenor II</i> e <i>altus</i> , comp. 53-55). Sincopa dissonante (<i>discantus</i> , comp. 52-53).	A dor, a angústia pelo pecado. “Jerusalém cometeu um grande pecado...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

⁴⁶ “A alteração cromática de uma determinada nota, de uma voz à outra. A distância entre uma nota e sua alteração cromática em outra voz deve ser de duas mínimas, pelo menos.” (KOELLREUTTER, 1989, p. 44).

	56-62	<i>propterea instabilis facta est;</i>	2	Anaphora (Kircher), Climax e Congeries .	Motivos imitativos sob diferentes alturas (anaphora I : <i>discantus, tenor II e bassus</i> , comp. 56-59; anaphora II : <i>tenor I e altus</i> , comp. 57-59). Repetição imediata de um motivo na mesma voz sob um diferente nível de altura (<i>tenor I</i> , comp. 57-59). Na terminologia moderna, correspondem às alternâncias de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por síncopas (Bb/D-Dm-Am/C-C-G/B-C; comp. 59-60). Cadenza <i>sfuggita</i> (comp. 61-62).	Instabilidade, vulnerabilidade. “Por isso se tornou instável” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	62-68	<i>omnes qui glorificabant eam spreverunt illam,</i>	3	Antithesis (Kicher), Hypotyposis , Mimesis e Pleonasmus .	Contraste de tessitura e textura (5 X 4 vozes; tratamento mais verticalizado X mais imitativo). <i>Omnes qui glorificabant eam</i> pontua com uma cadência trifônica que conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (ou seja, D) e emprega as	Honra (exaltação) X Desprezo (ironia). “Todos os que a honravam a desprezaram...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

					quatro cadências melódicas ⁴⁷ (comp. 64-65). <i>Spreverunt illam</i> utiliza imitação e também paralelismo entre cadências (ver <i>altus + bassus X tenor I</i> , comp. 66-67). Dissonâncias seguidas por síncopas (<i>tenor I</i> , comp. 66-67). Ao final cadência trifônica finaliza na conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 67-68).	
	68-72	<i>quia viderunt ignominiam ejus:</i>	4	<i>Mimesis, anaphora</i> (Kircher), <i>Metabasis</i> (Vogt)	Imitação de uma voz X subgrupo (<i>discantus e altus + tenor II</i> , comp. 68-69). Movimento paralelo (<i>altus, tenor II</i> , comp. 68-69). Cruzamento de vozes (<i>altus X tenor II</i> , comp. 69). Imitação sob diferentes alturas com meio-tom (<i>discantus e altus</i> , comp. 69 - 71). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 71-72).	A triste ignomínia. “porque viraram a sua ignomínia...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

⁴⁷ São elas: **cadência melódica descanto** (na voz de *altus*, comp. 64-65), **cadência melódica tenor** (no *tenor I*, comp. 64-65), **cadência melódica alto** (no *tenor II*, comp. 64-65), **cadência melódica baixo** (no *bassus*, comp. 64-65).

	72-77	<i>ipsa autem gemens...</i>	5	Anaphora, Syncope, Pleonasmus, Exclamatio (Walther), Pathopoeia, Climax e Schematoides (Vogt).	Motivos imitativos de mesma altura com semiton (bassus e altus, comp. 72-75). Sincopa dissonante (altus, comp. 74). Sincopas dissonantes seguidas (tenor I, comp. 75-76). Salto intervalar expressivo de diatessarão descendente em gemens (bassus, discantus, comp. 75-77). Semitons (tenor II, comp. 75-76). Repetição imediata de um motivo na mesma voz sob um nível de altura diferente (discantus, comp. 76-77). Motivo com valor de duração diminuído (discantus, comp. 75-76). Finaliza com uma cadenza perfetta (D, comp. 77).	Sofrimento: e Jerusalém gome....
	77-82	<i>et conversa est retrorsum.</i>	6	Dubitatio (Scheibe), Metabasis (Vogt) e Pleonasmus.	Conjugação inesperada (Eb, comp. 79) durante o processo de uma sequência de diapentes descendentes (<u>A-D-Gm-Dm</u> →Eb-Cm; comp. 77-79). Duas cadências trifônicas seguidas finalizam na conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre	Vergonha. Imagem: girar e voltar para trás ou mudar o sentido. “...voltou o rosto para trás.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944).

					dó e fá, respectivamente (ou seja, C e F; comp. 80 e 82). Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> , comp. 80-82). Vozes extremas por movimento contrário (<i>discantus</i> + <i>altus X tenor II +</i> <i>bassus</i> ; comp. 81-82). A seção encerra com cadência peregrina (neste caso, F, comp. 82).	
14^a. <i>Teth</i> (9 ^a . letra do alfabeto hebraico)	83-86	<i>Teth</i>	1	<i>Anaphora</i> I e II (Kircher), <i>Climax</i> (<i>tenor</i> I, comp. 84), <i>Epanodos</i> , <i>Regressio</i> ou <i>Reditus</i> (Bartel).	Motivo melismático imitativo sob mesma ou sob diferentes alturas (ex.: <i>tenor</i> I e <i>discantus</i> , <i>tenor</i> II e <i>altus</i> , comp. 83-84). Repetição de um motivo na mesma voz sob um diferente nível de altura (<i>tenor</i> I, comp. 83-84). Motivo retrogradado (<i>tenor</i> II, comp. 83-85). Uma cadência affinal (ou seja, C, comp. 86) finaliza a seção.	Lamento.
15^a. Lm. 1,9 (comp. 87- 118)	87-91	<i>Sordes ejus in</i> <i>pedibus ejus</i> ,	1	<i>Mimesis</i> , <i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Pleonasmus</i> e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Redução da tessitura (<i>discantus</i> <i>tacet</i>) ⁴⁸ provocando um escurecimento tímbrio. Imitação de uma voz X subgrupo (<i>tenor</i> II X demais vozes; comp. 87-90). Salto intervalar	Sofrimento. “As suas impurezas chegam até aos seus pés...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

⁴⁸ A voz de *discantus* está em silêncio.

					de diapasão e diatessarão ascendente (<i>tenor II</i> e <i>discantus</i> ; comp. 90). Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> , comp. 90-91). Cruzamento de vozes (<i>altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 91). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 90-91) e pontua o período .	
91-97	<i>nec recordata est finis sui;</i>	2	<i>Congeries, Anaphora e Metabasis</i> (Vogt).	Na terminologia moderna, correspondem às alternâncias de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por síncopas (Am-F/A-Bb-Gm/Bb-C-Am/C-Dm; comp. 42-43). Motivos imitativos de mesma altura (<i>tenor II</i> e <i>altus</i> , comp. 94-95). Cruzamento de vozes (<i>tenor II</i> X <i>bassus</i> e <i>altus</i> X <i>tenor I</i> , comp. 94-95). Melismas em <i>finis</i> (<i>bassus</i> , <i>tenor II</i> e <i>discantus</i> , comp. 94-95). Uma cadência hexafônica conduz para a conjugação perfeita combinada com	Tristeza. Jerusalém, confusa, não pensava no que poderia lhe acontecer. “E (<i>entre os seus pecados</i>) não se recordou do seu fim...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)	

					imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 96-97).	
	96-101	<i>deposita est vehementer,</i>	3	Fuga realis, Exclamatio (Walther), Syncope, Pathopoiea e “ Parrhesia. ” ⁴⁹	Imitação de um motivo a intervalos mais livres (ver <i>altus, discantus + bassus, tenor II</i> , comp. 96-98) Salto intervalar de diapente ascendente (<i>altus</i> , comp. 99-100). Sincopa dissonante (<i>tenor II</i> , comp. 99-100). Semitom (<i>discantus</i> , comp. 99-100). Dissonância (quinta diminuta, <i>tenor II</i> , comp. 100). Uma cadência hexafônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sib (ou seja, Bb, comp. 99-100).	Sentimento intenso, veemente. “foi pasmosamente abatida...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	100-105	<i>non habens consolatorem.</i>	4	Auxesis.	Repetição crescente (mudanças das conjugações) de uma estrutura mais vertical (ex.: <i>discantus + altus</i> comp. 101-103). Melismas. Cadência principal (tertia plena, A, comp. 105) encerra a seção.	Jerusalém inconsolável. “sem ter consolador.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	106-108	<i>Vide, Domine,</i>	1	Mimesis.	Imitação: <i>discantus X</i> demais vozes (comp. 106-108).	Evocação: “Vê, Senhor” (BÍBLIA SAGRADA,

⁴⁹ Na verdade, a nota lá (*tenor II*, comp. 100) não é uma dissonância com o dó (*altus e bassus*), mas com o mib (*discantus*).

					Sequência de diapentes (D-G-C-Am-F-Bb; comp. 106-108).	1962, p.944)
	108-112	<i>afflictionem meam,</i>	2	<i>Hypotyposis e Pleonasmus.</i>	Notas de mesma altura (comp. 108-109). Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas (<i>discantus</i> , comp. 110-111). Uma cadênciâ trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 111-112).	Aflição extrema.
	111-118	<i>quoniam erectus est inimicus.</i>	3	<i>Fuga realis, Parembole, Hypotyposis e Exclamatio</i> (Walther).	Imitação de um motivo a intervalos de diapasão ou diapente (<i>tenor II, discantus, bassus e tenor I</i> , comp. 111-114). Voz auxiliar (<i>altus</i> , comp. 112-113). Melismas (<i>bassus e altus</i> , comp. 114-115). Salto intervalar de diapente ascendente (<i>discantus</i> , comp. 116). A seção finaliza com uma cadênciâ peregrina (neste caso, D, comp. 118).	O crescimento do inimigo. “porque o inimigo elevou-se.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

B) *FINIS*: SEÇÃO 17 E 18 (comp. 119-128).

Tab. 9: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Secunda Primi Diei*, seção 17 a 18.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênciâ	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>FINIS</i>	119- 122	<i>Jerusalem,</i>	1	<i>Pathopoeia,</i>	Semitons (ex.:	Invocação a

(inspirado em Os 14,2) 17^a.		<i>Jerusalem...</i>		Mimesis e Metabasis (Vogt).	<i>discantus, altus, tenor II e bassus,</i> comp. 119-121). Imitação por subgrupos (ex.: <i>discantus + altus + tenor I e II X altus + tenor I e II + bassus;</i> comp. 119-121). Cruzamento de vozes (<i>tenor I e II, comp. 120-121</i>). Uma cadência principal (comp. 122) encerra a seção. Uma cadência peregrina (neste caso, D, comp. 96) finaliza esta seção.	Jerusalém pecadora.
18^a.	123- 128	<i>Converte ad Dominum Deum tuum.</i>	1	Pathopoeia, Noëma, Exclamatio (Walther), Metabasis (Vogt), Anaphora (Kircher) e Schematoides minus perfectus, minus congruus (Printz).	Semitons (<i>discantus e altus, comp. 123-125</i>). Estrutura mais alinhada das vozes (comp. 123-124). Salto de sexta menor ascendente (<i>tenor II, comp. 123</i>). Cruzamento de vozes (<i>tenor I e II, comp. 123-121 e altus e tenor I, comp. 126</i>). Motivos imitativos sob diferentes alturas (ex: <i>discantus, bassus, altus, tenor I e II, comp. 124-126</i>). Uma cadência principal (comp. 122) encerra a seção. Variação motívica duracional (valores mais longos, mas não mantém a proporção exata;	Apelo esperançoso à conversão.

					comparar <i>bassus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 126-128). A cadência principal (<i>tertia plena</i> , A, comp. 128) finaliza a <i>lamentatio secunda primi diei</i> .	
--	--	--	--	--	---	--

2.1.3 – *LAMENTATIO TERTIA PRIMI DIEI* (*Elegia prima*, 12-14)

2.1.3.1 – DISPOSITIO

2.1.3.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A terceira lição da Quinta-feira Santa comprehende os versículos de 12-14 que são antecedidos pelas respectivas letras hebraicas: *Lamed*, *Mem* e *Nun*. A frase baseada na citação de Oséias 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, encerra esta última lição.

A *lamentatio tertia primi diei* apresenta duas partes: (1) *medium* (o corpo da obra) e (2) *finis*, totalizando oito seções.

Tab. 10: *Lamentatio Tertia Primi Diei* (*Elegia prima*, 12-14).

	seção	compassos	texto
MEDIUM	19	1 a 6	<i>Lamed</i> : décima segunda letra do alfabeto hebraico
	20	7 a 42	Lm 1,12 <i>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</i> : décima terceira letra do alfabeto hebraico
	22	52 a 80	Lm 1,13 <i>De excelso misit ignem in ossibus meis, et eruditiv me; expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum; posuit me desolatam, tota di moerore confectam.</i>
	23	81 a 85	<i>Nun</i> : décima quarta letra do alfabeto hebraico

	24	86 a 114	Lm 1,14 <i>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>
FINIS	25	115 a 121	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	26	122 a 128	<i>Converttere ad Dominum Deum Tuum.</i>

LAMED

¹² Ó vós todos os que passais pelo caminho,
atendei e vêde se há dor semelhante à minha dor;
porque o Senhor me vindimou, como tinha dito, no dia da ira do seu furor.

MEM

¹³ Ele enviou do alto fogo sôbre os meus ossos, e me castigou;
estendeu uma rême aos meus pés, fêz-me cair para trás;
lançou-me na desolação, consumida em tristeza todo o dia.

NUN

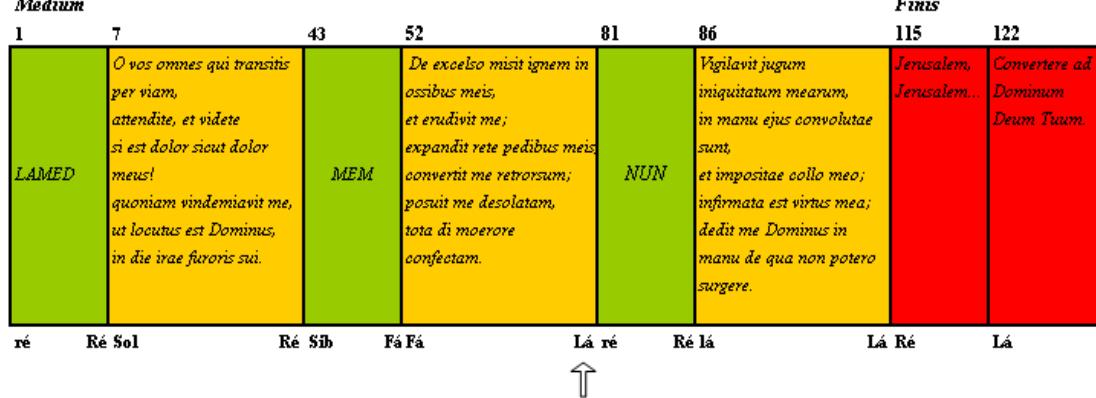
¹⁴ O jugo (*ou castigo*) das minhas maldades veio depressa sôbre mim;
com a sua mão foram elas enfeixadas, e postas sôbre o meu pescoço;
enfraqueceu-se a minha fôrça; o Senhor entregou-me às mãos de quem
eu não poderei jamais libertar-me.

Lm 1,12-14.⁵⁰

2.1.3.1.2 – O MODO.

Nesta *lamentatio*, o corpo da obra comprehende a Lm 1,12-14 e as suas respectivas letras hebraicas. Como já foi mencionado, o texto inspirado em Oséias encerra a lição.

Fig. 59: o modo e as partes do discurso em *Lamentatio Tertia Primi Diei (Feria Quinta In Coena Domini)*.
Medium



O conteúdo do texto é extremamente denso. Jerusalém personificada lamenta a

⁵⁰ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944.

sua dor e reconhece as suas iniquidades. Como na lição anterior, nesta também verifica-se a expansão modal. Ao final das seções, a *lamentatio tertia* traz mais **cadências peregrinas** (5) do que **principais** (3), o que demonstra um fluxo modal intenso. Na *lamentatio secunda primi diei* verificam-se quatro **cadências peregrinas**, quatro **principais** e uma **affinal** (aparentada à **principal**); tal ocorrência significa que há um distanciamento do I grau modal, mas a todo o momento a **conjulação principal** retorna. Desde o início desta terceira lição nota-se o trânsito modal; a **cadência principal** somente ocorrerá ao final do versículo 13 (comp. 80) e está localizada praticamente no centro do discurso. Tal ocorrência prepara a retomada à **conjulação principal (perfeita combinada com imperfeita completa)** sobre lá, ou seja, A) e confirma o modo frígio sobre lá (ou seja, frígio transportado um **diatessarão** acima).

Segue o tratamento dado às cadências em cada final de seção:

Tab. 11: Cadências em *Lamentatio Tertia Primi Diei* (*Quinta Feria In Coena Domini*)

MEDIUM						FINIS	
<i>LAMED</i>	Lm 1,12	<i>MEM</i>	Lm 1,13	<i>NUN</i>	Lm 1,14	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	<i>Convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>
Peregrina (ou seja, D, comp. 6).	Peregrina (ou seja, D, comp. 42).	Peregrina (ou seja, F, comp. 51).	Principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, A, comp. 80).	Peregrina	Principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, A, comp. 85).	Peregrina (ou seja, D, comp. 114).	Principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, A, comp. 128).

2.1.3.2 – ELOCUTIO: ORNATUS

2.1.3.2.1 – FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Tertia Primi Diei*. Esta lição contém as seguintes partes do discurso: *medium* (19^a até a 24^a seção) e *finis* (25^a e 26^a seção).

A) **MEDIUM:** SEÇÃO 19 A 24 (comp. 1-114).

Ao contrário do que ocorre nos versículos anteriores⁵¹, nesta lição “não é o poeta” que comenta a respeito das desgraças e dos infortúnios ocorridos com este povo,

⁵¹ Exceção é encontrada em Lm 1,9: “Vê, Senhor, a minha aflição, porque o inimigo elevou-se.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

mas é “a própria Jerusalém” que toma a palavra. Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v.2, p.700) comentam: “O poeta cede a palavra à cidade, que fala diretamente com seu Deus.”

De maneira bem sintética, os três versículos desta *lamentatio tertia* abordam ou se reportam aos seguintes tópicos:

- Jerusalém arrependida reconhece os seus pecados, revela a sua dor e requer a compaixão de todos
- a tragédia que se abate sobre a cidade foi intentada por Deus.
- o castigo divino é decorrência da vida pecaminosa na qual vivia este povo, e deve ser entendido como uma forma de expiação dos pecados e um convite à conversão.

19^a seção (*Lamed*: décima segunda letra do alfabeto hebraico; comp. 1-6).

Afeto: lamento.

Melismas imitativos construídos sob diferentes e mesma altura, configuram a ocorrência de *anaphora* de Kircher (ver ex.: *altus*, *discantus*, *tenor* II e *bassus*, comp. 1-5 e *altus*, *discantus* e *tenor* I, comp. 4-6) percorre a seção e atribui um sentimento triste e lamentoso. A este motivo associa-se uma linha, também melismática, mas em movimento contrário, caracterizando uma *hypallage*⁵² (*tenor* I, comp. 1-2 e 3-4). A combinação destes dois motivos (ascendente e descendente) expande a sonoridade e confere um caráter de abertura a esta letra hebraica. A ocorrência de meio-tons (*pathopoeia*) também auxilia na comoção de um sentimento mais melancólico (*tenor* I, comp. 2-3 e 4).

⁵² Este é um caso da adaptação de uma figura fugal num contexto imitativo.

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in common time. The vocal parts are labeled D, A, T.I, T.II, and B. The lyrics are 'La' and 'med.'. The score includes three types of musical markings: 'anaphora I' (indicated by a bracket over notes), 'hypallage' (indicated by a bracket over notes), and 'anaphora II' (indicated by a bracket over notes). The 'anaphora I' marking appears in measures 1-2, 3-4, 7-8, and 11-12. The 'hypallage' marking appears in measures 3-4 and 7-8. The 'anaphora II' marking appears in measures 5-6, 9-10, and 13-14.

Fig. 60: *anaphora, hypallage, Lamed*, seção 19, período 1.

20^a seção (Lm 1,12; comp. 7-42). “Ó vós todos os que passais pelo caminho, atendei e vêde se há dor semelhante à minha dor; porque o Senhor me vindimou, como tinha dito, no dia da ira do seu furor.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944)

Jerusalém assume publicamente a sua culpa e suplica a compaixão dos transeuntes. Dalmazio Colombo cita em “*Le Lamentazioni*” (1977, p. 39): “... toma a palavra a própria Jerusalém para revelar às nações o seu estado miserável; é um convite ao arrependimento e uma confissão pública pelos seus erros.”

Esta parte traz sete **períodos**. Musicalmente falando, os **afetos** mais representativos da seção são os seguintes:

- a evocação piedosa e o caminhar do transeunte (**período 1**; comp. 7-14). Este trecho remete à uma idéia de movimento: ao início, valores de duração mais estáticos preparam a entrada de melismas caminhantes. Diante de sua ruína, Sião evoca piedosamente a atenção dos passantes (comp. 1-3): em *O vos omnes*, a figura *noëma* traz valores de duração mais longos, valorizando o texto e ao mesmo tempo requerendo a atenção do ouvinte ou do caminhante. Outro recurso que tende a suscitar auditivamente o interesse do expectador é um desvio de uma sequência de **diapentes** para a **conjulação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre sib (G-C→Bb-E, comp. 7-9). Em *qui transitis per viam*, valores

de duração mais longos são direcionados às semínimas melismáticas, sugerindo uma imagem de movimento: o caminhar do transeunte (*tenor II* e *discantus*, comp. 11-12).

The musical score for Fig. 61 consists of two staves of music. The top staff is labeled "noëma" and the bottom staff "hypotyposis". Both staves have five voices: D., A., T.I., T.II., and B. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The lyrics are: "O vos omnes qui transi per viam". The notation uses short notes and rests, with some slurs and ties.

Fig. 61: *noëma*, *hypotyposis*, *o vos omnes qui transi per viam*, seção 20, período 1.

- a possibilidade da dor sempre presente (**período 3**; comp. 18-25): em *si est dolor*, a recorrência de um melancólico motivo imitativo (*fuga realis*; ex.: *discantus*, *tenor I*, *II* e *discantus*; comp. 18-22) remete à idéia da dor “pairando no ar”. Estas aparições são feridas por sincopas dissonantes (ex.: *tenor II*, comp. 19-20), *parrhesia* (*altus*, comp. 20) e *symblerma majus* (ex.: *discantus* e *altus*, comp. 22).

The musical score for Fig. 61 continues with a new section labeled "Fuga realis". The top staff has lyrics: "si est dolor, si est dolor, si est dolor, si cut". The bottom staff has lyrics: "te si est dolor, te si est dolor, te si est dolor, te si cut". The music is in common time, with a key signature of one sharp. The notation uses short notes and rests, with some slurs and ties.

Fig. 62: *fuga realis, parrhesia, symblema majus, si est dolor*, seção 20, **período 3**.

- uma dor profunda e compassiva, Jerusalém está submersa em seu sofrimento (**período 4**, comp. 25-28): “...e vêde se há dor semelhante à minha dor” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944). Averigua – se neste **período** a intensificação do **afeto** anterior. Em *si est dolor* (comp. 18-15), o tema perpassa as vozes e traz à tona, o sentimento frequente da dor. Em *sicut dolor* (comp. 25-28), vários recursos são empregados para fazer emergir simultaneamente um sentimento profundamente doloroso e uma imagem desalentadora. Dissonâncias seguidas tratadas por sincopas (*pleonasmus*; *discantus* e *altus*, comp. 25-28), linhas melódicas descendentes (*hypotyposis*) associadas a **dítulos** ou **semidítulos** (*discantus* e *altus*) revelam Jerusalém entregue à sua dor... lançada às profundezas.

Fig. 63: *pleonasmus, hypotyposis*, trítono, *sicut dolor meus*, seção 20, **período 4**.

Neste caso, a *hypotyposis* poderia também ser representada pela *Catabasis* de Kircher, que segundo Bartel (1997, p.214) “...é simultaneamente imagem e fonte de **afeto** {affection}.”⁵³

- a ira de Deus (comp. 37-42): o último **período** traz a imagem do furor divino que recai sobre o povo. Tratamento contrapontístico com ritmos vigorosos é dispensado às palavras *furoris sui*. Imitações sob alturas diferentes (ver por ex.: *discantus*, *tenor II*, comp. 39-41)

⁵³ A *hypotyposis* é um artifício que representa mais uma imagem, do que propriamente um sentimento.

perpassam este trecho, mas encontram-se variações motívicas. O final da seção conclui com muito movimento e vigor, reportando-nos à figura de *hypotyposis*.

Hypotyposis

D. mus, in di - e i - rae fu - ro - nissu - i, fu - ro - nissu - i, fu - ro - ris su - i.
A. mus, in di - e i - rae fu - ro - nis fu - ro - ris su - i, fu - ro - ris su - i.
T. I in di - e i - rae fu - ro - nis su - i, fu - ro - nissu - i fu - ro - ris su - i.
T. II in di - e i - rae fu - ro - nis su - i, fu - ro - nissu - i fu - ro - nis su - i.
B. in di - e i - rae fu - ro - nis su - i, fu - ro - nis su - i

Fig. 64: *hypotyposis*, *furoris sui*, seção 20, período 7.

21^a seção (*Mem*: décima terceira letra do alfabeto hebraico; comp. 43-51).

Afeto: lamento.

Motivo melismático imitativo atravessa toda a seção (*anaphora* de Kircher; ex.: *tenor* II e I, comp. 43-44 e 45-46).⁵⁴ Normalmente estas entradas ocorrem dobradas (*parembole*, ex.: *altus*, comp. 43-44). O melisma atribui a este trecho um **afeto** lamentoso e compassivo, pois é acentuado pelo movimento descendente e paralelo das linhas melódicas e suas consonâncias de décimas, **ditonos** ou **semiditonos**. O movimento descendente pode ainda sugerir uma imagem desalentadora (*Catabasis* de Kircher), preparando afetivamente a seção posterior.

⁵⁴ Se considerarmos as entradas de *altus* e *tenor* II (comp. 43-44) uma *mimesis*, então as entradas seguintes (comp. 45-46) podem ser consideradas uma *anadiplosis*. Recurso semelhante é aplicado na mesma letra hebraica da *lamentatio secunda secundi diei*.

Fig. 65: *anaphora*, *parembole*⁵⁵, *supplementum*, *Mem*, seção 21, período 1.

22^a seção (Lm 1,13; comp. 52-80). “Ele enviou do alto fogo sobre os meus ossos, e me castigou; estendeu uma rême aos meus pés, fêz-me cair para trás; lançou-me na desolação, consumida em tristeza todo o dia.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944) **Afeto:** Jerusalém abatida e desolada lamenta o seu castigo.

Esta seção apresenta um único **período** e é interpretado como a desolação e a tristeza de Jerusalém diante do castigo divino. Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v.2, p.700) comentam a respeito dos versículos 13-15 da primeira lamentação: “A queda da cidade não é um argumento de que *Yahvé* seja inferior frente aos deuses estranhos. A catástrofe atual é um assunto que fica entre *Yahvé* e seu povo rebelde (cf. Zac. 1,7ss; Is 13,1ss; Joel 4,13ss, em que se apresenta também a *Yahvé* intervindo na guerra).” Desta maneira, a tragédia que recai sobre este povo é entendida, sob a luz da fé, como uma punição divina.

Esta parte da obra diferencia-se da anterior e da posterior pelo tratamento técnico empregado: contraponto imitativo e redução do número de vozes (*discantus*, *altus* e *tenor* I). Tal procedimento confere um sentimento mais severo e austero a este único **período**. A imitação é praticamente ininterrupta⁵⁶. Tal recurso é conseguido, através do

⁵⁵ No exemplo citam-se apenas alguns exemplos de *anaphora* e *parembole*.

⁵⁶ Observam-se: cadência sugerida, mas não efetuada (ver ex.: comp. 74-75) e *cadenza sfuggita* (ver ex.: comp. 59-60).

emprego de técnica canônica (*fuga libera* na definição de Walther), que inicialmente parece ser estrita, mas utiliza ajustes intervalares no decorrer da peça.⁵⁷ Nem sempre as três vozes entram em imitação canônica, às vezes, uma delas pode ser empregada como suporte melódico ou “harmônico”.

O castigo de Jerusalém vem textualmente representado sob duas formas: pelo fogo e pela rede. Entretanto, o fogo pode representar não somente a destruição, mas também a purificação e a renovação.⁵⁸

Fig. 66: *fuga libera*, *De excelso misit ignem*, seção 22, período 1.

Com relação ao aspecto simbólico da rede, ela era utilizada em algumas culturas antigas como uma arma, prendendo o inimigo e deixando-o à mercê do

⁵⁷ As imitações ocorrem em intervalos de **diapente**, **diatessarão**, **diapasão** superior ou inferior, ou até mesmo em uníssono, **semíditonos** ou sextas.

⁵⁸ “La donna allegorica ora enuncia i mezzi con i quali Dio l’ha punita: il *fuoco*, realtà e simbolo di distruzione e di devastazione, necessario per una purificazione e rinnovazione: Gr. 20,9, ove il profeta ride eguali espressioni per un eguale effetto, che consiste nella distruzione mediante il fuoco delle deficienze umane che sono in lui, e nella rinnovazione di tutto il suo essere per la sua alta missione di profeta; anche Isaia ha le labbra toccate dal fuoco, per la purificazione del suo peccato (Is 6,7)... (COLOMBO, 1977, p. 40). Lurker (1993, p.106) também comenta: “Por fim, a dimensão própria ao fogo de devorar torna – se figura de provação e purificação: O ouro se prova no fogo, e os eleitos, no cadinho da humilhação (Eccl 2,5).””

adversário.⁵⁹ Segundo Manfred Lurker (1993, p.204-205)⁶⁰: “Também no antigo Testamento é arma divina⁶¹.... Redes, laços e armadilhas também para a Bíblia constituem figura para o mal que se opõe ao bem e impede seus movimentos.”

Fig. 67: *fuga libera*, *expandit rete pedibus meis*, seção 22, período 1.

Assim, para representar esta densidade do texto, Lasso emprega a imitação canônica, conferindo à seção um caráter mais sóbrio. Às vezes ocorrem melismas e intervalos melódicos de **dítulos**, **semidítulos** ou sextas, que remetem a um **afeto** mais compassivo, reportando à dor e à desolação de Jerusalém.

Fig. 68: *fuga libera*, melismas, **dítulos** e **semidítulos**, *convertit me retrorsum*, seção 22, período 1.

⁵⁹ No “Dicionário de Símbolos”, J. Chevalier e A. Gheerbrant (19.ed., 2005, p. 772) mencionam: “Em Roma, a rede era a arma usada por uma certa categoria de gladiadores: os reciários. Servia para imobilizar o adversário, prendendo-o entre as malhas, onde ficava à mercê do vencedor.”

⁶⁰ LURKER, M. **Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos**. São Paulo: Paulus, 1993.

⁶¹ “O senhor fala acerca do rei Sedecias, o último rei de Israel, que violou a Aliança: “Estenderei sobre ele a minha rede e ele será apanhado nas minhas malhas... em virtude da sua infidelidade para comigo (Ez 17,20)” (LURKER, 1993, p.204)

Vários outros recursos e figuras auxiliam na expressão do **afeto** principal, como por exemplo, a *pathopoeia*, a *catabasis*, a *cadenza sfuggita* etc. A austerdade do castigo divino e a desolação de Jerusalém conferidas a este **período** através da *fuga libera* (Walther), são ressaltadas pelo tratamento condolente da seção anterior com as suas predominâncias de décimas, **dítunos ou semidítunos** (*Mem*; comp. 43-51).

23^a seção (*Nun*: décima quarta letra do alfabeto hebraico; comp. 81-85). **Afeto:** lamento.

Esta seção emprega um tipo de procedimento semelhante ao *exordium* da obra. O motivo ascendente inicial (*anaphora*; *tenor I*, comp. 81-82) é contraposto por outro em movimento descendente (*hypallage*; *discantus*, comp. 81-82). A partir desta figura com linha descendente se desenvolverá uma breve *fuga realis* (*bassus*, *altus*, *tenor I*, *discantus* e *tenor II*, comp. 82-85).

Observa-se o melisma em todo o transcurso da obra, aventando um sentimento lamuriante. As linhas em movimento contrário intensificam o **afeto**.

Fig. 69: *Fuga realis, anaphora, hypallage, Nun*, seção 23, período 1.

24^a seção (Lm 1,14; comp. 86-114). “O jugo (*ou o castigo*) das minhas maldades veio depressa sobre mim; com a sua mão foram elas enfeixadas, e postas sobre o

meu pescoço; enfraqueceu-se a minha fôrça; o Senhor entregou-me às mãos de quem eu não poderei jamais libertar-me.”⁶² (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944)

Enquanto que no versículo anterior (22^a. seção), o foco do texto é o castigo que aparece em forma de fogo e da armadilha da rede, aqui, as consequências das transgressões de Jerusalém recaem sobre si, através de um *Iahweh* atento, e que prepara o seu castigo (jugo)⁶³ entregando-a às mãos inimigas.

Esta seção apresenta cinco **períodos**. Destacam-se os seguintes **afetos**:

- estado de alerta ou vigília constante (**período 1**, comp. 86-93). As iniquidades de Sião estão sob o olhar divino: “Estêve em vigia o jugo das minhas maldades” (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p.659)⁶⁴. Dois motivos de *anaphora* (Kircher) apresentam forte caráter de movimento: o primeiro, impulsionado pelo ritmo dáctilo, localiza-se em *vigilavit jugum* (*tenor I, altus, tenor II* e *bassus*, comp. 86-88) e o segundo, em *iniquitatum* (*tenor II, discantus, bassus e altus*; comp. 89 - 92). Associados ao conteúdo do texto, estes motivos imitativos recorrentes aventurem um estado de alerta.

⁶² Referente a este mesmo versículo na Bíblia de Jerusalém (©2002, p.1462), cita-se em nota de rodapé letra “a) Este v. foi corrigido segundo a Vulg., grego, luc. e sir. O hebraico, corrompido, traduzir-se-ia, lit.: “está ligado, o jugo de meus crimes, em sua mão eles se enlaçam, subiram sobre o meu pescoço, ele faz vacilar minha energia. O Senhor me entregou em mãos... que não me posso levantar”. Aqui e em várias retomadas em seguida “o Senhor” representa a leitura massorética do nome sagrado “Iahweh” (pronunciado *Adonai*, lit.: “meu Senhor”), que passou para o texto escrito em lugar do nome próprio. A grafia primitiva, *YHWH*, foi conservada por alguns mss.”

⁶³ “O jugo, por um motivo perfeitamente evidente, é símbolo de servidão, de opressão de constrangimento...” (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 522)

⁶⁴ Edição da Barsa.

Fig. 70: *anaphora*, *vigilavit jugum iniquitatum mearum*, seção 24, **período 1**.

Outras figuras como *palillogia*, *climax* e *parembole*, também apresentam, por intermédio de suas repetições ou suporte melódico, um importante papel expressivo.

- Junto às mãos do Senhor, o entrelace das transgressões de Jerusalém (**período 2**, comp. 93-97). Figuras *noëma* destacam o texto. Em *convolutae sunt*⁶⁵, após uma sequência de diapentes descendentes (C-F-Bb; comp. 94-95), um giro harmônico entre as **conjugações** (**perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre dó → **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre ré → **puramente imperfeita e completa** sobre mib → **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre ré, ou seja, Cm – D – Cm/Eb – D, comp. 96-97), associado a um movimento descendente e paralelo das duas vozes superiores propõe um imagem de movimento, sugerindo o entrelaçar, ou o entretecer do jugo.

⁶⁵ A palavra *convolutae sunt* pode ser traduzida por “estão/são enroladas (entrelaçadas, entretecidas)”. Tradução: Pe. Cássio Murilo da Silva.

Fig. 71: *noëma, hypotyposis, pathopoeia, in manu ejus convolutae sunt*, seção 24, período 2.

- o esvair das forças de Jerusalém (**período 4**; comp. 101-105). O enfraquecimento é representado por uma figura de *hypotyposis*, que emprega para a sua representação contraste e redução da tessitura. O **período** inicia na região grave (comp. 101-104) e paulatinamente as vozes vão sendo conduzidas para uma região mais aguda (comp. 103-105). O emprego consecutivo de cadências também é importante neste processo: verificam-se três cadências seguidas e a última finaliza em uníssono (nota fá3; ver comp.105). Assim, os procedimentos cadências auxiliam também, numa representação do esvair das forças.

Fig. 72: *hypotyposis, cadências, infirmata est virtus mea*, seção 24, período 4.

- Atormentada e impotente, Jerusalém está sob mãos inimigas (**período 5**; comp. 105-114). A última parte desta seção, ganha relevo com a entrada da *fuga realis* (comp. 109-112) em *de qua non potero surgere* expressando sentimentos veementes. A seguir, a palavra *surgere* que é tratada por *anaphora* (Kircher) e auxiliada por uma **conjugação** estacionária (A, comp. 113-114), prenuncia o final da seção. As comoções vão se tranqüilizando: a impotência diante do opressor.

105

D. me - a; de - dit me Do - mi - nus in ma - nu de
A. a in ma - nu de qua
T.I de - dit me Do - mi - nus in ma - nu
T.II de - dit me Do - mi - nus in ma -
B. de - dit me Do - mi - nus in ma - nu de

110

qua non po te - ro sur - ge - re
non po - te - ro sur - ge - re sur - ge - re
de qua parembole non po - te - ro sur - ge - re
-nu de qua non po - te - ro sur - ge - re, sur - ge - re, anaphora sur - ge - re, anaphora
qua non po - te - ro sur - ge - re, sur - ge - re, sur - ge - re.

Fig. 73: *fuga realis*, *parembole*, *anaphora*, *dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere*, seção 24, **período 5**.

B) *FINIS*: SEÇÃO 25 E 26 (comp. 115-128).

25^a. e 26^a. seção correspondem ao final da *lamentatio tertia primi diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

25^a. seção (comp. 115-121): dedicada à palavra *Jerusalem*. O **afeto**: invocação a Jerusalém.

O período inicia com um motivo triste (*pathopoeia*; *discantus*, comp. 115-117) e insistente, enfatizado através de repetição cordal (*analepsis*, comp. 116-117). A seguir, uma *auxesis* (comp. 117-118) contribui para a intensificação dos sentimentos, e com o retorno da *pathopoeia* associada à *mimesis* (comp. 119-120), o **afeto** torna-se novamente melancólico.

The musical score consists of five staves (D, A, T. I, T. II, B) in common time, treble clef, and G major. The vocal parts are: D (Discantus), A (Altus), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B (Bassus). The lyrics "Je - ru - sa - lem." are repeated in each voice. Measure 115 starts with a "pathopoeia" (repeated notes) in the Discantus. Measures 116-117 show "analepsis" (repetition of the previous melody). Measure 118 is "auxesis". Measures 119-120 show "mimesis" (imitation). Measure 121 concludes with another "pathopoeia".

Fig. 74: *pathopoeia, analipsis, auxesis, mimesis, Jerusalem*, seção 25, período 1.

26^a. seção (comp. 122-128): *converttere ad Dominum Deum tuum*. **Afeto:** apelo à conversão.

A última seção da Quinta-feira Santa faz um pedido aflito de conversão. Reforçando o apelo, as vozes extremas conduzem a linha em breve imitações (*anaphora*, comp. 122-123 e 125-126), sustentadas às vezes por estrutura cordal (*noëma*, comp. 122). O sentimento angustioso é ressaltado por figuras expressivas como a *exclamatio* de Walther (*discantus* e *bassus*, comp. 122), que conduz também ao ponto culminante da seção (*discantus*, comp. 125). Ao final, os longos valores de duração contribuem para a introspecção e reflexão.

Fig. 75: *anaphora, noëma, exclamatio, convertere ad Dominum Deum Tuum*, seção 26, período 1.

2.1.3.2.2 – SINOPSE

A) *MEDIUM: SEÇÃO 19 A 24* (comp.1-114).

Tab. 12: *Medium: figuras retórico-musicais e os afetos, Lamentatio Tertia Primi Diei: seção 19 a 24 .*

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 19ª. <i>Lamed</i> (12ª letra do alfabeto hebraico)	1-6	<i>Lamed</i>	1	<i>Anaphora: I e II</i> (Kircher), <i>Hypallage</i> e <i>Pathopoeia</i> .	Melisma imitativo sob diferentes alturas (<i>discantus</i> , <i>tenor</i> II e <i>bassus</i> , comp. 1-5) e também sobre a mesma altura (<i>discantus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 4-6). Imitação em movimento contrário (<i>tenor</i> I, comp. 1-4). Semitons (<i>tenor</i> I, comp. 2-3 e 4). <i>Cadenza sfuggita</i> (comp. 2-3). Cadência peregrina sobre a nota ré (ou seja, D, comp. 6) conclui a seção.	Lamento.
20ª.	7 - 14	<i>O vos omnes</i>	1	<i>Noëma,</i>	Tratamento cordal	Qualidade de

(Lm 1,12) (comp. 7-42)		<i>qui transitis per viam,</i>		<i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Metabasis</i> (Vogt), <i>Hypotyposis e Pleonasmus.</i>	com valores de duração mais longos. Salto de diapente ascendente (<i>discantus</i> , comp. 8) Cruzamento de vozes (<i>tenor I</i> e <i>II</i> , comp. 7-8). Breve interrupção da sequência de diapentes (G-C-Bb-F; comp. 7-9). Quintas e oitavas paralelas (<i>alto</i> e <i>tenor II</i> , comp. 8-9). Movimento rítmico em semínimas (<i>tenor II</i> e <i>discantus</i> , comp. 11-12). Sincopas dissonantes seguidas (<i>discantus</i> , comp. 12-13). Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre a nota sol (ou seja, G, comp. 13-14).	movimento: - mais estáticos: evocar a atenção do passante. - mais dinâmico: o caminhar. “Ó vos todos os que passais pelo caminho...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
13 -18		<i>attendite, et videte...</i>	2	<i>Anaphora</i> (Kircher) e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Motivo imitativo sob alturas diferentes (ex.: <i>tenor II</i> , <i>discantus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 13-16). Cruzamento de vozes (<i>tenor I</i> e <i>II</i> , comp. 17-18). Ao final do período redução do número de vozes (comp. 17-18). Uma cadência hexafônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre Lá (ou seja, A, comp.	Súplica: “Atendei e vêde...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944).

					17-18).	
	18 – 25	<i>si est dolor...</i>	3	<i>Fuga realis,</i> <i>Syncope,</i> <i>Parrhesia,</i> <i>Symbлема,</i> <i>Metabasis</i> (Vogt) e <i>Exclamatio</i> (Walther).	Linha melódica descendente imitativa atravessa todo o período (ex.: <i>discantus</i> , <i>tenor I, II e altus</i> , comp. 18-21). Síncopas dissonantes (ex.: <i>tenor II</i> , comp. 19-20 e <i>discantus</i> , comp. 22). Uma única dissonância entre consonâncias (ex.: <i>altus</i> , comp. 20). Dissonâncias de passagem por movimento paralelo (<i>discantus</i> e <i>altus</i> ; comp. 22-23). Cruzamento de vozes (<i>altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 24). Salto ascendente de 6ª menor. As conjugações movimentam-se por diapentes descendentes e ascendente (F – Bb – Eb – Bb, comp. 18- 25). Uma cadência hexafônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sib (ou seja, Bb, comp. 24-25) e pontua o período .	A possibilidade da dor sempre presente: <i>si est dolor....</i>
	25–28	<i>sicut dolor meus!</i>	4	<i>Pleonasmus,</i> <i>Hypotyposis</i> ou <i>Catabasis</i> de Kircher.	Dissonâncias consecutivas trazidas por sincopas (ex.: <i>discantus</i> , comp. 25-28) Linhas melódicas de predominância descendente (<i>discantus</i> e <i>altus</i> caminham por movimento paralelo em dítonus e	Intensificação do afeto anterior: a dor é profunda e compassiva. Imagem: Jerusalém está submersa em suas dores: <i>sicut dolor meus!</i>

					semidítonos , comp. 25-27). Falsa relação (<i>tenor I e II</i> , comp. 26). Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (<i>tertia plena</i> , ou seja, D, comp. 28).	
	28–32	<i>quoniam vindemavit me,</i>	5	<i>Mimesis e Metabasis</i> (Vogt).	Imitação de uma voz X subgrupo (ver ex.: <i>discantus</i> X demais vozes, comp. 28-30). Cruzamento de vozes (<i>tenor I e II</i> , comp. 29-30). Conjugações inesperadas: interrupção da sequência de diapentes (D-G-C-Bb/D-Dm-F; comp. 28-31). Redução da tessitura (4 vozes; comp. 30-32). Falsa relação (<i>discantus e altus</i> , comp. 31-32). O período finaliza com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (<i>tertia plena</i> , D, comp. 32).	Jerusalém despojada: “... porque o Senhor me vindimou...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)
	32-37	<i>ut locutus est Dominus,</i>	6	<i>Anaphora: I e II</i> (Kircher), <i>Palillogia e Syncope.</i>	Imitação motívica sobre alturas diferentes (ex. de anaphora I : <i>altus</i> , <i>tenor I</i> e <i>discantus</i> , comp. 32-36; anaphora II : <i>tenor I</i> , <i>bassus</i> e <i>discantus</i> , comp. 35-39). Repetição imediata de linha melódica na mesma voz (<i>discantus</i> , comp. 34-36). Sincopas	Reafirmação: “...como tinha dito...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)

					<p>dissonantes (ex.: <i>discantus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 33 e 34, respectivamente)</p> <p>Cadências trifônicas seguidas que conduzem para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sib ou mib (ou seja, Bb ou Eb; comp. 33-34, 34-35 e 35-36).</p> <p>O período conclui com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre a nota fá (ou seja, F, comp. 37).</p>	
	37-42	<i>in die irae furoris sui.</i>	7	<p>Anaphora (Burmeister e Kircher), Exclamatio (Walther), Hypotyposis, Syncope, Climax.</p>	<p>Motivos imitativos sob a mesma altura (ver <i>bassus</i> e <i>discantus</i>, comp. 37-38) e sob alturas diferentes (ver ex.: <i>discantus</i> e <i>tenor</i> II, comp. 40-41 e 41-42, respectivamente). Salto intervalar de sexta menor ascendente (<i>tenor</i> I, comp. 38). Contraponto com ritmo vigoroso. Várias síncopas dissonantes de passagens (ex.: <i>discantus</i>. <i>tenor</i> II, comp. 40).</p> <p>Motivo repetido na mesma voz há um diferente nível de altura (<i>discantus</i>, comp. 40-41 e <i>tenor</i> II, comp. 40-42).</p> <p>Uma cadência peregrina (neste caso, D, comp. 42) finaliza a seção.</p>	Movimento: sob a ira e o furor do Senhor.
21ª. <i>Mem</i> (13ª letra)	43 – 51	<i>Mem</i>	1	Anaphora (Kircher), Parembole ,	Motivo melismático descendente sob	Lamento.

do alfabeto hebraico)				<i>Anadiplosis,</i> <i>Palillogia,</i> <i>Catabasis</i> (Kircher) e <i>Syncope.</i>	diferentes alturas (ex.: <i>tenor II, altus,</i> <i>tenor I, bassus</i> , etc, comp. 43- 46). Motivo melismático, com função também de suporte melódico (ex.: <i>altus</i> , comp. 43-44 e 46-47). <i>Mimesis</i> dobrada (<i>altus + tenor II</i> e <i>discantus +</i> <i>bassus</i> ; comp. 44- 46). Repetição de um motivo na mesma voz (<i>discantus</i> , comp. 47-48). Emprego do motivo melismático também com intervalos de décimas, semidítono ou dítono por movimento paralelo. Dissonância (<i>discantus</i> , comp. 48). Prenunciando o final, uma <i>cadenza</i> <i>sfuggita</i> (comp. 48-49) e um <i>supplementum</i> (<i>tenor I</i> , comp. 49- 51). A seção conclui com <i>cadenza</i> <i>peregrina</i> (neste caso, F, comp. 51).	
22ª. (Lm 1,12)	52-80	<i>De excelso</i> <i>misit ignem in</i> <i>ossibus meis, et</i> <i>erudivit me;</i> <i>expandit rete</i> <i>pedibus meis,</i> <i>convertit me</i> <i>retrorsum;</i> <i>posuit me</i> <i>desolatam, tota</i> <i>di moerore</i> <i>confectam.</i>	1	<i>Fuga libera</i> (na definição de Walther). <i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Pathopoeia,</i> <i>Metabasis</i> (Vogt), <i>Pleonasmus e</i> <i>Catabasis</i> (Kircher).	Canon mais livre (três vozes). Salto intervalar de 6ª. menor ascendente (<i>altus e</i> <i>tenor I</i> , comp. 52- 53). Semitons (ex.: <i>altus</i> , comp. 53-54 e <i>discantus</i> , comp. 55-56). Breves cruzamentos de vozes (ex.: <i>discantus X altus</i> , comp. 65).	Jerusalém desolada lamenta o seu castigo.

					Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> , comp. 58-59). Linhas melódicas descendentes (ex.: <i>discantus</i> , comp. 77-80). Melismas. Consonâncias em dítonos e semidítonos (ex.: <i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 68). Cadenza sfuggita (ex.: comp. 59-60). A cadênciaptical (<i>tertia plena</i> , A, comp. 80) finaliza a seção.	
23^a. <i>Nun</i> (14 ^a letra do alfabeto hebraico)	81-85	<i>Nun</i>	1	<i>Anaphora</i> , <i>Hypallage</i> e <i>Fuga realis</i> .	Motivo melismático imitativo de mesma altura (<i>tenor I</i> , comp. 81-82). Imitação por movimento contrário (<i>discantus</i> , comp. 81-82). Imitação de motivo melismático a intervalos de diapente ou diapasão (<i>bassus</i> , <i>altus</i> , <i>tenor I</i> , <i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 81-85). Uma cadênciaptical (nesta caso, D, comp. 85) finaliza a seção.	Lamento.
24^a. (Lm 1,14) (comp. 86-114)	86 - 93	<i>Vigilavit jugum iniquitatum mearum,</i>	1	<i>Anaphora I e II</i> (Kircher), <i>Palillogia</i> , <i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Parembole</i> e <i>Climax</i> .	Motivo imitativo sob diferentes alturas (<i>anaphora I</i> : <i>tenor I</i> , <i>altus</i> , <i>tenor II</i> e <i>bassus</i> , comp. 86-88; <i>anaphora II</i> : <i>tenor II</i> , <i>discantus</i> , <i>bassus</i> e <i>altus</i> , comp. 89-92). Repetição de um motivo na mesma voz (<i>discantus</i> , comp. 87-89). Salto de diapente	Estado de alerta, em vigília constante: “Estêve em vigia o jugo das minhas maldades...” (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p.659)

					<p>ascendente (<i>altus</i>, comp. 87-88). Suporte melódico com dítulos e semidítulos (<i>tenor I</i>, comp. 90-91 e <i>discantus</i>, comp. 91-92). Repetição imediata de uma exposição melódica na mesma voz, mas a um grau diferente (<i>discantus</i>, comp. 91-92).</p> <p>Uma cadência trifônica⁶⁶ conduz para a conjuração perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 92-93) e pontua o período.</p>	
	93 – 97	<i>in manu ejus convolutae sunt,</i>	2	Noëma, Pathopoeia e Hypotyposis.	<p>Contraste de textura com relação ao período anterior (contrapontístico). A textura homofônica e as notas de mesma altura ressaltam as palavras <i>In manu ejus</i>. O mesmo tratamento é empregado em <i>convolutae sunt</i> (a 4 vozes), entretanto, a linha melódica é, em geral, descendente e nas vozes mais agudas ocorrem sextas menores paralelas.</p> <p>O emprego de semitons (comp. 96-97) e a quebra da sequência de diapentes traz novas cores para as conjurações finais.</p> <p>O período finaliza</p>	Junto às mãos do Senhor, o entrelace das transgressões.

⁶⁶ Esta cadência harmônica (comp. 92-93) é composta por **cadência melódica descanto** (na voz de *altus*), **alto** (na voz de *tenor II*), **baixo** (na mesma voz).

					com a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (ou seja, D, comp. 97).	
	97-102	<i>et impositae collo meo;</i>	3	<i>Anaphora, Parembole, Syncope, Pleonasmus, Climax e Catabasis</i> (Kircher).	<p>Textura mais rarefeita: redução do número de vozes.</p> <p>Motivo imitativo de mesma altura (<i>tenor II</i>, comp. 98-99).</p> <p>Suporte melódico com dítonos e semidítonos (<i>altus</i>, comp. 98-99).</p> <p>Sincopas dissonantes seguidas (<i>discantus</i>, comp. 98-99 e <i>altus</i>, comp. 100-101).</p> <p>Repetição imediata de um motivo a um nível de altura diferente (<i>discantus</i>, comp. 98-99).</p> <p>Linhas melódicas de predominância descendente (comp. 100-102).</p> <p>Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta (ou seja, <i>Dm</i>, comp. 101-102).</p>	<p>Languidez e severidade: o jugo colocado sobre Jerusalém.</p> <p>“...e postas sobre o meu pescoço...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 944)</p>
	101-105	<i>infirmata est virtus mea;</i>	4	<i>Pleonasmus, Hypotyposis e Climax.</i>	<p>Contraste e redução da tessitura: as vozes movimentam-se do grave para o agudo e finalizam em uníssono (comp. 105); redução do número de vozes (3, 2 e uníssono).</p> <p>Sincopas dissonantes seguidas (<i>tenor II</i>, comp. 102-103).</p>	<p>Imagen ascendente: o esvair das forças.</p> <p>“...enfraqueceu-se a minha força...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944)</p>

					Três cadências consecutivas: a primeira, hexafônica , dirige-se para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 103-104), a segunda, trifônica , conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre ré (ou seja, Dm, comp. 103-104) e a última encerra o período através de uma cadenza perfetta para uníssono (nota fá, comp. 105).	
	105 - 114	<i>dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.</i>	5	Anaphora (Burmeister e Kircher), Parembole , Fuga realis , Syncope e Schematoides minus perfectus magis congruus (Printz).	Motivo imitativo de mesma (<i>discantus</i> , comp. 106-107). Motivo imitativo sob diferentes alturas (<i>bassus</i> e <i>discantus</i> , comp. 112-114). Suporte melódico e “harmônico” (<i>tenor I</i> e <i>bassus</i> , comp. 105-107; <i>tenor II</i> , comp. 112). Voz fugal de preenchimento “harmônico” (<i>tenor II</i> , comp. 110-112). Imitação fugal a intervalos de diapasão , diatesssarão ou diapente (<i>altus</i> , <i>bassus</i> , <i>discantus</i> , <i>tenor I</i> , comp. 109-112). Dissonância (<i>altus</i> , comp. 112-113). Motivo imitativo com valores mais	Atormentada e impotente. “...o Senhor entregou-me às mãos de quem eu não poderei jamais libertar-me.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.944)

					alongados mantendo a proporção com o motivo original (<i>tenor I</i> , comp. 113-114). O último período conclui com cadência principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, A, comp. 114).	
--	--	--	--	--	--	--

B) *FINIS*: SEÇÃO 25 E 26 (comp. 115-128).

Tab. 13: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Tertia Primi Diei*: seção 25 e 26.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>FINIS</i> (inspirado em Os 14:2) 25^a.	115-121	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	1	<i>Pathopoeia, Analepsis, Palillogia, Auxesis e Mimesis.</i>	Semitons (ex.: <i>discantus</i> , comp. 115-117; <i>tenor I</i> e II, comp. 115-116). Repetição de uma estrutura cordal (comp. 116-117). Repetição imediata de um motivo na mesma voz (<i>discantus</i> , comp. 116-117). Repetição de uma estrutura cordal com elevação da altura e crescimento da “harmonia” (ex.: comp. 117-118). Imitação por subcorais. (comp. 117-118 e 119-120). Uma cadência peregrina (neste caso, D, comp. 121) finaliza a seção.	Invocação a Jerusalém.
26^a.	122- 128	<i>... convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>	1	<i>Anaphora, Noëma, Exclamatio</i> (Vogt) e <i>Mimesis.</i>	Imitação de mesma altura (<i>bassus</i> e <i>discantus</i> , comp. 122-123 e 125-126).	Apelo à conversão.

