Lagrime di San Pietro, de Orlando di Lasso, em nova edição crítica e revisada

Daniela Francine Lino (UNICAMP)
Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)

Resumo: Este artigo analisa edições da partitura de *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso. Propõe a elaboração de uma edição com base em parâmetros de escrita e de editoração que visam colaborar com a leitura e a compreensão por parte dos intérpretes, adequando a escrita original do compositor a uma escrita moderna. Para que seja possível avaliar a necessidade de uma nova edição, tais parâmetros são discutidos, características contidas nos originais da obra (texto e música) são apresentadas e as edições atualmente disponíveis são elencadas.

Palavras-chave: Madrigal Espiritual. Música Renascentista. Orlando di Lasso. Música coral. Edição de partitura.

Title: *Lagrime di San Pietro* by Orlando di Lasso in a New and Revised Critical Edition

Abstract: This article analyses various score editions of *Lagrime di San Pietro* by Orlando di Lasso. A new edition is proposed based on written and published parameters to facilitate the reading and understanding on the part of performers, while modernizing the composer's original writing. To be able to assess the need for a new edition, these parameters are discussed, features contained in the original work (text and music) are presented and currently available editions are listed.

Keywords: Spiritual Madrigal. Renaissance Music. Orlando di Lasso. Choral Music. Score Edition.

LINO, Daniela Francine; FIORINI, Carlos F. *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso, em nova edição crítica e revisada. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 111-140, dez. 2012.

O presente artigo apresenta cada parâmetro de escrita e de editoração utilizado para a nova edição da obra, *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso, explorando-os mais detalhadamente em relação ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Nova edição da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso" (LINO; FIORINI, 2012: 1399-1406).

Orlando di Lasso compôs *Lagrime di San Pietro* no ano de 1594, sendo esta sua última obra escrita. A peça é baseada em uma parte do poema de mesmo nome, de autoria do poeta italiano Luigi Tansillo (1510-1568). Trata-se de um conjunto de Madrigais Espirituais, forma musical surgida no Renascimento, que possuía todas as características de um madrigal da época, tais como o uso de poemas seculares com textos em vernáculo, a escrita polifônica das vozes e o uso de melodias seculares. Contudo, a temática dos poemas era de caráter sacro, o que a aproximava de um moteto, daí o nome Madrigal Espiritual.

Em *Lagrime di San Pietro*, a temática desenvolvida é o sofrimento do apóstolo Pedro após o episódio da negação. O texto de Luigi Tansillo trata, com caráter dramático, dos fatos que circundam este acontecimento e do arrependimento de Pedro. Lasso traduz esta dramaticidade em seus madrigais, através de recursos de escrita em que texto e música estão inteiramente inter-relacionados.

A obra é escrita a 7 vozes e contém 21 peças. As primeiras 20 foram compostas na forma de madrigais. Porém, um moteto encerra a obra, trazendo um texto em latim, atribuído a Philippe le Chancelier (ca. 1160, Paris-1236), poeta e teólogo francês.

Lagrime di San Pietro foi completada no ano de 1594, dois meses antes da morte do compositor, e teve sua primeira publicação no mesmo ano, em Munique. Apenas parte da edição original, as linhas de *Canto primo*, *Alto secondo*, *Tenor secondo* e *Basso*[1], encontra-se na Bayerische Staatsbibliothek de Munique, em forma de fac-símiles, os quais puderam ser estudados e analisados pela primeira autora deste trabalho.

Corroborando com a prática da época, as partituras estão separadas por voz, sendo apresentada uma peça por página. Abaixo, extraímos dois trechos deste fac-símile, (*Canto primo* e *Basso*), correspondentes aos madrigais I e XV, respectivamente (Fig. 1 e Fig. 2), para que se possamos ter uma ideia exata da configuração de tais partituras.

Além dos fac-símiles da edição original, existem atualmente três edições disponíveis da obra, datadas de 1935, 1989 e 2009 (Cf. Referências bibliográficas).

Através de um estudo amplo da obra, que faz parte da tese de doutorado da primeira autora do presente trabalho, foram analisados tanto o original como cada uma das edições modernas citadas acima. Esta análise levou à conclusão de que tais edições não são aconselhadas para o uso, pois trazem algumas divergências de escrita, além de possuírem erros e inconsistências de texto, de notas, discordâncias quanto ao uso de acidentes e transposições, e até mesmo quanto à disposição de vozes.

[1] Estas partes encontram-se completas e estão disponíveis em microfilme.

Outro ponto levantado sobre as edições, diz respeito à escrita das vozes de Alto I e II, pois elas aparecem escritas em formas diversas nas três edições encontradas. Durante a análise da obra de Lasso, ou mesmo ao se deparar com vários trechos das partituras, percebe-se que ele se utilizou de um recurso de escrita baseado na divisão das vozes em grupos vocais, dividindo as sete vozes em dois grupos: superior (*Canto primo, Canto secondo* e *Alto primo*) e inferior (*Alto secondo*, *Tenor primo*, *Tenor secondo* e *Basso*[2]). Em algumas edições, ou em parte delas, as vozes de Altos I e II aparecem trocadas, o que não faz jus à escrita do compositor. A nova edição, portanto, traz tais vozes em seus posicionamentos corretos.

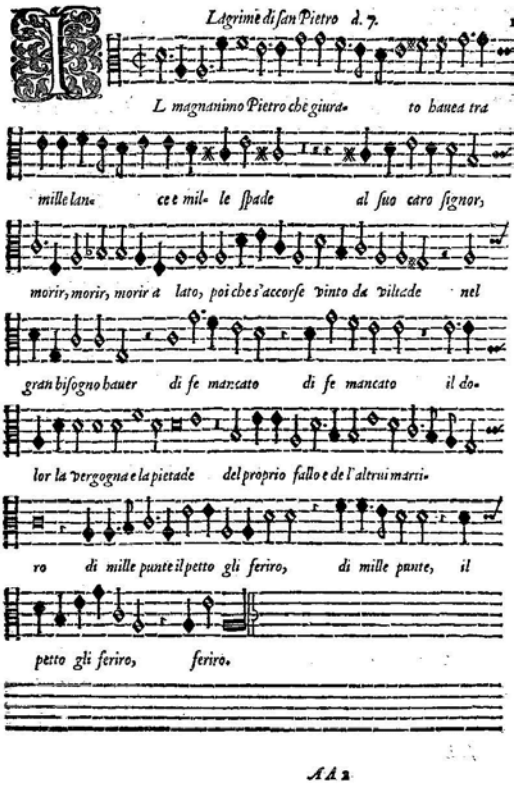


Fig. 1: Exemplo de parte individual. Orlando di Lasso, *Lagrime de San Pietro*: Madrigal I, *Il magnanimo Pietro* (*Canto primo*). Fac-símile.

[2] Este trabalho adota a denominação das vozes que segue: Canto I e II, Alto I e II, Tenores I e II e Baixo.

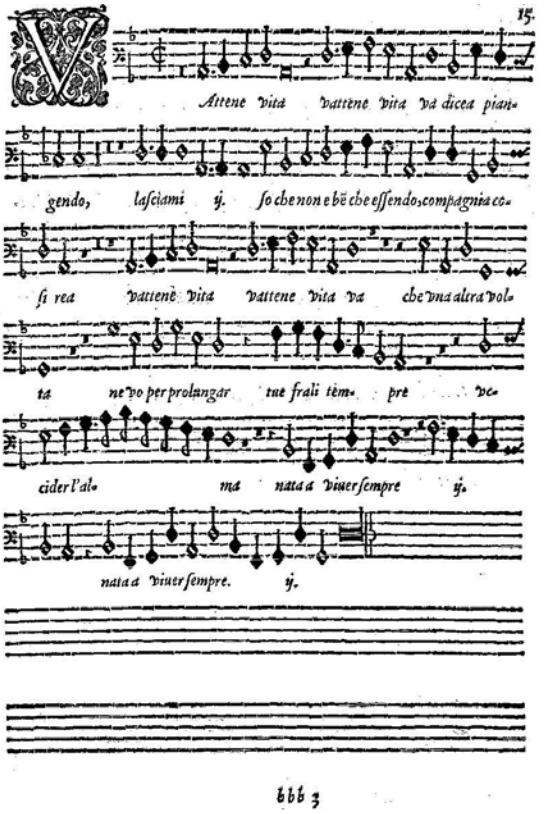


Fig. 2: Exemplo de parte individual. Orlando di Lasso, *Lagrime de San Pietro*: Madrigal XV, *Vattene, vita, va* (*Basso*). Fac-símile.

Dentro do nosso objeto de estudo, portanto, foi proposto realizar uma nova edição crítica das partituras que compõem *Lagrime di San Pietro*, a partir da necessidade de apresentar uma edição praticável da obra de acordo com a ideia proposta por esse estudo. A nova edição traz as correções de todos os erros e inconsistências encontrados, além de propor uma nova ideia quanto à sua configuração, buscando facilitar a leitura e a compreensão das partituras por parte do regente e dos cantores. O programa de editoração utilizado foi o Sibelius 7.

Revisão das edições existentes

Para a confecção de uma nova edição foi necessário realizar uma revisão das três edições modernas existentes, analisando cada uma delas e, posteriormente, comparando-as.

