

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

Instituto de Artes – São Paulo

CRISTIANE APARECIDA MIRANDA ROCHA MARTINS

Recompondo o passado: Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas
obras *Monumentum* e *Tres Sacrae Cantiones*

SÃO PAULO
2008

CRISTIANE APARECIDA MIRANDA ROCHA MARTINS

Recompondo o passado: Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas
obras *Monumentum* e *Tres Sacrae Cantiones*

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-graduação em
Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista –
UNESP, como exigência parcial
para a obtenção do título de mestre.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Marcos F. Pupo Nogueira

SÃO PAULO
2008

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

	Martins, Cristiane Aparecida Miranda Rocha
M386r	Recompondo o passado: Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas obras Monumentum e Tres Sacrae Cantiones/ Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins. - São Paulo : [s.n.], 2008. 132 f. Bibliografia Orientador: Prof. Marcos Fernandes Pupo Nogueira. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Gesualdo, Carlo, ca.1560-1613. 2. Stravinsky, Igor Fiodorovich, 1882-1971. 3. Música – análise, apreciação. I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins

Recompondo o passado: Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas obras *Monumentum* e *Tres Sacrae Cantiones*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em: **29 de agosto de 2008**

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos F. Pupo Nogueira

Instituição: Unesp – São Paulo

Assinatura: _____

Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

Instituição: Unesp – São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Sidney Molina

Instituição: FAAM – São Paulo

Assinatura: _____

Suplentes:

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Instituição: Unesp – São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Instituição: Usp – São Paulo

Assinatura: _____

Para o André, por tudo

*“The report of my death was an
exaggeration”*
(Mark Twain)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Marcos Pupo, pela atenção, dedicação e orientação, da qualificação ao final deste trabalho.

Ao Professor Edson Zampronha, pela sugestão do tema, incentivo e orientação até o envio deste trabalho para a qualificação.

Aos Professores Flô Menezes e Lia Tomás, pelas importantes observações no exame de qualificação.

À Professora Gisela Nogueira, pelo apoio, críticas e sugestões, não apenas neste trabalho, mas em toda a minha carreira.

Ao Professor Marco Júlio, ao meu amigo Eduardo Nakaguma, ao Dino Beghetto Junior, ao Irmão Mauro (Valdinei) Lorian (Mosteiro São Geraldo) e Doris Yang Yui-Fen Santos, pela generosidade no empréstimo de material sonoro e bibliográfico.

Aos colegas e amigos Ticiano, Diogo e Luciano, por compartilharem conhecimento, bibliografia e pelo apoio nos momentos de angústia.

Aos funcionários da Unesp, pelo auxílio, além de competente, humano.

Aos meus eternos amigos Andréa, Rosana, Júlio, Nestor, Marisa, Tuca, Analia, Zu, Zélia, Gabi, Ronoel, Rosa e Betinha.

À minha mãe e aos meus sogros, por perdoarem minha ausência.

À Capes e ao meu marido, pelo apoio financeiro.

Ao meu marido André, meu melhor amigo e meu maior apoio, por todo amor, incentivo, suporte e carinho.

SUMÁRIO

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: A ANÁLISE DE GESUALDO SEGUNDO TURCI-ESCOBAR.....	11
I. USO EXPRESSIVO DE INTERVALOS MELÓDICOS GRANDES E DISSONANTES	12
II. CROMATISMO	20
III. USO EXPRESSIVO DO CONTORNO MELÓDICO.....	41
CAPÍTULO 2: <i>TRES SACRAE CANTIONES</i>	64
CAPÍTULO 3: <i>Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD anum</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
BIBLIOGRAFIA	129

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre as recomposições feitas por Igor Stravinsky de obras de Carlo Gesualdo (ca. 1560-1613). Estas recomposições são duas: *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, orquestração feita a partir de três madrigais de Gesualdo, e *Tres Sacrae Cantiones*, onde Stravinsky compõe as partes perdidas de três motetos de Gesualdo. Iniciando com o estudo do estilo de Gesualdo, baseado no trabalho de Turci-Escobar, as obras originais de Gesualdo recompostas por Stravinsky são analisadas. Comparando as recomposições de Stravinsky com a obra original de Gesualdo, a maneira como Stravinsky comenta a obra de Gesualdo em seu trabalho é investigada. A intenção é determinar como Stravinsky imprime seu estilo nessas peças, e como ele traz a música de Gesualdo para o século XX.

Área de conhecimento: 8.03.03.00-5

Palavras-chave: Gesualdo, Stravinsky, *seconda prattica*, recomposição.

ABSTRACT

In this dissertation, a study of the Igor Stravinsky's re-compositions of Carlo Gesualdo's (ca. 1560-1613) works is presented. The re-compositions are two: *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, a setting for instruments of three Gesualdo's madrigals; and *Tres Sacrae Cantiones*, where Stravinsky composed the missing parts of the three Gesualdo's motets. Starting with a study of Gesualdo's style, based on Turci-Escobar's work, the original Gesualdo's pieces re-composed by Stravinsky are analyzed. By comparing Stravinsky's re-compositions and Gesualdo's works, the way that Stravinsky comments the Gesualdo's style is investigated. The intention is both to determine how Stravinsky imprints his own style on to it and how he brings Gesualdo's music to XX Century.

Keywords: Gesualdo, Stravinsky, *seconda prattica*, re-composition.

INTRODUÇÃO

A recomposição é um gênero musical que permeia toda a história da música. Ela aparece de maneiras variadas e com diferentes graus de interferência para com a obra original: mudança de meios de execução (por exemplo, vocal para instrumental), mudanças de elaboração (acréscimo de vozes), simplificação (redução de orquestra para piano) entre outros.

Na Renascença surge a *intabulatura*, arranjos de peças vocais polifônicas para teclados ou cordas dedilhadas (alaúde, vihuela). Muito mais do que uma simples transcrição, a *intabulatura* buscava uma elaboração das peças para a linguagem instrumental. Temos como exemplo o arranjo para vihuela “*La cancion del Imperador*”, feito por Luis de Narváez sobre a *chanson* a quatro vozes de Josquin des Prez, *Mille regretz*. A musicologia tem demonstrado um grande interesse nas *intabulaturas* para cordas dedilhadas, por essas indicarem a relação direta entre os códigos e o local a ser pressionado no braço do instrumento, sendo assim possível descobrir os acidentes não escritos da música ficta¹.

No período Barroco cresce o interesse dos compositores pela recomposição de peças instrumentais. A transcrição de sonatas e concertos passa a ser prática comum, como fez, por exemplo, J. S. Bach, com os concertos de Albinoni, Torelli, Telemann e Vivaldi, entre outros. Alguns desses arranjos de Bach são transcrições mais literais, em outros seu grau de influência é mais acentuado, alterando harmonias e adicionando

¹ Para mais informações sobre intabulatura: Howard Mayer Brown. *Bossinensis, Willaert and Verdelot: Pitch and the Conventions of Transcribing Music for Lute and Voice in Italy in the Early Sixteenth Century*. *Revue de Musicologie*, T. 75e, no. 1er (1989), p. 25-46. e Vasilía A Vassila. *Lute Tablature as a Guide to Musica Ficta*. Dissertation – American University – Faculty of the College of Arts and Sciences, 1986.

contrapontos². Outra prática barroca era a de se incorporar material de outras composições, próprias ou de outros compositores, na produção de novas obras. Exemplo disto é encontrado em Schültz incorporando em suas composições a música de Andrea Gabrieli, Alessandro Grandi e Monteverdi.

Uma divisão importante ocorre na história da recomposição, ligada à maneira como os compositores enxergam a própria obra. Até o século XIX, trabalhavam livremente, tanto com as obras do passado, quanto com as de seus contemporâneos. Porém, a partir do século XIX, os compositores começam a ver suas obras como criações invioláveis, passando portanto a preferir trabalhar com o repertório de seus antecessores. Isto é uma tendência, não uma regra absoluta, como podemos observar em Liszt, que manteve uma grande produção de transcrições, paráfrases e fantasias baseadas tanto em obras passadas quanto em obras contemporâneas a ele.

Este pensamento (música como criação inviolável) permanece na música do século XX. Isto, somado ao surgimento da lei do direito autoral que passa a proibir os arranjos sem autorização e a crise do sistema tonal, faz com que os compositores se voltem ainda mais para o passado ao fazerem transcrições ou recomposições. Mesmo os compositores mais ligados às vanguardas do século XX e ao desenvolvimento de novas linguagens musicais dedicam-se a recompor um repertório de obras passadas, como fizeram por exemplo Webern com Schubert, H. Issac e Bach (Fuga da Ricercata da Oferenda Musical), Schoenberg com Beethoven e Bach e Stravinsky com Bach e Gesualdo³. Surge ainda no século XX o Neoclassicismo, estilo no qual os compositores podem incorporar as novas linguagens que estão surgindo, sem perder o elo com a

² Sobre as técnicas de transcrição de Bach ver: Putnam Aldrich. *Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation*. The Musical Quarterly, vol. 35, n. 1 (jan. 1939), p.26-35 e James Dalton. *Bach Transcribes Vivaldi*. The Musical Times, v. 107, n. 1480 (jun. 1966), p. 536-538.

³ Webern, Schoenberg e Stravinsky recompuseram obras de outros autores além dos citados.

tradição. No Neoclassicismo, os compositores buscam o rompimento com a continuidade imediata, ou seja, com o Romantismo, voltando-se para o passado mais distante, não necessariamente ao “período clássico”. O clássico em questão no Neoclassicismo refere-se à definição maior do termo, segundo Hyde (1996, pg.201) “um clássico é um trabalho do passado que permanece ou se torna relevante e disponível como modelo...”. Portanto, as obras consideradas neoclássicas são aquelas que tomam como modelo obras do período clássico para trás, utilizando-se muitas vezes de referências barrocas ou renascentistas, tanto nas composições quanto nas recomposições⁴.

O Neoclassicismo de Stravinsky é considerado pelos teóricos como o período que vai da composição de *Pulcinella* (1919-1920) a *The Rake's Progress* (1947-1951). As obras que serão retratadas neste trabalho, recomposições feitas por Stravinsky de obras de Carlo Gesualdo (ca. 1560-1613), foram realizadas no período de 1957 -1960. Ainda que o período neoclássico de Stravinsky tivesse sido abandonado (segundo Craft após uma turnê realizada por Stravinsky em 1951, onde ele percebera que sua produção recente não estava interessando aos jovens compositores europeus, tendo início nesta época sua fase serialista), o compositor mantém seu interesse e dialoga com obras do passado, em suas composições e recomposições. Exemplo dessa convivência pacífica entre passado e presente na obra de Stravinsky é encontrado em *Agon* (1957), balé onde Stravinsky combina danças renascentistas com o serialismo. No campo das recomposições, Stravinsky volta ao passado após 1951 duas vezes com Bach (*Choral-Variationen über*

⁴ Discussões sobre o termo Neoclassicismo poderão ser lidas em: . Van den Toorn: ‘Neoclassicism and its Definitions’, *Music Theory in Concept and Practice*, ed. J.M. Baker, D.W. Beach and J.W. Bernard (Rochester, NY, 1997), 131–56 ; Van den Toorn: ‘Neoclassicism Revised’, *Music, Politics and the Academy* (Berkeley, 1995), 143–78 ; Taruskin: ‘Back to Whom? Neoclassicism as Ideology’, 19 CM, xvi (1992–3), 286–302.

das Weihnachtslied “Vom Himmel hoch da komm’ ich her” -1955-1956 e Dois prelúdios e fugas, dos “48 Prelúdios e fugas do cravo bem temperado” – 1969) e duas vezes com Gesualdo (*Tres sacrae cantiones* -1957-1959 e *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum* – 1960).

Além das recomposições, Stravinsky demonstra seu interesse por Gesualdo em seus escritos: no prefácio *Gesualdo di Venosa: new perspectives*, escrito em 1968 para o livro de Watkins (1973), *Gesualdo, the man and his music*, prefácio este reeditado em *Themes and Conclusions* (STRAVINSKY, 1982); e nas entrevistas a Robert Craft, em *Conversas com Igor Stravinsky* (STRAVINSKY, CRAFT, 2004), onde no primeiro capítulo, “da arte de compor e das composições”, responde a Craft o que o levou a compor as partes perdidas do moteto a sete vozes *Illumina nos*.

No primeiro parágrafo de *Gesualdo di Venosa: new perspectives*, Stravinsky faz um comentário crítico sobre a visão que a sua época tinha de Gesualdo: “mesmo agora ele é academicamente desrespeitado, ainda o excêntrico do cromatismo, ainda raramente cantado”.

Os fatores que levaram a essa visão de Gesualdo passam por preconceitos contra ele gerados por sua vida conturbada ⁵, por ele ser príncipe, tendo muitas pessoas confundido o fato de ele não trabalhar profissionalmente como músico com “amadorismo”, no sentido pejorativo do termo, e por uma falta de entendimento do estilo de suas composições. Na verdade, ter sido príncipe propiciou a Gesualdo uma escrita musical mais livre. Sem preocupações em agradar a nenhum mecenas e sem a

⁵ Optamos em concentrar este trabalho apenas na parte musical, evitando as polêmicas sobre sua vida que, em geral, tem desviado a atenção de sua obra. A quem tiver interesse em sua biografia, recomendamos Watkins (1973).

necessidade de vender suas partituras para sobreviver, ele pôde compor um repertório inovador e de difícil execução.

A obra de Gesualdo é considerada das mais ousadas que se tem conhecimento do Renascimento. Essa ousadia é traduzida no uso de dissonâncias não-preparadas, falsas relações e cromatismos, além de inovações rítmicas. Para alguns, como Charles Burney (1726-1814) e Alfred Einstein (1880-1952), essas ousadias são fruto da falta de técnica de um compositor amador (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 282). No entanto, uma análise mais detalhada do conjunto de sua obra nos mostra que suas inovações são incorporadas de maneira gradual em seus livros de madrigais e que existem limites que nunca são ultrapassados por ele como, por exemplo, quintas diminutas melódicas ascendentes nunca são utilizadas (TURCI-ESCOBAR, 2004). Além disso, Gesualdo não era o único compositor a se opor aos moldes do contraponto tradicional, tido ainda por alguns como padrão de perfeição na época. Ele fazia parte do movimento chamado posteriormente pelo irmão de Monteverdi, Giulio Cesare, como *seconda prattica* (STRUNK, 1950) e, por outros, de Maneirismo (WATKINS, 1973; TURCI-ESCOBAR, 2004). Esse movimento tinha por característica maior a tentativa de descrever o texto e/ou o seu significado em música.

A *seconda prattica* foi definida por G. C. Monteverdi como “aquela que procura a perfeição da melodia, que considera que a harmonia não comanda, mas é comandada, e faz as palavras senhoras da harmonia”. (STRUNK, 1950, pg. 409). Claudio Monteverdi a define como a “outra prática diferente da definida por Zarlino”⁶, “um outro ponto de vista com relação às dissonâncias e consonâncias, que defende a prática composicional moderna para a satisfação da mente e dos sentidos” (STRUNK, 1950, pg. 409). Mas,

⁶ Gioseffo Zarlino, 1517-1590, codificador do estilo Flamengo antigo.

como Tenney (1934, pg. 54) salienta, “a *seconda prattica* não envolve uma nova concepção de dissonância e consonância, mas novas atitudes sobre seu uso”. Contudo, diferente da *prima prattica*, a *seconda* nunca foi realmente sistematizada, gerando discussões entre os compositores e teóricos sobre como seus ideais filosóficos e estéticos deveriam ser traduzidos em música.

O que permeia todo o ideal estético da *seconda prattica* é o humanismo. Este pensamento humanista traduz-se na busca de uma nova expressividade, procurada nos princípios da estética grega, tendo como referência a obra de Aristóteles. Esta referência se faz principalmente em relação à mimese, descrita na *Poética* e também na *Política*. Aristóteles diferencia a mimese musical da mera cópia, na medida em que a imitação sonora se move ou tende à essência, à natureza daquilo que é o seu original. A mimese é instrumento primário para a recriação da vida. Este argumento aristotélico pode ser exemplificado com o trecho a seguir, extraído da *Política*:

...os ritmos e melodias contêm representações e imitações da ira e da doçura, da coragem e da temperança, e de seus contrários, e ainda de todas as demais qualidades morais; imitações estas que com o maior rigor correspondem à verdadeira natureza dessas qualidades. Isto é evidente pelos próprios fatos: ao ouvir estas imitações, sentimos mudar nossa alma; e o hábito de sentir pena e deleite nestas imitações da realidade está muito próximo de como os sentimos em relação à própria realidade.⁷

Segundo Chasin (2004, p. 52):

“...Aristóteles diferencia a mimese musical da mera cópia ou reprodução mecânica ou fenomênica na exata medida em que a imitação sonora – observa o autor - se move ou tende à *essência*, à *natureza* daquilo que é o seu original ou ponto de partida”.

Estas reflexões permeiam os textos de Mei, Galilei, Doni e do próprio Monteverdi, gerando diferentes conclusões sobre a aplicabilidade musical.

⁷ *Poética*, apud Ibaney Chasin, *O canto dos afetos: um dizer humanista*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p.52

Girolamo Mei (1519-1594) nasce em Florença e morre em Roma. Foi o primeiro europeu depois de Boethius⁸ a fazer um estudo detalhado da teoria da antiga música grega, concluindo que na Grécia antiga músicos e poetas eram as mesmas pessoas. Escreve um tratado incompleto sobre os efeitos que a música pode causar.

Na carta de 1572, dirigida à Galilei, Mei determina que “à voz humana é intrínseca a dimensão afetiva” e ainda “que se de canto se trata, necessariamente de voz se trata, logo, da altura ou região tímbrica da voz que canta” (CHASIN, 2004, pg. 44).

Girolamo Mei atribui a cada *altura* ou *região tímbrica* (aguda, média ou grave) um *ethos* ou qualidade moral, uma *afeição determinada*. A seu ver, “quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves” (MEI *apud* CHASIN, 2004, pg. 45). A partir desse pressuposto, Mei defende a monodia, em detrimento da polifonia, como podemos comprovar com o trecho a seguir extraído da Carta:

A partir dessa ideiação e fundamento passei a argumentar que se a música dos antigos cantasse simultânea e misturadamente várias áreas na mesma canção, como fazem os nossos músicos com o baixo, tenor, contralto e soprano - ou mesmo com mais ou menos vozes dispostas a um só tempo, sem dúvida teria sido impossível que tivesse podido, galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte, como se vê que a isto chegasse pelos inúmeros relatos e testemunhos de grandes e nobres escritores.⁹

Pensamento análogo encontramos em Vincenzo Galilei (1520 – 1591), expresso em seu “Dialogo della musica antica et della moderna” escrito em 1581, onde afirma que o “canto é o ato mimético-afetivo no interior da palavra” (CHASIN, 2004, pg. 69). Também vai de encontro a Mei em sua crítica ao contraponto, assinalando:

As regras dos contrapontistas modernos, observadas como leis invioláveis [...] serão justamente contrárias à perfeição das excelentes e verdadeiras harmonias e melodias, [pois] [...] que o som grave é de diferente natureza em relação ao agudo, e ambos distintos do mediano, como também uma é a propriedade do movimento veloz e a outra do tardo, e tanto aquela quanto esta [natureza] não são consideradas pelos medíocres. E sendo verdadeiríssimo estes dois princípios – como de

⁸ Anicius Manlius Severinus Boethius (480-524 ou 525) - filósofo cristão do século VI.

