

Maria Manuela Toscano

# MANEIRISMO INQUIETO

Os Responsórios de Semana Santa  
de Carlo Gesualdo

I



AA

colecção arte e artistas

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Maria Manuela Toscano

# MANEIRISMO INQUIETO

Os Responsórios de Semana Santa  
de Carlo Gesualdo

I

Prefácios de Rui Vieira Nery e Michel Guiomar



colecção arte e artistas

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

## AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio com que meus pais me acompanharam. A João Sousa Monteiro, o meu profundo reconhecimento.

Manifesto o meu agradecimento ao Senhor Presidente da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Senhor Doutor António Braz Teixeira, pelo acolhimento da proposta de edição deste livro. Agradeço muito a Branca Vilallonga e a Joaquim Melo o cuidado que demonstraram ao longo deste processo editorial.

Esta investigação foi possível graças à Secretaria de Estado da Cultura, ao Departamento de Música da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa e ao Governo Italiano, de quem fui bolsreira.

Envolve também neste agradecimento, pela mobilização de fotocópias de documentos raros dos seus arquivos, as seguintes instituições: Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Archivio di Stato (Modena), Conservatorio Statale di Musica Martini (Bologna) e Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III (Nápoles). A autorização para fotografar vários detalhes do Palazzo del Tè (Mantova), fornecida pela Direzione Museo Civico di Palazzo Tè, permitiu valorizar este estudo.

De entre as bibliotecas onde trabalhei agradeço muito especialmente ao Deutsches Historisches Institut in Rom pelo seu apoio precioso e ainda à Biblioteca Hertziana em Roma. Não posso esquecer a dedicação de colaboradores da Musikhistorische Abteilung do Deutsches Historisches Institut in Rom, particularmente Elisabeth Dunkl e Roberto Versaci.

A Maria José Couceiro da Costa muito agradeço a dedicação com que se ocupou do delicado trabalho de informatização dos mapas e tabelas do apêndice C.

Estou especialmente reconhecida às Professoras Manuela Cruzeiro, por todo o seu apoio na organização documental e bibliográfica, e Maria Augusta Barbosa, pelo acesso generoso que me facultou a fontes primárias. Lembro os Professores José Maria Pedrosa, pela tradução de passagens do Concílio de Trento a partir do latim, José da Costa Miranda† e Maria João Almeida, pela total disponibilidade com que me abriram as portas do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa. A Carlos H. C. Silva o meu profundo agradecimento pela tradução do prefácio de Michel Guiomar.

Os diálogos travados com os Professores Lorenzo Bianconi, Ezio Raimondi, Romeo De Maio, Domenico Antonio d'Alessandro e Vítor Serrão foram extremamente enriquecedores e estimulantes, abrindo perspectivas que permitiram aprofundar o assunto desta investigação.

Tive o privilégio de estudar e discutir, durante dois anos, questões de análise modal e cadencial com o Professor Wolfgang Witzemann, momentos que foram decisivos para o aprofundamento da minha formação naquele domínio e para uma compreensão mais madura da escrita musical gesualdiana.

Ao meu co-orientador, Professor Michel Guiomar, a minha gratidão pelo seu encorajamento e pela inspiração no domínio estético. Não esqueço a profunda sintonia que dominou os nossos encontros e que foi extremamente enriquecedora no decurso deste trabalho.

Mas devo expressar a minha especial gratidão ao meu orientador, Professor Rui Vieira Nery. O fascínio das suas aulas enquanto professor de História da Música no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa inspirou o horizonte temático deste livro. A sua compreensão do Maneirismo, a acuidade com que sintetizou as questões que lhe foram por mim colocadas e o apoio que deu ao longo de todo o processo de elaboração desta obra foram absolutamente decisivos.

## UM OLHAR HERMENÊUTICO E MULTIDISCIPLINAR SOBRE CARLO GESUALDO E SOBRE O ACTO DE FAZER MUSICOLOGIA

1. Se tomarmos em consideração o facto de que o ensino superior da Musicologia em Portugal se inicia apenas em 1981, com o estabelecimento da licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, compreenderemos bem que este atraso tenha tido consequências graves também na criação das infra-estruturas de apoio bibliográfico indispensáveis à formação e à pesquisa neste domínio em Portugal.