A primeira edição citada, a edição Möseler Verlag Wolfenbüttel (Fig. 3), de Hans Joachim Therstappen, é a única que vem em três volumes, além de fazer parte uma coleção de obras corais que consta de 142 volumes. Therstappen divide os madrigais de Lasso em três partes: o primeiro volume traz os madrigais de I a VII; o segundo, de VIII a XIV e o terceiro, do madrigal XV ao moteto final XXI. Esta edição é a que mais se distancia do trabalho, pois é a que mais possui erros de texto, notas e acidentes. Além disso, apresenta as vozes de Alto I e II escritas em clave de Sol, o que dificulta a leitura pelo excesso de linhas suplementares. Esta edição também não elenca os poemas no início, nem suas traduções, e ainda oferece uma versão para ser cantada em alemão, logo abaixo do texto em italiano, o que dificulta a leitura e prejudica a fluência na mesma. Além disso, não segue a mesma disposição de Altos I e II em todas as peças, o que gera dúvidas e obriga o grupo executante a realizar trocas entre as cantoras[3] deste naipe.

Como exemplo, apresentamos um pequeno trecho (Fig. 3), em que podemos encontrar várias divergências: a inversão das vozes de Altos I e II, bem como a sua escrita em clave de Sol, sem a indicação de oitava abaixo, o que gera as linhas suplementares, a inclusão do texto em alemão na partitura, além de um erro de ortografia com a falta de acento na palavra *età*, no compasso 13.

Consideramos boa a próxima edição apresentada neste trabalho (Fig. 4), a edição Bärenreiter Kassel, de Fritz Jensch (1989), pois traz os textos de cada um dos poemas, juntamente com a tradução para o alemão, agora no início da edição, além de conter alguns dos fac-símiles do compositor. Apesar disso, contém erros de edição quanto ao uso de algumas notas alteradas e também traz Altos I e II em disposições trocadas em diversos madrigais, como podemos verificar no trecho apresentado em nosso exemplo.

A edição *Lagrime di San Pietro – Sacred madrigal cycle to texts by Luigi Tansillo* de Michael Procter, (Fig. 5), é uma pré-edição recente, voltada para a necessidade do grupo masculino *Hofkapelle*, dirigido por Procter. É bem praticável, pois traz diversas correções e revisões, inclui todos os textos ao início do trabalho, traduzidos para alemão e inglês. No entanto, por ter sido elaborada a partir de uma cópia da edição de Therstappen e por trazer todas as correções de notas e texto feitas manualmente, prejudicando a

[3] O uso, aqui citado, de vozes femininas em contraltos, em detrimento de vozes masculinas, é discutido em um artigo da primeira autora do presente trabalho (LINO, 2011).

compreensão de algumas alterações, distancia-se de uma edição ideal. Também é importante salientar que Procter transpõe os madrigais XIII, XIV, XV, XIX, XX e o moteto final uma 4J abaixo, para manter as tessituras das demais peças e poder realizá-las com o grupo masculino, além de trazer as vozes Alto I e Alto II escritas em clave de Sol sem a indicação de uma oitava abaixo. Portanto, esta edição também se distancia do ideal deste estudo, que preza pela manutenção das tonalidades originais de cada uma das peças.

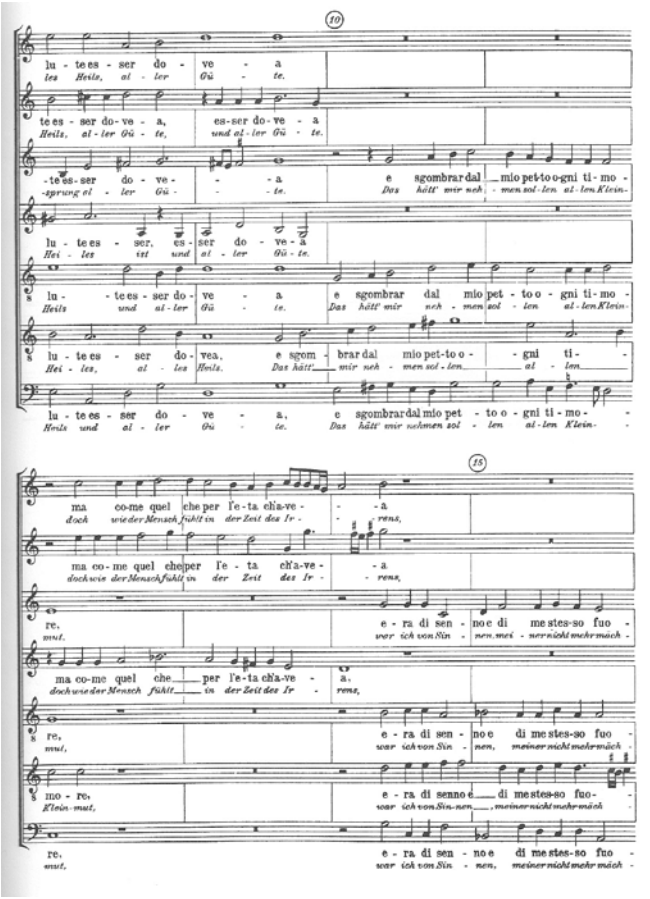


Fig. 3: Inversão das vozes de Alto 1 e 2; uso de linhas suplementares. Orlando di Lasso, *Bußtränen des Heiligen Petrus*: Madrigal XIX, *Queste opre e più* (comp. 08-15). Edição Möseler Verlag Wolfenbüttel.

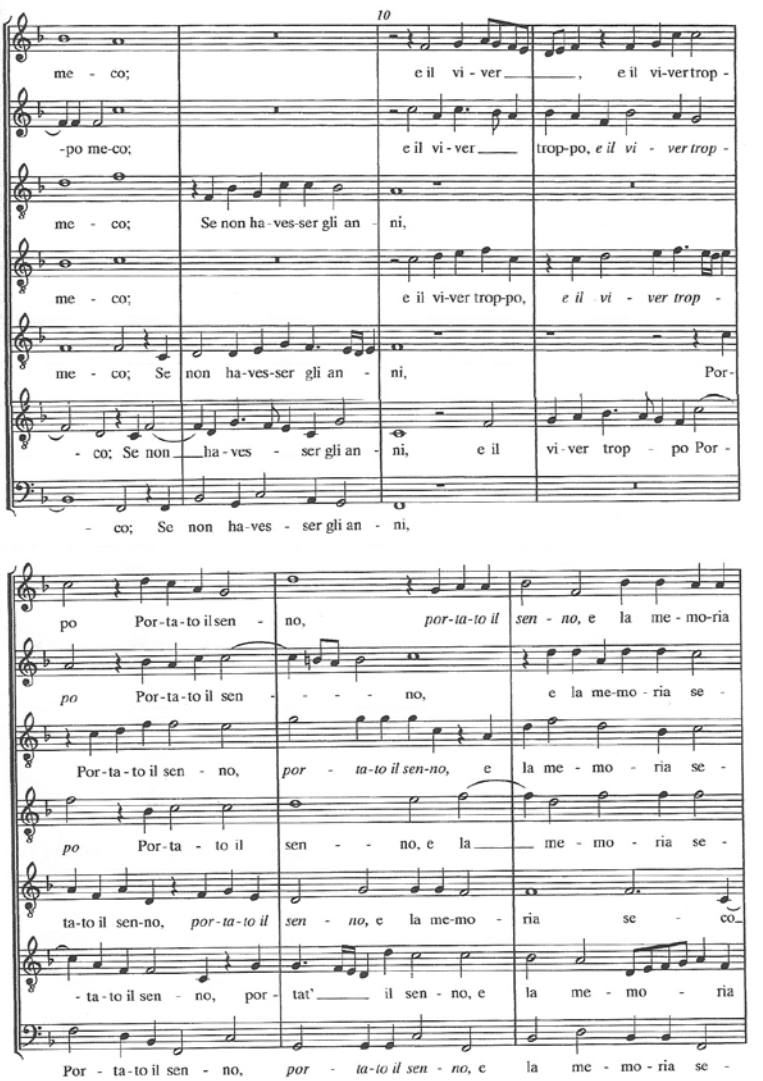


Fig. 4: Inversão das vozes de Alto I e II. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XVIII, *Non trovava mia fè* (comp. xx-xx). Edição Bärenreiter Kassel.

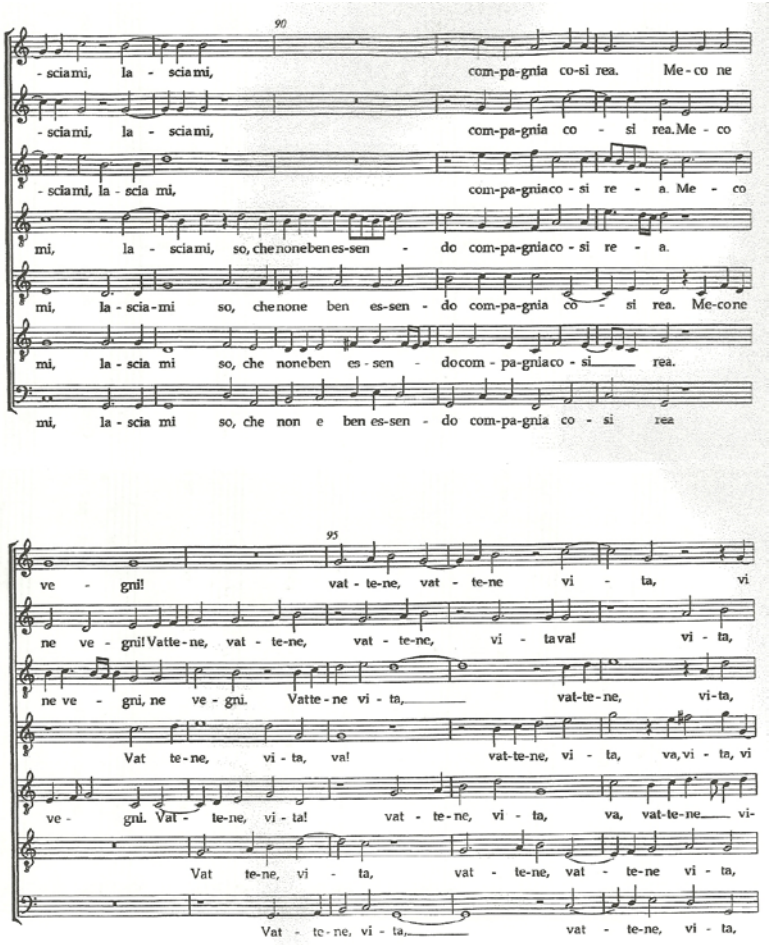


Fig. 5: Transposição da peça e falta de acentuação em algumas palavras, como, por exemplo, em *non* è (c. 90) e *così* (c. 91). Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XV, *Vattene, vita, va* (comp. 88-97). Edição de Michael Procter.