⁹ Mei, obra citada, *apud* Chasin, p. 44.

fato o são- facilmente se pode ver (sendo a verdade uma apenas) que o cantar em consonâncias na maneira como os modernos praticam é uma impertinência, pois a consonância outra coisa não é do que a mistura do som grave com o agudo.¹⁰

Giovanni Battista Doni (c1593 – 1647) conquanto concorde com Mei e Galilei ao que se refere à mimese e o mover os afetos realizados pelo canto, difere em como isso se realiza. Para Doni, contrariando Mei, gravidade, medianidade e agudez vocal não se atam a afetos determinados. A tristeza não se liga incondicionalmente ao grave, assim como a alegria não obrigatoriamente é expressa pelo agudo, como comprova o trecho a seguir, tirado do “Trattado della musica scenica” de Doni:

...a agudez não opera por si nem a tristeza nem a alegria, mas apenas as veemências das paixões em geral. De sorte que aplicada a coisas alegres, isto é, palavras, melodias e ritmos tais, promove maior alegria, e em assuntos tristes, agrega maior tristeza. É bem verdade que para os afetos de simples tristeza ou melancolia o tom grave é mais adequado porque denota languidez e certo torpor. Mas para exprimir uma dor intensa, desespero, lamentos, vozeios, como os de quem lastima a morte de um filho, pai ou irmão, seria um erro usar sons e tons graves.¹¹

Doni também deixa clara a sua diferença de idéias com Mei e Doni sobre a polifonia, expressando categoricamente:

Não quero omitir que não compartilho da convicção de Galilei de que os diversos movimentos das vozes – caminhando uma para o agudo, outra para o grave- impeçam que a música, como crê, opere os efeitos devidos. Além disso, o mais grato modo de proceder dos concertos, que é o movimento contrário, seria suprimido, algo, assim estimo, também praticado pelos antigos.¹²

Cláudio Monteverdi (1567-1643) também nos deixa algumas de suas idéias sobre o tema. Seus escritos sobre música não são muitos, preferindo ele compor a escrever o prometido tratado que definiria a *seconda prattica*. Mas temos no prefácio do “Oitavo Livro” de madrigais a questão dos afetos discutida nos textos citados acima claramente definida:

Três são as principais paixões ou afeições da alma. Assim considere, bem como os melhores filósofos. São elas a ira, a temperança e a humildade ou súplica, como mostra, aliás, a própria

¹⁰ Galilei, obra citada, *apud* Chasin, p.72.

¹¹ Doni, obra citada, *apud* Chasin, p. 99.

¹² *Idem*, p. 97.

natureza da nossa voz, que se faz alta, baixa e mediana; na música, claramente referidas por concitato, mole e temperado.¹³

Um exemplo ainda mais forte ocorre quando é apresentado a Monteverdi um libreto para ser musicado, onde os personagens são todos mitológicos e irreais. Sua reação pode ser lida em carta de 1616, destinada a seu amigo Alessandro Striggio:

Observei [no texto] que os interlocutores são ventos, cupidos, zéfiros e sereias, de modo que muitos sopranos serão necessários. E deve ser dito ainda que os ventos têm de cantar, isto é, os zéfiros e os bóreas. Como, caro senhor, poderei imitar o falar dos ventos, se estes não falam? E como poderei, com estes meios, mover os afetos? Arianna moveu-nos por ser mulher, e Orfeo também nos moveu por ser homem, não vento.¹⁴

Conforme observamos nos textos acima, os compositores da *seconda prattica* tinham em comum a busca por traduzir os afetos humanos em música, não havendo um consenso em como isso deveria ser realizado.

Gesualdo entra no mundo da *seconda prattica* pelas portas de Ferrara, corte onde viveu de 1594-1596. Ferrara era considerada como um dos mais brilhantes centros culturais da Europa, tendo passado por lá também Obrecht, Josquin, Isaac, Willaert, Rore, Brumel, Vicentino, Isnardi, Luzzaschi (compositor que foi uma grande influência na obra de Gesualdo), Marenzio, Lassus, Dowland (WATKINS, 1973, pg. 37).

Esta dissertação parte do entendimento da obra de Gesualdo, para a seguir discutir as interferências de Stravinsky nas recomposições. Pelo alto grau de detalhamento das ferramentas composicionais de Gesualdo e sua relação com a busca da expressão dos afetos do texto, foi escolhida para o embasamento desta dissertação a tese de doutorado de Turci-Escobar, atual professor da University of Georgia, *Gesualdo harsh and bitter music: expressive and constructive devices in the six books of five-voices madrigals*, defendida na Universidade de Yale em 2004. Esta tese teve como orientadora a premiada pesquisadora Ellen Rosand, professora e musicóloga de Yale, além de presidente da

¹³ Monteverdi, obra citada, *apud* Chasin, p.124.

¹⁴ Monteverdi, *apud* Chasin, p. 128.

American Musicological Society. O trabalho de Turci-Escobar recebeu os prêmios *Robert M. Leylan Prize Dissertation Fellowship* e a *Mellon Dissertation Research Grant*. Este trabalho analisa os seis livros de madrigais de Gesualdo, a partir de métodos empíricos, e tem como foco os recursos expressivos. O capítulo 1 dessa dissertação dedica-se ao estudo do trabalho de Turci-Escobar.

No capítulo 2 foi analisada a obra *Tres sacrae cantiones*. Esta obra é formada por três motetos de Gesualdo, que tiveram partes perdidas (dois deles o *bassus* e o último o *sextus* e o *bassus*) recompostas por Stravinsky. No capítulo 3 a análise será da peça *Monumentum pro Gesualdo ad CD anum*, recomposição feita para instrumentos por Stravinsky de três madrigais de Gesualdo, retirados de seus dois últimos livros. O objetivo deste trabalho foi o de procurar entender os aspectos inovadores da composição de Gesualdo que chamaram a atenção de Stravinsky, e os meios utilizados por Stravinsky nesse repertório, renovando-o e trazendo-o para o século XX.

CAPÍTULO 1

A ANÁLISE DE GESUALDO SEGUNDO TURCI-ESCOBAR

O objetivo deste capítulo é o estudo das ferramentas composicionais utilizadas por Gesualdo em sua busca da expressão dos afetos do texto. Essa busca é característica do movimento denominado *seconda prattica*, onde ocorre uma mudança de paradigma: o texto passa a comandar a música ao invés de ser comandado. A necessidade de um estudo detalhado dessas ferramentas composicionais na obra de Gesualdo ocorre pela falta de uma sistematização da *seconda prattica*, conforme descrito na introdução.

Esse trabalho já foi executado por Turci-Escobar, na sua tese de doutorado defendida na Universidade de Yale, *Gesualdo harsh and bitter music: expressive and constructive devices in the six books of five-voices madrigals* (2004). As análises das obras de Gesualdo que constam desta dissertação foram baseadas não apenas, mas fortemente, nas classificações de Turci-Escobar. Portanto este capítulo faz um resumo dos principais princípios defendidos por ele. Este estudo auxiliará a determinar na composição de Stravinsky das partes perdidas das *Sacrae Cantiones* onde ele seguiu o pensamento de Gesualdo e onde ele inovou. A análise das *Sacrae Cantiones* está no capítulo 2 dessa dissertação.

I. USO EXPRESSIVO DE INTERVALOS MELÓDICOS GRANDES E DISSONANTES (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 39-122).

Intervalos, sejam harmônicos ou melódicos, além de sentido musical/estrutural, servem também para propósitos expressivos. Na prática, os sentidos musicais e extramusicais geram um conflito, visto que os intervalos mais expressivos são os mais “perigosos” estruturalmente: dissonâncias e notas estranhas à harmonia. Por isso, muitos teóricos proibiam ou limitavam seu uso. Saber lidar bem com essas questões era o desafio da época de Gesualdo.

Intervalos melódicos e a representação musical

A classificação dos intervalos, proposta por Turci-Escobar, leva em conta o direcionamento melódico, o tamanho e a “aspereza”.

Separa cinco formas de representação musical:

1. Metafórica - Por exemplo, o uso de melodias ascendentes e descendentes para significar vida e morte.

2. Metonímica - Representa a qualidade da palavra, não a palavra em si, como por exemplo, o uso de intervalos associados à aspereza relacionados a textos ásperos.

3. Onomatopaica - Normalmente Gesualdo utiliza intervalos “duros” (dissonâncias) em associação a palavras de sofrimento, como *ahi* ou *grida*.

4. Mimética - Imita atos físicos ou gestos, como cair e voar, normalmente através de direcionamento melódico e tamanho do intervalo.

5. Emotiva - Procura captar o estado emocional de quem fala o texto. Pode, por exemplo, descrever a palavra “vida” com intervalos dissonantes, se a intenção for descrever as tristezas da vida, sentidas pelo eu-lírico do texto.

1. O uso de intervalos melódicos consonantes grandes (saltos maiores que quinta)

Tabela 1 – Uso de intervalos melódicos maiores do que quinta nos madrigais de Gesualdo

Intervalos	Freqüência de uso	Permitido	Restrito	Utilização extramusical	Item no texto
8ª J. Asc.	grande	X		freqüente	1.1
8ª J. Desc.	grande	X		freqüente	1.1
6ª m. Asc.	pouca nos 1os. 2 livros de madrigais	X		freqüente	1.2
	grande a partir do 3o. Livro			menos freqüente	
6ª m. Desc.	pequena		proibição não é clara	freqüente	1.3
6ª M. Asc.	pequena		proibidos por alguns teóricos	pouco utilizada	1.4
6ª M. Desc.	pequena		proibidos por alguns teóricos	pouco utilizada	1.4

1.1 Intervalos de oitavas melódicas

Apesar do seu uso não ser uma licença, apresentam um papel signifiante na representação musical. São usadas ascendente e descendemente em contextos variados. Possuem um papel importante nas cadências. Nem sempre contém um sentido extramusical mas, quando este ocorre, costuma ser o de uma metáfora de vida e morte. Seu uso mimético ocorre em conjunto com outros intervalos (movimentos rápidos por grau) normalmente com sentido de correr, fugir. Podem também representar desmaiar, cair.

1.2 Intervalos de sextas menores melódicas ascendentes

Na teoria e prática do século XVI a sexta menor melódica ascendente é um intervalo permitido. Nos dois primeiros livros de madrigais de Gesualdo esses intervalos são pouco utilizados, aumentando muito seu uso nos livros posteriores. A ausência de intervalos dissonantes nos primeiros livros de madrigais leva Gesualdo a utilizar os saltos ascendentes de sextas menores com significados extramusicais. Com o aumento do uso de intervalos dissonantes, a partir do III livro Gesualdo passa a se utilizar menos do uso extramusical das sextas menores ascendentes. Quando há, a utilização mais freqüente é como representação metafórica para “vida”. Outras vezes são utilizadas com significado mais sombrio, prática comum na época.

1.3 Intervalos de sextas menores descendentes

Os teóricos do século XVI não deixam clara a proibição das sextas menores descendentes. Contudo, Palestrina as evita. Gesualdo não as utiliza nos seus primeiros dois livros, indo posteriormente incorporando-as. Seu uso mais freqüente está relacionado para realizar a metáfora de “morte”.

1.4 Intervalos de sextas maiores melódicas

Eram consideradas “duras”, e proibidas por alguns teóricos da época. Tanto na sua forma ascendente, quanto na descendente, são muito pouco utilizadas por Gesualdo, nem todas às vezes com sentido extramusical. Mas quando há, estão ligados a sentimentos de dor e sofrimento.

2. O uso de intervalos melódicos dissonantes

O uso de intervalos melódicos dissonantes adiciona uma nova qualidade à representação musical: a “aspereza”. Esse conceito de “aspereza” associado às dissonâncias é pertinente ao universo cultural de Gesualdo, como comprovam os tratados teóricos da época. A maior parte de seu uso, portanto, é carregado de significações extramusicais associadas à tristeza, dor, desespero. Pela definição da época, toda dissonância melódica é tratada como uma licença musical. Nesse estudo, toda dissonância é considerada portadora de significado extramusical.

Tabela 2 – Uso de intervalos melódicos dissonantes nos madrigais de Gesualdo

Intervalos	Frequência de uso	Permitido	Restrito	Utilização extramusical	Item no texto
7 ^a .m asc.	pouca		X	sim	2.1
7 ^a . m desc.	pouca		X	sim	2.1
7 ^a . M. Asc.	rara		X	sim	2.2
7 ^a . M. desc	rara		X	sim	2.2
9 ^a . m. Desc.	Uma única ocorrência		X	sim	2.3
4 ^a . dim. Desc.	Muito rara		X	sim	2.4.1
4 ^a . dim. Asc.	Muito rara		X	sim	2.4.2
5 ^a . dim. Desc.	pouca		X	sim	2.4.3
4 ^a . dim desc.	Muito rara		X	sim	2.4.4
8 ^a . dim.desc.	Muito rara		X	sim	2.4.4

2.1 Sétimas menores melódicas

Aparecem a partir do livro III, mas permanecem infrequêntes mesmo nos seus últimos livros. O exemplo 1 demonstra uma utilização de sétima menor ligada ao sentido do texto, em uma representação onomatopaica de *Oimè*.

Exemplo 1: Gesualdo, *Qual fora, donna, un dolce “oimé” d’Amore, Quinto libro a cinque voci*, n. 6

The image shows a musical score for five voices, numbered 27. The lyrics are in Italian and represent the word "Oimè". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "„Oì - mè, ch'io t'a - - mo, oi-mè, ch'io t'a - mo, oi - - mè, ch'io t'a - mo!“". A red box highlights a specific interval in the fourth staff, which is a minor seventh.

2.2 Sétimas Maiores melódicas

Ainda mais raras do que as menores. Aparecem em apenas dois madrigais de Gesualdo.

2.3 Nona menor melódica

Uma única ocorrência: Livro III, na palavra “martire”.

2.4 Intervalos melódicos aumentados e diminutos

Acusados de duros e ofensivos ao ouvido, intervalos de trítono, quintas diminutas e outros aumentados e diminutos foram banidos do contraponto pelos teóricos. Uma importante mudança no estilo musical se faz quando alguns músicos resolvem reincorporar estes intervalos à prática musical. Vicentino descreve o trítono como: “indispensável onde quer que as palavras necessitem um efeito maravilhoso, pela sua natureza ele é vivo e mostra grande força quando ascendente, e quando descendente ele tem um efeito muito fúnebre e triste” (VICENTINO *apud* TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 85). Já Zarlino mantém sua oposição ao uso:

“o trítono, o semidiapente, e outros como eles devem não ser usados..., apesar do fato de certos modernos escrevê-los e justificarem essas progressões como cromáticas, esses intervalos não são formados por números harmônicos, e é impossível que eles produzam um bom efeito em melodia. Experiências mostram, particularmente, que eles são gravemente ofensivos para o ouvido” (ZARLINO *apud* TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 85).

Os Humanistas (Gesualdo incluído) não estavam preocupados em agradar o ouvido, mas em produzir música que movesse os afetos da alma.

2.4.1 Quartas diminutas descendentes

Muito usadas por Gesualdo, desempenham um importante papel na representação musical. Seu uso aumenta progressivamente ao longo de sua obra. Como não ocorrem naturalmente, seu uso implica na utilização de acidentes. A resolução da nota alterada ocorre quase sempre diretamente na obra de Gesualdo. Aparece mais freqüentemente sobre o baixo, ou sobre a nota mais grave, parada, mas pode aparecer também no baixo. Menos freqüente era o seu uso sobre quartas justas descendentes e segundas menores descendentes. O uso da quarta diminuta descendente sobre uma terça maior ascendente ou sobre um semitom cromático ascendente aparece apenas duas vezes no conjunto de

seus livros de madrigais. Quase sempre a quarta diminuta descendente possui conexão com o sentido do texto, não tanto pelo tamanho do intervalo, mas pela sua “dureza”. Essa conexão mais freqüentemente é realizada com a idéia de morte, tristeza, exclamações de dor e choro.

Era de uso comum, na época de Gesualdo, a alteração de notas nas cadências. Isto servia para seguir a regra de que, no movimento de uma consonância imperfeita para uma perfeita, uma das vozes deveria fazê-lo por semitom diatônico (sensíveis). Era prática também, independente do modo, que o último acorde da cadência final, ou mesmo em cadências intermediárias, fosse maior, gerando alteração ascendente de terça. Gesualdo freqüentemente introduzia quartas diminutas descendentes nessas ocasiões, ganhando potencial extramusical, sem alterar a sensação de conclusão da cadência.

2.4.2 Quartas diminutas ascendentes

São extremamente raras na obra madrigalista de Gesualdo, sendo encontrada apenas três vezes nos seus últimos livros. Dois de seus usos estão ligados à representação de morte.

2.4.3 Quintas diminutas descendentes

Gesualdo nunca utiliza quintas diminutas na forma ascendente. Na forma descendente são poucos freqüentes. Não as utiliza em seus primeiros dois livros, usa pouco até o quinto e aumenta muito seu uso no seu sexto e último livro de madrigais. As quintas diminutas aparecem na forma cromática e diatônica (Zarlino distingue os intervalos aumentados e diminutos formados de maneira natural ou com acidentes). Nas

cromáticas (maioria em sua obra) a alteração ocorre na segunda nota. A maioria delas é tratada como sensível que resolve diretamente, algumas são utilizadas como terça alterada sobre o baixo do acorde final (e, portanto não resolvem). Nas diatônicas, a primeira nota é sempre uma sensível descendente, normalmente resolvendo em outra voz e, uma única vez nos madrigais de Gesualdo, não resolvendo.

Seu uso está quase sempre sugere uma interpretação extramusical, aparecendo ligada a textos mórbidos ou como ironia, tal como para descrever “dolce” quando se refere à morte.

2.4.4 Outros intervalos dissonantes (quarta aumentada descendente e oitava diminuta descendente)

Ocorrem apenas no livro VI, em passagens homofônicas e acompanhadas por movimentos cromáticos. Sugerem interpretação extramusical.

* * *

Saltos melódicos grandes e/ou dissonantes são quase sempre usados por Gesualdo com conotações extramusicais, reforçando o sentido do texto. Procuraremos ver no Capítulo 2 se Stravinsky mantém esse pensamento na composição das partes perdidas das *Sacrae Cantiones*.

II. CROMATISMO (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 33-207)

O cromatismo melódico é uma das maiores características do estilo de Gesualdo. O uso do cromatismo no século XVI tem como influência o pensamento Humanista, a busca pela expressão do texto e a busca dos efeitos psicológicos e morais atribuídos à música grega.

Os compositores do século XVI tinham como preferência a música vocal, contrapontística. Mas a teoria e a prática do contraponto não acomodavam facilmente os semitons cromáticos, sendo eles por isso proibidos por muitos teóricos, que os consideravam danosos ao contraponto e às estruturas modais. O principal problema para os compositores que utilizavam o cromatismo era saber como incorporá-lo, aproveitando seus efeitos, sem prejuízo para a coerência e estrutura musical.

O uso de notas alteradas já era comum na época, principalmente para evitar dissonâncias. Outro uso era o de modificar progressões de consonâncias imperfeitas para perfeitas. Nesses casos, muitos teóricos recomendavam que uma das vozes se movimentasse por semitom diatônico, utilizando acidentes quando eles não ocorriam naturalmente. Muito comuns eram as alterações no penúltimo acorde da harmonia final, onde resolviam por semitom diatônico no último acorde.

A definição de sensível utilizada aqui se refere à nota com tendência a se movimentar por semitom diatônico em uma progressão de consonância imperfeita para uma perfeita. Essa tendência de movimento pode ser ascendente ou descendente e elas podem aparecer em qualquer voz.

Grande parte das vezes Gesualdo utiliza os semitons cromáticos como sensíveis, apesar de nem sempre resolvê-los em consonâncias perfeitas. Essas resoluções irregulares têm conotações musicais (por exemplo, o desejo de evitar uma forte articulação no meio de uma frase) e extramusicais.