Quando iniciei os meus estudos de História da Música, ainda em finais da década de 1970, a única biblioteca de referência musicológica digna desse nome em Lisboa era a livraria pessoal de Macario Santiago Kastner, cujo acesso aberto, pela proverbial generosidade do proprietário, permitia aos seus alunos mais vocacionados para este terreno o acesso a uma bibliografia especializada então ainda impossível de consultar em qualquer instituição cultural portuguesa. Enciclopédias como o *Grove's Dictionary of Music and Musicians*<sup>1</sup> ou *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>2</sup>, tratados basilares de paleografia musical como os de

---

<sup>1</sup> Eric Blom, ed., *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5.<sup>a</sup> ed., Londres, Macmillan, 1954-1961, 10 vols.

<sup>2</sup> Friedrich Blume, ed., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1949-1973, 15 vols.

Wolf<sup>3</sup> e de Apel<sup>4</sup>, as obras de referência histórica geral da Norton, como as de Reese<sup>5</sup>, Bukofzer<sup>6</sup> ou Einstein<sup>7</sup>, as edições integrais dos grandes polifonistas ibéricos ou dos cravistas franceses, ingleses e alemães — tudo isto ali existia à nossa disposição, num período em que a biblioteca do Conservatório Nacional, já de si muito pobre, estava inacessível, e em que a Biblioteca Nacional não possuía nos seus usuais uma única obra de consulta de teor histórico-musical geral.

Foi-me particularmente grato que, poucas semanas antes da morte de Santiago Kastner, Luís Pereira Leal, Manuel Morais e eu próprio tenhamos conseguido que a biblioteca musical do nosso Mestre fosse comprada pela Caixa Geral de Depósitos e pela Fundação Calouste Gulbenkian para ser oferecida ao Centro de Documentação do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova. Até então ainda incipiente, o referido Centro encontrou assim o seu primeiro núcleo bibliográfico significativo, que logo em seguida viria a ser gradualmente expandido pela generosidade de outro dos meus professores — Robert Snow, meu orientador de tese de doutoramento na Universidade do Texas, em Austin —, que a um dado momento da sua vida decidiu desfazer-se de uma grande parte da sua biblioteca pessoal que já não tinha a ver com as suas áreas de investigação mais imediata e que por isso, durante anos e inteiramente à sua custa, foi enviando ao Centro de Documentação sucessivas remessas de bibliografia musicológica fundamental. As dificuldades de financiamento do sistema universitário português, que são bem conhecidas, têm no entanto impedido que estes dois núcleos tenham vindo a partir de então a ser consolidados e expandidos por uma política continuada de aquisições, e essa lacuna não pode ser preenchida mesmo pelas compras ocasionais levadas a

---

<sup>3</sup> Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1913.

<sup>4</sup> Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1944.

<sup>5</sup> Gustave Reese, *Music in the Middle Ages*, Nova Iorque, Norton, 1940. *Id.*, *Music in the Renaissance*, Nova Iorque, Norton, 1954.

<sup>6</sup> Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Nova Iorque, Norton, 1948.

<sup>7</sup> Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, Nova Iorque, Norton, 1947.

## ÍNDICE GERAL

<i>Agradecimentos</i> .....	VII
Prefácio de Rui Vieira Nery .....	IX
Prefácio de Michel Guiomar .....	XVII

\*

INTRODUÇÃO .....	3
Siglas e abreviaturas .....	33

### PARTE I

<b>CAP. I — MANEIRISMO COMO CATEGORIA ESTÉTICA E ESTILÍSTICA NA HISTORIOGRAFIA DAS ARTES</b> .....	39
I.1. Labirintos da <i>maniera</i> : origens e evolução de um conceito .....	41
I.1.1. A <i>maniera</i> como modelo de comportamento cortesão .....	41
I.1.2. A <i>maniera</i> como estilo ou estilização no sistema artístico .....	44
I.1.3. A <i>maniera</i> em sentido histórico .....	51
I.2. A noção de Maneirismo no século xx: perspectivas e linhas de abordagem .....	52
a) A abordagem formalista .....	53
b) As abordagens históricas .....	56
c) O Maneirismo como paradoxo .....	59