Proposta da nova edição

Após um estudo detalhado da obra e, conjuntamente, das três edições citadas anteriormente, percebemos haver a necessidade de uma nova edição. A proposta da nova

edição seria a de reestruturar a escrita de uma forma mais visível e condizente com as ideias do compositor, bem como corrigir os erros e inconsistências de notas, textos e alterações quanto aos acidentes. Além disso, propomos uma nova edição sem o uso de barras de compasso, seguindo a prática da época. Através da confecção da nova edição da partitura sem as barras de compasso, foi possível realizar uma verificação da leitura das peças por cantores, tendo tal prática sido testada pelos integrantes da *Camerata Anima Antiqua*[4], grupo vocal especializado na música renascentista que aceitou estudar parte da obra, sob a direção de Daniela Lino. Após um período de ensaios semanais com o grupo, foi possível verificar a funcionalidade e a praticidade da nova edição. Os ensaios foram todos realizados com o novo formato de partitura proposto, conforme apresentaremos a seguir.

Abaixo levantamos os pontos encontrados nas edições existentes e que serviram de base para as alterações da nova edição:

- Disposição das vozes de Alto I e II, bem como a escrita em claves adequadas;
- Não utilização das barras de compasso;
- Padronização na colocação dos acidentes;
- Uso e padronização das pausas;
- Correção dos erros e inconsistências de notas e textos;
- Formato de impressão;
- Elementos que antecedem a partitura.

Disposição das Vozes e escritas das Claves

Como citado anteriormente, apesar de escrever a peça para sete vozes, Lasso se utiliza de uma escrita predominantemente baseada em dois grupos vocais. A divisão é visível em toda a obra e colabora com a ideia de se retratar na música o significado do texto. Com essa divisão, Lasso pôde, em determinados momentos, se utilizar das diferenças timbrísticas entre os grupos ou mesmo realizar passagens dialogais entre eles. Abaixo extraímos um trecho do Madrigal III, onde este diálogo é bem claro, utilizando a divisão dos grupos:

[4] Grupo vocal composto por 15 cantores, criado e dirigido regularmente por Carlos Fiorini e sediado na Universidade Estadual de Campinas.

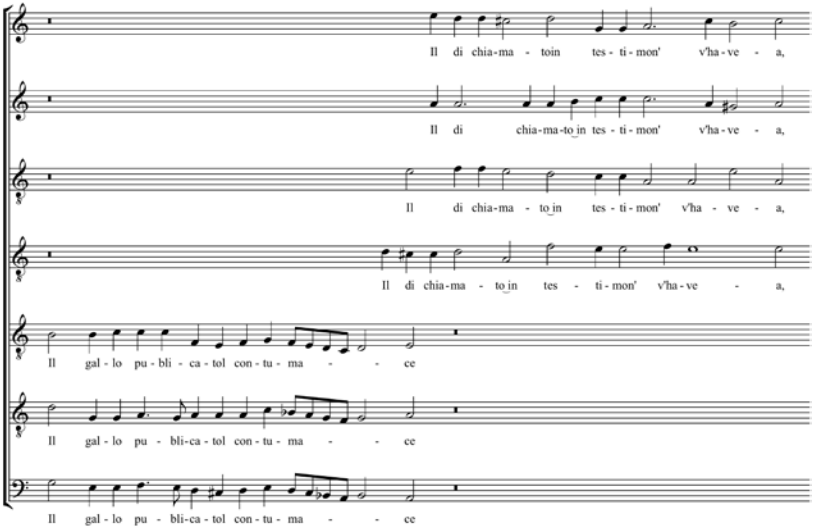


Fig. 6: Divisão em 2 grupos vocais. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal III, *Tre volte aveva* (pág. 5)[5]. Nova edição.

Dessa forma, fez-se necessária uma revisão do posicionamento das vozes de Alto I e II, pois, em algumas edições, nem sempre era seguida a divisão acima citada. Até mesmo na edição de Lasso há discrepâncias quanto à disposição das vozes de Altos, pois nos facsímiles encontrados de Alto Primo, os madrigais XIX, XX e o moteto final trazem a voz de Alto I no lugar de Alto II, o que aumenta ainda mais a dúvida com relação à disposição das vozes. Estas vozes, portanto, foram reposicionadas de acordo com o grupo vocal ao qual pertencem. No prefácio da edição Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989) podemos verificar a citação de 2 edições das *Lagrime*, uma de Paris e outra de Regensburg, em que se verifica a diferença de disposição entre as vozes de *Alti*, como podemos verificar na figura abaixo:

[5] Os exemplos utilizados neste artigo, a partir da figura 6, são extraídos da nova edição, proposta pela autora deste trabalho.

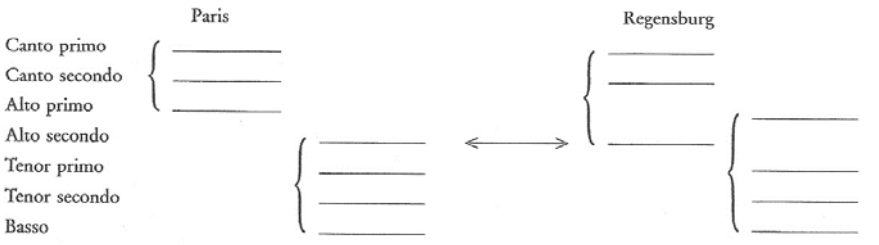


Fig. 7: Disposição entre as vozes. Edição Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989: xii, Prefácio).

A nova edição é, portanto, baseada na versão de Paris, a qual dispõe a voz de Alto I pertencendo ao grupo superior.

As claves originais utilizadas para Canto I, Alto II, Tenor II e Baixo são, respectivamente, clave de Dó na 1ª linha, Dó na 3ª linha, Dó na 4ª linha e Fá na 4ª linha, como pudemos verificar nos fac-símiles acima apresentados. Contudo, o compositor faz uso de claves diversas nos madrigais XIII, XIV, XV, XIX, XX e no moteto final. Nestas seis peças as claves utilizadas por Lasso são: clave de Sol na 2ª linha para Canto I, clave de Dó na 2ª linha para Alto I, clave de Dó na 3ª linha para Tenor II e de Fá na 3ª linha para Baixo. Esta prática traz à tona a temática do uso de *chiavette*[6] nestas peças, que sugere a transposição das mesmas, como cita Roland Jackson:

> [...] Há evidências consideráveis de que quando as claves de *chiavette* foram usadas eles exigiram uma transposição para baixo, trazendo os cantores em suas escalas mais normais. Praetorius (1619) teorizou a ideia de transposição, sugerindo que as alturas em claves de *chiavette* fossem transpostas para baixo uma 4ª, ou 5ª, se um bemol estivesse na armadura de clave (JACKSON, 2005)[7].

Por correspondência, assumimos também as alterações das claves das demais vozes não encontradas nos fac-símiles: Canto II, Alto I e Tenor I.

[6] *Chiavette* refere-se a um sistema transpositor de claves utilizado no Renascimento.

[7] "[...] There is considerable evidence that when the chiavette clefs were used they required a downward transposition, bringing the singers into their more normal ranges. Praetorius (1619) gave theoretical sanction to the idea of transposition, suggesting that the pitches in chiavette clefs be transposed down by a 4th, or by a 5th if a flat were in the key signature." (JACKSON, 2005).

A nova edição se baseia nas claves modernas para coro misto (de Sol e de Fá), opta pela escrita de Alto I e II com indicação de oitava abaixo, evitando a utilização de linhas suplementares e inclui a nomenclatura moderna das vozes: Canto I e II, Alto I e II, Tenor I e II e Baixo, respectivamente, no lugar de *Canto Primo* e *Secondo*, *Alto Primo* e *Secondo, Tenore Primo* e *Secondo* e *Basso*. Na nova edição, as denominações de cada uma das 7 vozes são inseridas no início de cada um dos madrigais com as seguintes abreviações CI, CII, AI, AII, TI, TII e B, como podemos verificar no exemplo extraído do Madrigal V:

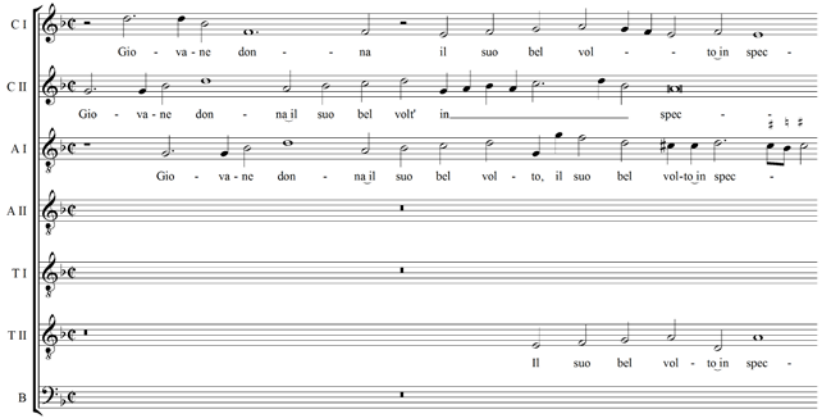


Fig. 8: Abreviações de cada uma das 7 vozes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal V, *Giovane donna* (pág. 1). Nova edição.