				Estrutura cordal (comp. 122-123). Salto intervalar de diatessarão (<i>discantus e bassus</i> , comp. 122) e de sexta menor ascendente (<i>discantus</i> , comp. 125). Imitação por subcorais (<i>tenor I X altus + tenor II + bassus X discantus</i> , comp. 123-125). A seção finaliza com cadência principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, A, comp. 128).	
--	--	--	--	---	--

2.2 – FERIA SEXTA IN PARASCEVE.

2.2.1 – LAMENTATIO PRIMA SECUNDI DIEI (*Elegia secunda*, 8 - 10)

2.2.1.1 – DISPOSITIO

2.2.1.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A primeira lição do segundo dia (Sexta-feira Santa) compreende os versículos de 8 – 10 da segunda lamentação que são antecedidos pelas respectivas letras hebraicas: *Heth*, *Teth* e *Jod*. A frase baseada na citação de Oséias 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, encerra a primeira lição deste dia.

A *lamentatio prima secundi diei* apresenta as três partes do discurso: (1) *exordium* (2) *medium* (o “corpo da obra”) e (3) *finis*, totalizando dez seções.

Segue a tabela com a ordenação do discurso musical e a tradução.

Tab. 14: *Lamentatio Prima Secundi Diei (Elegia secunda, 8 - 10)*, Lasso, divisão tripartida da obra.

	seção	compassos	texto
EXORDIUM	1	1 a 10	<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetae</i>
MEDIUM	2	11 a 15	<i>Heth</i>
	3	16 a 44	<i>Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion; tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione; luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.</i>
	4	45 a 51	<i>Teth</i>
	5	52 a 70	<i>Defixa sunt in terra portae ejus, perdidit et contrivit vectes ejus; regem ejus et principes ejus in gentibus: non est lex, et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.</i>
	6	71 - 84	
	7	85 - 94	<i>Jod</i>
	8	95 - 122	<i>Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion; consperserunt cinere capita sua, accinti sunt ciliciis; abjecerunt in terram capita sua</i>

			<i>virgines Iuda.⁶⁷</i>
FINIS	9	122 - 130	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	10	131 - 137	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

Acerca das Lamentações do Profeta Jeremias.⁶⁸

Heth.

O Senhor resolveu destruir o muro da filha de Sião;
estendeu o seu cordel, e não retirou a sua mão,
sem que ficasse tudo arruinado;
e o antemuro gemeu, e o muro foi também destruído.

Teth.

As suas portas estão encravadas na terra;
(o Senhor) quebrou e fez em pedaços as suas trancas;
baniu o seu rei e os seus príncipes para entre as nações;
já não há lei, e os seus profetas já não recebem visões do Senhor.

Jod.

Sentaram – se em terra em silêncio os velhos, da filha de Sião;
cobriram as suas cabeças de cinza,
vestiram – se de cilícios, inclinaram as suas cabeças até à terra,
as virgens de Jerusalém.

Lm 2, 8 – 10⁶⁹

Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor Teu Deus.

2.2.1.1.2 – O MODO.

Fig. 76: *Lamentatio Prima Secundi Diei (Elegia secunda, 8 - 10).*

Exordium	Medium	Finis			
1 11 16	45 52 71 85 95	123 131 137			
<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetae</i>	<i>Heth</i> <i>Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion; tenebat fioniculum suum, et non avertit manum suam a perditione; luxurie antemurale, et murus pariter dissipatus est.</i>	<i>Teth</i> <i>Defixa sunt in terra portae ejus, perdidit et contrivit vectes ejus; regem ejus et principes ejus in gentibus:</i>	<i>Jod</i> <i>non est lex, et prophetae ejus non invenierunt visionem a Domino.</i>	<i>Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion; consperserunt cinere capita sua, accinoti sunt cilicis; abjecerunt in terram capita sua virgines Iuda.</i>	<i>Jerusalem, Jerusalem... Convertere ad Dominum Deum Tuum</i>

O modo empregado na *Feria Sexta In Parasceve* é o frigio sobre mi (*nelle corde naturali*⁷⁰), ou seja, não transportado um **diatessarão** acima.

⁶⁷ “Na Vulgata: *Jerusalem.*” Nota de rodapé nº 1 da partitura de Lasso (*Lamentations Jeremiae Prophetae*, ©1992, p. XXIV).

⁶⁸ Ou “A respeito das Lamentações do Profeta Jeremias”.

⁶⁹ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946.

⁷⁰ PACCHIONI, 1995, v. 2, p. 11.

O *exordium* (comp. 1 - 10) inicia somente com a voz de *discantus* introduzindo a nota mi, a seguir, as demais vozes entoam notas pertencentes à **conjugação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre a nota lá (ou seja, A, comp. 1). Ao final, o modo já está bem definido e a **cadência principal (*tertia plena*, ou seja, E, comp. 9-10)** conclui a primeira seção.

No corpo da obra (comp. 11-122), alternam-se as letras hebraicas e os seus respectivos versículos. As duas primeiras seções (2^a e 3^a), que correspondem à oitava letra do alfabeto hebraico (*Heth*) e ao oitavo versículo da segunda lamentação, finalizam com **cadência principal (*tertia plena*, ou seja, E, comp. 15 e 44, respectivamente).** Tal procedimento se deve principalmente à fixação do modo frígio sobre mi, ou seja, não transportado. A seguir, até o final da parte média (seções 4 a 8, comp. 45 - 122), alternam-se aos finais das seções, **cadências peregrinas** (neste caso, A) e **principais**.

O final da obra comprehende as seções 9^a e 10^a (comp. 123 - 137) e inicia na **conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre mi (ou seja, Em, comp. 123) e finaliza com **cadência principal (*tertia plena*, ou seja, E, comp. 137).**

Segue uma tabela com as cadências ao final de cada seção:

Tab. 15: Cadências finais da *Lamentatio prima secundi diei (Feria Sexta In Parasceve)*, Lasso.

<i>Exordium</i>	<i>Medium</i>	1 ^a . seção	2 ^a . seção	3 ^a . seção	4 ^a . seção	5 ^a . seção	6 ^a . seção	7 ^a . seção	8 ^a . seção	<i>Finis</i>	9 ^a . seção	10 ^a . seção
principal	principal	principal	principal	peregrina (ou seja, A)	principal	peregrina (ou seja, A)	principal	principal	peregrina (ou seja, A)	peregrina (ou seja, C)	principal	

Conclui – se que as **conjugações** ou cadências empregadas ao início e fim de cada seção da *lamentatio prima secundi diei*, têm a finalidade de estabelecer o modo. A alternância entre as **cadências peregrinas e principais** no corpo da obra, somente ocorrem quando o modo já está definido (seções 1-3, comp. 1-44). Nesta primeira lição, predomina a **cadência peregrina** construída sobre o IV grau do modo (ou seja, A). A única ocorrência de **cadência peregrina** sobre outro grau modal ocorre ao final da 9^a. seção (ou seja, C, comp. 130). Acredita – se que tal escolha feita pelo compositor, deve-se ainda para a necessidade do estabelecimento do modo frígio *nelle corde naturali*.

2.2.1.2 – ELOCUTIO: ORNATUS

2.2.1.2.1 – FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Prima Secundi Diei*. Esta primeira lição contém as seguintes partes: *exordium* (1^a seção), *medium* (2^a até a 8^a seção) e *finis* (9^a e 10^a seção).

A) *EXORDIUM (FERIA SEXTA IN PARASCEVE): SEÇÃO 1 (COMPASSO: 1-10)*.

1^a. seção (comp.1-10): a Sexta-feira da Paixão do Senhor inicia com a frase *De Lamentatione Jeremiae Prophetae* e não *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae* como no dia anterior. Uma variante apropriada, pois é na quinta-feira que se inicia o *Triduum Pascal*.⁷¹ **Afeto:** triste e reflexivo; prepara o ouvinte à liturgia deste dia.

Ao início do *exordium*, a voz de *discantus* introduz a linha melódica com um salto de **diatessarão** ascendente (*exclamatio*) que é imitado pelas demais vozes (*mimesis*, comp. 1-2). Os valores de notas mais longos, aliados a uma estrutura mais vertical, associam-se também a melismas e às **conjugações**, conferindo um sentimento triste e reflexivo à primeira seção.

O procedimento empregado neste *exordium* difere do apresentado na abertura da obra (Quinta-feira Santa): nota-se tratamento mais cordal do que imitativo.⁷² A utilização do modo frígio *nelle corde naturali* (ou seja, não transportado para bemol), imprime novas qualidades sonoras à Sexta-feira Santa.

A primeira seção finaliza com a **cadência principal** (*tertia plena*, E, comp. 9-10).

⁷¹ Os três dias que antecedem o Domingo da Ressurreição (Páscoa). O tríduo compreende a Quinta, Sexta e Sábado Santo e são considerados os dias mais importantes do calendário litúrgico da Igreja Católica.

⁷² Às vezes os dois recursos se interpõem (*noëma* e *mimesis*; comp. 5-6).

Fig. 77: *Mimesis, Noëma, De Lamentatione Jeremiae Prophetae*, seção 1, período 1.

B) **MEDIUM (CORPO DA PRIMEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 2 A 8 (COMPASSO: 11-122).**

Esta primeira lição envolve os versículos 8-10 da segunda lamentação. O texto faz menção ao furor divino, ao violento castigo planejado por Deus a Jerusalém, e à desolação e penitência do povo israelita como uma forma de se obter a purificação dos seus pecados.

Segundo Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p.701) os acontecimentos relatados na segunda lamentação (versículos de 1-22) datam de 587-586:

“A tragédia de 597, objeto da lamentação no capítulo anterior, não foi suficiente para reprimir o nacionalismo judaico.⁷³ Dez anos depois se produziria uma nova declaração de independência, e desta vez, o Império arrasaria Judá, destruiria o tempo e deportaria a muitos mais cidadãos. Judá perdeu toda a autonomia e se converteu em uma simples província da Babilônia.”

2^a seção (Heth: oitava letra do alfabeto hebraico; comp. 11-15). **Afeto:** lamento.

Nesta parte, linha melismática individual (*tenor II, altus e tenor I*, comp. 11-15) percorre a seção, contrapondo-se a uma textura cordal (***noëma***, ex.: *discantus + altus +*

⁷³ Os autores referem-se aos acontecimentos em Lm 1,1-22.

tenor I + bassus, comp. 11-12). Motivos formados por meio-tons contribuem para uma comoção lamentosa (*tenor I e bassus*, comp. 11-12 e 13-14, respectivamente).

Fig. 78: melismaX *noëma*, *pathopoeia*, *Heth*, seção 2, período 1.

3^a. seção (Lm 2,8; comp. 16-44). “O Senhor resolveu destruir o muro da filha de Sião; estendeu o seu cordel, e não retirou a sua mão, sem que ficasse tudo arruinado; e o antemuro gemeu, e o muro foi também destruído.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)⁷⁴

Esta seção apresenta seis **períodos**, mas é possível agrupá-los em dois momentos quanto ao caráter:

- nos três primeiros **períodos** (comp. 16-28), ele é em geral mais decidido, pois o poeta se reporta ao plano que Deus reserva à Jerusalém: *Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion; tetendit funiculum suum...*

A seção inicia com quatro vozes em imitação (**mimesis**: 3 X 1 voz; comp. 16-22), conferindo um movimento avante e decidido:

⁷⁴ Manfred Lurker no seu “Dicionário de figuras e símbolos bíblicos” (©Paulus, 1993, p. 152) menciona: “2. No Antigo Testamento, a muralha é antes de tudo imagem para dizer proteção, preservação da desgraça... Contra a vontade de Deus inclusive as muralhas mais fortes são inúteis, como o comprova a conquista de Jericó (Js 6, 5-21). Aquele que confia em Deus derrubará todos os muros e superará todas as muralhas (2 Sm 22, 30). No seu mau-humor, Javé fará vir sobre Israel um grande temor, “todos os muros ruirão por terra” (Ez 38,20). Abater as muralhas é figura para dizer a falta de proteção, a impotência.”

Fig. 79: *Mimesis*, *Cogitavit Dominus dissipare murum*, seção 3, período 1.

Em *tetendit funiculum⁷⁵ suum* (período 3, comp. 25-28), as cinco vozes se completam com a entrada do *bassus* (ausente desde o início), e o texto declara que Deus tem um plano para Sião. O **afeto** é grave e serioso, mas as imitações (*mimesis*) também conferem um caráter decidido.

⁷⁵ “*Fūnicūlus*, I (dim. de **funis**) m. pequena corda, cordel, guita.” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2. ed., 2001, p.300)

25 **Mimesis**

D. - on; te - ten - dit fu - ni - cu-lum su - um, et
A. - on; te - ten - dit fu - ni - cu - lum su - um,
T.I. - on; te - ten - dit fu - ni - cu-lum su - um,
T.II. - on; te - ten - dit fu - ni - cu - lum su - um,
B. te - ten - dit fu - ni - cu - lum su - um,

Fig. 80: *Mimesis, tetendit funiculum suum*, seção 3, **período 3**.

- nos três últimos **períodos** (comp. 28-44), os sentimentos apresentam-se primeiramente mais lânguidos e lastimosos e culminam na veemente e triste derrocada do muro de Jerusalém. Ilustra-se o comentário com o quarto e sexto **afetos** (comp. 28-35 e 38-44, respectivamente). Em *et non avertit manum suam a perditione* (**período 4**), averigua-se uma qualidade de movimento langorosa. Tal atributo é conseguido por intermédio de uma **fuga realis**, cuja exposição melódica principia com notas de mesma altura, o que auxilia numa sonoridade mais suave à linha:

The musical score consists of two staves of five-line music notation. The top staff begins at measure 28 and includes vocal parts D, A, T.I, T.II, and B. The bottom staff begins at measure 32 and includes vocal parts D, A, T.I, T.II, and B. The lyrics are in Latin, referring to the fall of Jerusalem. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes connected by horizontal lines. Measure 28 starts with 'D. - - um, et non a - ver - tit ma - - num'. Measure 32 starts with 'su - am a per - di - ti - o - ne; lu -'. The score is titled 'Fuga Realis'.

Fig. 81:*fuga realis, et non avertit manum suam a perditione*, seção 3, período 4.

A aniquilação e a destruição do muro representam sob a luz da fé, que o povo israelita pecou gravemente e por isto não pode mais contar com a proteção divina. Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 701) mencionam:

“A queda é consequência da infidelidade de Jerusalém para com um Deus onipotente, que não é indiferente diante da laxitude⁷⁶ de seu povo e que demonstra o seu interesse vital precisamente através de sua cólera, encarnada nos exércitos da Babilônia que atacaram a cidade.”

No último **período** (comp. 38-44), a ação final do Senhor é representada musicalmente pela **hypotyposis**: a destruição do muro de Jerusalém. Um salto de **diatessarão** ascendente (**exclamatio** de Walther; **altus**, comp. 40-41) leva ao ponto culminante e em seguida, linhas melódicas descendentes produzem uma imagem triste e desoladora do ruir.

⁷⁶ Segundo o Pe. Luis G. Quevedo, SJ, esta palavra pode ser traduzida como “relaxamento”. “Deus é fiel, mas o povo de Israel foi infiel; Deus é justo, o povo injusto, etc.” Laxismo: “1. na teologia moral, tendência a fugir ao dever e à lei, com base em razões pouco ou mal fundamentadas.” (FERREIRA, A. B. DE. **Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ©1988, p. 388)

The musical score consists of two staves of five-line music. The top staff is for voices D, A, T.I, T.II, and B. The lyrics are: 'te - mu - ra - le, et mu - rus pa - ri - ter'. The bottom staff is for voices D, A, T.I, T.II, and B. The lyrics are: 'Exclamatio' (in a box) and 'Hypotyopsis' (in a box). The music includes various note heads, rests, and dynamic markings like forte and piano.

Fig. 82: *fuga realis, et murus pariter dissipatus est*, seção 3, período 6.

“O muro e o baluarte, que era uma sólida construção colocada junto ao verdadeiro muro nas cidades mais fortemente defendidas do oriente antigo, caindo em ruína, parecem envoltos de tristeza humana.” (COLOMBO, 1977, p. 54)

4^a seção (*Teth*: nona letra do alfabeto hebraico; comp. 45-51). **Afeto:** lamento.

Esta parte traz sentimentos muito intensos, conseguidos através do emprego de:

- melismas imitados em mesma e também em diferentes alturas: ***anaphora*** de Kircher: I e II (ex. *tenor II* e *discantus*, comp. 45-47 e 47-51, e *tenor I* e *altus*, comp. 47-48 e 50-51)
- linha melismática descendente (***catabasis*** de Kircher) que acompanha a exposição melódica principal (*altus*, comp. 45-47 e *bassus*, comp. 48-50)
- sincopas dissonantes seguidas (***pleonasmus***; *tenor II* e *discantus*; comp. 46-47 e 49, respectivamente)
- salto intervalar (***exclamatio*** de Walther; ex. *tenor I*, comp. 47 e 50)
- ***cadenza sfuggita*** (comp. 49 - 50).

Todos estes elementos combinados enfatizam a comoção e preparam emocionalmente o ouvinte para a entrada do versículo.

Fig. 83: *anaphora* e *catabasis*, *Teth*, seção 4, **período 1**.

5^a. seção (Lm 2,9; comp. 52-70). O nono versículo da segunda lamentação é distribuído em duas seções (5^a. e 6^a.). A primeira parte comprehende o seguinte texto: “As suas portas estão encravadas na terra; (*o Senhor*) quebrou e fêz em pedaços as suas trancas; baniu o seu rei e os seus príncipes para entre as nações...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

A tragédia, o caos que se instala sobre a nação é a manifestação implacável da fúria divina e esta pode ser interpretada como o “fim das negociações”: Jerusalém rompeu o pacto com *Yahvé*, deve agora arcar pela sua má conduta e com as consequências advindas.

D. Colombo (1977, p.54-55) comenta:

“A obra demolidora de *Jahweh* está agora inexoravelmente se cumprindo: portas enterradas, barras quebradas, a cidade não é mais capaz de opor resistência alguma aos invasores. Exilados o rei e os seus ministros, falta a lei, tomada no sentido mais amplo do termo: a lei do governo civil e a lei religiosa, comunicada pelo ensinamento dos sacerdotes.”

A seção está dividida em três **períodos**:

- o encravamento das portas⁷⁷ na terra (*Defixa sunt in terra portae ejus*, comp. 52-58). Para sugerir o aniquilamento e a impotência de Sião, vários recursos são empregados: a ausência da voz de *discantus* (timbre mais velado), linhas melódicas de predominância descendente (*hypotyposis*) e uma nota grave que localiza-se fora do seu *ambitus*, reforçando ainda mais esta imagem descendente (*hypobole; bassus*, mi1, comp. 57).

The musical score consists of two staves of music. Staff 52, labeled 'Hypotyposis', shows a descending melodic line in the soprano (A) and alto (T.I) voices, while the basso (B) voice provides harmonic support. Staff 56, labeled 'Hypobole', features a basso (B) note that extends beyond the normal range of the voice, creating a dissonant effect. The lyrics 'Defixa sunt in terra portae ejus' are written below the notes in both staves.

Fig. 84: *hypotyposis* e *hypobole*, *defixa sunt in terra portae ejus*, seção 5, período 1.

⁷⁷ Segundo Chevalier e Gheerbrant (©1982, p. 734 - 735) a palavra porta “simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além...A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado... Manfred Lurker (1993, p. 192) cita que “A idéia de pórtico entre o aquém e o além era familiar também para o pensamento bíblico...O espaço livre junto aos pórticos no interior das muralhas da cidade era o centro da vida pública, o lugar do direito e do tribunal (Cf. Rt 4, 1 – 11; 2Sm 15,2: Jó 31,21). Da posse do pórtico dependia a posse de toda a cidade; assim, os pórticos de Sião equivalem, como parte para o todo, a toda a cidade de Deus. “Javé ama as portas de Sião mais que todas as moradas de Jacó” (Sl 87,2). Tomar posse dos pórticos do inimigo significa conquistar suas cidades (Gn 22, 17). Quando o Senhor irado afastar sua benevolência, as “portas (de suas cidades)” ficam “ressequidas, elas se inclinam para a terra” (Jr 14,2).

- o espanto pela ação do Senhor e lamúria (*perdidit et contrivit vectes ejus*, comp. 57-63): “... quebrou e fêz em pedaços as suas trancas...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946) A admiração pela manobra divina é expressa musicalmente através de vários recursos, dentre eles de intervalos expressivos (*exclamatio* de Walther; *tenor I* e *discantus*, comp. 59 e 60, respectivamente), de *cadenza sfuggita* que traz **conjulação** inesperada (Dm-C; comp. 60)⁷⁸ e pelo movimento paralelo ascendente (*altus* e *tenor I*, comp. 60 - 61) impulsionando o ponto culminante do **período** (*vectes ejus*; *discantus*, comp. 60). A *catabasis* (Kircher) em *vectes ejus*,⁷⁹ assim como a linha melismática descendente da voz de *discantus* (comp. 60 - 63), aventam o **afeto** lamuriante ou lastimoso.

Fig. 85: *exclamatio*, *catabasis* e *cadenza sfuggita*, *perdidit et contrivit vectes ejus*, seção 5, período 2.

⁷⁸ Durante uma sequência de **diapentes** interrompe-se momentaneamente o fluxo das **conjulações** que é retomada a seguir: **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre lá→**perfeita combinada com imperfeita completa** sobre ré→ **perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre sol→ **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre dó (A-D-Gm→Dm-C; comp. 58-60).

⁷⁹ “*Vectis, i.e... 1. alavanca; 2. tranca (de uma porta), ferrolho*” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, p.696)

- exaltação da glória e majestade do rei e príncipes que agora estão entre os pagãos (comp. 63-70). As palavras *regem ejus et principes ejus* são valorizadas por uma *fuga realis* que contrastam com *in gentibus*⁸⁰ através de uma *mimesis/noëma* (comp. 68-70). Tal procedimento sugere a ocorrência de uma *antithesis* (Kircher) com seus contrastes característicos; neste caso, sugerindo a suntuosidade e a simplicidade.

The musical score consists of two parts. The first part, labeled 'Fuga Realis', begins at measure 61. It features five staves for voices D, A, T.I, T.II, and B. The lyrics include 'ctes e - - jus; re - gem e - - jus et', 've - ctes e - - jus; re - gem e - - jus et', 'ctes e - jus; re - gem e - - jus et prin - ci -', 've - ctes e - - jus; re - gem e - - jus', and 've - ctes e - - jus; re - gem e - - jus et'. Measure 65 marks the end of this section. The second part, labeled 'Mimesis/Noëma', begins at measure 66. It continues the five voices with lyrics such as 'prin - ci - pes e - - jus in gen - ti - bus:', 'prin - - ci - pes e - - jus in gen - ti - bus:', 'pes, et prin - ci - pes e - - jus in gen - ti - bus:', 'et prin - ci - pes e - - jus in gen - ti - bus:', and 'prin - ci - pes e - - jus in gen - - ti - bus:'. The score concludes at measure 70.

Fig. 86: *fuga realis, parembole, mimesis/noëma, regem ejus et principes ejus in gentibus*, seção 5, período 3.

6^a. seção (cont. da Lm 2,9; comp. 71-84). Esta parte é continuação do nono versículo da segunda lamentação: *non est lex, et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino*. **Afeto:** lamento desolador e solitário.

Uma nação sem lei! Aqui ressalta-se a seguinte questão: a nação está sem lei civil e religiosa. Destaca-se também o papel importante que tiveram anteriormente os

⁸⁰ Em algumas textos bíblicos, a palavra *gentibus* é traduzida por pagãos, como é o caso da “Bíblia de Jerusalém” (©2002, p. 1464): “Por terra derrubou suas portas, destruiu e quebrou seus ferrolhos; seu rei e seus príncipes estão entre os pagãos...”

profetas denunciando os abusos e as transgressões cometidas. Contudo, o povo israelita preferiu acreditar nos falsos profetas e esta é uma das causas de sua decadência. Dalmazio Colombo (p. 55) menciona que

“mesmo a atividade carismática, profética, deixou de existir. Para uma cidade teocrática, como era Jerusalém, esta é a situação mais dramática que se pode conceber... Evidentemente, que se fala dos verdadeiros profetas, não daqueles falsos, os quais menciona o v.14 e que foram o grande obstáculo da atividade dos verdadeiros profetas, em particular de Jeremias e uma das causas mais imediatas da ruína de Jerusalém.”

Nesta seção averigua-se um único **período**. Lasso emprega duas e três vozes (*discantus, altus* e *tenor II*), auxiliando na demonstração do **afeto** que é a mais completa solidão. Uma *fuga libera* (na definição de Walther) é empregada como recurso técnico-compositinal. A imitação canônica é mais livre (estrita ou semelhante; a duas ou três vozes, respondendo a intervalos de **diapasão** ou **diapente**). Já ao início em *non est lex*, melismas conduzem uma *cadenza perfetta* ao uníssono (comp. 71 -73) trazendo à tona, um lamento triste e solitário. Em *visionem*, uma breve *noëma* pode sugerir ao espectador uma imagem fugaz (*hypotyposis*, comp. 80 - 81): como uma tentativa de visão profética que rapidamente se extingue. A aspereza das sincopas dissonantes seguidas (*pleonasmus*, comp. 83 - 84) “ferem” a palavra *Domino* ao final da seção.

Fig. 87: *fuga libera, hypotyposis, pleonasmus, non est lex, et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino*, seção 6, **período 1**.

7^a seção (*Jod*: décima letra do alfabeto hebraico; comp. 85-94). **Afeto:** lamento.

Esta letra é tratada por uma *fuga realis* que apresenta uma exposição melódica melismática que perpassa toda a seção, produzindo um lamento intenso e incessante (ex.: *tenor II* e *discantus*, comp. 85-86 e 87-88, respectivamente).⁸¹ Outras figuras também auxiliam na expressão do sentimento, como por exemplo, a *palillogia*, que através de suas repetições motívicas na mesma voz (ex.: *discantus*, comp. 89), contribui para um caráter enfático. Outro artifícios como a *climax* e a *hypallage* (*discantus*, comp. 90), associadas à única entrada do motivo principal em altura diferente (*bassus*, comp. 90), potencializam o ponto culminante da seção e sugerem um sentimento intenso e conturbado. A densidade expressiva desta parte da obra é uma preparação afetiva para o versículo posterior (Lm 2,10).

Fig. 88: *fuga realis, parembole, palillogia, hypallage, climax, Jod*, seção 7, período 1.

⁸¹ Uma segunda linha melismática sugere a entrada de um “segundo tema”, mas é imitado somente uma vez (ver *bassus* e *altus*, comp. 86-88).

8^a. seção (Lm 2,10; comp. 95-122). “Sentaram-se em terra em silêncio os velhos, da filha de Sião; cobriram as suas cabeças de cinza, vestiram-se de cilícios, inclinaram as suas cabeças até à terra, as virgens de Jerusalém.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946)

Enquanto que no final do versículo 9 (sexta seção) o sentimento principal é a lamúria pelo vazio da solidão, aqui, se faz presente a tristeza, o silêncio, a penitência e o luto (aspersão das cinzas sobre a cabeça e a vestimenta de cilício) pela condição miserável de Jerusalém.

Esta parte está dividida em cinco **períodos**. Destacam-se os seguintes:

- a imagem do sentar-se estarrecido (*Sederunt in terra...* **período 1**, comp. 95-98). A seção inicia com uma figura de *hypotyposis*: as vozes iniciais descendem dando a idéia do sentar-se e ao final da linha melódica uma *cadenza sfuggita* (Am-G, comp. 97-98)⁸² remete à indignação pelo acontecimento. A respeito deste versículo comenta Dalmazio Colombo (1977, p. 55): “Ainda um outro elemento para a imagem já sombria da vida de Jerusalém: os anciãos não vão mais ao conselho da cidade para a deliberação solene, mas sentam-se por terra em silêncio, em sinal do fim de seus ministérios...”

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in G clef. The first measure (comp. 95) is labeled "Hypotyposis". The second measure (comp. 96) is labeled "pleonasmus". The lyrics "Se - de - runt in ter - ra," are written below the notes. The vocal parts are arranged vertically, with D at the top and B at the bottom. The score shows a descending melodic line followed by a cadenza sfuggita.

⁸² Conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre lá → perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (comp. 97-98).

Fig. 89: *hypotyposis, pleonasmus, cadenza sfuggita, sederunt in terra*, seção 8, período 1.

- os anciãos tristes e silenciosos diante da ruína (... *conticuerunt senes filiae Sion*; **período 2**, comp. 98-103). A redução da tessitura e o emprego de timbres mais centrais (*altus, tenor* I e II) confere uma sonoridade mais velada e suave que associa-se à ***congeries*** e ao ***fauxbourdon*** (comp. 99-100), contribuindo para um sentimento languido e triste. Ao final da linha, em *filiae Sion*, um melisma descendente vincula-se às dissonâncias seguidas (***pleonasmus***, comp. 102-103) assessorando o **afeto**.

Fig. 90: *congeries, fauxbourdon, pleonasmus, conticuerunt senes filiae Sion*, seção 8, período 2.

- a aspersão das cinzas sobre a cabeça (*conspererunt cinere capita sua; período 3*, comp. 103-108). Tanta miséria e desolação conduzem à reflexão, à consciência do erro e à consequente tomada de decisão: a penitência através da aspersão das cinzas sobre a cabeça⁸³. Ao início, um contraponto mais livre intensifica-se em *cinere*⁸⁴ *capita sua* e traz as figuras de ***mimesis*** e ***noëma*** que ressaltam esta tentativa da purificação (comp. 105-107).

⁸³ A cinza tem representação simbólica, Manfred Lurker (1993, p. 57) cita: “1. Os restos não mais combustíveis da queima de matéria orgânica têm, na fenomenologia da religião, dois significados: em primeiro lugar, servem de sinal externo de luto e tristeza e também de arrependimento; em segundo lugar, a cinza procedente de animais sacrificados ou cadáveres humanos é portadora de caráter numinoso e usada, como material que se presume carregado de força, também em purificação e usos apotropaicos.”

⁸⁴ “*Cinerescō, ēre ...1. reduzir-se a cinzas.*” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUES, 2001, 2.ed., p. 137)

The musical score consists of five staves (voices) labeled D, A, T.I, T.II, and B from top to bottom. The key signature is G major with three sharps. The time signature is 103. The vocal parts are: D (mezzo-soprano), A (soprano), T.I (soprano), T.II (soprano), and B (bass). The lyrics are in Portuguese, referring to the crucifixion of Jesus Christ. The score includes melismas and specific markings for 'mimesis' and 'noëma'.

Fig. 91: *mimesis, noëma, consperserunt cinere capita sua*, seção 8, **período 3**.

- a tristeza e a penitência através da dor (*accincti sunt ciliciis*; **período 4**, comp. 108-112). Cilício vem da palavra latina *cilicium* que significa: “1. tecido de pêlo de cabra; 2. vestimenta deste tecido...” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, 2.ed., p. 137) e era uma “pequena túnica ou cinto ou cordão, de crina, de lã áspera, às vezes com farpas de madeira, que, por penitência, se trazia vestido diretamente sobre a pele.” (FERREIRA, ©1988, p. 150). Era um sacrifício voluntário, também empregado como forma de penitência. O quarto **período** traz esta palavra conduzida por melisma descendente e imitativo (*anaphora* de Kircher; *discantus* e *altus*, comp. 110-111), que associado a outros recursos imprimiu um sentimento triste a este martírio (“vestiram-se de cilícios”)⁸⁵.

⁸⁵ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946.

Fig. 92: *pleonasmus anaphora, exclamatio, metabasis, accincti sunt ciliciis,,* seção 8, período 4.

Por razão de ser esta seção extremamente densa **afetivamente**, o compositor emprega por várias vezes o recurso de linhas melódicas descendentes, contribuindo ainda mais para a comoção.

C) *FINIS: SEÇÃO 9 E 10* (comp. 123-137).

9^a. e 10^a. seção correspondem ao final da *lamentatio prima secundi diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

9^a. seção (comp. 123-130): dedicada à palavra *Jerusalem*. O **afeto**: invocação a Jerusalém.

Um delicado motivo é imitado sob alturas diferentes (**anaphora** II de Kircher; ex.: *tenor I* e *bassus*, comp. 124-125 e 125-126, respectivamente) durante toda a parte. Ele também é um elemento recorrente através de duas outras figuras: a **climax** (*tenor II*, comp. 125-126) e a **palillogia** (*discantus*, comp. 126-127 e 128-130; *tenor II*, comp. 128-129). A todo o instante, o terno motivo é entoado chamando docemente por Jerusalém: é tempo de conversão!

Fig. 93: *anaphora, exclamatio, climax, palillogia, Jerusalem*, seção 9, período 1.

10^a. seção (cont. da frase inspirada em Os 14,2; comp. 131-137). **Afeto:** apelo à conversão.

Já ao início da seção, ouve-se o apelo enfático e insistente à Jerusalém: *convertere, convertere (noëma e analipsis, comp. 131 e 132, respectivamente)*. Em *Deum tuum*, através de contraste de textura, melismas imitativos (em geral, descendentes) conferem um caráter mais lânguido ao final da *lamentatio prima secundi diei*.

131 [Noëma] [Analepsis]

D. con - ver-te - re, con - ver-te - re ad Do - mi-num De - um tu - - um.
A. con - ver-te - re, con - ver-te - re ad Do - mi-num De - um tu - - um.
T. I. con - ver-te - re ad Do - mi-num De - um tu - - um.
T. II. con - ver-te - re, con - ver-te - re ad Do - mi-num De - um tu - - um.
B. con - ve - te - re, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu - - um.

Fig. 94: *noëma, anadiplosis, convertere ad Dominum Deum tuum*, seção 10, período 1.

2.2.1.2.2- SINOPSE

A) EXORDIUM: SEÇÃO 1 (comp. 1 - 10).

Tab. 16: *Exordium: figuras retórico-musicais e os afetos, Lamentatio Prima Secundi Diei*, seção 1

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênciа	Afeto, Caráter ou Qualidade
EXORDIUM 1 ^a .	1 - 10	<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetae.</i>	1	<i>Exclamatio, Mimesis, Noëma e Syncope ou Syneresis.</i>	Salto de diatessarão ascendente. Imitação livre de uma única voz por um subgrupo. Subgrupos em imitação. Textura cordal. Dissonâncias. Melismas. Inicia com conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 1) e finaliza com cadência	Tristeza. Reflexão. Preparar ou predispor o ouvinte para o conteúdo a ser exposto nesta sexta – feira da paixão do Senhor.

					principal sobre a nota mi (<i>tertia plena</i> , E, comp. 9 - 10). O modo frigio apresenta-se <i>nelle corde naturali</i> .	
--	--	--	--	--	--	--

B) *MEDIUM*: SEÇÃO 2 A 8 (comp. 11 - 122).

Tab. 17: *Medium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Secundi Diei*, seção 2 a 8

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 2ª. <i>Heth</i> (8ª. letra do alfabeto hebraico)	11 - 15	<i>Heth</i>	1	<i>Noëma</i> , <i>Syncope</i> ou <i>Syneresis</i> , <i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Pathopoeia</i> .	Tratamento cordal e melismático. Dissonância. Motivo apresentado em grau superior, associado às conjugações e à linha melódica que atinge o ponto culminante. Salto de diatessarão ascendente (<i>tenor I</i> , comp. 13-14). Motivos cromáticos e linha melódica com predomínio de semitonos (<i>discantus</i>).	Lamento, tristeza.
3ª. Lm 2, 8 (comp. 16-44)	16 - 22	<i>Cogitavit Dominus dissipare murum...</i>	1	<i>Mimesis</i> , <i>Syncope</i> ou <i>Syneresis</i> e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Uma voz é entoada e as demais respondem em imitação livre. Dissonâncias. Cruzamento de vozes. Sextas paralelas. Emprego de quatro vozes. A seção inicia com conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta	Movimento avante. Decidido: “O Senhor resolveu destruir o muro”... (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

					sobre lá (ou seja, Am, comp. 16) e uma cadência trifônica dirigi – se à perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (comp. 21 - 22).	
	22 – 25	... <i>Filiae Sion;</i>	2	<i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Pleonasmus.</i>	Salto intervalar expressivo de diatessarão ascendente. Ponto culminante; ressaltado também pela abertura de sexta maior entre <i>altus</i> e <i>disantus</i> (comp. 22). Sincopas dissonantes seguidas. O período finaliza com cadência trifônica conduzindo à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 24 - 25).	Admiração: a Filha de Sião perdeu a proteção!
	25 – 28	<i>tetendit funiculum suum,</i>	3	<i>Mimesis.</i>	Imitação por subgrupos corais. Emprego das cinco vozes. Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (comp. 28).	Confirmação: “estendeu o seu cordel.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)
	28 – 35	<i>et non avertit manum suam a perditione;</i>	4	<i>Fuga realis,</i> <i>Parembole,</i> <i>Mimesis</i> e <i>Pleonasmus.</i>	Imitações a intervalos de diapente ou diapasão. Voz fugal auxiliar.	Movimento: “não retirou sua mão destruidora” ⁸⁶ Languidez. Contraste:

⁸⁶ BÍBLIA DE JERUSALÉM, ©2002, p. 1464.

					Imitações por subgrupos. Emprego de notas de mesma altura e salto de diatessarão ascendente ao início do tema. Melismas e meio – tom em <i>manum</i> (comp. 30 - 31). Sincopas dissonantes seguidas. Uma cadência trifônica dirigindo - se para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 32), prepara a entrada da <i>mimesis</i> . O período finaliza com cadência trifônica conduzindo à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 34 - 35). A cadência descanto embelezada (<i>discantus</i> , comp. 33 - 35) também colabora para um afeto mais languido.	através do uso de diferentes texturas (<i>fuga realis X mimesis</i>), valoriza – se a palavra <i>perditione</i> .
	35 - 38	<i>luxitque antemurale...</i>	5	<i>Pathopoeia, Exclamatio</i> (Walther) <i>Catabasis</i> de Kircher..	Contraponto imitativo (ver: <i>tenor I, II e bassus</i> , comp. 35-38; <i>altus e discantus</i> , comp. 35-38). Emprego de semitons (<i>luxit</i> , 2 vozes mais agudas, comp. 35 - 36).	Lâstima: “e o antemuro gemeu...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

					Emprega – se diapente descendente ao início de <i>luxit</i> (3 vozes mais graves, comp. 35). Linha melódica de predominância descendente (<i>bassus</i> , comp. 35-38) Verifica – se ao final do período uma cadenza sfuggita (comp. 37 - 38).	
	38 – 44	<i>et murus pariter dissipatus est.</i>	6	<i>Hypotyposis, Exclamatio</i> (Walther) e <i>Syncope</i> .	Predomínio de movimento descendente. Melismas paralelos e descendentes nas 2 vozes mais agudas. Salto intervalar de diatessarão ascendente (<i>altus</i> , comp. 40 – 41). Dissonâncias. Esta seção finaliza com cadência principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, E, comp. 43 – 44).	Destruição, aniquilação: “e o muro foi também destruído.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)
4ª. <i>Teth</i> (9ª. letra do alfabeto hebraico)	45 – 51	<i>Teth</i>	1	<i>Anaphora</i> (Kircher): I e II, <i>Parembole</i> e <i>Catabasis</i> (Kircher), <i>Pleonasmus, Syncope, Exclamatio</i> (Walther) e <i>Symblera minus</i> .	<i>Anaphora</i> I: exposição melódica melismática imitada à mesma altura (comparar <i>tenor</i> I, II e <i>discantus</i> , comp. 45 - 51). <i>Anaphora</i> II: motivo melismático imitado a diferentes alturas (ver <i>tenor</i> I e II, <i>bassus</i> e <i>altus</i> , comp. 47 - 48 e 50 – 51, respectivamente); esta figura é derivada da	Lamento.

					<p><i>anaphora</i> I e as alturas estão em movimento retrógrado (tipo de <i>epanodos</i>: Walther). Linha melismática descendente e auxiliar (acompanha a <i>anaphora</i> I). Sincopas dissonantes seguidas. Dissonâncias. Salto de diapasão ascendente e diapente descendente (<i>tenor</i> I, comp. 47 e 50). Notas de passagens dissonantes. Uma cadência peregrina (conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá, ou seja, A, comp. 51) encerra a seção.</p>	
5ª Lm 2, 9 (comp. 52 – 70).	52 – 58	<i>Defixa sunt in terra portae ejus,</i>	52 - 58	<i>Hypotyposis, Syncope</i> ou <i>Syneresis</i> e <i>Hypobole</i> .	<p>Linhos melódicos descendentes. Dissonâncias. Altura fora do <i>ambitus</i> modal (mi1, comp. 57, <i>bassus</i>). Cadenza sfuggita (comp. 55 - 56). O período finaliza com cadência trifônica dirigindo-se à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 57 - 58).</p>	Imagen descendente: “as suas portas estão encravadas na terra” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)
	57 – 63	<i>perdidit et</i>	2	<i>Exclamatio</i>	Salto intervalar	Espanto e

		<i>contrivit vectes ejus;</i>		(Walther), Catabasis (Kircher), Symblerma minus e Syncope ou Syneresis.	de sexta menor e de diapente ascendente (<i>tenor I</i> e <i>discantus</i> , comp. 59 e 60). Cadenza sfuggita (comp. 60). Movimento paralelo (<i>altus e tenor I</i> , comp. 60 - 61). Linhas melódicas descendentes e melisma descendente em <i>vectes</i> (comp. 60 - 62). Cadência trifônica dirigindo-se à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 62 - 63).	lamúria pela ação do Senhor: “quebrou e fez em pedaços as suas trancas.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)
	62 – 70	<i>regem ejus et príncipes ejus in gentibus.</i>	3	Antithesis (Kircher), Fuga realis, Syncope ou Syneresis e Mimesis/ Noëma.	Contraste de texturas: fuga realis X mimesis. Imitações a intervalos de diapente ou diapasão. Dissonâncias. Uma cadência trifônica dirigindo-se à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 68), prepara a entrada da conclusão (<i>in gentibus</i> , comp. 68 – 70). A seção encerra com cadência principal (tertia plena , E, comp. 70).	Contraste: glória e majestade às palavras <i>regem ejus et príncipes ejus</i> e simplicidade às palavras <i>in gentibus</i> ⁸⁷
6^a. Lm 2, 9	71 – 84	<i>Non est lex, et prophetae ejus</i>	1	Fuga libera (Walther),	Imitação canônica livre a 2	Lástima e solidão.

⁸⁷ Segundo o Dicionário de latim (2001, p. 305), “*gentēs, tūm*: os bárbaros [por oposição aos Romanos], os gentios [em oposição aos Judeus ou aos cristãos].”

(cont.)		<i>non invenerunt, visionem a Domino.</i>		<i>Hypotyposis e Pleonasmus.</i>	e 3 vozes (a intervalos de diapasão e diajante , com imitação estrita ou variada de seus intervalos). Breve alinhamento das vozes. Sincopas dissonantes seguidas. Melismas. Contraste de tessitura e textura com relação à seção anterior. Cadência em uníssono e diminida (comp. 73). Cadência peregrina sobre a nota lá (ou seja, A, comp. 84).	Tudo está perdido: não há lei e os profetas não recebem a visão do Senhor. Imagem fugaz: visão profética
7ª. <i>Jod</i> (10ª. letra do alfabeto hebraico)	85 – 94	<i>Jod</i>	1	<i>Fuga realis, Parembole, Palillogia, Climax.e Hypallage.</i>	Exposição melódica melismática e imitativa (ex.: <i>tenor II, discantus e bassus</i> , comp. 85-86, 87-88 e 90-91). Voz fugal auxiliar (ex.: <i>altus e tenor I</i> , comp. 87-88 e 88-89). Repetição seguida ou separada por pausas, do motivo meslimático (ex.: <i>tenor II</i> , comp. 87 e 88-89; <i>discantus</i> , comp. 89). Repetição imediata de uma exposição melódica a um nível superior na mesma voz (<i>discantus</i> , comp. 90). A seção encerra	Lamento intenso e incessante.

					com cadência principal (<i>tertia plena</i>, E, comp. 94).	
8^a. Lm 2, 10 (comp. 95 - 122).	95 - 98	<i>Sederunt in terra,</i>	1	<i>Hypotyposis, Metabasis</i> (Vogt) e <i>Pleonasmus.</i>	Movimento descendente das vozes. Breve cruzamento de vozes (<i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 97). Sincopas dissonantes seguidas. Ao final, valores de duração mais longos (comp. 97 - 98). <i>Cadenza sfuggita</i> (comp. 95 – 96 e 97 - 98).	Movimento. Os anciões sentaram – se em terra, desolados.
	98 – 103	<i>conticuerunt senes filiae Sion;</i>	2	<i>Congeries, Fauxbourdon, e Pleonasmus.</i>	Redução da tessitura (três vozes centrais). Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas (comp. 98-100). Na terminologia moderna, tríades seguidas em primeira inversão (comp. 99) Sincopas dissonantes seguidas, melismas e o uso de 4 vozes (<i>Filiae Sion; discantus</i> , comp. 102 - 103). Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 102 -	Suavidade. Tristeza. “sentados em terra se acham, <u>silenciosos</u> , os anciões da filha de Sião.” (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p. 809)

					103).	
	103 - 108	<i>consperserunt cinere capita sua,</i>	3	<i>Metabasis</i> (Vogt), <i>Mimesis</i> e <i>Noëma.</i>	Cruzamento de vozes (<i>altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 103 - 104). Imitações por subgrupos corais (ou por vozes individuais; comp. 105 - 106). Alinhamento de vozes em <i>capita</i> (comp. 106). Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, dó, comp. 107 - 108).	Decisão da penitência: “cobriram as suas cabeças de cinza” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)
	108 – 112	<i>accincti sunt ciliciis;</i>	4	<i>Anaphora</i> (Kircher). <i>Pleonasmus,</i> <i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Motivos imitados a alturas diferentes (ver: <i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 108-110; <i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 110-111). Sincopas dissonantes seguidas (<i>tenor I</i> , comp. 109 - 110). Salto intervalar de diapasão ascendente (<i>tenor I</i> , comp. 111). Linha melismática descendente e imitativa (<i>ciliciis;</i> <i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 110 - 111). Cruzamento de vozes (<i>altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 111 - 112).	Tristeza: a penitência pela dor.
	112 - 122	<i>abjecerunt in terram capita sua virgines Juda.</i>	5	<i>Anaphora</i> (Burmeister e Kircher), <i>Metabasis</i> (Vogt),	Exposição melódica imitada à mesma altura (comp. 112 - 113) e a alturas	Sentimentos intensos e esmorecimento. A falta de esperança

				<p>Hypobole, Exclamatio (Walther) e Catabasis (Kircher).</p> <p>diferentes (comp. 115 - 117). Cruzamento de vozes (<i>altus</i> e <i>tenor</i> II, comp. 114; <i>discantus</i> e <i>altus</i>, comp. 120 - 121). Altura fora do seu âmbito modal (nota <i>mi</i>; <i>bassus</i>; comp. 115). Salto de diapasão ascendente (<i>altus</i>, comp. 120). Movimento descendente e melismático de todas as vozes (comp. 120 - 123). Uma cadência peregrina sobre a nota lá (<i>tertia plena</i>, ou seja, A, comp. 122) encerra a seção.</p>	<p>diante da ruína: “Inclinaram as suas cabeças até à terra, as virgens de Jerusalém.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)</p>
--	--	--	--	---	--

C) FINIS (FINAL DA PRIMEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 9 E 10 (comp. 123 - 137).

Tab. 68: *Finis*, figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Secundi Diei*, seção 9 a 10

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
FINIS (inspirado em Os 14,2) 9ª.	123 - 130	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	1	<p>Anaphora (Kircher), Exclamatio (Walther), Metabasis (Vogt), Climax e Palillogia.</p>	<p>Motivos imitativos sob a mesma altura e sob alturas diferentes (anaphora I: <i>discantus</i> e <i>altus</i>, comp. 123-125; anaphora II: ex.: <i>tenor</i> I e <i>bassus</i>, comp. 124-125 e 125-126). Salto de um diapente ascendente (<i>altus</i>, comp.</p>	Chamado a Jerusalém.

					125). Cruzamento de vozes (<i>altus e tenor I</i> , comp. 125). Motivo repetido em nível inferior na mesma voz (comp. 125 - 126). Repetição seguida ou separada por pausas, de um mesmo motivo (ex.: <i>discantus</i> , comp. 126-127 e <i>tenor II</i> , comp. 128-129). Uma cadência peregrina (neste caso, C, comp. 130), finaliza a seção.	
10^a	131 - 137	<i>... convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>	1	<i>Noëma, Analepsis, Exclamatio</i> (Walther) e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Tratamento homofônico (comp. 131-132). Repetição imediata de estruturas homofônicas a uma mesma altura (comp. 132-133). Salto de diapente ascendente (<i>discantus</i> , comp. 135). Cruzamento de vozes (<i>altus e tenor I</i> , comp. 135 - 136). Melismas imitativos (três vozes mais agudas, comp. 135-136). Conclui com cadência principal (<i>tertia plena</i> ,	Apelo à conversão.

					ou seja, E, comp. 137).	
--	--	--	--	--	----------------------------	--

2.2.2 – LAMENTATIO SECUNDA SECUNDI DIEI (*Elegia secunda*, 13-15)

2.2.2.1 – DISPOSITIO

2.2.2.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO.

A segunda lição do segundo dia (Sexta-feira Santa) compreende os versículos de 13-15 da segunda lamentação que são antecedidos pelas respectivas letras hebraicas: *Mem*, *Nun* e *Samech*. A frase baseada na citação de Oséias 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, encerra esta segunda lição.

A *lamentatio secunda secundi diei* apresenta duas partes do discurso: (1) *medium* (o “corpo da obra”) e (2) *finis*, totalizando oito seções (11^a. à 18^a.).

Segue a tabela com as partes do discurso e a tradução.

Tab. 19: *Lamentatio Secunda Secundi Diei (Elegia secunda*, 13-15), Lasso, divisão do discurso.

	seção	compassos	texto
MEDIUM	11	1 a 7	<i>Mem</i>
	12	8 a 44	<i>Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalem? Cui exaequabo te, et consolabor te, virgo, filia Sion? Magna est enim velut mare contritio tua; quis medebitur tui?</i>
	13	45 a 48	<i>Nun</i>
	14	49 a 78	<i>Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta; nec aperiebant iniqitatem tuam, ut te ad poenitentiam provocarent; viderunt autem tibi assumptiones falsas, et ejectiones.</i>
	15	79 - 84	<i>Samech</i>
	16	85 - 112	<i>Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam; sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Jerusalem: Haecce est urbs dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae?</i>

FINIS	17	113 - 118	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	18	119 - 125	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

Mem.

A quem te compararei, ou a quem te assemelharei,
ó filha de Jerusalém?
A quem te igualarei, e como te consolarei,
ó virgem filha de Sião?
É grande como o mar a tua tribulação;
quem poderá curar-te?

Nun.

Os teus profetas vaticinaram-te coisas falsas e insensatas,
e não te manifestavam a tua iniqüidade para te excitarem à penitência;
mas profetizaram – te falsamente sucessos e a expulsão (*dos teus inimigos*).

Samec.

Batiam com as mãos, vendo – te todos os que passavam pelo caminho;
assobiavam e abanavam a cabeça contra a filha de Jerusalém.
Esta é a cidade, diziam eles, de extrema formosura, as delícias de toda a terra?

Lm 2, 13-15⁸⁸

Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor Teu Deus.

2.2.2.1.2 – O MODO.

Fig. 95: *Lamentatio Secunda Secundi Diei (Elegia secunda, 13 - 15).*

Medium		1	8	45	49	79	85	Finis	113	119	125
Mem	Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalém? Cui exaequabo te, et consolabor te, virgo, filia Sion? Magna est enim velut mare contrito tua; quis medebitur nū?			Nun	Prophetæ nū viderunt tibi falsa et stulta; nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad poenitentiam provocarent; viderant autem tibi assumptiones falsas, et ejectiones.	Samech	Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam; sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Jerusalém: Haecce est urbs, dicentes, perfecti decoris, gaudiam universae terrae?	Jerusalém, Jerusalém...	Convertere ad Dominum Deum Tuum		
Fá	Lá Mi			Lá	Lá mi	Dó	Lá	Lá mi	Mi	Lá	Lá Mi

Enquanto que na *lamentatio prima secundi diei* o transcurso modal é pensado de maneira a estabelecer o modo frígio (não transportado), agora o trânsito das **conjugações** é mais livre. Aos finais de seção verificam-se mais **cadências peregrinas** (5) do que **principais** (3). Contudo, para não se perder a identidade do modo, ao início de cada parte observa-se a alternância de uma **conjugação** “secundária” (F, ou Am) e da **principal** (ou seja, Em).

⁸⁸ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946.

Tab. 20: Cadências finais da *Lamentatio secunda secundi diei* (*Feria Sexta In Parasceve*), Lasso.

<i>Medium</i>	11 ^a . seção	12 ^a . seção	13 ^a . seção	14 ^a . seção	15 ^a . seção	16 ^a . seção	<i>Finis</i>	17 ^a . seção	18 ^a . seção
peregrina (ou seja, A)	principal	peregrina (ou seja, A)	peregrina (ou seja, C)	peregrina (ou seja, A)	principal		peregrina (ou seja, A)	principal	

2.2.2.2 – ELOCUTIO: ORNATUS

2.2.2.2.1 – FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Secunda Secundi Diei*. Esta segunda lição contém as seguintes partes: *medium* (11^a até a 16^a seção) e *finis* (17^a e 18^a seção).

A) **MEDIUM (CORPO DA SEGUNDA LIÇÃO): SEÇÃO 11 A 16 (COMPASSO: 1-112).**

Esta segunda lição envolve os versículos 13-15 da segunda lamentação e são extremamente intensos afetivamente. O décimo terceiro 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 predicações 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.

11^a. seção (*Mem*: décima terceira letra do alfabeto hebraico; comp. 1-7). **Afeto:** lamento.

A letra *Mem* é tratada com uma sonoridade suave e com sentimento compassivo. Tal recurso é obtido por intermédio de motivos melismáticos descendentes⁸⁹ (*anaphora* I de Kircher) que caminham paralelamente por intervalos de **semidítonos**, **dítulos** ou décimas (ex.: *discantus* + *altus* e *tenor* I + II, comp. 1-2). Um segundo motivo melismático imitativo ocorre no ponto culminante (*anaphora* II; *altus* e *tenor* II, comp. 5-6), e a seguir, com o retorno do primeiro (*altus* e *bassus*, comp. 6-7), a seção caminha suavemente à conclusão.

⁸⁹ Este motivo é semelhante ao apresentado na letra *Mem* (seção 21, comp. 43-51) da *Lamentatio Tertia Primi Diei*.

The musical score consists of five staves labeled D, A, T. I, T. II, and B from top to bottom. The music is in common time with a key signature of two sharps. Various musical markings are present: 'anaphora I e anadiplosis' above staff D; 'anaphora I' and 'anaphora II' above staff A; 'anaphora I' above staff T. I; 'parembole' and 'anaphora II' above staff T. II; and 'anaphora I' above staff B. The word 'Mem' is written below several notes across all staves.

Fig. 96: *anaphora, parembole, anadiplosis, Mem*, seção 11, período 1.

12^a. seção (Lm 2,13; comp. 8-44). “A quem te compararei, ou a quem te assemelharei, ó filha de Jerusalém? A quem te igualarei, e como te consolarei, ó virgem de Sião? É grande como o mar a tua tribulação; quem poderá curar-te?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

Esta seção traz sete períodos. O desastre que se abate sobre Jerusalém é de proporções imensas e sem precedentes na história da cidade, “o que aumenta a sua dor.” (COLOMBO, 1997, p.57) O texto circunscreve em torno do sofrimento de Jerusalém através de incessantes indagações. Ilustra-se com quatro exemplos:

- O primeiro período (*Cui comparabo te*, comp. 8 - 10) principia com a questão enfática: “A quem te compararei...? (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946) A figura *noëma* realça as palavras e o ritmo dáctilo impulsiona a frase.

8 Noëma

D.
A.
T. I.
T. II.
B.

Cu - i com - pa - ra - bo te, vel
Cu - i com - pa - ra - bo te, vel
Cu - i com - pa - ra - bo te, vel
Cu - i com - pa - ra - bo te, vel
Cu - i com - pa - ra - bo te, vel

syncope

Fig. 97: *noëma, syncope* ou *syneresis*, *Cui comparabo te*, seção 12, período 1.