I.3. A noção de Maneirismo como categoria historiográfica musical .....	61
I.3.1. Tipos fundamentais de aceção do termo <i>maniera</i> e suas problemáticas a partir de algumas fontes musicais do <i>Cinquecento</i> e início do <i>Seicento</i> .....	64
A <i>maniera</i> como termo neutro e puramente formal ou «modo di comporre» .....	66
A <i>maniera di comporre</i> enquanto cânone contrapontístico .....	67
A <i>maniera</i> como estilo pessoal .....	69
A <i>maniera</i> como ideal estético equivalente a <i>bella maniera</i> .....	70
A <i>maniera</i> como articulação do processo histórico .....	75
I.3.2. O Maneirismo na crítica musicológica .....	75
I.4. Conclusões .....	84
Notas do Cap. I .....	87
CAP. II — <b>MANEIRISMO INQUIETO: LUGARES DA PERDA DO SOL</b> .....	99
II.1. Horizontes da cultura do <i>Cinquecento</i> italiano .....	100
II.1.1. Crise sócio-económica, histórica e política .....	100
II.1.2. Crise dos valores religiosos .....	108
II.2. Mudança no imaginário cosmológico e suas manifestações artísticas .....	117
II.2.1. Passos em direcção a uma filosofia do relativismo: «a crise científica antes de G. Galilei» .....	117
II.2.2. Alguns temas na cosmogonia de Giordano Bruno .....	119
II.2.3. «[...] beauty's best, proportion, is dead» .....	121
II.3. A vontade formal do Maneirismo inquieto .....	126
II.3.1. A dissonância ou a «inquietude da forma» como <i>frisson nouveau</i> .....	127
II.3.2. Correspondências entre alguns temas da cosmogonia bruniana e processos formais artísticos: descentramento, contrariedade, relação entre o uno e o múltiplo e vertigem formal .....	137
II.3.2.1. Descentramento: multiplicidade de perspectivas .....	137
II.3.2.2. O sentido da contrariedade .....	145
II.3.2.3. A busca da relação entre o múltiplo e o Uno .....	147
II.3.2.4. A vertigem da forma .....	150
II.3.3. A «inquietude da forma» enquanto melancolia .....	169
II.3.3.1. Manifestações artísticas de um estilo da perda .....	171
II.3.3.1.1. Tintoretto: disjunção, agitação e passagem .....	171
II.3.3.1.2. Monsù Desiderio: espaço trágico e espaço catastrófico .....	175
II.3.3.1.3. Distorção e ambiguidade .....	178