Apesar de a anotação do original apresentar sempre o 𝔠 no início, a divisão da música em barras de compasso altera a acentuação da prosódia musical proposta pelo compositor, pois, na escrita moderna, elas definem o posicionamento dos tempos fortes e fracos, fazendo com que a acentuação da escrita musical se sobreponha à acentuação da prosódia do texto, a partir da qual tanto as *Lagrime* quanto toda a prática musical vocal renascentista se construiu. Esta versão se baseia principalmente na ideia de divisão das frases textuais e musicais, sem se firmar nas estruturas métricas impostas pelas barras de compasso, aplicando apenas o 𝔠 no início de cada um dos madrigais, tal como nos originais, para manter a indicação mensural.

Quanto aos valores das figuras rítmicas, a nova edição segue os originais do compositor, baseando-se tanto na proporção quanto nas próprias figuras adotadas na

edição original, utilizando, assim, valores que variam de semicolcheias a breves, como podemos verificar no trecho abaixo, extraído do Madrigal XX:

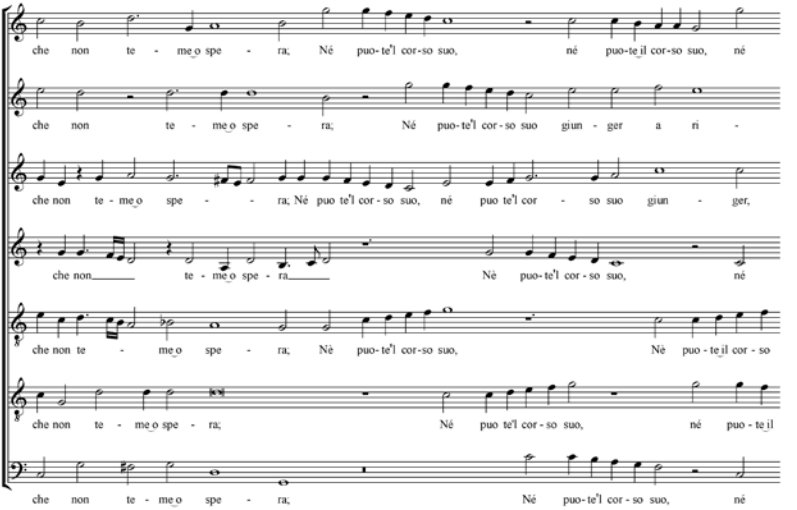


Fig. 9: Exemplificação das pausas utilizadas. Orlando di Lasso*, Lagrime di San Pietro*: Madrigal XX, *Negando il mio Signor* (pág. 3). Nova edição.

Apesar de não ser uma prática corrente da maioria dos coros atuais, a leitura sem a presença das barras de compasso pode e deve ser estudada por grupos que desejam realizar a prática da música antiga. Tal prática exige, sim, mais atenção dos cantores, pois não se pode ater à barra de compasso como guia. Por outro lado exige que o cantor se atente a cada uma das vozes do conjunto, pois não há delimitação de compassos e, portanto, definição de tempos fortes, apenas a referência das demais vozes e da acentuação da prosódia do texto.

Abaixo, encontra-se um trecho extraído do madrigal III, *Tre volte aveva:*

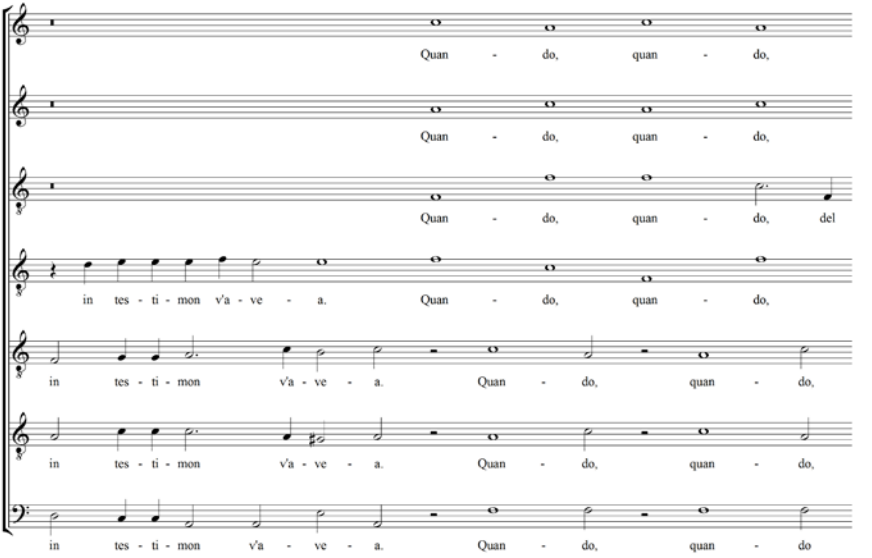


Fig. 10: Trecho em que a não utilização da barra de compasso favorece a escrita. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal III, *Tre volte aveva* (pág. 6). Nova edição.

Neste trecho é visível a prioridade da prosódia do texto, em especial na palavra *Quando*. Aqui, a presença da barra de compasso prejudicaria a acentuação da sílaba *quan* em ambos os grupos vocais, o que implicaria em uma provável acentuação errônea, não condizente com a acentuação real do texto.

Outra particularidade da escrita sem a presença das barras de compasso diz respeito à utilização ou não de ligaduras, o que contribui também para a simplificação da escrita, permitindo o uso de notas pontuadas em qualquer situação. Para tanto, foi necessário realizar uma minuciosa revisão de cada uma das páginas da nova edição, pois, para que essa prática fosse possível, não poderiam existir ligaduras nem no meio das páginas nem entre elas, o que gerou uma readequação de distribuição do número de notas por página.

Tal adequação levou em conta, primeiramente, os versos dos poemas e/ou as frases musicais, como podemos verificar no trecho extraído do Madrigal III, *Tre volte aveva,* em que a distribuição das notas na pauta segue à risca a distribuição dos versos de ambos os grupos vocais:

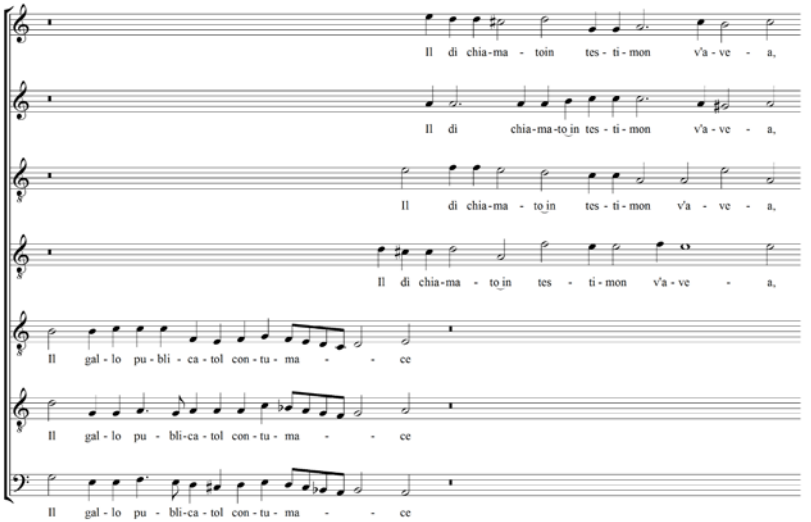


Fig. 11: Readequação da distribuição das notas na pauta. Orlando di Lasso*, Lagrime di San Pietro*: Madrigal III, *Tre volte aveva* (pág. 5). Nova edição.

Em alguns trechos mais contrapontísticos fez-se necessária a distribuição da partitura de forma a priorizar a quantidade de notas na página, pois o uso da ligadura não se fazia pertinente (Fig. 12).

Seguindo o padrão da escrita sem ligaduras, fez-se também necessária a readequação de algumas figuras, pois, em determinados trechos, nas edições modernas a escrita apresentava notas ligadas por mais de três compassos, equivalentes a sete semibreves. Nestes trechos, optamos em utilizar a *longa* como padronização da escrita, mesmo que esta não equivalesse ou não atingisse a soma total das notas ligadas, mas prevalecendo a ideia da otimização da escrita.

Na Fig. 13, extraímos um trecho do madrigal XIII, *Veduto il miser*, onde percebe-se, na voz de Tenor II, a presença da figura *longa* como representante da nota final.