- No terceiro **período** (...*filiae Jerusalem? Cui exaequabo te*, comp. 14-19) novamente se faz presente a indagação, mas agora acompanhada da perplexidade. Em “a quem te igualarei?”⁹⁰, uma seqüência de **diapentes** ascendentes (comp. 17 - 18) traz a surpresa de uma **conjugação** inesperada (Gm “no lugar” de G, comp. 18)⁹¹, remetendo à figura *dubitatio* de Scheibe. Em *exaequabo*, a “quebra” da ordem natural das **conjugações** é mais percebida auditivamente, do que propriamente “vista.” Por esta razão não se emprega a *hypotyposis* de Burmeister.

⁹⁰ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946

⁹¹ A **conjugação** esperada (**perfeita combinada com imperfeita completa** sobre sol , ou seja, G) ocorre a seguir: F-C→Gm-D-G (comp. 17-19).

Fig. 98: *dubitatio, metabasis, Cui exaequabo te*, seção 12, período 3.

- O quinto período (*Magna est enim velut mare*, comp. 26-33) é o ponto culminante da seção. A citação “é grande como o mar...”⁹² apresenta profunda intensidade de sentimentos. Contraponto imitativo e a figura *pleonasmus* (ex.: *tenor I*, comp. 27; *tenor II*, comp. 28 e *altus*, comp. 29) perpassam toda a extensão do trecho. Na tradução deste texto para o italiano menciona-se: “- come il mare la tua ferita”⁹³, segundo Colombo (1977, p. 57) esta parte do versículo “é uma comparação que também ocorre em Gb 38,16 e em Sl 104,25, e que significa uma ferida enorme, incurável, de enorme magnitude como é o mar.”

⁹² BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946

⁹³ «¹³A cosa ti assomiglierò? A cosa uguagliare te, o figlia di Gerusalemme? A chi ti paragonerò, per consolarti, o vergine figlia di Sion? Perchè è vasta come il mare la tua ferita: chi potrà guarirti?” (COLOMBO, 1977, p. 57)

Fig. 99: *pleonasmus, exclamatio, metabasis, Magna est enim velut mare*, seção 12, período 5.

- O último **período** (*quis medebitur tui?* comp. 36-44) conclui com a incessante pergunta: “Quem poderá curar-te? (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946). Um **afeto** triste e a indagação sempre presente são obtidos pelo uso de exposição melódica descendente (*catabasis* de Kircher; ex.: *bassus*, comp. 36-38), da *fuga realis* (ex.: *tenor II, discantus e tenor I*, comp. 37-38) e também de figuras como *parembole* (ex.: *altus*, comp. 38-39) e *climax* (*bassus*, comp. 38-42).

Fuga Realis

pleonasmus

quis me de - bi-tur, parembole quis

quis me de - bi -

a, quis me de - bi-tur tu - i

quis me de - bi-tur tu - Climax

quis me de - bi-tur tu - i quis me de - bi -

me de - bi-tur tu - i quis me de - bi-tur tu - i?

tur tu - i quis me de - bi-tur tu - i?

quis me de - bi - tur tu - i?

- i quis me de - bi - tur tu - i?

tur tu - i quis me de - bi-tur tu - i?

Fig. 100: *pleonasmus, fuga realis, parembole, climax, quis medebitur tui?*, seção 12, período 7.

13^a. seção (*Nun*: décima quarta letra do alfabeto hebraico; comp. 45-48). **Afeto:** lamento.

Como as demais letras hebraicas, esta também é tratada por motivo melismático imitativo (*anaphora* de Kircher; ex.: *tenor II e bassus*, comp. 45-47). Na abertura, as vozes centrais conferem um timbre mais velado (*altus, tenor I e II*, comp. 45). A própria cor da vogal desta letra hebraica colabora para produzir uma sonoridade menos brilhante. Tais recursos associados ao melisma descendente confere um sentimento mais introspectivo a esta seção.

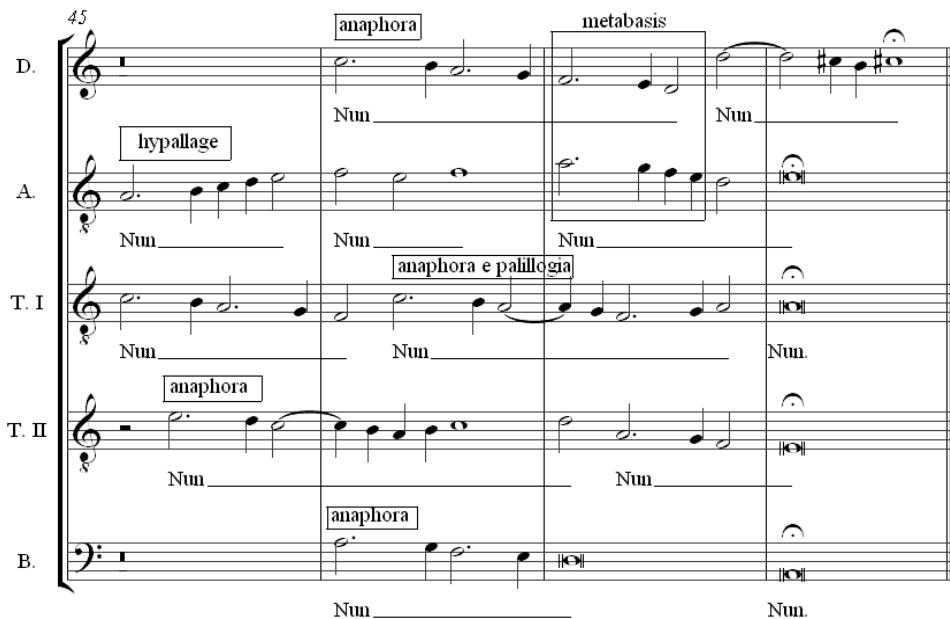


Fig. 101: *anaphora, hypallage, palillogia, metabasis* (Vogt), *Nun*, seção 13, período 1.

14^a. seção (Lm 2,14; comp. 49-78). “Os teus profetas vaticinaram-te coisas falsas e insensatas, e não te manifestavam a tua iniqüidade para te excitarem à penitência; mas profetizaram-te falsamente sucessos e a expulsão (*dos teus inimigos*)” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

O versículo menciona a respeito dos falsos profetas, de suas ilusórias interpretações e da consequência para o povo de Judá. Segundo Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p. 702):

“Seus profetas oficiais cuja palavra se supunha eficaz, lhe falaram pintando um panorama de vitória, prosperidade e ressurgimento nacional. Insistiam na escolha de Judá como garantia de vitória, e comentavam as consequências excepcionais daquela escolha, ou seja, a responsabilidade e a fidelidade à palavra de *Yahvé*...”

Esta seção apresenta seis **períodos**. Notam-se semelhanças quanto aos procedimentos utilizados em algumas partes. Quando o poeta alude aos falsos profetas, aos seus “presságios” ou omissões, como em *Prophetae tui viderunt* (período 1, comp. 49-54) ou *viderunt autem tibi* (período 5, comp. 68-70), ou *nec aperiebant iniquitatem tuam* (período 3, comp. 58-64), os **afetos** são musicalmente mais melancólicos ou lânguidos, possivelmente indicando a fragilidade ou engano da visão. Citam-se dois exemplos:

58

Catabasis

D. fauxbourdon pleonasmus fauxbourdon

nec a - pe-ri - e - bant i - ni - qui - ta - tem tu - - - - am

A. - ta; nec a-pe-ri - e-bant i - ni - qui - ta - tem tu - am ut te ad

T. I. - ta;

T. II. - ta; nec a-pe-ri - e-bant i - ni - qui - ta - tem tu - am, ut te ad

B. - ta;

ut te ad

Fig. 102: *fauxbourdon, pleonasmus, catabasis, nec aperiebant iniquitatem tuam*, seção 14, período 3.

Acima, em “e não te manifestavam a tua iniqüidade...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946), um contraste de tessitura com o emprego de três vozes traz a ocorrência de *fauxbourdon* (*discantus, altus e tenor II*, comp. 59 e 61) e *catabasis* (Kircher; *iniquitatem*, comp. 60-62) aventando um afeto suave e débil.

68

anaphora

D. - - rent; vi - de - runt au - tem ti - bi

A. - rent; vi - de - runt au - tem ti - bi

T. I. - ca - rent; vi - de - runt au - tem ti - bi

T. II. - vi - de - runt au - tem ti - bi as -

B. - - - rent; as -

Fig. 103: *anaphora, viderunt autem tibi*, seção 14, período 5.

Em *viderunt autem tibi* (comp. 68-71) traduzido por “mas profetizaram-te falsamente sucessos...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946), o emprego dos três registros

mais agudos também confere ao trecho imitativo (*anaphora* de Kircher) um caráter langoroso.

A denúncia do poeta das lamentações a respeito das falsas e insensatas visões proféticas, também apresentam semelhanças de tratamento e destacam-se, sendo consideradas como o ponto culminante da seção. Lasso trata as palavras *falsa et stulta* (período 2, comp. 54-58) e *assumptiones falsas* (período 6, comp. 71-73) com *parrhesia* estendida (mi3, comp. 55; sol3, comp. 73-74)⁹⁴ e *mimesis*. Soam como um brado:

The musical score consists of five staves (D., A., T. I., T. II., B.) for voices. The key signature is three sharps, and the time signature is common time. Measure 54 begins with a dotted half note followed by an eighth note. The lyrics are: bi, fal - sa, et, stul, ta;, nec. Annotations above the score indicate "mimesis" and "parrhesia estendida". The vocal parts are labeled D., A., T. I., T. II., and B.

Fig. 104: *mimesis* e *parrhesia* estendida, *falsa et stulta*, seção 14, período 2.

⁹⁴ A figura é de cunho burmeisteriano, mas o “estendida” foi acrescentado para poder explicar as ocorrências musicais acima citadas.

Fig. 105: *mimesis, parrhesia* estendida, *assumptiones falsas*, seção 14, período 6.

Esta enfática denúncia das previsões dos profetas acerca da sorte de Jerusalém, revelam um fato importante: são em parte responsáveis pela situação caótica e desastrosa a que chegou esta nação. Segundo Colombo (1977, p. 57-58):

“Eis uma das grandes causas da destruição de Jerusalém para o nosso poeta-cantor: a pregação dos falsos profetas, os quais enganaram gravemente o povo, não revelando a sua má conduta, mas iludindo-o com vãs perspectivas de prosperidade e grandeza. Isto contribuiu para o relaxamento geral e gradual dos costumes, a perda do sentido religioso, a consequente reprovação de Deus e à escravidão do exílio.”

15^a. seção (*Samech*: décima quinta letra do alfabeto hebraico; comp. 79-84).

Afeto: lamento.

O tratamento dado a *Samech* assemelha-se às demais letras, quanto à utilização do melisma imitativo (neste caso, uma *anaphora* de Kircher). Contudo, traz uma novidade: empregam-se dois motivos imitativos diferentes que prosseguem lado a lado durante toda a

seção. É um tipo de imitação pareada e foram denominados de *anaphora* I (ex.: *tenor* I, comp. 79-80) e *anaphora* II (ex.: *altus*, comp. 79-80).

Fig. 106: *anaphora, Samech*, seção 15, período 1.

16^a. seção (Lm 2,15; comp. 85-112). “Batiam com as mãos, vendo-te, todos os que passavam pelo caminho; assobiavam e abanavam a cabeça contra a filha de Jerusalém. Esta é a cidade, diziam êles, de extrema formosura, as delícias de toda a terra?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

Esta parte apresenta seis **períodos** e o último versículo da *lamentatio secunda* faz referência à zombaria e ironia dos adversários de Judá pela sua miserável condição. Os **afetos** são em sua maioria de grande veemência e vigor. Ilustram-se com os seguintes exemplos:

- o escárnio (*plauserunt super te manibus*; **período 1**, comp. 85-90). Uma *fuga realis* inicia a seção (4 vozes, sem *discantus*). A comoção é muito intensa e pode reportar a uma imagem (*hypotyposis*) sugerindo movimento, mas não necessariamente o do bater das mãos, como citado pelo texto. A referência musical pode acentuar o insulto ou o escárnio dos inimigos de Judá. Assim, uma possibilidade imagética seria a de Jerusalém sendo

apontada na rua: “passando pelo caminho, qualquer um te insulta batendo palmas.”⁹⁵ (BÍBLIA SAGRADA, 2008, p. 1039).

85 **Fuga realis**

Fig. 107: *fuga realis*, *Plauserunt super te manibus*, seção 16, **período 1**.

- a condolênciа e angústia pelo insulto (*sibilaverunt et moverunt caput suum*; **período 3**, comp. 94-99). As ofensas a Jerusalém: “assobiavam e abanavam a cabeça” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946) apresentam-se com elementos contrastantes. Em *sibilaverunt* o predomínio de motivo silábico com notas de mesma altura (***mimesis***, comp. 94 – 95) aventa um sentimento mais terno e triste. Em *et moverunt caput suum*, uma ***anaphora*** (*bassus* e *altus*, comp. 95 – 97) com o seu fluir melismático atribui um sentimento angustioso e confere movimento às palavras e a possibilidade de uma imagem (***hypotyposis***): o movimento da cabeça. O emprego de registros mais graves (sem *discantus*) pode sugerir também um sentimento vil.⁹⁶ Ao final uma ***cadenza sfuggita*** (comp. 98-99) auxilia na expressividade do **afeto**.

⁹⁵ A exposição melódica que será imitada é formada por meio-tons, o que intensifica o **afeto** (ex.: *bassus*, comp. 85-86).

⁹⁶ Além desta aplicação tímbrica, este recurso tem também a função de valorizar a entrada do **período** posterior (comp. 98-102).

94 [mimesis] [hypotyposis]

D. - am; si - bi - la - ve - runt
A. si - bi - la - ve - runt et mo - ve - runt ca - put su - um su -
T. I - am; si - bi - la - ve - runt et mo - ve - runt ca - put su - um su - per
T. II - am; si - bi - la - ve - runt et mo - ve - runt ca - put su - um su - per
B. - am; si - bi - la - ve - runt et mo - ve - runt ca - put su - um su -
cadenza sfuggita

Fig. 108: *mimesis, sibilaverunt et moverunt caput suum*, seção 16, período 3.

- indagação enfática (*Haec cine est urbs, dicentes*; período 5, comp. 102-106). Trecho imitativo (*mimesis/noëma*, comp. 102-104 e *anaphora, discantus*, comp. 104-106) produzem um jogo entre as vozes sugerindo a indagação: “esta é a cidade, diziam êles...?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

102 mimesis/noëma [anaphora]

D. - sa - lem: Haec ci-ne est urbs, di - cen - tes, per - fe - cti
A. - lem: Haec ci-ne est urbs, di - cen - tes, per - fe - cti
T. I - ru - sa - lem: Haec ci-ne est urbs, di - cen - tes, per -
T. II - ru - sa - lem: Haec ci-ne est urbs, di - cen - tes, per -
B. - ru - sa - lem: di - cen - tes,

Fig. 109: *mimesis/noëma, anaphora, Haec cine est urbs, dicentes*, seção 16, período 5.

- indagação irônica e conflituosa (*perfecti decoris gaudium universae terrae?*; **período 6**, comp. 106-112). A pergunta iniciada no trecho anterior é aqui desenvolvida e finalizada.⁹⁷ Em ...*perfecti decoris*, a doçura inicial (*anaphora + parembole*; comp. 106 - 107) pode aventar uma breve ironia a respeito da situação deplorável de Jerusalém. Em *gaudium universae terrae?* os sentimentos intensificam - se com o emprego de contraponto imitativo (*anaphora* de Kircher; comparar *discantus* e *bassus*, comp. 109-111), da *exclamatio* (Walther; *discantus* e *bassus*, comp. 110) e de linha melódica descendente (*catabasis* de Kircher; comp. 110 - 112), conferindo um **afeto** intenso ao final da seção.

Fig. 110: *anaphora, parembole, mimesis, exclamatio, catabasis, perfecti decoris, gaudium universae terrae?*, seção 16, **período 6**

B) FINIS: SEÇÃO 17 E 18 (comp. 113 - 125).

17^a. e 18^a. seção: correspondem à última parte da *lamentatio secunda secundi diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

⁹⁷ “Esta é a cidade, diziam êles, de extrema formosura, as delícias de toda a terra?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.946)

Segundo Colombo (1977, p.58), “É um canto que ecoa o Sl 48,3 e Ez 16,14, mencionado em tom zombeteiro e irônico e colocado na boca dos inimigos que passam diante das ruínas de Jerusalém...”

17^a. seção (comp. 113-118): dedicada à palavra *Jerusalem*. **Afeto:** chamado a Jerusalém.

Diante de tanto sofrimento vivido, uma tênue e frágil, mas persistente invocação a Jerusalém. As vozes são introduzidas paulatinamente e formam uma estrutura cordal (*noëma*, comp. 113-114). A seguir, esta figura é repetida (*mimesis/analepsis*, comp. 115-116) e ocorre novamente o retorno ao primeiro *noëma*, o que pode configurar a ocorrência de uma *anadiplosis* (comp. 116-118)⁹⁸. Este triste e recorrente recurso cordal é perpassado por uma nota pedal (mi3; *altus*), que solicita a todo o instante uma atenção contínua ao chamado.

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) and a piano part. The vocal parts sing the phrase "Je - ru - sa - lem," in different rhythmic patterns. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The score is numbered 113. The vocal parts sing the phrase "Je - ru - sa - lem," in various rhythmic patterns. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The vocal parts sing the phrase "Je - ru - sa - lem," in various rhythmic patterns. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The vocal parts sing the phrase "Je - ru - sa - lem," in various rhythmic patterns. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords.

Fig. 111: *noëma, mimesis/analepsis, anadiplosis, Jerusalem*, seção 17, período 1

18^a. seção (cont. da frase inspirada em Os 14,2; comp. 119-125). **Afeto:** apelo à conversão.

A segunda lição da Sexta-feira não conclui com um pedido enfático de conversão. Esta parte é tratada com estruturas homofônicas (*noëma*), às vezes entrecortadas por lânguidos melismas, que conferem uma sonoridade suave e triste ao pedido de conversão.

⁹⁸ Neste caso, não ocorre uma repetição total do procedimento (comp. 113-115), mas o retorno ao primeiro *noëma*, parece ser suficiente para configurar a ocorrência desta figura.

Noëma

119

D. con - verte - re ad Do mi - num De um tu - um.
A. con - verte - re con - verte - re ad Do - mi - num De - um tu - um.
T. I. con - verte - re, con - verte - re ad Do - mi - num De - um tu - um.
T. II. con - verte - re, con - ver - te - re ad Do mi - num De - um tu - um.
B. con - ver - te - re, con - verte - re, ad Do mi - num De - um tu - um.

Fig. 112: *noëma*, *convertere*, seção 18, período 1

2.2.2.2.2- SINOPSE

A) MEDIUM: SEÇÃO 11 A 16 (comp. 1 - 112).

Tab. 21: *Medium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Secunda Secundi Diei*, seção 11 a 16.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 11ª. <i>Mem</i> (13ª. letra do alfabeto hebraico)	1 - 7	<i>Mem</i>	1	<i>Anaphora I</i> e <i>II</i> (Kircher), <i>Parembole</i> e <i>Anadiplosis</i> .	Motivos imitativos sob diferentes alturas: <i>anaphora I</i> (<i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 1-3) e <i>anaphora II</i> (<i>altus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 5-6). Voz auxiliar da <i>anaphora I</i> (ex.: <i>altus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 1-3). <i>Mimesis</i> (2 subgrupos: <i>discantus</i> + <i>altus</i> e <i>tenor I</i> + <i>II</i> , comp. 1-2). Repetição da <i>mimesis</i> (2 subgrupos:	Lamento.

					<i>bassus + discantus e altus + tenor II, comp. 3-4).</i> Cadênciaperegrina sobre a nota lá (ou seja, A, comp. 7) finaliza a seção.	
12ª. Lm. 2,13	8 – 10	<i>Cui comparabo te,</i>	1	Noëma.	Tratamento cordal. Ritmo dáctilo (<i>comparabo</i> , comp. 9). A conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 10) pontua o período .	Pergunta enfática: “A quem te compararei?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946)
	10 – 14	<i>vel cui assimilabo te,</i>	2	Mimesis e Syncope ou Syneresis.	Imitação por subgrupos corais e sequência de diapentes (A – D - G – C - F, comp. 10 - 13). Predomínio de notas de mesma altura. Sincopa dissonante.	Afabilidade, piedade: “...ou a quem te assemelharei..?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946)
	14 – 19	<i>Filia Jerusalem? Cui exaequabo te,</i>	3	Mimesis, Aposiopesis e Dubitatio (Scheibe)	Imitação por subgrupos corais. A linha melódica conclui com intervalo de sexta maior (ver <i>discantus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 16). Pausa expressiva (<i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 16 - 17). Sequência de diapentes traz conjugação “inesperada” (F - C - Gm -	Indagação e perplexidade: “...ó filha de Jerusalém? A quem te igualarei...?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946)

					D → G; comp. 17 - 19). Cadenza perfetta encerra o período (G, comp. 19).	
	19 – 28	<i>et consolabor te, virgo, filia Sion?</i>	4	Fuga realis, Pathopoeia e Pleonasmus.	Exposição melódica imitadas em todas as vozes por intervalos de diapente ou diatessarão . Emprego de semitons ao início da voz condutora. Sincopas dissonantes seguidas. Cadência trifônica conclui o período na conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 26 – 27).	Tristeza. Compaixão. Pergunta incessante: “E como te consolarei, ó virgem filha de Sião?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946)
	26 – 33	<i>Magna est enim velut mare...</i>	5	Pleonasmus, Exclamatio (Walther) e Metabasis (Vogt).	Exposição melódica imitadas em várias alturas. Sincopas dissonantes seguidas. Salto expressivo de diapasão ascendente (<i>altus</i> , comp. 30 - 31). Cruzamento de vozes (<i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 31).	Profundidade. Sentimentos intensos: “é grande como o mar...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946) Tormento. Suplício.
	33 – 36	<i>contritio tua;</i>	6	Pathopoeia, Congeries e Pleonasmus.	Semitons. Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado	Abatimento em <i>contritio tua</i> . Suavidade.

					fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas. Sincopas dissonantes seguidas (ver <i>altus</i> e <i>bassus</i> , comp. 36). <i>Cadenza perfetta</i> finaliza o período (comp. 36).	
	36 – 44	<i>quis medebitur tui?</i>	7	<i>Fuga realis, Catabasis</i> (Kircher), <i>Parembole, Climax e Pleonasmus.</i>	Exposição melódica imitadas em várias alturas. Voz auxiliar acompanha o motivo principal. Repetição imediata da exposição melódica na mesma voz. Sincopas dissonantes seguidas. A seção finaliza com cadência principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, E, comp. 44).	Desalento. Indagação incessante: “quem poderá curar-te?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946)
13ª. <i>Nun</i> (14ª. letra do alfabeto hebraico)	45 - 48	<i>Nun</i>	1	<i>Anaphora</i> (Kircher), <i>Hypallage, Palillogia e Metabasis</i> (Vogt).	Motivos imitativos sob diferentes alturas (ex.: <i>tenor II, bassus, tenor I</i> , comp. 45-47). Motivo por movimento contrário (<i>altus</i> , comp. 45). Repetição imediata de um motivo na mesma voz (<i>tenor I</i> , comp. 46-47). Cruzamento de vozes (<i>altus X discantus</i> ,	Lamento. Tristeza.

					comp. 47). Ao final ocorre uma cadência peregrina sobre a nota lá (ou seja, A, comp. 48).	
14ª. Lm. 2,14	49 - 54	<i>Prophetae tui viderunt tibi...</i>	1	<i>Mimesis, Pathopoeia, Anaphora</i> (Kircher) e <i>Climax.</i>	Imitação por subgrupos corais (no caso, <i>altus + tenor I e II + bassus X discantus</i>). Emprego de semitons. Motivos imitativos (I e II) sob diferentes alturas. Repetição imediata de um motivo na mesma voz sob outro nível de altura (<i>bassus</i> , comp. 52 - 53). Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre lá (ou seja, Am, comp. 54) e finaliza o período .	Advertência. Melancolia.
	54 – 58	<i>... falsa et stulta;</i>	2	<i>Mimesis, Parrhesia</i> estendida, e <i>Exclamatio</i> (Walther).	Imitação por subgrupos corais. Nota de passagem dissonante estendida. Salto intervalar expressivo de um diapente ascendente. O período finaliza com uma cadência trifônica que dirigi – se à conjugação	Denúncia: são falsas e insólitas as predições feitas pelos profetas.

					perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre mi (ou seja, Em, comp. 57 - 58).	
	58 – 64	<i>nec aperiebant iniqüitatem tuam,</i>	3	<i>Fauxbourdon, Catabasis</i> (Kircher) e <i>Pleonasmus.</i>	Na terminologia moderna, movimento paralelo de tríades seguidas em primeira inversão. Exposição melódica descendente e imitativa. Sincopas dissonantes seguidas. Uma cadência hexafônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 63) e finaliza o período.	Debilidade e fraqueza. Afetos baixos: não manifestaram a iniqüidade de Jerusalém.
	63 – 68	<i>ut te ad poenitentiam provocarent;</i>	4	<i>Anaphora</i> (Kircher), <i>Pathopoeia, Parembole e Exclamatio</i> (Walther).	Motivo imitativo sob altura diferente. Emprego de semitons. Voz auxiliar (<i>tenor II</i> , comp. 64) do motivo principal. Salto intervalar de diapasão ascendente . O período finaliza com uma cadência trifônica que dirigi – se à conjugação perfeita combinada	Intranqüilidade. Insistência à penitência.

					com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 68).	
	68 – 71	<i>viderunt autem tibi...</i>	5	Anaphora (Kircher).	Motivo imitativo sob alturas diferentes. Emprego de quatro vozes (exceção: <i>bassus</i>).	Languidez. As visões dos profetas eram enganosas...
	71 – 78	<i>...assumptiones falsas, et ejectiones.</i>	6	Mimesis, Parrhesia estendida, Metabasis (Vogt) e Anaphora (Kircher).	Imitação por subgrupos corais. Emprego de dítono e semiditono . Nota de passagem dissonante estendida. Cruzamento de vozes (<i>tenor II</i> e <i>bassus</i> , comp. 74). Motivo imitativo sob altura diferente. Melisma descendente. A seção finaliza com uma cadência peregrina sobre a nota dó (neste caso, C , comp. 78).	Brado e lamento (choro): eram falsas as visões de sucesso e a expulsão do inimigo.
15ª. <i>Samech</i> (15ª. letra do alfabeto hebraico)	79 – 84	<i>Samech</i>	1	Anaphora (Kircher): I e II.	Motivos imitativos melismáticos ocorrem conjuntamente: anaphora I (ex.: <i>tenor I</i> , comp. 79-80) e anaphora II (<i>altus</i> , comp. 79-80). É um tipo de imitação pareada. A seção finaliza com cadência peregrina	Lamento.

					(neste caso, A, comp. 84).	
16^a. Lm. 2,15	85 – 90	<i>Plauserunt super te manibus...</i>	1	<i>Fuga realis e Hypotyposis.</i>	Exposição melódica imitada a 4 vozes (exceção: <i>discantus</i>) por intervalos de diapente ou diatessarão .	Movimento. Imagem. O escárnio: Jerusalém é apontada pelo caminho...
	90 – 94	<i>...omnes transeuntes per viam;</i>	2	<i>Mimesis.</i>	Imitação por subcorais. Cadência trifônica finaliza na conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre lá (ou seja, Am, comp. 93 - 94).	Movimento: caminhar dos transeuntes.
	94 – 99	<i>sibilaverunt et moverunt caput suum...</i>	3	<i>Mimesis, Anaphora</i> (Burmeister) e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Imitação por subcorais. (motivo silábico com predomínio de notas de mesma altura; comp. 94-95). Motivo melismático imitado sob mesma altura (<i>bassus e altus</i> , comp. 95-99). Cruzamento de vozes (<i>altus e tenor II</i> , comp. 96). <i>Cadenza sfuggita</i> (comp. 98 - 99).	A condoléncia e a angústia pelo insulto. “Assobiavam e abanavam a cabeça...” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1962, p.946)
	98 – 102	<i>...super filiam Jerusalem:</i>	4	<i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Catabasis</i> (Kircher).	Contraponto mais livre. Salto intervalar de diatessarão ascendente. Linha melódica descendente ao final do período (<i>discantus e tenor I</i> , comp.	Tristeza, lamento. O sofrimento causado pelo escárnio.

					100 - 102). Cadênciâ trifônica finaliza na conjuração perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre lá (ou seja, Am, comp. 102).	
	102 – 106	<i>Haecce est urbs, dicentes,</i>	5	Anaphora (Kircher e Burmeister).	Motivos imitativos sob diferentes alturas e sob a mesma altura. Cadênciâ trifônica conduz para a conjuração perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 105 - 106).	Indagação enfática: “esta é a cidade (?), diziam eles...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 946).
	106 – 112	<i>perfecti decoris, gaudium universae terrae?</i>	6	Anaphora (Burmeister), Parembole , Pleonasmus , Anaphora (Kircher), Exclamatio (Walther) e Catabasis (Kircher).	Motivo imitativo de mesma altura acompanhado por vozes auxiliares (compõem intervalos de dítono , semidítono ou sexta). Sincopas dissonantes seguidas. Motivos imitativos sob alturas diferentes. Saltos intervalares expressivos de diapente ou diapasão ascendente (<i>discantus</i> e <i>bassus</i> ; comp. 110). Ao final, linhas	Indagação irônica e conflituosa. Intensificação dos sentimentos.

					melódicas descendentes. A seção finaliza com cadência principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, E, comp. 112).	
--	--	--	--	--	--	--

B) *FINIS* (FINAL DA SEGUNDA LIÇÃO): SEÇÃO 17 E 18 (comp. 113 - 125).

Tab. 22: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Secunda Secundi Diei*, seção 17 a 18.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
FINIS (inspirado em Os 14,2) 17^a .	113 - 118	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	1	<i>Noëma, Analepsis, Mimesis e Anadiplosis.</i>	Estrutura cordal (comp. 113-114). Repetição da estrutura cordal (comp. 115-116). Nota pedal (mi3; <i>altus</i>). Retorno da figura cordal (comp. 116-118). A seção finaliza com cadência peregrina (neste caso, A, comp. 118).	Apelo à Jerusalém.
18^a	119 - 125	<i>... convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>	1	<i>Noëma, Climax e Mimesis.</i>	Estrutura cordal. Movimento paralelo por sextas (<i>tenor I</i> e <i>discantus</i> , comp. 119). Melismas (combinados por semidítonos e dítulos ; <i>altus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 120). Conjugação inesperada e seqüência de diapentes (G – C – F; comp. 119 - 120) associada	Apelo à conversão.

				a uma textura cordal. Repetição imediata de um motivo na mesma voz a um diferente nível de altura (<i>bassus</i> , comp. 121 - 122). Imitação por subgrupos ou voz em diferentes alturas. Cadênci a principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, E, comp. 125) finaliza a seção.	
--	--	--	--	---	--

2.2.3 – *LAMENTATIO TERTIA SECUNDI DIEI* (*Elegia tertia*, 1-2, 4-5, 7, 9)

2.2.3.1 – *DISPOSITIO*

2.2.3.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A terceira lição do segundo dia (Sexta-feira Santa) comprehende os versículos 1-2, 4-5, 7, 9 da terceira lamentação.⁹⁹ Tais textos são antecedidos pelas letras hebraicas: *Aleph*, *Beth* e *Ghimel*. A frase baseada na citação de Oséias 14, 2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, encerra esta última lição.

A *lamentatio tertia secundi diei* apresenta duas partes do discurso: (1) *medium* (o “corpo da obra”) e (2) *finis*, totalizando nove seções.

Segue tabela com as partes do discurso e a tradução.

⁹⁹ Segundo Colombo (1977, p.65), “Esta lamentação se difere muito das outras: estilisticamente é a mais complexa, porque o artifício do acróstico tange aqui o seu extremo. Cada estrofe é composta por três dísticos que começam igualmente com a mesma letra do alfabeto, artifício que, provavelmente, pudesse ser imposto, devendo esta Lamentação formar o centro do libreto dos Treni.”

Tab. 23: *Lamentatio Tertia Secundi Diei (Elegia tertia, 1-2, 4-5, 7, 9)*, Lasso, divisão do discurso.

	seção	compassos	texto
MEDIUM	19	1 a 10	<i>Aleph</i>
	20	11 a 30	<i>Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis ejus. Me minavit; et adduxit in tenebras, et non in lucem.</i>
	21	31 a 37	<i>Beth</i>
	22	38 a 60	<i>Vetustam fecit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.</i>
	23	61 a 68	<i>Ghimel</i>
	24	69 a 89	<i>Circumaedificavit adversum me, ut non egrediar¹⁰⁰; aggravavit compedem meum.</i>
	25	90 a 105	<i>Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.</i>
	26	106 a 114	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	27	115 a 121	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>
FINIS			

Aleph

1. Eu sou o homem que vejo a minha miséria,
debaixo da vara da indignação do Senhor.

Aleph.

2. Conduziu-me e levou – me às trevas, e não à luz.

Beth

4. Fez envelhecer a minha pele e a minha carne,
quebrantou os meus ossos.

Beth

5. Edificou ao redor de mim,
e me cercou de fel e de trabalho.

Ghimel

7. Cercou – me dum muro para que não possa sair;
Tornou pesados os meus grilhões.

Ghimel

9. Fechou os meus caminhos com pedras de silharia,
subverteu as minhas veredas.

Lm 3, 1-2, 4-5, 7, 9¹⁰¹

Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor Teu Deus.

¹⁰⁰ Na introdução da partitura das *Lamentations Jeremiae Prophetae* (©1992, p. XXV), menciona - se em nota de rodapé número 2, que a palavra *egrediar* é erroneamente citada por Lasso como *ingrediar*.

¹⁰¹ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947.

2.2.3.1.2 – O MODO.

Fig. 113: *Lamentatio Tertia Secundi Diei (Elegia tertia, 1-2, 4-5, 7, 9).*

Medium										Finis
1	11	31	38	61	69	90	106	115		
Aleph	Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis ejus. Me minavit; et adduxit in tenebras, et non in lucem.	Beth	Vetustam fecit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.	Ghimel	Circumaeificavit adversum me, ut non egrediar; aggravavit compedem meum.	Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.	Jerusalem,	Convertere ad Dominum Deum Tuum		
Fá	Mi Lá	Lá lá	Mi Fá	Mi Dó	Lá lá	Mi Lá	mi	Lá Sol	Mi	

As três lições da *Feria Sexta in Parasceve* são compostas no modo frígio sobre mi (ou seja, não transportado). Comparando as cadências nos finais de seção, nota-se que em *lamentatio prima secundi diei*, ocorre o predomínio de **cadência principal** (seis ocorrências contra quatro da **peregrina**); tais finalizações são colocadas de maneira a fixar o modo. Em *lamentatio secunda secundi diei*, o modo já está estabelecido, desta maneira, averigua-se um movimento mais livre das **conjugações**, com predominância de **cadências peregrinas** (cinco aparições contra três da **principal**). Na última lição (*lamentatio tertia secundi diei*), verifica -se um equilíbrio entre **cadências peregrinas e principais** (4 contra 5 respectivamente), mas com uma leve predominância da **principal** (o retorno ao modo se faz necessário).

Tab. 24: Cadências finais da *Lamentatio tertia secundi diei (Feria Sexta In Parasceve)*, Lasso.

Medium	19 ^a seção	20 ^a . seção	21 ^a . seção	22 ^a . seção	23 ^a . seção	24 ^a . seção	25 ^a . seção	Finis	26 ^a . seção	27 ^a . seção
principal	peregrina (ou seja, A)	principal	principal	peregrina (ou seja, A)	principal	peregrina (ou seja, A)	peregrina (ou seja, A)	peregrina	peregrina (ou seja, A)	principal

2.2.3.2 – ELOCUTIO: ORNATUS

2.2.3.2.1 – FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Tertia Secundi Diei*. Esta terceira lição contém as seguintes partes: *medium* (19^a até a 25^a seção) e *finis* (26^a e 27^a seção).

A) **MEDIUM** (CORPO DA TERCEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 19 A 25 (COMPASSO: 1-105).

A terceira lição da *Feria Sexta in Parasceve* compreende os versículos 1-2, 4-5, 7 e 9 da terceira lamentação. O poeta da lamentação identifica-se como um personagem que vivencia um sofrimento profundo. O texto menciona todo o tipo de infortúnio que recai sobre ele, lamenta o seu jugo e revela a consciência de que o castigo a que ele está exposto foi traçado por Deus e não há como escapar.

A respeito desta lamentação (Lm 3,1-66), Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, p.702) mencionam:

“O autor desta elegia não é um simples expectador ou cronista da agonia de Jerusalém. Ele também experimentou o sofrimento ao longo desta crise comunitária. Alguns pensam que o doente Jeremias poderia compor esta peça (v.14 é repetição de Jr 20,7), mas é muito possível que o mesmo poeta autor da lamentação precedente aplicaria aqui deliberadamente o estilo de Jeremias...”

19ª. seção (*Aleph*: primeira letra do alfabeto hebraico; comp. 1-10).¹⁰² **Afeto:** lamento.

Melisma descendente imitado a alturas diferentes percorre toda a seção (*anaphora* de Kircher; ex.: *altus*, *discantus* e *tenor II*, comp. 1-2). Um efeito doce e suave é conseguido pelo emprego de décimas, **dítunos** ou **semidítunos** (*parembole*; ex: *tenor II* + *discantus*, comp. 1-2) e também pelo brilho clarificado das **conjugações** (ver por ex.: F ou C, comp. 1-2).¹⁰³ O emprego de tais artifícios remete a um lamento cheio de compaixão. Os motivos são imitados em outras vozes ou registros, neste caso à região grave, lembrando um **polyptoton** de Vogt (ex.: *discantus*, *tenor I* e *bassus*, comp. 1-3 ou *discantus* e *tenor I*, comp. 4-5).

¹⁰² Esta seção parece estar estruturada segundo um A (comp. 1-3) – B (comp. 4-6) – A' (comp. 7-10).

¹⁰³ Na terminologia burmeisteriana: **conjugação perfeita combinada com imperfeita completa** sobre fá e dó.

Fig. 114: *anaphora, hypallage, parembole, polyptoton, Aleph*, seção 19, período 1.

20^a. seção (Lm 3,1-2; comp. 11-30). “Eu sou o homem que vejo a minha miséria, debaixo da vara da indignação do Senhor. Conduziu-me e levou-me às trevas, e não à luz.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947)

Referindo-se aos versículos de 1-3, D. Colombo (1977, p. 66-67) menciona:

“Auto-apresentação do autor, que se revela como alguém que sofreu (muito poético o texto: *che ha visto la miseria*). Não sabemos se se trata de sofrimentos pessoais, ou se ele assume o sofrimento de toda a Nação. O início revela uma forte influência de Gb 16,12; 19, 8.12;30,23. Se notará que esta influência será constante à medida que o canto se desenrola: o tema das duas composições é igual, a diferença é que em Jó, o tema do sofrimento é desenvolvido como um amplo e bem desenhado drama e com argumentos filosófico-teológicos continuamente repensados e avaliados, enquanto que na nossa Lamentação o tema da dor é revivido e cantado lírica e emotivamente. Também Jeremias tem expressão igual do nosso autor, quando ele próprio se apresenta ao leitor: cfr. 20,18;15,10.17.”

Esta seção traz quatro **períodos** e o texto revela o padecimento do autor que reconhece o motivo de tal sofrimento. Destacam-se os seguintes **afetos**:

- o abatimento, o desalento pela própria miséria (*Ego vir virdens paupertatem meam*; **período 1**, comp. 11-16). Na abertura, uma sonoridade suave e langorosa é conseguida pelo emprego das três vozes mais agudas e da figura ***congeries*** (comp. 12-13). Em *paupertatem meam* (minha miséria), o sentimento languescente intensifica-se com a entrada de uma ***fuga realis*** e das dissonâncias seguidas (***pleonasmus***, comp. 13-16). Esta exposição melódica imitativa apresenta um movimento descendente o que colabora para uma comoção desalentadora (***catabasis*** de Kircher; *tenor II, bassus, discantus e altus*; compasso 13-16).

The musical score consists of five staves (D, A, T. I, T. II, B) for a five-voice setting. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts are: D (Discantus), A (Altus), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B (Bassus). The score is divided into two sections: 'Congeries' (measures 11-13) and 'Fuga realis' (measures 14-16). The lyrics are in Portuguese and Latin, referring to the author's misery ('Ego vir virdens paupertatem meam') and the divine punishment ('in virga indignationis ejus'). The 'Parembole' section (measures 14-16) features a descending melodic line and dissonances.

Fig. 115: ***Congeries, fuga realis, parembole, Ego vir videns paupertatem meam***, seção 20, **período 1**.

- afligido pela indignação do Senhor (*in virga indignationis ejus*; **período 2**, comp. 16-20). Vários recursos técnico-musicais são combinados para representar a aflição imposta pelo castigo divino. As palavras *in virga* (traduzida como “sob a vara”¹⁰⁴) são conduzidas por um motivo imitativo inicial (***anaphora***, *bassus*, comp. 16-18) que ganha força através de um contraste de registro nas duas vozes mais agudas e de uma falsa relação (nota sol# e sol natural; *tenor II* e *altus*, comp. 17). Tal ocorrência provoca uma **conjugação** inesperada (**puramente imperfeita e incompleta** sobre si, ou seja, G/B, comp. 17) enfatizando ainda mais o **afeto**. Em *indignationis ejus*, a textura plena e a predominância de notas de mesma

¹⁰⁴ BÍBLIA DE JERUSALÉM, ©2002, p.1466.

altura (*altus*, *tenor* I e II e *bassus*; comp. 18-20) confere um caráter mais ansioso e angustioso ao trecho.

Fig. 116: *anaphora*, *parembole*, falsa relação, *in virga indignationis ejus*, seção 20, período 2.

Manfred Lurker (1993, p. 252) menciona que nos textos bíblicos

“a vara e o açoite aparecem como imagem da ira de Deus e punição dos pecadores. Bastão e vara simbolizam o castigo que o Senhor aplica aos ímpios (Sl 89,33)... O Senhor anuncia ao seu povo que, em caso de desobediência, povos estrangeiros lhes serão rede e laço, “açoites em vossas ilhargas” (Is 23,13). Quem for batido pela vara divina, sê-lo-á não para a morte, mas para salvar sua vida do Xeol: “Quanto a ti, deves bater-lhes com a vara, para salvar-lhe a vida do Xeol” (Pr 23,14).”

- a perplexidade: “conduziu-me para as trevas e não para a luz”¹⁰⁵ (*in tenebras, et non in lucem*; período 4, comp. 24-30). Em *In tenebras*¹⁰⁶, valores mais longos e vozes mais estacionárias direcionam - se a uma região grave (comp. 24 – 27). Este recurso associado a uma *hypobole* (nota ré1; *bassus*, comp. 26 - 27), conduz à imagem da escuridão ou das trevas, confirmando assim, a ocorrência de uma *hypotyposis*. Imediatamente seguinte, em *et non in lucem* o emprego de uma *cadenza sfuggita* (comp. 28-29) valorizada pelo valor

¹⁰⁵ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947.

¹⁰⁶ “*Tenēbræ...1. escuridão, trevas; 2. noite.*” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 2001, 2. ed, p.662)

longo (*lucem*, comp. 29), revela a admiração ou estado atônito com a decisão divina de não conduzi-lo à luz.

Fig. 117: *hypotyposis, hypobole cadenza sfuggita, in tenebras, et non in lucem*, seção 20, período 4.

A respeito dos aspectos simbólicos da luz e da treva, Colombo (p.67) menciona que são símbolos do bem e do mal, da prosperidade e do infortúnio e cita as seguintes referências: Jó 12,25 e Is 5,20.

21^a. seção (Beth: segunda letra do alfabeto hebraico; comp. 31-37). **Afeto:** lamento.

Esta parte apresenta uma *fuga realis*. A exposição melódica é introduzida inicialmente pelo *discantus* seguido pelas demais vozes a diferentes alturas. É tratada como a maioria das letras hebraicas, no que diz respeito ao recurso imitativo e melismático. Tais procedimentos imprimem um **afeto** triste e lamentoso que é ressaltado pela imitação praticamente ininterrupta.

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in common time. The key signature changes between measures. The vocal parts are labeled with 'Beth' at various points. The title 'Fuga realis' is enclosed in a box at the top left of the staff.

Fig. 118: *hypotyposis, Beth*, seção 21, período 1.

22^a. seção (Lm 3,4-5; comp. 38-60). “Fêz envelhecer a minha pele e a minha carne, quebrantou os meus ossos. Edificou ao redor de mim, e me cercou de fel e de trabalho.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947)

Esta parte está dividida em quatro **períodos** e todos eles tratam do castigo divino imposto a Jerusalém. Nos dois primeiros ressaltam-se a comoção pelo sofrimento físico vivido, e nos seguintes, a ação do Senhor (o castigo divino).

A seção principia com as palavras: “Fez envelhecer a minha pele...”¹⁰⁷ (*vetustam fecit pellem meam....*). Já ao início, uma **congeries** confere uma sonoridade suave e um **afeto** piedoso ao primeiro **período** (3 vozes, comp. 38 - 39). A figura **pleonasmus** “fere” com suas dissonâncias seguidas a palavra *pellem* (*discantus* e *altus*, comp. 40 - 41).

¹⁰⁷ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947.

38

Congeries	Pleonasmus
-----------	------------

Fig. 119: *congeries, pleonasmus, Vetustam fecit pellem meam*, seção 22, período 1.

Imediatamente seguinte, no segundo período (*et carnem meam, contrivit ossa mea*; comp. 42-47),¹⁰⁸ o afeto cresce (*noëma*, 5 vozes) e se transforma numa aflição aguda através da condução ascendente da linha melódica da voz de *discantus* atingindo o ponto culminante (comp. 45) e do emprego de dissonâncias seguidas (*pleonasmus*, comp. 45-47).

42

noëma	pleonasmus
-------	------------

45

4a. aum.

Fig. 120: *noëma, pleonasmus, et carnem meam, contrivit ossa mea*, seção 22, período 2.

¹⁰⁸ Dalmazio Colombo (1977, p.67) comenta: “ha spezzato le mie ossa: como em Ezequias adoentado e em Jó (Is 38,13; e Gb 30,30). Estas expressões parecem revelar uma grave doença física do orante, talvez a lepra, como os orantes do salmos 87 e 102, com os quais as nossas Lamentações têm muitos trechos em comum.”

Deus intenta o castigo para Jerusalém e não lhe oferece saída: “Edificou ao redor de mim...”¹⁰⁹ (*Aedificavit in gyro meo*; **período** 3, comp. 47-52). Este trecho apresenta uma imagem (*hypotyposis*) que reporta a um movimento circular. Este efeito é obtido pelo emprego de uma *fuga realis* e de melismas que dão a idéia de movimento (*altus, discantus* e *tenor I+ II*, comp. 48-52). Uma *cadenza sfuggita* (comp. 52) pontua e revela a admiração pela condição da cidade ao final do **período**.

The musical score consists of five staves (D, A, T.I, T.II, B) in G major (indicated by a 'G' and two sharps). The key changes to F major (indicated by a 'F' and one sharp) at measure 52. The lyrics are in Portuguese and Latin, referring to the construction of Jerusalem ('Ae-di-fi-ca-vit in gy-ro me-o'). Measure 47 shows a 'Hypotyposis' (movement circular effect) through the voices moving in a cycle. Measure 52 features a 'cadenza sfuggita' (fugitive cadence) where the voices resolve to a final chord.

Fig. 121: *hypotyposis, cadenza sfuggita, Aedificavit in gyro meo*, seção 22, **período** 3.

No último **período** averigua-se a concretização do desespero e do amargor: “e me cercou de fel e de trabalho” (*et circumdededit me*, comp. 52-60). Já ao início, vozes mais verticalizadas (*noëma*, comp. 53-54) giram em torno de uma única **conjulação: perfeita combinada com imperfeita completa** sobre dó (ou seja, C, comp. 53-54). Tal recurso produz um movimento “harmônico” circular, aventando também uma representação imagética (*hypotyposis*)¹¹⁰: o do cercar, ou o do rodear. A seguir uma falsa relação (nota fá# – fá; *discantus* e *bassus*, comp. 54-55) conduz a uma **conjulação imprevista** (Dm/F, comp. 55) e prenuncia a amargura em *felle*.¹¹¹ Uma *fuga realis* bem mais livre quanto às

¹⁰⁹ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947.

¹¹⁰ Neste trecho a condução das **conjulações** é a seguinte: **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre dó – fá – dó – sol – dó (ou seja, C – F – C – G – C, comp. 53-54).

¹¹¹ Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 427) citam: “O figado é comumente associado às comoções da cólera, e o fel, à animosidade e às intenções deliberadamente venenosas, o que explica o sabor amargo da bílis. Poucas interpretações existem que, em outras áreas culturais, não tenham uma relação qualquer com esta: o Islã atribui ao figado as paixões, e ao fel, a dor. São João da Cruz, ao interpretar Jeremias (*Lamentações*, 3, 19, e

suas entradas (normalmente aparecem dobradas, produzindo consonâncias de **dítunos**, **semidítunos** ou sextas), traz um motivo melismático descendente (ex.: tenor II, comp. 54-55). Tratado com entradas graduais em direção à região aguda confere uma sonoridade intensa e veemente ao **afeto**.

Fig. 122: *noëma*, falsa relação, *fuga realis*, *circumdedit me felle et labore*, seção 22, período 4.

23^a. seção (*Ghimel*: terceira letra do alfabeto hebraico; comp. 61-68). **Afeto:** lamento, lamúria.

Lasso trata esta letra hebraica como as anteriores, ou seja, com um lamentoso melisma. Tal recurso é salientado pela condução das vozes em movimentos paralelos

Deuteronômio, 32, 33), relaciona o fel à memória, à morte da alma (envenenada pela amargura e pela descrença), à completa privação de Deus.”

(*fauxbourdon*; ex.: comp. 61-62).¹¹² A segunda exposição de *Ghimel*, comove ainda mais o espírito, pois a linha melódica eleva-se e cresce com novas **conjugações** (*auxesis*; comp. 63-64). Dentre todas as letras analisadas, esta é a única tratada com paralelismo durante todo o trecho. A sonoridade suave e o **afeto** lamuriante prepara o ouvinte para o versículo seguinte: a tristeza pela penúria e incapacidade de Jerusalém.

Fig. 123: *fauxbourdon, auxesis, analepsis, exclamatio, Ghimel*, seção 23, período 1.

24^a. seção (Lm 3,7; comp. 69-89). “Cercou-me dum muro para que não possa sair; tornou pesados os meus grilhões.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947)

¹¹² Na terminologia burmeisteriana, alternâncias de **conjugações puramente imperfeita e incompleta** e **puramente imperfeita e completa** (na terminologia moderna: tríades maiores ou menores em primeira inversão).

A seção apresenta três **períodos**; destes, dois trazem a mesma figura: ***hypotyposis***. A situação dramática da cidade pode ser sugerida pelo uso de imagens que indicam a sua dor e impotência.¹¹³ São elas:

- imagem: movimento circular, giratório (*Circumaedificavit adversum me*; **período 1**, comp. 69- 78). *Circumaedificavit* inicia com uma **fuga realis** (ver *altus*, *tenor II* e *I*, comp. 69 - 74), mas a seguir, em *adversum me* (comp. 73 - 78), a repetição contínua e imitativa da exposição melódica (ex.: *altus*, *tenor II*, *altus*, *tenor I*, comp. 73 - 76) sugere um movimento circular, ou um girar: “cercou-me dum muro...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).

Fig. 124: ***hypotyposis, fuga realis, Circumaedificavit adversum me***, seção 24, **período 1**.

¹¹³ Referindo-se a este versículo, Colombo (1977, p.68) comenta: “Outras maravilhosas, embora insólitas, metáforas da dor: o assédio em torno do sofredor, como no v. 5; a corrente do encarcerado, que Deus (não mencionado por grande veneração ou medo, mas fortemente subentendido) sobrecarrega todo o dia; cfr. A experiência vivida realmente por Jeremias, preso e acorrentado, como era costume naquele tempo (Gr 20,2), e também por Jó (Gb 16,12); a impossibilidade, portanto, da fuga.”

- imagem: movimento do andar (*ut non ingrediar*; **período 2**, comp. 78-83). Em *ut non ingrediar*¹¹⁴, uma seqüência de semínimas percorre as vozes e sugere movimento: o caminhar. Esta sequência é ascendente e aparece por duas vezes; na segunda entrada ela é mais longa, como uma nova tentativa de andar, de encontrar a saída (ver *tenor II + altus*, comp. 79 – 80 e *tenor I + altus + discantus*, comp. 81 – 82).¹¹⁵

Fig. 125: *hypotyposis, metabasis, ut non ingrediar*, seção 24, **período 2**.

Ao contrário dos dois anteriores, o último **período** (comp. 82 - 89), traz um sentimento mais patético e doloroso para expressar o texto: “tornou pesado os meus grilhões.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947) Esta comoção é obtida através do emprego de figuras como a *mimesis* (com suas suaves consonâncias de **semidítonos** ou **dítunos**; *aggravavit*, comp. 82 - 86), a *climax* (*tenor I e II*, comp. 85-86) e a *pathopoeia* (com a dureza de seus semitonos; *compedem meum*; ver *discantus, altus e tenor I*, comp. 86 – 88).

¹¹⁴ A palavra *ingredior* é traduzida por “1. caminhar para ou sobre, marchar, ir para, dirigir – se para, entrar em... (DICIONÁRIO DE LATIM – PORTUGUÊS, 2.ed., 2001, p.354). No texto da Vulgata Latina e da Neo-Vulgata, ao invés de *ingrediar* é citado *egrediar*.

¹¹⁵ “*Ēgredīor* = 1. sair, sair de...” (DICIONÁRIO DE LATIM – PORTUGUÊS, 2. ed., 2001, p. 248).

The musical score consists of two staves of music. The top staff is labeled 'Mimesis' and the bottom staff is labeled 'Pathopoeia'. Both staves feature five voices: D., A., T., I., and B. The lyrics correspond to the Biblical text 'aggravavit compedem meum'.

Fig. 126: *mimesis, climax, pathopoeia, aggravavit compedem meum*, seção 24, período 3.

25^a. seção (Lm 3,9; comp. 90-105). “Fechou os meus caminhos com pedras de silharia, subverteu as minhas veredas.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947)

Esta seção comprehende três **períodos** e ao contrário da anterior, a predominância é de artifícios que despertam mais qualidades de sentimentos do que imagens. É interessante observar que a mesma idéia de estar sem saída, acuada, retorna aqui. À Jerusalém impotente, somente cabe sofrer a provação.

Em “fechou os meus caminhos...”¹¹⁶ (*conclusit vias meas...*; **período 1**, comp. 90-94), retornam as cinco vozes e um caráter mais sério é conseguido pelo emprego de estruturas mais verticais (***mimesis***, comp. 90 - 91). Saltos intervalares expressivos (***exclamatio*** de Walther; ***discantus***, comp. 91 – 92), aferem um sentimento mais intenso e angustioso.

¹¹⁶ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947

90 [Noëma/Mimesis] Exclamatio

D. Con - clu - sit vi - as me - as
A. Con - clu - sit vi - as me - as la -
T. I. Con - clu - sit vi - as me - as la - pi -
T. II. Con - clu - sit vi - as me - as la -
B. Con - clu - sit vi - as me - as la - pi -

Fig. 127: *noëma/mimesis, exclamatio, conclusit vias meas*, seção 25, período 1.

Em "... com pedras de silharia" (*lapidibus quadris*; período 2, comp. 93-97),¹¹⁷ motivos imitativos sob alturas diferentes (*anaphora* de Kircher; ex.: *bassus* e *tenor II*, comp. 94-95) conferem um **afeto** melancólico a esta parte.

93

D. - - as se - mi-tas
A. - - as la - pi - di- bus qua - dris,
T. I. anaphora I as la - pi - di- bus qua - dris,
T. II. anaphora II me - as la - pi - di- bus qua - dris, se - mi -
B. anaphora I - - as la - pi - di- bus qua - dris,

Fig. 128: *anaphora, lapidibus quadris*, seção 25, período 2.

