

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

VITOR SIQUEIRA BARBERO

LÁBIOS DE AMOR & ÓDIO

Processo de Montagem da Ópera “Il Combattimento di Tancredi et Clorinda”, de
Claudio Monteverdi (1567 - 1643)

São Paulo

2016

VITOR SIQUEIRA BARBERO

LÁBIOS DE AMOR & ÓDIO

Processo de Montagem da Ópera “Il Combattimento di Tancredi et Clorinda”, de
Claudio Monteverdi (1567 - 1643)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de Bacharel em
Música com habilitação em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

São Paulo

2016

VITOR SIQUEIRA BARBERO

LÁBIOS DE AMOR & ÓDIO

Processo de Montagem da Ópera “Il Combattimento di Tancredi et Clorinda”, de
Claudio Monteverdi (1567 - 1643)

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Música com habilitação em Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA UNESP), pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Abel Rocha
Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. Lutero Rodrigues
Instituto de Artes da Unesp

São Paulo, ___/___/___

AGRADECIMENTOS

Agradeço com profunda gratidão e respeito meus mestres Nicolau de Figueredo (em memória), Sérgio Wernec, Lídia Schäffer, Abel Rocha, Lutero Rodrigues, Paulo Moura, Terezinha Saghaard e Ruth Weber, por acreditarem em mim, por compartilharem seus preciosos conhecimentos e por o fazerem sem cessar. Agradeço com amor e carinho minha família e meus verdadeiros amigos, por me apoiarem em todo o tempo e por seguirem comigo este caminho tortuoso e sublime, que é a música.

RESUMO

Este trabalho foi concebido a partir da encenação da ópera “Il Combattimento di Tancredi et Clorinda”, do italiano Claudio Monteverdi (1567 - 1643), levando em consideração as orientações do próprio compositor em seus escritos, como também a sua adaptação aos recursos disponíveis e ideias que surgiram durante todo o processo de montagem até sua apresentação pública. Aspectos como instrumentação, afinação e temperamento dos instrumentos, escolha dos cantores, concepção cênica e dramática, escolha do idioma a ser apresentado, divergências entre as edições das partituras disponíveis, maneiras de tocar e cantar, busca por bibliografia, tempo de preparação de todo o programa, elaboração do cronograma de ensaios, local da apresentação, iluminação e arte de divulgação são itens que precisaram ser pesquisados e pensados antes, durante e depois de todo o processo, culminando neste trabalho de conclusão de curso, como forma de auxiliar nas escolhas a serem feitas em qualquer outra produção do gênero.

Palavras-chaves: Monteverdi. Ópera. Combattimento.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	7
2) SECONDA PRATICA	8
3) O ESTILO CONCITATO	11
4) ORNAMENTAÇÃO NO COMBATTIMENTO	14
5) ESCOLHA DO REPERTÓRIO	20
6) CALENDÁRIO DE ENSAIOS	22
7) ELENCO	23
8) CONSIDERAÇÕES	24
9) ANEXO 1: Partitura Chiome d’Oro	25
10) ANEXO 2: Partitura Hor Ch’el Ciel e La Terra	29
11) ANEXO 3: Partitura Sinfonia a 5	34
12) ANEXO 4: Calendário de Ensaio	47
13) ANEXO 5: Traduções	50
14) BIBLIOGRAFIA	55

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se desenvolve a partir de uma importante ópera do compositor italiano Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567, Cremona – 1643, Veneza), considerado o grande divisor de águas entre a Renascença e o Barroco, tamanha sua importância histórica e artística. Monteverdi se caracteriza por ter estilos distintos de composição, demonstrando total domínio do contraponto antigo nos madrigais quinhentistas e na música sacra, como também da monodia acompanhada, que seria o princípio da ópera na Itália.

A cada publicação, seus livros de madrigais levavam em seu prefácio um texto justificando suas escolhas composicionais ou replicando àqueles que criticavam sua música, trazendo ideias novas para o gosto estético por onde Monteverdi passava, como as cidades de Mântua, Cremona e principalmente Veneza, centro cultural e econômico europeu do século XVI e XVII. Dentre estes prefácios destacam-se o do quinto e do oitavo livro, os quais serão abordados aqui para melhor compreensão da obra chave deste trabalho: “Il Combattimento di Tancredi et Clorinda” (O Combate de Tancredo e Clorinda).

SECONDA PRATICA

Ao publicar seu quinto livro de madrigais em 1605, Claudio Monteverdi refuta as críticas de um importante teórico de sua época, o teórico Giovanni Maria Artusi (1540 - 1613), que criticara a maneira como Monteverdi tratava as dissonâncias em sua obras, alegando não corresponder à maneira tradicional de se conduzir as vozes no contraponto, sistematizada por Gioseffo Zarlino (1517 - 1590) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594). Monteverdi então propõe uma outra maneira de compor, convidando seus ouvintes a considerar este novo modelo como moderno, fruto da razão em prol da expressividade, chamando de “Seconda Pratica overo Perfettione della Musica Moderna” (Segunda Prática sobre a Perfeição da Música Moderna). Em sua carta de 02 de fevereiro de 1634, Monteverdi escreve ao importante teórico Giovanni Battista Doni (c. 1593 - 1647):

“Li, não recentemente, aliás, há uns vinte anos, algumas raras observações do Galilei* sobre a prática antiga. Foi-me então cara a leitura, por ter visto como os antigos utilizavam seus sinais para a prática, tão diferentes dos nossos, sendo que eu não tentei avançar mais além em compreendê-los, tendo a certeza de que me pareceriam cifras obscuríssimas, e pior ainda, pois a forma antiga de prática se perdeu completamente. Por isso, dirigi meus estudos a outras vias, fundamentando-os nos melhores filósofos observadores da natureza. E porque, segundo o que leio, vejo que se encontram os resultados com as ditas razões e com a satisfação da natureza, enquanto escrevo coisas práticas com as tais observações e sinto realmente que essas presentes regras não têm nada a ver com as tais satisfações; por essa fundamentação, coloquei o nome de segunda prática na capa de meu livro e espero mostrá-la de forma tão clara que não será criticada, e sim considerada pelo mundo. No que escrevo deixo de lado aquele modo utilizado pelos gregos com suas palavras e seus signos, usando as palavras e os caracteres que usamos na nossa prática, o que eu pude colher da mente daqueles filósofos a serviço da boa arte, e não dos princípios da primeira prática, exclusivamente harmônica.” (MONTEVERDI, 2011, p. 207)

Considerada o princípio do que seria a ópera na Itália, a *Seconda Pratica* priorizava sobretudo o sentido do texto musicado, conduzindo as vozes de forma que salientasse sua compreensão e exprimisse seus afetos, seguindo o preceito platônico e aristotélico da mimese, ou seja, de representar a vida da maneira mais realista e verdadeira possível, a fim de que o ouvinte fosse sensibilizado e reconhecesse em suas experiências algo do que fora é apresentado. O Prof. Dr. Abel Rocha, em seu artigo “Interpretação e Dramaturgia Musical na Obra de Cláudio Monteverdi”, discorre sobre a teoria monteverdiana:

“A definição de *Seconda Pratica* não se relaciona simplesmente a uma questão de técnica composicional: ela estabelece uma discussão acerca de polifonia vocal ou monodia, melodia versus harmonia. Ela propõe nada mais que uma possível representação dramática de um padrão textual, e pode servir de base estética tanto para a composição de um madrigal polifônico quanto para recitativos de óperas. Como garantias para essa *Seconda Pratica* e justificativa para sua escritura musical, o próprio Monteverdi cita, entre outros, os compositores Cipriano de Rore (1515? - 1565), seu professor Marc'Antonio Ingegneri (1547 - 1592) e os monodistas florentinos Jacopo Peri (1561 - 1633) e Giulio Caccini (1551 - 1618) como precursores de uma determinada expressividade vocal defendida por Monteverdi e por ele batizada de *Seconda Pratica*. A *Seconda Pratica* não pode, portanto, ser considerada como um conjunto pré-definido de leis e regras, mas uma delicada tentativa de representar as necessidades dramáticas de um texto poético.” (ROCHA, 2014, p. 1)

É preciso entender que os madrigais compostos segundo as regras já vigentes do contraponto tradicional davam à música polifônica coral do século XVI um aspecto muito parecido, fazendo com que o sentido do texto musicado não diferenciasse tanto o resultado sonoro final. Tal efeito seria causado pela difícil compreensão das palavras, que se adequavam a linha melódica estruturada sobre a intrincada teia da composição, sempre tendo a nota do baixo como referência para a condução e preparação das dissonâncias, além dos diferentes textos cantados simultaneamente entre as vozes. A esta música atribuiu-se então o termo “*Prima*

Pratica”. Acerca da Seconda Pratica, o Prof. Dr. Abel Rocha, acrescenta em seu artigo:

“Embora o termo Seconda Pratica tenha sido utilizado pela primeira vez em referência a Claudio Monteverdi nas cartas do anônimo L'Ottuso Academico incluídas na Seconda parte dell'Artusi (ARTUSI, 1603), é evidente que Monteverdi não ‘inventou’ a Seconda Pratica. Havia, já naquele momento, um ‘reconhecimento de duas abordagens distintas de composição’ (PALISCA, em Grove, 2001, p.321): uma que seguia as antigas regras de Zarlino, e outra que procurava um aumento da expressividade musical. Esta segunda encontrou seus primeiros fundamentos no ‘Dialogo della Musica Antica et Della Moderna’ de Vincenzo Galilei (1581).

Visto que a Camerata Florentina ocupava-se conjuntamente com estudos sobre música e sobre a cultura clássica (antiga), Galilei desenvolveu ‘requisitos básicos para o desenvolvimento do canto solo (...) monodia, bem como a união de uma recitação do texto com seu conteúdo afetivo’ (PALISCA, em Grove, 2001, p.321). Tais estudos foram retomados nas obras L'Euridice de Jacopo Peri (1600) e Le nuove musiche, de Giulio Caccini (1601), entre outros. E também Giulio Cesare Monteverdi (irmão de Claudio Monteverdi), em sua Dichiaratione... (1607), traça as suas origens de volta a Cipriano de Rore (1516 - 1565).” (ROCHA, 2014, p. 4)

Tamanho a importância da palavra, Monteverdi escolhe musicar poesias em seus madrigais, recorrendo a autores como Giovanni Battista Guarini (1538 – 1612), Francesco Petrarca (1304 – 1374), Torquato Tasso (1544 – 1595), Alessandro Striggio (1573 - 1630), Claudio Achillini (1574 - 1640), Giambattista Marino (1569 - 1625), Ottavio Rinuccini (1562 – 1621) e alguns anônimos, como forma a representar em música os mais diversos aspectos emocionais que a poesia pudesse sugerir. Em seu livro “Música Serva d’Alma: Ad Voce Umanissima”, Ibaney Chasin reitera:

“Os sentimentos, os pulsos afetivos que a música elabora e entranha na poesia, têm por fundamento e solo inspirador, lato sensu, a própria poesia, ou mais especificamente, o homem poético (o ‘personagem’, mais ou menos determinado) criado pelo

poeta. O canto é o mélos do 'ser poético' que vivencia as relações, tramas e contradições postas pelo poema, ou que ele engendra (orgânica que a Parte Dois /do livro/ denotará por via compositiva).

Sim, o canto veste a poesia com a pulsação da vida anímico-subjetiva, que, parida das entranhas dos sons vocais, se atualiza em fluxo dominante. Porém, esse vestir se arma a partir e no interior das experiências, ações e acontecimentos que o poema contém e expressa, na exata medida que o canto se urde e constitui na palavra, no poético. (...)

Na trama ativa que a poesia constrói, onde se narram atitudes, reflexões, sentimentos, destinos, emergem personagens - mais ou menos concretos a cada caso - que agem, reagem, sentem, assumem posturas, manifestam perspectivas. Sujeitos que se felicitam e infelicitam, avançam e retrocedem na urdidura humana que protagonizam e vivenciam. E se esta é a dinâmica da poesia, em sua matéria constitutiva estão presentes e tomam forma tanto a vida objetiva - relações humanas, um entorno, um contexto situacional, como a subjetiva." (IBANEY, 2009, p. 160)

O ESTILO CONCITATO

Publicado em 1638 com o título "Madrigali Guerrieri et Amorosì" (Madrigais Guerreiros e Amorosos), seu oitavo livro de madrigais reúne suas mais ousadas e revolucionárias composições, ainda que no mesmo livro houvesse obras com vários anos de diferença. Nele, o compositor descreve suas reflexões acerca das paixões humanas classificando-as em três principais: a temperança, humildade ou súplica e cólera. Assim relaciona tais afetos à natureza da voz humana, que pode ser média, grave ou aguda, com a arte musical, temperada, mole ou animada. A seguir segue um trecho traduzido do prefácio.

"Tendo eu considerado que os nossos afetos, ou sentimentos, são principalmente três, ou seja, a cólera, a temperança e a humildade ou súplica, como bem afirmam os melhores filósofos, ou melhor, que a natureza mesma de nossa voz pode ser elevada, baixa ou mediana, assim como a arte musical o faz ver claramente pelos termos animado, mole e

temperado; e tendo encontrado na obra dos compositores do passado exemplos do mole e do temperado, mas nunca do gênero animado, gênero no entanto descrito por Platão no terceiro livro da sua Retórica com estas palavras: 'tome a harmonia que imite melhor os gritos e os acentos daquele que vai ao combate', e sabendo que os contrários são de natureza a comover grandemente nossa alma, finalidade que deve perseguir a boa música, como afirma Boécio, quando diz: 'a música está ligada naturalmente a nós, e nos eleva ou perverte'; por todas estas razões, me dediquei à encontrá-lo, não sem trabalho e dificuldades." (LEMOS, 2011, p. 150)

Conforme o trecho acima, Monteverdi se mostra inquieto ao buscar uma maneira de ilustrar em música o gênero animado. É neste momento que a obra chave deste trabalho, "Il Combattimento di Tancredi et Clorinda", assume seu papel e desempenha uma primeira experimentação de Monteverdi em sua busca por complementar sua paleta de afetos.