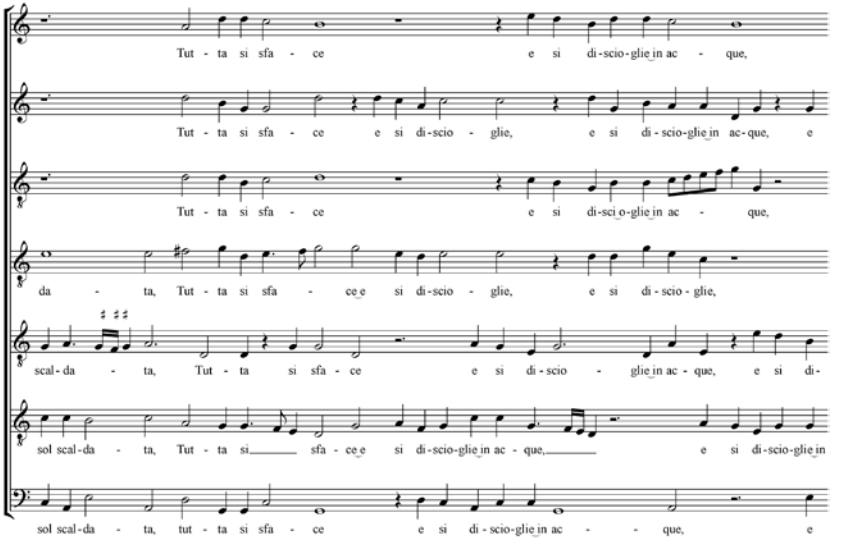


Fig. 12: Readequação da distribuição das notas na pauta. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal X, *Come falda di neve* (pág. 4). Nova edição.

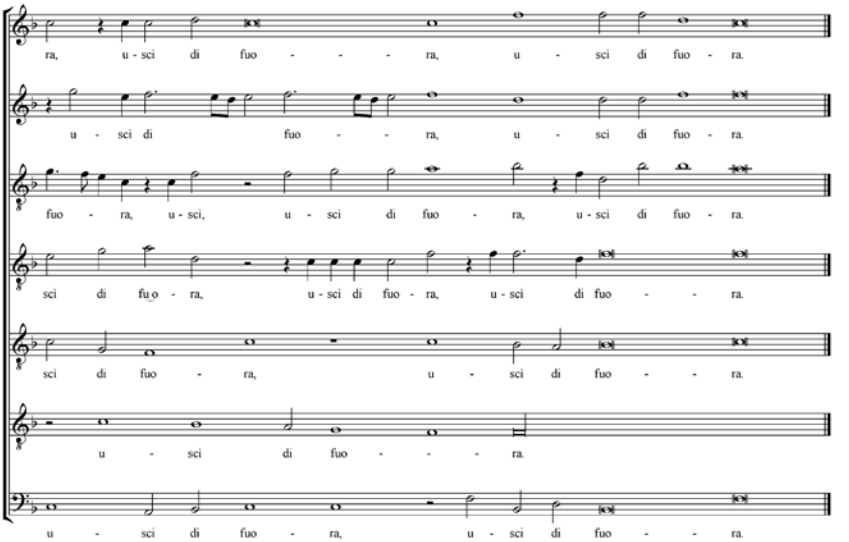


Fig. 13: Uso da figura *longa* como valor máximo. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XIII, *Veduto il miser* (pág. 9). Nova edição.

Teoricamente, seria necessária a colocação de mais uma *breve* e uma *semibreve*, ligadas à *longa*. Para tanto, apenas a colocação da *longa* demonstra, claramente, que a nota deve ser prolongada até o final da peça.

A não utilização das barras de compasso também implicou na readequação da união das bandeirolas de notas com colcheias e semicolcheias. Sem a barra de compasso foi possível unir todas bandeirolas de passagens melódicas melismáticas, o que proporcionou uma melhor visualização, facilitando a leitura. Como exemplo, podemos visualizar a figura abaixo, extraída do madrigal VII, *Ogni occhio del Signor* (Fig. 14):

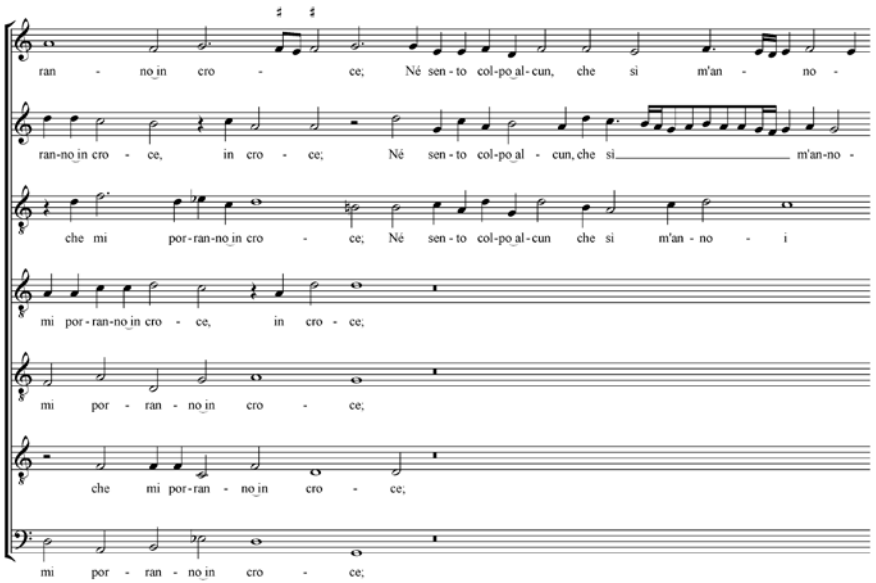


Fig. 14: União de bandeirolas. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal VII, *Ogni occhio del Signor* (pág. 5). Nova edição.

Na Fig. 14, percebe-se em Canto II a união de todas as notas curtas, deixando claro o melisma, o que seria impossível com a presença das barras de compasso.

Padronização na colocação dos acidentes

A partir da escrita sem as barras de compasso foi necessário realizar uma revisão quanto à padronização do uso dos acidentes, pois as edições modernas, em função das barras de compasso, trazem as alterações ao lado de cada uma das notas, além de não fazer distinção entre as alterações escritas e contidas no original com as que não estão escritas no original, mas são usuais com a prática da *musica ficta*.

A nova edição trará os acidentes contidos no original ao lado de cada nota. Quanto aos acidentes de edição, que não são encontrados no original, mas sabe-se que eram executados pela prática, serão incluídos sobre as notas (Fig. 15).

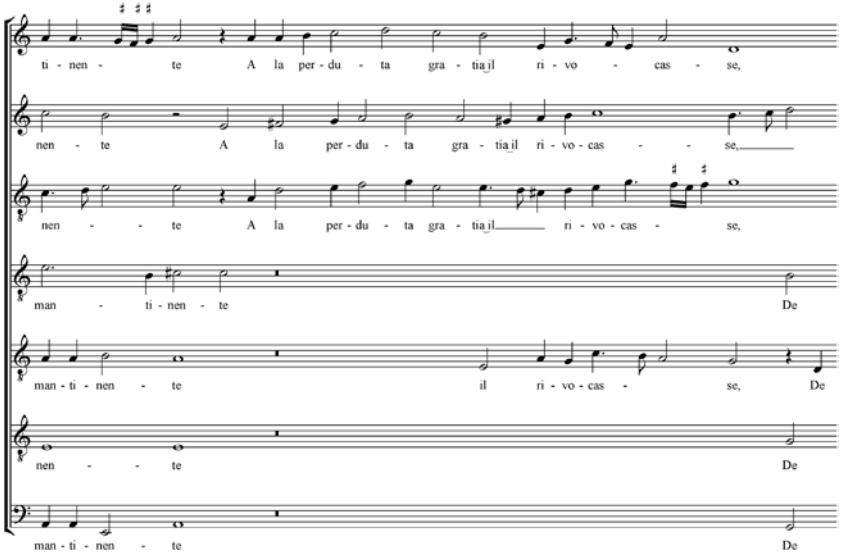


Fig. 15: Padronização do uso de acidentes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XI, *E non fu il pianto suo* (pág. 3). Nova edição.

Na Fig. 15, percebe-se o uso de acidente contido no original, presente, por exemplo, nas vozes de Alto I e II (Dó#), bem como as alterações recorrentes da prática da época, como é o caso das encontradas em Canto I e Alto I (Fá# e Sol#).

Um outro exemplo da aplicação desta regra encontra-se no trecho extraído do

madrigal XIX, *Queste opre e più* (Fig. 16):

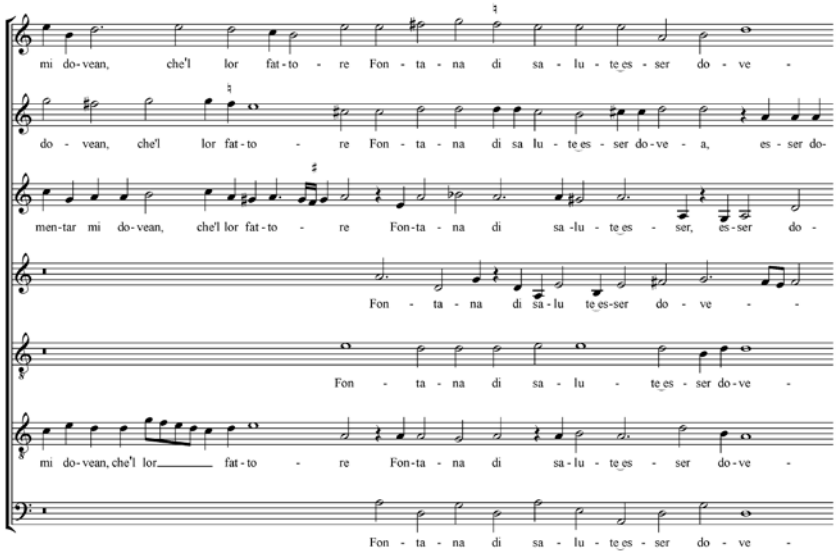


Fig. 16: Padronização do uso de acidentes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XIX, *Queste opre e più* (Pág. 2). Nova edição.