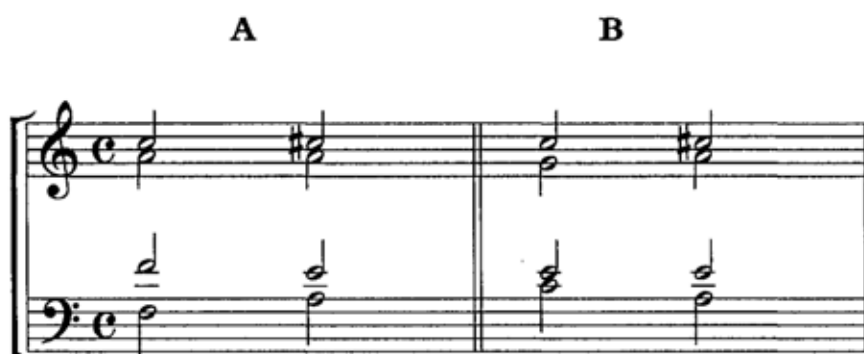
3.1 Semitons cromáticos que envolvem sensíveis ascendentes

Turci-Escobar classifica os semitons cromáticos que envolvem sensíveis ascendentes em três tipos:

- a. que formam uma terça maior com o baixo
- b. que formam uma sexta maior com o baixo
- c. ocorrem no baixo da harmonia com uma sexta menor e/ou uma quinta diminuta nas vozes superiores

O caso *a* é o mais utilizado por Gesualdo. Normalmente essa terça maior formada pelo semitom cromático com o baixo é alcançada por uma progressão a partir de uma quinta justa (A) ou uma oitava (B) (exemplo 2).

Exemplo 2.¹⁵



¹⁵ Exemplo de Turci-Escobar, 2004,pg. 196

No caso B podemos notar a falsa-relação da nota cromatizada com o baixo, o que causa um efeito mais duro.

A partir do livro III, Gesualdo começa a introduzir semitons cromáticos que formam terça com o baixo a partir de um intervalo de terça menor, ou seja, sobre um baixo parado. Outros tipos de semitons cromáticos que formam uma terça no baixo são extremamente raros.

O caso *b*, semitons cromáticos que formam uma sexta com o baixo, são menos freqüentes. Eles facilitam o movimento do baixo por grau. Quando formadas a partir de uma quinta justa com o baixo propiciam uma condução de voz suave, característica desse uso, muito apropriado para interior de frases e finalizações fracas (compasso 23, exemplo 3).

Exemplo 3: Gesualdo, *nom mirar, nom mirare*, *Primo Libro a cinque voce*, n. 15.

The image displays a musical score for five voices, with the lyrics: "ra E lo-qua-ce si-len-zio il la-bro spi-". The score is written on five staves. A red box highlights a measure in the fifth staff, where a chromatic semitone is used to form a sixth with the bass. The measure is marked with a '21' in a box above the first staff.

Nos últimos dois livros de madrigais, o uso mais freqüente de semitons cromáticos que formam uma sexta com o baixo é sobre um baixo parado, ou seja, partindo de uma sexta menor e indo para uma sexta maior. Além desses dois tipos citados (aparecendo após uma quinta justa ou de uma sexta menor) outros casos são raros.

Semitons cromáticos no baixo da harmonia (caso *c*) são ausentes no I Livro, raros no II e III, mas tem seu uso muito aumentado nos seguintes. Seu uso mais freqüente é com resolução na oitava.

3.2 Semitons cromáticos que envolvem sensíveis descendentes

São menos freqüentes e menos variados do que os ascendentes. Turci-Escobar classifica em três tipos:

- a. semitons cromáticos na voz do baixo que resolvem em oitava
- b. que formam uma terça menor com o baixo
- c. que formam uma sexta menor com o baixo

O uso mais comum dos dois primeiros casos é em um contexto cadencial. No segundo caso, a resolução não se dá obrigatoriamente em uma consonância perfeita, como podemos ver no exemplo a seguir.

Exemplo 4: Gesualdo, *Mentre gira costei, Quarto libro a cinque voci*, n. 14

The image shows a musical score for five voices. The first staff is the soprano line, followed by four other staves. The lyrics are: 'tar - di, di, di, Fie - rie so - a - vi sua - mo - ro - si'. A red box highlights the interval between the notes 'a' and 'vi' in the fourth staff, which is a minor third (D4 to F#4).

No compasso 18, o semitom cromático dó bequadro forma uma terça menor com o baixo, resolvendo em uma terça maior, ou seja, não resolve em uma consonância perfeita.

3.3 Fórmulas cadenciais cromáticas

Turci- Escobar (2004, pg. 142) afirma: “Cadências são os locais naturais das sensíveis, e mais, fornecem um solo fértil para os semitons cromáticos. Um semitom cromático e sua resolução frequentemente assumem o papel de fórmula cadencial”.

Exemplo 5: Gesualdo, *Io tacerò, ma nel silenzio mio*, IV Livro de Madrigais a cinco vozes, n. 3

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) of a madrigal by Gesualdo. The lyrics are in Italian. A red box highlights a specific cadential chromatic semitone in the soprano part, which is a half-step descending from a G# to an F natural, occurring over the lyrics 'ch'io mo-ra'.

Neste exemplo, Turci- Escobar demonstra o uso do semitom cromático cadencial (comp. 21) destacado na voz do soprano, sobre uma sexta menor descendente na voz mais grave, intervalo característico para representar a morte descrita no texto. A terça alterada ascendente no acorde de lá completa a resolução.

3.4 Resoluções de semitons cromáticos e duplas sensíveis

Turci- Escobar (2004, pg. 145) classifica as cadências nas quais a resolução da harmonia final envolve não uma, mas duas sensíveis em três tipos diferentes de ocorrência:

- Nenhuma das sensíveis é formada por semitom cromático
- uma das sensíveis formada por semitom cromático
- as duas sensíveis são formadas por semitons cromáticos

Exemplo 6: Gesualdo, *Nom mai non cangerò*, II Livro de Madrigais a cinco vozes, n. 18

The image shows a musical score for five voices and basso continuo. The score is in G major and 6/8 time. The lyrics are: "re Con dol-cis - si-moim-pe-ro Vol - ge de la mia vi - tai". The score is divided into measures 9, 10, and 11. Red boxes highlight specific intervals in measures 10 and 11. In measure 10, the intervals are: a natural G (re) and a sharp F (si) in the first voice; a sharp F (si) and a natural G (re) in the second voice; a natural G (re) and a sharp F (si) in the third voice; a sharp F (si) and a natural G (re) in the fourth voice; and a natural G (re) and a sharp F (si) in the fifth voice. In measure 11, the intervals are: a sharp F (si) and a natural G (re) in the first voice; a natural G (re) and a sharp F (si) in the second voice; a sharp F (si) and a natural G (re) in the third voice; a natural G (re) and a sharp F (si) in the fourth voice; and a sharp F (si) and a natural G (re) in the fifth voice.

No exemplo acima, caso a, duplas sensíveis ocorrem no compasso 10 e no compasso 11. A dupla sensível do compasso 10 é formada por uma sensível natural e outra alterada. A do compasso 11 é composta por duas sensíveis formadas através de notas alteradas. Em ambos os casos, a sensível formada sobre uma terça maior resolve em uma quinta justa e a formada sobre uma sexta maior resolve na oitava.

Exemplo 7: Gesualdo, *Ed ardo e vivo. Dolce aura gradita*, III Livro de Madrigais a cinco vozes, n. 13

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are: "che ar-da pur il Sol, ma spi-ri l'Au-ra; Ché se mi strugge Si che ar-da pur il Sol, ma spi-ri l'Au-ra, ma spi-ri l'Au-ra; Ché se mi Si che ar-da pur il Sol, ma spi-ri l'Au-ra, ma spi-ri l'Au-ra; Ché se mi Sol, ma spi-ri l'Au-ra, ma spi-ri l'Au-ra; Ché se mi strugge che ar-da pur il Sol, ma spi-ri l'Au-ra;". Red boxes highlight specific chromatic passages in the Tenor 1 and Tenor 2 parts.

No exemplo 7, caso b, a dupla sensível ocorre nos compassos 14 e 15 em *spiri*, sendo que uma das sensíveis nas duas ocorrências é introduzida por semitom cromático (compasso 14 na quarta voz, compasso 15 na terceira) e a outra não. Ambas as resoluções ocorrem como no exemplo anterior.

No exemplo 8, caso c, ocorre a utilização dos semitons cromáticos formando duplas sensíveis na cadência (compassos 23-24).

Exemplo 8: Gesualdo, *Questa crudele e pia*, IV Livro de Madrigais a cinco vozes, n.6

The image shows a musical score for five voices. The first staff has a red box around the notes 'an-co sde-gno - sa, an-co sde-gno - sa, C'. The second staff has a red box around the notes 'pur, sia pur a tuo vo-ler an-co sde-gno - sa, an-co sde-gno - sa, C'. The other staves continue the melody with similar lyrics. The score is in a key with one flat and a common time signature.

4. Resoluções irregulares dos semitons cromáticos

Semitons cromáticos têm um claro objetivo melódico, que é resolver diretamente por semitom diatônico. Resolução direta por semitom diatônico caracteriza todos os semitons ascendentes nos primeiros três livros e a maioria dos utilizados nos livros remanescentes. A resolução direta também caracteriza a maioria dos semitons cromáticos descendentes, embora exceções sejam mais frequentes. Considerações harmônicas fortalecem ou enfraquecem esta tendência melódica. Ela é mais forte quando a segunda nota do semitom cromático é uma sensível, ou quando forma um intervalo dissonante com o baixo. Ela é mais fraca quando a segunda nota forma uma quinta justa ou uma oitava com outra voz. (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 147).

As resoluções irregulares se referem aos semitons cromáticos com função de sensível. Foi definido no estudo de Turci-Escobar que as sensíveis partem de um intervalo de consonância imperfeita e sua resolução se dá em uma consonância perfeita. A resolução é irregular se essa consonância perfeita não é alcançada. Das resoluções irregulares, a mais comum é a resolução em uma consonância imperfeita. Esse tipo de resolução é mais usual nos meios de frase. Uma resolução menos comum ocorre quando

Exemplo 10: Gesualdo, *Gia piansi nel dolore*, VI Livro de Madrigais a cinco vozes, n. 22

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are 'e'l tri-sto pian - to O-mai si can-gi in'. Red boxes highlight specific notes: a G4 in the first staff, a G4 in the second staff, a G4 in the third staff, a G4 in the fourth staff, and a G4 in the fifth staff. A red line connects the G4 in the first staff to the G4 in the second staff, illustrating a resolution by transfer.

A resolução por transferência ocorre aqui (ex. 10) entre os compassos 27-28, onde a sensível na voz do baixo tem sua resolução interrompida no primeiro tempo do compasso 28 e transferida para a segunda voz, segundo tempo, do mesmo compasso. O mesmo ocorre nos compassos 28-29, dessa vez entre o soprano e a segunda voz.

É muito raro Gesualdo utilizar dissonâncias entre a sensível e sua resolução.

Turci - Escobar (2004, pg.154) destaca as utilizações musicais e extramusicais das resoluções com interrupções e das resoluções por transferência:

Musicalmente, elas formam uma ligação audível entre frases ou segmentos adjacentes, criando continuidade que fortalece a estrutura musical. Extramusicalmente, as resoluções irregulares fortalecem o poder expressivo dos semitons cromáticos e, em certos casos, adicionam uma camada extra de significado à representação musical.

5. Semitons cromáticos que não envolvem sensíveis

Turci-Escobar (2004) classifica os semitons cromáticos que não geram sensíveis em:

1. semitons cromáticos ascendentes que introduzem uma terça maior
2. semitons cromáticos descendentes que marcam um novo começo
3. semitons cromáticos que formam dissonância com o baixo

5.1 Semitons cromáticos ascendentes que introduzem uma terça maior

Os teóricos do século XVI recomendavam que, no último acorde da cadência (final ou não), a terça sobre o baixo fosse maior, independente do caráter da música ser alegre ou triste. Os semitons cromáticos ascendentes serviam também a este propósito, como podemos observar no exemplo 11. No comp. 16, segundo tempo, o si bequadro na segunda voz é introduzido para modificar o acorde para maior.

Exemplo 11: Gesualdo, *O sempre crudo Amore*, IV Livro de Madrigais a cinco vozes, n.8

11
che nel do-lo - - - re! Tu sem-pre, o pe-nill cor o pur gio-
che nel do-lo - - - re! Tu sem-pre, o pe-nill cor o pur gio-
men che nel do-lo-re! Tu sem-pre, o pe-nill cor
men che nel do-lo-re! Tu sem-pre, o pe-nill cor o pur gio-
che nel do-lo - - - re! Tu sem-pre, o pe-nill cor

15
is-ca, o pur gio - is-ca, Fai ch'a - man-do, fai ch'a - man-do lan-guis-
is-ca, o pur gio - is-ca, Fai ch'a - man-do, fai ch'a - man-do lan-guis-
o pur gio - is-ca, Fai ch'a - man-do, fai ch'a - man-do lan-guis-
is-ca, o pur gio - is-ca, Fai ch'a - man-do, fai ch'a - man-do lan-guis-
o pur gio - is-ca, Fai ch'a - man-do, fai ch'a - man-do

5.2 Semitons cromáticos descendentes que marcam um novo começo

A nota cromatizada para formar a terça maior do acorde final de uma frase tende a aparecer natural no começo da frase seguinte, podendo vir em outra voz e/ou depois de uma interrupção.

5.3 Semitons cromáticos que formam dissonância com o baixo

Neste caso, a segunda nota do semitom cromático forma uma dissonância com o baixo. Seu uso é extremamente raro na obra de Gesualdo. Turci-Escobar afirma que, talvez pela dissonância intensificar a tendência melódica do semitom cromático, esses semitons sempre resolvem diretamente. Separa esses semitons em duas categorias: os que resolvem sobre um baixo que se movimenta e os que resolvem sobre um baixo pedal.

5.4 Usos irregulares de semitons cromáticos em frases cromáticas contrapontísticas

Gesualdo utiliza a partir do seu IV livro semitons cromáticos em frases imitativas. Nas primeiras entradas, esses semitons cromáticos costumam resolver como sensíveis. Mas, com o aumento da densidade do contraponto, às vezes essa resolução não se torna possível.

No exemplo 12, vemos o semitom cromático no baixo (comp. 10), sendo imitado pelas outras vozes. Mas, na quarta entrada (segunda voz, com. 10-11), o semitom cromático não é resolvido, por questões de impossibilidade contrapontística. Mas essa resolução irregular é justificada dentro de um contexto maior, que é manter a unidade através da imitação do semitom cromático.

Exemplo 12: Gesualdo, “*T’amo, mia vita!*” *la mia cara vita*, V Livro de Madrigais a cinco vozes, n. 21

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in a five-part setting. The lyrics are: "dol-cis-si-ma pa-ro-la", "ro-la, dol-cis-si-ma pa-ro-la", "so-la dol-cis-si-ma pa-ro-la", "-la, dol-cis-si-ma, dol-cis-si-ma pa-ro-la", and "so-la dol-cis-si-ma pa-ro-la". The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. There are two boxed areas: a blue box around the Soprano's "Par che tras-for" and a red box around the Bass's "Par che tras-for". The lyrics "Par che tras-for" are repeated in the other parts as well.

6. Evasões cromáticas: de sensíveis frustradas e conflitantes

Neste capítulo, Turci - Escobar (2004, pg. 166) trata dos casos em que a primeira nota, ao invés da segunda, do semitom cromático é a sensível. Essa sensível nunca resolve, visto que a segunda nota do semitom cromático frustra sua resolução. Isto pode ocorrer com sensíveis ascendentes ou descendentes, naturais ou alteradas.

No exemplo abaixo, tirado do madrigal *Invan dunque, o crudele* (Livro IV), ex. 13, Turci - Escobar destaca que o movimento 5-6 do soprano transforma o mib do baixo em sensível, sendo que o caminho natural seria a resolução na consonância perfeita mais próxima, seguindo a tendência melódica do mib encaminhar-se para ré (ex.14).

Exemplo 13

Musical score for Exemplo 13, showing five staves of vocal music. The lyrics are "Vuoi che'l mio duol — e'l tuo ri-". The final notes of the first and fifth staves are highlighted with red boxes.

Exemplo 14

Musical score for Exemplo 14, showing a two-staff musical fragment. The treble staff has a G4 and a sharp F#4, while the bass staff has a G3 and a G2.

Mas, ao invés disso, o baixo sobe para o semitom cromático, frustrando a resolução (ex.15).

Este tipo de solução, considerada não natural para as teorias de Zarlino e, portanto, uma sonoridade “dura”, era utilizada por Gesualdo com conotações extramusicais.

Exemplo 15



6.1 Quando Gesualdo frustra a quarta dissonante

Turci - Escobar (2004, pg. 170) afirma: “embora não seja sensível, a quarta justa sobre o baixo geralmente implica em uma resolução descendente por semitom diatônico, especialmente quando forma parte de uma harmonia 6/4”. Segundo Boyd (1973, pg. 22): “Mesmo a segunda inversão da tríade (acorde 6/4) é tratada como dissonância já que o intervalo de quarta entre o baixo e uma das vozes superiores sempre é visto como dissonância”. A resolução da sexta também era usualmente descendente. Nos exemplos abaixo (BOYDE, 1973, pg. 22) vemos as formas mais comuns de utilização da tríade de segunda inversão e suas resoluções, segundo o estilo de Palestrina:

Exemplo 16



Turci-Escobar cita que, duas vezes na coleção de madrigais, Gesualdo frustra a resolução da quarta, que como visto deveria ser descendente, utilizando em seu lugar semitom cromático ascendente, como observado no exemplo a seguir:

6.2.1 Sensíveis “viradas”

Exemplo 18 – *O sempre crudo Amore*, C. Gesualdo, IV Livro de Madrigais

No exemplo 18 vemos o uso das sensíveis “viradas”. A sensível descendente mi bemol que aparece no baixo tem a sua resolução frustrada, enquanto outra sensível aparece, agora no soprano.

Apesar de a harmonia final permanecer a mesma, a não-resolução da sensível causa um forte efeito.

Na música do século XVI, as sensíveis funcionam como centros de gravidade, determinando o curso do contraponto. Frustrando essas sensíveis, e repentinamente introduzindo outras conflitantes, violentamente empurra e puxa o ouvinte em direções diferentes, como o balançar de um barco levando ao enjôo. (TURCI-ESCOBAR, pg. 175)

Neste tipo de troca de sensíveis, a sensível frustrada e a sensível “usurpadora” estão sempre em intervalo de terça diminuta, com resolução na mesma nota, porém em direções opostas.

6.2.2 Desvio de sensíveis: a sensível “slide”

Este caso diferencia-se do anterior pela nota de resolução das sensíveis. Enquanto no primeiro caso a resolução da sensível frustrada e da sensível “usurpadora” acontecia na mesma nota, neste a sensível “usurpadora” pede uma resolução diferente.

Turci-Escobar (2004, pg. 182) define: “nas sensíveis “slides” (...) a sensível usurpadora é uma terça aumentada acima ou abaixo da sensível frustrada.”.

Exemplo 19 - *Tu Piangi, o filli mia*, C. Gesualdo, VI Livro de Madrigais.

The image shows a musical score for 'Tu Piangi, o filli mia' by C. Gesualdo. It features five staves. The top staff is in soprano clef and has a red box around the note 'spi' (D-sharp) with the label 'sensível usurpadora' above it. The bottom staff is in bass clef and has a red box around the note 'so' (B-flat) with the label 'sensível frustrada' below it. The lyrics 'so - spi - ri,' are written under the notes. The score is in a key with one flat (B-flat) and a time signature of 8/8.