Composto no Carnaval de 1624 para o Palácio do Duque de Mocenigo, e baseado no conto XII do poema épico "Gerusalemme Liberata" (Jerusalém Libertada), escrito pelo poeta italiano Torquato Tasso (1544 – 1595), "Il Combattimento di Tancredi et Clorinda" situa-se durante a conquista de Jerusalém pelos muçulmanos na Primeira Cruzada (1099), época em que a Igreja Católica dominava a Europa Ocidental, exterminando tudo o que pusesse em dúvida seu poder e sua autoridade divina. Tancredo aqui representa o personagem histórico cristão que se apaixona por Clorinda, uma guerreira moura e muçulmana, e portanto não podem ficar juntos. Um narrador conta toda a história que segue a seguir.

Tancredo, vestido dos pés à cabeça com sua armadura, avista um estranho indivíduo perto de uma das fortalezas de seu povo, também irreconhecível pela armadura que usava. Vai ao encontro do desconhecido questionar sua procedência e identidade, mas acaba sem descobrir de quem se trata e começam a batalhar entre si com suas espadas e escudos. Brigam até fadigar, e sem sucesso continuam sem saber com quem duelam. Até que Tancredo atinge o adversário com firmeza e vence a batalha. Porém, ao retirarem seus elmos, descobre que sua amada Clorinda era o soldado derrotado, e em vão tenta reanimá-la, pois não sobrevive.

Juntamente com a partitura da peça, encontra-se um pequeno texto com instruções do próprio Monteverdi indicando os instrumentos que deveriam tocá-la, a saber: dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e cravo, bem como a maneira de tocar conforme o afeto sugerido pelos cantores no decorrer da peça. Assim, o compositor acrescenta que se deve executá-la sem as pessoas esperarem, ou seja, de surpresa e depois de se cantarem alguns madrigais, surpreendendo o espectador.

O novo estilo agitado, nominado “concitato” por Monteverdi, consistia na subdivisão da semibreve em dezesseis semicolcheias, aproximando-se do que chamamos hoje na orquestra de tremolo, acompanhado de palavras de cólera e agitação.

“Por isto me pus a procurá-lo [o gênero concitato], não sem muita aplicação e fadiga; e, observando que o ritmo pirríquio, ritmo rápido, era empregado, segundo afirmam os melhores filósofos, nas danças guerreiras e agitadas, enquanto o espondeu, ritmo lento, era reservado para as opostas, comecei a refletir na semibreve, sobre a qual propus que, percutida uma vez apenas, ela marcasse o ritmo espondeu; e, dividida em seguida em dezesseis semicolcheias tocadas consecutivamente, acompanhadas de palavras de cólera e indignação, ouvi, neste breve exemplo, uma semelhança com o afeto que procurava, muito embora as palavras não pudessem acompanhar, metricamente, a rapidez do instrumento.” (LEMOS, 2011, pág. 151)

Outra técnica inovadora utilizada na ópera é o pizzicato, indicado como “*qui vanno lasciati gli archi, si strappano le corde con duoi deti*” (aqui devem deixar os arcos, e beliscar as cordas com dois dedos); artifício usado enquanto o cantor declama “*dansi con pomi, infelloniti e crudi, cozzan con gli elmi in siem’e con gli scudi*” (dançam com os punhos cerrados e cruelmente investem como os elmos e os escudos) como forma de enfatizar o sentido da palavra.

Uma vez alcançada a representação em música dos afetos desejados e relacionando à prática musical correspondente: temperança (temperado),

humilde/suplicante (mole) e agitado (concitato), Claudio Monteverdi pôde explorar os contrastes sonoros que o texto poético sugeria.

ORNAMENTAÇÃO NO COMBATTIMENTO

Monteverdi discrimina na partitura do Combattimento que não se deve fazer trinados e gorjeios no decorrer da peça, exceto em um trecho de toda a obra, conforme descrito a seguir:

“A voz do narrador deverá ser clara, firme e de boa pronúncia, pouco separada dos instrumentos para que melhor seja entendida na oração. Não deverá fazer gorjeios nem trinados em outro lugar que não somente no canto da estância que começa com "Notte"; os outros levarão a pronúncia à semelhança das paixões da oração.” (IGAYARA, 1999 , p. 85)

No trecho em que o cantor começa cantando “Notte” (Noite) é o momento que o narrador para de narrar os fatos e conversa com a noite, pedindo permissão para que revele ao público um fato importante, que caiu no esquecimento das pessoas mas que deve ser lembrado. O trecho possui a seguinte texto, com tradução minha:

“Noite... que em teu seio de profunda escuridão selaste e no esquecimento deixaste um fato grandioso; digno de um claro sol, digno de um teatro lotado, com obras de tal modo memoráveis.

Permita-me revelar o fato, como um belo sereno, para que as futuras gerações o expliquem e o transmitam. Viva tua eterna fama, e tua glória ilumine o brilho sombrio da alta memória.”

A tradução de todo o Combattimento encontra-se no Anexo 5. A seguir a partitura, sem ornamentação, conforme edição de Malipiero:

Combattimento

Vitor Barbero

Notte

Cláudio Monteverdi

Voz

Not - te, che nel pro - fon-do oscu - ro se - no chiu - de -

Violoncello

6

- ste e nell'o - blio fat - to si gra - nde! De - gno dunchia - ro

12

Sol, deg - no dun pie - noThe - a - tro, o - presa - rian si me - mo - ra - nde.

19

Pia - cia - ti ch'indi iltrag - ga, e'n bel se - re - no al -

26

le fu - tu - re e - lo spie - ghi e ma - nde. Vi - va la

Vitor Barbero

31

fa - ma lor e tra lor glo - ria sple - nde dal fos - co tuo

35

l'al - - - - - ta me -

36

mó - ria!

Abaixo segue a mesma partitura, desta vez com a variação escrita por mim, composta conforme as sugestões que testei com o cantor:

Combattimento

Vitor Barbero

Varição sobre Notte

Cláudio Monteverdi

Voz

Not - te, che nel pro -

Violoncello

3

fon-do os cu-ro se - - no chiu - de -

7

ste e nell'o - blio fat - to si gra - - nde!