Na Fig. 16, verifica-se a presença de acidentes escritos em que prevalece a regra da alteração da própria nota escrita e da nota repetida imediatamente ou após uma ou duas notas intercaladas, como ocorre em Canto II com a nota Fá#. Por outro lado, podemos verificar, um pouco mais à frente, ainda em Canto II, a alteração da nota Dó# na sílaba *re* da palavra *fattore*, que valerá para a repetição da nota na sílaba *fon* de *Fontana,* mas não valerá para a sílaba *lu* da palavra *salute*, pois o distanciamento é maior. Para a sua alteração mais à frente, fez-se necessária novamente a colocação do # na nota Dó.

Há outro ponto da nova edição a ser esclarecido em relação ao uso dos acidentes em notas próximas umas das outras: quando somos guiados pelas barras de compasso, levamos em conta a regra de que qualquer alteração em determinada nota vale para a próxima nota idêntica, desde que esteja no mesmo compasso. A nova edição cria a regra de que qualquer alteração em uma determinada nota vale para a próxima nota idêntica repetida imediatamente ou com uma pequena distância, como podemos verificar na Figura 11, extraída do madrigal II, *Ma gli archi* (Fig. 17):

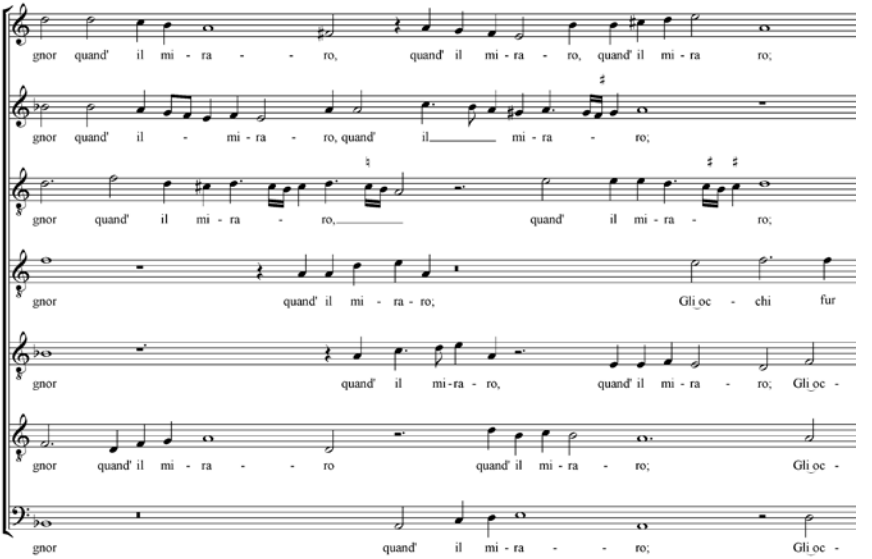


Fig. 17: Padronização do uso de acidentes. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal II, *Ma gli archi* (Pág. 3). Nova edição.

No exemplo acima (Fig. 17) verifica-se, em Canto II, o uso do Sib que vale para a sua repetição imediata; logo depois há uma alteração em Alto I, em que o Dó# também é alterado após um pequeno distanciamento, nas duas semicolcheias (sílaba *ra* de *miraro*). Esta mesma regra é aplicada em Canto II mais à frente, ainda na sílaba *ra* de *miraro*, desta vez como acidente de edição, pois não aparece no original. Novamente na voz de Alto I, agora na sílaba *ro* de *miraro* percebe-se a inclusão do bequadro quando a mesma alteração não for mais válida.

Todas estas alterações e padronizações dos intervalos visam simplificar o uso dos acidentes e, ao mesmo tempo, melhorar o *layout* da partitura, pois a partitura sem as barras de compasso poderia gerar o uso excessivo de alterações.

Uso e padronização das pausas

Outra dificuldade de escrita que surge quando não se utiliza as barras de compasso ocorre com relação aos agrupamentos de pausas, pois não há um número de pulsações ou de compassos a ser seguido. Esta edição baseia-se, sempre que possível, no

agrupamento das pausas, levando em consideração a regra do maior agrupamento para o menor. A pausa de *breve* será utilizada tanto para seu valor exato como para valores maiores, no caso de trechos longos ou até mesmo de páginas inteiras, como podemos verificar na Fig. 18, extraída do Madrigal V:

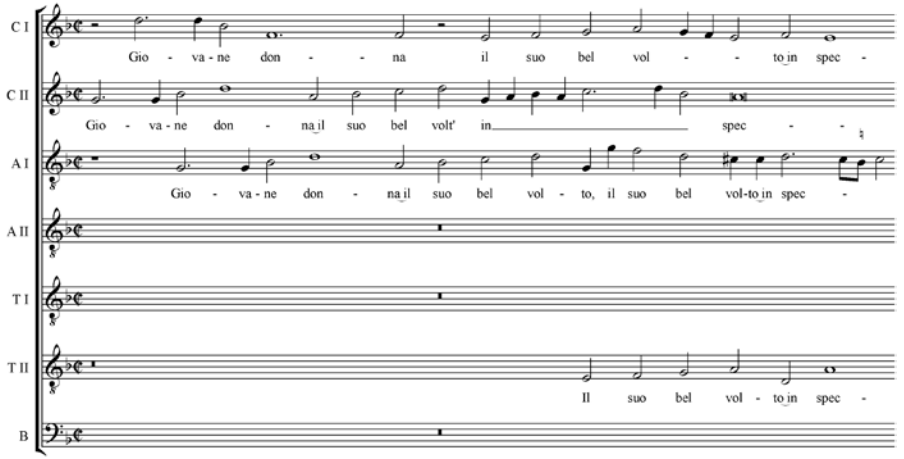


Fig. 18: Uso da pausa de "breve". Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal V, *Giovane donna* (Pág. 1). Nova edição.

Esta prática de agrupamentos das pausas sempre do maior valor para o menor, colabora com a leitura, diminuindo o uso de símbolos nas pautas, criando um estilo visualmente mais limpo e simples. Por isso, optou-se por utilizar a pausa de breve posicionada no centro do pentagrama quando este não possui notas (Fig. 18).

Outro exemplo, agora extraído do Madrigal XIII, *Veduto il miser,* mostra uma maior clareza na visualização da partitura, sem a presença de inúmeras pausas (Fig. 19).

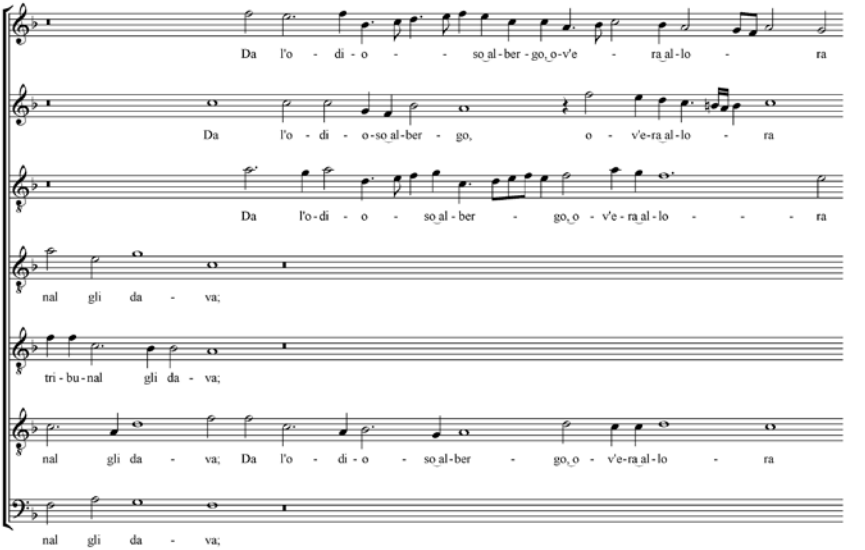


Fig. 19: Padronização das pausas. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal XIII, *Veduto Il miser* (Pág. 6). Nova edição.

Neste trecho (Fig. 19) é possível verificar que cada uma das vozes que cantam devem ser guiadas pelas demais, bem como as vozes em que aparecem as pausas, que devem ser guiadas pelas entradas e finalizações das demais vozes. Tal prática colabora não apenas com o processo de leitura, mas também aumenta a atenção dos cantores que passam a ouvir o grupo como um todo e não apenas preocupando-se com a linha melódica de seu naipe. Isso facilita o processo de preparação por parte do regente, que manterá o grupo mais atento não apenas durante a preparação, mas principalmente durante a execução das peças.

Erros e inconsistências de notas e textos

Como já citado anteriormente, nas três edições modernas atualmente disponíveis, foram encontrados erros e inconsistências de notas e de texto. Após um estudo minucioso dos originais, e através das comparações entre essas edições, foi possível rever cada um destes erros e inconsistências de forma a eliminá-los, bem como a supracitada revisão dos acidentes.