No exemplo 19 temos a sensível “slide”. Enquanto o lá bemol tem a sua resolução frustrada, surge uma nova sensível (dó sustenido) no soprano, que resolve imediatamente. O intervalo entre elas é de terça aumentada, conforme a definição.

Ainda segundo Turci-Escobar, este tipo de troca de sensível, talvez por criar uma mudança tonal drástica, freqüentemente é utilizada com significados extramusicais referindo-se a mudanças, transformações.

III - USO EXPRESSIVO DO CONTORNO MELÓDICO (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 208-226)

7.1. Usos expressivos de melodias ascendentes e descendentes

Os usos expressivos de movimentos ascendentes e descendentes são considerados por Turci-Escobar como sendo talvez o meio mais básico de representação melódica. Um uso comum é a relação descendente/morte e, menos comum, ascendente/vida. Outro era o de descrever (imitar) ações físicas ou gestos, como uma melodia descendente para cair, uma ascendente para voar.

A busca por ressaltar o sentido do texto através da música faz com que Gesualdo se utilize de combinações de elementos. Uma melodia descendente ligada a um texto de morte ou sofrimento também aparecia por vezes escrita com dissonâncias “duras” (não preparadas e/ou não resolvidas), ou várias dissonâncias em um mesmo trecho ou outros elementos musicais que gerassem aspereza ou instabilidade.

Um mesmo contorno melódico pode indicar sentidos extramusicais diversos. Turci-Escobar (2004, pg. 212) nos dá um exemplo disso no madrigal do Livro IV *Moro e mentre sospiro* (ex. 20).

Exemplo 20

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. The first system, marked with a box containing the number 8, consists of five staves. The lyrics are: "- ra", "d'un mio so-spi -", "d'un mio so-spi - ro", "d'un mio so-spi - ro, d'un mio so-spi - ro", and "d'un mio so-spi - ro, so-spi -". Red arrows indicate a descending melodic line across the staves. The second system, marked with a box containing the number 10, also consists of five staves. The lyrics are: "ro Cor-re vo-lan-do, cor - re vo-lan - do a", "Cor - re vo-lan-do, cor - re vo-lan - do a far-si al-", "Cor - re vo-lan-do, cor - re vo-lan-do a", "ra Cor-re vo - lan-do a", and "Cor-re vo-lan-do, cor - re vo - lan-do a far-si al-". Red arrows indicate a descending melodic line across the staves.

Aqui temos o mesmo direcionamento melódico descendente nas frases *d'un sospiro* e *corre volando*, inclusive com as mesmas notas na primeira entrada do soprano (comp. 10). O contraste de idéias se dá na variação do ritmo, mais rápido na segunda frase, ressaltando a idéia de corrida. O mesmo direcionamento melódico e a similaridade das melodias acabam por criar uma unidade entre as frases.

7.2 Impropropriedades nas melodias descendentes – a figura “plummeting”

Outra maneira encontrada por Gesualdo para adicionar aspereza a sua música, com a finalidade de reforçar o sentido do texto musicado, é a utilização de uma sucessão de intervalos permitidos, mas de uma maneira não convencional. Era de uso comum em sua época a mudança de direção após um grande salto melódico. Gesualdo utiliza-se de uma figura que vai contra a essas regras. Essa figura, chamada por Turci-Escobar (2004, pg. 214) de “plummeting figure”, consiste de uma quinta descendente seguida por uma terça maior ou menor, na mesma direção. Essa figura geralmente acompanha um conteúdo mórbido.

No ex. 21 temos a utilização da “plummeting figure” repetidas vezes, ligadas ao texto *se morir*. Turci-Escobar (2004, pg. 215) ressalta ainda o uso de falsas relações nas duas primeiras ocorrências da figura (com. 14 e 15), aumentando ainda mais a aspereza musical da “plummeting figure” e ressaltando ainda mais o sentido do texto.

Exemplo 21 – *Ahi, dispietata e cruda*, C. Gesualdo, III Livro de Madrigais, n. 6

13

pian-ge-te

Se mo-rir mi ve-de-te?

chè pian-ge-te

Se mo-rir mi ve-de-te, se

pian-ge-te

Se mo-rir mi ve-de-te,

pian-ge-te

Se mo-rir mi ve-de-te, se mo-rir mi ve-de-te,

pian-ge-te

Se mo-rir mi ve-de-te,

se

17

For-se per-chè non so-lo

mo-rir mi ve-de-te? For-se per-chè non so-lo

se mo-rir mi ve-de-te? For-se per-chè non so-lo

se mo-rir mi ve-de-te? For-se per-chè non so-lo Mo-

mo-rir mi ve-de-te? For-se per-chè non so-lo

7.3 Movimento melódico descendente em larga escala

Neste caso, Gesualdo funde duas frases descendentes em um único gesto, ampliando as conotações extramusicais e dando à frase uma maior unidade, como podemos ver no ex. 22.

Exemplo 22 – *Che fai meco, mio cor misero e solo?*, C. Gesualdo, IV Livro de madrigais, n. 5

18

no, Nè ti do-glia il mo-rir, nè ti do-glia il mo-

no, Nè ti do - - glia il mo - rir, nè ti

no, Nè ti do-glia il mo - rir, nè ti do-glia il mo-rir, nè ti

no, Nè ti do - glia il mo-rir, nè ti do-glia il mo -

no, Nè ti do - glia il mo-rir,

19

rir se ver - - rai me - no, Poi - chè non è ch'a-spi-

do-glia il mo-rir se ver - - rai me - no, Poi - chè non è ch'a - spi -

do-glia il mo-rir, Poi - chè non è ch'a-spi -

rir se ver - rai me - no, Poi - chè non è ch'a-spi -

Poi - chè non è ch'a - spi -

7.4 Usos representativos de melodias ascendentes

Os usos texto-expressivos de melodias ascendentes são menos frequentes do que os de melodias descendentes nas obras de Gesualdo. Neles também Gesualdo raramente se utiliza de licenças melódicas.

Neste exemplo, as duas vozes mais graves (comp. 1-2), que se movem em terças paralelas, apresentam a forma invertida da terceira voz.

No exemplo 24, Turci-Escobar destaca um uso mais complexo das inversões. Neste caso, o uso de inversões é encontrado duas vezes, com texturas contrastantes. No primeiro (comp. 1-2), vemos a apresentação do sujeito na quarta voz (tenor), solo, e as inversões nas outras três vozes. No segundo (comp. 6-8), o sujeito aparece em dueto de terças paralelas nas vozes graves, enquanto a inversão aparece no trio de vozes agudas. Gesualdo ainda se utiliza de dissonâncias duras, ressaltando o texto *o sempre crudo Amore*.

Turci-Escobar cita também o papel das inversões na representação musical. Em sua obra, Gesualdo usa freqüentemente as inversões para palavras como *volgere* (virar). As inversões também são normalmente utilizadas em referência a oposição. Turci-Escobar (2004, pg. 222) afirma que isso pode vir da expressão utilizada pelos teóricos do Renascimento para se referirem às inversões: em movimento contrário. As inversões melódicas também aparecem freqüentemente ligadas a textos que falam de “olhos” ou “olhar”. Isso se deve, provavelmente, a idéia de simetria bilateral ligada às inversões. Outro uso comum das inversões era o de representar textos que se referiam a “mudança de destino”.

Exemplo 24 – *O sempre crudo, Amore* – C. Gesualdo, IV Livro de Madrigais, n.8

Seconda Parte

The image displays a musical score for the madrigal "O sempre crudo, Amore" by Claudio Monteverdi (labeled as C. Gesualdo in the caption). The score is for the "Seconda Parte" and features five staves. The first staff is a vocal line, and the other four are instrumental. The lyrics are in Italian. The score is annotated with two boxes: a blue box labeled "Inversão" and a red box labeled "original".

Lyrics:

Nel-la gio-ia non men,
 O sem-pre cru-do A-mo-re, Nel-la gio-ia non
 O sem-pre cru-do A-mo-re, Nel-la
 O sem-pre cru-do A-mo-re,
 O sem-pre cru-do A-mo-re,

Annotations:

- Inversão (Blue Box):** This box highlights the vocal line and the first four instrumental staves, indicating a specific musical treatment or inversion.
- original (Red Box):** This box highlights the vocal line and the first four instrumental staves, indicating the original musical treatment.

Lyrics (continued):

nel-la gio-ia non men che nel do-lo - - rel O sem-pre
 men che nel do-lo - - - rel O sem-pre
 gio-ia non men che nel do-lo - rel O sem-pre
 gio-ia non men che nel do-lo-rel O sem-pre cru-do A-
 Nel-la gio-ia non men che nel do-lo - - rel O sem-pre cru - -

Lyrics (continued):

cru-do A-mo-re, Nel-la gio-ia non men
 cru-do A-mo-re, Nel-la gio-ia non men
 cru-do A-mo-re, Nel-la gio-ia non men, nel-la gio-ia non
 mo-re, Nel-la gio-ia non men, nel-la gio-ia non
 - do A-mo-re, Nel-la gio-ia non men

8. USO EXPRESSIVO DO REGISTRO (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg.227-243).

O quadro a seguir mostra as notas mais agudas e mais graves em cada livro de madrigais (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 227):

Tabela 3 - Limites agudo e grave nos madrigais de Gesualdo

		I Livro	II Livro	III Livro	IV Livro	V Livro	VI Livro
limite agudo	a4			x	x	x	x
	g4	x	x				
limite grave	f1	x					
	e1		x	x			x
	eb1				x		
	d1					x	

Os limites graves e agudos são determinados por Gesualdo pela escolha das claves, já que ele evita utilizar mais de uma linha suplementar. Normalmente Gesualdo utiliza as “claves altas”, ou seja, soprano em clave de sol na segunda linha e o baixo na clave de fá da terceira linha, sendo então seus limites nesse caso (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 228):

Tabela 4- Limites agudo e grave nos madrigais de Gesualdo em claves altas

		Madrigais em claves altas					
		I Livro	II Livro	III Livro	IV Livro	V Livro	VI Livro
limite agudo	a4			x	x	x	x
	g4	x	x				
limite grave	g1	x	x	x	x	x	x

Os limites em claves baixas, ou seja, soprano na clave de dó na primeira linha e o baixo em fá na quarta linha, são assim definidos (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg., 229):

Tabela 5 – Limites agudo e grave nos madrigais de Gesualdo em claves baixas

		Madrigais em claves baixas					
		I Livro	II Livro	III Livro	IV Livro	V Livro	VI Livro
limite agudo	e4	x	x	x	x	x	x
limite grave	f1	x					
	e1		x	x			x
	eb1				x		
	d1					x	

Como podemos notar no quadro acima, o soprano em claves baixas nunca se utiliza de linhas suplementares. Também não eram utilizadas mudanças de clave durante a composição nessa época.

8.1 A representação através do registro

Gesualdo freqüentemente utiliza os registros graves e agudos para ressaltar o sentido do texto musicado. Turci-Escobar (2004, pg. 230) ressalta um exemplo onde isto ocorre: *Como esser può ch'io viva*:

... o baixo cai para a nota mais grave do madrigal, fá sustenido, na segunda sílaba de “morte”, somente para reviver resolutamente em “viva” (comp. 35-36). Enquanto isso, o soprano alcança a nota mais aguda do madrigal, e2, na primeira sílaba de “vita”. Durezas melódicas e harmônicas contribuem para a representação da morte. O baixo salta duas terças menores em “morte”, gerando uma quinta diminuta. O soprano introduz uma segunda menor cromática na primeira sílaba de “morte”, criando uma dura falsa relação com o baixo. Mais do que qualquer outro parâmetro nos madrigais de Gesualdo, o “pintar as palavras” através do registro anda junto com outras formas de representação musical.

Exemplo 25 – *Como esser può ch'io viva* - C. Gesualdo, I Livro de Madrigais, n. 4

33

falsa relação

"vita" - extremo agudo

on - de, tra mor - te e vi - ta, Vi - ven - do mo - roe non vi - ven - -

on - de, tra mor - te e vi - ta, Vi - ven - do mo - - roe non vi -

on - de, tra mor - te e vi - ta,

on - de, tra mor - te e vi - ta, Vi - ven - do mo - - roe non vi -

on - de, tra mo - - te e vi - ta,

"morte" - extremo grave 5a. dim. composta

9. CONEXÕES ENTRE AS FRASES NOS SEIS LIVROS DE MADRIGAIS (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 244-280).

9.1 Enfraquecendo a cadência

Mais do que qualquer outra convenção na prática contrapontística do século XVI, as cadências sinalizam finais e começos, e mais, influenciam nossa percepção de unidade formal. O enfraquecimento ou ausência de cadências, portanto, nos encoraja a perceber sucessões de unidades musicais como um gesto maior (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 245).

Gesualdo utiliza, além das maneiras usuais da época para enfraquecer a cadência (variação de métrica, duração, e grau modal), outros meios mais idiossincrásicos, que veremos a seguir.

9.1.1 Cadências interrompidas

As teorias do contraponto modal do século XVI determinam que as resoluções das cadências sejam feitas através de progressões de consonâncias imperfeitas para consonâncias perfeitas, com uma das vozes se movendo por semitom diatônico. É melhor

construir cadências como estruturas de duas vozes. A mais típica fórmula cadencial é a 8-7-8, como demonstra (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 246):



Gesualdo freqüentemente omite a harmonia final da cadência, assim como outros compositores de sua época.

No exemplo 26 encontramos um caso de cadência interrompida. O compasso 5 termina com a penúltima harmonia da cadência de Sol, tendo as duas primeiras notas da fórmula 8-7-8 na terceira voz. O fá sustenido, sensível não resolvida no compasso 5, acaba sendo resolvida na mesma voz no compasso seguinte, após a pausa. Isto acaba por criar uma maior continuidade (tanto o enfraquecimento da cadência na primeira frase, quanto à resolução na frase seguinte). A resolução da cadência após a pausa dá início à nova frase, sem a conclusão da cadência na finalização da frase anterior, modificando a utilização estrutural da cadência - resolução = fim (no caso de Gesualdo - tensão = fim / resolução = começo).

Exemplo 26 – *Baci soave e cari*, C. Gesualdo, I Livro de Madrigais, n. 1

The musical score is for 'Baci soave e cari' by Claudio Monteverdi. It is in G major, 4/4 time, and consists of five staves. The lyrics are: 'C'or m'in-vo-la - te, or mi ren-de-te il co - re, ta, ci-bi de la mia vi - ta, C'or bi de la mia vi - ta, C'or m'in-vo-la - te, or mi ren-de-te il ci-bi de la mia vi - ta, C'or bi de la mia vi - ta,'. A red box highlights a cadence in the third staff, showing a G4 note followed by a G#4 note, with a red arrow pointing to the G#4 note.

9.1.2 Evitando a harmonia final

Os músicos do século XVI frequentemente evitavam a resolução cadencial tendo uma das vozes cadenciais fugindo da resolução implícita (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 248).

Vemos este caso no exemplo 27. Análise de Turci-Escobar (comp. 5-6):

Sobre o fim da frase “*a cellar suo desire*”, a sincopa 7-6 sobre o fá na voz mais grave soante, implica em uma resolução cadencial em mi. A voz superior realiza essa implicação. A voz mais grave não, saltando uma quarta para o dó, evitando portanto a cadência. (Idem, pg. 248).

Exemplo 27 – *O come è gran martire* – C. Gesualdo, II Livro de Madrigais, n. 10

The image shows a musical score for a madrigal by Claudio Monteverdi (labeled as C. Gesualdo in the caption). The score is in five staves. The first four staves contain vocal lines, and the fifth staff contains a basso continuo line. The lyrics are in Italian. A red box highlights a specific cadence in the second vocal line, labeled '7-6'. The lyrics are: re, suo de-si - re, Quan-do con pu-ra fe - de chi non se'l cre - del! Quan-do con re, suo de-si - 7-6 re, Quan-do con pu-ra fe - de S'a-ma chi non se'l cre - del! Quan-do con lar suo de-si - re, Quan-do con pu-ra fe - de S'a-ma chi non se'l cre - del! Quan-do con lar suo de-si - re, Quan-do con pu-ra fe - de S'a-ma chi non se'l cre - del! Quan-do con re, Quan-do con pu-ra fe - de S'a-ma.

9.1.3 Cadências dissipadas

Newcomb define o termo “cadência dissipada” como aquela “na qual algumas das vozes que fazem parte da frase saem antes da meta tonal da cadência ser alcançada” (NEWCOMB, *apud* TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 249). Turci-Escobar (Idem) adota o mesmo termo, mas com restrições. Para ele, uma cadência é dissipada se: uma ou mais vozes saem antes da harmonia final e uma ou ambas as notas da consonância perfeita implícita não se concretizam na harmonia final (ex. 28). Ou seja, este tipo de cadência mina a estrutura da cadência definida no século XVI: a progressão de uma consonância imperfeita para uma perfeita por semitom diatônico.

É a forma de atenuação de cadência mais utilizada por Gesualdo.

Exemplo 28 – *Sì gioioso mi fanno i dolor miei* – C. Gesualdo, I Livro de Madrigais, n. 10

The image shows a musical score for a madrigal by Claudio Monteverdi (labeled as C. Gesualdo in the caption). The score is in five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth staff is the basso continuo. A red box highlights the final measure of the piece, marked with an asterisk (*). The lyrics are: 'fan - noi do - - lor mie - - - i, Don - na, per'.

9.1.4 Terça menor sobre o baixo da harmonia final

Segundo a maioria dos teóricos do século XVI, a terça sobre o baixo do acorde final da cadência deveria ser maior. Caso isso não ocorresse naturalmente, a terça deveria ser alterada. Quando isto não ocorria, ou seja, o acorde final da cadência possuía uma terça menor sobre o baixo, a percepção de conclusão fica prejudicada.

Gesualdo utilizava-se deste artifício para o enfraquecimento da cadência, diminuindo a articulação, principalmente em frases justapostas.

9.1.5 Adicionando sincopações dissonantes a harmonia cadencial final

Gesualdo frequentemente introduz sincopações dissonantes e sextas sobre o baixo da harmonia cadencial final. (...)... a introdução da sincopação 4-3 sobre a harmonia cadencial final é muito efetiva já que (a) não interfere com a resolução cadencial implícita para a consonância perfeita, (b) enfraquece as conseqüências de encerramento da harmonia final e (c) também projeta uma sensível interrompida que leva convincentemente a próxima frase (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 254).

Podemos verificar este caso no exemplo 29:

Exemplo 29 - *Sì gioioso mi fanno i dolor miei* – C. Gesualdo, I Livro de Madrigais, n. 10

The image shows a musical score for a madrigal by C. Gesualdo. It consists of two systems of music. The first system has five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Lute). The second system has five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Lute). A red box highlights the first measure of the second system, showing a 4-3 suspension in the Soprano and Alto parts. The lyrics are: 'Si gio - io - so mi fan - noi do - lor mie - . . .', 'Don - na, per a - mar vo - i, Che sem - pre a -', 'Don - na, per a - mar vo - i, Che sem - pre a - man - do o -', 'i, Don - na, per a - mar vo - i, Che sem - pre a - man - do o - gnor mo - rir vor -', 'Don - na, per a - mar vo - i, Che sem - pre a - man - . . .', and 'Che sem - pre a - man - do'.