II.3.3.1.4. Labirinto e errância .....	184
II.3.3.1.5. Atmosfera crepuscular e evanescência .....	187
Notas do Cap. II .....	191
<b>CAP. III — PARADIGMAS ESTÉTICOS DO HUMANISMO MUSICAL QUINHENTISTA .....</b>	<b>203</b>
III.1. A imagem da obra musical .....	204
III.1.1. Representações dos <i>motus animae</i> .....	204
III.1.1.1. O ideal de imitação da Natureza .....	204
III.1.1.2. Manifestações de uma teoria simpática e de uma interpretação mágica da música e da pintura .....	208
III.1.2. O modelo do <i>logos</i> .....	215
III.1.2.1. A poetização da música através da <i>imitatio verborum</i> .....	215
III.1.2.2. A musicalização da poesia .....	225
III.1.3. Abundância de <i>varietà</i> .....	229
III.1.4. O modelo do artifício .....	232
III.2. A imagem do compositor .....	236
Notas do Cap. III .....	243
<b>CAP. IV — A ESTÉTICA TRIDENTINA E A SENSIBILIDADE RELIGIOSA DO SEGUNDO CINQUECENTO: ESPAÇOS DO ESTÉTICO E DO SAGRADO .....</b>	<b>257</b>
IV.1. A música sacra no Concílio de Trento e algumas manifestações da prá- tica musical pós-conciliar .....	259
IV.2. Espírito e significado do modelo litúrgico cristão .....	269
IV.2.1. O espaço da liturgia como tempo comum .....	269
IV.2.2. Liturgia e <i>ethos</i> : a dinâmica pedagógica da liturgia .....	270
IV.2.3. Redimensionamento do decoro: a igreja entre <i>ethos</i> e <i>pathos</i> .....	272
IV.3. O sermão como modelo de persuasão religiosa: a irrupção do <i>pathos</i> e da força da imagem no anúncio da palavra .....	290
IV.4. O Ofício <i>tenebrae</i> e os textos sacros responsoriais .....	294
IV.5. Os <i>Responsoria</i> gesualdianos como lugar compósito de <i>ethos</i> e <i>pathos</i> : uma nova relação com a liturgia .....	297
IV.5.1. As temporalidades do tríptico .....	299
IV.5.2. Nova dinâmica entre música sacra e palavra litúrgica .....	317
IV.6. Conclusões .....	326
Notas do Cap. IV .....	330
Lista de <i>copyrights</i> do elenco pictórico .....	341
	345

Vol. II

**PARTE II**

INTRODUÇÃO .....	13
CAP. V — <b>DIMENSÕES E SIGNIFICADO DO CROMATISMO GESUALDIANO</b> .....	17
V.1. Evolução e significado do conceito de cromatismo com especial incidência no pensamento vicentiniano .....	17
V.2. Modelos, motivações e repercussões do cromatismo da obra tardia gesualdiana .....	31
V.3. O cromatismo dos <i>Responsoria</i> gesualdianos: dimensões estéticas ....	56
V.4. Características e tipologia do estilo cromático nos <i>Responsoria</i> de Gesualdo .....	63
V.4.1. Expansão do material sonoro .....	63
V.4.1.1. Criação de sonoridades verticais com terceira maior .....	65
V.4.1.2. Transposições modais abruptas e bem delimitadas .....	71
V.4.1.3. Inflexões cromáticas reiteradas à volta das mesmas semitonias .....	74
V.4.1.4. Hibridismo modal e exposição dos modos em diversos níveis de transposição .....	75
V.4.2. Intertextualidade: citação do «terceiro tetracorde cromático de Vicentino» .....	78
V.4.3. Motivos lineares cromáticos: intervalos de quarta, terceira e segunda	96
V.4.4. Criação de <i>asprezze</i> melódicas .....	108
V.4.5. <i>Inganni</i> incidentes sobre fórmulas paracadenciais <i>cantizans</i> e suas variantes .....	115