¹¹⁷ Silhar: "Pedra lavrada em quadrado, própria para revestimentos de paredes." (NOVO DICIONÁRIO BÁSICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1988, p.600)

“Subverteu as minhas veredas”¹¹⁸, o último **período** traz uma *fuga realis* com exposição melódica descendente (ver ex.: *tenor II, bassus, e altus*; comp. 97-105), aludindo a sentimentos lastimosos. Uma *exclamatio* (*tenor I*, comp. 101-102) e uma *climax* (*discantus*, comp. 102), associadas à região aguda do *altus* (lá3, sol3; comp. 102), intensificam a afeição ao final da seção.

Fuga realis

D. - - - - - semitas meas, - - - - - semitas
A. - - - - - qua dris, - - - - - semitas meas sub - ver
T.I. - - - - - bus qua - dris, - - - - - semitas meas
T.II. - - - - - qua - dris, - semitas meas sub - - ver tit,
B. - - - - - qua - dris, - - - - - semitas meas,

Climax

me - as, - - - - - semitas meas sub - ver - - - tit.
tit, Exclamatio semitas meas sub - ver - - - tit.
sub - ver - tit - - - sub - - - ver - tit.
se - mi-tas me - as sub - ver - tit - - - sub - ver - tit.
se - mi-tas me - as sub - ver - tit - - - sub - ver - tit.

Fig. 129: *fuga realis, exclamatio, climax, semitas meas subvertit*, seção 25, período 3.

“Singular é a imagem de Deus que obstrui com pedras toda a estrada da salvação do orante, bloqueando cada tentativa de fuga da realidade da dor...” (COLOMBO, 1977, p. 68)

¹¹⁸ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p.947

B) *FINIS* (FINAL DA TERCEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 26 E 27 (comp. 106-121)

26^a. e 27^a. seção: correspondem ao final da *lamentatio tertia secundi diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

26^a. seção (comp. 106-114): dedicada à palavra *Jerusalem*. **Afeto:** invocação à Jerusalém.

Um piedoso e doloroso chamado a Jerusalém pecadora é obtido principalmente através do emprego de uma *fuga realis* e da figura *pleonasmus* (*tenor II*, comp. 108-109; *discantus*, comp. 111-112) que fere a palavra com suas ásperas dissonâncias.

Fig. 130: *fuga realis, pleonasmus, climax, Jerusalem*, seção 26, período 1.

27^a. seção (comp. 115-121): *convertere ad Dominum Deum tuum*. **Afeto:** apelo à conversão.

A última seção da *Feria Sexta in Parasceve* principia com uma esperançosa¹¹⁹ *noëma* solicitando a atenção: *convertere!* (comp. 115 - 116). Contudo, o momento é de profunda dor e desalento: a textura vai se tornando mais contrapontística e o **afeto** introspectivo.

¹¹⁹ As **conjugações perfeita combinada com imperfeita completa** sobre sol e dó (ou seja, G - C, comp. 115-116) conferem brilho à sonoridade e auxiliam na comoção.

115 [Noëma]

Fig. 131: *noëma, anaphora, convertere ad Dominum Deum tuum*, seção 27, período 1.

2.2.3.2.2- SINOPSE

A) *MEDIUM*: SEÇÃO 19 A 25 (comp. 1-105).

Tab. 25: *Medium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Tertia Secundi Diei*, seção 19 a 25.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênciа	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 19ª. <i>Aleph</i> (1ª. letra do alfabeto hebraico)	1 - 10	<i>Aleph</i>	1	<i>Anaphora</i> (Kircher), <i>Hypallage</i> , <i>Polyptoton</i> (Vogt) e <i>Pathopoeia</i> .	Motivo imitado a alturas diferentes (ex.: <i>discantus</i> , <i>tenor II</i> , comp. 1-3). Motivo imitativo por movimento contrário (<i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 1-2). Repetição motívica em registros diferentes (<i>discantus</i> , <i>tenor I</i> e <i>bassus</i> , comp. 1-3, e <i>discantuse tenor I</i> , comp. 4-6). Semitons (<i>discantus</i> , comp. 6-7). A seção finaliza com cadênciа principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, E,	Lamento.

					comp. 10).	
20ª. Lm 3, 1-2 (comp. 11-30)	11 - 16	<i>Ego vir videns paupertatem meam...</i>	1	<i>Congeries, Fuga Realis, Parembole, Catabasis</i> (Kircher), <i>Pleonasmus e Metabasis</i> (Vogt).	<p>Ao início, emprego das três vozes mais agudas. Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas (comp. 12). Exposição melódica imitada a diferentes alturas (<i>tenor II, bassus, discantus</i> e <i>altus</i>, comp. 13-16). Voz fugal auxiliar (<i>tenor I</i>, comp. 14-15) Dissonâncias seguidas (<i>discantus</i>, comp. 14-16). Cruzamento de vozes (<i>tenor I</i> e <i>bassus</i>, comp. 14). Ao final, cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre lá (ou seja, A, comp. 16).</p>	Abatimento, desalento pela própria miséria.
	16 – 20	<i>...in virga indignationis ejus.</i>	2	<i>Anaphora, Parembole e Mimesis.</i>	<p>Motivo imitativo de mesma altura (<i>bassus</i>, comp. 16-17). Voz auxiliar do motivo principal (<i>tenor II</i>, comp. 16-17). Falsa relação (notas sol# 2- sol3, ver <i>tenor II</i> e <i>altus</i>, comp. 17): esta ocorrência produz uma</p>	Afligido pela indignação do Senhor.

					<p>conjugação inesperada (puramente imperfeita e incompleta sobre si, ou seja, G/B, comp. 17). Imitação por subgrupos (comp. 17 - 20). O período finaliza com cadência trifônica que conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 20).</p>	
	20 – 24	<i>Me minavit; et adduxit...</i>	3	Anaphora (Kircher), Metabasis (Vogt) e Climax .	Motivo imitativo a diferentes alturas (<i>discantus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 20 - 21). Cruzamento de vozes (<i>altus</i> e <i>discantus</i> , comp. 20 – 21). Melismas. Repetição imediata de um motivo na mesma voz a diferente nível de altura (<i>altus</i> , comp. 22 – 23 e <i>tenor II</i> , comp. 23). O período finaliza com cadência trifônica que conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 23-24).	Doce, suave, terno: “Conduziu – me e levou – me...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).
	24 - 30	<i>...in tenebras, et non in lucem.</i>	4	Metabasis (Vogt), Hypotyposis , Hypobole e Mimesis .	Cruzamento de vozes (<i>tenor I</i> e <i>altus</i> , comp. 24 - 25). Vozes em tessitura mais	Imagen da escuridão (trevas) e perplexidade: “Conduziu-me e levou-me às

					grave (comp. 25-26). <i>Bassus</i> fora do seu âmbito (nota ré 1, comp. 26). Imitação: uma voz X demais vozes (comp. 27-28). Cadenza sfuggita e notas de valor mais longo em <i>lucem</i> (comp. 29). Uma cadência peregrina finaliza o período (neste caso, A, comp. 30).	trevas, e não à luz.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)
21 ^a . <i>Beth</i> (2 ^a . letra do alfabeto hebraico)	31 – 37	<i>Beth</i>	1	<i>Fuga realis.</i>	Exposição melódica melismática é imitada sob diferentes alturas em todas as vozes. Cadência principal (<i>tertia plena</i> , ou seja, E, comp. 37) finaliza a seção.	Lamento.
22 ^a . Lm 3, 4-5 (comp. 38-60)	38 - 42	<i>Vetustam fecit pellem meam...</i>	1	<i>Congeries e Pleonasmus.</i>	Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas (comp. 38-39). Sincopas dissonantes seguidas (<i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 40-41). Uma conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó finaliza o período (ou seja, C, comp. 42).	Piedoso e ferido. “Fez envelhecer a minha pele...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).
	42 – 47	<i>... et carnem meam, contrivit ossa mea.</i>	2	<i>Noëma, Exclamatio</i> (Walther) e	Estrutura cordal. Seqüência de diapentes	Aflição crescente e aguda.

				Pleonasmus.	descendentes (comp. 44 - 45). Salto intervalar de diapente descendente e ascendente (<i>discantus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 45 - 46). Sincopas dissonantes seguidas (<i>discantus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 46 - 47). Cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre lá (ou seja, Am, comp. 46 - 47).	“...e minha pele, despedaçou os meus ossos” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, ©2002, p. 1466).
	47 – 52	<i>Aedificavit in gyro meo,</i>	3	Fuga realis, Metabasis (Vogt) e Hypotyposis.	Exposição melódica imitativa (ex.: <i>bassus</i> e <i>discantus</i> , comp. 47-49). Cruzamento de vozes (<i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 48). Linhas melismáticas com semínimas dando a idéia de movimento (<i>altus, discantus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 48 - 51). Uma cadenza sfuggita finaliza a seção (comp. 51 - 52).	Imagen: movimento circular. “Edificou ao redor de mim...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)
	52 – 60	<i>et circumdedit me felle et labore.</i>	4	Anaphora, Noëma, Hypotyposis, Fuga realis e Parembole.	Contraste de textura (vertical X imitativa). Motivo imitativo sob mesma altura (ver <i>tenor</i> II e <i>discantus</i> , comp. 52 - 54). Tratamento cordal (comp. 53 - 54).	Imagen e afeto. O amargor. “...e me cercou de fel e de trabalho.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).

					<p>Retorno freqüente da conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 53 – 54; <i>et circumdedit me</i>). Falsa relação (notas fá# e fá natural; <i>discantus</i> e <i>bassus</i>, comp. 54 - 55). Pausas (<i>discantus</i> e <i>altus</i>, comp. 55) preparam e valorizam a entrada da linha melismática imitativa em <i>felle</i> (comp. 55 - 58). Intervalos paralelos de dítonos, semidítonos e sextas (ex.: <i>tenor</i> I e <i>bassus</i>, comp. 56). Cadência principal (ou seja, E, comp. 60) encerra a seção.</p>	
23ª. <i>Ghimel</i> (3ª. letra do alfabeto hebraico).	61 – 68	<i>Ghimel</i>	1	<i>Fauxbourdon, Auxesis e Analepsis.</i>	<p>Na terminologia moderna, movimento paralelo de tríades em primeira inversão (comp. 61-62). Repetição de uma mesma palavra em estrutura cordal, elevação da linha melódica e crescimento da “harmonia” (comp. 63-64). Repetição de uma estrutura cordal (comp. 66-68). Cadência peregrina (neste caso, A, comp. 68) encerra a</p>	Lamento.

					seção.	
24^a. Lm 3,7 (comp. 69-89).	69 - 78	<i>Circumaedificavit adversum me,</i>	1	<i>Fuga realis, Metabasis</i> (Vogt), <i>Hypotyposis, Palillogia, Climax, Syncope e Noëma.</i>	<p>Exposição melódica imitada a intervalos de diapente ou diapasão (ver <i>tenor I, altus, tenor II e discantus</i>, comp. 69 - 74). Cruzamento de vozes (ex.: <i>altus</i> e <i>tenor II</i>, comp. 71). O motivo em <i>adversum me</i> é insistente e repetido (ex.: <i>tenor II</i>, comp. 74 - 75 e <i>tenor I</i>, comp. 75 - 76) e também imitado um diapente acima (ex.: <i>altus</i> comp. 73 - 76). Repetição imediata de uma exposição melódica na mesma voz e na mesma altura (<i>tenor I</i>, comp. 72- 73). Repetição imediata de um motivo a um diferente nível de altura (<i>altus</i>, comp. 73 - 76). Dissonâncias. Tratamento vertical das vozes (<i>discantus + altus + tenor I</i>, comp. 78). Uma cadenza imperfetta (comp. 77-78) prepara a entrada do segundo período.</p>	Movimento circular, giratório. Imagem: “cercou – me dum muro...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).
	78 - 83	<i>ut non ingrediar,</i>	2	<i>Hypotyposis e Metabasis</i> (Vogt).	Movimento ascendente por semínimas perpassando as vozes e a sua repetição (ver: <i>tenor II</i> e <i>altus</i> , comp. 79 -	Movimento: andar. “Cercou-me dum muro para que não possa sair” (BÍBLIA SAGRADA,

					80, e <i>tenor I</i> , <i>altus e discantus</i> , comp. 81 - 82). Cruzamento de vozes (<i>altus e</i> <i>tenor II</i> , comp. 79; <i>altus e tenor</i> <i>I</i> , comp. 81; <i>discantus e altus</i> , comp. 82).	1962, p. 947).
	82 - 89	<i>aggravavit</i> <i>compedem meum.</i>	3	<i>Mimesis</i>, <i>Climax</i> e <i>Pathopoeia</i>.	Imitação por subgrupos com intervalos consonantes de semidítonos e dítongos (<i>tenor II</i> + I X <i>discantus</i> + <i>altus</i> , comp. 82- 84). Repetição imediata de um motivo a um diferente nível de altura (<i>tenor I</i> e <i>II</i> , comp. 85 - 86). Emprego de semitons (<i>discantus</i> , <i>altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 86 - 88). Cadênciā principal (<i>tertia</i> <i>plena</i> , ou seja, E, comp. 89) conclui a seção.	Patético, doloroso. “Tornou pesados os meus grilhões” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)
25^a. Lm 3, 9 (comp. 90-105).	90 - 94	<i>Conclusit vias</i> <i>meas...</i>	1	<i>Mimesis</i>, <i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Pleonasmus</i>.	Imitação por subgrupo e voz individual (<i>discantus X</i> demais vozes, comp. 90 - 91). Salto expressivo de diatessarão ascendente e de diapente descendente (<i>discantus</i> , comp. 91 - 92). Sincopas dissonantes seguidas (<i>tenor</i> <i>II</i> , comp. 92-93). Cadênciā trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com	Sério, afligido, angustioso. “Fechou os meus caminhos...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).

					imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 92 - 93).	
	93 – 97	<i>... lapidibus quadris,</i>	2	Anaphora (Kircher): I e II e Metabasis (Vogt).	Exposição melódica imitativa sob alturas diferentes (ver <i>tenor I e bassus</i> , comp. 93-95 e <i>altus e tenor II</i> , comp. 94-95). Cruzamento de vozes (<i>tenor I e bassus</i> , comp. 96). Ao final do período , uma cadenza sfuggita conduz para a conjulação perfeita combinada com imperfeita incompleta sobre ré (ou seja, Dm, comp. 96 - 97).	Triste e melancólico. Surpreso, pois o castigo foi planejado: “fechou os meus caminhos com <u>pedras de silharia</u> ” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).
	97 - 105	<i>semitas meas subvertit.</i>	3	Fuga realis, Catabasis (Kircher) e Climax .	Exposição melódica descendente e imitativa (ex.: <i>discantus, tenor II e bassus</i> , comp. 97 – 99). Repetição imediata da exposição melódica a um nível superior (<i>discantus</i> , comp. 102 - 103). A seção finaliza com cadência peregrina (neste caso, A, comp. 105).	Lastimoso. “Subverteu as minhas veredas” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).

B) *FINIS* (FINAL DA TERCEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 26 E 27 (comp. 106 - 121).

Tab. 26: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Tertia Secundi Diei*, seção 26 e 27.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadências	Afeto, Caráter ou Qualidade
FINIS	106 - 114	<i>Jerusalem,</i>	1	Fuga realis,	Exposição	Invocação a

		<i>Jerusalem...</i>		<i>Climax</i> e <i>Noëma.</i>	<p>melódica imitada a intervalos de diapente ou diapasão (ex.: <i>altus, tenor I</i> e <i>bassus</i>, comp. 106-108). Repetição a diferentes níveis de altura na mesma voz (<i>bassus</i>, comp. 108-112). Estrutura cordal (comp. 110). A seção finaliza com cadência peregrina (neste caso, A, comp. 114).</p>	Jerusalém.
27 ^a .	115 - 121	<i>...convertere ad Dominum Deum Tuum</i>	1	<i>Noëma, Anaphora e Exclamatio</i> (Walther).	<p>Estrutura cordal (comp. 115-116). Imitação motívica de mesma altura (comparar <i>discantus</i> e <i>bassus</i>, comp. 116 - 117). Salto intervalar de diapente ascendente (<i>tenor I</i>, comp. 119 - 120). A última seção da <i>Feria Sexta in Parasceve</i> conclui com cadência principal (<i>tertia plena</i>, ou seja, E, comp. 121).</p>	Apelo à conversão.

2.3 – SABBATO SANCTO.

2.3.1 – LAMENTATIO PRIMA TERTII DIEI (*Elegia tertia*, 22-23, 25-30)

2.3.1.1 – DISPOSITIO

2.3.1.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A primeira lição do terceiro dia (Sábado Santo) compreende os versículos 22 - 23, 25-30 da terceira lamentação. Tais textos são antecedidos pelas letras hebraicas: *Heth* (Lm 3, 22-23), *Teth* (Lm 3, 25-27) e *Jod* (Lm 3, 28-30).¹²⁰ A frase baseada na citação de Oséias 14, 2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, aparece ao final desta primeira lição.

A *lamentatio prima tertii diei* apresenta as três partes do discurso: (1) *exordium* (2) *medium* (o “corpo da obra”) e (3) *finis*, totalizando onze seções.

Segue tabela com as partes do discurso e a tradução.

Tab. 27: *Lamentatio Prima Tertii Diei* (*Elegia tertia*, 22-23, 25-30), Lasso, divisão do discurso.

	seção	compassos	texto
EXORDIUM	1	1 a 9	<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetae</i>
MEDIUM	2	10 a 16	<i>Heth</i>
	3	17 a 30	<i>Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti; quia non defecerunt miserationes ejus.</i>
	4	31 a 39	<i>Novi diluculo, multa est fides tua.</i>
	5	40 a 48	<i>Teth</i>
	6	49 a 83	<i>Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quaerenti illum. Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei. Bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua.</i>
	7	84 - 91	<i>Jod</i>
	8	92 - 104	<i>Sedebit solitarius, et tacebit, quia levavit se super se.¹²¹</i>
	9	105 - 120	<i>Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes. Dabit percutienti se maxillam,</i>

¹²⁰ Nesta lamentação cada letra hebraica é repetida três vezes.

¹²¹ Na Bíblia Sacra: *Iuxta Vulgatam Versionem* (1994, p. 1252) menciona - se “*Sedebit solitarius et tacebit quia levavit super se.*”

			<i>saturabitur opprobriis.</i>
FINIS	10	121 - 125	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	11	126 - 133	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

Acerca das lamentações do Profeta Jeremias

Het

²² Graças à misericórdia do Senhor
é que não fomos consumidos (*inteiramente*),
porque as suas comiserações nunca faltaram.

Het.

²³ Elas renovam – se todas as manhãs;
grande é (ó Senhor) a tua fidelidade.

Tet

²⁵ O Senhor é bom para os que nele esperam,
para a alma que o busca.

Tet

²⁶ É bom esperar em silêncio a salvação (*que vem de*) Deus.

Tet

²⁷ É bom para o homem ter levado o jugo desde a sua mocidade.

Jod

²⁸ Sentar - se - á solitário e ficará (*resignado*) em silêncio,
porque tomou este jugo sobre si.

Jod

²⁹ Porá a sua boca no pó, a ver se há alguma esperança.

Jod

³⁰ Oferecerá a face ao que o fere, fartar - se - á de opróbrios.

Lm 3, 22-23, 25-30¹²²

Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor Teu Deus.

2. 3.1.1.2 – O MODO.

Fig. 132: as partes do discurso e o modo, *lamentatio prima tertii diei*.

<i>Exordium</i>	<i>Medium</i>	<i>Finis</i>									
1	10	17	31	40	49	84	92	105	121	126	133
<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetae</i>	<i>Heth</i>	<i>Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti; quia non defecerant miserations ejus.</i>	<i>Novi dilucido, multa est fides tua.</i>	<i>Teth</i>	<i>Bonus est Dominus sperantibus in eum, animaes quaerenti illum. Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei. Bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua.</i>	<i>Jod</i>	<i>Sedebit solitarius, et tacebit, quia levavit se super se.</i>	<i>Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes. Dabit percutienti se maxillam,</i>	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	<i>Convertere ad Dominum Deum Tuum</i>	

¹²² BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947-948.

O *Sabbato Sancto* apresenta uma novidade quanto à escolha modal. Nas duas primeiras lições o compositor emprega o mixolidio sobre sol (ou seja, não transportado) e na última, o jônio (*per bemolle*, ou seja, transportado um **diatessarão** acima).

A *Lamentatio Prima Tertii Diei* traz no início do *exordium* a **conjuração perfeita combinada com imperfeita completa** sobre sol (ou seja, G, comp. 1), e ao seu final, a nova **cadência principal** (ou seja, G, comp. 9).

No corpo da obra, averigua-se a alternância das letras hebraicas e dos versículos que concluem com **cadências principais** ou **peregrinas**. Ver abaixo:

Tab. 28: cadências finais na *Lamentatio prima tertii diei (Sabbato Sancto)*, Lasso.

<i>Exordium</i>	<i>Medium</i>	1 ^a . seção	2 ^a . seção	3 ^a . seção	4 ^a . seção	5 ^a . seção	6 ^a . seção	7 ^a . seção	8 ^a . seção	9 ^a . seção
principal	principal	principal	peregrina (ou seja, D)	principal	peregrina (ou seja, D)	peregrina (ou seja, D)	principal	principal	principal	principal

<i>Finis</i>	
10 ^a . seção	11 ^a . seção
peregrina (ou seja, D)	principal

Nota-se que Lasso emprega a **conjuração perfeita combinada com imperfeita completa** sobre ré (ou seja, D) como **cadência peregrina**. Este recurso é importante para auxiliar no estabelecimento e reconhecimento do novo modo, pois esta cadência é construída sobre um dos graus modais propícios a recebê-la (neste caso, o V grau)¹²³.

O corpo da obra apresenta a seguinte divisão de suas seções:

Tab. 29: divisão da parte média, *Lamentatio Prima Tertii Diei*, Lasso.

CORPO DA OBRA							
Letra (2 ^a . seção)	Versículo (3 ^a . seção)	Versículo (4 ^a . seção)	Letra (5 ^a . seção)	Versículo (6 ^a . seção)	Letra (7 ^a . seção)	Versículo (8 ^a . seção)	Versículo (9 ^a . seção)
<i>Heth</i>	Lm 3: 22	Lm 3: 23	<i>Teth</i>	Lm 3: 25-27	<i>Jod</i>	Lm 3: 28	Lm 3: 29-30
(7 comp.)	(14 comp.)	(9 comp.)	(9 comp.)	(35 comp.)	(8 comp.)	(13 comp.)	(16 comp.)
Total:			Total: 44		Total: 37	comp.	

¹²³ Pacchioni (1995, v. 2, p. 7) menciona que “As cadências se dividem em regulares e irregulares: a primeira serve para caracterizar harmonicamente o modo; a segunda parece denotar um tipo de modulação a outros modos (falando em termos atuais). As cadências regulares são colocadas sob a nota mais grave do diapente, do **diatessarão** e sob aquele som que divide o **diapente** em um **dítongo** [terça maior] e um **semidítongo** [terça menor]...” Ou seja, são aquelas colocadas sobre o primeiro, terceiro e quinto graus do modo.

30 comp.

Nesta parte do discurso intercala - se **cadência principal e peregrina** até o final da segunda letra hebraica. É justamente nesta parte central (*Teth* e Lm 3, 25-27; comp. 40 a 83) que o compositor emprega consecutivamente duas **cadências peregrinas**. Comparando com o trecho antecedente e conseqüente, é também o de maior extensão. Em seguida o compositor conclui com três **cadências principais** para confirmar o modo e encerrar a parte média da obra.

Ao início da parte final (seção 10 e 11) o mixolidio já está fixado. Observa-se uma **cadência peregrina** e uma **principal** (comp. 125 e 133 respectivamente).

2.3.1.2 – ELOCUTIO: ORNATUS

2.3.1.2.1 – FIGURAS RETÓRICO-MUSICais E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Prima Tertii Diei*. Esta primeira lição contém: *exordium* (1ª. seção), *medium* (2ª. até a 9ª. seção) e *finis* (10ª e 11ª. seção).

A) *EXORDIUM* : 1ª. SEÇÃO (comp. 1 - 9).

O Sábado Santo, assim como a Sexta-feira da paixão, inicia com a frase *De Lamentatione Jeremiae Prophetae*.

De Lamentatione (comp. 1 - 5) principia com a figura indicada por Burmeister adequada ao *exordium*: a **fuga realis** (ver *discantus*, *bassus* e *altus*, imitando a exposição melódica conduzida pelo *tenor I*; comp. 1 - 4). Tal recurso técnico - composicional é considerado pelo tratadista como um artifício e segundo ele, é propício para predispor o ouvinte à obra.

Observam - se também outras figuras como: **parembole** (*tenor II*, comp. 1 - 3), **metabasis** de Vogt (*discantus X altus* e *altus X tenor I*, comp. 4).

O trecho *Jeremiae Prophetae* (comp. 4-9) inicia com uma ***anaphora*** (comparar *discantus* e *bassus*, comp. 5 - 7) e ao final, uma ***noëma*** (comp. 7 - 9) dirigi - se à **cadência principal** (G, comp. 9).

O emprego de linha melódica descendente e notas mais estacionárias conferem um caráter lânguido a esta primeira seção, mas tal qualidade é atenuada pela utilização do modo mixolídio. Ele é considerado por Burmeister como “feliz e enaltecedor” (RIVERA e RUHNKE, 2001, v. 4, p. 636). Esta nova cor modal empregada nas duas lições do Sábado Santo, irá imprimir não propriamente um novo **afeto**, mas um sentimento “redimensionado”: o lamento transformar-se-á no lamento da confiança ou da esperança.

The musical score is divided into two main sections: 'Fuga realis' and 'Anaphora'. The 'Fuga realis' section (measures 1-7) features five voices (D, A, T.I, T.II, B) and a basso continuo (B). The voices sing the text 'De La-men-ta-ti-o-ne Je-re-mi-' in a descending melodic line. The 'Anaphora' section (measures 8-12) focuses on the basso continuo (B), which sings 're-mi-ae' and 'Pro-phe-tae.' in a repetitive, melodic pattern. The score uses a mixolydian mode throughout.

Fig. 133: *Fuga realis* e *Anaphora*, *De Lamentatione Jeremiae Prophetae*, seção 1, período 1.

B) **MEDIUM** (CORPO DA PRIMEIRA LIÇÃO): SEÇÃO 2 A 9 (COMPASSO 10-120).

2^a. seção: (*Heth*: oitava letra do alfabeto hebraico; comp. 10 - 16). **Afeto:** lamento.

Nesta parte da obra averiguam-se recursos técnico-musicais muito expressivos: o melisma e a dissonância. O primeiro perpassa toda a seção e compõe também a figura inicial: *anaphora* (comparar *tenor II* e *discantus*, comp. 10 - 12). Como nas demais letras hebraicas o melisma remete ao lamento. Quanto à dissonância, ela é tratada por figuras como *parrhesia*, *symblema majus* e *minus* e *syncope*. Embora a dissonância ocorra com certa freqüência, são na sua maioria empregadas como notas de passagem.

O modo mixolidio confere uma sonoridade mais clara e desta forma, o **afeto** geral é interpretado como um lamento esperançoso. Esta seção prepara a entrada da Lm 3: 22, cujo versículo menciona a respeito da graça, misericórdia e compaixão divina.

Uma **cadência principal** conclui a seção (G, comp. 16).

Fig. 134: *Anaphora Parrhesia, Symblema, Metabasis, Exclamatio, Syncope, Heth*, seção 1, período 1.

3^a. seção: (Lm 3, 22; comp. 17 - 30). “Graças à misericórdia do Senhor é que não fomos consumidos (*inteiramente*), porque as suas comiserações nunca faltaram.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)

Esta seção apresenta dois **períodos** ressaltando dois **afetos**: a misericórdia (comp. 17 - 20) e a comiseração (comp. 26 - 30).

Fig. 135: *Noëma, Misericordiae Domini*, seção 3, período 1.

No primeiro, em *misericordiae Domini* (ver ex. acima), verifica - se a doçura e a suavidade através da ***noëma*** e no segundo, em *miserationes ejus*, várias figuras auxiliam na expressão do sentimento. A ***exclamatio*** de Walther (salto expressivo de **diapasão** ascendente; *tenor I*, comp. 26), a ***metabasis*** de Vogt (*tenor IX altus*, comp. 26), a sincopa dissonante (ver *tenor I*, comp. 26), notas de mesma altura e tratamento cordal (comp. 27), enfatizam as palavras e remetem a um **afeto** condoído ou comiserado.

Uma **cadênciа peregrina** (neste caso, D, comp. 30) pontua o final.

The musical score consists of two staves of music for five voices. The top staff begins at measure 23 and includes vocal entries for D, A, T. I, T. II, and B. The lyrics for this section include "apti; qui - a non de fe - ce runt mi - se-", "apti; qui - a non de fe - ce Exclamatio runt mi - se-", "sum - apti; qui - a non de fe - ce runt mi - se -", and "apti; qui - a non de fe - ce runt mi -". The bottom staff begins at measure 27 and includes vocal entries for T. I, T. II, and B. The lyrics for this section include "ra - ti - o - nes e - - - jus.", "ra - ti - o - nes e - - - jus.", "ra - ti - o - nes e - - - jus.", "se - ra - ti - o - nes e - - - jus.", and "ra - ti - o - nes e - - - jus.".

Fig. 136: *Exclamatio, Metabasis, quia non defecerunt miserations ejus*, seção 3, período 2.

4^a. seção: (Lm 3, 23; comp. 31 - 39). “Elas renovam – se todas as manhãs; grande é (ó Senhor) a tua fidelidade.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)

A seção anterior é tratada em sua maioria por estrutura cordal, enquanto esta, por contraponto. *Novi diluculo, multa est fides tua* apresentam dois **períodos** com caráter de movimento (*fuga realis*). No primeiro (comp. 31 - 35), o contraponto imitativo é mais livre do que no segundo (comp. 35 - 39). Em *novi diluculo*, a leveza das três vozes mais agudas, associadas ao melisma contrapontístico e à *hyperbole* (lá³, tenor I, comp. 33) aventam um **afeto** lânguido e expressivo, mas com caráter de movimento: as comiserações do Senhor “...renovam – se todas as manhãs.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947). A *fuga realis* enfatiza a entrada de *Multa est fides tua* e contrasta também com o **período** anterior

devido ao número de vozes empregadas (três X cinco; comp. 35 – 39). Tal procedimento intensifica o final desta seção: “grande é (ó Senhor) a tua fidelidade.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)

PERÍODO 1
Fuga Realis

D. No - vi di lu - cu - lo, mul - ta
A. No - vi di lu - cu - lo, mul -
T. I. No - vi di lu - cu - lo, mul - ta
T. II. mul - ta est.
B. mul - ta

PERÍODO 2

est fi - des tu - a, fi - des tu - a.

Fig. 137: *Fuga realis, novi diluculo, multa est fides tua*, seção 4, períodos 1 e 2.

5^a. seção: (*Teth*: nona letra do alfabeto hebraico; comp. 40 - 48). **Afeto:** lamento.

Um motivo melismático atravessa toda a seção e é tratado por imitação pareada (**anaphora** de Kircher; ver *altus* e *discantus*, comp. 40 - 41). O brilho e a claridade conferida pelo modo e também pelo trânsito das **conjugações** (ver pontuações cadenciais) preparam a entrada da seção posterior que traz uma mensagem de esperança e confiança na bondade divina.

Cadência peregrina (neste caso D, comp. 48) finaliza o **período**.

Fig. 138: *Anaphora* (Kircher), *Teth, fides tua*, seção 5, período 1.

6^a. seção: (Lm 3, 25- 27; comp. 49 - 83). “O Senhor é bom para os que nele esperam, para a alma que o busca. É bom esperar em silêncio a salvação (*que vem de*) Deus. É bom para o homem ter levado o jugo desde a sua mocidade.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)

Esta seção apresenta quatro **afetos** e é a mais longa desta lição. São eles:

1. a grandeza da bondade e misericórdia divina
2. e 3. a confiança e a esperança em Deus
4. a salvação virá pela penitência.

A grandeza da misericórdia do Senhor é observada na abertura (*bonus est Dominus*; comp. 49 - 51): enquanto uma *anaphora* ressalta as palavras iniciais (*bassus* e *discantus*, comp. 49 - 50), as demais vozes se alinham (*noëma*).

49

D. Bo - nus est Do - mi - nus

A. Bo - nus est Do - mi - nus spe -

T. I. Bo - nus est Do - mi - nus spe -

T. II. Bo - nus est Do - mi - nus spe - ran - ti - bus in

B. Bo - nus est Do - mi - nus spe - ran - ti -

Fig. 139: *Anaphora, Noëma, Bonus est Dominus*, seção 6, período 1.

A confiança e a esperança em Deus são salientadas através de figuras de repetição como a *fuga realis*. São observadas em ...*sperantibus in eum* (“para os que nele esperam”, comp. 51-56)¹²⁴ e *animae quaerenti illum* (“para a alma que o busca; comp. e 57 - 63).

¹²⁴ Referindo - se ao início do versículo 25: “O Senhor é bom para os que nele esperam...”, Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v. 2, p. 703) citam: “O autor começa a generalizar (Sal 130, 6). Seu Deus é o Deus de todo Israel, e sua confiança é a mesma que pode experimentar qualquer israelita responsável.”

The musical score consists of two staves of music. The top staff is labeled 'PERÍODO 2' and the bottom staff is labeled 'PERÍODO 3'. Both staves feature five voices: D., A., T. I., T. II., and B. The lyrics are written below each note. In Periodo 2, the lyrics include '- mi - nus spe - ran - ti - bus in e - um,' and in Periodo 3, they include '- nimae quaeren - ti il - lum, quae ren - ti il - lum.' The music is in common time, with various note values and rests.

Fig. 140: *Fuga realis, sperantibus in eum, animae quaerenti illum* seção 6, períodos 2 e 3.

A idéia da redenção através do sofrimento e do jugo é encontrada em frases como: *bonum est praestolari cum silentio salturae Dei* (período 4, comp. 63-73) ou *bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua* (período 5, comp. 73-83). Para a representação da redenção, duas figuras são empregadas consecutivamente: a *auxesis* e a *hypotyposis*. Ao início de cada oração, Lasso repete as palavras *bonum est* e emprega a *auxesis* para aventar um **afeto** terno e afável (comp. 63 – 66 e 73 -76). A seguir, emprega-se a *hypotyposis* que remete:

- no primeiro caso, à imagem do silêncio em *cum silentio salutare Dei* (tessitura grave, notas de mesma altura e mesma conjugação: **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre sib; comp. 68 – 70).

Fig. 141: *Auxesis e Hypotyposis, bonum est praestolari cum silentio salutare Dei*, seção 6, período 4.

- na segunda ocorrência, sugere a leveza do jugo quando o mesmo ocorre na juventude (contraste de textura e tessitura: três vozes mais agudas tratadas contrapontisticamente X valores de duração mais verticalizados nas 5 vozes, comp. 77 – 83) em *viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua*.

Fig. 142: *Auxesis, Hypotyposis, bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua*, seção 6, período 5.

Conclui-se que, o compositor emprega figuras contrastantes que ressaltam a idéia de que por intermédio do sofrimento pode-se chegar à redenção.

7^a. seção (Jod: décima letra do alfabeto hebraico; comp. 84 - 91). **Afeto:** lamento.

Melisma descendente é conduzido por uma *fuga realis* (ex.: *altus, tenor I e II e discantus*, comp. 84 - 85). Este motivo percorre todas as vozes e associado às sincopas dissonantes seguidas (*pleonasmus*; comp. 85-86 e 89-90) confere um sentimento lânguido e mais serioso a este trecho. *Jod* prepara e antecipa o **afeto** da parte seguinte: a solidão e a dureza do jugo. **Cadência principal** (ou seja, G, comp. 91) finaliza a seção.

Fig. 143: *Fuga realis*, *Jod*, seção 7, período 1.

8^a. seção: (Lm 3, 28; comp. 92 - 104). Os três versículos que sucedem a letra *Jod* (Lm 3: 28 - 30) são momentos penitenciais difíceis e intensos. Este primeiro traz o seguinte texto: “sentar – se á solitário e ficará (*resignado*) em silêncio, porque tomou este jugo sobre si.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).

Esta parte apresenta três **períodos** que sugerem imagens à mente (figura de *hypotyposis*): a do sentar – se solitário (comp. 92 - 96), a do silêncio (comp. 96 – 99) e a do elevar do jugo sobre si (comp. 99 - 102). A primeira é encontrada tanto em *sedebit*, que traz uma *cadenza imperfetta* com saltos descendentes ao seu final (ver *altus* e *tenor II*, comp. 92 - 93), como também em *solitarius*, que através de suas linhas melódicas descendentes, pode remeter a **afetos** entristecidos (comp. 93 - 95). Observa – se a segunda imagem em *et tacebit* (comp. 96 - 99), que traz à tona a idéia do silêncio (*aposiopesis*). Em *quia levavit se super se*, uma imagem ascendente auxiliada pela *congeries* sugere levar o jugo sobre si (comp. 99 - 102).

A utilização de três vozes (*discantus*, *altus* e *tenor II*) é um importante recurso expressivo com duas finalidades básicas:

- através da redução do número de vozes pode - se sugerir um esvaziamento da estrutura musical, podendo remeter mais facilmente à uma representação da solidão.
- a escolha do segundo *tenor* ao invés do primeiro, pode ser explicada como uma possibilidade de se ter um timbre mais velado, ressaltando ainda mais o brilho do *discantus*.

Em *quia levavit se super se* (comp. 99 - 104), as vozes caminham em direção ao agudo, e o *discantus* leva cada vez mais a estrutura musical para cima até atingir uma nota fora de seu *ambitus* (*hyperbole*, nota lá4, comp. 102). A finalidade é o da representação da dureza do jugo, como se o pecador estivesse na ação de levar o jugo sobre si.

Uma **cadência trifônica** sugere a **cadência principal** (ou seja, G, comp. 103-104), entretanto, a seção finaliza em uníssono (o que também pode remeter à representação da solidão).

The musical score consists of three staves (D, A, T. II) over three periods (1, 2, 3). The lyrics are in Latin, and the music includes various musical markings such as 'Hyperbole' and 'Apostothesis'.

PERÍODO 1: The first period spans measures 92-104. It features three staves: D (Soprano), A (Alto), and T. II (Tenor/Bass). The lyrics are: "Se - de - bit so - li - ta - ri - us et ta - ce - - bit," repeated twice. Measure 99 is labeled "99 PERÍODO 3".

PERÍODO 2: The second period starts at measure 105. The lyrics continue: "Se - de - bit so - li - ta - ri - us et ta - ce - - bit," followed by "qui - a le - va - vit se su - per se." A circled note with a vertical line through it is labeled "Hyperbole".

PERÍODO 3: The third period starts at measure 106. The lyrics are: "qui - a le - va - vit se su - per se." A bracket labeled "Apostothesis" covers the first two measures of this period.

Fig. 144: *Hypotyposis, Sedebit solitarius, et tacebit, quia levavit se super se*, seção 8, períodos 1 - 3.

9^a. seção: (Lm 3, 29 - 30; comp. 105 - 120). “Porá a sua cabeça no pó, a ver se há alguma esperança. Oferecerá a face ao que o fere, fartar-se-á de opróbrios.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 948)

Através dos escritos do poeta nota – se o desejo sincero do perdão e a esperança na misericórdia divina¹²⁵, que virá por intermédio de expiações dolorosas.

¹²⁵ Referindo – se ao versículo 29, Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v.2, p. 703) mencionam que “a crise convida a uma confiança que evite toda a presunção, que reconheça a transcendência divina inclusive em matéria de graça (cf. Am 5,15; Zac 2,3; Joel 2,14, onde se expressa uma esperança cautelosa, consciente da absoluta soberania de Deus).”

Esta parte é dividida em quatro **períodos**. Em *Ponet in pulvere¹²⁶ os suum* (“Porá a sua cabeça no pó...”¹²⁷; **período 1**, comp. 105-108), um caráter firme e decidido é conferido pela figura ***noëma*** e pelo ritmo dáctilo. Mas o momento ainda é de atenção! Quando o texto menciona: “porá a sua cabeça” (*os suum*)¹²⁸, a voz de *discantus* se desvia apresentando uma ***metabasis*** de Vogt (*discantus X altus*, comp. 107-108) com uma **conjugação** mais velada (Gm/D; comp. 107). A seguir, em *si forte sit spes* (“a ver se há alguma esperança”¹²⁹; **período 2**, comp. 108-111), uma ***mimesis*** (principalmente através das linhas melódicas do *discantus* e do *bassus*) impulsiona o segundo **período** e confere um caráter para a frente, avante, e pode sugerir que, mesmo diante da crise existe a esperança no perdão divino. O sentimento se intensifica e em *Dabit percutienti se maxillam* (“Oferecerá a face ao que o fere...”)¹³⁰ uma ***hypotyposis*** sugere a imagem do bater, do ferir (**período 3**; comp. 112 - 113).

¹²⁶ A tradução para esta palavra encontrada nos textos bíblicos refere – se ao pó ou poeira. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 727) mencionam que “... a poeira é às vezes signo de morte. Os hebreus botavam poeira na cabeça em sinal de luto (*Josué, 7, 6: Lamentação 2, 10; Ezequiel, 17, 30*) e o salmista alude à poeira da morte (*Salmos, 22, 16*). Sacudir a poeira das sandálias é uma fórmula que simboliza o abandono total do passado, uma ruptura completa, uma negação de tudo o que representava essa poeira: pátria, família, amizade etc.”

¹²⁷ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 948.

¹²⁸ Algumas traduções bíblicas citam a palavra *os* como boca e não cabeça (ver BÍBLIA DE JERUSALÉM, ©2002, p. 1467).

¹²⁹ Igual ao rodapé anterior.

¹³⁰ Igual ao rodapé anterior.

Fig. 145: *Noëma, Mimesis, Hypotyposis*, seção 9, períodos 1 - 3.

O último período (“...fartar – se - á de opróbrios”¹³¹, comp. 114 - 120) reforça a lembrança de que se o fiel deseja alcançar a graça do perdão terá que ser purificado pelos seus pecados. A palavra *saturabitur* (traduzida nos textos bíblicos como: “fartar-se” ou “saciar-se”) é enfatizada através da repetição (*analepsis*, comp. 116 - 117) e evidencia o melisma lamuriante em *opprobriis* (*anaphora*, comp. 118 - 119).

O corpo da obra finaliza com **cadência principal** (G, comp. 120).

¹³¹ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 948.

The musical score consists of five staves (D, A, T. I, T. II, B) in common time. The vocal parts are: D (Soprano), A (Alto), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B (Bass). The lyrics are in Portuguese and Latin, with some words underlined. The vocal parts sing in unison or in pairs. The score includes a section labeled "analepsis".

Fig. 146: *Analepsis, Anaphora, saturabitur opprobriis*, seção 9, período 4.

C) *FINIS*: SEÇÃO 10 E 11 (comp. 121 - 133).

10^a. e 11^a. seção: correspondem à última parte da *lamentatio prima tertii diei*. A frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

10^a. seção (comp. 121-125): dedicada à palavra *Jerusalem*. **Afeto:** Invocação triste a Jerusalém pecadora.

A seção inicia com imitação pareada ou ***anaphora*** de Kircher (ver *altus* e *tenor I*, comp. 121 – 122). Recursos como o melisma e a ***exclamatio*** (ver intervalo de **diapasão** ascendente no *discantus*, comp. 123) contribuem para um **afeto** mais lânguido e expressivo. Uma **cadência peregrina** (neste caso, *D*, comp. 125) tocada por uma dissonância (*tenor I*, comp. 124 - 125) conclui esta breve seção.

Fig. 147: *Anaphora* (I e II; imitação pareada), *Exclamatio*, *Jerusalem*, seção 10, período 1.

11^a. seção: *convertere ad Dominum Deum tuum*. **Afeto:** apelo insistente à conversão.

Verifica-se nesta última parte da *lamentatio prima tertii diei* algumas figuras de repetição, tanto na melodia (*climax*; ex.: *bassus*, comp. 127 e 128) quanto na “harmonia” (*auxesis*, comp. 128). Tais artifícios dão um caráter enfático, insistente às palavras *convertere*.

A ocorrência da *pathopoeia* (ex.: *tenor I* e *altus*, comp. 127) produz **conjugações** inesperadas (ver por ex. a **conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre sol, ou seja, Gm, comp. 127) e confere um sentimento mais lânguido ao trecho. Em *ad Dominum* a seqüência de **diapentes** descendentes (comp. 129 - 130) “recupera” a qualidade mais brilhante e aberta das **conjugações**. Ainda há esperança: é tempo de conversão! Esta primeira lição do Sábado Santo finaliza com **cadênci a principal** (ou seja, G, comp. 133).

Fig. 148: *Auxesis, Pathopoeia, Climax, convertere ad Dominum Deum tuum*, seção 11, período 1.

2.3.1.2.2 – SINOPSE

A) EXORDIUM: 1^a. SEÇÃO (comp. 1 - 9).

Tab. 30: *Exordium*,: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Tertiī Diei*, seção 1.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
EXORDIUM 1 ^a .	1 - 9	<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetae.</i>	1	<i>Fuga realis, Parembole, Metabasis</i> (Vogt), <i>Anaphora e Noëma</i> .	Exposição melódica imitativa em intervalos de diapasão ou diapente (comp. 1 - 4). Voz auxiliar da exposição melódica principal (<i>tenor II</i> , comp. 1-4). Cruzamento de vozes (<i>discantus X altus e altus X tenor I</i> ; comp. 4). Linha melódica imitada à mesma altura (<i>discantus e bassus</i> , comp. 4).	Predispor o espectador.

					4 - 6). Tratamento mais verticalizado das vozes (comp. 7 - 9). Cadencia principal (G, comp. 9) encerra a primeira seção no novo modo: mixolidio.	
--	--	--	--	--	---	--

B) *MEDIUM*: SEÇÃO 2 A 9 (comp. 10 - 120).

Tab. 31: *Medium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Tertii Diei*, seção 2 a 9.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico- Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>MEDIUM</i> 2ª. <i>Heth</i> (8ª. letra do alfabeto hebraico)	10 - 16	<i>Heth</i>	1	<i>Anaphora</i> , <i>Parrhesia</i> , <i>Symblerma</i> <i>Maius</i> e <i>Minus</i> , <i>Metabasis</i> (Vogt), <i>Syncope</i> , <i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Hypobole</i> .	Exposição melódica melismática imitada à mesma altura (comparar <i>tenor II</i> e <i>discantus</i> , comp. 10 - 12). Uma única dissonância como nota de passagem (<i>discantus</i> , comp. 10). Notas de passagem dissonantes (ex.: <i>discantus</i> + <i>tenor</i> II, e <i>altus</i> + <i>tenor</i> I, comp. 11 e 15 respectivamente). Cruzamento de vozes (ex.: <i>discantus X</i> <i>altus</i> , comp. 12 e 15). Salto intervalar de diapente descendente (<i>discantus</i> , comp. 14). Nota abaixo de seu <i>ambitus</i> (<i>discantus</i> , comp. 15).	Lamento.

					Cadência principal (G, comp. 16).	
3^a. Lm 3, 22 (comp. 17-30)	17 – 23	<i>Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti;</i>	1	Noëma e Mimesis.	Estrutura cordal (comp. 17 – 18 e 19 - 20). Imitação mais livre (<i>discantus</i> X demais vozes, comp. 20 - 22). Ao final do período uma cadência trifônica conduz para conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 22 - 23).	Misericórida. (doçura).
	23 - 30	<i>quia non defecerunt miserationes ejus.</i>	2	Anaphora e Exclamatio (Walther) e Syncope.	Motivo imitativo de mesma altura (ver <i>tenor</i> II e <i>discantus</i> , comp. 23 - 24). Salto expressivo de diapasão ascendente (<i>tenor I</i> , comp. 26), diapente descendente e sexta menor ascendente (<i>discantus</i> , comp. 27 - 28). Sincopa dissonante (ex.: <i>tenor I</i> , comp. 26). Notas de mesma altura e valores de duração mais alinhados (comp. 26 – 27). Uma cadência peregrina (neste caso, D, comp. 30) conclui a seção.	Afligido, compadecido, condoído. “Porque as suas comiserações nunca faltaram.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)
4^a. Lm 3, 23 (comp. 31-39)	31 – 35	<i>Novi diluculo,</i>	1	Fuga realis Exclamatio (Walther), Hyperbole e Pleonasmus.	Imitação fugal mais livre (ver <i>discantus, altus</i> e <i>tenor I</i> , comp. 31 - 33). Salto intervalar de sexta menor ascendente (<i>discantus</i> , comp.	Movimento. Triste, comiserado. A misericórdia e a graça “... <u>renovam – se todas as manhãs</u> ” (BÍBLIA

					32 - 33). Nota acima de seu <i>ambitus</i> (<i>tenor I</i> , comp. 33 e 34). Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> , comp. 33 - 34). Uma cadenza sfuggita (comp. 34 - 35) finaliza o período.	SAGRADA, 1962, p. 947)
	35 – 39	<i>multa est fides tua.</i>	2	Fuga realis, Parembole e Pleonasmus.	Exposição melódica imitativa em intervalos de diapasão ou diapente (comp. 35 - 36). Voz auxiliar da exposição melódica principal (<i>tenor I</i> , comp. 35 - 36). Sincopas dissonantes seguidas (<i>tenor I</i> e <i>altus</i> , comp. 38). Contraste de tessitura (3 X 5 vozes). Cadência principal (ou seja, G, comp. 39) encerra a seção.	Aumento da intensidade: “grande é a sua fidelidade!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, ©2002, p. 1467)
5ª. <i>Teth</i> (9ª. letra do alfabeto hebraico)	40 - 48	<i>Teth</i>	1	Anaphora (Kircher): I e II, Pleonasmus , Hypobole , Metabasis (Vogt) e Syncope .	Imitação pareada (ver <i>altus</i> e <i>discantus</i> , comp. 40 – 41). Sincopas dissonantes seguidas (ver <i>tenor II</i> e <i>altus</i> , comp. 42 – 43 respectivamente). Nota abaixo de seu <i>ambitus</i> (<i>altus</i> , comp. 44). Cruzamento de vozes (<i>altus</i> X <i>tenor I</i> e II, comp. 44). Uma cadência peregrina (neste caso, D, comp. 48) finaliza a	Lamento.

					seção.	
6^a. Lm 3, 25- 27 (comp. 49 – 83)	49 - 52	<i>Bonus est Dominus...</i>	1	<i>Anaphora e Noëma.</i>	Motivo imitativo de mesma altura (<i>bassus</i> e <i>discantus</i> ; comp. 49 - 50). Tratamento verticalizado das vozes. Sequência de diapentes descendentes e ascendentes (na terminologia moderna: G – C – <u>F</u> – C - G; comp. 49 - 51).	Solene, majestoso. Clarificado. “O Senhor é bom...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).
	51 – 56	<i>...sperantibus in eum,</i>	2	<i>Fuga realis e Parembole.</i>	Exposição melódica imitativa a intervalos de diapente ou diapasão (ex.: <i>tenor II, bassus</i> e <i>altus</i> , comp. 51 - 53). Voz fugal auxiliar de preenchimento “harmônico” (ex.: <i>tenor II</i> e <i>bassus</i> , comp. 54 - 55). Repetição das conjugações perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó e sol (ou seja, C – G- C- G- C, comp. 54 - 55). Ao final do periodo uma cadência trifônica conduz para a conjulação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (comp. 55 - 56).	Insistência, ênfase. Confiança. “O senhor é bom para os que nele esperam...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947).
	56 – 63	<i>animae quaerenti illum.</i>	3	<i>Mimesis, Fuga realis, Palillogia, Parembole e Syncope.</i>	Imitação (<i>discantus</i> X demais vozes, comp. 56 - 58). Exposição	Movimento: estar à procura: “... para a alma que o

					<p>melódica, em geral, por intervalos de diatessarão descendente, diapente ascendente, ou diapasão. Repetição imediata de uma exposição melódica (<i>tenor I</i> e <i>discantus</i>, comp. 60 - 62). Voz fugal auxiliar (comp. 60 - 62). Sincopas dissonantes (<i>tenor I</i> e <i>II</i>, comp. 62). Cadência hexafônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (comp. 63).</p>	<p>busca.” Esperança. (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)</p>
	63 – 73	<i>Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.</i>	4	<i>Auxesis e Hypotyposis.</i>	<p>Repetição de uma estrutura cordal (<i>noëma</i>), a um nível mais elevado e com crescimento da “harmonia” (comp. 64 – 66). Linha melódica descendente com valores mais longos de duração (<i>bassus</i> e <i>tenor II</i>, comp. 68 – 70) e notas estacionárias sobre a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sib (ou seja, Bb, comp. 69 – 70). Um contraponto mais livre em região mais aguda contrasta com o</p>	<p>Ênfase e docura (<i>bonum est</i>) remetem à imagem do silêncio (sons mais graves) e à salvação (registro mais agudo). A salvação virá pela penitência.</p>

					procedimento anterior (comp. 71 - 72). Jogo: escuro X claro. Ao final do período uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 72 - 73).	
73 – 83	<i>Bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua.</i>	5	<i>Auxesis, Climax, Palillogia e Hypotyposis.</i>	Repetição de uma estrutura verticalizada com crescimento da “harmonia” (ver ex.: comp. 74 – 75). Repetição de um motivo numa mesma voz a um nível inferior de altura (<i>bassus</i> , comp. 73 – 74 e 75 – 76). Repetição imediata de uma linha melódica na mesma voz (<i>tenor I</i> , comp. 74 - 76). Contraste de tessitura e textura (contraponto a 3 vozes X estrutura verticalizada a 5 vozes; comp. 77– 83). Repetição das conjugações perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó e sol (comp. 80 - 81). Cadenza sfuggita encerra a seção (comp. 82 - 83).	Ênfase e ternura conduzem à imagem da leveza do jugo. A redenção virá pelo jugo.	
7ª. <i>Jod</i> (10ª. letra do alfabeto)	84 – 91	<i>Jod</i>	1	<i>Fuga realis, Pleonasmus e Climax.</i>	Exposição melódica descendente, em geral, por	Lamento.

hebraico)					intervalos de diapasão , diatessarão ascendente ou diapente descendente. Sincopas dissonantes seguidas (ver <i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 85 – 86 e 89 – 90 respectivamente). Repetição de um motivo numa mesma voz a um nível superior de altura (<i>bassus</i> , comp. 87 – 88 e 88 - 89). Cadência principal (ou seja, G, comp. 91).	
8^a. Lm 3, 28 (comp. 92 – 104)	92 - 96	<i>Sedebit solitarius</i> ,	1	<i>Hypotyposis e Metabasis</i> (Vogt).	<p>Na palavra <i>sedebit</i> observa – se uma cadenza imperfetta com movimento paralelo e salto descendente nas duas linhas melódicas mais graves (ver <i>altus</i> e <i>tenor II</i>, comp. 92 – 93).</p> <p>Verifica – se na palavra <i>solitarius</i> a predominância de linhas melódicas tratadas por saltos descendentes (ver comp. 94 – 95).</p> <p>Cruzamento de vozes (<i>altus X tenor II</i>, comp. 94).</p> <p>Tessitura: três vozes (<i>discantus</i>, <i>altus</i> e <i>tenor II</i>).</p>	<p>Solidão.</p> <p>Imagen descendente: “sentar – se – á solitário...”</p> <p>(BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)</p>
	96 - 99	<i>et tacebit,</i>	2	<i>Congeries e Aposiopesis.</i>	<p>Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira</p>	<p>Silêncio.</p> <p>“... e ficará (<i>resignado</i>) em silêncio...”</p> <p>(BÍBLIA SAGRADA,</p>

					inversão tratadas por sincopas (comp. 96 - 97). Pausa geral.	1962, p. 947).
	99 – 104	<i>quia levavit¹³² se super se.</i>	3	<i>Hypotyposis, Congeries e Hyperbole.</i>	Predominância de linhas melódicas em direção ao agudo. Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas (comp. 99 – 102). Nota acima de seu <i>ambitus</i> (<i>discantus</i> , comp. 102). A cadência principal (ou seja, G, comp. 104) é sugerida ao final da seção, entretanto, encerra em uníssono.	Imagen ascendente: “... porque tomou este jugo sobre si.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 947)
9^a. Lm 3, 29 - 30 (comp. 105 – 120)	105 – 108	<i>Ponet in pulvere os suum,</i>	1	<i>Noëma e Metabasis</i> (Vogt).	Estrutura cordal. Ritmo dáctilo em <i>pulvere</i> (comp. 106 - 107). Cruzamento de vozes (<i>discantus X altus</i> , comp. 107). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 108)	Firme, decidido. “Porá a sua cabeça no pó...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 948)
	108 – 111	<i>si forte sit spes.</i>	2	<i>Mimesis, Pleonasmus e Exclamatio</i> (Walther).	Imitação (demais vozes X <i>tenor I</i> , comp. 108 - 110). <i>Discantus e bassus</i> (comp. 108 - 110) iniciam com linha meslímática e impulsionam o	Avante: mesmo diante da crise existe a esperança no perdão. “...a ver se há alguma esperança.” (BÍBLIA

¹³² “*Levātiō...* 3. acção de levantar um peso” (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS. 2^a. ed. Porto: Porto Editora, 2001, p. 393).

					período. Salto de sexta menor ascendente (<i>bassus</i> , comp. 110). Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> e <i>discantus</i> , comp. 110 - 111) Cruzamento de vozes (<i>tenor II X bassus</i> , comp. 110). Ao final uma cadência trifônica conduz para a conjulação perfeita combinada com imperfeita completa sobre ré (ou seja, D, comp. 112).	SAGRADA, 1962, p. 948)
	111 – 114	<i>Dabit percutienti se maxillam,</i>	3	<i>Hypotyposis e Anaphora.</i>	Motivo imitativo de mesma altura (<i>tenor II</i> e <i>discantus</i> , comp. 112 - 113). Jogo rítmico entre semínimas (comp. 114). <i>Cadenza sfuggita</i> (comp. 114) finaliza o período.	Imagen: bater, ferir. “Oferecerá a face ao que o fere...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 948).
	114 – 120	<i>Saturabitur, opprobiis.</i>	4	<i>Analepsis, Anaphora</i> (Burmeister e Kircher).	Repetição de estrutura cordal (ou <i>noëma</i> ; comp. 116 - 117). Motivo imitativo de mesma altura (<i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 118 - 119). Cadência principal (ou seja, G, comp. 120) finaliza a seção.	Ênfase, reforço, intensificação. Lamúria pelo oprório. “Fartar-se-á de opróbrios.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 948).