11

De - gno dunchia - ro Sol, deg - no dun pie - no The - a -

14

tro, o - presa - rian si me - mo - ra - nde. Pia - cia -

Vitor Barbero

20

ti ch'indi il trag - ga, e'n bel - se-re - no al -

26

le fu - tu - re e - tà lo spie - - ghi e ma -

30

nde. Vi - va la fa - ma lor e tra lor glo - ria sple - nde dal fos - co tuo

35

l'al - - - - ta me -

36

mó - - - - ria!

Acerca da decisão de Monteverdi sobre ornamentar somente este trecho, cabe citar a Professora Ph.D Simona D. Negru em seu artigo “Particular Aspects of the Coloratura Vocal Technique”:

“Agilidade vocal, surgida da arte da ‘diminuição’ e ‘passagens’ do século XVII, constitui, junto com a coloratura, um dos aspectos específicos do ‘canto fiorito’ (também chamado de canto figurato ou canto di agilità), de acordo com os tratados de canto de Tosi e Mancini. No século XVII e especialmente durante seu ápice, e posteriormente, o período de declínio do estilo do canto di agilità no século XVIII - a chamada idade de ouro dos castratos - a virtuosidade vocal foi uma maneira de destacar algumas técnicas excepcionais adquiridas da performance, ainda puramente decorativa e desprovida de conteúdo expressivo.” (NEGRU, 2012, p. 98)

Portanto, é possível inferir que a prática da ornamentação na Veneza do Séc. XVII era algo comum e que a realização da ornamentação das melodias se davam puramente por variá-la, por isso tampouco eram escritas suas diminuições. Usada também como forma de mostrar virtuosismo do cantor, em especial os castratos, a prática da ornamentação e o desenvolvimento técnico do canto para realizar os floreios se estendeu por vários anos, conforme cita Patrick Barbier em seu livro “A História dos Castrati”:

“Era na verdade nas cadências, deixadas à livre inspiração dos cantores, que melhor podiam manifestar suas façanhas mais fantasistas, ainda mais porque, para satisfazer o público, o cantor tinha que arranjar uma progressão através das três partes da ária (ABA) e ornamentar mais a segunda cadência do que a primeira, depois a terceira muito mais que a segunda. Ao fazer isso, ele não se contentava em exibir seu virtuosismo, mas dava prova de seu bom gosto musical; a arte vocal tinha de ser constantemente criativa, e não fixada através das notas escritas no papel: saber ornamentar era então a prova de um domínio total dessa arte.” (BARBIER, 1993, p. 78)

Claudio Monteverdi, no entanto, querendo extrair o maior teor expressivo possível do Combattimento, reserva somente um trecho da ópera para tal variação.

ESCOLHA DO REPERTÓRIO

Conforme Monteverdi cita na partitura do Combattimento, a ópera deveria ser cantada depois de alguns madrigais sem gesto. Por isso, para o concerto escolhi peças que contemplassem seus diversos estilos de composição e também procurando oferecer participação solística a todos os cantores que participaram, com pelo menos um dueto. Para isso, dispus de duas sopranos, um contratenor, dois tenores e um barítono. Um dos tenores desta formação faria o papel do Narrador na ópera, então decidi poupá-lo de cantar os madrigais. Além disso, preoquei-me em escolher as peças que tratassem de amor, não importando sua forma de manifestação. As traduções destas peças encontram-se no Anexo 5.

- NON VEDRÒ MAI LE STELLE, do oitavo livro
 - dueto masculino e baixo contínuo

- COR MIO MENTRE VI MIRO, do quarto livro
 - coro a 5

- NON SONO IN QUESTE RIVE, do quarto livro
 - coro a 5

- VOI PUR DA ME PARTITE, do quarto livro
 - coro a 5

- HOR CH'EL CIEL E LA TERRA, do oitavo livro
 - coro a 6 e orquestra

- CHIOME D'ORO, do sétimo livro

- dueto feminino e orquestra
- PUR TI MIRO, da ópera “L’Incoronazione di Poppea”
 - dueto misto e baixo contínuo

Para complementar o programa, a princípio foi prevista a participação de duas flautas doces/traversos, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, mas por falta de comprometimento dos flautistas durante os primeiros ensaios, optei por ficar somente com as cordas, que era exatamente a instrumentação usada na ópera, seguindo as instruções do próprio Claudio Monteverdi, juntamente comigo ao regendo ao cravo.

Escolhi a sinfonia do sétimo livro de madrigais para abrir o programa, intercalada com um ritornelo pertencente a música “Tempro la Cetra”. Escrevi ainda variações para as repetições que aconteciam na música, conforme a prática da época de nunca repetir o mesmo trecho da mesma maneira. A partitura com estas variações está disponível no Anexo 3 deste trabalho.

Procurei encontrar uma peça que ilustrasse a prática instrumental da época de Monteverdi e que ao mesmo mostrasse virtuosismo dos músicos que participaram da montagem. A ciaccona, uma estrutura de construção e variação musical bastante comum na transição do séc. XVI para o XVII, foi o melhor exemplo para a ocasião, pois serviu também como interlúdio, ou seja, um descanso para os cantores.

Para completar, como cravista, desejei inserir um solo de cravo em algum momento do programa. Para isso, escolhi uma peça de uma coletânea da região de Castell’Arquato, na Itália do séc. XVI, na qual havia um ótimo exemplo de pavana e galharda, que são as danças típicas deste período e na qual se compunha muitas peças com diversas instrumentações. Estrategicamente, inseri este solo antes do Combattimento, de forma a preparar os cantores e o público para o começo da ópera. Portanto, aqui segue a relação dessas obras citadas:

- SINFONIA, do sétimo livro (Partitura em Anexo 3)
 - dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e cravo

- CIACCONA, Op. 12, Nº 20, de Tarquinio Merula (1595 - 1665)
 - dois violinos, violoncelo, contrabaixo e cravo

- PAVANNA & SALTARELLO, Anônimo (Castell' Arquato, Itália)
 - cravo solo

Nesse momento, encontrei um problema, pois percebi que a viola só tinha parte escrita na Sinfonia e no Combattimento, e que seria ruim deixar o músico sem tocar durante todo o tempo do concerto, conseqüentemente tendo que remanejar horários específicos para a viola não ficar esperando durante os dias de ensaios, perdendo a oportunidade de aproveitá-la no programa todo etc. Portanto, decidi compor uma linha de viola para todas as músicas em que os violinos também tocavam, exceto a Ciaccona de Tarquinio Merula, por se tratar de uma peça com virtuosismo instrumental já muito bem estruturado. A realização de uma nova parte de viola foi feita para as seguintes obras:

- CHIOME D'ORO (Partitura em Anexo 1);

- HOR CH'EL CIEL E LA TERRA (Partitura em Anexo 2);

CALENDÁRIO DE ENSAIOS

Cantores e instrumentistas ensaiaram em dias diferentes, sendo cada ensaio com duração de três horas, conforme Anexo 4. Mesmo havendo faltas, foi feito ensaio com todos que estiveram presentes, de forma a seguir da melhor maneira o cronograma proposto. No mês de agosto, durante os ensaios de todo o programa, foram feitos os ensaios cênicos concomitantemente, com pequenas movimentações em cena por parte dos cantores durante os duetos que precederam a ópera, conforme o afeto proposto pelo texto. Durante os coros não houve movimentação por conta da dificuldade técnica dos madrigais.