V.4.6. Progressões arcaicas .....	127
V.4.7. Oscilações entre terceiras ou décimas maiores e menores sobre um baixo estático .....	158
V.4.8. <i>Relationes non harmonicae</i> .....	166
V.4.8.1. <i>Relationes non harmonicae</i> melódicas .....	167
V.4.8.2. <i>Relationes non harmonicae</i> diagonais ou falsas relações .....	172
V.5. Conclusões .....	176
Notas do Cap. V .....	181
<b>CAP. VI — PERSPECTIVAS SOBRE A ABORDAGEM MODAL</b> .....	<b>203</b>
VI.1. Elementos de identidade modal na polifonia quinhentista .....	203
VI.2. O problema da coerência na tradição modal renascentista .....	207
VI.3. Modalidade e estética da tensão formal .....	211
VI.4. <i>Dispositio modorum</i> nos <i>Responsoria</i> de Gesualdo .....	214
VI.5. A modalidade como factor de unificação e de estruturação dos <i>Res- ponsoria</i> .....	217
VI.5.1. A macroforma .....	217
VI.5.2. A microforma: factores identitários e de estabilidade modal .....	230
VI.5.2.1. Afirmação do modo fundamental: âmbito e correspondência entre o <i>exordium</i> e a cadência final .....	230
VI.5.2.2. Esquema cadencial como função reguladora da identidade do modo fundamental .....	242
VI.5.2.3. Fórmulas paracadenciais com função modal .....	243
VI.5.2.4. Modalidade e «progressão arcaica»: função estabilizadora e fun- ção dinâmica .....	247
VI.6. Momentos atectónicos da modalidade em Gesualdo: desvios à norma modal clássica .....	253
VI.6.1. <i>Exordium</i> irregular .....	253
VI.6.2. <i>Exordium</i> atectónico .....	265
VI.6.3. <i>Confinalis</i> .....	270
VI.6.4. <i>Commixtio tonorum</i> .....	281
VI.6.5. <i>Mixtio toni</i> .....	296
VI.6.6. Distorção e hibridez modal através do cromatismo .....	300
VI.7. Tradição e modernidade na concepção modal .....	322
VI.8. Associações éticas, afectivas e simbólicas da modalidade em Gesualdo	332
VI.9. Atracções e afinidades modais .....	358
VI.10. Conclusões .....	366
Notas do Cap. VI .....	370

CAP. VII — <b>ASPECTOS DA TÉCNICA CADENCIAL</b> .....	383
VII.1. A cadência na música vocal do <i>Cinquecento</i> e de inícios do <i>Seicento</i> .....	383
VII.1.1. Definição, constituição e morfologia da cadência na polifonia vocal do <i>Cinquecento</i> e de inícios do <i>Seicento</i> .....	384
VII.1.2. Constituição e classificação da cadência na primeira metade do século XVII .....	388
VII.1.3. Funções musicais e estéticas da cadência .....	393
VII.2. O repertório cadencial nos <i>Responsoria</i> : tipologia e estatística .....	395
VII.2.1. Dificuldades inerentes a uma tipologia em Gesualdo e premissas metodológicas na nomenclatura adoptada .....	395
VII.2.2. Definição, fundamentação teórica e exemplificação dos diversos tipos de cadências perfeitas e imperfeitas .....	401
VII.2.3. Quadro sinóptico do repertório cadencial .....	443
VII.2.4. Estatística .....	444
VII.3. Aspectos da morfologia cadencial .....	446
VII.3.1. A técnica de <i>ritardando</i> .....	446
VII.3.1.1. Notas de pedal sustentadas .....	446
VII.3.1.2. Desfasamento clausular e <i>enjambement</i> .....	449
VII.3.2. O papel do movimento de terceira na constituição cadencial e na aproximação da cadência .....	455
VII.3.3. A cadência como espaço de arcaísmo e modernidade .....	465
VII.3.3.1. Cadência de saltos de oitava .....	467
VII.3.3.2. Cadência de cláusula de tenor .....	469
VII.3.3.3. Ausência de <i>sustentatio</i> .....	470
VII.3.3.4. Oitava com quinta sem terceira na <i>ultima</i> cadencial .....	472
VII.3.3.5. <i>Fauxbourdon</i> cadencial .....	473
VII.3.3.6. Tratamento da dissonância cadencial .....	475
VII.3.3.6.1. <i>Sincopa tutta cattiva</i> .....	475
VII.3.3.6.2. Saturação de dissonâncias em espaço exíguo .....	478
VII.3.3.7. Procedimentos inexpectáveis no seio da cadência .....	478
VII.3.3.7.1. Pausa após cadência suspensa e início da nova frase musical no último grau não realizado pela cadência .....	478
VII.3.3.7.2. Mudança inesperada de direcção clausular através da inserção de <i>inganno</i> cromático .....	482
VII.3.3.8. Duração diminuída .....	484
VII.3.3.9. A dupla face do tratamento cadencial no modo III .....	485
VII.3.3.10. Formas de transição para uma futura consciência harmónica .....	496
VII.4. Funções musicais e estéticas da concepção cadencial nos <i>Responsoria</i> .....	501