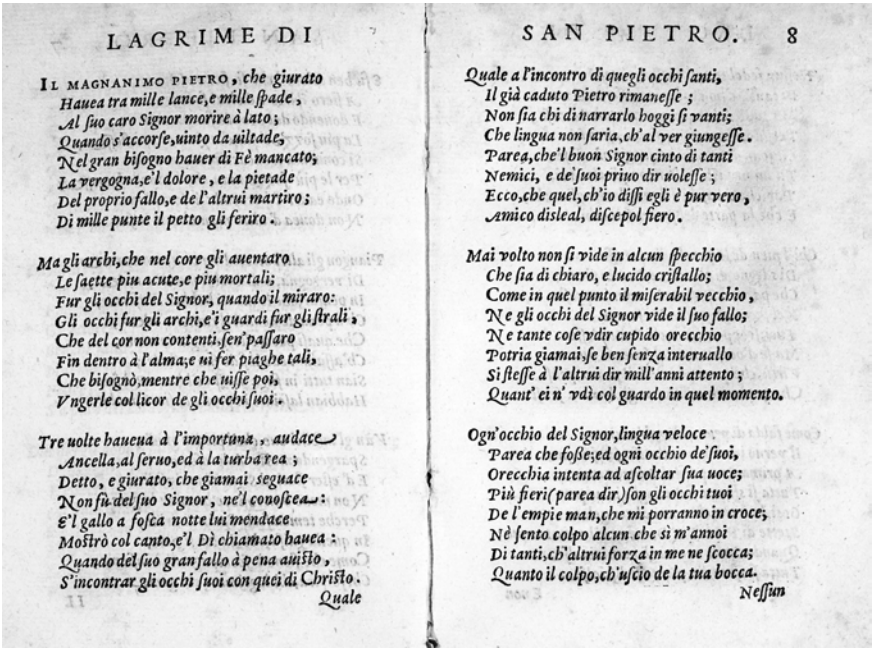
Quanto ao texto, foi possível verificar discrepâncias nas três edições revisadas, não apenas quanto à ortografia, mas principalmente no que diz respeito às elisões de palavras e, consequentemente, às hifenizações de sílabas. Algumas destas divergências de textos foram constatadas como erros, mas outras nos levaram a crer que foram resultado de captação dos poemas em diferentes edições, bem como de problemas referentes à transcrição do italiano arcaico.

O poema *Le Lagrime di San Pietro*, de Luigi Tansillo, foi editado várias vezes e possui, em cada uma destas diferentes versões, alterações de palavras, de versos e até de oitavas[8]. O próprio Orlando di Lasso, apesar de ter utilizado 20 oitavas do poema de Tansillo, não os extraiu todos de uma mesma edição. Por isso, foi necessária a pesquisa em mais de uma edição para se encontrar a fonte de cada uma das oitavas utilizadas por Lasso na obra.

Assim, foi preciso realizar um estudo minucioso de três versões do poema: a primeira, um manuscrito de Tansillo do ano de 1585, denominado Palatino 337[9]. Tal edição encontra-se na Biblioteca Nazionale di Firenze e contém os poemas subdivididos em 13 *Pianti* ("prantos"). A segunda versão utilizada como referência é a edição de 1592, impressa em Veneza (Fig. 20). A terceira é a edição de 1606, impressa em Nápoles[10]. Além disso, valemo-nos de uma tese já publicada sobre este poema de Tansillo, denominada *La doppia edizione de Le lagrime di San Pietro di Luigi Tansillo tra censura e manipolazione*, de Luca Torre[11].

Na Fig. 20 encontramos os poemas utilizados por Lasso para comporem os madrigais I a V e VII. É possível notar a ausência do texto do madrigal VI, *Così tal'or*, tanto nesta edição de 1587, como na edição de 1592, estando presente apenas na edição napolitana de 1606.

[8] O termo "oitavas" refere-se, neste caso, ao conjunto de 8 versos intitulados *ottave-rime* na literatura italiana.
[9] Palatino 337 consiste em uma impressão do século XVI (mm. 0, 272 x 0, 204), composta por 201 oitavas numeradas.
[10] BNN XIII.C.84 (mm. 0, 272 x 0, 203), Napoli, 1606, composto por 196 oitavas numeradas.
[11] Torre, L. Tese de Doutorado. Napoli, 2010.



LAGRIME DI

Il magnanimo Pietro, che giurato
Hauea tra mille lance, e mille ſpade,
Al ſuo caro Signor morire à lato;
Quando s'accorſe, vinto da viltade,
Nel gran biſogno hauer di Fè mancato;
La vergogna, e'l dolore, e la pietade
Del proprio fallo, e de l'altrui martiro;
Di mille punte il petto gli feriro.

Ma gli archi, che nel core gli auentaro
Le ſaette piu acute, e piu mortali;
Fur gli occhi del Signor, quando il miraro:
Gli occhi fur gli archi, e'i guardi fur gli ſtrali,
Che del cor non contenti, ſen' paſſaro
Fin dentro à l'alma; e vi fer piaghe tali,
Che biſognò, mentre che viſſe poi,
V'ngerle col licor de gli occhi ſuoi.

Tre uolte haueua à l'importuna, audace
Ancella, al ſeruo, ed à la turba rea;
Detto, e giurato, che giamai ſeguace
Non fù del ſuo Signor, ne'l conoſcea:
E'l gallo a foſca notte lui mendace
Moſtrò col canto, e'l Dì chiamato hauea:
Quando del ſuo gran fallo à pena auiſto,
S'incontrar gli occhi ſuoi con quei di Chriſto.
Quale

SAN PIETRO. 8

Quale a l'incontro di quegli occhi ſanti,
Il già caduto Pietro rimaneſſe;
Non ſia chi di narrarlo hoggi ſi vanti;
Che lingua non faria, ch'al ver giungeſſe.
Parea, che'l buon Signor cinto di tanti
Nemici, e de' ſuoi priuo dir uoleſſe;
Ecco, che quel, ch'io diſſi egli è pur vero,
Amico disleal, diſcepol fiero.

Mai volto non ſi vide in alcun ſpecchio
Che ſia di chiaro, e lucido criſtallo;
Come in quel punto il miſerabil vecchio,
Ne gli occhi del Signor vide il ſuo fallo;
Ne tante coſe vdir cupido orecchio
Potria giamai, ſe ben ſenza interuallo
Si ſteſſe à l'altrui dir mill'anni attento;
Quant' ei n' vdì col guardo in quel momento.

Ogn'occhio del Signor, lingua veloce
Parea che foſſe; ed ogni occhio de' ſuoi,
Orecchia intenta ad aſcoltar ſua uoce;
Più fieri (parea dir) ſon gli occhi tuoi
De l'empie man, che mi porranno in croce;
Nè ſento colpo alcun che sì m'annoi
Di tanti, ch'altrui forza in me ne ſcocca;
Quanto il colpo, ch'uſcio de la tua bocca.
Neſſun

Fig. 20: Ausência do poema referente ao madrigal VI. TANSILLO, 1592: 8).

Todas as três versões do poema puderam ser analisadas e serviram de base para uma nova edição dos textos que compõem a obra, aproximando o texto original da versão moderna. Através deste estudo foi possível verificar os erros ortográficos contidos nas partituras, bem como transcrever uma nova versão do poema, baseada agora no Italiano moderno.

A versão completa da nova edição dos textos da obra pode ser encontrada no Apêndice da tese intitulado *Le Lagrime di San Pietro* (POPOLIN, 2013) e também nas partituras, pois a nova edição foi realizada já com todas as alterações feitas nos textos. Abaixo apesentamos três versões do texto do poema V, *Giovane Donna*. A primeira versão foi extraída do original; a segunda está de acordo com a versão utilizada na partitura Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989); e a terceira é baseada no texto da nova edição.

Original
Mai volto non si vide in alcun specchio
Che sia di chiaro, e lucido cristallo;[12]
Come in quel punto il miserabil vecchio,
Ne gli occhi del Signor vide il suo fallo;
Ne tante cose udir cupido orecchio
Potria giamai se ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni e cento,
Quant' ei n'udì col guardo in quel momento.

Edição utilizada por Jensch
Giovane Donna il suo bel volto in specchio
Non vide mai di lúcido cristallo,
Come in quel punto il miserábil vecchio
Ne gli occhi del Signor vide il suo fallo;
Né tante cose udír cúpid' orecchio
Potría se stesse ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni, e cento,
Quant'ei n'udío col guardo in quel momento.

Nova Edição
Giovane[13] donna il suo bel volto in specchio
Non vide mai di lucido cristallo[14]
Come in quel punto il miserabil vecchio,
Ne gli occhi del Signor[15]vide il suo fallo;
Né tante cose udir cupid' orecchio[16]
Potria, se stesse ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni e cento,
Quant' ei n'udio col guardo in quel momento.

Na versão extraída dos originais percebe-se, primeiramente, a troca dos versos 1 e 2, proibidos pela censura da Igreja, pois comparavam questões sagradas com mundanas, Neste caso, a comparação é feita através da clareza da reflexão da face de uma jovem mulher num espelho à clareza do encontro de Pedro e seu erro com os olhos de Cristo. É possível, portanto, verificar que o trecho em que faziam alusão à face da mulher, *Giovane donna (*Jovem Senhora) foi trocado por *Mai volto* (Nunca uma face). No segundo texto, utilizado por Jensch, nota-se o uso de acentuações em palavras como *miserábil, potría* e *udío*

[12] A tradução do verso original seria "Jovem senhora, o seu belo rosto no espelho jamais foi visto tão cristalino". A nova versão aceita pela Igreja seria "Nunca um rosto foi visto em nenhum espelho que tenha sido tão claro e brilhante cristal". Apesar da proibição da Igreja tal verso consta em uma das edições de Tansillo, posteriormente foi utilizado por Lasso.
[13] A nova edição traz todas as primeiras letras de cada verso escritas em letra maiúscula.
[14] O uso das vírgulas neste trabalho baseia-se na concordância textual. Por esta razão algumas vírgulas foram acrescentadas e outras excluídas.
[15] A palavra *Signor*, é escrita sempre com letra maiúscula e sem acento, contrariando algumas edições que apresentam a palavra em letra minúscula e com acentuação: *signór*.
[16] Para facilitar a pronúncia e aproximar o texto da escrita língua moderna italiana foram realizadas elisões de vogais em todo o texto, sempre que pertinentes.

como uma forma de se acentuar as sílabas tônicas das palavras, mas que não são correntes na língua italiana moderna. Já a terceira versão apresentada contém o poema reestruturado conforme as regras de ortografia da língua italiana moderna, bem como o uso de pontuações condizentes com a concordância verbal e textual.