9.1.6 Fragmentação da harmonia final

A fragmentação da harmonia final é um meio de enfraquecer a cadência não harmonicamente, como nos casos anteriores, mas ritmicamente, como podemos ver no exemplo 30:

Exemplo 30 – *Alme, d'Amor rubelle*, C. Gesualdo, VI Livro de Madrigais, n. 11

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a basso continuo line. The lyrics are written below the staves. A red box highlights a specific measure in the vocal parts, marked with an asterisk (*), indicating a non-cadential phrase ending.

9.1.7 Encerramento de frases de maneira não cadencial

Turci-Escobar afirma que o uso do recurso de encerrar frases de maneira não cadencial aumenta sucessivamente nos livros de madrigais de Gesualdo. Este tipo de recurso possui características expressivas, encorajando uma percepção formal mais ampla.

No exemplo 31 vemos esse tipo de caso, analisado por Turci-Escobar (2004, pg. 257):

Gesualdo freqüentemente insinua encerramento introduzindo um dos gestos convencionais associados com estruturas cadenciais. Em *Quel "no" crudel che la mia speme ancise* do VI Livro (comp. 4), a frase *che la mia speme ancise* encerra sem a resolução da sensível em uma consonância perfeita. Nem está lá a terça elevada na harmonia final. O característico salto de quarta ascendente no baixo é o único gesto cadencial.

Exemplo 31 – *Quel "no" crudel che la mia speme ancise*, C. Gesualdo, VI Livro de Madrigais, n. 16

4 não resolve a sensível em consonância perfeita (resolução por transferência na 2ª v)
 não eleva a 3ª.

spe - me an - ci - se Ec - co che pur tra - fit - to
 spe - me an - ci - se Ec - co che pur tra - fit - to Da mil - le ba -
 spe - me an - ci - se Ec - co che pur tra - fit - to Da mil - le ba - ci,
 spe - me an - ci - se Ec - co che pur tra - fit - to Da
 spe - me an - ci - se Ec - co che pur tra - fit - to Da mil - le

único gesto cadencial - salto de 4ª. asc. 100

A resolução da sensível fá# (comp. 4, 3ª voz) acontece por transferência na 2ª voz, mas não em consonância perfeita, mas sim em uma 3ª menor, resolução cadencial irregular para a época.

9.2 Justaposição de frases

É um recurso comum e efetivo para criar continuidade entre as frases, contrastante com o recurso da cadência interrompida. Ambos os casos são eficazes para conectar frases mas, enquanto na cadência interrompida há uma reinterpretação da

utilização da cadência aqui sua utilização é mais tradicional. No uso mais freqüente, a nova frase surge junto com o encerramento da frase anterior (exemplo 32, comp. 28). Menos freqüente, elementos da frase que está se encerrando são sustentados e invadem a nova frase (exemplo 33, comp. 9).

Exemplo 32 – *Sento che nel partire*, C. Gesualdo, II Livro de Madrigais, n. 12

24

Se col par-tir ac - cre-sci do - lor mie - i.

col par-tir, se col par-tir ac - cre - sci do - lor mie -

tir ac - cre - sci do - lor mie - i, i do - lor mie -

ac - cre - sci do - lor mie - i.

tir ac - cre - sci do - lor mie -

25

E co-sì di - co mil-le volte il gior - no,

i. E co-sì di - co mil - le volte il gior - no, mil-le volte il gior - no, e co-sì

i. E co-sì di - co mil-le volte il gior - no,

E co-sì di - co mil-le volte il gior - no, e co-sì di - co mil-le volte il

i. E co-sì di - co mil-le volte il gior - no, mil-le volte il gior - no,

Exemplo 33 – *Languisce al fin chi da la vita parte*, C. Gesualdo, V Livro de Madrigais, n. 10

A justaposição também era utilizada para suavizar a transição entre frases imitativas e frases homorrítmicas.

9.2.1 Notas suspensas

Outro recurso comum utilizado por Gesualdo para dar maior conectividade entre as frases é a utilização de notas suspensas. Neste caso, uma nota é deixada suspensa no final de uma frase, e é resolvida no início da frase seguinte, levando o ouvinte a fazer a conexão entre as frases (exemplo 34, comp. 19-20).

Exemplo 34 – *Languisco e moro, Ahi, cruda!* – C. Gesualdo, III Livro de Madrigais, n. 4

17

D'u-na la - gri-ma so - - la, On-de di-ca per

te D'u-na la - - gri-ma so - la, On-de di-ca per

do-lo-ro-sa mor - - te On-de di-ca per

sa mor - te On-de di-ca per

do-lo-ro-sa mor - - te On-de di-ca per

9.2.3 Arco de linhas melódicas

Uma linha melódica direta por graus, na voz ou vozes mais agudas que estiverem soando, expandindo-se através de duas ou mais frases contrastantes, acabam por criar um arco melódico, gerando uma maior unidade entre as frases, como no exemplo 35:

Exemplo 35 – *Ed ardo e vivo. Dolce aura gradita*, C. Gesualdo, III Livro de Madrigais, n. 13

20 Sol, si che, ar-da pur il Sol, che, ar-da pur il Sol, si che, ar-da pur il Sol, ma Si che, ar-da pur il Sol, si che, ar-da pur il Sol, ma Si che, ar-da pur il Sol, ma

23 ma spi-ri l'Au-ra; Chè se mi strug-ge l'un, chè se mi spi-ri l'Au-ra, ma spi-ri l'Au-ra; Chè se mi strug-ge l'un, chè spi-ri l'Au-ra, ma spi-ri l'Au-ra; Chè se mi strug-ge l'un, chè spi-ri l'Au-ra, ma spi-ri l'Au-ra; Chè se mi strug-ge l'un, spi-ri l'Au-ra; Chè se mi

9.2.4 Conexões motivicas

Conexões motivicas ocorrem quando frases adjacentes compartilham de mesmos (ou similares) padrões rítmicos ou gestos melódicos. Essas conexões podem aparecer de maneira mais direta ou mais sutil. Muitas vezes estão fazem um paralelismo com o texto. Também encorajam a percepção de continuidade musical.

No exemplo 36 (comp. 15-19) vemos um caso de conexões motivicas. A frase homorrítmica *Deh, non tacete voi* e a imitativa *Ma rispondete almen* possuem ritmos

similares. Turci-Escobar (2004, pg. 278) ainda ressalta que os segmentos são também relacionados pela oposição de significado e pela rima: *non tacete/rispondete*.

Exemplo 36 – *A voi, mentre il mio core*, C. Gesualdo, IV Livro de Madrigais, n. 15

14 ritmos similares formam conexão motivica

18

vo - i, Ma ri-spon-de-te al-men

vo - i, Ma ri-spon-de-te al-men

vo - i, Ma ri-spon-de-te al-men

vo - i, Ma ri-spon-de-te al-men col vo-stro sguar -

vo - i, Ma ri-spon-de-te al-men col vo-stro

* * *

CAPÍTULO 2

TRES SACRAE CANTIONES

Histórico

A obra sacra de Gesualdo editada em sua vida é composta por três livros. Os dois primeiros, publicados em Nápoles em 1603, são chamados *Sacrae Cantiones*, e ambos possuem a inscrição *Liber Primus*. O que diferencia esses dois livros é a textura de vozes: um deles foi escrito a cinco vozes, o outro a seis e sete. Pela inscrição, deduz-se que Gesualdo pretendia escrever duas séries de *Sacrae Cantiones*, mas não se tem indício que ele as tenha composto (WATKINS, 1973, pg. 244). Completa a obra sacra de Gesualdo o livro a seis vozes que contém vinte e sete *Responsoria*, junto com *Miserere* e *Benedictus*, publicado em 1611, além de um póstumo a quatro vozes, *Psalmi delle Compiete*, em 1620¹⁷. Dos livros sacros, apenas o de *Sacrae Cantiones* composto a seis e sete vozes nos chegou incompleto, tendo sido perdidas as partes do *Bassus* e *Sextus*.

Deste livro incompleto fazem parte vinte motetos (dezenove deles a seis vozes e um a sete), dos quais Stravinsky escolheu três para compor as partes perdidas. Dois deles, *Da pacem Domine* (número dois) e *Assumpta est Maria* (número doze), possuem indicação de partes canônicas, sendo que a realização dos cânones completa uma das vozes perdidas, que nas duas obras passam então a apenas uma, o baixo. A terceira obra escolhida por Stravinsky foi *Illumina nos*, último moteto do livro de Gesualdo e o único a sete vozes, e possui duas partes perdidas: o *Bassus* e o *Sextus*.

A recomposição das *Tres Sacrae Cantiones* foi planejada por Stravinsky para ser executada junto com o seu *Canticum Sacrum*, que havia sido composto por encomenda

¹⁷ Craft, 1960, prefácio da edição de *Tres Sacrae Cantiones*.

para a Bienal de Veneza de 1956¹⁸. Como o *Canticum Sacrum* tinha a duração de apenas dezessete minutos, Stravinsky pensou em complementar o concerto com a recomposição de algumas obras de Gesualdo, o que foi recusado pelos venezianos pelo fato de Gesualdo ser napolitano, sendo substituída pelas variações canônicas de Bach *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (WHITE, 1991).

No prefácio da edição das *Tres Sacrae Cantiones*, Robert Craft afirma que Stravinsky não buscava uma reconstrução, parecendo algumas vezes evitar a solução que parecia ser a mais natural.¹⁹ Stravinsky, em entrevista à Robert Craft, explica seu pensamento na composição das partes perdidas de *Illumina nos*, o primeiro trabalho dele com as canções sacras de Gesualdo, composto em 1957:

Quando eu terminei o trabalho de copiar as cinco partes existentes na partitura, o desejo de completar a harmonia de Gesualdo, de suavizar alguns de seus *malheurs*²⁰, tornou-se irresistível para mim. Deve-se executar a peça sem nada adicionar para compreender o meu trabalho; e a expressão “adicionar” não é a mais exata: o material existente foi apenas o meu ponto de partida, com ele recompus o todo. As partes encontradas impõem limites definidos em alguns casos, e muitos indefinidos em outros. Mas, mesmo se essas partes não dispensassem soluções acadêmicas, o conhecimento das outras obras de Gesualdo o faria. Não tentei adivinhar “o que Gesualdo teria feito”, embora desejasse muito ver o original; optei mesmo por soluções que, estou certo, não seriam as de Gesualdo. E embora a segunda voz e a sétima voz de Gesualdo justifiquem as minhas, não encaro meu trabalho sobre esse ângulo. Minhas partes não são tentativas de reconstrução. Elas são tão minhas quanto de Gesualdo. O motete seria, creio eu, de qualquer modo incomum; com ou sem mim. Sua forma em duas metades quase iguais é pouco usual, assim como sua polifonia, consistente e complexa. Muitos dos motetes empregam um estilo de acordes mais simples e, com tantas vozes, tão próximas na sua disposição teríamos de esperar um tratamento dessa ordem: a música de Gesualdo nunca é densa. A parte do baixo também é pouco comum. Tem muita importância enquanto baixo, o que raramente se nota em Gesualdo. Seus madrigais são quase todos com peso nas linhas superiores e, mesmo nos motetes e responsos, o baixo repousa mais que as outras partes. Não creio que esteja me revendo em Gesualdo através desse exemplo, embora meu pensamento musical seja sempre centrado em torno do baixo (o baixo ainda funciona como a raiz harmônica para mim, mesmo na música que componho atualmente). Mas esse motete, que poderia ter sido opus final de Gesualdo, seria capaz de levá-lo a soluções incomuns pelo simples fato de ser o único a sete vozes. (Seguindo o mesmo raciocínio, questiono se volume perdido dos madrigais a seis vozes teria música mais complexa, mais “dissonante” do que os volumes a cinco vozes, e a única referência que se tem para qualquer madrigal desse livro, *Sei disposto*, apóia meu ponto de vista; mesmo seu madrigal *Donna, se m'ancidete*, da primeira fase, em seis vozes, tem um grande número de segundas, sem contar os que são erros do editor.) Gostaria de chamar a atenção para a dramática simbolização musical do texto, que ocorre no ponto divisor da forma. As vozes se reduzem a três (estou certo que Gesualdo fez algo semelhante)

¹⁸ Venice Biennale International Festival of Contemporary Music

¹⁹ Idem

²⁰ Casos desagradáveis, pequenas infelicidades. Nota do tradutor (STRAVINSKY & CRAFT, 2004, pg.24)

quando as palavras “as graças do paracleto em séptuor” se espalham em sete plenas partes polifônicas. (STRAVINSKY & CRAFT, 2004, pg. 24).

Analisaremos as *Tres Sacrae Cantiones* partindo deste texto de Stravinsky e da análise do estilo de Gesualdo segundo Turci-Escobar.

1. Da Pacem, Domine

Moteto a seis vozes, no modo dórico. Parte do baixo perdida, recomposta por Stravinsky em 1959.

Da pacem, Domine, in diebus nostris: quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.

Dá-nos a paz, ó Senhor, em nosso tempo: porque não há ninguém que irá nos socorrer além de Tu, nosso Deus.

GESUALDO

Neste moteto, Gesualdo utiliza-se de uma escrita muito mais tradicional do que a utilizada em seus madrigais, ou mesmo da utilizada em outras obras sacras. Sua obra sacra tende a ser mais diatônica do que a profana mas, ao mesmo tempo, essa linguagem diatônica pode incorporar uma concentração de dissonâncias dignas de seus mais avançados madrigais (WATKINS, 1973, pg. 255). Em *Da pacem*, contudo, a escrita de Gesualdo remete aos antigos madrigalistas. Segundo Watkins (1973, pg. 246), a escrita canônica sobre este texto, utilizada no *tenor* e *sextus*, encontra precedentes históricos, como por exemplo, Martin Agricola, *4 voc. ex 2* (1567); Anton Brumel, *4 voc. ex 2* (1545); Pierre de la Rue, *4 voc. ex duabus* (1540); Philip Verdelot, *4 voc. ex una* (1545) e na *Missa Da Pacem* de Josquin.

Outro elemento retomado dos antigos compositores por Gesualdo foi o *cantus firmus*, adotado por ele nas duas canções sacras que se utilizam de procedimentos canônicos *Da pacem e Assumpta est Maria*, e uma vez na *Responsoria* (WATKINS, 1973, pg. 246). Em *Da pacem*, o *cantus firmus* retirado do gregoriano (exemplo 37) aparece no *tenor*, marcado *Canon in Diapente* (intervalo de quinta) (exemplo 38). A resolução do cânone ocorre no sextus (cânone estrito, exemplo 39), e a indicação da distância rítmica necessária para esta resolução aparece assinalada no original pelo *signum congruentia* (WATKINS, 1973, pg. 246). O *cantus firmus*, escrito em notas longas, é bem fiel ao canto gregoriano original, o que nem sempre ocorre em outras obras sacras de Gesualdo (ROGER DAVIS, 2000, pg. 112). Além do cânone estrito, encontramos outros trechos imitativos (esses com imitação livre, exemplo 40).

Exemplo 37– *Da pacem Domine, Liber Usualis 1867*

2.
D A pácem Dómine in di-ébus nóstris : qui-a

non est á-li- us qui púgnet pro nóbis, ni-si tu

Dé- us nóster

Exemplo 38 – Facsimile de *Da pacem Domine*, C. Gesualdo com a indicação do cânone

4 Canon in Diapente. TENOR

D A pacem Do mi ne in

di e bus no stris qui a non est a li us qui a non

est x li us qui pu gner pro no bis ni si tu De-

us no ster ni si tu De us no ster ni si tu

De us no ster.

Exemplo 40 - – *Da pacem Domine*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 1-5.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Altus, Quintus, Sextus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "Da... pa - cem Do - mi - ne, da". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Cantus part has a red line above it with a fermata. The Altus part has a red line above it with a fermata. The Quintus part has a red line above it with a fermata. The Sextus part is silent. The Tenor part is silent. The Bassus part has a red line above it with a fermata. The lyrics are "Da... pa - cem Do - mi - ne, da".

Quanto às dissonâncias, estas são poucas e sempre tratadas (preparadas e resolvidas ou utilizadas como notas de passagem) à maneira dos compositores da *prima prattica*. São poucas também as notas alteradas, aparecendo na sua grande maioria para mudar a terça do acorde ou para evitar o trítone, resolvendo sempre imediatamente, como sensíveis, ascendentes ou descendentes (ex 41). Este moteto é inteiramente polifônico, desenvolvido em um *continuum* sem nenhum momento de quebra por pausa.

Exemplo 41 - *Da pacem Domine*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 6-10.

Nas cinco partes que nos chegaram escritas por Gesualdo, aparece um único salto de sexta menor descendente (*quintus*, ex.41, 3ª. voz, compasso 11). A proibição a este intervalo não está clara nos tratados teóricos da época. Contudo, Palestrina o evita, assim como Gesualdo em seus primeiros dois livros de madrigais (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 59-60). Quando passa a utilizá-lo, normalmente o faz com sentido extramusical, para descrever morte, lamento, queda, piedade (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 59-71). Seu uso nesse moteto, na palavra *Domine*, ainda que não tão claro quanto outras representações de Gesualdo, pode significar um lamento, levando em consideração sua linguagem expressiva em outras obras.

O BAIXO DE STRAVINSKY

O baixo composto por Stravinsky acrescenta várias dissonâncias ao moteto, muitas das quais com uso irregular para a época de Gesualdo. Entre os usos irregulares,

podemos citar: dissonâncias sem preparação, dissonâncias atingidas por salto e dissonâncias sem resolução.

No exemplo 42 encontramos uma dessas resoluções irregulares. No compasso 5, a sétima formada entre o *bassus* e o *altus* não resolve, invertendo-se no próximo acorde para, aí sim, resolver no baixo mi.

Exemplo 42 - *Da pacem Domine*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 1-5.

The musical score for 'Da pacem Domine' shows six vocal parts. The Cantus part has a melodic line with a fermata on the fifth measure. The Altus part has a more active line with a fermata on the fifth measure. The Quintus part has a melodic line with a fermata on the fifth measure. The Sextus part is silent. The Tenor part is silent. The Bassus part has a melodic line with a fermata on the fifth measure. The lyrics are 'Da... pa - cem Do - mi - ne, da... mi - ne, da... Do - mi -'.

Caso semelhante ocorre no compasso 6 (exemplo 43), entre o *bassus* e o *quintus*, onde o intervalo de segunda fá-sol não resolve, tendo por seqüência outra segunda, sol-lá, esta resolvendo no baixo mi.

Stravinsky também se utiliza da resolução por transferência (exemplo 44, comp.28).

Exemplo 43 - *Da pacem Domine*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compasso 6.

Exemplo 44 - *Da pacem Domine*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 26-28.

The image displays a musical score for the piece "Da pacem Domine" by Claudio Monteverdi, arranged by C. Gesualdo and I. Stravinsky. The score is written for a vocal ensemble, with parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The measures shown are 26, 27, and 28. The lyrics are: "li - us, qui pu - gnet pro no - bis, non est a - li - us, qui non est a - li - us, qui non est...". The score features various musical notations, including notes, rests, and accidentals. There are several annotations in the score: a blue box around the word "qui" in measure 27, a red box around the word "qui" in measure 28, and a blue box around the word "non" in measure 28. The score is written in a modern notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Neste caso, a dissonância do-ré, entre o *bassus* e o *sextus*, tem sua resolução frustrada pela pausa no *sextus*, mas é duplicada pelo ré no *cantus*, tendo sua resolução na nota si do *bassus*.

Outro exemplo bastante “áspero”, não usual para a época de Gesualdo encontra-se no compasso 36 (exemplo 45). Aqui Stravinsky atinge uma dissonância de segunda (sol-lá), em tempo forte, através de um salto de 6ª. menor (entre o *bassus* e o *altus*). No segundo tempo do mesmo compasso, entre as mesmas vozes, a sétima fã-mi resolve por transferência no soprano, encaminhando-se a seguir para a segunda do-ré (4º. tempo).