VII.4.1. Relações entre cadência e modalidade .....	501
VII.4.1.1. Hierarquia modal das cadências com especial ênfase nas cadências <i>peregrine</i> .....	502
VII.4.1.2. Relação entre os extremos da peça: a primeira cadência e o modo final .....	509
VII.4.1.3. Cadência e cromatismo .....	511
VII.4.2. Funções formais e estéticas das cadências <i>fuggite</i> e transformadas .....	516
VII.4.3. Relações entre cadência e texto bíblico .....	523
VII.4.3.1. Plano sintáctico .....	525
VII.4.3.2. Plano métrico .....	540
VII.4.3.3. Plano semântico .....	545
VII.4.3.3.1. Morfologia cadencial .....	545
VII.4.3.3.2. A inauguração do primado semântico e expressivo sobre o sintáctico .....	555
VII.4.3.3.2.1. Cadência enfática .....	555
VII.4.3.3.2.2. Ausência de cadência .....	560
VII.4.3.3.2.2.1. O <i>enjambement</i> ou a plena assunção da ausência de cadência .....	561
VII.4.3.3.2.2.2. Substituição da cadência pela «progressão arcaica» .....	564
VII.4.3.3.2.2.3. Substituição da cadência pela declamação homofónica .....	567
VII.4.4. A temporalidade da cadência gesualdiana como uma retórica do magnífico .....	571
VII.5. Conclusões .....	574
Notas do Cap. VII .....	580
Lista de <i>copyrights</i> do elenco pictórico .....	597

Vol. III

**PARTE II**

(continuação)

CAP. VIII — <b>PERSPECTIVAS SOBRE A TÉCNICA MANEIRISTA DA DISSONÂNCIA DE GESUALDO</b> .....	7
VIII.1. O conceito de dissonância: mudanças da sua representação .....	8
VIII.2. Implicações estéticas da teoria da «dissonância de expressão» .....	14
VIII.3. Linguagens dissonantes dos <i>Responsoria</i> gesualdianos .....	22
VIII.3.1. <i>Transitus</i> .....	23
VIII.3.1.1. Nota de passagem em sentido restrito .....	23
VIII.3.1.2. Ornato .....	31
VIII.3.1.3. <i>Cambiata</i> .....	32
VIII.3.2. O retardo sincopado .....	33
VIII.3.2.1. Encadeamentos regulares .....	33
VIII.3.2.2. Sobreposições duplas .....	37
VIII.3.2.3. Arcaísmos e licenciosidades no tratamento da preparação .....	40
VIII.3.2.3.1. <i>Sincopa tutta cattiva</i> .....	40
VIII.3.2.3.1.1. <i>Sincopa tutta cattiva</i> exposta por salto .....	46
VIII.3.2.3.1.2. Coexistência vertical do retardo sincopado com a nota da sua resolução .....	49
VIII.3.3. Manifestações do problema da quarta: arcaísmos e licenciosidades .....	51
VIII.3.3.1. <i>Quarta all'antica</i> ou «quarta consonante» .....	52
VIII.3.3.2. A quarta como <i>sincopa tutta cattiva</i> exposta por salto .....	55
VIII.3.3.3. <i>Transitus inversus</i> .....	56

VIII.3.3.4. Exposição de retardos livres: pausa, salto e <i>extensio</i> .....	58
VIII.3.3.5. Quartas com resolução diatónica ascendente à quinta .....	64
VIII.3.4. <i>Relationes non harmonicae</i> .....	65
VIII.3.5. Combinações intervalares de quinta e sexta .....	71
VIII.3.6. Excessos maneiristas .....	74
VIII.4. Conclusões .....	86
Notas do Cap. VIII .....	89
<b>CONCLUSÕES</b> .....	97
Glossário .....	119
Bibliografia temática .....	125
Apêndice A .....	157
Apêndice B .....	163
Apêndice C .....	167
Lista de <i>copyrights</i> do elenco pictórico .....	411
*	
Índice temático .....	413
Índice onomástico e de obras artísticas .....	421