C) *FINIS*: SEÇÃO 10 E 11 (comp. 121 - 133).

Tab. 32: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Prima Tertii Diei*; seção 10 e 11.

<i>FINIS</i>	121 – 125	<i>Jerusalem,</i>	1	<i>Anaphora</i>	Imitação	Invocação
---------------------	-----------	-------------------	---	------------------------	----------	-----------

(inspirado em Os 14,2) 10^a.		<i>Jerusalem...</i>		(Kircher): I e II, <i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Syncope</i> .	pareada (ver <i>altus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 121 – 122). Melismas. Salto de diapasão ascendente (<i>discantus</i> , comp. 123). Sincopa dissonante (<i>tenor</i> I, comp. 124 - 125). Uma cadência peregrina (ou seja, D, comp. 125) finaliza a seção.	lamuriante à Jerusalém pecadora.
11^a.	126 – 133	<i>...convertere ad Dominum Deum tuum.</i>	2	<i>Auxesis,</i> <i>Pathopoeia,</i> <i>Climax,</i> <i>Anaphora e</i> <i>Metabasis</i> (Vogt).	Repetição de uma estrutura cordal com elevação da altura e crescimento da “harmonia” (ver como exemplo: comp. 127 - 128). Repetição motívica numa mesma voz a um nível superior ou inferior (<i>bassus</i> , comp. 127 e 128). Imitação motívica de mesma altura (ver <i>bassus</i> e <i>tenor</i> I, comp. 129 - 130). Cruzamento de vozes (<i>altus X tenor</i> I e II, comp. 131). Cadência principal (ou seja, G, comp. 133) finaliza a <i>lamentatio</i> <i>prima tertii</i> <i>diei</i> .	Apelo triste e insistente à conversão.

2.3.2 – LAMENTATIO SECUNDA TERTII DIEI (*Elegia quarta*, 1- 3)

2.3.2.1 – DISPOSITIO

2.3.2.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A segunda lição do Sábado Santo compreende os versículos de 1-3 da quarta lamentação. Tais textos são antecedidos pelas suas respectivas letras hebraicas: *Aleph*, *Beth* e *Ghimel*. A frase baseada na citação de Oséias 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum* encerra esta lição.

A *lamentatio secunda tertii diei* apresenta duas partes do discurso: (1) *medium* (o “corpo da obra”) e (2) *finis*, totalizando 8 seções.

Segue a tabela com as partes do discurso e a tradução.

Tab. 33: *Lamentatio Secunda Tertii Diei* (*Elegia quarta* 1 - 3), Lasso, divisão do discurso.

	seção	compassos	texto
MEDIUM	12	1 a 8	<i>Aleph</i>
	13	9 a 29	<i>Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus! dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum!</i>
	14	30 a 36	<i>Beth</i>
	15	37 a 55	<i>Fili Sion inclyti, et amicti auro primo, quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli!</i>
	16	56 a 69	<i>Ghimel</i>
	17	70 a 89	<i>Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos: filia populi mei crudelis quasi struthio in deserto.</i>
FINIS	18	90 a 96	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	19	97 a 106	<i>converte ad Dominum Deum Tuum.</i>

Aleph

¹ Como se escoreceu o ouro?

(Como) se mudou a sua bela cor?

(Como) foram espalhadas as pedras do santuário
pelos ângulos de todas as praças?

Beth.

² Os ilustres filhos de Sião, vestidos de fino ouro,
como foram considerados quais vasos de terra,
obra de mãos de oleiro?

Ghimel

³Até as lâmias descobriram os seus peitos,
deram leite às suas crias;
porém a filha do meu povo tornou – se cruel,
como a avestruz no deserto.

Lm 4: 1 – 3¹³³

Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor Teu Deus.

2.3.2.1.2 – O MODO

Fig. 149: as partes do discurso e o modo, *lamentatio secunda tertii diei*.

<i>Medium</i>							<i>Finis</i>		
	1	9	30	37	56	70			
<i>Aleph</i>		<i>Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus!</i> <i>dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum!</i>	<i>Beth</i>	<i>Fili Sion incliti, et amicti auro primo, quomodo reputati sunt in vasa teste, opus manuum figuli!</i>	<i>Ghimel</i>	<i>Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos: filia populi mei crudelis quasi struthio in deserto.</i>	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	<i>Convertere ad Dominum Deum Tuum</i>	
	Sol	Sol	Ré	Sol	Sol	Ré	Ré	Ré	Sol

Como foi anteriormente mencionado, as duas primeiras lições do *Sabbato Sancto* empregam o modo mixolídio (não transportado), e a última, o jônio (*per bemolle*; ou seja, jônio sobre fá). Como são utilizadas num mesmo dia duas novas cores modais, não é recomendável um distanciamento longínquo dos graus principais de cada modo. Assim, na *Lamentatio Secunda Tertii Diei* as cadências estão posicionadas ou sobre o primeiro ou sobre o quinto grau do modo.

No corpo da obra intercalam-se as letras hebraicas e os versículos totalizando seis seções. Aos seus finais, encontram-se quatro cadências **principais (conjugação perfeita combinada com imperfeita completa)** sobre sol, ou seja, G) e duas **peregrinas (conjugação perfeita combinada com imperfeita completa)** sobre ré, neste caso, D). A parte final apresenta duas seções e conclui com uma **cadência peregrina** (nesta caso, D, comp. 96) e outra **principal** (ou seja, G, comp. 106). Ver abaixo a tabela das cadências:

Tab. 34: cadências finais na *Lamentatio secunda tertii diei (Sabbato Sancto)*, Lasso.

<i>Medium</i>						<i>Finis</i>	
12 ^a seção	13 ^a . seção	14 ^a . seção	15 ^a . seção	16 ^a . seção	17 ^a . seção	18 ^a . seção	19 ^a . seção
principal	principal	peregrina (ou seja, D)	principal	principal	peregrina (ou seja, D)	peregrina (ou seja, D)	principal

¹³³ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949.

2.3.2.2 – *ELOCUTIO: ORNATUS*

2.3.2.2.1 – FIGURAS RETÓRICO – MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Secunda Tertii Diei*. Esta segunda lição contém as seguintes partes do discurso: *medium* (12^a. até a 17^a. seção) e *finis* (18^a e 19^a. seção).

A) *MEDIUM* (CORPO DA SEGUNDA LIÇÃO): 12^a. À 17^a. SEÇÃO (COMP. 1 - 89).

12^a. seção (*Aleph*: primeira letra do alfabeto hebraico; comp. 1 - 8). **Afeto:** lamento.

A segunda lição do terceiro dia principia com o melisma lamentoso.¹³⁴ Ele é tratado por uma *fuga realis* que perpassa toda a seção (ver por exemplo: *altus*, *discantus* e *tenor II*, comp. 1 - 2). Este recurso técnico - imitativo imprime movimento que é acentuado pela entrada de uma *hypallage* (*discantus*, comp. 2 - 3). Tal tratamento confere realmente um caráter de abertura ao início da *lamentatio secunda tertii diei*. Uma **cadênciā principal** (G, comp. 8) demonstra que esta seção chegou ao fim.

¹³⁴ Este melisma é semelhante ao empregado na *Lamentatio Tertia Secundi Diei*. Além do aproveitamento deste recurso técnico por Lasso, a letra hebraica empregada é a mesma (*Aleph*).



Fig. 150: *Fuga Realis, Aleph*, seção 12, período 1.

13^a. seção: (Lm 4,1; comp. 9 - 29). Neste versículo, o poeta das Lamentações manifesta-se perplexo diante da calamidade que se abate sobre Jerusalém. Através de uma relação metafórica, o texto estabelece uma comparação entre a época de esplendor do “povo eleito” e a sua situação atual deplorável que culmina na dispersão. “Como se escureceu o ouro? (*Como*) se mudou a sua bela cor? (*Como*) foram espalhadas as pedras do santuário pelos ângulos de todas as praças?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949). Paulo Bazaglia, diretor editorial (BÍBLIA DE JERUSALÉM, © 2002, p. 1469), comenta em nota de rodapé: “c) O Ouro e as pedras sagradas simbolizam a população de Jerusalém.”

Esta seção traz figuras que expressam **afetos** e imagens. Averigua-se através do tratamento musical empregado, que a perplexidade do poeta diante da situação calamitosa é condolente. O início deste versículo é interpretado como uma indagação ou perplexidade compassiva: *Quomodo obscuratum est aurum....* A palavra *Quomodo* (“adv. interr. de que

maneira, como?"')¹³⁵ é tecida por uma *fuga realis* (período 1, comp. 9 - 12) que através de suas entradas imitativas e paulatinas reforçam a indagação. Nota-se um crescimento enfático deste trecho musical, que é acentuado pela entrada da *hypallage* (*discantus*, comp. 11 - 12). Esta mesma indagação compassiva é encontrada em *mutatus est color optimus!* (período 3, comp. 15-19). O motivo de *mutatus* é tratado por **dítonos** ou **semidítonos** que conferem suavidade e docilidade à palavra (ver ex.: *discantus* + *tenor* I ou *altus* + *bassus*, comp. 15-16 e 16-17, respectivamente). Ao final deste período, uma linha melódica ascendente reforça o caráter interrogativo (*interrogatio* de Bernhard) em *mutatus est color optimus!* (*discantus*, comp. 17 - 19).

The musical score for Fig. 151 is divided into three periods:

- PERÍODO 1 (Measures 9-12):** Features entries from multiple voices (D., A., T. I, T. II, B.) that imitate and develop the initial statement. The lyrics include "Quo-mo-do, quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-", "Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-", "Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-rum,", and "Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-".
- PERÍODO 2 (Measures 14-17):** Continues the development of the musical idea, with entries from the voices. The lyrics include "rum, mu-ta-tus est co-lor, co-lor o- pti-mus! di-", "rum, mu-ta-tus est co-lor o- pti-mus! di-sper-si", "mu-ta-tus est, mu-ta-tus est co-lor o- pti-mus! di-", and "rum, mu-ta-tus est co-lor o- pti-mus! di-".
- PERÍODO 3 (Measures 15-19):** The final period where the question "mutatus est color optimus!" is posed. The lyrics are identical to those in Periodo 2.

Fig. 151: *Fuga Realis, Hypotyposis, Interrogatio, Aleph*, seção 13, períodos 1 - 3.

¹³⁵ DICIONÁRIO DE LATIM – PORTUGUÊS, 2^a. ed. 2001, p. 567.

Verifica-se também a ocorrência da figura de *hypotyposis* que remete à representação de imagens, tais como:

- o escurecimento do ouro, através do emprego de um registro grave (*obscuratum est*, comp. 12 - 14) e o brilho do ouro, por intermédio da elevação de algumas vozes para um registro mais agudo (*aurum*; comp. 14-15). Na realidade, a elevação das vozes é uma maneira de ressaltar ainda mais o escurecimento.
- a dispersão das pedras sagradas (*dispersi sunt lapides sanctuarii*; **período 4**, comp. 19 - 24): uma *fuga realis* imprime um movimento que vai gradualmente desacelerando, através de notas de valores mais longos. Representa a dispersão do povo eleito (*lapides sanctuarii*, comp. 21 - 23).

A seção culmina na angústia lamuriante em *in capite omnium platearum!* (“...pelos ângulos de todas as praças?”)¹³⁶. Ao início deste **período**, figuras de repetição como a *mimesis* e *analepsis* ressaltam a palavra *in capite* (comp. 23 - 25) e conduzem ao ponto culminante em *omnium (hyperbole)*; ver nota lá3, *altus*, comp. 26). A seguir, um melisma descendente associado a uma *pathopoeia* (ex.: *discantus* e *tenor I*, comp. 27 - 29) traz a lamúria em *platearum* e a seção chega ao fim (**cadênciâ principal**, comp. 29).

¹³⁶ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949.

Fig. 152: *Hypotyposis, Mimesis, Analepsis, Hyperbole, Pathopoeia*, seção 13, períodos 4 e 5.

14^a. seção (Beth: segunda letra do alfabeto hebraico; comp. 30 - 36). Afeto: lamento.

O sentimento lamentoso desta seção é conferido pela condução de dois motivos melismáticos: o primeiro descendente e o segundo ascendente (por ex.: *altus* e *tenor I*, comp. 30 - 31). Como eles aparecem juntos, esta ocorrência remete à estrutura imitativa pareada, e devido às suas entradas em diferentes alturas, configura-se como uma *anaphora* de Kircher.

Nesta parte, o elemento descendente se destaca “aos olhos” pelas seguintes razões:

- o primeiro motivo é preponderante (5 X 3 aparições).
- as entradas imitativas ocorrem da região mais aguda para a mais grave (ver: *discantus*, *altus*, *tenor I, II* e *bassus*, comp. 30 - 32).

Este tratamento produz um **afeto** piedoso e visa preparar o ouvinte ou o expectador para o conteúdo do texto a ser apresentado na seção posterior.

Fig. 153: *Anaphora* (I e II; imitação pareada), *Beth*, seção 14, período 1.

15^a. seção: (Lm 4,2; comp. 37-55). Neste segundo versículo, o poeta alude ao estado deplorável em que se encontra os filhos ilustres de Sião: outrora “comparáveis a puro ouro”¹³⁷ e no momento apresentam – se como “vasos de terra, obra de mãos de oleiro...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949) A tragédia que se abate sobre este povo atinge as distintas classes sociais, e neste caso especificamente, um cidadão ilustre é comparado a vasos de terra¹³⁸, feito pelas mãos de um artesão. Tal colocação pode significar a fragilidade, a insignificância do Homem (criatura) frente ao seu Criador. A invencibilidade que os israelitas acreditavam possuir “cai por terra” e mesmo a vida dos nobres esta sujeita à vontade do Criador. Manfred Lurker (1993, p. 253) cita:

Como verdadeiro rei do universo, o Messias pode despedaçar como vaso de oleiro todos os povos (Sl 2, 9). Jeremias recebe a ordem de comprar um vaso de barro e apresentar- se perante alguns dos anciãos e sacerdotes diante da porta dos

¹³⁷ BÍBLIA SAGRADA, 1969, p. 812.

¹³⁸ Lurker (1993, p. 253) menciona: “O vaso de barro é imagem da natureza terrena do homem e de sua dependência do criador. “Senhor, tu és o nosso pai, nós somos a argila e tu és o nosso oleiro, todos nós somos obras das tuas mãos” (Is 64,7). Repetidamente se chama a corporalidade do homem de vaso. Em Jeremias (22, 28), compara – se Joaquim com um vaso desprezado. Ai de quem se levanta contra Deus, “quem contendete com o que o modelou, vaso entre os vasos de terra” (Is 45, 9). Nos Salmos (31, 11ss) encontra – se a terrível lamentação: “Eis que minha vida se consome em tristeza e meus anos em gemidos; ... meus ossos se consomem,... tornei-me como vaso quebrado...”.

Cacos, no local do lixo de Jerusalém, para aí quebrar a bilha diante de seus olhos e anunciar que o Senhor despedaçaria da mesma forma o povo e a cidade (Jr 19, 1s.10s)...”

Esta seção é tratada a três vozes (*discantus, altus e tenor I*) e esta redução da tessitura pode ser entendida dentro do contexto, como um enfraquecimento de Jerusalém.

O segundo versículo da quarta lamentação dividi-se em dois **períodos** (comp. 37-45 e 45-55, respectivamente) e remete a **afetos** como a exaltação e a indagação reflexiva.

O primeiro, em *Fili Sion inclyti, et amicti auro primo...* é tratado com uma *fuga libera* (Walther) que apresenta uma imitação mais estrita ao princípio e logo em seguida se torna mais livre. O contraponto é tratado neste **período** como um adorno, uma forma de embelezamento remetendo a um sentimento de exaltação, ressaltando o valor dos ilustres filhos de Sião. Em *et amicti auro primo* (“vestidos de fino ouro”¹³⁹; comp. 42 - 43), uma **congeries** destaca com suavidade a beleza do adorno na vestimenta.

Fuga Libera

D. Fi - li - i Si - on in - cly -

A. Fi - li - i Si - on in - cly -

T. I. Fi - li - i Si - on in - cly - ti,

Congeries

ti, et a - mi - cti au - ro pri - mo,
ti, et a - mi - cti au - ro pri - mo, quo -
et a - mi - cti au - ro pri - mo,

Fig. 154: *Hypotyposis, Filia Sion inclyti et amicti auro primo*, seção 15, período 1.

O segundo **período**, mais languido, traz a frase *Quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli!* Tal trecho reporta – nos a uma indagação reflexiva e perplexa

¹³⁹ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949.

da condição miserável em que se encontram os filhos de Sião: a fragilidade e a insignificância a que foram reduzidos. Verifica-se este **afeto** através de figuras de *hypotyposis* e também da *interrogatio* (Bernhard).

Quanto à *hypotyposis* duas figuras auxiliam nesta representação:

- a primeira é observada em *quomodo*, remetendo ao questionamento perplexo e paralisante, como se mesmo “faltasse o ar” (comp. 45-47): “Como {....} foram considerados quais vasos de terra, obras de mãos de oleiro?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949).
- a segunda encontra – se na palavra *figuli* que é traduzida para o português como oleiro, remetendo a um movimento: a ação do tecer, do fazer de uma obra. Manfred Lurker (1993, p. 165) cita: “Na imagem bíblica do oleiro expressa-se o livre poder de disposição do Criador sobre sua criatura. “Eis que, como a argila na mão do oleiro, assim sereis vós na minha mão, ó casa de Israel! (Jr 18,6). Ai da criatura quando se julga igual ao Criador. “Que perversão é a vossa! Tratar o oleiro como a argila” (Is 29, 16)...”

Através de terminações ascendentes de linhas melódicas, a figura *interrogatio* (Bernhard) também assessora nesta indagação reflexiva. Elas são encontradas em: *in vasa testea* (*discantus*, comp. 49-52) e em *opus manuum figuli!* (ver *discantus* e *altus*, comp. 52-55).

Uma **cadência principal** (G, comp. 55) encerra a seção.

Fig. 155: *Hypotyposis, Quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli!*, seção 15, período 2.

16^a. seção (Ghimel: terceira letra do alfabeto hebraico; comp. 56 - 69). **Afeto:** lamento.

Durante toda a parte, verifica-se na letra *Ghimel* dois elementos contrastantes que ocorrem simultaneamente: o cordal e o contrapontístico (ver *altus* + *tenor II* e *discantus*, por ex., comp. 56 - 57). Ambos são conduzidos por melismas, que acentuam o sentimento do lamento. O motivo principal (ex.: *altus* + *tenor II*, comp. 56) é transportado por várias figuras de repetição: *analepsis* (comp. 57 - 58), *mimesis* (comp. 57 - 59), *anadiplosis* (comp. 60 - 62) e *climax* (ex.: *bassus*, comp. 63 - 64). Tais figuras imprimem um caráter cada vez mais crescente dos sentimentos que culmina na entrada da *auxesis* (comp. 63 - 65). Este procedimento insistente e crescente de um mesmo elemento é auxiliado pelo emprego de intervalos de **dítulos**, **semidítulos**, sextas maiores ou menores que acentuam o efeito compassivo. A compaixão está sempre presente e é intensificada a cada momento.

Uma **cadência principal** (G, comp. 69) conclui a seção.

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal line (D, A, T.I, T.II, B). The lyrics are primarily 'Ghi' and 'mel.'. The score is divided into four main sections: ANALEPSIS, MIMESIS, ANADIPLOSIS, and AUXESIS. The AUXESIS section is further divided into two parts, each marked with an oval labeled 'CLIMAX' under the T.II staff.

Fig. 156: *Analepsis, Mimesis, Anadiplosis, Auxesis, Ghimel*, seção 16, período 1.

17^a. seção: (Lm 4,3; comp. 70 - 89). Neste último versículo da *lamentatio secunda tertii diei*, a reflexão do poeta culmina num momento extremamente angustioso através do relato da falta de perspectiva de melhores dias para a descendência de Jerusalém. “Até as lâmias¹⁴⁰ descobriram os seus peitos, deram leite às suas crias; porém a filha do meu povo tornou-se cruel, como a avestruz no deserto.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949).

Esta seção está dividida em três **períodos**. O primeiro apresenta – se como uma indignação pela condição a que Jerusalém, pelo seu pecado, submeteu a sua descendência. O poeta traz a imagem simbólica das lâmias, monstros femininos, que segundo a lenda “procuravam jovens para lhes sugar o sangue...” (CHEVALIER E GHEERBRANT, © 1982, p. 534). Dois elementos expressivos se destacam nesta parte:

¹⁴⁰ Chevalier e Gheerbrant (©1982, p. 534) citam: “Seres fabulosos de que os gregos se serviam para assustar as crianças. De grande beleza, Lâmia teria sido amada por Zeus; mas a esposa do deus, Hera, perseguiu-a por ciúme e matou todos os seus filhos. Lâmia refugiou-se numa gruta e, com inveja das outras mães, começou a perseguir as crianças para prendê-las e devorá-las. Símbolo da inveja da mulher que não tem filhos.”

- em *Sed et lamiae nudaverunt mammam...* uma **cadenza sfuggita** (comp. 72 - 73) ocorre após o brilho conferido pela **noëma** e pela sequência de **diapentes** descendentes (comp. 70-72) e remete à idéia da aversão, do desprezo e da indignação.
- em *lactaverunt catulos suos*, o emprego de registro contrastante (três vozes mais graves; comp. 73-77) e linha melódica descendente alude a sentimentos baixos, vis e desrespeitáveis.

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part: D (Soprano), A (Alto), T. I (Tenor), T. II (Bass), and B (Double Bass). The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The vocal parts sing the lyrics "Sedet lamiae nudaverunt mammam...". The music includes several melodic lines, harmonic changes, and dynamic markings. Staff B contains a section labeled "CADERNA SFUGGITA". The score is titled "70 NOËMA".

Fig. 157: *Noëma, cadenza sfuggita, Sed et lamiae nudaverunt mammam...*, seção 17, período 1.

O segundo **período** (comp. 77 - 85) remete à denúncia lamuriante: a crueldade de Jerusalém. *Filia populi mei* é destacada por uma tessitura mais clara (três vozes mais agudas) como um enaltecimento, que transforma-se em lamúria através dos melismas descendentes. Estas linhas levam à palavra *crudele*, na qual se observa a intensidade deste **afeto** através do salto expressivo de **diapasão** ascendente (*exclamatio* de Walther; *altus*, comp. 81) e da dureza de suas dissonâncias (*pleonasmus*, comp. 81 - 83).

No último **período** em *quasi struthio in deserto*, o poeta compara a crueldade de Jerusalém para com os seus rebentos, aludindo à “crueldade” da avestruz que deposita os seus ovos na areia, tornando-os uma presa fácil aos predadores. O **afeto** atribuído é o da condenação (dos filhos de Sião) à “escuridão”. Ao início do **período** linhas melódicas ascendentes salientam a palavra *struthio* (avestruz) com **mimesis**, ritmo dáctilo e notas de mesma altura (comp. 85 - 86). Imediatamente seguinte, na palavra *in deserto*, as linhas melódicas descendem e verifica – se uma **conjugação** inesperada mais velada (Gm, comp. 88) conduzindo a uma **cadenza imperfetta** que finaliza a seção (comp. 88 - 89).

Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v. 2, p. 704) comentam:

“ao atrair sobre si o ímpeto dos exércitos da Babilônia, Jerusalém trouxe um futuro sombrio a seus filhos. A maioria das aves colocam seus ovos em ninhos situados no alto, relativamente seguros; os ovos de avestruz são depositados na areia, onde são presa fácil aos demais animais. A zoologia primitiva viu isso como uma prova de estupidez desta torpe ave e de crueldade antinatural para com as suas crias (cf. Job 39, 13 - 17).

Fig. 158: Melismas descendentes, *Exclamatio*, *Pleonasmus*, *Mimesis*, seção 17, períodos 2 e 3.

B) *FINIS*: SEÇÃO 18 E 19 (comp. 90 - 106).

18^a. e 19^a. seção: correspondem à última parte da *lamentatio secunda tertii diei*.

Como nas partes finais das lições anteriormente apresentadas, a frase inspirada na citação de Os 14,2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

18^a. seção (comp. 90 - 96): dedicada à palavra *Jerusalem*. **Afeto:** invocação a Jerusalém pecadora.

Durante toda esta parte, dois motivos contrastantes são tratados conjuntamente (*anaphora* de Kircher: I e II; *tenor* II e *altus*, comp. 90 - 91). O segundo motivo, inicialmente imitativo, compõe com o primeiro, consonâncias de **dítulos** ou **semidítulos**

suavizando a sonoridade. O emprego do modo mixolídio associado a este recurso confere um **afeto** mais terno a esta invocação que é mantida praticamente durante toda a seção e somente ao final, uma **conjugação** inesperada remete a uma sonoridade mais escura (**perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre sol, ou seja, Gm, comp. 95). Uma **cadência peregrina** (no caso, D, comp. 96) pontua a seção.

Fig. 159: *Anaphora* (I e II; imitação pareada), *Jerusalem*, seção 18, período 1.

19^a. seção (comp. 97 - 106): *converttere ad Dominum Deum tuum*. **Afeto:** apelo à conversão.

Como ocorre nas partes similares a esta seção, aqui também observa - se ao início uma estrutura mais verticalizada das vozes (no caso, uma **mimesis**), com o objetivo de conseguir mais rapidamente a atenção do expectador e convidá-lo à conversão. O que distingue esta seção das demais é a valorização da palavra *ad Dominum*, repetida duas ou três vezes em cada voz, através de uma **anaphora** de Kircher (I e II; ver por ex.: *tenor II* e *bassus*, e *tenor I* e *discantus*, comp. 99 - 101) e de uma **mimesis** (comp. 101 - 103). Outro aspecto importante de *ad Dominum* é a claridade das **conjugações**, conseguida através da sequência de **diapentes** (na terminologia moderna: D – G – C; comp. 99 – 100). O foco das atenção volta - se ao Criador, pois nele reside a esperança do perdão e da salvação para este povo.

Uma **conjugação** inesperada também aparece como recurso expressivo e confere uma sonoridade mais velada às palavras: *converttere* (Gm, comp. 99) e *Deum Tuum*

(comp. 104; *cadenza imperfetta*). Este artifício antecede e sucede a parte central e desta maneira também contribui para ressaltar a sonoridade em *ad Dominum*.

A **cadênci a principal** (ou seja, G, comp. 106) encerra a *Lamentatio Secunda Tertii Diei*.

Fig. 160: *Mimesis, Convertere ad Dominum Deum Tuum*, seção 19, período 1.

2.3.2.2.2-SINOPSE

A) **MEDIUM:** SEÇÃO 12 À 17 (comp. 1 - 89).

Tab. 35: *Medium: figuras retórico-musicais e os afetos, Lamentatio Secunda Tertii Diei, seção 12 a 17.*

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênci a	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 12ª. <i>Aleph</i> (1ª. letra do alfabeto hebraico)	1 - 8	<i>Aleph</i>	1	<i>Fuga realis, Hypallage, Parembole e Apocope.</i>	Exposição melódica imitativa, em geral, por intervalos de diapente ou diapasão (ver)	Predispor o ouvinte para a segunda lição. Caráter de abertura.

					por ex.: <i>altus</i> , <i>discantus</i> e <i>tenor II</i> , comp. 1 - 2). Voz fugal por movimento contrário (<i>discantus</i> , comp. 2 - 4) à linha principal. Voz fugal auxiliar (<i>discantus</i> , comp. 4 - 5). Voz fugal interrompida (<i>tenor II</i> , comp. 6 - 7). Cadência principal (ou seja, G, comp. 8) finaliza a seção.	
13^a. Lm 4, 1 (comp. 9 – 29)	9 - 12	<i>Quomodo...</i>	1	<i>Fuga realis</i> <i>e Hypallage.</i>	Exposição melódica imitativa de maneira mais livres quanto emprego dos intervalos (ver <i>tenor II</i> , I <i>discantus</i> , <i>altus</i> e <i>bassus</i> , comp. 9 - 12). Voz fugal por movimento contrário (<i>discantus</i> , comp. 11 - 12).	Indagação compassiva. “ <u>Como</u> se escureceu o ouro? (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 964)
	12 - 15	<i>... obscuratum est aurum,</i>	2	<i>Hypotyposis</i> <i>e Hypobole.</i>	Emprego de registro mais grave e notas mais estacionárias (comp. 12 – 14) e o contraste com a elevação de algumas vozes (comp. 14 - 15). Efeito: escuro X claro. Nota colocada abaixo de seu <i>ambitus</i> (<i>discantus</i> , nota dó3, comp. 13). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com	O escurecer do ouro. “... <i>obscuratum est aurum...</i> ”

					imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 14 - 15).	
	15 - 19	<i>mutatus est color optimus!</i>	3	<i>Auxesis e Interrogatio</i> (Bernhard).	<p>Repetição de uma estrutura cordal com crescimento da “harmonia” (ver comp. 16 – 17). Emprego de dítonus ou semidítonus em movimento paralelo (<i>discantus</i> + <i>tenor I</i> e <i>altus</i> + <i>bassus</i>, comp. 15 - 17).</p> <p>Ao final, linha melódica ascendente (ver <i>discantus</i>, comp. 17 - 19).</p> <p>Uma cadência trifônica conduz para a conjulação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 18 - 19), mas o <i>bassus</i> é omitido.</p>	Indagação compassiva “(Como) se mudou a sua bela cor?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949)
	19 – 24	<i>Dispersi sunt lapides sanctuarii...</i>	4	<i>Hypotyposis, Fuga realis e Parembole.</i>	<p>Exposição melódica imitada a intervalos de diatessarão, diapasão e diapente (ver <i>bassus</i>, <i>tenor II</i>, <i>discantus</i> e <i>altus</i>, comp. 19 - 21).</p> <p>Voz fugal auxiliar (<i>tenor I</i>, comp. 19 - 20).</p> <p>Notas com valores mais longos (ver ex.: <i>discantus</i> e <i>altus</i>, comp. 22 - 23).</p> <p>Finalizando o período uma cadência “soa” como trifônica devido à entrada do <i>bassus</i>, mas</p>	Movimento: a dispersão do povo eleito. “(Como) foram espalhadas as pedras do santuário...?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949)

					considerando a resolução da terça maior com o <i>tenor I</i> seria <i>imperfetta</i> (comp. 22 - 23). Conjugação final: perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol, ou seja, G, comp. 23).	
	23 – 29	<i>... in capite omnium platearum!</i>	5	<i>Mimesis, Analepsis, Hyperbole e Pathopoeia.</i>	Imitação por subgrupos (ver <i>tenor I + II+ bassus</i> e <i>discantus + altus + tenor I</i> , comp. 23 - 25). Repetição de uma <i>noëma</i> (comp. 24 - 25). Nota colocada acima de seu <i>ambitus (altus, nota lá3, comp. 26)</i> . Emprego de semitonos (ex.: <i>tenor I e discantus</i> , comp. 27 - 28). Melisma descendente. Uma cadênciapt principal encerra a seção (ou seja, G, comp. 29).	Angústia lamuriante.
14ª. <i>Beth</i> (2ª. letra do alfabeto hebraico)	30 - 36	<i>Beth</i>	1	<i>Anaphora</i> (Kircher): I e II, <i>Palillogia</i> e <i>Pleonasmus.</i>	Imitação pareada (ver como ex. <i>altus e tenor I</i> , comp. 30 - 31). Imitação imediata seguida por pausas de um motivo (<i>discantus e tenor I</i> , comp. 33 - 34 e 34 - 35). Uma cadênciapt peregrina (nesta caso, D, comp. 36) encerra a seção.	Lamento.
15ª. Lm 4, 2 (comp. 37 – 55)	37 – 45	<i>Fili Sion incliti, et amicti auro primo...</i>	1	<i>Fuga libera</i> (Walther) e <i>Congeries.</i>	Imitação canônica estrita ao princípio e a seguir,	Exaltação. Embelezamento. “Os ilustres filhos de Sião,

					<p>contraponto livre. Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas (comp. 42 - 43). Uma cadência trifônica dirige-se à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 45), mas o <i>bassus</i> “adianta” a sua resolução e a cadência não ocorre no intervalo de diapasão.</p>	<p>vestidos de fino ouro...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949).</p>
45 – 55	<i>...quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli!</i>	2	<i>Hypotyposis, Congeries, Metabasis</i> (Vogt) e <i>Interrogatio</i> (Bernhard).	<p>Notas estacionárias e com longos valores de duração (<i>quomodo</i>; comp. 45 - 47). Na terminologia moderna, alternância de tríades em estado fundamental e em primeira inversão tratadas por sincopas (comp. 52 - 53). Na voz de <i>tenor I</i> e <i>II</i> (comp. 54), ocorre cruzamento de vozes; a sonoridade resultante da combinação produz a seguinte sequência: mi3 – ré3 – mi3 – ré3 – mi3 (semínimas melismáticas na palavra; <i>figuli</i>). Esta repetição pode ser entendida como</p>	<p>Indagação reflexiva e estarrecedora. “...como foram considerados quais vasos de terra, obra de mãos de oleiro?” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949)</p>	

					uma ação repetida. Linhas melódicas ascendem ao seu final (ex.: <i>discantus</i> , comp. 49 – 52 e <i>discantus + altus</i> , comp. 52 - 55). Uma cadência principal (ou seja, G, comp. 55) conclui a seção. As notas ré3 e si4 (comp. 55) também contribuem para um caráter mais suspensivo ao final da seção.	
16ª. <i>Ghimel</i> (3ª. letra do alfabeto hebraico)	56 - 69	<i>Ghimel</i>	1	<i>Analepsis, Mimesis, Anadiplosis, Auxesis, Exclamatio</i> (Walther), <i>Climax e Pleonasmus.</i>	Repetição de estrutura cordal (ou <i>noëma</i> ; comp. 57 - 58). Imitação de um <i>noëma</i> por subgrupos (comparar comp. 57 – 58 e 58 - 59). <i>Mimesis</i> dobrada (comp. 60 – 61 com comp. 56 – 57). Repetição de uma estrutura cordal com elevação da altura e crescimento da “harmonia” (ver como exemplo: comp. 63 - 65). Salto de diapasão ascendente (<i>discantus e altus</i> , comp. 64). Repetição imediata de uma exposição melódica na mesma voz a um nível diferente de altura (ex.: <i>bassus</i> e <i>discantus</i> , comp. 65 - 66).	Lamento.

					Sincopas dissonantes seguidas (ver <i>tenor I</i> e <i>discantus</i> , comp. 68). Uma cadência principal finaliza a seção (comp. 69).	
17ª. Lm 4, 3 (comp. 70 – 89)	70 - 77	<i>Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos:</i>	1	<i>Noëma</i> e <i>Pleonasmus</i> .	Tratamento cordal e sequência de diapentes (comp. 70 – 72). <i>Cadenza sfuggita</i> (comp. 72 - 73). Contraste de registro (as cinco vozes iniciais cedem lugar às três mais graves; comp. 74 - 77). Ao final observam – se linhas melódicas descendentes e síncopas dissonantes seguidas (comp. 76 - 77). Uma cadência trifônica conduz à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre sol (ou seja, G, comp. 77).	Indignação. “Até as lâmias descobriram os seus peitos, deram leite às suas crias...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949)
	77 - 85	<i>filia populi mei crudelis...</i>	2	<i>Exclamatio</i> (Walther), <i>Metabasis</i> (Vogt) e <i>Pleonasmus</i> .	Salto intervalar de diapasão ascendente (<i>altus</i> , comp. 81). Melismas descendentes conduzem às dissonâncias seguidas (comp. 81 - 83). Cruzamento de vozes (ver <i>altus</i> e <i>discantus</i> , comp. 81).	Denúncia lamuriante: a crueldade de Jerusalém.
	85 – 89	<i>...quasi struthio in deserto.</i>	3	<i>Mimesis</i> .	Imitação por subgrupos (comp. 85 - 86). Ritmo dáctilo	Condenação dos rebentos de Judá à escuridão. “...a filha do

					(<i>struthio</i> , comp. 85 - 86). Linha melódica descendente, conjugação inesperada (Gm, comp. 88) e cadenza <i>imperfetta</i> conduzem ao final da seção.	meu povo tornou – se cruel, <u>como a avestruz no deserto”.</u> (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 949)
--	--	--	--	--	--	---

B) *FINIS*: SEÇÃO 18 E 19 (comp. 90 - 106).

Tab. 36: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Secunda Tertii Diei*, seção 18 e 19.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênciā	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>FINIS</i> (inspirado em Os14,2) 18^a.	90 – 96	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	1	Anaphora (Kircher): I e II, Climax e Palillogia .	Imitação pareada (ex.: <i>tenor</i> II + <i>altus</i> , comp. 90 - 91) que formam consonâncias de dítinos e semidítinos . Repetição imediata de uma exposição melódica na mesma voz a um nível diferente de altura (<i>bassus</i> , comp. 92 - 93). Repetição imediata de uma exposição melódica na mesma voz, neste caso, seguida por pausa (<i>discantus</i> , comp. 93 - 95). Conjugação inesperada (Gm, comp. 95). Uma cadência peregrina (neste caso, D, comp. 96) finaliza esta seção.	Invocação a Jerusalém pecadora.
19^a.	97 – 106	<i>...converttere ad Dominum Deum Tuum.</i>	1	Mimesis, Anaphora (Kircher): I e II e Climax .	Imitação por subgrupos (comp. 97 – 100 e 101 - 103). Imitação a níveis diferentes de alturas:	Apelo à conversão.

					<p><i>anaphora</i> I (ex. <i>tenor</i> II e <i>bassus</i>; comp. 99 - 101) e <i>anaphora</i> II (ver <i>tenor</i> I e <i>discantus</i>, comp. 100 - 101). Sequência de <i>diapentes</i> (na terminologia moderna: D – G – C; comp. 99 - 100). Repetição imediata de uma exposição melódica na mesma voz a um nível diferente de altura (<i>bassus</i>, comp. 101 - 102). <i>Cadenza imperfetta</i> (comp. 104). <i>Cadênciâ principal</i> (ou seja, G, comp. 106) encerra a <i>Lamentatio Secunda Tertii Diei</i>.</p>	
--	--	--	--	--	---	--

2.3.3 – *LAMENTATIO TERTIA TERTII DIEI* (*Elegia quinta*, 1- 6)

2.3.3.1 – *DISPOSITIO*

2.3.3.1.1 – A DIVISÃO DO DISCURSO

A última lição do Sábado Santo comprehende os versículos de 1-6 da quinta lamentação. Embora a Lm 5 apresente os vinte e dois versículos, ela não se apresenta enquanto um acróstico alfabético. A frase baseada na citação de Oséias 14, 2: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, encerra a obra.

A *lamentatio tertia tertii diei* apresenta as três partes do discurso: (1) *exordium* (2) *medium* (o “corpo da obra”) e (3) *finis*, totalizando sete seções.

Segue a tabela com as partes do discurso e a tradução.

Tab. 37: *Lamentatio Tertia Tertii Diei (Elegia quinta, 1-6)*, Lasso, divisão do discurso.

	seção	compassos	texto
EXORDIUM	20	1 a 8	<i>Incipit Oratio Jeremiae Prophetae.</i>
MEDIUM	21	9 a 21	<i>Recordare, Domine, quid acciderit nobis; intuere et respice opprobrium nostrum.</i>
	22	22 a 35	<i>Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos.</i>
	23	36 a 48	<i>Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.</i>
	24	49 a 81	<i>Aquam nostram pecunia bibimus; ligna nostra pretio comparavimus. Cervicibus nostris minabamur, lassis non dabatur requies. Aegypto dedimus manum et Assyriis, ut saturaremur.¹⁴¹ pane.</i>
FINIS	25	82 a 88	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>
	26	89 a 97	<i>convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>

Oração de Jeremias Profeta¹⁴²

- ¹ Lembra – te, Senhor, do que nos aconteceu;
considera e olha para o nosso oprório.
² A nossa herança passou a estrangeiros;
as nossas casas a estranhos.
³ Somos órfãos sem pai;
nossas mães estão como viúvas.
⁴ A nossa água por dinheiro a temos bebido,
a nossa lenha por preço a temos comprado.
⁵ Somos levados presos pelo pescoço,
aos cansados não se dá descanso.
⁶ Estendemos a mão ao Egito e aos Assírios para
sermos fartos de pão.

Lm 5, 1-6¹⁴³

Jerusalém, Jerusalém, converte ao Senhor Teu Deus.

2.3.3.1.2 – O MODO

¹⁴¹ Na introdução da partitura das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (©1992, p. XXVII), menciona - se em nota de rodapé número 3: “na Vulgata: *saturaremur.*”

¹⁴² Na abertura da Quinta Lamentação, cita – se na Bíblia de Jerusalém (©2002, p.1471) em nota de rodapé letra d): “Intitulada pela Vulgata ‘Oração de Jeremias.’”

¹⁴³ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950.

Fig. 161: o modo e as partes do discurso, *Lamentatio Tertia Tertii Diei (Elegia quinta, 1 – 6)*.

	<i>Exordium</i>	<i>Medium</i>				<i>Finis</i>		
1	9	22	36	49		82	89	97
<i>Incipit Oratio Jeremiae Prophetæ</i>	<i>Recordare, Domine, quid acciderit nobis; intuere et respicere opprobrium nostrum.</i>	<i>Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostraræ ad extraneos.</i>	<i>Pupilli facti sumus absque patre, matres nostraræ quasi viuuae.</i>	<i>Aquam nostram pecunia bibimus; ligna nostra pretio comparavimus. Cervicibus nostris minabamus, lassis non dabatur requies. Aegypto dedimus manum et Assyriis, ut sataremur pane.</i>		<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	<i>Convertere ad Dominum Deum Trum</i>	
	Fá Dó	Dó Fá	Dó Fá	Dó Fá		Fá	Dó Dó	Fá

Como já foi anteriormente mencionado a última lição do *Sabbato Sancto* emprega o modo jônio (*per bemolle*; ou seja, jônio sobre fá: transportado um **diatessarão** acima).

Esta *Lamentatio Tertia Tertii Diei* se diferencia do restante da obra, devido à sua parte média do discurso. Pelo fato da quinta lamentação não ser um acróstico alfabético, o corpo da obra comprehende somente os versículos (Lm 5,1-6). Ele possui quatro seções (21^a à 24^a): as três primeiras são bem curtas, pois apresentam somente um versículo. A vigésima quarta comprehende os três versículos restantes. Na realidade, se somarmos o número de compassos das três primeiras, com o da quarta seção, observaremos que as partes se equilibram (40 X 33 compassos):

Tab. 38: divisão da parte média, *Lamentatio Tertia Tertii Diei*, Lasso.

CORPO DA OBRA			
seção 21	seção 22	seção 23	seção 24
Lm 5,1 (comp. 9 - 21) Total: 13 compassos	Lm 5, 2 (comp. 22 - 35) Total: 14 compassos	Lm 5, 3 (comp. 36 - 48) Total: 13 compassos	Lm 5, 4 - 6 (comp. 49 - 81)
Total: 40 compassos			Total: 33 compassos

Pelo razão de ser a única lição de toda a obra que emprega este novo modo, as relações cadenciais desempenham um papel crucial no rápido estabelecimento e reconhecimento modal. O *exordium* principia e finaliza com a **conjulação** principal: **perfeita combinada com imperfeita completa** sobre fá (ou seja, F, comp. 1 e 8). No corpo da obra, as três seções iniciais encerram com **cadência peregrina** (neste caso, C; comp. 21, 35 e 48) estabelecendo a importante conexão com o **principium** modal (nota fá) numa

relação de **diapente**, ou seja, é o V grau do modo. A última seção da parte média (mais longa) é a única que finaliza com a **conjugação** principal (F, comp. 81). Embora as **cadências peregrinas** sejam predominantes no corpo da obra, verifica-se que a maioria das seções iniciam com a **conjugação** principal (ou seja, F; comp. 22, 36 e 49). Na última parte do discurso, verifica-se uma **cadência peregrina** (neste caso, C, comp. 88) e outra **principal** (ou seja, F, comp. 97) encerrando a *Lamentatio Tertia Tertii Dei*.

Tab. 39: cadências finais na *Lamentatio tertia tertii diei (Sabbato Sancto)*, Lasso.

<i>Exordium</i>	<i>Medium</i>	22 ^a . seção	23 ^a . seção	24 ^a . seção	<i>Finis</i>	26 ^a . seção
20 ^a . seção	21 ^a . seção	22 ^a . seção	23 ^a . seção	24 ^a . seção	25 ^a . seção	26 ^a . seção
principal	peregrina (ou seja, C)	peregrina (ou seja, C)	peregrina (ou seja, C)	principal	peregrina (ou seja, C)	principal

2.3.3.2 – *ELOCUTIO: ORNATUS*

2.3.3.2.1 – FIGURAS RETÓRICO - MUSICAIS E OUTROS ARTIFÍCIOS

Segue a análise das principais figuras ou artifícios retórico-musicais encontrados em cada parte do discurso de *Lamentatio Tertia Tertii Diei*. Esta terceira lição contém as seguintes partes do discurso: *exordium* (20^a. seção), *medium* (21^a. até a 24^a. seção) e *finis* (25^a e 26^a. seção).

A) *EXORDIUM: 20^a. SEÇÃO* (comp. 1 - 8).

O último *exordium* da obra inicia com a citação *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae* (“A Oração do Profeta Jeremias principia”). **Afeto:** predispor o ouvinte para a última lição da obra (*Lamentatio Tertia Tertii Diei*).

Embora Burmeister ([1606] 1993, p. 203) tenha mencionado que o “*exordium* é o primeiro **período** ou **afeto** {*affectio*} da peça” e “é frequentemente adornado pela fuga...”, ele menciona que algumas vezes a **noëma** poderia ocorrer nesta parte do discurso:

No entanto, os exemplos não confirmam que todas as peças musicais deveriam sempre começar com o ornamento da fuga. Com isto em mente, deixe que o estudante de música siga a prática comum e o que ela permite. Às vezes a **noëma** ocorre no *exordium*. Quando isso acontece, deve ser por causa de um texto aforístico [*textus sententiosus*] ou para outros fins que a prática comum mostrará.

O tratamento dado a esta parte da terceira lição é de predominância cordal, mas ocorre o contraste com uma voz mais livre sugerindo uma *mimesis* (ver por ex.: *tenor II X* demais vozes, comp. 1 – 2 ou 4 - 5). Contudo, devido ao número de vozes envolvidas (4), estas figuras *noëma* salientam o texto, como que descolando - os da partitura. Presume - se que, o objetivo é o de chamar mais rapidamente a atenção do ouvinte preparando-o para a seriedade do que será dito posteriormente nos versículos.

A escolha do novo modo (jônio *per bemolle*) contribui para uma sonoridade mais brilhante de toda a lição. Dentro deste contexto musical, pequenos melismas se destacam e oferecem um sentimento mais languido (*tenor I*, comp. 2 – 4; *tenor II e altus*, comp. 6 - 7) como se fossem uma recordação do sofrimento ou do lamento já vivido.

The musical score consists of five staves, each representing a different voice: D (Soprano), A (Alto), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B (Bass). The music is in G clef, 4/4 time, and B-flat key signature. The score illustrates various musical techniques, including 'mimesis' (free vocal line), 'noëma' (melodic figures), and melismas. The lyrics 'In ci - pit O ra - ti - o' and 'Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.' are repeated across the staves. The score is divided into two sections, with the first section ending at measure 5.

Fig. 162: *Mimesis, noëma* e melismas, *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*, seção 20, período 1.

B) *MEDIUM* (CORPO DA TERCEIRA LIÇÃO): 21^a. À 24^a. SEÇÃO (COMP. 9 - 81).

Como anteriormente mencionado, as letras hebraicas foram naturalmente excluídas do corpo da obra, por não ser a quinta lamentação um acróstico alfabetico.

A partir do texto (Lm 5,1 - 6), chega – se à conclusão de que esta parte média é um grande pedido de perdão e misericórdia a Deus. Jerusalém envergonhada tenta se redimir de seus pecados, inventariando as suas tragédias¹⁴⁴ que não são só pessoais, mas de toda uma nação. Implora a Deus que volte a ela o seu olhar misericordioso.

21ª. seção (Lm 5, 1; comp. 9 - 21). “Lembra - te, Senhor, do que nos aconteceu; considera e olha para o nosso opróbrio.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)

Esta seção está dividida em dois **períodos** ou **afetos**: o primeiro é interpretado como um chamado piedoso a Deus (comp. 9 - 15) e o segundo, como uma súplica crescente de arrependimento (comp. 15 - 21).

Em *Recordare, Domine...* um tratamento mais verticalizado das vozes salienta as palavras como se estivesse evocando, requerendo a atenção do Senhor (*mimesis* e *noëma*, comp. 9 - 12). A seguir, em *quid acciderit nobis* verifica – se um timbre mais escuro (sem *discantus*; comp. 12 - 15) e as linhas melódicas descendem conferindo um sentimento mais lânguido ao **período**. O **afeto** atribuído é a evocação piedosa de Jerusalém ao seu Senhor.

¹⁴⁴ Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v. 2, p.705) comentam: “O cenário é a Palestina ocupada, pouco depois de 586. Babilônia controla o país (5,2.11); a esplanada do templo caiu reduzida a um monte de ruínas onde abundam os chacais (5, 18). A vida é um puro caos (5,9.12)”.

Fig. 163: *Mimesis, Recordare, Domine*, seção 21, período 1.

No segundo período, duas *mimesis* seguidas (*intuere et respice*, comp. 15 - 18) acentuam através de seu tratamento cordal e imitativo um sentimento crescente que leva à palavra *opprobrium*. Esta abjeção extrema, ponto culminante da seção, é ressaltada por repetição (*discantus* e *tenor II*; *anaphora*, comp. 18 - 19). Ao final, o melisma lamentoso prepara a entrada da **cadência peregrina** (neste caso, C, comp. 21).

The musical score consists of five staves (D, A, T. I, T. II, B) in G minor, 14/8 time. The vocal parts (A, T. I, T. II) sing the words 'in-tu-e-re' and 'et re-spi-ce'. The bass part (B) has a melodic line. Measure 18 begins with 'op-pro-bri-um' followed by 'no' and 'strum.'. The bass part has two melisms circled in the score.

Fig. 164: *Mimesis*, melismas, *intuere et respice opprobrium*, seção 21, período 2.

22^a. seção (Lm 5, 2; comp. 22 - 35). “A nossa herança passou a estrangeiros; as nossas casas a estranhos” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950). A respeito deste versículo Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v. 2, p.705) comentam: “a geração atual contemplou uma reviravolta total na história israelita. Este país foi prometido ao povo por *Yahvé*, e Josué realizou a sua conquista. Agora tudo está nas mãos de estrangeiros.”

Esta seção é tratada por Lasso a três vozes (sem *discantus* e *Tenor II*). O timbre mais velado e escuro, o emprego de semitonos (*pathopoeia*; *tenor I, altus* e *bassus*, comp. 22

- 23), de melismas associados a contrapontos mais livres e também à *fuga libera* (Walther), são recursos que remetem a um **afeto** triste e grave: a perda da identidade e o desalento deste povo.

Uma **cadência peregrina** (neste caso, C, comp. 35) encerra esta seção.

Fig. 165: *Pathopoeia, fuga libera*, Lm 5,2, seção 22, período 1.

23^a. seção (Lm 5, 3 comp. 36 - 48). “Somos órfãos sem pais; nossas mães estão como viúvas.”¹⁴⁵ (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)

O compositor emprega recursos técnicos contrastantes com relação à seção anterior. O emprego de três vozes agudas (*discantus*, *altus* e *tenor II*) confere um timbre brilhante e leve. Breves estruturas cordais (*noëma*; por ex.: comp. 36) associam-se a intervalos de **ditonos** e **semiditonos** tornando a sonoridade mais terna e suave. Todos estes

¹⁴⁵ Inácio Strieder (A BÍBLIA E A FUNDAMENTAÇÃO ÉTICO - TEOLÓGICA DOS DIREITOS HUMANOS, 1998, p. 15) comenta: “Os profetas do Antigo Testamento entendem o homem como um ser indefeso. Por isso, todos precisamos de quem nos defenda: o filho tem o pai para defendê-lo; a esposa, o esposo; o irmão, a seu irmão; a família, a tribo; mas o órfão, a viúva, o estrangeiro não têm ninguém que os defenda da injustiça e da maldade. Por isso, esses estão aos cuidados diretos de Deus, que lhes deixa a proteção dos seus direitos mediante a Lei. Segundo essa Lei, nenhuma pessoa deve perecer por causa da injustiça. Por isso, segundo os profetas, um bom Governo, um Governo que repete essa exigência de Deus, é aquele que assume como responsabilidade primária a defesa dos direitos daqueles indefesos que não têm meios para defender os seus direitos. Assim, no sentido bíblico, um bom Governo se mede pela situação em que vivem os mais desprotegidos. O respeito aos direitos dos mais pobres e dos mais indefesos é a medida da moralidade de um país.”

recursos, associados também a contrapontos melismáticos mais livres e a uma *fuga libera* (Walther) remete a um lamento compassivo e pueril: Jerusalém está como uma criança completamente desprotegida e no mais profundo desamparo.

Fig. 166: *Noëma, fuga libera*, Lm 5,3, seção 23, período 1.

Neste versículo e nos seguintes (Lm 5, 4-6), observa-se o relato da miséria, do desamparo, da perda de identidade e a falta de perspectiva futura. Como mencionado, esta exposição dos fatos é uma sincera confissão de culpa e o desejo de obter a remissão de seus pecados.

24^a. seção (Lm 5, 4-6; comp. 49 - 81). “A nossa água por dinheiro a temos bebido, a nossa lenha por preço a temos comprado.¹⁴⁶ Somos levados presos pelo pescoço, aos cansados não se dá descanso. Estendemos a mão ao Egito e aos Assírios para sermos fartos de pão.”¹⁴⁷ (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)

¹⁴⁶ Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v. 2, p. 705) comentam a respeito deste e do próximo versículo: “Um povo vencido não tem nenhum direito; os naturais do país têm de comprar o que em outros tempos lhes pertencia; os judeus não podem esperar nem sequer um mínimo de proteção.”

¹⁴⁷ Em nota de rodapé letra *f*) da Bíblia de Jerusalém (© 2002, p. 1471) menciona-se: “Para sua subsistência, Israel está doravante à mercê de seus inimigos tradicionais. – ‘Assíria’, *Assur*, expressão estereotipada, designa de fato a Babilônia (cf. Jr 2, 18).”