Exemplo 45 - *Da pacem Domine*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 35-36.

35

ni - si

- - - bis ni - si

pro no - - - bis ni -

no - - - bis

pu-gnet, pu-gnet pro

Stravinsky utiliza-se amplamente de tríades de segunda inversão (ver ex. 2), mas ignora a resolução da época de Gesualdo²¹. Como vimos anteriormente, Gesualdo frustra a resolução da 4ª. no acorde de 2ª. inversão apenas duas vezes em seus madrigais (TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 171).

Melodicamente, o baixo de Stravinsky difere das outras vozes deste moteto pelo extenso uso de saltos grandes, assim considerados os saltos maiores do que 5ª (tabela 6).

Tabela 6 -Quadro comparativo do uso de saltos melódicos grandes

	Gesualdo					Stravinsky
	Cantus	Altus	Quintus	Sextus	Tenor	Bassus
6a.menor asc.	0	0	0	0	0	3
6a.menor desc.	0	0	1	0	0	1
6a. Maior asc.	0	0	0	0	0	1
6a. Maior desc.	0	0	0	0	0	3
7a. Menor desc.	0	0	0	0	0	2
8a. Justa asc.	0	1	2	0	0	0
8a. Justa desc.	1	0	0	0	0	1

No quadro acima percebemos que o uso de saltos maiores do que 5ª. nas vozes de Gesualdo é bastante limitado, sendo seu uso máximo de três saltos na linha do *quintus*, enquanto Stravinsky utiliza onze saltos deste tipo no seu *bassus*.

Como vimos no capítulo 1 dessa dissertação, os saltos melódicos maiores do que 5ª. costumam ter sentido extramusical na obra de Gesualdo. O salto de 6ª.menor ascendente não tinha restrição dos teóricos da época. O de 6ª.menor descendente, utilizado também por Gesualdo neste moteto, era visto com algumas restrições, conforme discutido anteriormente. Já os saltos de 6ª. maior, tanto ascendentes quanto descendentes, tinham uma conotação áspera na época de Gesualdo, sendo proibidos por alguns teóricos.

²¹ Ver pg. 36-38 desta dissertação.

Foram pouco usados nos madrigais de Gesualdo (a máxima ocorrência foi de três vezes por madrigal, na forma ascendente, e apenas uma vez por madrigal na forma descendente). Os intervalos de 7ª. menor descendentes também tinham uso bem pouco freqüente na obra de Gesualdo. Em sua coleção de madrigais, aparecem em cinco livros, tendo ocorrência máxima de duas vezes por madrigal. Os intervalos de 8ª. tinham seu uso liberado, sendo amplamente utilizados por Gesualdo, muitas vezes com sentido extramusical²².

Concluimos portanto que a linha melódica do baixo escrita por Stravinsky difere muito das vozes escritas por Gesualdo neste moteto. Ainda que Gesualdo já tenha utilizado todos estes saltos em sua obra anterior, nesta ele evita vários deles, principalmente os considerados mais ásperos. O uso extensivo de saltos melódicos também gera uma condução melódica bem diferente da utilizada por Gesualdo, tanto nas outras vozes deste moteto quanto na escrita melódica dos baixos de Gesualdo em geral, que costumam movimentar-se muito menos.

Stravinsky também segue em *Da pacem* o mesmo pensamento expresso em seu texto sobre o *Illumina nos*. O baixo de Stravinsky movimenta-se mais do que os baixos escritos por Gesualdo em outras obras, com muitas colcheias e poucas pausas, tendo um peso maior no conjunto do que normalmente os baixos de Gesualdo possuem.

²² Para maiores detalhes sobre a relação entre saltos melódicos e representação musical, ver Turci-Escobar, 2004, pg. 39-122.

2. Assumpta est Maria

Moteto a seis vozes, no modo jônio transposto para fá. Parte do baixo perdida, recomposta por Stravinsky em 1959.

Assumpta est Maria in caelum: gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum.

Maria é elevada aos céus: os anjos se regozijam e louvam bendizendo o Senhor.

GESUALDO

Neste moteto encontramos vários procedimentos composicionais similares ao moteto anterior, *Da pacem*. De escrita igualmente tradicional, utiliza-se de *cantus firmus*, baseado na antífona para a segunda Véspera de agosto (exemplo 46). O *cantus firmus* é novamente tratado como material canônico, revelando o *sextus* perdido através da indicação *in canon diapason et diapente* (exemplo 47). Ele se inicia no *sextus*, sua *resolutio diapason* (em oitava) ocorre no *altus*, e a *resolutio diapente* (em quinta) no *quintus*. O *tenor* e o *cantus* tem suas entradas em estilo imitativo, no quinto e primeiro graus modais, respectivamente.

Exemplo 46 – – *Assumpta est Maria, Liber Usualis 1605.*

1. Ant.
7. 8

Assumpta est Maria in caelum: gaudent An-
ge-li, laudantes benedicunt Dominum, E u o u a e.

Exemplo 47 -Facsimile do *Quintus* de *Assumpta est Maria*, C. Gesualdo, com a indicação dos cânones

14 Canon in Diapason & Diapente. QUINTVS

Assumpta est Maria in caelum
gaudent Angeli lau-
dantes laudan- tes be ne di cunt
Dominum be ne dicunt Dominum be ne di cunt Don inum.

Aqui também o uso das dissonâncias é cuidadoso, à maneira dos antigos contrapontistas. A textura da obra é densa, inteiramente polifônica, sem nenhum momento de descanso. Utiliza poucas notas alteradas, na maioria das vezes para alterar a terça da tríade, quase todas resolvendo como sensíveis. Não há cromatismo.

O uso de grandes intervalos melódicos (maiores do que 5ª.) é limitado nas vozes que nos chegaram de Gesualdo aos intervallos totalmente permitidos na época (6ª. menores ascendentes e oitavas). A maior parte deles ocorre na voz do *tenor*, sendo a maioria saltos de oitava. Estes últimos ocorrem algumas vezes para mudança de tessitura, outras vezes parecem indicar um sentido extramusical como, por exemplo, nos compassos 8 e 12 (tenor, ex. 48). Nestes dois casos, o salto de 8ª. aparece junto ao texto *caelum*, parecendo querer descrever a ascensão de Maria aos céus.

Exemplo 48 – *Assumpta est Maria*, C. Gesualdo, comp. 7-12 (tenor).



O BAIXO DE STRAVINSKY

O baixo de Stravinsky em *Assumpta*, como em *Da pacem*, acrescenta dissonâncias ao moteto, sendo também várias delas não preparadas e/ou não resolvidas (ex.49, comp. 7-10). Melodicamente, dialoga mais com a obra de Gesualdo, começando este diálogo seguindo a escrita imitativa no início do moteto (ex. 50, comp. 1-6). Os grandes saltos melódicos utilizados por Stravinsky apresentam forte relação com a linha

melódica do tenor de Gesualdo e com a obra madrigalesca dele. Nestes saltos melódicos, Stravinsky desconsidera a aspereza relacionada a eles na época de Gesualdo, (nos casos dos saltos de 6^a. menor descendente e 7^a. menor ascendente), mas se utiliza de outra característica da escrita musical da *seconda prattica*: a representação, através de saltos ascendentes, de textos como *assumpta* (elevada), *in caelum* (no céu) e *Maria* (a que foi elevada aos céus) (ex.51, comp. 18-23).

Exemplo 49 – *Assumpta est Maria*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, comp. 7-10)

Exemplo 50 – *Assumpta est Maria*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, comp.1-6.

Cantus

Altus

Quintus

Sextus

Tenor

Bassus

As - sum - pta est Ma - ri - a

As - sum -

As - sum - pta est Ma - ri - a

As - sum - pta est Ma - ri - a in

As - sum - pta est Ma - ri - a, Ma - ri -

Exemplo 51 – *Assumpta est Maria*, baixo de I. Stravinsky, compassos 18-23.

18

20

22

- lum, as -

- sum - pta est... as - sum - pta est.. Ma -

- ri - a

Também neste moteto o baixo tem bastante peso, participando ativamente da polifonia, quase sem sustentar notas longas.

Tabela 7 - Quadro comparativo dos saltos melódicos maiores do que quinta

	Gesualdo					Stravinsky
	Cantus	Altus	Quintus	Sextus	Tenor	Bassus
6a. menor asc.	0	0	0	0	2	2
6a. menor desc.	0	0	0	0	0	1
6a. Maior asc.	0	0	0	0	0	2
7a. menor asc.	0	0	0	0	0	1
8a. Justa asc.	2	0	0	0	5	3
8a. Justa desc.	0	0	0	0	3	2

3. Illumina nos

Moteto a sete vozes, no modo eólio. Partes do baixo e *sextus* perdidas, recompostas por Stravinsky em 1957.

Illumina nos, misericordiarum Deus, septiformi Paracliti gratia, ut per eam a delictorum tenebris liberati vitae gloria perfruamur.

Ilumina-nos, Deus misericordioso, pelas sete formas da graça do Paracleto²³ e, através da liberação da escuridão do pecado, nós possamos participar da glória da vida.

Este moteto diferencia-se na forma: enquanto os dois anteriores foram escritos em uma polifonia ininterrupta, neste há uma quebra, seccionando-o em duas partes (compasso 35). Como Stravinsky aponta, essa subdivisão formal coincide com uma “dramática simbolização musical do texto” (STRAVINSKY & CRAFT, 2004, pg. 24).

²³ Sete graças, ou sete dons, derramados pelo Paracleto (Espírito Santo), segundo Isaías 11:2: sabedoria, inteligência, ciência, conselho, fortaleza, piedade, temor de Deus.

Há uma diminuição do número de vozes, nos compassos 33 e 34, para voltarem no compasso 35, de maneira homofônica, no texto *septiformi* (sete formas, referindo-se as sete formas da graça do Paracleto, ou sete dons). Ainda que duas das vozes de Gesualdo estejam perdidas, as restantes parecem indicar para essa solução de Stravinsky: manter apenas o trio de vozes superiores nos compassos 33 e 34 para representar as sete formas da graça de Deus através da volta das sete vozes no compasso 35, carregado de dramaticidade também pelo contraste de textura e volume (exemplo 52).

Exemplo 52 – *Illumina nos*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 34-37.

The musical score for 'Illumina nos' by C. Gesualdo and I. Stravinsky, measures 34-37, is shown below. The score is written for six vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and a basso continuo line. A red vertical line marks measure 35. The lyrics are: 'De - - - us, sep - ti - for - mi Pa -'.

Measure 35 (marked by a red vertical line):

- Soprano (S): De - - - us, sep - ti - for - mi Pa -
- Alto (A): De - - - us, sep - ti - for - mi
- Tenor 1 (T1): - us, sep - ti - for - - mi
- Tenor 2 (T2): sep - ti - for - - - mi
- Bass 1 (B1): sep - ti - for - - - mi
- Bass 2 (B2): sep - ti - for - - - mi Pa - ra - cli - ti
- Basso Continuo (C): sep - ti - for - - - mi Pa - ra - cli - ti

Aparecem na obra vários motivos conectados ao sentido do texto, que são tratados de maneira imitativa livre. O primeiro (exemplo 53), conectado ao texto *illumina nos*, caracteriza-se pelo salto da primeira para a segunda nota, que varia de quarta até oitava, uma provável representação do ser humano elevando-se para se aproximar da iluminação de Deus. Este motivo aparece em todas as vozes de Gesualdo, em todas as repetições do texto. Em Stravinsky, aparece apenas no início do baixo (ex. 53, comp. 1), ocorrendo de maneira inversa, descendente, no início do *sextus* (ex.53, comp. 1-2) e nos compassos 13-14 do baixo (ex.54). Contrariando a representação mais óbvia, o motivo musical para representar *Deus* escrito por Gesualdo é descendente, talvez simbolizando uma aproximação de Deus com a Terra, com a humanidade (exemplo 55, comp. 14-17). Este motivo é imitado, de maneira variada, apenas uma vez por Stravinsky, no *sextus* (comp. 15-16, 2ª. voz, ex. 55).

Exemplo 53 – *Illumina nos*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 1-4.

The image displays a musical score for the piece "Illumina nos" by Claudio Monteverdi, as performed by the Gesualdo and Stravinsky ensembles. The score is arranged in six staves, each representing a different vocal part. The parts are labeled on the left: Cantus (Gesualdo), Sextus (Stravinsky), Altus (Gesualdo), Septima pars (Gesualdo), Tenor (Gesualdo), and Quintus (Gesualdo). The Bassus (Stravinsky) part is also shown at the bottom. The lyrics are written below the staves. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Cantus, Tenor, Quintus, and Bassus parts, which are discussed in the text as being connected to the meaning of the text.

Exemplo 54 - *Ilumina nos*, baixo de I. Stravinsky, compassos 13-14



Exemplo 55 - *Ilumina nos*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 14-17.

15

G mi - se - ri - cor - di - a - rum De - us, il -

S De - us, il -

G - rum De - us,

G il - lu - mi - na nos, mi - se - ri - cor - di - a - rum De -

G De - us, il - lu - mi - na

G nos, mi - se - ri - cor - di - a - rum De - us,

S - lu - mi - na nos,..... mi - se - ri - cor - di - a - rum

Na segunda parte do moteto (compasso 35 até o final), após a declaração *septiformi*, de carácter homofônico, segue um contrastante motivo ornamentado com semicolcheias, imitado de maneira variada por todas as vozes, com exceção do *sextus* de Stravinsky (compassos 38-40, exemplo 56). O texto seguinte, *ut per eam a delictorum tenebris* (e, através disso, liberados da escuridão do pecado), é escrito em notas longas, com menos vozes, rarefazendo a sonoridade. Outro momento de homofonia ocorre entre os compassos 50- 53, ressaltando através dela, e da repetição do texto, a palavra *liberati* (exemplo 57). Além da textura, este trecho contrasta do anterior pela harmonia, aparecendo pela primeira vez no moteto a tríade de lá maior.

Exemplo 56 – *Illumina nos*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 38-40.

The image shows a musical score for seven voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (G), Tenor 2 (G), Bass 1 (G), Bass 2 (G), and Contrabass (CB). The lyrics are: "Pa-ra-eli-ti gra-ti-a, ut per eam a delictorum tenebris liberati". Red boxes highlight the ornate semiquaver motifs in measures 38-40 for Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Contrabass. The Soprano part has a measure number "40" above it. The lyrics "ut per" appear at the end of the Bass 2 part in measure 40.

Exemplo 57 – *Illumina nos*, C. Gesualdo e I. Stravinsky, compassos 47-53.

50

G a de-lic - to - - rum te - ne-bris li-be-ra -

S - to - rum te - - - - ne - bris li - be -

G - bris li - be -

G - rum te - ne-bris, te - ne-bris li - -

G - - lic - to - rum te - ne - bris,..... li - be -

G - bris, te - ne-bris li - - -

S - to - rum te - - - - ne - bris li - be - ra -

A

51

- ti, li - be - ra - - ti, li-be-ra - ti,

- ra - ti, li - be - ra - - ti, li - be - ra - ti

- ra - ti, li - be - ra - - ti, li - be - ra - -

53

- be - ra - ti, li - be - ra - ti, li - be -

- ra - ti, li - be - ra - - - ti, li - be - ra - ti

- - be - - ra - ti, li - be - ra -

- ti, li - be - ra - - - ti,.....

Assim como nos dois motetos anteriores, o baixo de Stravinsky movimenta-se intensamente, principalmente no final da obra, onde Gesualdo começa a destacar com notas longas o quarto, o quinto e o primeiro grau do modo, uma técnica utilizada por ele em várias obras para preparar a cadência final.

* * *

Stravinsky justifica as dissonâncias acrescentadas nas partes recompostas por ele das *Tres Sacrae Cantiones* (várias delas sem preparação e sem resolução e não vinculadas ao sentido do texto), de tratamento não usual para a época de Gesualdo, em entrevista a Robert Craft²⁴. Nesta entrevista, Stravinsky argumenta que o madrigal de Gesualdo *Donna, se m'ancidete* (exemplo 58), pertencente aos primeiros livros, já apresenta um grande número de 2^a s, e atribui isto ao fato desta peça ser escrita a seis vozes. Portanto, as peças que compõem as *Tres Sacrae Cantiones*, que são a seis e sete vozes, poderiam também ser escritas com um grande número de dissonâncias. Porém, no madrigal em questão, as segundas e sétimas, ainda que amplamente empregadas em um trecho curto, aparecem sempre preparadas e resolvidas. Além disso, elas estão fortemente ligadas ao sentido do texto. As segundas e sétimas aparecem ligadas as palavras *amara* (amarga) e *vita* (vida), escrevendo de maneira consonante as palavras *dolce* (doce) e *morte*, ressaltando com isto a dualidade inerente ao texto (se amarga é a minha vida, doce será a minha morte).

Já nas *Sacrae Cantiones* o texto não justifica tais dissonâncias, fato agravado por ser uma obra sacra e pela escrita das outras vozes seguirem a escrita tradicional da *prima prattica*. A única justificativa possível para a escrita de Stravinsky é a artística, a missigenação dos estilos de ambos os compositores.

²⁴ STRAVINSKY & CRAFT, 2004, pg. 24, reproduzida na página 65 desta dissertação.

Exemplo 58 - Donna, se m'ancidete, Terzo libro a cinque voci, n. 20

The image displays a musical score for a five-voice setting of "Donna, se m'ancidete" from Monteverdi's Terzo libro. The score is divided into three systems, each with five staves representing different vocal parts. Red and blue boxes highlight specific notes and lyrics across the staves.

System 1 (Measures 7-10):

- Measure 7: Lyrics include "tal Sea-ma - raè la mia vi - ta," and "sea-ma -".
- Measure 8: Lyrics include "tal Sea-ma - raè la mia vi - ta," and "sea-ma - raè".
- Measure 9: Lyrics include "tal Sea-ma - - raè la mia vi - ta, sea-ma - raè la mia vi - ta,".
- Measure 10: Lyrics include "tal Sea-ma - - raè la mia vi - ta, sea-ma - raè la mia vi - ta" and "Spa-ma - - raè la mia vi - ta".

System 2 (Measures 10-13):

- Measure 10: Lyrics include "raè la mia vi - ta" and "Dol-ce".
- Measure 11: Lyrics include "la mia vi - - ta Dol-ce sia la mia mor-te;" and "sea-ma-raè la mia vi - ta Dol- - ce sia la mia mor-te;".
- Measure 12: Lyrics include "Dol-ce sia la mia mor-te,".
- Measure 13: Lyrics include "Dol-ce sia la mia mor-te,".

System 3 (Measures 13-16):

- Measure 13: Lyrics include "sia la mia mor - te; Co - si, can-gian-do sor -".
- Measure 14: Lyrics include "Co - si, co - si, can-".
- Measure 15: Lyrics include "Co - si, co - si, can-gian-do".
- Measure 16: Lyrics include "dol - ce sia la mia mor - te; Co - si, co - si,".

The score uses various musical notations, including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. Red boxes highlight specific notes and lyrics, while blue boxes highlight other notes and lyrics.

CAPÍTULO 3: *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*

Este capítulo é dedicado ao segundo ponto de encontro entre Stravinsky e Gesualdo: a obra *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*, uma recomposição de três madrigais de Gesualdo. A análise parte dos madrigais originais e segue com as recomposições.

GESUALDO

Os madrigais estudados a seguir pertencem ao quinto e sexto livros de madrigais. Gesualdo compôs seis livros, que são geralmente agrupados de dois em dois para estudo, por razões cronológicas e por razões estilísticas.