Para o Combattimento a ideia proposta pela diretora cênica Gabriela Gonzalez foi de todo o enredo se desenrolar numa espécie de cabaré, onde ao invés de um duelo de espadas, o jogo de cartas seria o pivô do combate entre Tancredo e Clorinda, que a mataria com um tiro de um revólver no final. Para tornar a montagem ainda mais verossímil e envolver o público na história, o Narrador divertia-se ao contar todo o desfecho a quem ali estivesse. A tudo isso somou-se o grande espaço disponível para posicionar as arquibancadas, aqui usadas como parte do cenário e como assento para os convidados.

ELENCO

Direção Artística: Abel Rocha

Direção Cênica: Gabriela Gonzalez e Andrew Silva

Regência ao Cravo: Vitor Barbero

Violinos: Lucas Henrique e Wendy Yamanaka

Viola: Bárbara de Souza

Violoncelo: Vitor Silva

Contrabaixo: Andrés Mosquera

Sopranos: Vania Nascimento e Nicole Teixeira

Contratenor: Matheus Reis

Tenores: Marcus Loureiro e Rodrigo Andrade

Barítono: Vicente Sampaio

CONSIDERAÇÕES

Como descrito no capítulo *Seconda Pratica*, texto basilar para compreender as transformações da música de Monteverdi, a preocupação com o entendimento e com o sentido das palavras foi determinante para despertar nas pessoas sensações similares às vivenciadas, seguindo o princípio aristotélico da mimese e posto em evidência nas escolhas dos madrigais apresentados no concerto deste trabalho.

O Estilo *Concitato*, capítulo a seguir, explicita a inquietação e busca do compositor pela representação em música da ira/guerra, alcançado posteriormente através das notas repetidas e de palavras de agitação o efeito que desejava, culminando na ópera *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*, atingindo um considerável nível de dramaticidade para o concerto.

Diante da missão de montar um espetáculo, foi preciso um preparo que envolveu desde a criação de um calendário de ensaios até o estudo de cada peça, sabendo cantar todas as vozes, tocar o baixo contínuo, escrever variações e daí em diante. Certamente minha experiência como cantor, instrumentista e regente facilitaram essa tarefa, mas através desse trabalho pude ampliar e aprimorar a maneira como penso e faço música, seja cantando, tocando, escrevendo, regendo, atuando nos bastidores, ou simplesmente ouvindo, que é a coisa mais básica e mais essencial de tudo.

Para entender o espírito de cada peça, foi preciso uma pesquisa constante e inacabada acerca da filosofia de Claudio Monteverdi, lendo suas cartas, os prefácios de seus livros, vasculhando nas poesias que ele escolheu a versão mais sincera de como interpretar sua música, já que o interesse por despertar paixões humanas parece nunca mudar no meio artístico, seja na Itália do séc. XVI como no Brasil do séc. XIX.

ANEXO 1

Chiome d'Oro

Ed: Abel Rocha

C. Monteverdi

The image displays a musical score for the piece "Chiome d'Oro" by Claudio Monteverdi, edited by Abel Rocha. The score is presented in four systems, each containing four staves: Violino 1, Violino 2, Viola, and Cello. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The first system covers measures 1 through 5, the second system covers measures 6 through 10, the third system covers measures 11 through 15, and the fourth system covers measures 16 through 20. Each system begins with a first ending bracket (marked with a '1') over the first measure of that system. The notation includes clefs, stems, beams, and various note heads, with some notes marked with fingerings (e.g., '1').

1 Chiome d'Oro

21

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

5

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The first violin (Vln 1) has a melodic line with sixteenth-note runs. The second violin (Vln 2) has a similar melodic line, with a fingering '5' indicated above a note in measure 24. The viola (Vla) and cello (Vcl) parts provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

26

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. Measures 26-29 are mostly rests for the string parts. In measure 30, the first and second violins enter with a melodic line, while the viola and cello continue with their accompaniment.

31

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The first violin (Vln 1) has a melodic line with sixteenth-note runs. The second violin (Vln 2) has a similar melodic line. The viola (Vla) and cello (Vcl) parts provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

36

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. The first violin (Vln 1) has a melodic line with sixteenth-note runs. The second violin (Vln 2) has a similar melodic line. The viola (Vla) and cello (Vcl) parts provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

41

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

46

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

51

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

56

Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl

61

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Measures 61-65. Vln 1 and Vln 2 play triplets of eighth notes. Vla and Vcl play a steady eighth-note accompaniment. Measure 61 starts with a fermata over the first measure.

66

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Measures 66-70. Vln 1 and Vln 2 have rests. Vla and Vcl continue the eighth-note accompaniment. Measure 66 starts with a fermata over the first measure. Measures 69-70 feature a melodic phrase in Vln 1 and Vln 2.

71

Vln 1

Vln 2

Vla

Vcl

Measures 71-73. Vln 1 plays a sixteenth-note pattern. Vln 2, Vla, and Vcl have rests. Measure 71 starts with a fermata over the first measure. The system ends with a double bar line.

ANEXO 2

Hor Ch' El Ciel e La Terra

Vitor Barbero

Cláudio Monteverdi

Musical score for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello, measures 1-8. The score is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello, measures 9-18. The score continues the rhythmic pattern from the previous system, with some chromaticism in the lower strings.

Musical score for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello, measures 19-28. The score shows a change in the rhythmic pattern, with some rests and chromaticism in the lower strings.

Vitor Barbero

31

Musical score for measures 31-41. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many rests in the upper staves and active lines in the lower staves. The bass line is particularly active, with many eighth and sixteenth notes.

42

Musical score for measures 42-53. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many rests in the upper staves and active lines in the lower staves. The bass line is particularly active, with many eighth and sixteenth notes.

54

Musical score for measures 54-63. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many rests in the upper staves and active lines in the lower staves. The bass line is particularly active, with many eighth and sixteenth notes.

2

Vitor Barbero

63

Musical score for measures 63-66. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

67

Musical score for measures 67-75. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

76

Musical score for measures 76-79. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

79

Musical score for measures 79-81. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 79 features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs in the upper staves and a steady bass line. Measure 80 continues the rhythmic intensity. Measure 81 shows a change in the upper staves, with some notes being omitted or simplified, while the bass line remains active.

82

Musical score for measures 82-83. Measure 82 is characterized by a dense, continuous sixteenth-note texture in the upper staves. Measure 83 introduces a melodic line in the upper staves with a sharp sign, contrasting with the rhythmic density of the previous measure. The bass line provides a steady accompaniment.