O povo israelita faz um breve, mas emocionalmente intenso relato de alguns de seus piores dias. Destituído de suas terras, escravizado e ultrajado, deposita o seu sofrimento diante de Deus como um reconhecimento de culpa pelos seus erros, e espera confiante, a misericórdia e compaixão divina.

Ao contrário das anteriores, esta seção não comprehende apenas um, mas na verdade três versículos e foi escrita a cinco vozes. Está dívida em seis **períodos** que apresentam algumas imagens e **afetos** lamentosos e compassivos.

No primeiro **período** (comp. 49 - 54), embora o texto aluda à condição deprimente do povo israelita que perde o direito a bens que já lhes pertenciam (como por exemplo: a água - elemento vital) observa – se aqui, mais a representação de uma imagem, do que propriamente, a expressão de um sentimento. A seção abre com a palavra *Aquam nostram...* sendo tratada numa tessitura plena (*noëma*, a 5 vozes), dando a idéia de abundância.¹⁴⁸ Mais à frente, em *bibimus*, semínimas ondulantes remetem à uma **hypotyposis** (comp. 52 – 53), sugerindo uma imagem de fluidez deste elemento.

¹⁴⁸ Chevalier e Gheerbrant (©1982, p. 17) mencionam: “A Palestina é uma terra de rios e de fontes. Jerusalém é regada pelas águas tranqüilas de Siloé. Os rios são agentes de fertilização de origem divina, as chuvas e o orvalho trazem consigo a fecundidade e manifestam a benevolência divina. Sem água, o nômade seria imediatamente condenado à morte e crestado pelo sol da Palestina...A água aparece, então, como um sinal de benção. Mas convém reconhecer nela justamente a sua origem divina. Assim, e segundo (Jeremias, 2,13), o povo de Israel, na sua infidelidade, desprezando Jeová, esquecendo suas promessas e deixando de considerá-lo como a fonte de água viva, quis cavar suas próprias cisternas. Estas, porém gretadas, não conservavam a água. Jeremias verberando a atitude do povo em face de Deus, fonte de água viva, lamenta - se dizendo: *Eles farão do seu próprio país um deserto* (18,16). As alianças estrangeiras são comparadas às águas do Nilo e Eufrates (11,18). A alma busca seu Deus como o cervo sedento busca a presença da água viva (Salmos, 42, 2-3). A alma aparece, assim, como terra seca e sedenta, orientada para a água. Espera a manifestação de Deus como a terra ressecada anseia pelas chuvas que deverão encharcá-la (*Deuteronomio*, 32,2).”

Fig. 167: *Noëma e hypotyposis, aquam nostram pecunia bibimus*, seção 24, período 1.

Esta figura também ocorre no terceiro e quarto períodos e representa imagens como:

- a ação de estender, ou no caso, de puxar (comp. 58 - 62): "...somos levados presos pelo pescoço" (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950). Esta situação de dominação é representada por cadências melódicas seguidas que não resolvem como o esperado e vão se estendendo sucessivamente, culminando numa *cadenza sfuggita* (ver *altus, tenor I e discantus*, comp. 59 - 61 e comp. 62, respectivamente).
- o cansaço, a fraqueza e a perda de suas forças (comp. 62-68): "...aos cansados não se dá descanso" (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950). Longos valores de duração são empregados para simbolizar a fadiga e o enfraquecimento.

Fig. 168: *Hypotyposis*, períodos 3 e 4, seção 24

Os dois últimos **períodos** (5 e 6) trazem à tona, a vergonha e a humilhação de Jerusalém que se encontra numa posição mendicante frente aos seus adversários, solicitando alimento para a sua sobrevivência. Entretanto, no quinto **período** (*Aegypto dedimus manum Assyriis*, comp. 68 - 73), uma sonoridade suave, decorrente de motivos imitativos (*anaphora* de Kircher) remete a um sentimento de resignação.¹⁴⁹ O povo israelita assume o seu sofrimento como uma forma de expiação pelos seus pecados. A seguir, em *ut saturemur pane* (**período 6**, comp. 73 - 81) uma *fuga realis* valoriza as palavras "...para sermos fartos de pão",¹⁵⁰ que pairam no ar. As entradas da voz guia são doces e ternas, resultado da combinação com a *parembole* (neste caso, com intervalos de **dítunos** e **semidítunos**; ver por ex. *bassus* e *altus*, comp. 73 – 74). Uma nota pedal (*supplementum*; *tenor I* e *altus*, comp. 79 - 81) prepara o final da seção e acentua o **afeto** compassivo: profundamente melancólica, as forças de Jerusalém se esvaem ...

¹⁴⁹ Brown, Fitzmyer e Murphy (1971, v. 2, p.705) citam que o sexto versículo "alude às velhas alianças que envolveram a Judá em uma série de conflitos internacionais e que foram outros tantos sintomas de sua falta de confiança em Yahvé (cf. Os 7, 11; Jr 2, 18)."

¹⁵⁰ BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950.

Fig. 169: *Fuga realis e parembole, ut saturemur pane*, seção 24, período 6.

C) FINIS: SEÇÃO 25 E 26 (comp. 82 - 97).

25^a. e 26^a. seção correspondem ao final da obra. A frase inspirada na citação de Os 14,2, *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*, está dividida em duas seções.

25^a. Seção (comp. 82-88): dedicada à palavra *Jerusalem*. O **afeto**: invocação a Jerusalém pecadora. Para auxiliar no caráter insistente da seção, o compositor emprega figuras de repetição da harmonia e da melodia. Ao início, uma textura cordal remete à *auxesis* (comp. 83 - 84) e à *mimesis* (comp. 84 - 85). Como exemplos de figuras da melodia verificam-se a *palillogia* (tenor II, comp. 83) e a *climax* (bassus, comp. 84 - 88).

Esta última ocorre na voz de *bassus* durante toda a seção (comp. 82 - 88) e é um forte elemento expressivo, que enfatiza ainda mais a palavra *Jerusalem*.

Como ocorreu em diversas partes do discurso do *Sabbato Sancto*, Lasso também emprega nesta seção, o semitom (*tenor I*, comp. 86) para conferir momentaneamente uma sonoridade mais velada (**conjugação perfeita combinada com imperfeita incompleta** sobre dó, ou seja, Cm, comp. 86). Uma cadência **peregrina** (neste caso, C, comp. 88) finaliza a seção.

Fig. 170: *Auxesis, mimesis e climax*, *Jerusalem*, seção 25, **período 1**.

26^a. seção (comp. 89-97): *converttere ad Dominum Deum tuum*. **Afeto:** apelo à conversão.

Lasso trata esta última parte da obra com uma **fuga realis**. O *tenor I* entoa o primeiro pedido de conversão que será reforçado imitativamente pelas demais vozes (ver por ex.: *tenor I, bassus, tenor II, altus e discantus*, comp. 89 - 92). O compositor reserva uma surpresa para a última seção da *Lamentations Jeremiae Prophetae*: é a única dedicada à palavra *converttere* que é tratada por contraponto imitativo. Geralmente emprega - se um procedimento mais cordal. Esta nova informação vem de encontro para a necessidade de acentuar, reforçar ou ressaltar o pedido de conversão. Ao final, uma **cadência trifônica** conduz para a **cadência principal** (ou seja, F; comp. 96 - 97), que associada aos longos valores de duração, apaziguam o coração.

Fig. 171: *Fuga realis, convertere ad Dominum Deum tuum*, seção 26, período 1.

2.3.3.2.2 – SINOPSE

A) *EXORDIUM*: 20^a. SECÃO (comp. 1 - 9).

Tab. 40: *Exordium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Tertia Tertii Diei*: seção 20.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
EXORDIUM 20^a.	1 - 8	<i>Incipit Oratio Jeremiae Prophetae.</i>	1	<i>Mimesis/Noëma, Exclamatio</i> (Walther), <i>Pleonasmus e Metabasis</i> (Vogt).	Imitação: uma voz X as demais (ex.: comp. 1 – 2, 3 - 4 e 4 - 5). Salto intervalar de diapasão ascendente (<i>tenor II; comp. 1 - 2</i>). Melismas (<i>tenor I, comp. 2 - 3; tenor II e altus, comp. 6 - 8</i>).	Predispor o ouvinte.

					Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> , comp. 6 - 7). Cruzamento de vozes (<i>tenor I X tenor II</i> , comp. 7 - 8). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 8).	
--	--	--	--	--	---	--

B) *MEDIUM*: SEÇÃO 21 À 24 (comp. 9 - 81)

Tab. 41: *Medium*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Tertia Tertii Diei*; seção 21 a 24.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadência	Afeto, Caráter ou Qualidade
MEDIUM 21^a. Lm 5, 1 (comp. 9 - 21)	9 - 15	<i>Recordare, Domine, quid acciderit nobis;</i>	1	<i>Mimesis/Noëma, e Metabasis</i> (Vogt).	Imitação mais livre de uma voz X as demais (ex.: comp. 9 – 10, 10 - 11 ou 12 - 14). Linhas melódicas em movimento descendente (<i>discantus tacet</i> , comp. 12 - 15). Cruzamento de vozes (<i>altus X tenor I</i> , comp. 15). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 14 – 15).	Evocação piedosa. “Lembra – te, Senhor, do que nos aconteceu...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
	15 - 21	<i>intuere et respice opprobrium nostrum.</i>	2	<i>Mimesis e Anaphora.</i>	Imitação: uma voz X as demais ou por subgrupos (ex.: comp. 15 – 16 e 16 - 17). Imitação de mesma altura	Súlica crescente de arrependimento. “... considera e olha para o nosso opróbrio...”

					(tenor I, comp. 18 - 19). Melimas (<i>discantus</i> , tenor II e I, comp. 19 - 21). Uma cadência peregrina (neste caso, C, comp. 21) finaliza a seção.	(BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
22^a. Lm 5, 2	22 - 35	<i>Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos.</i>	1	<i>Pathopoeia, Pleonasmus, Fuga libera</i> (Walther), e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Emprego de três vozes (<i>altus</i> , <i>tenor I</i> e <i>bassus</i>). Semitons (ver <i>tenor I</i> , comp. 22 - 23, <i>altus</i> e <i>bassus</i> , comp. 23). Sincopas dissonantes seguidas (<i>tenor I</i> , comp. 23 - 24). Contraponto livre (comp. 25 - 28). Imitação canônica mais livre (comp. 28 - 35). Cruzamento de vozes (<i>tenor I X bassus</i> , comp. 33). Uma cadência peregrina (neste caso, seja, C, comp. 35) conclui a seção.	Grave, triste: o desalento. “A nossa herança passou a estrangeiros; as nossas casas a estranhos...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
23^a. Lm 5, 3	36 - 48	<i>Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.</i>	1	<i>Noëma, Pleonasmus, Metabasis</i> (Vogt), <i>Fuga libera</i> (Walther) e <i>Hypotyposis</i> .	Emprego de três vozes (<i>discantus</i> , <i>altus</i> e <i>tenor II</i>). Melismas. Intervalos consonantes de dítulos e semidítulos . Estrutura cordal (comp. 36). Sincopas dissonantes seguidas (<i>discantus</i> e <i>altus</i> , comp. 37 - 38). Cruzamento de vozes (ex.: <i>altus X tenor II</i> , comp. 39; <i>discantus X</i>	Lamento compassivo e pueril. Desamparo. “Somos órfãos sem pai; nossas mães estão como viúvas.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)

					<i>altus</i> , comp. 40). Imitação fugal mais livre (<i>tenor II</i> , <i>altus</i> e <i>discantus</i> ; comp. 42 - 48). Uma cadência peregrina (neste caso, C, comp. 48) encerra a seção.	
24ª. Lm 5, 4 -6	49 – 54	<i>Aquam nostram pecunia bibimus;</i>	1	<i>Noëma</i> e <i>Hypotyposis</i>.	Tratamento cordal (comp. 49 - 50). Melismas. Motivos melismáticos com semínimas (<i>altus</i> , <i>discantus</i> <i>tenor I</i> e <i>bassus</i> , comp. 52 - 53). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 53 - 54).	Imagen: abundância e fluidez. “A nossa água por dinheiro a temos bebido...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
	54 - 59	<i>ligna nostra pretio comparavimus.</i>	2	<i>Anaphora</i> e <i>Metabasis</i> (Vogt).	Imitação por notas de mesma altura (ver <i>tenor I</i> e <i>bassus</i> ; comp. 54 - 55). Notas de mesma altura (ver <i>discantus</i> , <i>altus</i> , <i>tenor I</i> e <i>bassus</i> , comp. 56 - 57). Cruzamento de vozes (ver <i>discantus X altus</i> , comp. 56 e 57). Ao final uma finalização irregular dirigi – se à conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 58).	Abatimento, desalento. “... a nossa lenha por preço a temos comprado.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
	58 – 62	<i>Cervicibus nostris minabamur,</i>	3	<i>Anaphora</i>, <i>Pleonasmus</i> e <i>Hypotyposis</i>.	Imitação de mesma altura (ver <i>tenor II</i> ,	Imagen: estender, puxar. “Somos

					<i>tenor I, comp. 58 - 59).</i> Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus, tenor I e discantus, comp. 59 - 61</i>). Uma cadenza sfuggita finaliza o período (comp. 62).	levados presos pelo pescoço...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
62 – 68	<i>lassis non dabatur requies.</i>	4		<i>Hypotyposis e Pleonasmus.</i>	Notas com longos valores de duração. Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus, comp. 63 – 64 e discantus, comp. 66 – 67</i>). Melismas e intervalos consonantes de sextas maiores e menores (<i>tenor I e discantus, comp. 65 – 66</i>). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita combinada com imperfeita completa sobre dó (ou seja, C, comp. 67 – 68).	Imagen: fatigado, enfraquecido. “... aos cansados não se dá descanso.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)
68 – 73	<i>Aegypto dedimus manum et Assyriis,</i>	5		<i>Anaphora</i> (Kicher), <i>Exclamatio</i> (Walther) e <i>Pleonasmus.</i>	Imitação sob alturas diferentes (ver: <i>tenor II, discantus, altus e tenor I, comp. 68 – 69</i>). Salto intervalar de diapasão ascendente (<i>tenor II, comp. 70 – 71</i>). Sincopas dissonantes seguidas (<i>tenor II, comp. 71 – 72</i>). Uma cadência trifônica conduz para a conjugação perfeita	Resignação. “Estendemos a mão ao Egito e aos Assírios...” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)

					combinada com imperfeita completa sobre fá (ou seja, F, comp. 72 - 73).	
	73 - 81	<i>ut saturemur pane.</i>	6	<i>Fuga realis e Parembole.</i>	<p>Exposição melódica imitativa, em geral, por intervalos de diapente ou diapasão (ver ex.: <i>bassus, tenor I e discantus</i>, comp. 73 - 75). Voz fugal auxiliar (ex: <i>bassus e altus</i>, comp. 73 - 74; <i>bassus e tenor II</i>, comp. 76 - 77). Melismas (<i>tenor II e altus</i>, comp. 77 - 78). <i>Supplementum</i> (nota pedal: fá; <i>tenor I e altus</i>; comp. 79 - 81). A seção finaliza com cadência principal (ou seja, F, comp. 81).</p>	<p>Compassivo e melancólico. “... para sermos fartos de pão.” (BÍBLIA SAGRADA, 1962, p. 950)</p>

C) FINIS: SEÇÃO 25 E 26 (comp. 82 - 97)

Tab. 42: *Finis*: figuras retórico-musicais e os afetos, *Lamentatio Tertia Tertii Diei*; seção 25 a 26.

Seção	Compasso	Texto	Período	Figuras Retórico-Musicais	Recursos técnicos e Cadênciа	Afeto, Caráter ou Qualidade
<i>FINIS</i> (inspirado em Os 14:2) 25^a.	82 - 88	<i>Jerusalem, Jerusalem...</i>	1	<i>Auxesis, Palillogia, Exclamatio</i> (Walther), <i>Mimesis, Climax e Pleonasmus..</i>	<p>Repetição de uma estrutura cordal com elevação da altura e crescimento da “harmonia” (ex.: comp. 83 - 84). Repetição imediata na mesma voz de uma linha melódica ou de um motivo (<i>tenor II</i>, comp. 83). Salto intervalar</p>	<p>Invocação a Jerusalém pecadora.</p>

					de um diapasão ascendente (<i>tenor II</i> , comp. 83). Imitação por subgcorais. (comp. 83 - 84). Melismas. (<i>atlus</i> e <i>discantus</i> , comp. 84 - 85). Salto de diapasão descendente (<i>discantus</i> , comp. 123). Repetição de uma linha ou motivo numa mesma voz a um nível diferente de altura (<i>bassus</i> , comp. 84 - 85, 85 - 86, 87 - 88). Sincopas dissonantes seguidas (<i>altus</i> e <i>discantus</i> , comp. 84 - 85). Uma cadência peregrina (ou seja, C, comp. 88) finaliza a seção.	
26 ^a .	89 – 97	<i>... convertere ad Dominum Deum Tuum.</i>	1	<i>Fuga realis.</i>	Exposição melódica, em geral, por intervalos de diapasão ou diapente . A seção finaliza com cadência principal (ou seja, F, comp. 97).	Apelo à conversão.

CAPÍTULO 3: CONCLUSÃO

3. 1. O AFETO DA OBRA

3. 1. 1 - A figura do lamento: um elemento unificador

Primeiramente, a análise revela um procedimento recorrente e extremamente importante para a unidade e coerência da obra: o tratamento dado por Lasso às letras hebraicas que antecedem cada um dos versículos. No original hebraico, as lamentações são geralmente um acróstico alfabético. Nesta obra, Lasso valoriza as letras hebraicas dedicando a cada uma delas uma seção e confirmado a sua função organizadora através de recursos técnico-musicais similares. Dois elementos são recorrentes: o melisma e em geral, o tratamento imitativo. Embora também ocorra em outras partes da obra, o melisma é praticamente reservado às letras, atribuindo-lhes um **afeto** triste e lamentoso. O recurso imitativo é representado principalmente pelas figuras da *anaphora* (Burmeister e Kircher) ou às vezes pela *fuga realis*.¹ Visto que as letras sempre antecedem os versículos, estas imitações com caráter de ênfase e de reafirmação preparam o expectador à entrada dos versos e dão unidade à obra. Através de suas imitações incessantes, as letras hebraicas predispõem o ouvinte ao devir.

Outro elemento importante na expressão do **afeto** é a escolha do modo. Como anteriormente mencionado, Burmeister faz uma classificação dos modos relacionando – os aos **afetos**.² Abaixo, segue um plano geral dos modos empregados em *Lamentaciones Jeremiae Prophetae* de Lasso.

Quadro 5: modos, *Lamentaciones Jeremiae Prophetae* de O. Di Lasso.

FERIA QUINTA IN COENA DOMINI	Lição I (Lm 1, 1-3) Lição II (Lm 1, 7-9) Lição III (Lm 1, 12-14)	Frígio (per bemole)
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)	Frígio (per natura)
SABBATO SANCTO	Lição I (Lm 3, 22-23, 25-30) Lição II (Lm 4, 1-3) Lição III (Lm 5, 1-6)	Mixolidio (per natura) Mixolidio (per natura) Jônio (per bemole)

¹ Existem algumas ocorrências das letras hebraicas por tratamento mais vertical das vozes, como por ex., o *Fauxbourdon* e a *Auxesis* (Ghimel, 23^a. seção, *lamentatio tertia secundi diei*) ou a *Analepsis*, *Mimesis* e *Anadiplosis* (Ghimel, 16^a. seção, *lamentatio secunda tertii diei*).

² Como citado por Rivera e Ruhnke (2001, v.4, p. 636).

A Quinta e Sexta-feira Santas compreendem versículos da primeira, segunda e terceira Lamentação. Jerusalém e Judá, infieis 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 - ganha ainda mais força expressiva associado à qualidade modal, tornando - se assim, uma figura: a figura do lamento.

Fig. 172: figura do lamento (melisma), *Aleph*, seção 2, *Feria Quinta In Coena Domini*

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.³ O modo mixolidio definido por Burmeister como “feliz e enaltecedor” (RIVERA e RUHNKE, 2001, v.4, p.636), vem

³ Fazendo um paralelo com 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 para celebrar a alegria.

expressar um **afeto** mais clarificado. Aqui, a figura do lamento (melisma) passa por um redimensionamento: transforma – se no lamento da esperança ou da confiança.

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part: D (Soprano), A (Alto), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B (Bass). The key signature is G major. Measure 10 begins with a sustained note on staff D. The vocal parts then enter with the word "Heth" in various melodic patterns, including sustained notes and short melisms. The notation includes vertical stems, horizontal bar lines, and square brackets under some notes. The vocal parts continue to sing "Heth" throughout the measure.

Fig. 173: lamento da esperança ou da confiança (melisma), *Heth*, seção 2, *Sabbato Sancto*

A *Lamentatio Tertia Tertii Diei* não traz no seu corpo as letras hebraicas. A chamada figura do lamento é interrompida pela ausência do acróstico alfabetico.⁴ 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 ou do sofrimento.⁵

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 transmuta 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

⁴ Ver páginas 260-261.

⁵ Ver os seguintes exemplos: *Oratio* (tenor I, comp. 2 - 3; p. 264), *Prophetae* (tenor II e altus, comp. 6 - 7; p. 264), *Opprobrium nostrum* (discantus e tenor II, comp. 19 - 20; p. 266), *Ad extraneos* (comp. 31 - 35; 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), dentre outras ocorrências.

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.

Quadro 6: a figura do **lamento** em *Lamentations Jeremiae Prophetae* de O. Di Lasso.

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

3. 1. 2 – A quinta categoria analítica e a divisão da peça em **afetos** ou **períodos**.

Esta análise segundo a quinta categoria analítica de Burmeister, não deve ser entendida como um recorte de **afetos**. O **afeto** principal da obra é o lamento. O texto é uma Lamentação. O melisma (a figura do lamento) é o fio condutor que perpassa, através do acróstico alfabético, as diversas seções na obra alinhavando os versículos. Além da própria escolha modal.

A proposta do tratadista em dividir a obra em **afetos** ou **períodos**, deve ser entendida como uma demonstração ao jovem músico, dos artifícios ou recursos que o compositor emprega para estruturar o seu discurso e salientar o conteúdo expressivo do texto.

3. 2. – ANÁLISE DE ÉPOCA

3.2.1 – A APLICAÇÃO DA TERMINOLOGIA BURMEISTERIANA

3.2.1.1– Limitações da terminologia

Constatamos que é possível aplicar a quinta categoria analítica de Burmeister na obra *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso. No entanto, algumas limitações foram encontradas, já mencionadas por Claude Palisca (*Towards a Musical Definition of Mannerism*, 1994, p. 332)⁶ quando cita que, embora Burmeister tenha listado como figuras um grande número de ocorrências musicais da polifonia do final do século XVI, ele não catalogou todas (cita como exemplos, a cadência evadida, a troca do metro⁷, a falsa relação, o cromatismo melódico e o ponto pedal).

Foi necessário utilizar algumas figuras retórico-musicais de outros tratadistas, assim como tomar referencias cadenciais dos ensinamentos de Zarlino.

Alguns dos recursos encontrados nesta análise são: variações rítmicas e melódicas, contrastes de tessitura (jogos tímbricos), cruzamento de vozes, saltos intervalares expressivos, representação da questão (pergunta) em música, desvios intencionais na “harmonia” etc. Para uma melhor compreensão dos recursos técnico - musicais identificados na obra e não catalogados por Burmeister, tais procedimentos foram organizados segundo as suas categorias analíticas das figuras retórico-musicais.

Quadro 7: classificação hipotética dos recursos técnico-musicais ou figuras não catalogados pelo teórico, segundo as suas três categorias.

Figuras da Harmonia	Figuras da Melodia	Figuras tanto da Harmonia quanto da Melodia	Recurso técnico-musical não catalogado por Burmeister
		<i>Anaphora</i> (Kircher)	Imitações motívicas a diferentes alturas.
<i>Antithesis, Antitheton ou Contrapositum</i>			Segundo Kircher (<i>Musurgia L.8</i> , p. 145) citado por Bartel (1997, p. 199) “a <i>antitheton</i> ou <i>contrapositum</i> é uma passagem musical na qual nós expressamos afetos [<i>affections</i>] opostos, como Giacomo Carrissimi contrastou o riso de Heraclitus com o choro de Democritus, ou como Leonus Leoni exprimiu: “Eu durmo, mas meu coração vigia.”” Nesta obra, esta figura pode também ser

⁶ Este artigo integra a coletânea *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* com outros ensaios do mesmo autor.

⁷ Palisca (1994, p. 332) atribui a observação destes dois recursos técnicos como “figuras musicais ou tropos” a Francis Bacon.

			explicada como <i>Hypotyposis</i> de Burmeister.
<i>Cadenza imperfetta (sfuggita)</i>			Como mencionado nos ensinamentos de Zarlino, é um tipo de cadência melódica, que ocorre quando a resolução de duas vozes ao invés de ir para a oitava (<i>perfetta</i>) dirigi - se à terça (10 ^a .) ou à quinta (12 ^a .). Palisca (1994, p. 291) faz referência a esta cadência de Zarlino como <i>cadenza fuggita</i> .
<i>Catabasis</i> (Kircher).			Linha melódica descendente para expressar afetos baixos ou vis. ⁸
Contrastes tímbricos			Contrastes e combinações de tessitura vocal com finalidade expressiva.
<i>Dubitatio</i> (Scheibe)			“Uma progressão harmônica ou rítmica intencionalmente ambígua.” Bartel (1997, p. 242)
	<i>Epanodos, Regressio, Reditus</i>		Na definição de Bartel (1997, p. 259): “a repetição retrógrada de uma frase.”
	<i>Exclamatio</i> (Walther)		“Segundo Walther citado por Buelow (2001, v. 21, p. 267) “um salto melódico ascendente por uma sexta menor. Na prática, porém, qualquer salto ascendente ou descendente por intervalos maiores do que terças, ou consonantes ou dissonantes, dependendo do caráter da exclamação. Enquanto um salto dissonante, algumas vezes é chamado <i>Saltus duriusculus...</i> ”
Falsa relação.			“A alteração cromática de uma determinada nota, de uma voz à outra. A distância entre uma nota e sua alteração cromática em outra voz deve ser de duas mínimas , pelo menos.” (KOELLREUTTER, 1989, p. 44). Como anteriormente mencionado, Palisca já havia citado a “omissão”

⁸ Bartel (1997, p. 179 e 214) menciona que tanto a *catabasis* como a *anabasis* podem ter uma figura correspondente na terminologia de Burmeister: a *hypotyposis*. Essa figura refere - se, entretanto, a uma imagem, enquanto que a *catabasis* ou a *anabasis* reportam a uma imagem relacionada a um **afeto**.

			deste recurso por Burmeister.
	<i>Fuga Libera</i> (na definição de Walther)	Formas mais livres de imitação; neste caso, refere-se principalmente a cânones mais livres ou não estreitos.	
Gênero cromático			Grout e Palisca (HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL, 2001, 2. ed., p. 23) mencionam que no tetracorde cromático, “o intervalo superior era um semidítono, ou terceira menor, e os dois intervalos inferiores, formando uma zona densa, ou <i>pyknon</i> , eram meio-tons.”
	<i>Interrogatio</i> (Bernhard)		“Perguntas são frequentemente expressas finalizando a frase uma segunda acima da nota e sílaba anteriores” (BARTEL, 1997, p. 314)
	<i>Metabasis</i> (Vogt)		Cruzamento de vozes.
		<i>Parrhesia</i> “estendida ou prolongada.” ⁹	<i>Parrhesia</i> é combinação de uma única dissonância entre consonâncias, a dissonância sendo igual a uma metade do <i>tactus</i> inteiro, para a qual as outras vozes respondem sobre o [completo] <i>tactus</i> ” (BURMEISTER, [1606], 1993, p.181 e 183). Neste caso, a dissonância em tempo fraco é estendida para o tempo seguinte, ao invés de resolver.
		<i>Polypoton</i> (Vogt)	Segundo Vogt, citado por Buelow (2001, v. 21, p. 264): “A repetição de uma idéia melódica num diferente registro ou parte...”
	<i>Schematoides</i> (Vogt e Printz)		Variações duracionais de uma exposição melódica.
Seqüência de diapentes associada a uma textura plena.			Referindo – se às composições de Lasso, G. Reese (1959, p. 508) menciona: “As transições e o som pleno de quatro ou cinco vozes na estrutura da tríade são sentidas como ‘suaves’, ‘doces’ ou ‘maravilhosas’.

⁹ O termo *parrhesia* pertence a Burmeister. Aqui, a palavra “estendida” foi acrescentada para demonstrar o recurso técnico existente na partitura de Lasso. Tal figura é considerada pelo teórico como uma *figurae melodiae*. No caso exposto, o artifício é prolongado por sincopa, realçando assim a dissonância. Por esta razão, nesta análise considera-se tal recurso como uma *figurae tam harmoniae quam melodiae*.

3.2.1.2 – Dificuldades na aplicação da terminologia burmeisteriana: readequação e expansão de conceitos.

A maioria das definições das figuras retórico - musicais oferecidas pelo teórico são claramente compreendidas e facilmente identificáveis através dos exemplos citados em *Musica Poetica*. Entretanto na prática, observa - se que algumas delas sofrem uma expansão de seus conceitos: *noëma*, *mimesis* e *anadiplosis* são figuras “aparentadas”; somente é possível comprehendê-las a partir do entendimento da primeira. Burmeister dá a seguinte definição de *noëma*: “É um afeto {*affectio*} harmônico ou período que consiste de vozes combinadas em notas de valores iguais.¹⁰ Quando introduzido no tempo certo, ele afeta docemente e acalma maravilhosamente os ouvidos, ou na verdade, o coração” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 165). De acordo com Bartel (*Musica Poetica*, 1997, p. 340):

“Burmeister explicitamente afirma que a *noëma* somente pode ser reconhecida no contexto da composição. Ela não se refere a uma passagem homofônica *per se*, mas preferivelmente, apenas tal passagem dentro de um contexto contrapontístico. A passagem homofônica contrasta com a textura adjacente, de tal modo conferindo maior ênfase e importância a ela e ao texto associado.”

O tratadista ilustra o seu conceito¹¹ citando, dentre outras peças, “*In principio erat verbum*” de Lasso.

¹⁰ “Quer dizer, homofonicamente” (citação de Rivera em nota de rodapé no. 16, p. 165).

¹¹ Sobre este tópico, ver também exemplos no artigo *Ut oratoria musica* de Palisca (*Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, 1994, p. 304 - 305).

Fig. 174: *Noëma, In principio erat verbum*, Lasso, exemplo mencionado por Burmeister em *Musica Poetica*.¹²

Com relação às definições de **mimesis** e **anadiplosis**, Bartel (1997, p. 181) menciona:

“A repetição de uma *noëma* (uma seção homofônica dentro de uma composição contrapontística) numa altura diferente Burmeister denomina **mimesis**. A repetição de uma **mimesis** é então chamada **anadiplosis**; uma repetição quádrupla, de *noëma*. Literalmente este termo significa “redobramento” (*ana*, novamente; *diplos*, dobrado) e é assim, uma descrição precisa do fenômeno musical: a repetição de um *noëma* dobrado.”

Para a ilustração destes conceitos, ver exemplos em: *In me transierunt* de Lasso (*conturbatum est*, comp. 36 - 41)¹³ e *Musica Poetica* de Burmeister (*Congratulamini* de Lasso; apêndice B. 34, p. 270).

Estas duas figuras são relacionadas, assim, para a melhor compreensão da expansão do conceito de **mimesis**, ver o seguinte exemplo:

¹² Como Burmeister não ilustra vários de seus conceitos em *Musica Poetica*, Rivera os coloca em apêndice (exemplo B.23, p. 259).

¹³ Partitura disponível em <http://www.cpdl.org>. Acesso: abril 2006.

Fig. 175: *anadiplosis, et terrores tui* (*In me transierunt*), Lasso, figura identificada a partir da análise de Burmeister.

Concluímos que a sua expansão está fundamentada na compreensão do conceito de *noëma*. Tal figura não corresponde somente à noção atual de homofonia.

A *parembole* é outra figura que pode também, dependendo do contexto, sofrer uma readequação. Burmeister oferece a seguinte definição:

“*Parembole* ocorre quando, ao início da peça, duas ou mais vozes conduzem o sujeito da fuga e outra voz é combinada, de maneira que prossegue ao lado delas, sem qualquer contribuição pertinente à natureza ou processo da fuga. Ela meramente preenche espaços vagos nas consonâncias, enquanto aquelas outras vozes conduzem a fuga” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 177 e 179).

Este artifício é uma linha melódica imitativa complementar, uma voz auxiliar à voz guia. A respeito desta figura, comenta Bartel (1997, p. 347): “como na *parembole* retórica, a voz adicional não afeta ou altera a *ratio* {proporção} ou estrutura fugal. Se fosse omitida, a fuga permaneceria, não obstante, intacta. Por esta razão, Burmeister inclui o recurso entre as suas *figurae melodiae*.” Em várias seções presentes na obra, verifica-se o emprego de um recurso semelhante. No entanto, estas ocorrências não são fugais, mas decorrentes de um processo imitativo.

Fig. 176: *parembole*, Zain, seção 10, período 1, *Lamentatio Secunda Primi Diei*, Lasso.

Um comentário à parte é reservado para a *fuga libera*, na qual foi adotada a definição de Walther. Burmeister menciona vários tipos de fuga: *fuga realis*, *fuga imaginaria*, *metalepsis* (fuga dupla), entre outras. Com relação às duas primeiras, Bartel (1997, p. 278) menciona: “Burmeister introduz o termo *fuga realis* e *fuga imaginaria* para diferenciar entre a *fuga livre* e a *fuga estrita ou canon*, respectivamente.” Entretanto, na análise são observadas também técnicas canônicas bem mais livres. Bartel ainda menciona que a fuga no século XVI era compreendida como uma forma de *canon*:

“O senso comum de fuga no século XVI é uma forma de cânon rigoroso, o qual Dressler chama de *fuga integra*.¹⁴ ... Formas mais livres de imitação também são consideradas como *fugae*. Aqui Dressler estabelece a diferença entre a *semifuga* (as entradas sucessivas das vozes ao início ou durante o percurso de uma composição) e a *fuga mutilata* (contraponto imitativo geral). Normalmente apenas uma diferenciação entre cânon e contraponto imitativo é feita, referindo-se a eles, respectivamente, como *fuga ligata* (*integra*, *mera*, *totalis*) e *fuga soluta* (*libera*, *partialis*, *semifuga*).¹⁵” (BARTEL, 1997, p. 277-278).

Embora Bartel mencione que a *fuga realis* de Burmeister é entendida como uma fuga de imitação mais livre (e isto também é comprovado, através dos exemplos em *In*

¹⁴ “Tinctoris também define *fuga* nos termos de um cânon: “Uma *fuga* é uma combinação entre as vozes de uma composição em relação à duração, nome, forma e as vezes, também à disposição de suas notas e pausas.” (“Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum tonarum et pausarum suarem.”) Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, vol.4 (Paris, 1876), 184.” Nota de rodapé nº 1 (BARTEL, 1997, p. 278).

¹⁵ “Ruhnke, *Burmeister*, 149” (citação de rodapé no. 2; BARTEL, 1997, p. 278).

me transierunt de Lasso), nas ilustrações de *Musica Poetica* ([1606] 1993, p. 159 e 161), as vozes conseqüentes (*hysterophonos*) respondem à voz guia (*prophoneousa*) a uma distância de **diatessarão** ou **diapente**, num esquema que “lembra” as respostas da posterior fuga tonal. Os exemplos citados desta figura se parecem mais com uma escrita fugal, do que propriamente com um *canon*. Para resolver este impasse, adota-se a definição de **fuga libera** para caracterizar estas ocorrências canônicas mais livres. É provável que isto se deva ao próprio momento histórico em que Burmeister está inserido: final da Renascença e início do barroco, onde procedimentos e técnicas estão sendo redimensionados.

3.3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação das figuras é o primeiro passo para a compreensão mais aprofundada do texto e do seu valor retórico - musical. Contudo, segundo a metodologia analítica empregada por Burmeister (quinta categoria), somente a identificação das figuras não é suficiente para determinar o **afeto**. Para a melhor compreensão da obra, deve - se também encontrar os **períodos**, presentes nas três partes constitutivas do discurso (*exordium, medium e finis*). As cadências têm um valor estrutural importante, pois elas pontuam os **períodos**.

Os elementos que formam a sintaxe da obra (figura, texto, cadências, textura, conjugações, altura modal, etc), embora distintos, interagem de maneira a sugerir um único sentimento ou **afeto**. Os artifícios retóricos não se limitam às figuras, mas são elas, indubitavelmente, ferramentas valiosas na expressão do **afeto**. Contudo, outros recursos técnico-musicais elencados ou não por Burmeister, podem ser empregados com finalidade expressiva.

A música de Lasso é artificiosa (*musica reservata*).¹⁶ Tais artifícios eram percebidos mais diretamente pelo intelecto do que pelos sentimentos. Palisca (1994, p.

¹⁶“Esta música é para um grupo distinto, que comprehende latim, é sensível aos recursos construtivos, reconhece as alusões, e aprecia trocadilhos em meios combinados através de palavras, sons e notação musical - é, em uma palavra, uma *musica reservata*. Não é música transparente, plana, como Burmeister declara no seu prefácio de *Musica autoschediastike*, mas elegante e engenhosa.” (PALISCA, *Ut oratoria musica*. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, 1994, p. 307)

344)¹⁷ reporta-se à idéia de que, na *seconda pratica*, os compositores buscavam através de seus recursos engenhosos atingir mais diretamente a emoção.

Os artifícios nem sempre são facilmente perceptíveis no fluxo da composição. A análise é uma ferramenta importantíssima neste processo, visto que através dela reconhecemos e pontuamos os recursos artificiosos na obra.

Para Burmeister, o paralelo entre música e retórica foi um caminho natural e encontrou nas obras de Lasso um terreno fértil para a aplicação de seus conceitos. O seu tratado oferece-nos um subsídio altamente significativo para entender e consequentemente interpretar este tipo de produção artística.

Da mesma forma que Tasso, Lasso evita o estilo transparente, simples, e uniforme de seus antecessores e busca constantemente o inesperado, variações habilidosas que provoquem admiração e testem a ingenuidade dos ouvintes ao penetrar o pensamento e seguir a veia da música. No estilo grandioso do madrigal e do motete do final do século XVI, da mesma forma que a poesia de Tasso, o músico paramenta-se com a toga do orador e mune-se do arsenal de recursos catalogados por Burmeister.

(PALISCA, 1994, p. 308-309)

¹⁷ *Towards a Musical Definition of Mannerism (Studies in the History of Italian Music and Music Theory)*.

REFERÊNCIAS*

- A BÍBLIA Teß.** In: GALACHE, G. C. (Dir.) São Paulo: Edições Loyola, 1995. 1567 p.
- A BÍBLIA SAGRADA:** Antigo e Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969. 309 p.
- AUERBACH, E. Figura.** Tradução: Duda Machado. São Paulo: Atica, 1997. 88 p.
- BARTEL, D. Musica Poetica.** Lincoln and London: University of Nebraska, 1997. 471 p.
- BENT, I. D.; POPLE, A. Analysis.** SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v.1, 2001. 912 p.
- BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA.** São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM.** BAZAGLIA, P. (Dir. Ed.). São Paulo: Paulus, ©2002. 2206 p.
- BIBLIA SACRA.** Iuxta Vulgatam Versionem. 4. ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994
- BÍBLIA SAGRADA.** Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: © Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulinas, 1990. 1631 p.
- BÍBLIA SAGRADA.** Tradutor Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro, Barsa, 1969. 1400 p.
- BÍBLIA SAGRADA.** Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 1962. 1501 p.
- BÍBLIA SAGRADA.** Tradução da CNBB. 8. ed. São Paulo: Canção Nova, 2008. 1563 p.
- BURMEISTER, J. Musical Poetics [Musica Poetica:1606].** Translated, with introduction and notes, by Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993. 306 p. Versão bilingue (latim e inglês).
- BROWN, H. M.; BOCKMAIER, C. Tactus.** SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v. 24, 2001.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BROWN, R. E.; FITZMYER, J. A.; E MURPHY, R. E. **Comentario Bíblico “San Jeronimo”**. Madrid: Cristiandad, tomo II, 1971. 763 p.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, ©1982. 996 p.

CHRISTOPH PRAETORIUS. In: Short Biographies. **Bach Cantatas Website**. 2009. Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Praetorius-Christoph.htm>. Acesso em 15 janeiro 2009.

COLOMBO, D. **Le Lamentazioni**. 2. ed. Sutri: Paoline, 1977. 112 p.

DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS. 2.ed. Porto: Porto Editora, 2001. 715 p.

FERREIRA, A. B. de. **Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa**. Folha de S. Paulo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ©1988. 687 p.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001. 759 p.

SANTOS, A. S. Dos. **Guia Prático de Tradução Inglesa**: comparação semântica e estilística entre os cognatos de sentido diferente em inglês e português. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1986. 511 p.

KOELLREUTTER, H. J. **Contraponto modal do Século XVI (Palestrina)**. 1.ed. São Paulo: Editora Novas Metas, 1989. 108 p.

LORENZ, V. In: **GLEE- Cabala- O Alfabeto Hebraico**. A semântica das palavras. Disponível em www.eon.com.br/unilae/unil502.htm. Acesso em: 08 agosto 2008.

LURKER, M. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. São Paulo: Paulus, 1993. 299 p.

MASSENKEIL, G. **Lamentations**. SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v. 14, 2001. 897 p.

NOVO MICHAELIS: dicionário ilustrado (Inglês-Português). 42. ed. São Paulo: Melhoramentos, v.1, 1986. 1151 p.

PACCHIONI, G. **Selva Di Varî Precetti**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, v.1 e v.2, 1995.

PALISCA, C. **Studies in the History of Italian Music and Music Theory**. Oxford: Oxford Universiy Press, 1994. 522 p.

POWERS, H. S.; WIERING, F. Mode, § III: Modal theories and polyphonic music. SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, v. 16, 2001.

REESE, G. **Music in the Renaissance**. New York: W.W. Norton & Company, ©1959. 1022 p.

RIPIN, E. M.; RENSHAW, M. Diapason (i). SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v.7, 2001. 916 p.

RIVERA, B. V.; RUHNKE, M. Joachim Burmeister. SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v.4, 2001. 938 p.

ROCKSTRO, W. R.; DYSON, G.; DRABKIN, W.; POWERS, H. S.; RUSHTON, J. Cadence. SADIE, S. (Ed.). In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v.4, 2001.

SADIE, S. (Ed.). Diapente. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v.7, 2001. 916 p.

SADIE, S. (Ed.). Ditonus. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London: Macmillan, v.7, 2001. 916 p.

STRIEDER, I. **A Bíblia e a fundamentação ético-teológica dos direitos humanos**. In: SYMPOSIUM DE FILSOFIA, v.1, n.1, janeiro/dezembro0- 98. Universidade Católica de Pernambuco. Disponível em: www.unicap.br/Arte/ler.php?art_cod=2994 - Similares. Acesso: 25/10/2009. p. 11 – 17.

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

WILSON, B; BUELOW, G. J.; HOYT, P.A. Rethoric and Music. In: SADIE, S. (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. London:Macmillan, v. 21, 2001. 939 p.

PARTITURA

LASSUS, O. **In Me Transierunt Irae Tuae**. 1 partitura. Vocal. Disponível em: <http://www.cpdl.org>. Acesso: abril 2006.

LASSO, O. Di. **Lamentations Jeremiae Prophetae**: vocal. Kassel: Bärenreiter, © 1992. 1 partitura (259 p.). 5 vozes (S, A, TI, TII e B). (Neue Reihe/Band 22)

DOCUMENTO SONORO

LASSUS, R. de. **Hieremiae Prophetae Lamentationes.** Intérpretes: Ensemble Vocal Européen de La Chapelle Royale; dir.: Philippe Herreweghe. Arles: Harmonia Mundi, p1989. 1 CD.

GLOSSÁRIO

AFETO MUSICAL *{affectio musica}* OU **PERÍODO**. Benito V. Rivera, tradutor de *Musica poetica* de J. Burmeister, menciona na introdução que no segundo tratado deste autor (“*Musica autoschediastike*, fol. O2v.”) ele descreve um **afeto musical** da seguinte maneira: “... 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 Adão¹ (como Basilius Faber coloca), sendo tanto encantador, agradável e bem-vindo quanto inoportuno e desagradável aos ouvidos e ao coração” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. xl ix).

ANABASIS, ASCENSUS. Segundo Kircher (*Musurgia L.8* p.145), citado por Bartel (1997, p.180), “*anabasis* ou *ascensio* é uma passagem musical através da qual expressamos pensamentos elevados, em ascensão, ou nobres e eminentes, exemplificados em *Ascendes Christus in altum*, de Morales”.

ANADIPLOYSIS. Segundo Burmeister, “*anadiplosis*² é um ornamento da harmonia formado por uma **mimesis** dobrada, e é um ornamento relacionado à **mimesis**. Para tanto, duplica o que foi apresentado [somente] uma vez através da **mimesis**” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.167). Bartel (1997, p. 181) menciona que “*anadiplosis* é uma das figuras **noema** de Burmeister. A repetição de um **noema** (uma seção homofônica dentro de uma composição contrapontística) em uma altura diferente, Burmeister denomina **mimesis**. A repetição de uma **mimesis** é então chamada **anadiplosis**, uma repetição quadruplicada de um **noema**. Literalmente este termo significa “redobramento” (*ana*, novamente; *diploos*, dobro) e é dessa forma, uma descrição precisa do fenômeno musical: a repetição de um **noema** duplicado”.

¹ O termo *Old Adam* pode ser entendido como a fraqueza humana, como menciona Agenor Soares dos 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 rascal*, ‘Havia muita fraqueza humana no malandro...’”

² “*Anadiplosis* significa “uma volta repetida” {“*a doubling back*”}... Nota de rodapé nº. 20, citada por Rivera, (BURMEISTER, [1606] 1993, p.167).

ANALEPSIS. “É a repetição sucessiva de uma passagem harmônica formada por consonâncias simples {sem adornos} numa combinação de várias vozes. Conseqüentemente, é a repetição e duplicação de um *noëma*, e é um ornamento aparentado ao *noëma*” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 165 e 167). Bartel comenta que, embora o termo *analepsis* pareça ser uma figura retórica, na verdade é somente encontrado como figura essencialmente musical. Menciona ainda que Burmeister define *analepsis* como “um *noema* repetido à mesma altura, contrastando com a sua *mimesis* que repete um *noema* numa altura diferente” (BARTEL, 1997, p.183).

ANAPHORA. “*Anaphora* é um ornamento que repete padrões de alturas similares em várias, mas não em todas as vozes da harmonia. Isto acontece do mesmo modo que uma fuga, mas na verdade não é uma fuga...” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.185 e 187).

ANAPHORA. No verbete *Rhetoric and Music* do “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Buelow (2001, v.21, p.264) apresenta a seguinte definição: “*Anaphora* (Kircher) = *Repetitio* (Nucius). A repetição de uma exposição melódica sobre notas diferentes, em diferentes partes...”

ANAPLOKE. “*Anaploke*, que ocorre particularmente em harmonias para oito vozes ou dois coros, é a réplica da harmonia de um coro no outro, próximo à cadência ou dentro da própria cadência. A repetição consiste de uma exposição dupla ou tripla...” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.177). Bartel (1997, p.190) menciona: “*Anaploce*: uma repetição de um *noema*, particularmente entre coros em uma composição policoral.”

ANTITHESIS, ANTITHETON, CONTRAPOSITUM. Segundo Kircher, “*antitheton* ou *contrapositum* é uma passagem musical na qual nós expressamos **afetos** {affections} contrários” (BARTEL, 1997, p.199). Buelow também menciona a definição de Kircher: “um contraste musical para expressar coisas contrárias e opostas, ocorrendo de forma sucessiva ou simultânea. Pode ser caracterizada por registros contrastantes em uma parte vocal, idéias temáticas contrastantes em uma textura contrapontística, texturas musicais contrastantes etc.” (BUELOW, 2001, v. 21, p. 268)

APOCOPE (APOKOPE) “é uma fuga que não é concluída em todas as vozes. Em vez disso, seu sujeito, interrompido no meio da fuga, é cortado em uma voz por alguma razão, como no *exordium* de *Legem pone mihi Domine*, a 5 vozes, de Orlando [app. B.22].” (BURMEISTER [1606] 1993, p.163 e 165)

APOSIOOPESIS. Segundo Burmeister, “A *aposiopesis* é uma figura que provoca um silêncio completo em todas as vozes através da colocação de um determinado sinal.” (BARTEL, 1997, p.205)

AUXESIS. “*Auxesis* ocorre quando a harmonia composta totalmente de combinações consonantes, cresce e eleva-se sobre um texto que é repetido uma, duas, três ou mais vezes... Quase todas as peças estão repletas deste ornamento, quando o texto é repetido de tal modo que requer repetição do texto sem fuga.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.173 e 175). Segundo Bartel “...{em Burmeister} *auxesis* é caracterizada por uma elevação com incremento na altura de um *noema* repetido.” (BARTEL, 1997, p. 209)

BASIS. Burmeister chama de *conjugadas* as três alturas de um acorde consonante e denomina estas alturas *basis*, *media* e *suprema*: “...uma altura conjugada é tripartida: base {fundamental}, média {intermediária} e superior. A base é aquela letra do alfabeto, onde está a mais grave das alturas conjugadas em qualquer posição de oitava. A média, que ocupa o centro das três conjugações simples, é uma terça distante da base. A superior, que ocupa a mais alta posição, é uma quinta ou sexta distante da base.” (BURMEISTER, [1606], 1993, p.67)

CADÊNCIA AFFINAL. “Uma conclusão *affinal* é aquela que ocorre numa altura chamada *emmeles*.” (BURMEISTER [1606], 1993, p. 147)

CADÊNCIA ALTO. Segundo Burmeister, “uma **cadência alto** é uma passagem melódica que termina e conclui um **período**, com suas três alturas fixadas sobre os mesmos níveis intervalares”. (BURMEISTER, [1606] 1993, p.109)

CADÊNCIA BAIXO. “Uma **cadência baixo** é [uma passagem] cuja primeira altura ou início começa na extremidade superior da oitava (isto é, o intervalo da oitava, não a sonoridade) e então descende por uma quarta para o centro (isto é, a segunda altura). O seu final, ou seja, a terceira altura, ou abaixa e cai para a extremidade mais inferior da mesma oitava ou retorna ascendentemente para a altura original. É então assim formada, de maneira a encerrar um **afeto** ou **período** de alturas.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.111)

CADÊNCIA DESCANTO. “Uma **cadência descanto** é uma passagem melódica constituída de três alturas. A primeira delas é o dobro da segunda em duração e está organizada de tal forma que parece ser composta de duas partes através de uma sincopa potencial ou real, mas reunidas como se fosse um todo³. A segunda altura é organizada de tal forma que, da primeira altura, a voz descende para o grau intervalar seguinte mais próximo e é susceptível a assumir um semitom. Da segunda altura para a terceira, a voz eleva-se para o mesmo nível onde a primeira altura tinha sido colocada, adequando-se para terminar o período.” (BURMEISTER, [1606], 1993, p. 109)

CADÊNCIA HARMÔNICA HEXAFÔNICA. “Uma cadência **hexafônica** (*hexaphonos*) é uma passagem harmônica, musical, para muitas vozes de duração igual [*amphimakros*], compreendendo um início, meio e fim. Uma das melodias expõe uma altura que é sincopada, tanto efetiva quanto potencialmente. Imediatamente seguinte está outra altura que é constituída com a **basis** da harmonia numa consonância imutável⁴ de uma sexta. A finalização afasta-se da sincopa e corresponde ao começo e é, algumas vezes, similar a ele. Esta cadência é formada de maneira que os **afetos** ou **períodos** do trecho harmônico ou da própria peça harmônica sejam concluídos e terminados.” (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.113).

³ “Devido à ambiguidade na sintaxe latina, “real ou potencial” poderia ser entendido a modificar tanto a “sincopa, como refletido na tradução acima, ou “o todo”, em cujo caso, o final da sentença seria lido: “... assim organizada que parece ser composta de duas partes através da sincopa, mas unidas enquanto um todo potencial ou real”. Eu preferi a versão anterior devido a uma afirmação análoga e menos ambígua no próximo parágrafo sobre cadências harmônicas.” Citação do tradutor: nota de rodapé número 3 (BURMEISTER, [1606], 1993, p.109).

⁴ Em nota de rodapé número 4, Rivera, o tradutor, menciona: “Burmeister está aqui, descrevendo o ‘centro’ da cadência...”.

CADÊNCIA HARMÔNICA OCTOFÔNICA . “Uma cadênciā **octofônica** (*octophonos*) é uma passagem harmônica, musical, para muitas vozes de duração igual [*amphimakros*], consistindo de um início, meio e fim. Uma das melodias expõe uma altura que é sincopada, tanto efetiva quanto potencialmente. Imediatamente seguinte está outra altura que é constituída com a **basis** da harmonia numa consonância imutável de uma oitava. A finalização afasta-se da síncopa e corresponde ao começo e é, algumas vezes, similar a ele. Esta cadênciā é formada de maneira que os **afetos** ou **períodos** do trecho harmônico ou da própria peça harmônica sejam concluídos e terminados.” (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.113)

CADÊNCIA HARMÔNICA TRIFÔNICA. “Uma cadênciā **trifônica** (*triphonos*) é uma passagem harmônica, musical, para muitas vozes de duração igual [*amphimakros*], consistindo de um início, meio e fim. Uma das melodias expõe uma altura que é sincopada, tanto efetiva quanto potencialmente. Imediatamente seguinte está outra altura que é constituída com a **basis** da harmonia numa consonância imutável de uma terça” A finalização afasta-se da síncopa e corresponde ao começo e é, algumas vezes, similar a ele. Esta cadênciā é formada de maneira que os **afetos** ou **períodos** do trecho harmônico ou da própria peça harmônica sejam concluídos e terminados.” (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.113)

CADENZA IMPERFETTA OU SFUGGITA. Ver *cadenza perfetta*.

CADÊNCIA PEREGRINA. 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 **cadênciā peregrina** é aquela introduzida em alguma outra altura dentro do **diapasão**” (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.147).

CADENZA PERFETTA E IMPERFETTA (SFUGGITA). Segundo W. R. Rockstro *et al.*, “mesmo na teoria da Renascença tardia, cadências ainda eram vistas como ocorrências melódicas ou contrapontísticas; para Zarlino (*Le institutioni harmoniche*, 1558) a *cadenza perfetta* era a resolução de duas partes para a oitava, e a *cadenza imperfetta (sfuggita)*, a resolução para a terça (10^a) ou para a quinta (12^a)” (*Cadence. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, v. 4, p. 781). Giorgio Pacchioni em *Selva Di Varî Precetti* (1995, v.1, p. 11), num capítulo denominado “*La Cadenza* (G. Zarlino, 1558)” menciona: “Às vezes é possível encontrar cadências imperfeitas que terminam com consonâncias insólitas para uma cadência [III, V, VI]... Cada compositor se engenhará a procurar sempre novas cadências. O verdadeiro significado de finalizar uma cadência ou em oitava ou em uníssono é aquele de encerrar de maneira conclusiva um movimento que feche o discurso; do contrário, se o texto não conclui definitivamente, é melhor terminar com uma cadência ‘falsa’, em terça, quinta, ou sexta.”

CADÊNCIA PRINCIPAL. É a cadênciâ construída sobre o *principium* modal, ou seja, a primeira altura nos modos autênticos. “Uma **cadência principal** é assim chamada porque ocupa a posição do *principium* modal, e quando é assim posicionada, o acorde [*chord*] **diapente**⁵ pode ser ouvido ou colocado lá. Mas esta finalização aplica-se [somente] aos modos autênticos.” (BURMEISTER, [1606], 1993, p. 147)

CADÊNCIA TENOR. “Uma **cadência tenor** é [uma passagem] cujas três partes ou alturas, movem-se por três graus vizinhos de intervalos estreitamente ligados, destinando ao final, um **afeto** {*affection*} ou **período**.” (BURMEISTER, [1606], 1993, p. 111).

CATABASIS, DESCENSUS. “Uma passagem musical descendente que expressa **afetos** {*affections*} ou imagens negativas, inferiores ou descendentes.” (BARTEL, 1997, p.214)

⁵ Rivera menciona em nota de rodapé número 1 (BURMEISTER, [1606] 1993, p.147), que nos termos modernos este “acorde final está na posição três - cinco”, ou seja, na posição fundamental.