Estes dois livros aparecem em 1611, mas há indícios de terem sido escritos por volta de 1596 (WATKINS, 1973, p.167).

Turci-Escobar (2004, pg.42) comenta o seguinte sobre esses dois livros:

O vocabulário musical de Gesualdo continua a se expandir e a se intensificar. Dissonâncias são mais duras e manuseadas mais livremente, como dissonâncias não preparadas, duplas notas de passagem, movimentos cromáticos e sincopações triplas tornam-se mais comuns.

Nas análises, feitas sobre os madrigais posteriormente recompostos por Stravinsky para instrumentos, enfocaremos a relação texto-música. Veremos que as ousadias de Gesualdo (cromatismos, dissonâncias, falsas relações), além do uso do registro e direcionamento melódicos, são recursos utilizados por ele com prováveis significados extramusicais, ou seja, vinculados ao sentido do texto.

***Asciugate i begli occhi* - Madrigal XIV do V Livro**

Asciugate i begli occhi, pertence ao penúltimo livro de madrigais de Gesualdo, foi escrito no modo eólio transposto para ré. Inicia com o acorde de Ré Maior. A alteração da terça, para a troca da qualidade do acorde, geralmente de menor para maior, era comum em sua obra (DAVIS, 2000, pg.131). Seu uso mais comum, entretanto, se encontra nas cadências. Segundo Nicola Vicentino (1511-c. 1576), importante teórico da época:

“Se você desejar parar qualquer parte, perto de pausas ou finais, veja que a consonância de terça maior esteja nos graves, mesmo que a composição exija tristeza” (VICENTINO *apud* TURCI-ESCOBAR, 2004, pg. 156).

O texto de Vicentino já demonstra a relação maior-alegre / menor-triste. A alteração do acorde inicial enfraquece a percepção do modo eólio-menor. Mas está de acordo com a contradição dos sentimentos do texto:

Asciugate i begli occhi

*Asciugate i begli occhi,
deh, cor mio, non piangete
se lontano da voi gir mi vedete.
Ahi, che pianger debb'io misero e solo,
che partendo da voi m'uccide il duolo.*

Tradução²⁵

- a. Enxugue seus belos olhos
- b. Ó, meu coração, não chore
- c. Mesmo que longe de você eu esteja.
- d. Ah, eu devo chorar miserável e sozinho
- e. Afastando-me de você minha dor me mata.

O início maior sugere a tentativa de consolar a amada (frase a, comp. 1-3). Segue-se um trecho (frase b, comp. 4-6) repleto de dissonâncias (5as diminutas consecutivas e

²⁵ Tradução da autora.

9as) e falsas relações, que é repetido uma quinta abaixo, com a dramaticidade aumentada pelo registro grave (ex. 59). Os compassos 10 – 17, frase c, são escritos de maneira mais polifônica, mais consonante, com poucas notas alteradas e em ritmo mais rápido. Essa também é uma característica de Gesualdo: as partes homofônicas são mais lentas, dissonantes e cromáticas, em oposição às partes polifônicas, rápidas e consonantes. Nesses compassos aparecem apenas duas notas alteradas: mi b e fá #. O fá # aparece apenas uma vez, como 3ª do acorde de ré. O mib aparece no compasso 11 com dupla função: como 3ª do acorde de dó, mudando-o para menor, e como sensível descendente, resolvendo em ré, no ponto culminante dessa passagem. A nota ré aparece polarizada na linha do soprano, mas o trecho termina com uma cadência em Eb (final da parte A do madrigal)(ex. 60). Essa relação ré – mib é de importância estrutural na obra, e será discutida posteriormente.

Exemplo 59 – *Asciugate i begli occhi*, C. Gesualdo, *V libro a cinque voci*, n. 14, comp. 1-9.

XIV

5

A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi, i be-gli oc-chi, Deh, cor

A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi, i be-gli oc-chi, Deh, cor

A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi, i be-gli oc-chi, Deh,

A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi, i be-gli oc-chi, Deh, cor

A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi, i be-gli oc-chi,

mio, non, non pian - ge - te

mio, non, non pian - ge - te, deh, cor mio, non, non pian - ge - te

cor mio, non pian - ge - te, deh, cor mio, non, non pian - ge - te

mio, non pian - ge - te, deh, cor mio, non pian - ge - te

Deh, cor mio, non pian - ge - te

GdV.V

57

Exemplo 60 – *Asciugate i begli occhi*, C. Gesualdo, *V libro a cinque voci*, n. 14, comp. 10-17.

10

Se lon-ta - no da voi gir mi ve - de - te, se lon - ta -

Se lon-ta - no da voi gir mi ve - de - te, se lon -

Se lon-ta - no da voi gir mi ve-de - te, gir mi ve-de -

Se lon-ta - no da voi gir mi ve - de-te,

Se lon-ta - no da voi gir mi ve-

14

no da voi gir mi ve-de - te, gir mi ve-de - - tel

ta - no da voi gir mi ve-de - te, gir mi ve-de - tel

te, se lon - ta - no da voi gir mi ve-de - tel

se lon-ta - no da voi gir mi ve-de - - tel

de - te, se lon - ta - no da voi gir mi ve - de - tel

Eb

Na parte B do madrigal (comp. 18-34, frases d e e, ex. 61), Gesualdo parece desistir da tentativa de consolo e focar-se na própria dor. No texto da frase d, comp. 18-20, o sofrimento é descrito pelas dissonâncias no segundo acorde, pelo ritmo (notas longas na exclamação de dor *Ahi* e na primeira sílaba de *pianger*) e pelas 2as. menores alteradas (3ª voz *Ahi* para *che*, fá#-sol, 1ª voz *che* para *pian*, dó#- ré, nas três vozes inferiores em *ger* para *deb* e nas três superiores de *deb* para *b'io*). Este trecho termina

com o acorde de fá #. Tendo este acorde todas as notas alteradas ascendentemente, sugere sensíveis que não são resolvidas e uma correspondente instabilidade, condizente também com o texto. Novamente ocorre a repetição musical transposta uma 5ª abaixo (comp. 20-22), com o mesmo texto, terminando com o acorde de si maior, novamente com a instabilidade das sensíveis não resolvidas.

Do compasso 22 ao final (excetuando-se o compasso 24, de escrita homofônica), Gesualdo parece render-se à dor, em um grande movimento descendente em praticamente todas as vozes, repleto de dissonâncias e de segundas menores descendentes (intervalo do lamento). Numa intensa polifonia, o texto *m'ucide il duolo* (minha dor me mata) é repetido diversas vezes, sem descanso, até o final.

Exemplo 61– *Asciugate i begli occhi*, C. Gesualdo, *V libro a cinque voci*, n. 14, comp. 18-34.

18

Ahi, che pian - ger deb - b'io ahi, che pian - ger deb -

Ahi, che pian - ger deb - b'io ahi, che pian - ger deb -

Ahi, che pian - ger deb - b'io ahi, che pian - ger deb -

Ahi, che pian - ger deb - b'io ahi, che pian - ger deb -

Ahi, che pian - ger deb - b'io ahi, che pian - ger deb -

22

mi - se-ro e so - lo Che par-ten-do da voi

bo io mi - se-ro e so - lo Che par-ten-do da voi m'uc-ci -

bo io mi - se-ro e so - lo Che par-ten-do da voi m'uc-ci - de

bo io mi - se-ro e so - lo Che par-ten-do da voi m'uc -

bo io mi - se-ro e so - lo Che par-ten-do da voi

26

m'uc-ci - de il duo - lo

de il duo - lo, m'uc - ci - de, m'uc - ci - de il duo -

il duo - lo, m'uc-ci - de, m'uc - ci - de il duo -

ci - de il duo - lo, m'uc-ci - de il

m'uc - ci - de il duo - lo

30

m'uc - ci - de il duo - lo.

lo, m'uc - ci - de, m'uc-ci - de, m'uc - ci - de il duo - lo.

lo, m'uc - ci - de il duo - lo, m'uc-ci - de il duo - lo.

duo - lo, m'uc - ci - de, m'uc - ci - de il duo - lo.

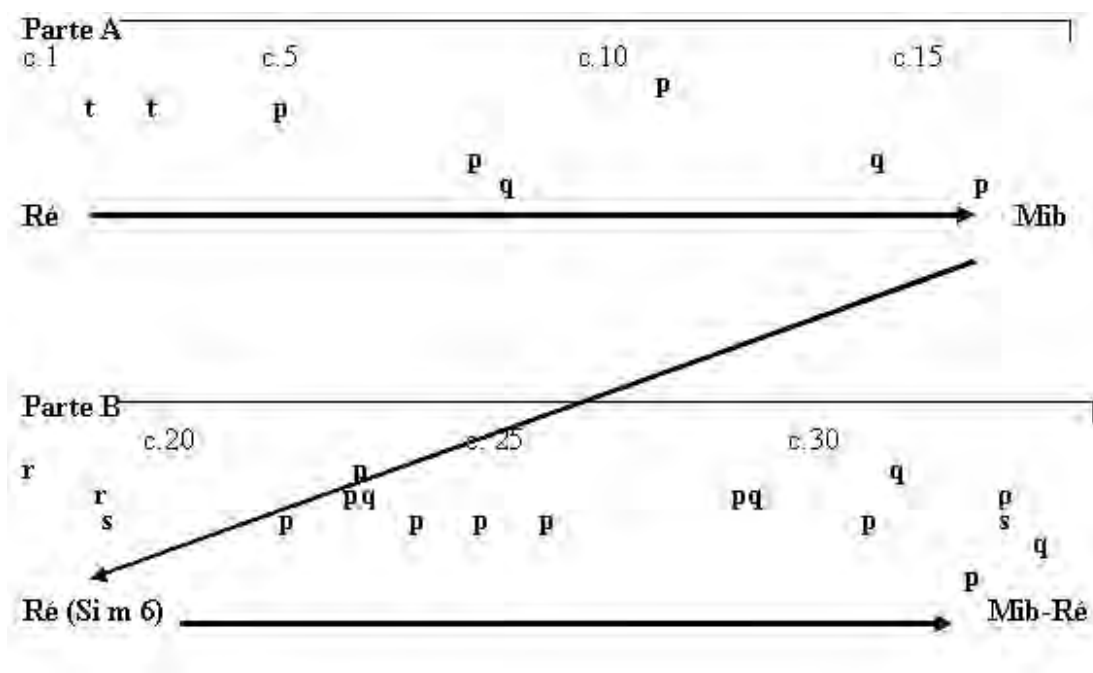
m'uc - ci - de il duo - lo.

A cadência final é, segundo Watkins (1973), a mais incomum das utilizadas por Gesualdo:

O choque do mi bemol maior contra o ré da harmonia, (...), remete à confrontação similar do início da peça (...) – um som o qual Gesualdo certamente pretende que seja lembrado. (WATKINS, 1973, p.193).

Conforme é possível observar na tabela 8, a segunda menor mais utilizada por Gesualdo é mi b/ré. Isto é muito significativo por revelar na superfície musical a relação profunda ré/mi b/ré: a obra começa em ré e o final da parte A realiza uma cadência em mi b. No início da parte B o baixo canta novamente a fundamental ré (embora o acorde seja um si menor na primeira inversão), e no final da parte B há uma retomada do mi b que finalmente resolve em ré. Enfim, o intervalo do lamento (figura pertencente à superfície do discurso musical) é também o intervalo estruturador da obra (nível profundo) (MIRANDA; ZAMPRONHA, 2007).

Tabela 8– Gráfico da relação entre a cadência final, o direcionamento harmônico da primeira parte e os intervalos do lamento em *Asciugate i begli occhi*.



Onde:

p - mib/ré (utilizado 14 vezes)

q - sib/lá (utilizado 6 vezes)

r - ré/do# (utilizado 2 vezes)

s - sol/fá# (utilizado 2 vezes)

t - fá/mi (utilizado 2 vezes)

Ainda que haja o choque entre mib e ré, Gesualdo prepara o final de sua obra realizando um pedal dominante-tônica (comp. 32-34, ex. 61).

Ma tu, cagion- Madrigal XVIII, Livro V

Ma tu, cagion

*Ma tu, cagion di quella atroce pena
Che a morte mi mena,
mira, mal grado tuo, pietoso effetto
de la tua crudeltà, del mio tormento,
chè morendo al mio duol morte non sento.*

Tradução²⁶

- a. E você, razão de atrozes sofrimentos
- b. que à morte me leva
- c. Veja, degosto seu, piedoso efeito
- d. da sua crueldade, do meu tormento
- e. que morrendo de dor, a morte não sinto.

Madrigal escrito no modo eólio. Apesar da troca de modo menor para maior em dois acordes na primeira declaração *ma tu, cagion*, ela soa como um lamento. Esse efeito é alcançado pela rítmica, pelo salto de 5ª descendente no soprano e pela introdução das notas alteradas, tratadas como sensíveis, duas ascendentes e uma descendente (comp.1). Efeito quase similar é utilizado na repetição do texto (comp. 2-3), com saltos de 5ª em várias vozes e um salto de 6ª (ex. 62).

Outro efeito extramusical muito utilizado nesse madrigal é o direcionamento melódico. Nesse caso, o direcionamento melódico utilizado é o descendente, ligado aos sentidos de dor, sofrimento e morte. Ele pode ser observado na maneira de musicar *di quella atroce pena* (fonte de sofrimentos atrozes, comp. 3-7), *che la morte* (que a morte,

²⁶ Tradução da autora

com. 5-11, ex. 63), *crudeltá* (comp. 21) e nas várias repetições de *che morendo* (comp. 24-30).

Exemplo 62 - Ma tu, cagion, C. Gesualdo, *V libro a cinque voci*, n. 18, comp. 1-4.

Seconda Parte XVIII

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a - tro - ce pe -

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a - tro - ce pe -

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a -

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion di quel-la a - tro - ce pe - na

Ma tu, ca-gion, ma tu, ca-gion

av, v 69

A idéia de sofrimento também é exacerbada nos comp. 5-8 pela profusão de acordes de sétima, notas alteradas gerando sensíveis e cromatismo na palavra *morte* em quase todas as ocorrências. Outro ponto interessante ocorre no comp. 5-6. Nesse ponto, como ressaltava Turci - Escobar (2004), o semitom cromático forma uma dissonância com o baixo (4ª aum.), que resolve em uma 6ª maior. Ainda, afirma que semitons cromáticos

dissonantes são extremamente raros na obra de Gesualdo, só ocorrendo em seus últimos madrigais (ex. 63).

Exemplo 63 - *Ma tu, cagion*, C. Gesualdo, *V libro a cinque voci*, n. 18, comp. 5-14.

The image displays a musical score for the madrigal "Ma tu, cagion" by Claudio Monteverdi, from his Fifth Book of Five Voices. The score is written for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are in Italian. The score is divided into two systems, with measures 5 and 10 marked at the beginning of each system. Red and blue boxes highlight specific notes in the vocal parts, and red arrows indicate dissonances between different voices. The lyrics for the first system are: "na Che a la mor - te, che a la mor - te mi me - - na, Che a la mor - te mi me - na, che a la mor - te mi me - - na, Che a la mor - te mi me - - na, di quel - la a - tro - ce pe - - na Che a la mor -". The lyrics for the second system are: "che a la mor - te mi me - - na, Mi - ra mal gra - do mor - te mi me - - na, mal gra - do tuo, mal gra - do tuo, - na, che a la mor - te mi me - na, Mi - ra, mal gra - do tuo, mi - ra mal gra - do che a la mor - - te mi me - na, Mi - ra, mal gra - do te mi me - - na, Mi - ra,".

A obra flui de maneira quase contínua, praticamente sem pausa. O momento de maior corte ocorre no comp. 21, onde todas as vozes entram em pausa após o acorde de fá # maior. O acorde, com todas as notas alteradas sugerindo sensíveis ascendentes, não

resolve. O cromatismo que se segue, lá bequadro depois do lá# no soprano, é uma característica de Gesualdo para marcar um novo começo (ex. 64).

Exemplo 64 - *Ma tu, cagion*, C. Gesualdo, *V libro a cinque voci*, n. 18, comp. 21-34.

30

to, mor - te non sen - to, mor - te non sen - to.

- te non sen - - to, mor - te non sen - to, mor - te non sen - - to.

- te non sen - - to, mor - te non sen - to, mor - te non sen - to.

te non sen - - to, mor - te non sen - te, mor - te non sen - to.

che mo-ren-do al mio duol, mor - te non sen - te, mor - te non sen - to.

G4V, V

71

Talvez pelo excesso de notas alteradas durante todo o madrigal, Gesualdo optou por uma cadência final mais tradicional (V- I). A quinta do modo, mi, já era ressaltada nas linhas extremas desde o compasso 28 (mecanismo utilizado por ele também em outras obras, ex. 64).

***Beltà, poi che t'assenti* – Madrigal II do VI Livro**

Beltà, poi che t'assenti

*Beltà, poi che t'assenti, /
Come ne porti il cor, porta i tormenti. /
Chè tormentato cor può ben sentire
La doglia del morire. /
E un'alma senza core/
Non può sentir/ dolore. /*

Tradução²⁷

- a. Beleza, desde que você consentiu
- b. Como você carrega meu coração,
carregue também meus tormentos.
- c. Um coração atormentado pode bem sentir
- d. A dor de morrer
- e. Mas uma alma sem coração
- f. Não pode sentir tristeza.

Madrigal composto no modo dórico, transposto para Sol. Seu primeiro segmento (comp. 1-2) inicia em sol menor e cadencia em fá# maior, sensível do modo, portanto dando uma sensação de instabilidade e não resolução. É interessante notar que, nos três madrigais escolhidos por Stravinsky para serem recompostos, Gesualdo utiliza o acorde de fá # maior gerando sensíveis ascendentes que não são resolvidas. Esse acorde é seguido nos três madrigais por um silêncio altamente articulador. Isto gera um forte caráter expressivo. As alterações de 3^a nos acordes de mi maior e ré maior são tratadas como sensíveis com resolução. A frase musical é formada com a elisão do texto a e metade do texto b (comp. 1-4), terminando em um acorde de dó # maior, de maneira também suspensiva (ex. 65).

²⁷ Tradução da autora

Exemplo 65 - *Beltà, poi che t'assenti* , C. Gesualdo, *VI libro a cinque voci*, n.2.

The image displays a musical score for the song "L'Espresso" by Umberto Bindi. The score is written for a vocal ensemble consisting of Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass, and a 5-part choir (S1, S2, A, T, B). The lyrics are in Italian, and the score is annotated with various markings.

Key Annotations:

- Blue Boxes:** Highlight specific musical phrases or lyrics, such as "Bel - là," "poi che fas-sen - ti," "Co - me ne por - ti il cor," "por - ta i tor - men - ti," "Chè tor-men - ta - to cor," and "por - ta i tor-men - ti."
- Red Boxes:** Highlight specific musical phrases or lyrics, such as "Chè tor-men - ta - to cor," "por - ta i tor-men - ti," and "Chè tor-men - ta - to cor."
- Green Circles:** Highlight specific musical phrases or lyrics, such as "por - ta i tor-men - ti," "Chè tor-men - ta - to cor," and "por - ta i tor-men - ti."

The score is divided into two systems. The first system includes the vocal parts and the 5-part choir. The second system includes the vocal parts and the 5-part choir. The lyrics are in Italian, and the score is annotated with various markings.

The image displays a musical score for five voices (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, and Bass) across three systems. The score includes Italian lyrics and various musical annotations such as red and blue boxes, arrows, and chord symbols.