84

Musical score for measures 84-85. Measure 84 maintains the sixteenth-note texture from the previous measure. Measure 85 features a melodic line in the upper staves with a sharp sign, similar to measure 83, but with a different rhythmic accompaniment in the bass line.

86

Musical score for measures 86-90. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 86 features a dense texture with sixteenth-note runs in the upper staves and eighth-note patterns in the lower staves. The music transitions through several measures, ending with a final measure of the system.

91

Musical score for measures 91-95. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 91 begins with a melodic line in the upper staves, featuring a long slur over several notes. The lower staves provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic movement. The system concludes with a double bar line.

ANEXO 3

Sinfonia a 5

Vitor Barbero

Sétimo Livro

Cláudio Monteverdi

Musical score for Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo, measures 1-7. The score is written in G major and 3/4 time. The Violino 1 part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5 with a fermata. The Violino 2 part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5 with a fermata. The Viola part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, and a half note G4 with a fermata. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3 with a fermata. The Contrabaixo part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F#2, G2, and a half note G2 with a fermata. A rehearsal mark '8' is placed below the first measure of the Contrabaixo part.

Musical score for Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo, measures 8-14. The score continues from the previous system. The Violino 1 part starts with a half note G5 with a fermata, followed by quarter notes A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, and a half note G6 with a fermata. The Violino 2 part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5 with a fermata. The Viola part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, and a half note G4 with a fermata. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3 with a fermata. The Contrabaixo part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F#2, G2, and a half note G2 with a fermata. A rehearsal mark '8' is placed below the first measure of the Contrabaixo part.

Vitor Barbero

17

8

This system of music contains measures 17 through 22. It features five staves: two treble clefs, one alto clef (C-clef), and two bass clefs. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A fermata is placed over the first measure of the first staff. A small number '8' is located at the bottom left of the system.

23

8

This system of music contains measures 23 through 28. It features five staves: two treble clefs, one alto clef (C-clef), and two bass clefs. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A fermata is placed over the first measure of the first staff. A small number '8' is located at the bottom left of the system.

27

8

31

8

35

8

38

8

40

Musical score for measures 40-41. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music features various note values, including quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together and others tied across measures. A fermata is present over a note in the second measure of the first staff.

42

Musical score for measures 42-43. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music continues with similar note values and phrasing as the previous system, including a sharp sign (#) in the second measure of the second staff.

45

Musical score for measures 45-47. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music features a variety of note values including quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together and others tied across measures. A fermata is present over the final note of the first staff in measure 47.

48

Musical score for measures 48-50. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music continues with similar note values and phrasing as the previous system, but includes a sharp sign (#) above several notes in measures 49 and 50, indicating a change in pitch.

54

Musical score for measures 54-56. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music features various note values, including quarter, eighth, and half notes, with some notes beamed together and others tied across measures. A fermata is present over a note in the second staff of measure 55. A small '8' is written below the first staff of measure 54.

57

Musical score for measures 57-59. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music features various note values, including quarter, eighth, and half notes, with some notes beamed together and others tied across measures. A small '8' is written below the first staff of measure 57.

59

Musical score for measures 59-61. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some slurs and accidentals.

62

Musical score for measures 62-64. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and includes a key signature change to one sharp (F#) in measure 64.

65

Musical score for measures 65-67. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, with some slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

68

Musical score for measures 68-70. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is C major. Above the first staff, there is a tempo marking: $\text{♩} = \text{♩}$. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, with some slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

71

Musical score for measures 71-73. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. Measure 71 features a melodic line in the first staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the fourth staff with a whole note. Measure 72 continues the melodic line in the first staff and the bass line in the fourth staff. Measure 73 concludes with a whole note chord in the first staff and a whole note chord in the fourth staff. A small number '8' is located below the first staff.

74

Musical score for measures 74-77. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. Measure 74 features a melodic line in the first staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the fourth staff with a whole note. Measure 75 continues the melodic line in the first staff and the bass line in the fourth staff. Measure 76 features a melodic line in the first staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the fourth staff with a whole note. Measure 77 concludes with a melodic line in the first staff and a whole note chord in the fourth staff. A small number '8' is located below the first staff.

78

Musical score for measures 78-80. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. Measure 78 features a melodic line in the first staff with a slur and a triplet in the second staff. Measure 79 has a triplet in the second staff. Measure 80 has a slur in the first staff. A small '8' is written below the first staff.

81

Musical score for measures 81-83. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. Measure 81 features a melodic line in the first staff with a slur and a sharp sign. Measure 82 has a sharp sign in the first staff and a triplet in the third staff. Measure 83 has a slur in the first staff. A small '8' is written below the first staff.

84

The image shows a musical score for five staves, covering measures 84 and 85. The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble clef):** Measure 84 starts with a whole rest. In measure 85, it begins with a sharp sign (#) followed by a sixteenth-note triplet (F4, G4, A4), then another sixteenth-note triplet (B4, C5, D5), and ends with a half note G4.
- Staff 2 (Treble clef):** Measure 84 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 85 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and ends with a half note G4.
- Staff 3 (Bass clef):** Measure 84 contains a whole note G2. Measure 85 contains a whole note G2.
- Staff 4 (Bass clef):** Measure 84 contains a whole note G2. Measure 85 contains a whole note G2.
- Staff 5 (Bass clef):** Measure 84 contains a whole note G2. Measure 85 contains a whole note G2.

8

ANEXO 4

ABRIL									
08/04/16	09/04/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Violoncelo e Contrabaixo</td> <td>Ciaccona</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Rodrigo</td> <td>Combattimento</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Rodrigo	Combattimento
Instrumentos	Obras								
Violinos, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona								
Cantores	Obras								
Rodrigo	Combattimento								
15/04/16	16/04/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo</td> <td>Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Rodrigo</td> <td>Combattimento</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Rodrigo	Combattimento
Instrumentos	Obras								
Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra								
Cantores	Obras								
Rodrigo	Combattimento								
22/04/16	23/04/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo</td> <td>Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Todos</td> <td>Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra
Instrumentos	Obras								
Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro								
Cantores	Obras								
Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra								
29/04/16	30/04/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo</td> <td>Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #e0f0ff;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Todos</td> <td>Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra
Instrumentos	Obras								
Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia								
Cantores	Obras								
Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra								