CLIMAX. É aquela figura “que repete alturas similares [padrões] sobre gradações de níveis de alturas, [64] como mostram os exemplos seguintes...” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 181). Bartel define *climax* ou *gradatio* da seguinte maneira: “(1) uma sequência de notas em uma voz repetida tanto numa altura superior como numa inferior ou (3) um aumento gradual ou elevar do som e altura, criando um crescimento na intensidade...” (BARTEL, 1997, p. 220)

CONGERIES (SYNATHROISMOS). “É o acumular de consonâncias perfeitas e imperfeitas⁶, que possam prosseguir em movimento semelhante” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 185). ... “É uma acumulação de consonâncias perfeitas e imperfeitas, nas quais movimentos paralelos foram abandonados”, “...uma acumulação de consonâncias perfeitas e imperfeitas alternando-se, tais como tríades em posição fundamental e em primeira inversão... A *congeries* é, assim, um *faux bourdon* com uma voz superior sincopada.” (BARTEL, p. 229-230)

CONJUGAÇÃO. Rivera comenta que Burmeister menciona uma única vez a palavra tríade, preferindo utilizar o termo gramatical “*conjugation*”⁷, em outras palavras, “a combinação de notas e intervalos.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *liii*)⁸

CONJUNGAÇÃO PERFEITA COMBINADA COM IMPERFEITA COMPLETA, PERFEITA COMBINADA COM IMPERFEITA INCOMPLETA, PURAMENTE IMPERFEITA E INCOMPLETA, PURAMENTE IMPERFEITA E COMPLETA. Segundo Rivera, Burmeister “continua a diferenciar várias sonoridades de três notas de acordo com as qualidades dos intervalos que as compõem. Em vez de usar os termos *maior*

⁶ A respeito desta citação, Rivera menciona em nota de rodapé nº 50: “Isto é, terças imperfeitas posicionadas sobre o topo das quartas perfeitas”. Entretanto, o que ocorre é o inverso!

⁷ “1. (Gram.) Inflexão de um verbo 2. (Gram.) conjunto ordenado das flexões dos verbos” (**NOVO MICHAELIS**: Dicionário ilustrado (Inglês-Português). 42. ed. São Paulo: Melhoramentos, v.1, 1986, p. 227.

⁸ “Em um verso do poema introdutório em *Hypomnematum musicae*, Burmeister usou a palavra *triad* para exaltar certas manifestações musicais da Trindade Divina. Ele salienta que existem três tipos de claves (C, G, F), três alturas em um acorde, três notas funcionais em cada modo (final, quinta e terça), e três principais localizações de alturas para cadências (final modal, quinta e terça). Mas depois disso, ele não mais empregou a palavra *triad*”. Citado por Rivera em notas introdutórias de *Musical Poetics* (BURMEISTER, ([1606] 1993, p. *liii*).

e menor para dimensionar *{to measure}* os intervalos imperfeitos, ele empresta da retórica a palavra *plenus* (completo) e o seu oposto, *non plenus*. Assim, a terça maior e a sexta maior são ***tertia plena*** e ***sexta plena***, e o correspondente menor, ***tertia non plena*** e ***sexta non plena...***" (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *lii*)

Os nomes que Burmeister atribui aos vários tipos de acordes, "... referem-se mais aos intervalos componentes dentro das sonoridades do que às sonoridades como entidades unificadas". Rivera menciona também que, embora a terminologia de Burmeister esteja focada nas relações entre os intervalos, e não sobre as "tríades", "não deveria significar que ele e os seus contemporâneos *necessariamente* não identificavam sonoridades de três notas como entidades unificadas." Segundo a terminologia de Burmeister, a classificação resultante da combinação das três alturas é a seguinte:

"perfeita combinada com imperfeita completa" = acorde de terça e quinta (terça maior, quinta justa)

"perfeita combinada com imperfeita incompleta"⁹ = acorde de terça e quinta (terça menor, quinta justa)

"puramente imperfeita e incompleta" = acorde de terça e sexta (terça menor, sexta menor)¹⁰

"puramente imperfeita e completa" = acorde de terça e sexta (terça maior, sexta maior).¹¹
(BURMEISTER, [1606], 1993, p. *liii*)

DIAPASÃO (i). "Um termo usado pelos teoristas 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).

DIAPENTE (do Grego *dia pente*: 'através de cinco'). Na Grécia antiga e medieval, nome dado ao intervalo de uma Quinta. Nos tratados medievais e nos manuscritos musicais, os

⁹ "Outra palavra que Burmeister usa para o *incomplete-imperfect* é *semi-imperfectus*." Nota de rodapé número 53 citada por Rivera (BURMEISTER, [1606] 1993, p. *liii*).

¹⁰ Na terminologia moderna corresponde ao acorde maior em primeira inversão.

¹¹ Na terminologia moderna corresponde ao acorde menor em primeira inversão.

termos *epidiapente* ('5^a acima') e *subdiapente* (*hypodiapente*. '5^a abaixo') são usados para especificar respectivamente canons a uma Quinta superior ou inferior" (SADIE, 2001, v.7, p. 292).

DIATESSARÃO. "O bloco fundamental a partir do qual se construíam as escalas de uma ou duas oitavas era o tetracorde, formado por quatro notas, abarcando um *diatessarão*, ou intervalo de quarta. A quarta foi um dos três intervalos primários, precocemente reconhecido como consonâncias." (GROUT, PALISCA, 1988, p. 22).

DISPOSITIO; ELOCUTIO. Segundo a retórica clássica, o discurso verbal se compõe de cinco passos: 1. *Inventio* 2. *Dispositio* 3. *Elocutio* 4. *Memoria* 5. *Actio* ou *pronunciatio*. Bartel menciona: "Enquanto a *inventio* preocupa-se com a determinação do assunto e na reunião de informações pertinentes, a *dispositio* foca sobre a organização lógica do material. O terceiro passo, *elocutio* traduz as várias idéias e pensamentos em palavras e frases, adicionando quaisquer recursos necessários que dariam maior ênfase ao argumento. Os dois últimos passos lidam com a memorização e pronunciamento... Através da *dispositio* ou organização e desenvolvimento do teor do assunto, o discurso é geralmente subdividido em seis segmentos: *exordium* (introdução), *narratio* (assunto factual), *propositio* (o argumento proposto ou a questão feita), *confirmatio* (os argumentos comprobatórios), *confutatio* (refutações) e *peroratio* ou *conclusio* (comentários finais)."¹² Em relação à *elocutio*, as expectativas estilísticas são sumariadas nas quatro *virtutes elocutionis*: sintaxe correta (*puritas*, *latinitas*), clareza (*perspicuitas*), linguagem figurada (*ornatus*), e adequação da forma ao conteúdo (*aptum*, *decorum*). É nesta terceira "virtude," *ornatus*, que as figuras retóricas e tropos fazem sua morada. Tropos são entendidos como expressões metafóricas, enquanto as figuras são descritas como desvios da escolha, ordem ou estrutura normal das palavras e frases." (BARTEL, 1997, p. 66-67)

"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

¹² Burmeister adota a divisão tripartida do discurso e tem como fonte Gallus Dressler.

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 ditonica’, porque nela o maior intervalo (C-E e G-B) é o *ditonus*” (Ditonus. SADIE, S. (Ed.). In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2.ed. London: Macmillan, 2001, v.7, p. 385).

DUBITATIO. Segundo Scheibe, “A próxima figura é a dúvida ou *dubitatio*. Ela indica uma incerteza ou indecisão e é especialmente importante na música, por isso é encontrada em quase todos os gêneros de composições perfeitas. A combinação e a correlação entre a melodia e a harmonia deveriam resultar na incerteza dos ouvintes considerando a progressão da música e a conclusão final; é uma indicação de habilidade do compositor em expressar a *dubitatio*...Contudo, a *dubitatio* não deve confundir o próprio arranjo do compositor ou a própria coerência de sua música, de tal modo criando dúvida na sua própria mente; mas ele deve apenas expressivamente guiar o desvio dos ouvintes dessa forma, tornando incerta, considerando a ordem da música ou das notas, não podendo facilmente adivinhar sua intenção.” (BARTEL, 1997, p. 244)

Bartel (1997, p. 242) menciona: “uma progressão harmônica ou rítmica intencionalmente ambígua.”

DUPLA DO PRINCIPIUM. Ver: **notas pivô**.

EMMELES. Ver: **notas pivô**.

EPANODOS, REGRESSIO, REDITUS. Segundo Bartel, é “a repetição retrógrada de uma frase”. Ele menciona ainda que nos documentos musicais, esta figura é citada somente duas vezes (por J. G. Ahle e por J. G. Walther), similarmente à definição de Gottsched para este termo. “Em ambos os casos, as definições referem-se somente à colocação do texto em vez da música.” Embora Walther mencione explicitamente que este recurso é uma figura da palavra, Bartel cita que ele somente inclui em seu *Lexicon* as figuras retóricas e suas

definições que são aplicáveis à composição musical do texto. “A possibilidade de uma repetição “regressiva” é particularmente bem apropriada para a composição musical. Na verdade, a *fuga cancrizans* ou *contraria* com a exposição retrograda do sujeito parece ser a realização mais literal de um *epanodos*.” (BARTEL, 1997, p. 259)

EXCLAMATIO. Segundo Walther,“um salto melódico ascendente em uma sexta menor. Na prática, porém, é qualquer salto ascendente ou descendente de intervalos maiores do que terças e quer consonantes ou dissonantes, dependendo do caráter da exclamação. (BUELOW, 2001, v. 21, p. 267). Ainda segundo Walther, “...*exclamatio* ou *ecphonesis* é uma figura retórico-musical que significa uma exclamação agitada. Esta pode ser realizada de forma muito apropriada em música através de um salto ascendente de sexta menor.” (BARTEL, 1997, p. 268)

FAUXBOURDON OU PROGRESSÃO PARALELA. “Movimento ou progressão paralela (*homostichaonta*, *homoikineomena*)¹³, chamado *fauxbourdon* em francês, é uma combinação a três vozes de **dítunos** ou **semidítunos** com **diatessarões** em movimento paralelo e em valores iguais” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 185). Bartel oferece as seguintes denominações: *Faux Bourdon*, *Catachresis*, *Simul Procedentia* e menciona: “uma passagem musical caracterizada por progressões sucessivas de acordes de sexta.” (BARTEL, 1997, p. 271)

FUGA IMAGINARIA. “*Fuga Imaginaria* (*fuge phantastike*) é a melodia de uma voz escrita que uma outra voz ou várias vozes irão adotar e remoer, tanto no mesmo, como em diferentes níveis de altura. Esta ocorre na forma de passagens melódicas curtas, mas para executar do que para uso real; são assim planejadas de maneira que possam ser repetidas tantas vezes quanto desejar. Existem dois tipos de *fuga imaginaria*: um ao uníssono (*homophonos*) e outro a um nível diferente de altura (*pamphonos*). *Fuga imaginaria* ao uníssono consiste em uma única e mesma melodia para todas as vozes, isto é, as vozes

¹³ “*Homostichaonta* vem de *homostichao*, que significa “caminhar junto com...” Nota de rodapé nº 52 citada pelo tradutor.

conseqüentes imitam a melodia com exatamente os mesmos padrões intervalares... *Fuga imaginaria* a diferentes níveis de alturas [*pamphonos*]¹⁴ consiste em uma melodia que uma voz consequente [*hysterophonos*] imita a uma determinada altura intervalar, não exatamente com padrões intervalares idênticos, mas similares... Existem tantas variedades de *fuga imaginaria* a diferentes níveis de alturas [*pamphonos*], quantas são as distâncias intervalares que a melodia de uma voz pode ser remoída por outra voz. As denominações mais comuns para tais fugas são *fuga epi-* ou *sub-diatessaron* e *fuga epi-* ou *sub-diapente*, que não são executadas em mais do que duas vozes. Por outro lado, *fuga imaginaria* ao uníssono pode ocorrer em mais vozes, ou seja, três, quatro e assim por diante” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 187 e 189). Bartel menciona: “Burmeister introduz os termos *fuga realis* e *fuga imaginaria* para diferenciar a *fuga* livre da *fuga* estrita ou o canon, respectivamente.” (BARTEL, 1997, p. 278)

FUGA LIBERA. “Em seu *Lexicon*, Walther especifica os vários termos para os dois tipos de *fuga*: o *canon* é conhecido como *fuga ligata*, *mera*, *integra*, *totalis*, e *universalis*, enquanto que a forma mais livre de imitação é chamada de *fuga fracta*, *libera*, *partialis* ou *soluta*. Em todos os termos referentes ao *canon*, um entendimento de perfeição ou integralidade da figura é evidente. Em contraste, imitação mais livre é entendida como uma forma libertada ou interrompida de *fuga*. A terminologia única de Burmeister não encontra um lugar nesta lista de termos.” (BARTEL, 1997, p. 280)

FUGA REALIS. “[57] *Fuga realis* (*fuge ousiodes*) é aquela disposição da harmonia na qual todas as vozes imitam - através do uso de intervalos idênticos ou similares - um determinado sujeito [*affectio*] extraído de uma voz na combinação”¹⁵. É livre para expor tal combinação imitativa [*memimemenon*] tanto no exórdio como no meio das peças (BURMEISTER, [1606] 1993, p.159).

¹⁴ “O adjetivo *pamphonos* significa “em todas as alturas...” Nota de rodapé nº 56 citada pelo tradutor.

¹⁵ “Fuga ‘Real’ (i.e., imitação livre), é assim denominada para distingui-la da **fuga ‘imaginária’** (*canon* estrito). Na última, todas as partes das vozes podem ser imaginadas mesmo com somente uma parte escrita. Na anterior, todas seriam de fato escritas por extenso”. Citação de rodapé número 3 (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 159), feita por Rivera, o tradutor

GÊNERO CROMÁTICO. “É aquele cujo tetracorde prossegue por semitom menor, semitom maior, semidítono ou o reverso.”¹⁶ (BURMEISTER, ([1606] 1993, p.199)

HYPALLAGE. “*Hypallage* ocorre quando é introduzida uma fuga com uma organização [melodicamente] invertida dos intervalos.¹⁷” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 163) Segundo Bartel (1997, p. 298): “uma inversão do tema fugal.”

HYPERBOLE. “*Hyperbole* é impelir uma melodia para cima, além do seu limite superior [do modo].” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 183)

HYPOTYPOSE. “*Hypobole* é pressionar uma melodia para baixo, além do limite inferior de seu *ambitus*.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 183)

HYPOTYPOSIS. *Hypotyposis* “é aquele ornamento por meio do qual, a idéia do texto é tão claramente retratada que aqueles objetos inanimados ou sem vida descritos no texto parecem ser trazidos à vida.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.175) Com relação a esta figura comenta Bartel: “uma representação musical vívida de imagens encontradas no texto implícito. À *hypotyposis* é dada a mesma incumbência, tanto na música como na retórica: ilustrar de forma viva e realística um pensamento ou imagem encontrado no texto. Como poderia até ser considerado o recurso composicional de texto-expressivo mais importante e comum da música barroca, é ordem da *musica poetica* encantar e comover o ouvinte através de uma representação musical do texto. Tal representação musical pictórica da palavra torna-se uma marca característica da música barroca, encontrada em praticamente toda composição vocal do período. Já Burmeister lamenta o fato de que nem todos os compositores usavam o recurso de forma criteriosa. Literalmente o termo significa uma imitação ou reprodução, de *hypo*, “abaixo” (re-); *typosis*, “formar, construir”. Tanto a música quanto a retórica utilizam esta figura mais para refletir uma imagem do que para

¹⁶ Rivera (rodapé nº 1) referindo-se à explicação do semitom menor menciona: “Este semitom menor, 256:243, ocorria no gênero diatônico diatônico Pitagoriano e foi endossado por Boethius.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 199)

¹⁷ “Isto é, por movimento contrário...” Nota de rodapé no. 09, citada pelo tradutor.

expressar um estado de espírito. Enquanto Burmeister inclui a *hypotyposis* como uma figura que reflete imagens, é sua *pathopoeia* que é usada para expressar musicalmente os estados de espírito.... Embora somente Burmeister inclua explicitamente *hypotyposis* na sua lista de figuras retórico-musicais, Vogt sugeriu que praticamente todas as outras figuras podem ser usadas como formas de *hypotyposis*. (BARTEL, 1997, p. 307-309)¹⁸

INTERROGATIO. Segundo Bernhard (*Tractatus*): “Perguntas são frequentemente expressas finalizando a frase uma segunda acima da nota e sílaba anteriores.” (BARTEL, 1997, p.314)

MEIO-PIVÔ. “A segunda e a terceira alturas, que [41] junto com o *principium* do modo compõem as consonâncias de **diatessarão** e **diapente**, respectivamente, são chamadas as alturas **meio-pivô** [*emmesepistrophi*]. No caso da oitava *A* para *a*, as alturas **meio-pivô** são *D* e *E*.” (BURMEISTER, [1606], 1993, p. 123)

METABASIS. Segundo Vogt (*Conclave*), “*metabasis* (ou *diabasis*, *transgressio*) ocorre quando uma voz cruza sobre a outra...” (BARTEL, 1997, p.320)

METALEPSIS. “*Metalepsis* é aquele tipo de fuga onde duas melodias são intercambiáveis... na polifonia e tratadas fugalmente...” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.163)¹⁹

MIMESIS. “*Mimesis* ocorre quando em uma combinação de muitas vozes, algumas que estão próximas entre si introduzem um **noëma**, enquanto outras pausam, para depois,

¹⁸ “O termo *hypotyposis* é encontrado mais uma vez no *Conclave* de Vogt. Vogt não o inclui na sua lista de figuras, mas usa o termo mais para caracterizar de forma geral suas *figuras ideales*. Estas figuras não são somente para expressar os estados de espírito, mas também para apresentar a *idea* do texto de uma maneira real (*vivaciter*) e imaginativa (*idealiter*). Para este fim, o compositor usa as figuras *hypotyposis* e *prosopopeia*. Com estes esclarecimentos, Vogt tipifica sua categoria de *figuras ideales*. A formulação múltipla de *figurae hypothiposeos* sugere toda uma classe de tais figuras. Este entendimento é sustentado pela definição anterior de Vogt de *idea musica* como “aquilo que é retratado através das figuras de *hypotyposis*.” Música e palavras operam juntas numa vívida representação da *idea* (“aquilo que é visto”) do texto, usando *hypotyposeos figurae ideales*” (BARTEL,1997, p. 309).

¹⁹ A *metalepsis* é uma fuga dupla.

aquelas que estavam em silêncio e próximas, as imitarem numa extensão mais aguda ou mais grave...” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.167)

NOËMA. “Um **afeto** {affection} harmônico ou **período** que consiste de vozes combinadas em notas de valores iguais.²⁰ Quando introduzido no momento certo, ele afeta docemente e acalma maravilhosamente os ouvidos, ou na verdade, o coração”. (BURMEISTER, [1606] 1993, p.165)

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 plagal²¹ 4. **dupla do principium** = oitava acima do **principium**.” (BURMEISTER ([1606] 1993, p. lv)

PALILLOGIA. “É a repetição da mesma frase melódica ou passagem no mesmo nível de altura. Algumas vezes a iteração envolve todas as alturas [de uma frase], mas outras vezes [somente] as alturas iniciais, na mesma voz, com ou sem intermédio de pausas. A iteração ocorre somente em uma voz” (BURMEISTER, [1606], 1993, p. 179).

PAREMBOLE. “**Parembole** ocorre quando, ao início da peça, duas ou mais vozes conduzem o sujeito da fuga e outra voz é combinada, de maneira que prossegue ao lado delas, sem qualquer contribuição pertinente à natureza ou processo da fuga. Ela meramente preenche espaços vagos nas consonâncias, enquanto aquelas outras vozes prosseguem com a fuga” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 177 e 179). Bartel (1997, p.346) também oferece

²⁰ “Isto é, homofonicamente”. Nota de rodapé nº 16 citada por Rivera.

²¹ 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”.

a seguinte definição: “*parembole, interjectio*: uma voz suplementar numa fuga que preenche a harmonia, prosseguindo em paralelo a uma das vozes regulares da fuga.”

PARRHESIA. “*Parrhesia* é misturar uma única dissonância entre consonâncias, a dissonância sendo igual à metade do *tactus* inteiro para a qual as outras vozes respondem no *tactus* [completo].” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.181 e 183) Em *Musica Autoschediastike* Burmeister oferece também a seguinte definição: “*parrhesia* ocorre quando um intervalo tal como uma quinta imperfeita ou incompleta, uma sexta menor, ou uma sétima maior ou menor é misturado dentro de outras vozes harmonizadas. Intervalos perfeitos são entendidos como aqueles que não podem ser nem aumentados nem diminuídos sem sacrificar a harmonia. Intervalos imperfeitos são aqueles que podem ser aumentados ou diminuídos através de um semitom, tais como a terça menor, a segunda, a sexta maior ou menor, e a sétima maior ou menor”. (BARTEL, 1997, p.355)

PATHOPOEIA. “*Pathopoeia*²² (*pathopoia*) é uma figura adequada para provocar os **afetos** {*affectus*}²³, que ocorre quando semitons que não pertencem nem ao modo e nem ao gênero da peça são empregados e introduzidos a fim de aplicar os recursos de uma classe à outra. O mesmo se mantém quando os semitons próprios ao modo da peça são usados mais frequentemente do que é de costume.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.175)

PLEONASMUS. “É a efusão abundante da harmonia durante a formação de uma cadência, especificamente na parte média. É realizado por combinação de *symblema* e *syncope* dentro de dois, três ou mais *tactus*” (BURMEISTER, [1606] 1993, p.171). “Burmeister apresenta o termo *pleonasmus* na *Figurenlehre* musical, definindo-o como uma passagem dissonante (*symblema*) que é prolongada através de uma suspensão (*syncopa*), antes da resolução. Tanto *symblema* como *syncopa*, introduzem dissonâncias dentro da estrutura harmônica de uma composição. Isso resulta no exagero ou abundância pretendida, isto é, de dissonâncias. A combinação de notas de passagem e suspensão estende não somente uma

²² Rivera, o tradutor, cita em nota de rodapé número 33: “*Pathopoeia* significa “excitação das paixões”.

²³ Burmeister emprega a palavra *affectus* (cf. [1606] 1993, p. 174).

dissonância, mas pode criar ainda outro retardamento: vários *pleonasmoi* deveriam estar ligados; a cadência poderia ser estendida por dois, três, ou mais compassos.” (BARTEL, 1997, p.365)

POLYPTOTON. Segundo Vogt, é “a repetição de uma idéia melódica em um registro diferente ou em uma voz diferente...” (BUELOW, 2001, v. 21, p.264)

PRINCIPIUM. “Um **diapasão** contém quatro alturas que produzem consonâncias dentro de uma extensão. Isto é porque elas têm uma proporção ou relação harmônica entre si, como Pitágoras, Boethius e outros mostraram por meio de proporções numéricas. A constituição do modo depende daquelas mesmas alturas... Entre aquelas ditas alturas que são harmonicamente ligadas uma a outra, a primeira que está sempre junto à mais grave [*parhypaton*] na ordem das alturas (a altura A, por exemplo), é chamada de **principium** do modo...” (BURMEISTER [1606] 1993, p.123). Rivera menciona que o uso do termo **principium** por Burmeister “é enganoso, naquilo que parece conotar prioridade hierárquica quando, de fato, não representa a **final** no modo plagal” (*Ibidem*, p. lv).²⁴

SCHEMATOIDES. Segundo Vogt, “**schematoides** é uma *figura composita*²⁵, ocorrendo quando o mesmo *modulus* que aparece em uma voz com notas de valores maiores, é introduzido confluenteamente por outra voz, iniciando posteriormente em algum lugar, com notas de valores menores”. Segundo Printz, “**schematoides** é uma figuração construída a partir dos mesmos intervalos de uma determinada figura, mas difere ou na duração ou na maneira de execução da mesma. **Schematoides** pode ser *perfectus* ou *minus perfectus*. É *perfectus* quando as notas e os intervalos são os mesmos que de uma figura, mas é cantado

²⁴ Ver: **notas pivô**.

²⁵ Segundo Bartel (1997, p.128), no tratado *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Prague, 1719), “Vogt incorpora as ornamentações vocais e instrumentais em sua *Figurenlehre*, resultando em sua nova classificação das figuras. Ele denomina os embelezamentos de *figurae simplices*, as quais incluem o *accentus*, *coulé*, *curta*, *groppo*, *harpegiatura*, *herbeccio*, *messanza*, *mezocirolo* (*circulus*), *tirata*, *tremula* e *trilla*. Alguns destes ornamentos são somente mencionados, enquanto outros são explicados através de exemplos musicais. Vogt também demonstra como as *figuras simplices* podem ser combinadas, resultando em “figuras compostas” (*figurae compositae*). Este processo que ele denomina *phantasia*, gera uma *variatio* composta das misturas ou *messanzae* das *figurae simplices*”.

em numerosas sílabas em vez de apenas uma... O *schematoides minus perfectus* ocorre quando os intervalos são os mesmos, mas de longa duração. Este é ou *magis congruus* ou *minus congruus* [com mais ou menos correspondência]. *Magis congruus schematoides* ocorre quando os intervalos são os mesmos e as notas são mais lentas e ainda em proporções iguais para as notas da figura. *Schematoides minus congruus* ocorre quando os intervalos são os mesmos como aqueles de uma figura, mas a duração das notas não são de proporções iguais para aquelas da figura." (BARTEL, 1997, p.383-384)

SEMIDÍTONO. Na teoria musical grega corresponderia à terça menor.

SUPPLEMENTUM. "Depois de a finalização ter sido estabelecida, as vezes é encontrada uma passagem ou **afeto** adicional. Das muitas vozes que compõem a harmonia, uma ou mais vêm parar numa altura primária ou secundária que é própria para prover uma finalização. Em torno dessas vozes, as outras movem-se num círculo dentro da harmonia por dois, três, quatro ou mais *tactus*, produzindo nada mais do que variações harmônicas, que podem ser espalhadas sobre a única altura. Isto deixa muito claro que a finalização chegou. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 151)

SYMBLEMA. "*Symbлемa* é uma combinação de consonâncias e dissonâncias que ocorrem da seguinte maneira: todas as consonâncias comportam-se como consonâncias absolutas em todas as vozes da composição no início ou primeira metade do tempo. Entretanto, no final ou na última parte do tempo, nem todas as vozes comportam-se de acordo com a sintaxe de consonâncias absolutas, mas preferivelmente apenas até certo ponto. Entre si, as vozes são consonantes, tanto progridem em movimento paralelo como se sustentam através do tempo todo... Isto é chamado de um *symbлемa majus*. Um *symbлемa minus* ocorre quando esta combinação [*commissura*] aparece no meio do tempo.²⁶ Não é considerado entre a *figura* ou *ornamenta* porque não age sobre [o ouvinte] da mesma maneira". (BARTEL, 1997, p. 418-419)

²⁶ Referindo-se a esta figura, em *Musical Poetics (Musica Poetica)*, Rivera, o tradutor, menciona em nota de rodapé nº 24: "Isto é, uma consonância de um-quarto de *tactus* seguida por uma passagem dissonante de um-quarto de *tactus*" (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 169).

SYNCOPE OU SYNERESIS. “*Syncope* é o oposto de *symblerma*. Uma *syncope* faz uma dissonância no início de uma metade ou de *tactus* inteiro. Mas aquela dissonância é somente uma dissonância relativa e continua parcialmente a altura do *tactus* precedente. Por meio da sincopa ela está conectada com a parte precedente em uma totalidade. As diversas partes estão compactadas dentro de um todo, embora nos termos de suas durações uniformes e [61] de combinações consonantes no interior daquelas durações elas deveriam ser consideradas separadamente. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 171)

TACTUS. Segundo Howard M. Brown e Claus Bockmaier: “(1) Nos séculos XV e XVI, termo usado para uma batida, isto é, uma unidade de tempo medida por um movimento da mão, discutida em detalhes pela primeira vez por Adam Von Fulda (*De musica*, 1490). Um *tactus*, na verdade, compreendia dois movimentos da mão: um para baixo e um para cima (*positio* e *elevatio*, ou *thesis* e *arsis*). Cada movimento era igual na duração em tempo duplo (*tempus imperfectus*); no tempo triplo (*tempus perfectum*) o movimento para baixo tinha o dobro de duração do movimento para cima...” (**The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2001, v. 24, p.917)

TERTIA PLENA. Segundo Rivera, Burmeister “continua a diferenciar várias sonoridades de três notas de acordo com as qualidades dos intervalos que as compõem. Em vez de usar os termos *maior* e *menor* para medir intervalos imperfeitos, ele empresta da retórica a palavra *plenus* (completo) e o seu oposto, *non plenus*. Assim, a terça maior e a sexta maior são *tertia plena* e *sexta plena*, e o correspondente menor, *tertia non plena* e *sexta non plena...*” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. lii)

VOZES PRIMÁRIAS. “Uma parte vocal principal é aquela que, antes de tudo e principalmente, é usada durante o prístino início da música. Ela tem quatro categorias: (1) descanto, (2) alto (3) tenor e (4) baixo.” (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 41).

BIBLIOGRAFIA

A BÍBLIA TEÓ. São Paulo: Edições Loyola, ©1995. 1567 p.

AVE MARIA BIBLE: Lamentations 1. Disponível em: <http://home.newadvent.org/bible/lam001.htm>. Acesso em: 08 agosto 2008.

BERGQUIST, P. (revisor da obra). **Musical Poetics by Joachim Burmeister; Benito V. Rivera.** Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/843892>. p. 347-354. (Journal of Music Theory, v. 40, n° 2 (Autumn, 1996).

BURMEISTER, J. **Musica Poetica.** Rostock: Stephanus Myliander; 1606; facs., ed. Martin Ruhnke, Kassel and Basle: Bärenreiter, 1955.

MARQUES, H. DE O. **Dicionários de termos musicais:** inglês-francês-italiano-alemão-português. 2. ed. Lisboa: editorial stampa, 1996. 809 p.

MICHELS, U. **Atlas de música, I.** Madrid: Alianza Editorial, ©1977. 282 p. Versão espanhola: León Mames.

PUTTENHAM, G. **The Arte of English Poesie.** London: Richard Field, 1589.

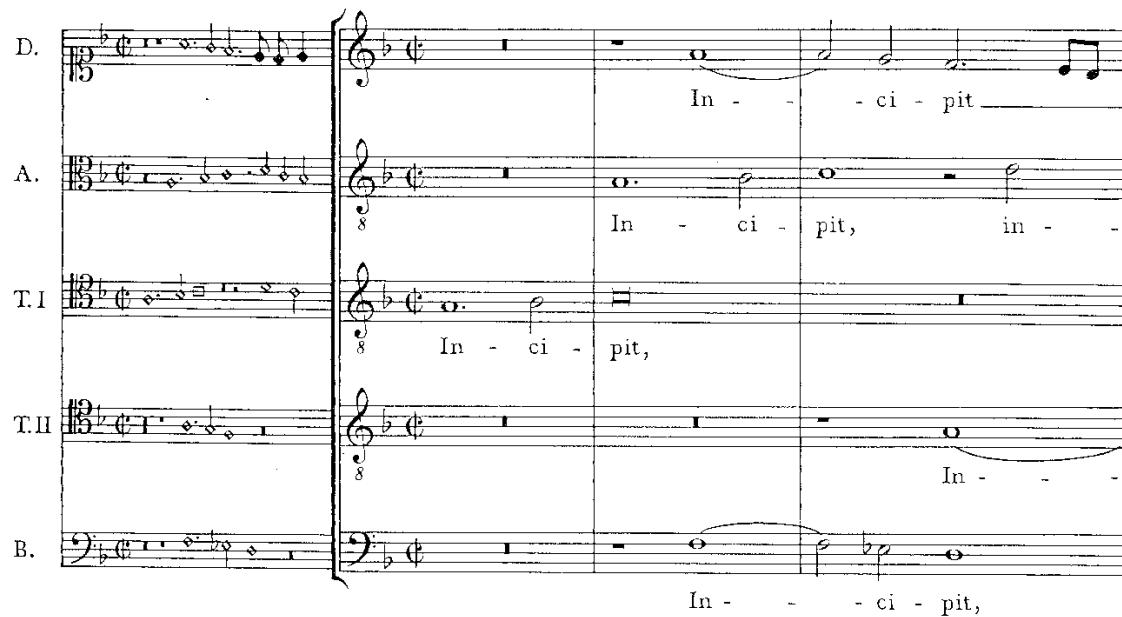
RUHNKE, M. **Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600.** Kassel: Bärenreiter, 1955.

TARLING, J. **The Weapons of Rhetoric.** Hertfordshire: Corda Music, 2004. 271 p.

ANEXO: Cópia da partitura utilizada: *Lamentationes Jeremiae Prophetae à 5* de Orlando Di Lasso (*München*, 1585). Editado: Peter Bergquist. Kassel: Bärenreiter, ©1992. (Neue Reihe/Band 22)

Feria quinta in Coena Domini

Lamentatio Prima Primi Diei

D. 

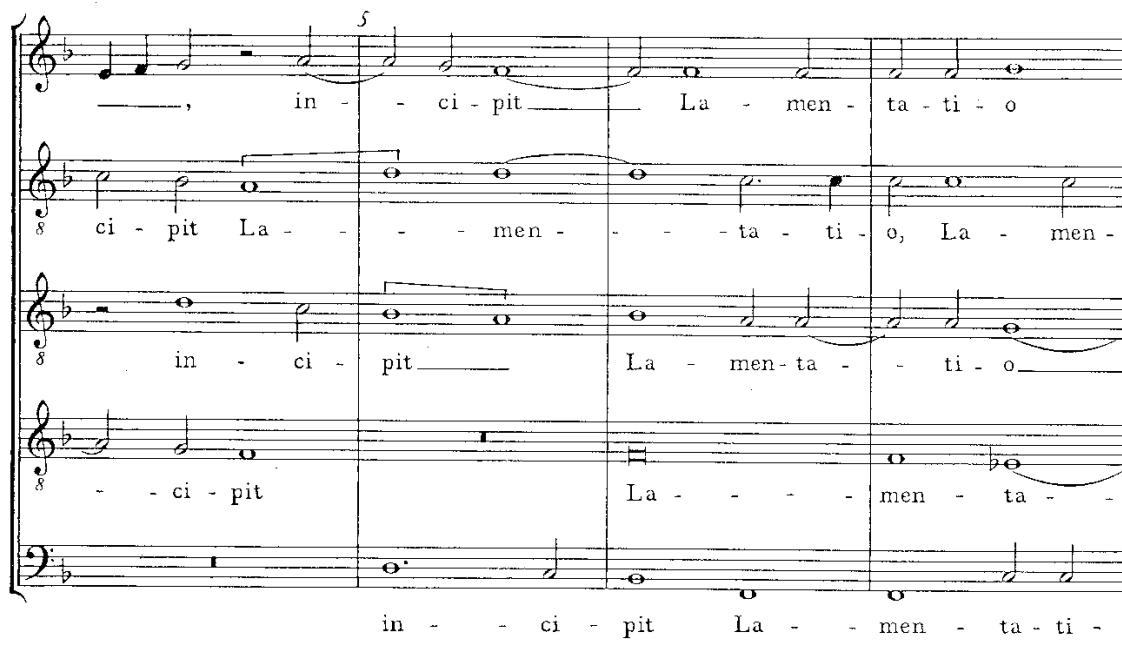
A.

T.I.

T.II.

B.

In - ci - pit,



5

—, in - ci - pit La - men - ta - ti - o

8 ci - pit La - men - ta - ti - o, La - men -

8 in - ci - pit La - men - ta - ti - o

8 - ci - pit La - men - ta - ti - o

in - ci - pit La - men - ta - ti - o

10

Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.
ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

— Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.
- ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae.

15

A - leph, A -
A - leph, A - leph,
A - leph, A -
A - leph —, A -
A -

- leph, A - leph.
A - — leph.
leph —.
- leph, A - leph —, leph.

20

Quo - - mo - do se - - det

Quo - - mo - do se - - det

Quo - - mo - do se - - det

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

Quo - - mo - do se - - det so - -

25

la ci - - vi - tas ple - -

30

na po - pu - lo! Fa - cta est qua - si vi - du - na na po - pu - lo! Fa - cta est qua - si vi - na na po - pu - lo! Fa - cta est qua - si vi -

35

40

45

Beth _____,
Beth _____,
Beth _____,
Beth _____,
Beth _____,
Beth _____,

Beth _____,
Beth _____,
Beth.
Beth _____,
Beth _____.

50

Plorans:

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

Plorans:

55

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

60

ma - xil - lis e - jus; non est qui
in ma - xil - lis e - jus; non est
in ma - xil - lis e - jus; non est
ma - xil - lis e - jus;
in ma - xil - lis e - jus;

65

con - so - le - tur e - am, ex o - mni - bus
qui con - so - le - tur e - am, ex o - mni - bus
qui con - so - le - tur e - am, ex o - mni - bus cha -
ex o - mni - bus

7

cha - ris e - - jus; o - - mnes a - - mi - ci e -
 8 cha - ris e - - jus; o - - mnes a - - mi - ci e -
 8 - - - ris e - - jus; o - - mnes a - - mi - - ci
 8 cha - ris e - - jus; o - - mnes a - - mi - ci e -
 cha - - ris e - - jus; o - - mnes a - - mi - ci e -

70

- - jus et fa - cti sunt
 8 - - jus et fa - cti sunt e - i
 8 e - jus spre - ve - runt e - - am, et fa - cti
 8 - - jus spre - ve - runt e - - am, et fa - cti
 - - jus spre - ve - - runt e - - am,

75

- e - i i - ni - mi - - - - ci.
 8 i - ni - mi - ci, i - - ni - mi - - - - ci.
 8 sunt e - - - i i - ni - mi - - - - ci.
 8 sunt e - - - i i - ni - mi - - - - ci.
 i - - - - - ni - mi - - - - - ci.

80

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

mel, Ghi - mel, mel, mel

Mi - gra - vit Ju -
Mi - gra - vit
Mi - gra - vit
Mi - gra - vit

Migravit:

85

das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et mul -
Ju - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et
Ju - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et
Ju - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et

pro - pter af - fli - cti - o - nem, et

90

ti - tu - di-nem ser - vi - tu - tis; ha -

mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - tis;

mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - tis; ha - bi - ta -

mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - tis;

mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - tis;

95

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

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

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

nec in -

100

nec in - ve - - nit re - - qui - em;

nec in - ve - - nit re - - qui - em;

in - - ve - - nit re - - qui - em;

in - - ve - - nit re - - qui - em;

ve - - nit re - - qui - em;

105

110

115

Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad

120

con - ver - te - re ad

ad Do - mi - num De - um tu - um.

Do - mi - num De - um tu - um.

Do - mi - num De - um tu - um.

ad Do - mi - num De - um tu - um.

Do - mi - num De - um tu - um.

Lamentatio Secunda Primi Diei

D. 

A. 

T. I 

T. II 

B. 

⁵
Za - - - in, Za - - - in.


© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

♯ ♯ 10

Re - cor - da - ta _____
est di - e - -
Re - cor - da - ta est Je - ru - sa - lem di -
Re - cor - da - ta est Je - ru - sa - lem di -
Recordata: Je - ru - sa - lem di - e -
Recordata: Je - ru - sa - lem di -

15

rum af - fli - cti - o - nis su - - ae, et -
e - rum af - fli - cti - o - nis su - ae,
e - rum af - fli - cti - o - nis su - ae,
- rum af - fli - cti - o - nis su - - ae,
e - rum af - fli - cti - o - nis su - - ae,

pra - va - ri - ca - ti - o - nis, o - mni - um de -
et pra - va - ri - ca - ti - o - nis, o - mni - um
et pra - va - ri - ca - ti - o - nis, o - mni - um
de -

20

- si - de - ra - bi - li - um su - o - - rum, quae

25

- ha - bu - e - rat a di - e - bus an - ti -
ha - bu - e - rat a di - e - bus an - ti -
ha - bu - e - rat a di - e - bus an - ti -

30

cum ca de-ret po pu lus e - - - - jus
cum ca de-ret po - - pulus e - - - - jus in
quis,
quis,
quis,

35

vi - de-runt

40

et

45

et de-ri-se - runt sab - ba-ta e - - - jus.

et de-ri-se - runt sab - ba-ta e - - - jus.

-, et de-ri-se - runt sab - ba-ta e - - - jus.

runt, et de-ri-se - runt sab - ba-ta e - - - jus.

de-ri-se - runt sab - - ba-ta e - - - - - jus.

50

Heth

Heth — — — , Heth.

Heth — — — , Heth

Heth — — — , Heth

Heth — — — , Heth.

55

Pec - - ca - - - tum pec - - ca - vit Je - ru - sa - lem,

Pec - - ca - - - tum pec - - ca - vit Je - - - ru -

Pec - - ca - - - tum pec - - ca - vit Je - ru -

Pec - - ca - tum, pec - ca - tum pec - - ca - vit Je -

Pec - - - ca - - - tum pec - - ca - - vit Je - ru -

60

pro - pter - e - a in - sta - bi-lis fa -
sa - lem, pro - pter-e - a in - sta - bi-lis
sa - lem, pro-pter-e - a, pro-pter-e - a in - sta - bi-lis fa -
ru - sa - lem, pro - pter - e - a
sa - lem, pro - pter-e - a

65

- cta est; o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am
fa - - cta est; o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am
- cta est; o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am spre -
o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am spre -
o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am spre -
o - mnes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am

70

qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni -
spre - ve - runt il - lam, qui - a vi - de - runt i - gno - mi -
ve - runt il - lam,
ve - runt il - lam, qui - a vi - de - runt i - gno - mi -
spre - ve - runt il - lam,

75

am e - jus: i - psa au - tem ge - mens, ge -
ni-am e - jus: i - psa au - tem ge -
i - psa au - tem ge - - mens
am e - jus: i - psa au - tem ge - - mens
i - psa au - tem ge - - mens

80

-mens et con - ver - - sa est re-tror - sum.
- mens et con - ver - - sa est re - tror - sum.
et con - ver - sa est re - tror - sum.
et con - ver - sa, et con - ver - sa est re - tror - sum.
et con - ver - sa est re - tror - sum.

85

Teth _____, Teth _____, Teth.
Teth _____, Teth, Teth _____, Teth.

Quatuor - Discantus tacet

A.

T. I

T. II

B.

Sor - - des e - - jus in pe - di -

90

bus e - - - jus, nec re - -

bus e - - - jus,

- di - bus e - - - jus, nec re - - cor -

bus e - - - - jus, nec re - -

95

cor - - da - ta est fi - - - - nis

- da - - ta est fi - - - - nis su - -

cor - - da - ta est fi - - - - nis

100

105

100

8 su - - - i; de - po - si - ta est

8 de - po - si - ta est ve - - he -

8 - - - i; de - po - si - ta

8 su - - - i; de - po - si - ta est

8 ve - - - he - men - - ter, non

8 men - - - - ter, non ha - - bens, non

8 est ve - he - men - - ter, non ha - -

8 ve - - - he - men - - ter, non ha - -

8 ha - bens, non ha - bens con - - so - la - to - rem.

8 ha - bens, non ha - bens con - so - - la - to - rem.

8 - bens con - so - - la - to - - rem.

8 bens con - - - so - - - - la - to - - rem.

108

110

115

120

mi - - - cus. Je - ru - sa - lem, Je -

ni - mi - - cus. Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa -

i - ni - mi - - cus. Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa -

Je - ru - sa -

ru - - sa - lem, con - ver - te - re ad

lem, Je - ru - - sa - lem, con - - ver - - te - re ad

lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re

lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re

lem, con - ver - te - re ad

125

Do - mi-num De - - - um tu - - - - um.

Do - - - mi - num De - um tu - - - - um.

ad Do - mi-num De - um tu - - - - um.

ad Do - - mi-num De - - um tu - - - um.

Do - mi-num De - - - um tu - - - - um.

Lamentatio Tertia Primi Diei

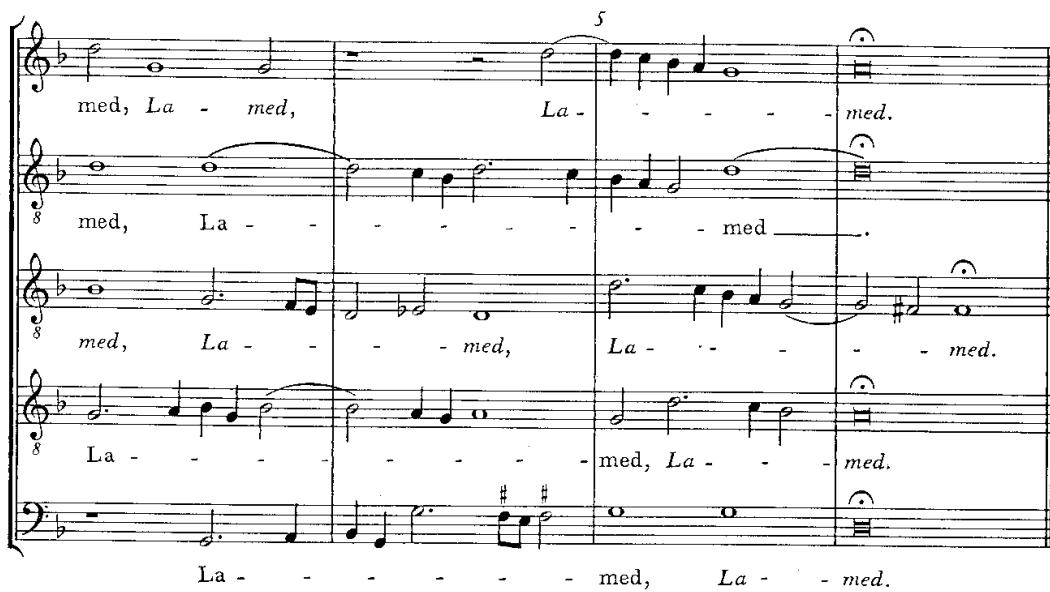
D. 

A. 

T. I 

T. II 

B. 



5

med, La - med,

med, La - med.

med, La - med,

med, La - med.

med, La - med,

med, La - med.

La - med, La - med.

© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

10

O vos omnes qui trans -
i - - tis per vi - - - -
i - - tis per vi - am, per vi - - - -
i - - tis per vi - - am, at -
i - - tis per vi - - - -
am, at - ten - di - te, et vi - de - te
am, at - ten - di - te, et vi - de - - -
am, at - ten - di - te, et vi - de - - -
ten - di - te, et vi - de - te, et vi - de - - -
am, at - ten - di - te, et vi - de - - -

15

20

si est do - - lor, si est do - -
te si est do - - lor,
te si est do - - lor, si
te si est do - - lor, si est
te si est do - - lor, si est do - -

25

lor, si est do - - lor, si - - cut -
si est do - - lor, si est do - - lor si -
est do - - lor, si est do - - lor si - -
do - lor, si est do - - lor si - - cut do - -
lor, si est do - - lor si - -

do - lor me - - - us! quo - - ni - am
- cut do - - lor me - - - us! quo - - ni -
cut do - - lor me - - - us! quo - - ni -
- lor, si - cut do - - lor me - - - us! quo - - ni -
cut do - - lor me - - - us! quo - - ni -

30

vin - de - mi - a - vit me, ut lo - cu - tus
 8' am vin - de - mi - a - vit me, ut lo - cu -
 8' am vin - de - mi - a - vit me, ut
 8' am vin - de - mi - a - vit me, ut lo -
 am ut lo - cu - tus

35

est, Do - mi -
 - tus est, ut lo - cu - - tus est Do - - mi -
 8' lo - cu - - tus est Do - mi - nus,
 8' cu - tus est Do - - mi - nus,
 est, ut lo - - cu - tus est Do - mi - nus,

nus, in di - - e i - - rae fu - ro -
 8' nus, in di - - e i - - rae fu - ro -
 8' in di - - e i - - rae fu - ro - ris
 8' in di - - e i - - rae fu - ro - ris su - i,
 in di - - e i - - rae fu - -

40

- ris su - i, fu - ro - ris su - i, fu - ro - ris su - i.
ris, fu - ro - ris su - i, fu - ro - ris su - i.
su - i, fu - ro - ris su - i fu - ro - ris su - i.
su - i, fu - ro - ris su - i fu - ro - ris su - i.
fu - ro - ris su - i fu - ro - ris su - i.

45

Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —.

50

Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
—, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
—, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
Mem —, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —,
—, Mem —, Mem —, Mem —, Mem —.

Tria - Tenor II et Bassus tacent

55

D. De excelsō:
A. De ex - cel - so mi - sit i - gnem, mi -
T.I De ex - cel - so mi - sit i - gnem

i - - gnem in os - - si - bus me -
- sit i - gnem in os - - si - bus me - -
in os - si - bus me - is, et e - ru -

60

is, et e - ru - di - vit me
is, et e - ru - di - - vit me;
di - - - vit me: ex - pan - dit re - - -

-; ex - pan - dit re - - - te pe - - di - bus
ex - pan - dit re - - - te pe - - di - bus me - is,
te pe - di - bus me - is, pe - - di - bus

me - - is, con - ver - tit
 me - - is, con - ver - tit me
 me - is, con - ver - tit me

70
 me re - - - - - - - - - sum; po - su - it
 re - tror - - - - - - - - - sum; po - su - it

su - it me de - - - so - la - - tam
 me de - - - so - la - - - - -
 me de - - - so - la - - tam, to -

75
 - , to - - - ta di - - e moe - - ro -
 tam, to - - - ta di - - e moe - ro - -
 - - ta di - - - e moe - ro - - -

80
 - re con - fe - - - ctam.
 re con - fe - - - - - ctam.
 re con - fe - - - - - ctam.

Music score for a four-part choir (SATB) in common time, key signature of one flat.

The score consists of three staves of music, each with lyrics in Latin:

Stave 1 (Soprano):

- Measure 1: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 2: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 3: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 4: *Nun*.

Stave 2 (Alto):

- Measure 1: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 2: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 3: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 4: *Nun*.

Stave 3 (Tenor):

- Measure 1: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 2: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 3: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 4: *Nun*.

Stave 4 (Bass):

- Measure 1: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 2: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 3: *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*, *Nun*.
- Measure 4: *Nun*.

Measures 85-86:

- Measure 85: *Vi - gi - la - vit*, *ju - gum, vi - gi -*, *Nun.*, *Vi - gi - la - vit ju - gum*, *Vi - gi - la - vit ju - gum*.
- Measure 86: *Nun.*, *Vi - gi - la - vit ju - gum*, *Vi - gi - la -*.
- Measure 87: *—, Nun.*, *Vi - gi - la -*.

Measures 90-91:

- Measure 90: *la - vit ju - - gum i - ni - qui - ta - -*, *i - ni - qui - ta - tum me - a - -*, *i - ni - qui - ta - tum, i - ni - qui -*, *vit ju - - gum i - ni - qui - ta - tum, i -*.
- Measure 91: *vit ju - - gum i - ni - qui - ta - tum, i - ni - qui -*.

tum, i - ni - qui - ta - - tum me - a - rum,
 rum, i - ni - qui - ta - tum me - a - - rum,
 - - - - ta - - tum me - a - - rum, in
 ni - qui - ta - - tum me - a - - rum,
 ta - - tum me - a - - rum,

95

in ma - nu e - - jus
 in ma - nu e - - jus con - vo - lu - tae
 ma - - nu e - - jus con - vo - lu - tae
 in ma - nu e - - jus con - vo - lu - tae
 in ma - nu e - - jus con - vo - lu - tae

et im - po - si - tae, et im - po - si - tae
 sunt, et im - po - si - tae
 sunt, et im - po - si - tae
 sunt,

100

col - - lo me - - o;

col - - lo me - - o;

col - - lo me - - o; in - - fir -

col - - lo me - - o; in - - fir - ma - ta

in - - fir -

105

vir - - tus me - - a;

vir - - - tus me - - - a

ma - - ta est

de -

ma - - ta est

de -

ma - - ta est

de -

de - dit me Do - mi - nus in ma - - -

de - dit me Do - - - mi - nus in ma - - -

de - dit me Do - - - mi - nus in ma - - -

de - dit me Do - - - mi - nus in ma - - -

110

nu de qua non po - - - te -

115

Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem,

Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem,

Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem,

Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem,

Jerusalem,

120

lem,
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
- lem, Je - ru - sa - lem
lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
8 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,

con - - ver - - - te - - re ad
con - - ver - - - te - re ad Do - mi -
con - - ver - te - - re ad Do - - - - mi -
con - - ver - te - - re, con - ver - te - re ad Do - mi -
con - - ver - - - te - re ad Do - mi -

125

Do - mi - num De - - - - um tu - um.
num De - - - um tu - um.
num De - - - um tu - um.
num De - - - um tu - um.

Feria sexta in Parasceve
Lamentatio Prima Secundi Diei

D. De La - men - ta - ti -

A. De La - men - ta - ti -

T. I De La - men - ta - -

T. II De La - - men - ta - ti -

B. De La - men - ta - - -

5

o - - - ne Je - - re - mi - - ae

- - o - - ne Je - - - re - mi - -

ti - o - - - ne Je - re - mi - - ae

o - - - - ne Je - - - re - mi - -

ti - - - o - - - ne Je - - - re - mi - -

© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

10

Pro - phe - tae.

ae Pro - phe - tae.

Pro - phe - tae.

ae Pro - phe - tae.

ae Pro - phe - tae.

Heth , Heth

15

Co - gi - ta -

Co - gi - ta -

Co - gi - ta -

Co - gi - ta - vit.

Cogitavit:

20

vit Do - mi - nus dis - si - pa - re mu - ;
 vit Do - mi - nus dis - si - pa - re mu - ;
 - vit Do - mi - nus dis - si - pa - re mu - ;
 --- Do - mi - nus dis - si - pa - re mu - .

25

rum fi - li - ae Si - on; te - ;
 rum fi - li - ae Si - on; te - ten - ;
 rum fi - li - ae Si - on; te - ten - ;
 rum fi - li - ae Si - on; te - ten - ;
 te - ten - .

ten - dit fu - ni - cu-lum su - um, et non a - ver - ;
 - dit fu - ni - cu - lum su - um, et non a - ;
 - dit fu - ni - cu-lum su - um, et ;
 dit fu - ni - cu - lum su - um, et non a - ;
 dit fu - ni - cu - lum su - um, et non a - .

30

- tit ma - - num su - am a per - di - ti - o -
ver - tit ma - - num su - am a per - di - ti -
non a - ver - tit ma - num su - am a per - di - ti -
ver - tit ma - - num su - am a per - di - ti -
ver - tit ma - - num su - am a per - di - ti -
ver - tit ma - - num su - am a per - di - ti -

35

- - - ne; lu - - xit - que an - te - mu - ra -
o - - ne; lu - xit - que an - te - mu - ra - le,
o - - - ne; lu - xit - que an - - - te - mu - ra -
o - - - ne; lu - xit - que an - te - mu - ra -
di - ti - o - - ne; lu - - xit - que an - - - te - mu - ra -

40

le, et mu - rus pa - ri - ter
et mu - - rus pa - ri - ter
ra - - le, et mu - - rus pa - ri - ter dis -
le, et mu - rus pa - - - ri - ter pa - ri - ter

41

dis - si - pa - tus est.
dis - si - pa - tus est.
- si - pa - tus est., dis - si - pa - tus est.
dis - si - pa - tus est.
dis - si - pa - tus est.