Formato de impressão

Devido a todas as alterações realizadas na partitura e, principalmente, por ter sido composta a sete vozes, pensou-se em um novo *layout* para a impressão da partitura, pois a ausência das barras de compasso em uma impressão reduzida poderia dificultar a leitura. A nova edição, portanto, foi escrita em sentido horizontal (modo paisagem) com apenas um sistema por página, o que facilita a visualização de cada uma das sete vozes com um espaçamento adequado à leitura, devido ao tamanho do papel escolhido (A4). A partitura, impressa em ambos os lados da folha, permite também o uso de estantes pelos cantores durante a execução, possibilitando a colocação da partitura aberta na estante, o que colabora com a prática.

Elementos que antecedem a partitura

Outro ponto importante de alteração na nova edição diz respeito à padronização de um formato que estabelecesse uma regra de *layout* de cada uma das peças que compõem a obra.

A nova edição opta por adicionar, antes de cada uma das peças do conjunto, o nome das peças, como foi feito na edição Bärenreiter Kassel (Jensch, 1989). Tal nome é extraído do início de cada um dos poemas, como, por exemplo, no madrigal I, em que o texto inicia-se com *Il magnanimo Pietro que giurato avea,* e é denominado *Il magnanimo Pietro.*

Os nomes dos madrigais acompanham cada uma das peças e são inseridos no início, juntamente com o número correspondente em algarismos romanos, bem como o nome do compositor e suas datas de nascimento e morte (Fig. 21).

Além do nome de cada uma das peças, também foi inserido a numeração das páginas das partituras, reiniciadas a cada novo madrigal, de forma a facilitar a comunicação durante os ensaios. Esta opção de se numerar peça a peça possibilita a execução das peças separadamente ou em agrupamentos diversos, permitindo uma independência entre elas. Sugerimos uma preparação e até mesmo uma execução em partes ou com intervalos entre as peças, pois a obra é longa e dificilmente pode ser executada integralmente.

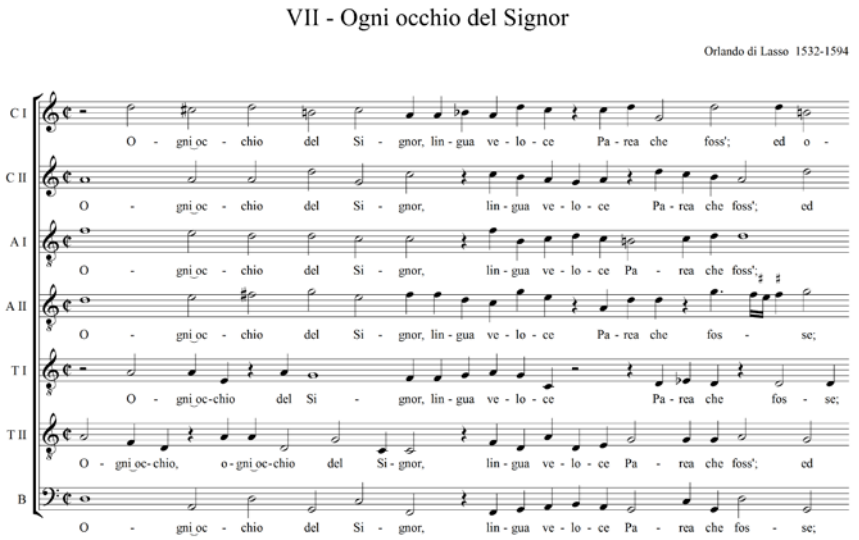


Fig. 21: *Layout* da Nova Edição. Orlando di Lasso, *Lagrime di San Pietro*: Madrigal VII, *Ogni occhio del Signor* (Pág. 1). Nova edição.

Quanto à edição, propomos estruturá-la em um único volume, cuja capa apresente o título:

Orlando di Lasso
Lagrime di San Pietro

Edição e Revisão:
Daniela Lino

O volume comportará cerca de 200 páginas. As peças contêm, em média, 8 páginas cada uma, totalizando 174 páginas de partitura na nova edição. Além das 174 páginas a nova edição conterá também: capa, índice, um prefácio citando as fontes utilizadas na revisão e as principais alterações realizadas, bem como os textos revisados acompanhados de suas traduções, feitas pela autora, incluídos um a um em sequência logo após o prefácio, no início.

Conclusão

Através de um estudo amplo da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso, voltado para a sua prática, foram analisadas e comparadas as edições atualmente disponíveis da obra, bem como os fac-símiles da edição original, em busca de uma edição ideal para uso. A partir desse levantamento, verificou-se a necessidade de uma readequação do material existente, que colaborasse com a execução e, assim, surgiu a ideia de uma nova edição.

A proposta desta edição é aproximá-la ao máximo da concepção musical do compositor, ao trazer elementos da escrita original, combinados com a partitura moderna, com o objetivo de se obter um melhor resultado durante o processo de preparação e execução, principalmente no que se refere à prática em conjunto.

Apesar da atual prática de leitura com uso das barras de compasso, pôde-se verificar que é possível a realização sem elas após um breve período de adaptação por parte dos cantores, o que faz prevalecer a musicalidade. Além disso, foi possível verificar como esta nova proposta incentiva a prática em conjunto, pois cada voz depende da outra e do conjunto como guia, facilitando a correta acentuação da prosódia dos textos. Outra alteração fundamental foi a modernização do italiano, quanto à escrita, acentuação e pontuação dos versos, colaborando para um melhor entendimento do texto. Também foi necessária uma nova padronização das alterações e figuras rítmicas das notas, o que possibilitou uma visualização mais limpa da partitura através de um *layout* adequado para a prática musical.

Todos estes aspectos abordados na nova edição puderam ser aplicados durante os ensaios do grupo vocal e sua eficácia verificada *in loco* pelos cantores e regente. O resultado foi uma prática da música vocal antiga mais orgânica, facilitando o processo de preparação e execução da obra.

Referências

JACKSON, R. *Performance Practice*: A Dictionary-Guide for Musicians. Routledge, 2005.

TANSILLO, Luigi. *Le lagrime di San Pietro.* Venetia. Apresso Simon Cornetti, & Fratelli, 1592.

JENSCH, Fritz. *Orlando di Lasso: Lagrime di San Pietro*. Bährenreiter Kassel, London, New York: [s.n], 1989. 1 partitura.

LASSO, Orlando di. *Lagrime de San Pietro*: Madrigal I, *Il magnanimo Pietro* (*Canto*

primo). Fac-símile.

LINO, Daniela F. *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso: uma análise sobre sua execução. *Musica Hodie:* UFG, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 121-133, 2011.

LINO, Daniela Francine; FIORINI, Carlos F. Nova edição da obra *Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1399-1406.

PROCTER, Michael. *Lagrime di San Pietro: Sacred Madrigal Cycle to Texts by Luigi Tansillo*. Weingarten: [s.n], 2009. 1 partitura.

TANSILLO, Luigi. *Le lagrime di S. Pietro del Sig. Luigi Tansillo*. Genova: Apresso Girolamo Bartoli, 1587.

TANSILLO, Luigi. *Le Lagrime di San Pietro Del Signor Luigi Tansillo; di nuovo ristampate*. Venezia: Apresso Simon Cornetti & Fratelli, 1592.

TANSILLO, Luigi. *Le Lagrime di San Pietro Del Signor Luigi Tansillo; di nuovo ristampate*. Napoli: Apresso Barezzo Barezzi, 1606.

TANSILLO, Luigi; VALVASONE, Tassol Erasmo da; GRILLO, Angelo. *Lagrime di San Pietro, di Cristo di M. Vergine di S. Maria Maddalena e quelle del Penitente.* Milano: Giovanni Silvestri, 1838.

THERSTAPPEN, Hans Joachim. *Orlando di Lasso: Bußtränen des Heiligen Petrus.* 3 v. Kiel, Germany: Möseler Verlag Wolfenbüttel, 1935. 1 partitura.

Daniela Francine Lino é doutora em Música pela UNICAMP na área de Práticas Interpretativas, onde esteve sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Fiorini, com a pesquisa intitulada "*Lagrime di San Pietro* de Orlando di Lasso: um estudo de preparação e execução através de uma nova edição crítica e revisada". Graduada em Regência Coral atua como Coordenadora e docente do Curso Técnico em Música do Centro Cultural e Conservatório Integrado de Amparo. Sua atuação como Regente e Preparadora Vocal abrange coros da cidade de Campinas e região, a citar o *Madrigal Municipal de Amparo*. dani_linop@yahoo.com.br

Carlos Fernando Fiorini é docente do Departamento de Música da UNICAMP na área de Regência Coral e Orquestral. Diretor Artístico da Camerata Anima Antiqua, coro de câmera especializado no repertório renascentista. Regente do Coro do Departamento de Música da UNICAMP. De 2005 a 2008 foi Regente Assistente e Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Em 2009 criou no Instituto de Artes da UNICAMP um Centro Interno de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral: "Regência – Arte e Técnica", do qual é seu coordenador. fiorinic@unicamp.br