MAIO									
04/05/16	06/05/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Marcus Vicente Vânia Giulia Matheus</td> <td>Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Marcus Vicente Vânia Giulia Matheus	Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo</td> <td>Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia
Cantores	Obras								
Marcus Vicente Vânia Giulia Matheus	Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro								
Instrumentos	Obras								
Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia								
11/05/16	13/05/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Todos</td> <td>Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo</td> <td>Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia
Cantores	Obras								
Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro								
Instrumentos	Obras								
Violinos, Viola, Violoncelo e Contrabaixo	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia								
18/05/16	20/05/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Todos</td> <td>Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)</td> <td>Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia
Cantores	Obras								
Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro								
Instrumentos	Obras								
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia								
25/05/16	27/05/16								
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Cantores</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Rodrigo Vicente Giulia</td> <td>Combattimento</td> </tr> </tbody> </table>	Cantores	Obras	Rodrigo Vicente Giulia	Combattimento	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #ffe0b0;"> <th style="width: 50%;">Instrumentos</th> <th style="width: 50%;">Obras</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Flautas Violoncelo e Contrabaixo (Cantores)</td> <td>Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia</td> </tr> </tbody> </table>	Instrumentos	Obras	Flautas Violoncelo e Contrabaixo (Cantores)	Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia
Cantores	Obras								
Rodrigo Vicente Giulia	Combattimento								
Instrumentos	Obras								
Flautas Violoncelo e Contrabaixo (Cantores)	Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia								

JUNHO	
1º/06/2016	
Cantores	Obras
Todos	Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro
03/06/16	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle
08/06/16	
Cantores	Obras
Rodrigo Vicente Giulia	Combattimento
10/06/16	
Instrumentos	Obras
Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento
15/06/16	
Cantores	Obras
Todos	Combattimento Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro
17/06/16	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle
22/06/16	
Cantores	Obras
Todos	Combattimento Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro
24/06/16	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle

JULHO	
29/06/16	
Cantores	Obras
Todos	Combattimento Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro
01/07/2016	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle
06/07/16	
Cantores	Obras
Rodrigo Vicente Nicole	Combattimento
08/07/16	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle
13/07/16	
Cantores	Obras
Todos	Combattimento Cor Mio Mentre Vi Miro Voi Pur da Me Partite Hor Ch'el Ciel e La Terra Non Vedrò Mai le Stelle Chiome d'Oro Pur Ti Miro
15/07/16	
Instrumentos	Obras
Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento
20/07/2016 (Ensaio Cênico-Musical)	
Cantores	Obras
Rodrigo Vicente Nicole	Combattimento
22/07/16	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Rodrigo (Cantor)	Combattimento Ciaccona Hor Ch'el Ciel e La Terra Chiome d'Oro Sinfonia Pur Ti Miro Non Vedrò Mai le Stelle

27/07/2016 (Ensaio Cênico-Musical)	
Cantores	Obras
	Combattimento
	Cor Mio Mentre Vi Miro
	Voi Pur da Me Partite
Todos	Hor Ch'el Ciel e La Terra
	Non Vedrò Mai le Stelle
	Chiome d'Oro
	Pur Ti Miro

29/07/16	
Instrumentos	Obras
Violinos, Viola,	Combattimento
	Ciaccona
Violoncelo, Contrabaixo	Hor Ch'el Ciel e La Terra
	Chiome d'Oro
	Sinfonia
e Rodrigo (Cantor)	Pur Ti Miro
	Non Vedrò Mai le Stelle

AGOSTO	
03/08/16	
Tutti	Obras
Cantores	Programa Todo (Ensaio Cênico-Musical)
05/08/16	
Tutti	Obras
Instrumentos	Programa Todo
11/08/16	
Tutti	Obras
Instrumentos e Cantores	Programa Todo (Ensaio Cênico-Musical)
12/08/16	
Tutti	Obras
Instrumentos e Cantores	Programa Todo
25/08/16	
ENSAIO GERAL	Teatro de Cênicas
27/08/16	
CONCERTO	Teatro de Cênicas

ANEXO 5

COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

Narrador

Tancredo, pensando que Clorinda fosse um homem, quis prová-la em combate, e medir seu valor. Rodeando o cume alpestre, ela procura outra porta por onde possa entrar. Impetuoso, o guerreiro a segue, bem antes a alcança e as armas soam na armadura. As armas! As armas! As armas soam até que ela se volta e brada:

Clorinda

Oh, tu! O que trazes d'esta sorte correndo?

Narrador

Responde:

Tancredo

Guerra e morte!

Clorinda

Guerra e morte terás, (...)

Narrador

disse:

Clorinda

(...) eu não recusarei dar-te o que procuras se ficares parado!

Narrador

Tancredo não quis, vendo seu inimigo à pé, usar cavalo, e desmonta. Ambos empunham suas espadas, aguçam o orgulho e acendem a ira! Vão ao encontro, a passos tardos e lentos, como dois touros ciumentos de ira ardente.

Noite... que em teu seio de profunda escuridão, deixaste no esquecimento um fato grandioso; digno de um claro sol, digno de um teatro lotado, com obras de tal modo memoráveis. Permita-me revelar o fato, como um belo sereno, para que as futuras gerações o expliquem e o transmitam. Viva tua eterna fama, e tua glória ilumine o brilho sombrio da alta memória.

Sem esquivar, sem parar, não buscam se retirar, nem mesmo a destreza tem vez. Não golpeiam em falso: ora forte, ora fraco, a sombra e o furor impedem-nos de lutar com arte. Ouçam as espadas! Ouçam, ouçam as espadas! Horrivelmente se chocam, ferro contra ferro, e os pés não se movem. Sempre os pés firmes e as mãos sempre em movimento, o corte não desce em vão, nem a ponta vacila. A ofensa irrita a fúria à vingança; a vingança, então, renova a ofensa. Sempre ferindo, sempre ferindo acrescenta-se mais um estímulo a outra chaga nova. Daí por diante mais se aproximam e mais se estreita a batalha, a espada já não serve: Dançam com os punhos cerrados e cruelmente investem com seus elmos e escudos!

Três vezes o cavaleiro atinge a donzela com seus fortes braços, e outras tantas vezes ela escapa daqueles abraços persistentes, abraços do feroz inimigo, não do amante. Tornam ao ferro! Tornam ao ferro! Tornam ao ferro e um ao outro tingem com muito sangue! Exaustos e anelantes, ambos finalmente recuam. Depois de muito fatigarem, respiram. Um ao outro olham o sangue de seus corpos, sobre o punho da espada apoiam o peso.

Já o raio da última estrela definhava na aurora, que vinha do oriente. Vê, Tancredo, mais sangue derramado do seu inimigo que de si; alegra-se soberbo! Oh! Nossa mente tola, que louva cada alento da fortuna! Pobre, de que gozas? Quão tristes são teus triunfos e infeliz teu orgulho! Teus olhos pagarão, se restares com vida, e daquele sangue correrá um mar de choro! Assim silenciando e observando, estes ensanguentados guerreiros para um instante. Ao fim, Tancredo rompe o silêncio, e pede para que seus nomes fossem revelados:

Tancredo

Nossa desventura empregou aqui muito valor, onde o silêncio se fez. Mas se a sorte nos nega louvor e testemunha dignos, rogo-te, pois em combate pedir é loucura: que reveles a mim teu nome e tua condição. Para que eu saiba, vencido ou vencedor, quem honrará a minha morte ou minha vida.

Narrador

Responde a destemida:

Clorinda

Inutilmente perguntas o que eu nunca hei declarado. No entanto, seja lá quem eu for, à tua frente vês um dos que hão incendiado a torre.