45

Teth
Teth,
Teth,
Teth, Teth, Teth

49

, Teth
Teth,
Teth, Teth, Teth

Defixaes:

42

Defixaes:

Soprano (S): De - fi - - xae sunt in ter - -
Alto (A): De - fi - - xae sunt in ter - -
Bass (B): De - - fi - - - xae sunt in ter - -

43

Soprano (S): De - fi - - xae sunt in ter - -
Alto (A): De - fi - - xae sunt in ter - -
Bass (B): De - - fi - - - xae sunt in ter - -

44

Soprano (S): De - fi - - xae sunt in ter - -
Alto (A): De - fi - - xae sunt in ter - -
Bass (B): De - - fi - - - xae sunt in ter - -

45

Soprano (S): De - fi - - xae sunt in ter - ra
Alto (A): De - fi - - xae sunt in ter - ra
Bass (B): De - - fi - - - xae sunt in ter - ra

46

Soprano (S): ra por - tae e - jus,
Alto (A): ter - - - ra por - - tae e - - -
Bass (B): ra por - - tae e - - -

47

Soprano (S): por - - - tae e - - - jus,
Alto (A): por - - - tae e - - -
Bass (B): por - - - tae e - - -

48

Soprano (S): di-dit et con - tri - - vit ve -
Alto (A): per - di-dit et con - - tri - - vit
Bass (B): jus, per - di-dit et con - - tri - - tri - - vit ve -

49

Soprano (S): jus, per - di-dit et con - - tri - - - - vit
Alto (A): jus, per - di-dit et con - - tri - - - - vit
Bass (B): jus, per - di-dit et con - - tri - - - - vit

50

Soprano (S): per - di-dit et con - - tri - - - - vit
Alto (A): per - di-dit et con - - tri - - - - vit
Bass (B): per - di-dit et con - - tri - - - - vit

60

ctes e - - - jus; re - - -
ve - - ctes e - jus; re - - gem e - -

ve - - ctes e - - - - jus; re - - - - gem

65

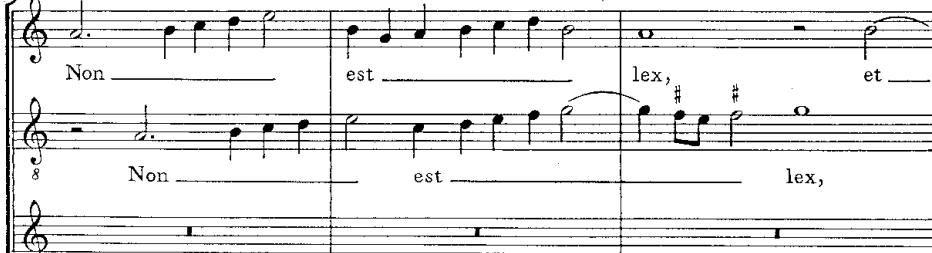
gem e - - jus et prin - ci -
gem e - - - - jus et prin - ci -
- - - jus et prin - ci - pes, et prin -
- gem e - - - jus et prin - ci -

e - - - - jus et prin - - ci - pes e -

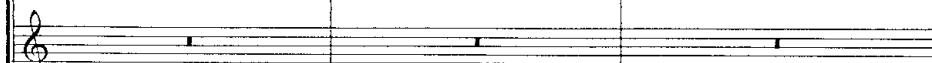
70

pes e - - - jus in gen - - ti - bus:
pes e - - - jus in gen - - ti - bus:
- ci - pes e - - - jus in gen - - ti - bus:
pes e - - - jus in gen - - ti - bus:

Tria

D. 

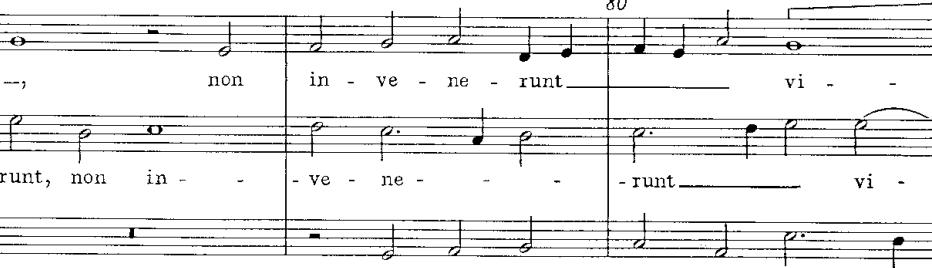
A. 

T. II 

8 Non est lex:

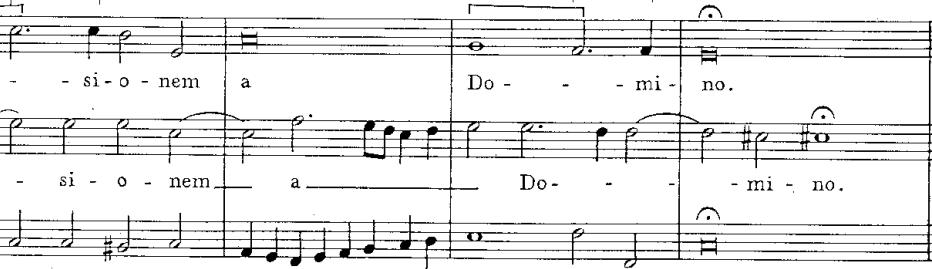
75 

8 et pro - phe - tae e - - - jus non in - ve - ne - - -

80 

runt, non in - - - ve - ne - - - - runt vi - - -

8 non in - ve - - - ne - runt vi - - -



8 - si - o - nem a Do - - - mi - no.

8 - si - o - nem a Do - - - mi - no.

8 - si - o - nem a Do - mi - no.

85

90

85

90

95

Se - de - runt in ter - ra,
Se - de - runt in ter - ra, con -
Se - de - runt in ter - ra,
Se - de - runt in ter - ra,
Se - de - runt in ter - ra,

Se - de - runt in ter - ra;

100

fi - li - ae Si -
ti - cu - e - runt se - nes fi - li - ae
con - ti - cu - e - runt se - nes fi - li - ae Si -
con - ti - cu - e - runt se - nes fi - li - ae

105

- - on; con - - sper - se - runt ci - ne - re ca - pi -
Si - - on; con - - sper - se - runt ci - ne - re ca - pi - ta
on; con - - sper - se - runt ci - ne - re ca - pi -
Si - - on - - ; con - - sper - se - runt ci - ne - re ca - pi -
con - - sper - se - runt ci - ne - re ca - pi -

ta su - - a, ac - cin - cti sunt

su - - - a, ac - - cin - - - cti

ta su - - a, ac - - - - cin - -

ta su - - a, ac - - - - cin - -

ta su - - a, ac - - - - ac - cin - cti

ta su - - a, ac - cin - - cti sunt

110

ci - - - li - - - ci - is; ab -

sunt ci - - - li - - - ci - is; ab -

- - - - cti sunt ci - li - - - ci - is;

sunt ci - li - - - ci - is; ab -

ci - - - li - - ci - is; ab - - je -

115

- je - ce - - runt in ter - - ram ca -

je - ce - - runt in ter - - ram ca pi -

ab - - je - - - ce - runt in ter - -

je - ce - - - - - runt in ter - -

ce - - - - - runt in ter - - - - -

The musical score consists of three staves of music for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The music is in common time.

Section 1: The lyrics are in Spanish. The vocal parts are labeled with '8' above them. The lyrics are:

- Soprano: -pi - ta su - a vir - - gi - nes, vir -
- Alto: ta su - a vir - - gi - nes, vir -
- Bass: ram ca - pi - ta su - a vir - - gi -
- Soprano: ram ca - pi - ta su - a vir -

Section 2: The section begins at measure 120. The lyrics are in Spanish and Latin. The vocal parts are labeled with '8' above them. The lyrics are:

- Soprano: vir - gi - nes Ju - - da.
- Alto: - gi - nes Ju - - da.
- Bass: nes, vir - gi - nes Ju - - da.
- Soprano: - gi - nes Ju - - da.
- Alto: - gi - nes Ju - - da.
- Bass: - gi - nes Ju - - da.

Section 3: The section begins at measure 125. The lyrics are in Latin. The vocal parts are labeled with '8' above them. The lyrics are:

- Soprano: Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -
- Alto: Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
- Bass: Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
- Soprano: Je - ru - sa - lem,
- Alto: Je - ru - sa - lem,
- Bass: Je - ru - sa - lem,

130

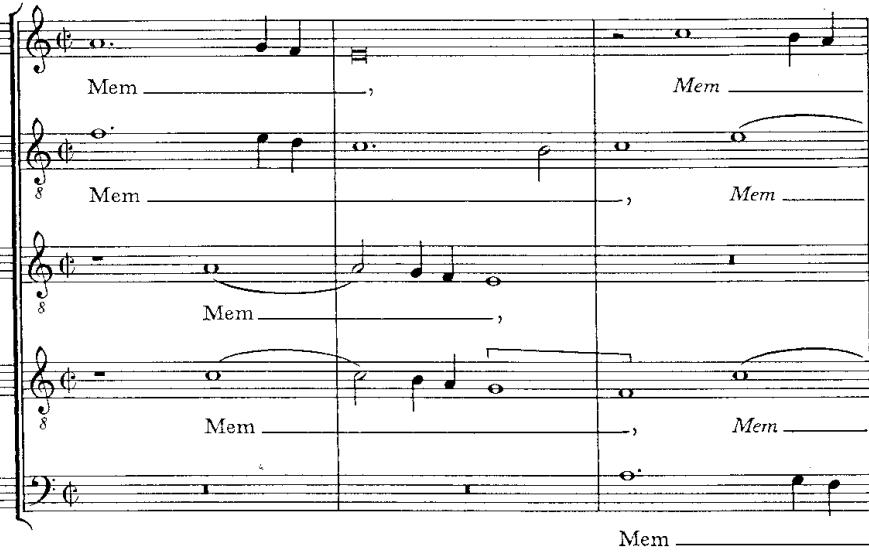
lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem - ,
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - - ru - sa - - lem,
- , Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem - ,
Je - ru - sa - lem - ,

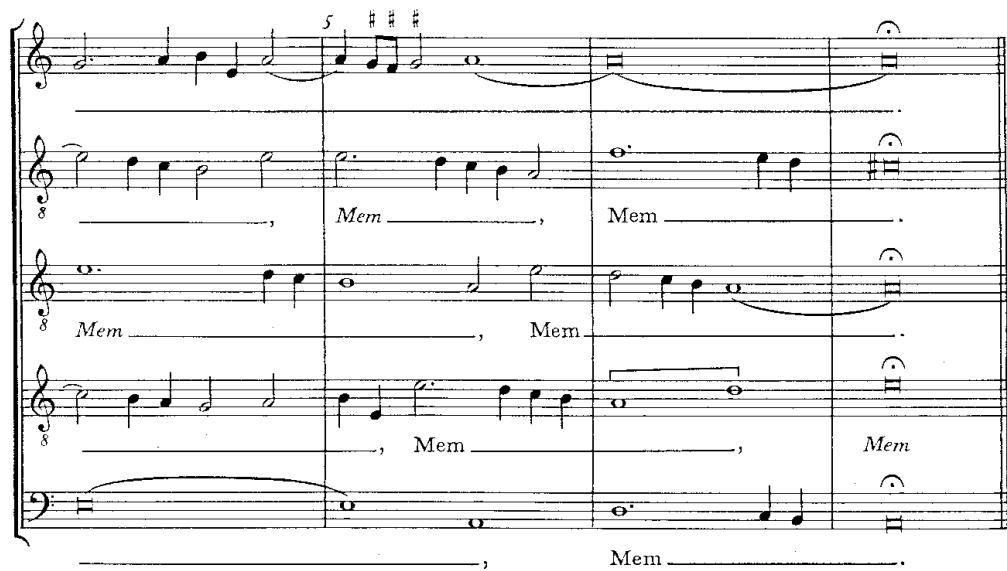
con - ver - te - re, con - ver - te - re ad Do -
con - - ver - te - re, con - ver - te - re ad Do - mi -
con - - ver - te - re ad Do - mi - num
con - - ver - te - re, con - ver - te - re ad Do - mi -
con - - ver - te re, con - ver - te - re ad Do - mi -

135

- mi - num De - - um tu - - - - um.
num De - - um tu - - - - um.
- De - - um tu - - - - um.
num De - - um tu - - - - um.
num De - - um tu - - - - um.

Lamentatio Secunda Secundi Diei

D. 



© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

10

Cu - - i com - pa - ra - bo - te, vel

Cu - - i com - pa - ra - bo - te, vel

Cu - - i com - pa - ra - bo - te, vel

Cu - - i com - pa - ra - bo - te, vel

Cu - - i com - pa - ra - bo - te, vel

vel cu - - i as - si - mi - la - bo te, fi - li - a

cu - - i as - si - mi - la - bo te, fi - li - a

15

- li-a Je - ru - sa - lem?

a Je - ru - sa - lem?

a Je - ru - sa - lem?

a Je - ru - sa - lem?

Cu - - i ex - ae - qua - bo

Cu - - i ex - ae - qua - bo

Cu - - i ex - ae - qua - bo

Cu - - i ex - ae - qua - bo

Je - - ru - sa - lem?

Cu - - i ex - ae - qua - bo

20

te,
et con - so - la - bor - te,
et con - so - la - bor - te,
— te,
et con - so - la - bor - te,
et con - so - la -

25

te, vir - go, fi - li - a
so - la - bor - te, vir - go,
vir - go, fi - li - a Si - on?
— te, vir - go, fi - li - a
bor - te, vir - go, fi - li - a

a Si - on? Ma -
—, fi - li - a Si - on? Ma - gna est
Ma - gna est e - nim, ma - gna est e -
li - a Si - on? Ma - gna est e - nim, ma -
Si - on? Ma - gna est e -

30

- gna est e - nim ve - lut ma - - - re
e - nim ve - lut ma - re con -
- nim ve - lut ma - - - re con -
gna est e - nim ve - lut ma - - - re
e - - nim ve - lut ma - - - re

35

- tri - ti - o tu - - - a;
tri - - - ti - o tu - - -
con - - tri - ti - o tu - - - a;

quis me -

quis me - de - bi - tur, quis
quis me - de - bi - , quis me - de - bi -
quis me - de - bi - tur tu - - i, quis me - de - bi -

de - bi - tur tu - - i, quis me - de - bi -

40

me - de - bi - tur tu - - - i, quis me -
 tur tu - - i, quis me - de - - bi - tur tur tu - - i,
 - , quis me - de - - bi - tur
 i, quis me - de - - bi - tur

45

de - - bi - tur tu - - i?
 - - - - - - - - - - i?
 tu - - - - - - - - - - i?
 tu - - - - - - - - - - i?

Nun _____,
 Nun _____,
 Nun _____,

Nun _____, Nun _____,
 Nun _____, Nun _____,
 Nun _____, Nun _____,
 Nun _____, Nun _____,

Nun _____, Nun _____,

50

Pro - phe - tae tu - i vi - de -
Pro - phe - tae tu - - - i vi - de - runt
Pro - phe - tae tu - - - i vi - de - runt ti - bi,
Pro - phe - tae tu - - - i vi - de - runt ti -
Pro - phe - tae tu - i vi - de - runt ti - bi, vi -

55

runt ti - - - bi fal - - sa
ti - - bi fal - - sa
vi - de - runt ti - - bi fal - - sa
bi, vi - de - runt ti - - bi fal - - sa
de - runt ti - - - bi fal - - -

et stul - - - ta; nec a -
et stul - - - ta; nec
et stul - - - ta;
et stul - - - ta; nec
sa et stul - - - ta; nec

60

pe - ri - e - bant i - ni - qui - ta - tem tu -
— a - pe - ri - e - bant i - ni - qui - ta - tem tu - am
— a - pe - ri - e - bant i - ni - qui - ta - tem tu -

65

— am — , ut te ad
— , ut te ad poe - ni - ten - ti -
ut te ad poe - ni - ten - ti - am, ad
— am, ut te ad poe - ni - ten - ti -

65

poe - ni - ten - ti - am pro - vo - ca - rent;
am pro - vo - ca - rent; vi -
poe - ni - ten - ti - am pro - vo - ca - rent;
ten - ti - am pro - vo - ca - rent; vi - de - runt
am pro - vo - ca - rent;

70

vi - de - runt au - tem ti - bi
de - runt au - tem ti - bi
vi - de - runt au - tem ti - bi
au - tem ti - bi as -
as -

fal - sas
fal - sas,
as - sum - pti - o - nes fal - sas,
sum - pti - o - nes fal - sas, et
sum - pti - o - nes fal - sas,

75

—, et e - je - cti - o - nes.
et e - je - cti - o - nes.
et e - je - cti - o - nes.
e - je - cti - o - nes.

et e - je - - - cti - o - - - nes.

80

Sa - - mech,
Sa - - mech,
Sa - - mech, Sa - - mech,
Sa - - mech,
Sa - - mech,

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

85

Plauserunt:
Plau - - se - runt su - per - te
Plau - - se - runt su - -

90

8 8 8 8 8

o - mnes trans-e - un - - - tes per vi -
per te ma - ni - bus o - mnes trans - e - un - tes per
ma - ni - bus o - mnes trans - e - un - tes per vi -
per te ma - ni - bus o - mnes trans-e - un - - - tes per
ma - - ni - bus o - mnes trans-e - un - - - tes per

95

8 8 8 8 8

- - - am; si - bi - la - ve - runt
vi - - - am; si - bi - la - ve - - runt
- - - am; si - bi - la - ve - - runt
vi - - - am; si - bi - la - ve - - runt et
vi - - - am; si - bi - la - ve - - runt et

8 8 8 8 8

su -
et mo - ve - - - runt ca - put su - - -
et mo - ve - - runt ca - - put su - - -
mo - ve - runt ca - put su - - -
mo - ve - - - runt ca - put su - - -

100

per fi - li - am Je - ru -
um su - - per fi - li - am Je - ru - sa -
um su - - per fi - li - am Je -
um su - - per fi - li - am Je - ru - sa - lem:
um su - - per fi - li - am Je - -

- sa - lem: Haec ci - ne est urbs,
lem: Haec ci - ne est urbs, di -
ru - sa - lem: Haec ci - ne est urbs, di -
Haec ci - ne est urbs, di -
ru - sa - lem: di -

105

di - cen - tes, per - fe - cti de - co -
- cen - - tes, per - fe - - - cti de - co -
cen - - - tes, per - fe - cti de - -
cen - - - tes, per - fe - - - cti
cen - - - - tes,

110

- ris, gau - di - um u - ni - ver - -
- ris, gau - di - um u - ni - ver - sae, u -
co - ris, gau - di - um u - ni -
de - co - ris, gau - di - um u - ni - ver -
gau - di - um u - ni - ver - -

- sae ter - rae? Je -
ni - ver - sae ter - rae? Je - - -
ver - sae ter - rae? Je -
- sae ter - rae? Je - -
- sae ter - rae?

115

ru - sa - lem, Je -
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
Je - ru - sa - lem, Je -

ru - sa - lem, con - ver - te -
 Je - ru - sa - lem, con - ver - te -
 ru - sa - lem, con - ver - te -
 ru - sa - lem, con - ver - te -
 ru - sa - lem

120

re ad Do - mi -
 re, con - ver - te - re ad Do - mi -
 re, con - ver - te - re ad Do - mi -
 con - ver - te - re, con - ver - te - re ad Do - mi -

125

num De - um tu - - - um.
 num De - - - um tu - - - um.
 - - - um. tu - - - um.
 num De - - - um tu - - - um.

Lamentatio Tertia Secundi Diei

D. 

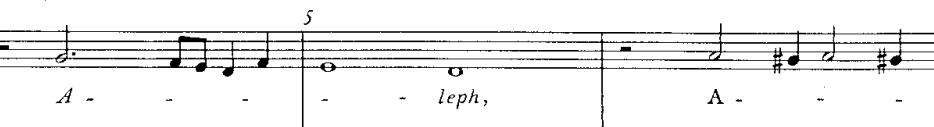
A. 

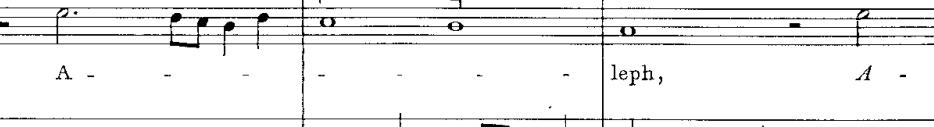
T. I 

T. II 

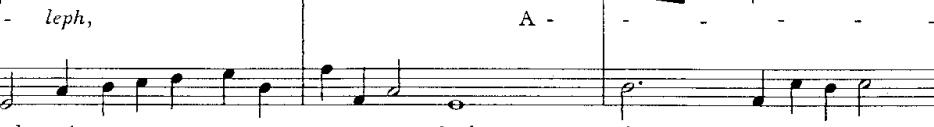
B. 

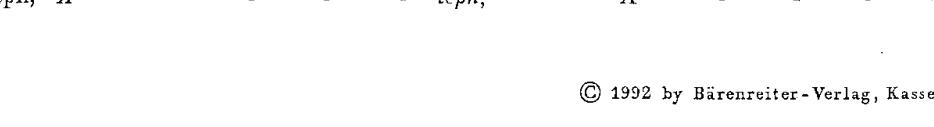
5

A. 

A. 

A. 

A. 

A. 

© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

10

leph, A - - - leph, A - - - leph.

leph, A - - - leph, A - - - leph.

A - - - leph, A - - - leph.

leph, A - - - leph, A - - - leph.

leph, A - - - leph, A - - - leph.

E - - - go vir vi - - - dens

E - - - go vir vi - - - dens

E - - - go vir vi - - - dens

Ego: pau - - per -

pau - per - ta - tem me - am

pau - - per - ta - tem me - - am

pau - per - ta - tem me - - am in vir -

ta - - tem me - - am in

- per - ta - - - tem me - - - am in

in vir - ga in - di - gna - ti - o - nis
 in vir - - ga in - di - gna - - ti - o - nis e -
 ga _____ in - - - di - gna - ti - o - nis
 vir - - - - ga in - di - gna - ti - o - nis
 vir - - - - ga in - di - gna - ti - o - nis

20
 e - - - jus. Me mi - na - - -
 - - - jus. Me mi - na - - vit; et
 e - - - jus. Me mi - na - - vit;
 e - - - jus. Me mi - na - - vit;
 e - - - jus.

25
 vit; et ad - du - - - xit in te - ne - bras,
 ad - du - - xit in te - ne - bras
 et ad - du - - xit in te - ne - bras
 et ad - du - - xit in te - ne - bras
 in _____ te - ne - bras

30

et non in lu - cem.
—, et non — in lu - cem.
—, et non in lu - cem.
—, et non in lu - cem.
—, et non in lu - cem.

Beth —, Beth —, Beth —,
Beth —, Beth —, Beth —,
Beth —, Beth —, Beth —,
Beth —, Beth, Beth —, Beth —, Beth —, Beth.

40

Ve - tu - - stam fe - - cit pel - lem
Ve - tu - - stam fe - cit pel - lem
Vetustam:
Ve - tu - - stam fe - cit pel - lem me - -

Vetustam:

me - - - am et car - nem me - -
me - - - am et car - nem me - -
et car - nem me - -
- - - am et car - nem me - -
et car - nem me - -

et car - nem me - -

45

am, con - - tri - - vit os - - sa me - -
am, con - - tri - - vit os - - sa me - -
am, con - - tri - - vit os - - - - sa
am, con - - tri - - vit os - - - - sa me - a,
am, con - - tri - - vit os - - - - sa me - -

Sheet music for a four-part vocal composition. The music is in common time, key signature of two sharps, and consists of three staves.

Top Staff:

- Part 1: Treble clef, lyrics "a. Ae - di - fi - ca - - -".
- Part 2: Treble clef, lyrics "a. Ae - di - - - fi - ca - - -".
- Part 3: Alto clef, lyrics "me - - - a. Ae - di - fi - ca - - -".
- Part 4: Bass clef, lyrics "Ae - di - fi - ca - - - vit, ae - di - fi - - -".

Middle Staff:

- Part 1: Treble clef, lyrics "ca - - - vit".
- Part 2: Treble clef, lyrics "vit in gy - - ro me - - - o,".
- Part 3: Alto clef, lyrics "vit in gy - - - ro me - - - o,".
- Part 4: Bass clef, lyrics "ca - - - vit in gy - - ro me - - - o, et".

Bottom Staff:

- Part 1: Treble clef, lyrics "in gy - ro me - - - o,".
- Part 2: Treble clef, lyrics "et cir - cum - de - dit me".
- Part 3: Alto clef, lyrics "et cir - cum - de - dit me".
- Part 4: Bass clef, lyrics "et cir - cum - de - dit me fel - - -".

Final Notes:

- Part 1: Treble clef, lyrics "cir - cum - de - dit me fel - - -".
- Part 2: Treble clef, lyrics "cir - cum - de - dit me fel - - -".
- Part 3: Alto clef, lyrics "cir - cum - de - dit me fel - - -".
- Part 4: Bass clef, lyrics "et cir - cum - de - dit me fel - - -".

Musical score page 69, measures 57-59. The score consists of five staves. The vocal parts sing "fel - - - le et la - bo - - -" in measures 57-58, followed by a repeat sign and "le et la - - -" in measure 59.

Musical score page 69, measures 60-62. The vocal parts sing "re - - - re. Ghi - - -" in measure 60, followed by a repeat sign and "Ghi - - -" in measure 61, and "bo - - - re. Ghi - - -" in measure 62.

Musical score page 69, measures 65-67. The vocal parts sing "Ghi - - - mel," in measure 65, followed by a repeat sign and "mel, Ghi - - - mel," in measure 66, and "mel, Ghi - - - mel," in measure 67.

Musical score for voices Ghi and mel. The score consists of two staves. The top staff is for 'Ghi' and the bottom staff is for 'mel.'. Both staves have a treble clef and four measures. The vocal parts are mostly silent, with occasional short notes. The lyrics 'Ghi - - - - - mel.' are written below each staff.

Quatuor - Bassus tacet

70

Musical score for Quatuor voices: D, A, T.I, T.II. The bassus part is silent. The score has four staves. The top staff is for 'D.', the second for 'A.', the third for 'T.I', and the bottom for 'T.II'. The vocal parts sing in four-measure phrases. The lyrics 'Cir - - cum - ae - di - fi - ca - -' are repeated by each voice.

Continuation of the musical score for Quatuor voices: D, A, T.I, T.II. The bassus part is silent. The score has four staves. The top staff is for 'D.', the second for 'A.', the third for 'T.I', and the bottom for 'T.II'. The vocal parts continue singing in four-measure phrases. The lyrics 'ae - di - fi - ca - vit ad - - - -' and 'cir - - cum - ae - di - fi - ca - -' are shown.

75

ver - sum me, ad - ver - sum me, ad -
8 - - - ver - sum me, ad - - - ver -
8 ad - - - ver - sum me, ad - -
8 ver - sum me, ad - - - ver - sum me,

80

ver - sum me, ut non in - gre - di -
8 sum me, ut non in - gre - - di - ar, ut
8 ver - sum me, ut non in -
8 ut non in - gre - - di - ar;

ar, ut non in - gre - di - ar; ag -
8 non in - gre - - di - ar; ag -
8 gre - - di - ar; ag - gra - va -
8 ag - - gra - va - -

85

gra - va - - - - vit com - - - - pe - dem
gra - va - - - - vit com - - - - pe -
- vit com - pe - dem, ag - gra - va - - - - vit
- - - - vit, ag - gra - va - - - - vit

me - - - - um.
dem me - - - - um.
com - - pe - dem me - - - - um.
com - pe - dem me - - - - um.

90

Con - - clu - - sit vi - - as me -
Con - - clu - - sit vi - - as me - - - -
Con - - clu - - sit vi - - as me - - - -
Con - - - - clu - - sit vi - - as - - - -
Con - - - - clu - - sit vi - - as - - - - as me - - - -

95

Soprano: as, la pi di bus
Alto: as la pi - - - di -
Bass: me - - as la pi di bus
Soprano: as la pi - - - di - bus

100

Soprano: se mi tas, me - - as
Alto: qua - - - dris, se -
Bass: bus qua - - - dris, se - mi - tas me - - as
Soprano: qua - - - dris, se - mi - tas

Soprano: se mi tas, me - - as
Alto: - mi - tas me - as, sub - - - ver - tit,
Bass: se - mi - tas me - - as, sub - - - ver - -
Soprano: sub - - - - ver - - - tit, se - mi - tas me -
Alto: me - - as, se - mi - tas

105

se - mi-tas me - as sub - ver - tit.
tit.
tit. sub - ver - tit.
as sub - ver - tit. sub - ver - tit.
me - as sub - ver - tit.

Je - - ru - sa - lem., Je - - ru - sa - lem,
Je - - ru - sa - lem, Je - ru - - - sa - lem, Je -
Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
Je - - ru - sa - lem, Je - - ru - sa - lem, Je -

110

Je - - ru - sa - lem, Je - ru -
ru - - - sa - lem, Je - ru - sa - lem., Je -
Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je -

114

sa - lem, Je - ru - sa - lem,
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
lem, Je - ru - sa - lem,
ru - sa - lem,

115

con - ver - te - re ad Do - mi - num
con - ver - te - re ad Do - mi -
con - ver - te - re ad Do - mi - num
con - ver - te - re ad Do - mi - num
con - ver - te - re ad Do - mi - num

120

De - um tu - - - um.
num De - - - um tu - - - um.
De - um tu - - um, De - um tu - - um.
- mi - num De - - um tu - - - um.

Sabbato Sancto
Lamentatio Prima Tertii Diei

D. De La - - men - - ta -

A. De La - - men -

T. I De La - - men - - ta - -

T. II De La - men - ta - ti -

B. De La - - men - -

- - ti - o - - ne Je - - re - mi - -

ta - - ti - o - - ne Je - -

8 ti - - o - - ne Je - -

8 o - - - - ne Je - - - re -

ta - - ti - o - - - - ne Je - -

© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

ae Pro - phe - - - tae.

re - mi - ae Pro - - phe - - - tae.

re - mi - - - ae Pro - phe - - - tae.

mi - - - ae Pro - - phe - - - tae.

re - mi - - - ae Pro - - phe - - - tae.

10

Heth _____, Heth _____

Heth _____

Heth _____

Heth _____

Heth _____

Heth _____

15

—, Heth _____, Heth _____

—, Heth _____, Heth _____, Heth.

—, Heth _____, Heth _____

—, Heth _____, Heth _____, Heth.

—, Heth _____, Heth _____

Misericordiae Domini
Misericordiae Domini
Misericordiae Domini
Misericordiae Domini
Misericordiae Domini

20

ni, qui - a non su - mus con - sum - pti; qui -
ni, qui - a non su - mus con - sum - pti; qui -
ni, qui - a non su - mus con - sum - pti;
ni, qui - a non su - mus con - sum - pti; qui - a
ni, qui - a non su - mus con - sum - pti; qui -

25

a non de - fe - ce - runt mi - se -
a non de - fe - ce - runt mi - se -
qui - a non de - fe - ce - runt mi - se -
non de - fe - ce - runt mi - se -

30

ra - ti - o - nes e - - - - jus.
ra - ti - o - - - nes e - - - - jus.
ra - ti - o - nes e - - - - jus.
se - ra - - - - ti - o - nes e - - - - jus.
ra - ti - o - - - - nes e - - - - jus.

No - - vi di - - - lu - cu -
No - - vi di - - - lu -
No - - vi di - - -
Novi:
Novi:

35

lo - - - - , mul - - ta est fi -
lo, mul - - - ta est
lu - cu - lo, mul - - - ta est fi - des tu -
mul - - ta est fi - -
mul - - - ta est fi - -

des tu - a.
 fi - des tu - a.
 - a, fi - des tu - a.
 des tu - a.
 - des tu - a.

40
 Teth _____, Teth _____,
 Teth _____, Teth _____, Teth _____,
 Teth _____, Teth _____, Teth _____,
 Teth _____, Teth _____, Teth _____,

45
 Teth _____, Teth _____,
 Teth _____, Teth _____,
 Teth _____, Teth _____,
 Teth _____, Teth _____, Teth _____,

Teth _____, Teth _____, Teth _____, Teth _____, Teth _____.

50

Bo - - nus est Do - - - mi - nus
Bo - - nus est Do - - - mi - nus spe -
Bo - - nus est Do - - - mi - nus spe -
Bo - - nus est Do - - - mi - nus spe - ran - ti - bus in
Bo - - nus est Do - - - mi - nus spe - ran - ti - bus in

55

spe - ran - ti - bus in e - um, a -
ran - ti - bus in e - um, in e - - - um,
ran - ti - bus, spe - ran - ti - bus in e - - - um,
e - - - um, spe - ran - ti - bus in e - - - um,
bus in e - - - um, spe - ran - ti - bus in e - - - um,

The image shows three staves of musical notation for a four-part choir. The top staff begins with a soprano vocal line, followed by alto, tenor, and bass. The middle staff begins with alto, soprano, tenor, and bass. The bottom staff begins with bass, soprano, alto, and tenor. The music consists of short notes and rests, with lyrics written below each staff.

Top Staff:

- Line 1: - ni - mae, quae - ren - - - - ti
- Line 2: a - - - ni - mae, quae - ren - - - -
- Line 3: a - - - ni - mae, quae - ren - - - -
- Line 4: a - - - ni - mae, quae - ren - - - -
- Line 5: a - - - ni - mae

Middle Staff:

- Line 1: il - lum, quae ren - - - - ti il - -
- Line 2: - - - ti il - lum, quae - ren - ti
- Line 3: - - - ti, quae - ren - - - - ti il - -
- Line 4: - - - ti, quae - ren - - - - ti il - -
- Line 5: quae - ren - - - - ti il - -

Bottom Staff:

- Line 1: lum. Bo - - num est, bo - - num est
- Line 2: il - - - lum. Bo - - num est, bo - num est,
- Line 3: lum - - - . Bo - - num est, bo - -
- Line 4: - - - lum - - - . Bo - num est, bo - -
- Line 5: - - - lum. Bo - - - num est, bo - -

Measure Numbers:

- Top Staff: Measure 60
- Middle Staff: Measure 65
- Bottom Staff: Measure 65

pra - sto - la - ri cum si - len - ti -
bo - num est est pra - sto - la - ri cum si - len -
- num est pra - sto - la - ri cum si - len -
- num est pra - sto - la - ri cum si - len -
- num est pra - sto - la - ri cum si - len -

70

o sa - lu - ta - re De - i Bo -
- ti - o sa - lu - ta - re De - i.
- ti - o sa - lu - ta - re De - i. Bo -
- ti - o sa - lu - ta - re De - i. Bo -
- ti - o

75

num est, bo - num est vi - ro cum por -
Bo - - - num est, bo - num est vi - ro cum
- num est, bo - num est, bo - num est vi - ro cum
- num est, bo - num est, bo - num est vi - ro

80

ta - ve - rit ju - - - gum _____ ab
— por - ta - ve - rit ju - - - gum ab
8 por - ta - ve - rit ju - - - gum _____ ab
8 ab a - do -
ab a - do -

a - do - le - scen - ti - a su - - a.
Jod _____
a - do - le - scen - ti - a su - - a.
Jod _____,
a - do - le - scen - ti - a su - - a.
Jod _____
8 le - scen - ti - a su - - - a.
Jod _____
le - scen - ti - a su - - - a.

85

Jod _____, Jod _____
Jod _____, Jod _____
Jod _____, Jod _____
Jod _____, Jod _____
Jod _____

90

Tria - Tenor I et Bassus tacent

95

D.
A.
T. II

100

105

Po - - net in pul - ve - re os
Po - - - net in pul - ve - re os su -
Po - - - - net in pul - ve - re os su -
Po - - - - net in pul - ve - re os su -
Po - - - - net in pul - ve - re os su -

110

su - um, si for - - - te sit
- - - um, si for - - - te
su - - um, si for - - - te sit
- - - um, si for - - te sit spes.
um, si for - - - te sit

spes. Da - - bit per - cu - ti - en - ti se ma -
sit spes. Da - - bit per - cu - ti - en - ti se ma -
spes. Da - - bit per - cu - ti - en - ti se ma -
Da - - bit per - cu - ti - en - ti se

spes. Da - - bit per - cu - ti - en - ti se ma -

115

xil - - lam, sa - tu - ra - bi - tur, sa - tu -
xi - - lam, sa - - tu - ra - bi - tur, sa - - tu -
xil - - lam, sa - tu - ra - bi - tur, sa - - tu -
— ma-xil - lam, sa - tu - ra - bi - tur, sa - - tu -
xil - - lam, sa - tu - ra - bi - tur, sa - - tu -

120

ra - bi - tur op - pro - bri - is.
ra - bi - tur op - pro - bri - is.
ra - bi - tur op - pro - bri - is, op - pro - bri - is.
ra - bi - tur op - pro - bri - is, op - pro - bri - is.
ra - bi - tur op - pro - bri - is.

Je - ru - sa -
Je - ru - sa - lem, Je - ru - - - -
Je - ru - sa - - - - lem, Je - ru - sa -
Je - ru - sa - lem, Je - - - ru - sa - lem,

125

- - - lem
con - ver - te -
- - - sa - - - lem,
con - - ver - te -
8 lem, Je - ru - - - sa - lem,
con - - ver - - te -
8 - - - ru - sa - lem,
con - - ver - te -
Je - - - ru - sa - lem, con - - ver - te -

re, con - ver - te -
con - ver - te - re ad Do - mi -
re, con - ver - te -
con - ver - te - re ad Do - -
8 re, con - ver - te -
con - ver - te - re ad
8 re, con - - ver - te -
con - - ver - te - re ad
re, con - ver - te - - re, con - ver - te - re ad Do - mi -

130

num De - - um tu - - - - um.
mi-num De - - um tu - - - - um.
Do - mi-num De - - um tu - - - - um.
8 Do - mi-num De - - um tu - - - - um.
8 Do - - mi - num De - um tu - - - - um.
num De - - - - um tu - - - - um.

Lamentatio Secunda Tertii Diei

D. 

A. 

T. I 

T. II 

B. 



5

© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Musical score for voices and piano, measures 1-9. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass. The piano part is in the right hand. The lyrics are in Latin, with some words written vertically. Measure 1: A - - - - leph. Measure 2: - - - - leph. Measure 3: - - - - leph, A - - - - leph. Measure 4: A - - - - leph. Measure 5: - - - - leph. Measure 6: - - - - leph.

10

Musical score for voices and piano, measures 10-18. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass. The piano part is in the right hand. The lyrics are in Latin. Measure 10: Quo - mo - do, quo - mo - do ob - - . Measure 11: Quo - - mo - do ob - - . Measure 12: Quo - - mo - do ob - scu - ra - . Measure 13: Quo - mo - do , quo - mo - do ob - - . Measure 14: Quo - - mo - do ob - - . Measure 15: Quo - - mo - do ob - - .

15

Musical score for voices and piano, measures 19-27. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass. The piano part is in the right hand. The lyrics are in Latin. Measure 16: scu - ra - - tum est au - - rum, mu - ta - tus. Measure 17: scu - ra - - tum est au - - rum, . Measure 18: - - - tum est au - - rum, mu - ta - tus. Measure 19: scu - ra - - tum est au - - - rum, . Measure 20: scu - ra - - tum est au - - rum,

Musical score page 91, system 1. The music is in common time, treble clef, and consists of four staves. The lyrics are in Latin, with some words in French. The vocal parts are labeled 8, 8, 8, and 8. The lyrics include: "est co - - lor, co - - lor o - - - pti -", "mu - ta - tus est co - - - lor o - - pti -", "est, mu - ta - tus est co - - lor o - - pti -", "mu - - ta - tus est co - - lor o - - pti -", and "mu - ta - tus est co - - lor o - - pti - mus!".

20

Musical score page 91, system 2. The music continues in common time, treble clef, with four staves. The lyrics are: "mus! di - sper - si sunt la - pi-des san -", "mus! di - sper - si sunt di-sper - si sunt la - pi -", "o - pti-mus! di - sper - si sunt la - pi-des", "mus! di - sper - si sunt la - pi-des san -", and "di - sper - si sunt la - pi-des san - ctu - a - ri -".

25

Musical score page 91, system 3. The music continues in common time, treble clef, with four staves. The lyrics are: "- ctu - a - - ri - i in ca - pi - te o -", "des san - - ctu - a - ri - i in ca - pi - te", "san - ctu - a - ri - i in ca - pi - te, in ca - pi - te", "ctu - a - - - ri - i in ca - pi - te, in ca - pi -", and "i in ca - pi - te".

mmi - um pla - - - te - a - - - rum!

o - - mni - um pla - te - a - - - rum!

- o - mni - um pla - te - a - - - rum!

te o - mni - um pla - te - a - - - rum!

o - mni - um pla - te - a - - - rum!

30

Beth _____, Beth,

Beth _____, Beth _____, Beth,

Beth _____, Beth _____, Beth _____,

Beth _____, Beth _____,

Beth _____,

35

Beth _____, Beth _____, Beth _____,

Beth _____, Beth _____, Beth _____.

, Beth _____,

Beth _____, Beth _____, Beth.

Beth _____,

Tria - Tenor II et Bassus tacent

D. Fi - li - i Si - - - on in - -

A. Fi - li - i Si - - - on in - -

T. I Fi - li - i Si - - -

8

40

- - - cly - ti, et a -
- - - cly - ti, et a - mi -
on in - cly - ti, et a - mi -

8

45

mi - - cti au - - - ro pri - - mo,
- - cti au - - - ro pri - - - mo, quo -
- - cti au - - - ro pri - - mo,

8

quo - - - mo - do re - - pu - ta - ti
- - mo - do re - - pu - ta - - ti
quo - - - mo - do re - pu - ta - - ti

8

50

sunt in va - sa te - - - ste -
sunt in va - sa te - ste - a,
sunt in va - - - sa te - - - ste - a,

55

a, ó - - pus ma - nu - um fi - - - gu - li!
o - pus ma - nu - um fi - - - gu - li!
o - pus ma - nu - um fi - - - gu - li!

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

60

65

70

mel.
Ghi -
- mel.
- mel.
- mel.
- mel.
Ghi - - - - - mel.

Sed et la - - mi-ae nu - da -
Sed et la - - mi-ae nu - da -
Sed et la - - mi-ae nu - da -
Sed et la - - mi-ae nu - da -
Sed et la - - mi-ae nu -

ve - runt mam - - - mam,
ve - runt mam - - - mam,
ve - runt mam - - - mam,
da - ve - - runt mam - mam, la - - - cta - ve -

75

fi -
fi - li - a
ve - - runt ca - - tu-los su - - - os:
- runt ca - tu - los su - - - os:

80

li-a po-pu-li me-

po-pu-li me-

fi-li-a po-pu-li me-

i cru-de-

i cru-de-

i cru-de-

85

lis qua-si stru-thi-o in

lis qua-si stru-thi-o in

lis qua-si stru-thi-o in

qua-si stru-thi-o in

98

in de - ser - - - to.
de - deser - - - to.
Je - ru - sa -
de - deser - - - to.

90

Je - ru - sa - lem,
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem

95

ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem
ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem

con - - ver - te - re, con - - - - - ver - - te -
 8 con - - ver - - - te - re, con - - ver - te -
 8 con - - - ver - - te - re, con - ver - te - re
 8 con - ver - te - re ad
 con - - ver - te - re, con - ver - te - re

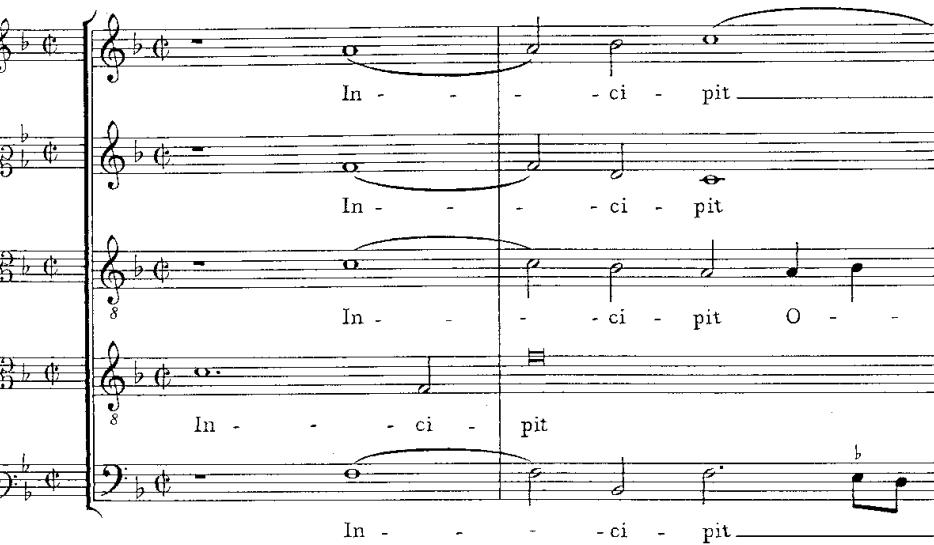
100

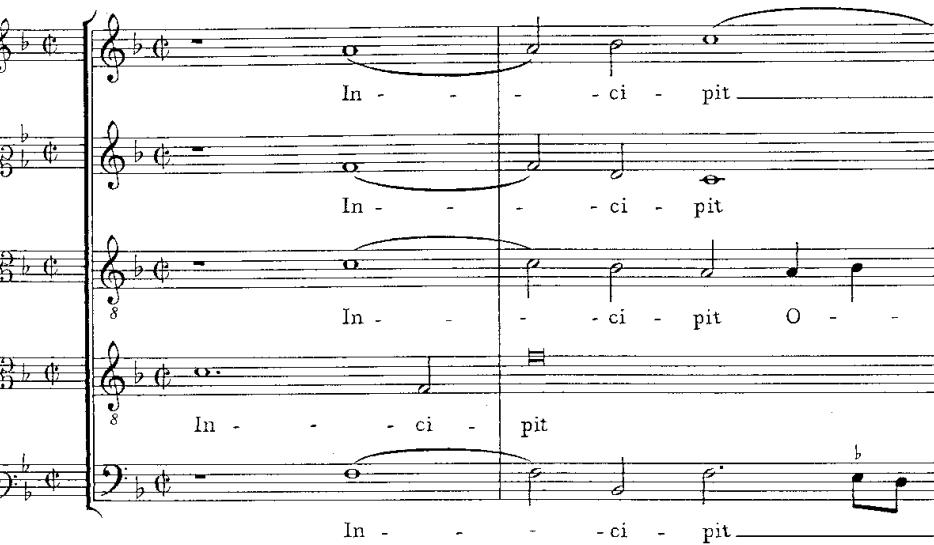
re ad Do - mi - num, ad Do - mi -
 8 re ad Do - mi - num, ad Do - mi -
 8 ad Do - mi - num, ad Do - mi - num,
 8 Do - mi - num, ad Do - mi - num, ad Do -
 ad Do - mi - num, ad Do - mi - num

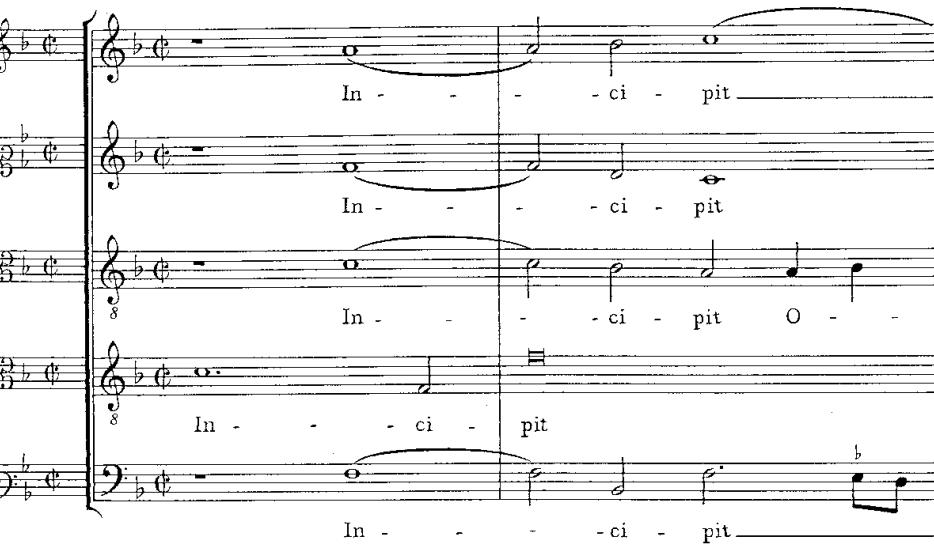
105

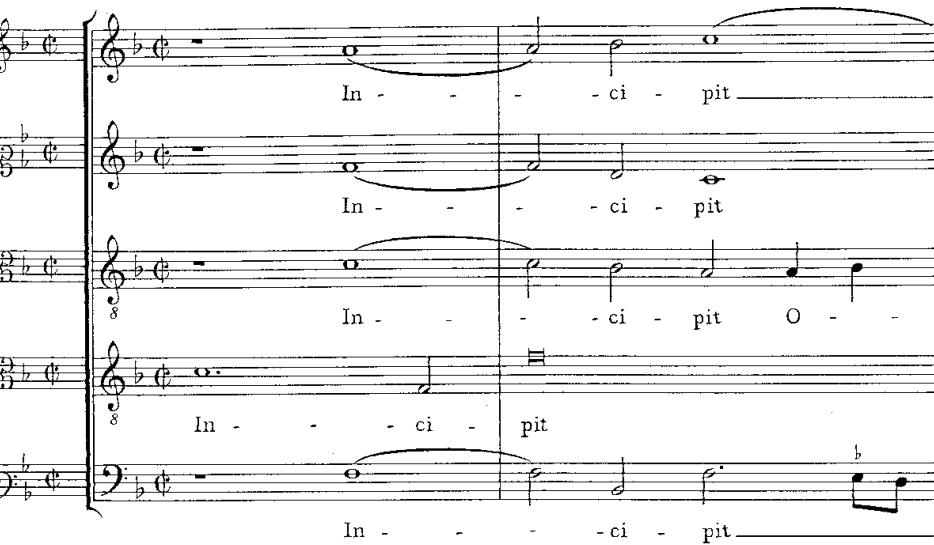
num De - - um tu - - - - - um.
 8 num De - um tu - - - - - um.
 8 ad Do - mi - num De - um tu - - - - - um.
 8 - mi - num De - um tu - - - - - um.
 De - - - - - um tu - - - - - um.

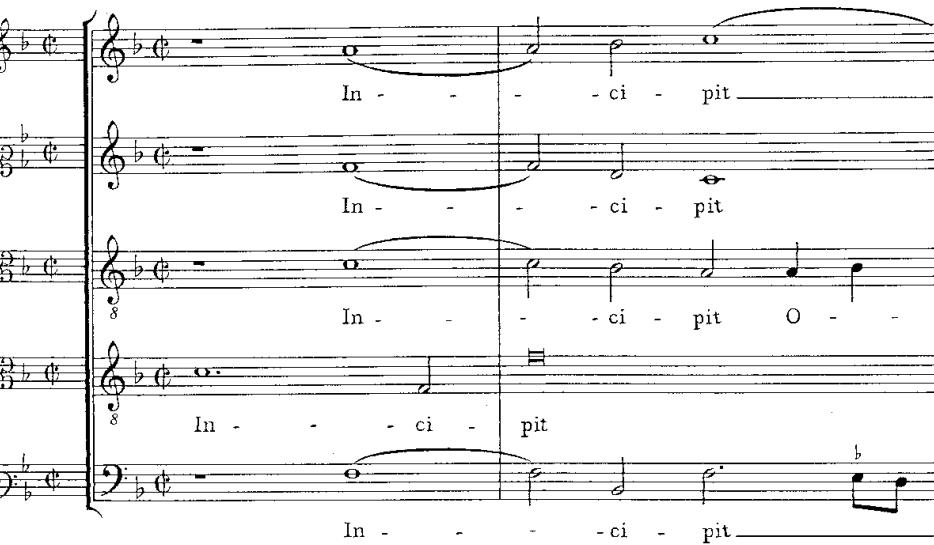
Lamentatio Tertia Tertii Diei

D. 

A. 

T. I 

T. II 

B. 

s











© 1992 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

mi - ae Pro - - - phe - - - tae.

mi - ae Pro - phe - - - - tae.

mi - - - ae Pro - - phe - - - tae.

ae Pro - phe - - - - tae.

mi - - - ae Pro - - phe - - - - tae.

10

Re - - cor - da - re, Do - mi - ne,

Re - - cor - da - re, Do - mi - ne, quid ac -

Re - - cor - da - re, Do - mi - ne, quid

Re - - cor - da - re, Do - mi - ne, quid

Re - - cor - da - re, Do - mi - ne, quid

15

in - tu - e -

ci - - de - rit no - - bis; in - -

ac - ci - - de - rit no - - bis; in - -

ac - ci - - de - rit no - - bis; in - -

re - et re - spi - ce op - pro - bri -
tu - e - re et re - spi - ce
tu - e - re et re - spi - ce op - -
tu - e - re et re - spi - ce op - -
tu - e - re et re - spi - ce op - -

20
um no - - - strum.
op - pro - bri - um no - - - strum.
- - - pro - bri - um no - - - strum.
pro - bri - um no - - - strum.

Tria-Discantus et Tenor II tacent

A. He - - - re - - - di - - - tas
T.I. He - - - re - - - di - - - tas no -
B. He - - - re - - - di - - - tas

25

no - - stra ver - sa est ad _____
 stra ver - sa est ad _____
 no - - stra ver - sa est ad a -

a - - li - e - nos _____
 a - li - e - nos, do - mus no - -
 li - e - nos, do - mus no -

30

do - mus no - - strae _____ ad _____
 strae _____ ad _____ ex - tra - ne - os.
 - - strae ad _____ ex - tra - -

35

ex - tra - - - ne - - os.
 ex - tra - - - ne - - os.
 , ad ex - tra - - - ne - - os.

Tria - Tenor I et Bassus tacent

D.
A.
T. II

Pu - pil - li fa - cti
Pu - pil - li fa - - cti su -
Pu - pil - li fa - - - cti su -

40

su - - mus abs - que pa -
mus abs - que pa -
mus abs - que pa - - - tre,

tre - ma - tres no - strae
tre, ma - - tres no - strae qua - si
ma - tres no - - strae qua - si vi - du -

45

qua - - - si vi - - du - ae.
vi - du - ae, qua - - - si vi - - - - du - ae.
ae, qua - - - - - si vi - du - ae.

50

A - - - quam no - stram pe - - cu - ni -
A - - - quam no - - stram _____ pe -
A - - - quam no - stram pe - - cu - ni -
A - - - quam no - - - stram pe - cu - ni -
A - - - quam no - stram pe - - cu - ni -
A - - - quam no - stram pe - - cu - ni -

a bi - - - - bi - mus;
cu - ni - a bi - - bi - mus;
a bi - - bi - mus - ; li -
a bi - - - - bi - mus - ; li -
a bi - - - - bi - mus - ; li -

55

li - - - gna no - stra pre - - ti - o com - pa -
li - gna no - stra pre - - ti - o com - pa - ra -
gna no - stra pre - - ti - o com - pa - -
gna no - stra pre - - ti - o com - pa - -
gna no - stra pre - - - - - com - pa - ra - -

60

ra - vi - mus.

- vi - mus. Cer - vi - ci - bus no - stris mi -

8 - - vi - mus - . Cer - vi - ci - bus no - - stris

8' ra - vi - mus. Cer - vi - ci - bus no - - stris

- vi - mus - .

na - - ba - mur, las - sis

mi - - na - ba - - mur, las - sis

8' stris mi - - na - ba - - mur, las - sis non -

8' mi - - na - ba - - mur, las - - -

las - - sis

65

non da - - ba - - tur re - -

non da - - ba - - tur re - -

8' da - - ba - - tur re - qui -

8' sis non da - - ba - - tur

non - - da - - ba - - tur

qui - es. Ae - gy - pto de -
 qui - es. Ae - gy - pto de - di -
 es. Ae - gy - pto,
 re - qui - es. Ae - gy - pto de - di -
 re - qui - es.

70

di - mus ma - num et As - sy - ri - is.
 mus ma - num et As - - - sy - ri - is,
 de - di - mus ma - num et As - sy - ri - is.
 mus ma - num et As - sy - - - ri -

75

ut sa - tu - re - mur pa -
 ut sa - tu - re - mur pa -
 ut sa - tu - re - mur pa - ne, ut
 is _____, ut sa - tu - re - mur pa -

ut sa - tu - re - mur pa -

ne, ut sa - tu - re - mur pa - - ne, ut
 ne —, ut sa - tu - re - mur —
 sa - tu - re - - - mur pa - -
 ne, ut sa - tu - re - - - mur pa - -
 ne, ut sa - tu - re - - - mur pa - -

80

sa - tu - re - - - mur pa - - - ne.
 pa - - - - ne.
 ne.
 ne, ut sa - tu - re - mur pa - - - ne.
 ne, ut sa - tu - re - mur pa - - - ne.

Je - - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - - -
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -

85

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,

90

con - ver - te - re
con - ver - te - re ad Do - mi-num De - um
con - ver - te - re ad Do - mi-num, con - ver - te - re ad
con - ver - te - re, con - ver -
con - ver - te - re ad Do - mi-num De - um tu - um.

95

ad Do - mi - num De - um tu - um.
tu - um, ad Do - mi - num De - um tu - um.
Do - mi - num De - um tu - um.
ad Do - mi - num De - um tu - um.