Narrador

Tancredo arde de indignação àquelas palavras:

Tancredo

Em má hora o disseste!

Teu dizer e tuas palavras aliciam-me, bárbaro descortês, à vingança!

Narrador

Torna a ira nos corações e os carrega, mesmo já débeis, à guerra de punhos! A arte se esvai e a força é morta, em seu lugar entra o furor do combate. Oh! Que sangrenta e grande brecha faz as espadas atingirem suas armaduras e carnes. E se a vida não se afasta é porque o ódio a mantém unida ao peito.

Mas eis que a hora fatal ressoa, em que a vida de Clorinda deve findar. Fere-lhe a ponta do ferro, e no próprio sangue imerge e bebe. A veste ornada de ouro que segura os seios delicadamente se enche de fluxo quente. Ela já se sente morrendo, os pés fraquejando, definhando em colapso. Tancredo segue à vitória, contra a virgem avança ameaçador. Ela, conforme cai, sua voz aflita diz suas últimas palavras. Palavras! Palavras que por meio dela um novo espírito dita. Espírito de fé, de caridade, de esperança, virtudes infundidas por Deus. Pois se rebelde foi em vida, foi serva na hora da morte.

Clorinda

Amigo, venceste; eu te perdão, conceda perdão também.

Ao corpo não, que é nada. À alma sim!

Ah! Intercede por ela, e dê batismo a mim, para que lave meus pecados.

Narrador

Nesta voz lânguida ressoa algo lúgubre e suave, que subiu ao coração de Tancredo e amornou a sua raiva, forçando seus olhos a chorar. Não longe dali, no seio do monte, murmura um pequeno córrego. Ele corre até lá, o elmo enche na fonte e volta lamentando ao seu piedoso dever. Sente suas mãos tremendo,

enquanto àquele rosto ainda desconhecido se dirige, e o descobre! Ele a vê! Ele a vê e a reconhece! Fica sem voz, e sem ação. Ah! Visão! Ah! Revelação! Clorinda não morre ainda, pois Tancredo reúne todo seu vigor e põe em guarda seu coração, ocultando suas dores para dar vida com água a quem feriu à ferro. Enquanto as santas preces soam, ela se transmuda e sorri. E no ato de morrer alegre e vivaz, diz então:

Clorinda

Abre-se o céu, eu vou em paz.

NON VEDRÒ MAI LE STELLE

*Não verei mais as estrelas dos belos giros celestes, pérfida!
Que eu não contemple os olhos que se fizeram presentes à dura causa dos meus tormentos. E que eu não diga em seguida:
Oh! Luzes belas! Ah! Neguem sua luz a ela que negou a sua fé.
Que apesar de tantos olhares e de tantas luzes...
Ah, coração! Traiu seu amante sob a fé do amor.*

COR MIO, MENTRE VI MIRO

*Meu coração, enquanto te contemplo visivelmente me transformo em ti.
E transformado então, em um só suspiro a alma expira.
Oh! Beleza mortal! Oh! Beleza vital!
Pois um coração acelerado por ti renasce, e uma vez nascido, morre.*

NON SONO IN QUESTE RIVE

*Não há neste rio flores tão vermelhas como os lábios da minha amada.
Nem o som das brisas de verão, entre fontes, rosas e lírios, fazem do seu canto
mais doce harmonia.
Canto que me inflama e me agrada, interrompido só pelos nossos beijos.*

VOI PUR DA ME PARTITE

*Logo partirás de mim, alma dura. E não lamentarás a tua partida.
Ai de mim! Esta é uma morte cruel e te deleitas!*

*Isto está perto da hora suprema e tu não sentes.
Oh! Maravilha de dureza extrema:
ser alma de um coração, e separar-se, e não sentir dor.*

PUR TI MIRO

*Te adoro, te desejo!
Te abraço, te enlaço!
Não mais sofrimento, não mais tristeza.
Oh, minha vida! Oh, meu tesouro!
Eu sou teu/tua, minha esperança!
Diga, diga isso!
Sim, sim! De fato és!
Sim, meu bem, sim!
Sim, minha vida, sim!*

HOR CH'EL CIEL E LA TERRA

*Assim que o céu e a terra o vento cala, e as feras e os pássaros são laçados pelo
sono,
Noite, o carro estrelado começa a girar, e em teu leito o mar sem onda repousa.
Acordo, acordo, penso soffro, choro!
E aquela que sempre me encara é também a causa da minha doce pena.
Guerra é o meu estado, de ira e de doloroso pesar.
E só pensando nela consigo alguma paz.*

CHIOME D'ORO

*Laços de ouro, belo tesouro, vós me enlaçais de várias maneiras, se estais presos
ou soltos.
Cândidas pérolas eleitas, se as rosas que vos cobrem lhe descobrem, me ferem.
Vívidas estrelas que tão belas vagam brilhando, quando riem, matam-me.
Preciosos e amorosos são vossos lábios amáveis, se falam e me abençoam.
Oh! Belos cachos que me deleito. Oh! Suave fugir da vida, acolha a minha ferida.*

BIBLIOGRAFIA

MONTEVERDI, C. Cartas de Claudio Monteverdi (1601 - 1643). Tradução, notas e apresentação Ligiana Costa. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 240 p.

ROCHA, A. L. B. Estudo da Dramaturgia Musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2008.

_____. Interpretação e Dramaturgia Musical na Obra de Claudio Monteverdi. São Paulo, 2014. No prelo.

CHASIN, I. O Canto dos Afetos: Um dizer Humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Coleção Estudos).

_____. Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi ad Voce Umanissima. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHAFE, E. T. Monteverdi's Tonal Language. New York: Schirmer Books, 1992.

OSSI, M. M. Divining The Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

IGAYARA, S. C. Monteverdi e a Invenção de um Estilo: Sobre a Composição do Combattimento di Tancredi et Clorinda e a Definição do Stile Concitato. Revista Música: São Paulo, v. 9 e 10, p. 77 - 91, 1998 - 1999.

LEMO, M. S. Madrigali Guerrieri et Amoros: O Livro Oxímoro de Claudio Monteverdi. Terceira Margem: Rio de Janeiro, n. 25, p. 149 - 170, jul./dez. 2011.

FABBRI, P. Monteverdi. Tradução de Carlos Alonso. Madrid: Turner Música, 1985.

BARBIER, P. História dos Castrati. Tradução de R. Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ARNOLD, D.; FORTUNE, N. The New Monteverdi Companion. Grã-Bretanha: Faber and Faber, 1985.

NEGRU, S. D. Particular Aspects of The Coloratura Vocal Technique. International Journal of Human Voice: Romênia, v. 1, p. 97 - 107, 2012.

MARTINEZ, J. L. Representação e Cognição Musical em Monteverdi: Il Combattimento di Tancredi et Clorinda. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2001. Belo Horizonte, Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, 2001.