System 1 (Measures 13-17):

- Chord Symbols:** Eb Eb (measures 13-14) and Dm Dm (measures 15-16) are written above the Soprano 1 staff.
- Lyrics:**
 - S1: può ben sen - ti - re la do - glia del mo - ri - re,
 - S2: ta - to cor può ben sen - ti - re La do - glia.
 - A: ta to cor può ben sen - ti - re La do - glia del mo - ri -
 - T: ta - to cor può ben sen - ti - re La do - glia, la
 - B: to cor può ben sen - ti - re La do -
- Annotations:** Red boxes highlight specific notes in S1, S2, A, T, and B. Blue boxes highlight notes in S2, A, T, and B. Red arrows point to notes in S2, A, and T.

System 2 (Measures 18-22):

- Lyrics:**
 - S1: la do - glia del mo - ri - re, E un' al - ma
 - S2: la do - glia del mo - ri - re, E un' al - ma
 - A: re, del mo - ri - re, del mo - ri - re, E un' al - ma
 - T: do glia del mo - ri - re, del mo - ri - re, del mo - ri - re, E un' al - ma
 - B: glia del mo - ri - re, E un' al - ma
- Annotations:** A red box highlights the note 'do' in the Tenor staff. A blue box highlights the note 'glia' in the Soprano 2 staff. A blue arrow points to the end of the Soprano 1 staff.

System 3 (Measures 23-27):

- Lyrics:**
 - S1: sen - za co - re, e un' al - ma sen - za co - re Non può sen - tir
 - S2: sen - za co - re, e un' al - ma sen - za co - re Non può sen - tir,
 - A: sen - za co - re, e un' al - ma sen - za co - re Non può sen - tir do - lo -
 - T: sen - za co - re, e un' al - ma sen - za co - re
 - B: sen - za co - re, e un' al - ma sen - za co - re do -
- Annotations:** Red arrows point to notes in S1, S2, and A. Blue boxes highlight notes in S1, S2, and B.

27

S1: *do - lo - re, non può sen - tir, non può sen -*

S2: *non può sen - tir, do - lo -*

A: *re, non può sen - tir do - lo - re, do - lo - re, non*

T: *Non può sen - tir do - lo - re, non può sen - tir do - lo - re, non*

B: *lo - re, do - lo - re,*

28

S1: *tir, sen - tir do - lo - re, non può sen - tir do - lo - re,*

S2: *re, non può sen - tir do - lo - re, lo - re,*

A: *può sen - tir do - lo - re, do - lo - re,*

T: *può sen - tir do - lo - re, non può sen - tir do - lo - re,*

B: *non può sen - tir do - lo - re,*

29

S1: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma re.*

S2: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma*

A: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma re.*

T: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma re.*

B: *do - lo - re. E un' al - ma*

Detailed description: This is a musical score for five voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into three systems, numbered 27, 28, and 29. The lyrics are in Italian. The score includes various harmonic analysis markings: red boxes around specific notes, blue boxes around others, and red arrows indicating voice leading or harmonic relationships between notes in different parts. In system 29, the first two measures are highlighted with green boxes. The lyrics for each system are: System 27: S1: *do - lo - re, non può sen - tir, non può sen -*; S2: *non può sen - tir, do - lo -*; A: *re, non può sen - tir do - lo - re, do - lo - re, non*; T: *Non può sen - tir do - lo - re, non può sen - tir do - lo - re, non*; B: *lo - re, do - lo - re,*. System 28: S1: *tir, sen - tir do - lo - re, non può sen - tir do - lo - re,*; S2: *re, non può sen - tir do - lo - re, lo - re,*; A: *può sen - tir do - lo - re, do - lo - re,*; T: *può sen - tir do - lo - re, non può sen - tir do - lo - re,*; B: *non può sen - tir do - lo - re,*. System 29: S1: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma re.*; S2: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma*; A: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma re.*; T: *do - lo - re, do - lo - re. E un' al - ma re.*; B: *do - lo - re. E un' al - ma*.

A segunda frase (comp. 5-10, segunda parte do texto b), de carácter polifônico e imitativo, contrasta com a primeira frase. A melodia ascendente e cromática ressalta a dramaticidade do texto. Segundo Schoettler (2004, p. 100):

O contorno melódico da frase é um contínuo movimento de ascensão e aumento de tensão, sem nenhum movimento de descida importante para aliviar esta tensão. Isto, somado à direcionalidade harmônica ambígua, dá à frase uma qualidade torturada que serve para iluminar o texto “carregue também o tormento”.

A instabilidade harmônica gerada pelos cromatismos neste trecho é compensada de certa maneira pelo reforço nas notas lá e ré, sugerindo o II e o V graus do modo. Esta solução é similar à utilizada no final do madrigal *Asciugate i begli occhi*.

Termina no comp. 10 novamente sem resolver a tensão, na díade dó sustenido - mi bequadro. As duas notas são tratadas como sensíveis, tendo sua resolução atrasada pelas pausas. Esse efeito potencializa o sentido do texto *tormenti* e aumenta a conexão com a frase posterior.

O texto c (comp. 10-14) é escrito com uma harmonia mais estável. Os comp. 10-13 mantém um direcionamento melódico descendente, condizente com o texto *chè tormentato cor*. A palavra *tormentato* também tem seu significado reforçado pelas sétimas e pelas quintas diminutas (ex. 65).

A união da primeira parte do texto c com a segunda ocorre através da repetição do acorde de mi bemol maior, que enfraquece um pouco a articulação formada pelos saltos nas quatro vozes superiores e pela diferença das texturas polifônicas para homorrítmica na apresentação do novo texto (com. 13-14). O texto seguinte, d, é conectado ao anterior também pela repetição de harmonia. Nesse caso, o novo texto entra sobre as notas longas sustentadas do final do texto anterior (comp. 14). Escrito novamente de maneira polifônica, com valorização rítmica e de dissonâncias em *doglia e morire*. A cadência em

lá maior (comp. 19) introduz a sensível dó sustenido que será resolvida no comp. 20 (uma maneira de conectar as frases), onde começa o texto *e*, com ritmo contrastante (comp. 20-23). A última parte do texto, *f*, novamente forma uma conexão com o anterior através da entrada da terceira voz sobre o final sustentado nas outras vozes (comp. 23). A música segue polifônica até o final, com direcionamento melódico descendente e dissonâncias enfatizando a palavra *dolore* até o comp. 34, onde o texto passa a ser enfatizado pela subida cromática no soprano (ex. 65).

A RECOMPOSIÇÃO DE STRAVINSKY

A obra *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum* (Monumento para os 400 anos de Gesualdo), teve sua estréia no Festival de Veneza de 1960, o mesmo que anos antes recusou a outra homenagem feita por Stravinsky a Gesualdo, *Tres Sacrae Cantiones*.

No artigo *Stravinsky and Gesualdo*, Colin Mason (1960) afirma que a recomposição do segundo e terceiro madrigais, assim como a dos primeiros vinte e um compassos do primeiro madrigal, são praticamente um re-espçamento da harmonia original, com transposições de oitava, troca de partes, dobramentos e acréscimo de notas para completar a harmonia implícita, sem introduzir novos materiais. Na verdade, apesar de nos trechos citados realmente não haver grandes mudanças nas notas escritas, Stravinsky imprime sua marca na instrumentação e nas indicações de dinâmica. Ele opta por não manter a textura vocal original, escolhendo instrumentos de famílias diferentes. Com isso a obra ganha em riqueza timbrística, acentuada pelo fato de Stravinsky opor trechos tocados por timbres homogêneos com trechos tocados por timbres heterogêneos.

Além disto, as melodias do contraponto transitam por diversos instrumentos, havendo algumas vezes mudanças de timbre no meio de uma frase musical, gerando uma releitura timbrística da forma e continuidade da linha melódica .

Instrumentação da primeira recomposição: 2 oboés, 2 fagotes, 4 trompas, violinos I e II, viola e violoncelo. No início do primeiro madrigal recomposto (compassos 1-9), *Asciugate i begli occhi* (Livro V, n. 15), Stravinsky explora algumas ousadias composicionais de Gesualdo: quintas diminutas paralelas e falsas relações. Este trecho é recomposto por Stravinsky basicamente através do recurso de re-espçamento da harmonia, tal como citado por Mason (1960), e de mudanças de timbre: começando com oboés, fagotes e trompas tocando simultaneamente segue-se uma resposta como se tratasse de um eco nas cordas. As entradas das quintas diminutas ocorrem na primeira vez nas trompas e, na segunda vez, nas cordas. Em ambos os casos Stravinsky enfatiza estas ocorrências com a dinâmica (*poco sfp*). Nos compassos 5-6 Stravinsky interrompe a continuidade timbrística da linha melódica, passando das trompas para as cordas (ex. 66).

This musical score page contains two systems of staves. The first system includes parts for Oboe I (Ob. I), Bassoon I (Fag. I), and four Cornets in F (Cor. in Fa). The Oboe and Bassoon parts have a melodic line with a slur and a 'b2' marking above it. The Cornet parts are divided into four staves (II, III, IV) with a 'mf' dynamic marking. The second system includes parts for Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part has a 'b1' marking above it. The Viola and Violoncello parts have a 'V' marking above them. A box containing the number '15' is placed above the Violin I staff. The third system includes parts for four Cornets in F (I, II, III, IV). The first Cornet part has a 'mf' dynamic marking. The second and third Cornet parts have a 'b2' marking above them. The fourth Cornet part has a '4/2' marking above it. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Ob. I

Fag. I

II
Cor. in Fa

III
Cor. in Fa

IV

I
VI.

II

Vle.

Vc.

I
Cor. in Fa

II

III

IV

b2

3

b1

15

c1

c2

mf

b2

4/2

Na recomposição dos compassos 10-17 de Gesualdo (ex. 60, pg. 94), Stravinsky cria uma variação (compasso 10-18 no *Monumentum*, ex. 67). Ele apresenta primeiro as melodias de Gesualdo suprimindo notas, que vão sendo acrescentadas gradualmente a cada repetição. Esse recurso segue um procedimento similar utilizado por Stravinsky na *Sagração da Primavera* (em *Spring Rounds*, ex. 68), no qual ele expande a melodia a cada repetição, criando uma forma original de desenvolvimento, expansão e tensão da linha melódica. Seguindo-se a essa variação, Stravinsky volta a apresentar os compassos 10-17 de Gesualdo, dessa vez com pequenas alterações (altera apenas duas notas, sem conseqüências harmônicas) (compassos 19-22) (MIRANDA; ZAMPRONHA, 2007).

Exemplo 68 -Sagração da Primavera- *Spring Rounds*, de I. Stravinsky, comp. 49-52.

Na parte B do madrigal de Gesualdo, a recomposição de Stravinsky torna-se ainda mais forte. No madrigal original, Gesualdo inicia essa parte com uma frase que será repetida quase que literalmente a seguir, uma quinta abaixo. Este recurso já tinha sido utilizado na primeira parte (compassos 4-6 repetidos quinta abaixo nos compassos 7-9, ex.59) e está ligado à repetição do texto. Stravinsky interrompe essas repetições. Na parte A a interrupção é efetuada através da troca do baixo lá por si bemol (comp. 9, ex. 66) transformando em si bemol maior com sétima o que originalmente era uma acorde de ré menor (comp. 9 de Gesualdo, ex. 59). Com isso, além da mudança na harmonia, se ganha variedade com uma dissonância acentuada por um *tenuto*. Ele ainda altera o tempo no compasso 9 para acentuar ritmicamente a volta do baixo si bemol à nota original lá, fazendo que a escuta agora perceba o si bemol não como uma nota original, mas como uma apoijatura. Este movimento é duplamente interessante porque musicalmente revela a

intervenção de Stravinsky (nota real e nota ornamental) e acentua um movimento de segunda menor descendente que é formalmente importante nesta obra. Na recomposição da parte B Stravinsky utiliza recurso semelhante, mas de maneira mais intensa. Enquanto no seu compasso 26 ele mantém o que havia sido escrito por Gesualdo (compasso 20), no próximo compasso ele evita a repetição da cadência original, modificando totalmente a harmonia e a melodia e acrescentando novamente dissonâncias nos dois primeiros acordes.

Segue-se um trecho (compassos 28-30, ex.69) que é muito mais Stravinsky do que Gesualdo. Enquanto o segmento realizado por Gesualdo está fundado sobre uma tríade de sol menor, a recomposição de Stravinsky faz uso de uma harmonia variada, repleta de dissonâncias, utilizando apenas uma vez o acorde de sol menor e, mesmo assim, com uma suspensão da nota lá sobre ele. Do original (compassos 22-23, ex. 70), Stravinsky mantém o movimento global descendente da melodia e o acorde final, ré maior. Além disso, termina o trecho com o intervalo de segunda menor descendente, considerado o intervalo que representa o lamento na época de Gesualdo, mas realizando sua resolução uma oitava abaixo (na verdade, uma nona menor realizada pelo segundo violino), intervalo que ressalta os choques de segunda menor, como o que ocorre imediatamente antes (o intervalo de sétima maior, dó-si, sem resolução no primeiro violino). O intervalo de segunda menor descendente estava presente em três das cinco vozes do compasso 23 de Gesualdo (ex. 70) e está ligado ao sentido do texto *misero e solo* (miserável e sozinho), e aqui é reinterpretado por Stravinsky dentro de sua própria linguagem melódico-harmônica.

Exemplo 69 - *Monumentum pro Gesualdo - I*, I. Stravinsky, comp. 28-30.

30
4
2

I
VI.
II
Vle.
Vc.

Tutti
Tutte
Tutti
poco

Exemplo 70 - *Asciugate i begli occhi*, C. Gesualdo, V libro a cinque voci n.14, comp. 22-23.

22

mi - se-ro e so - lo
bo io mi - se-ro e so - lo
bo io mi - se-ro e so - lo
bo io mi - se-ro e so - lo
bo io mi - se-ro e so - lo

A partir deste ponto até o final, a recomposição de Stravinsky volta a ser menos dramática, ainda que trate o material de Gesualdo com uma liberdade maior do que a utilizada no início. Ele suprime o compasso 26 de Gesualdo, distende o ritmo, acrescenta algumas poucas dissonâncias e vai rarefazendo a harmonia e a orquestração.

Stravinsky mantém a relação mi bemol/ré de Gesualdo em toda a sua recomposição. Isto significa que a recomposição de Stravinsky ocorre nos níveis superficial e intermediário, o que está plenamente condizente com seu projeto neoclássico. A recomposição da cadência final, por exemplo, segue o realizado por Gesualdo (ex. 71), mas com maior ênfase na cadência V-I, implícita no final do madrigal original (um ponto de vista harmônico posterior a Gesualdo), através da diferença de timbres e da pausa no início do compasso 41 (ex.72). Desta forma Stravinsky revela em Gesualdo uma música que será posterior a ele (MIRANDA; ZAMPRONHA, 2007).

Exemplo 71 - *Asciugate i beglio occhi*, C. Gesualdo, V libro a cinque voci n.14, comp.30-34.

The image shows a musical score for five voices and basso continuo, measures 30-34. The score is written in a single system with five staves. The lyrics are: m'uc - ci - de il duo - lo. lo, m'uc - ci - de, m'uc-ci - de, m'uc - ci - de il duo - lo. duo - lo, m'uc - ci - de, m'uc - ci - de il duo - lo. m'uc - ci - de il duo - lo.

Exemplo 72- *Monumentum pro Gesualdo* - I, I. Stravinsky, comp. 39-42.

O segundo madrigal recomposto, *Ma tu, cagion*, tem a seguinte instrumentação: 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompetes em dó, 2 trombones tenores e trombone baixo. Neste madrigal, Stravinsky não altera a harmonia, nem insere nenhum trecho composto por ele. Mas suas escolhas instrumentais mudam completamente o foco da escuta. Nos primeiros dois compassos, as mudanças de oitava e o reespaçamento da harmonia alteram as melodias do contraponto de Gesualdo (ex. 73, referente ao ex. 62 de Gesualdo). O lá # que aparece no II oboé, sib no soprano original de Gesualdo, junto com a troca de oitava do lá no primeiro oboé, transforma o que antes era semiton diatônico em uma falsa relação, recurso atonalizante muito utilizado por Stravinsky. Durante quase toda a peça,

Stravinsky trabalha com duas linhas melódicas para cada instrumento. Isso acaba por acarretar uma mistura das linhas originais, criando novas melodias, dado que dois oboés, por exemplo, têm timbres muito mais próximos do que uma soprano e um tenor (comp. 9-12). Nesse trecho, o primeiro oboé toca o soprano do madrigal original e o segundo oboé toca a terceira voz. A escolha de novos pares de timbres e, a partir daí, das vozes que serão mais valorizadas, acabam construindo uma nova obra.

Exemplo 73 – *Monumentum pro Gesualdo* – II, I. Stravinsky, comp. 1-2.

The musical score is for the first movement of the second part of *Monumentum pro Gesualdo* by Igor Stravinsky. It features a woodwind and brass ensemble. The Oboe I part is highlighted with a red box and labeled 'mudança de oitava' (octave change). The tempo is marked 'poco rubato (rit.)' and 'a tempo'. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/2 to 3/2 to 4/2. The score is marked with 'II' and 'II'.

II

poco rubato (rit.)

a tempo

marc. in p

Oboi I
Oboi II
Fagotti I
Fagotti II
Trombe in Do I
Trombe in Do II
Tromboni tenori I
Tromboni tenori II
Trombone basso

mf
mf
p
mf
mf

2/2 3/2 4/2

II

Exemplo 74 - *Monumentum pro Gesualdo – II*, I. Stravinsky, comp. 9-12.

Beltà, poi che t'assenti, último e mais cromático dos madrigais recompostos, tem a orquestração: 2 oboés, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes em Dó, trombone tenor, 2 violinos, viola e violoncelo. A orquestração de seus quatro primeiros compassos gerou polêmica. Neles Stravinsky alterna os acordes entre os violinos e as trompas, sendo que as últimas executam os acordes cromáticos (ex. 75). Em artigo escrito sobre Gesualdo para o *New Grove*, Pirrota (1961, pg. 318) diz:

A interpretação de sua música é comprometida, mais do que o trabalho de qualquer outro compositor do século XVI, pela mudança da perspectiva harmônica que tem trazido uma errônea ênfase exagerada no seu estilo cromático. Stravinsky, se conscientemente ou não, explora justamente este mal entendimento quando ele orchestra o madrigal *Beltà, poi che t'assenti* (...).... acentuando a natureza vertical implícita do cromatismo moderno, Stravinsky oblitera a relação contrapontística a qual justifica esses acordes no madrigal original. A poética da arbitrariedade de Stravinsky, a quase eletiva afinidade, aliena a música de Gesualdo sem parecer transformá-la.

Exemplo 75 - *Monumentum pro Gesualdo – III*, I. Stravinsky, comp.1-4.

The musical score is for the first movement of the third part of *Monumentum pro Gesualdo* by Igor Stravinsky. It is in 4/2 time with a tempo of quarter note = 54. The score is for four Corni in Fa (I, II, III, IV), Violini (I, II), Viole, and Violoncelli. The music is characterized by chromatic passages and a mix of timbres and rhythms. The score is in G major (one sharp) and features a variety of musical textures, including homophonic and polyphonic passages. The dynamics range from *poco sfz* to *sim.* (sforzando).

Consideramos essa alteração timbrística nas passagens cromáticas (comp. 1-4, ex.75) como mais uma ferramenta que Stravinsky utiliza na sua recomposição, obviamente consciente, já que ele não está tentando fazer simplesmente um arranjo, mas colocar o seu estilo e trazer a obra de Gesualdo para o século XX. Nesse trecho Stravinsky quebra a continuidade da linha melódica, característica do cromatismo, transformando em uma linguagem mais harmônica e rica em timbres e ritmo. Esse início contrasta com as partes polifônicas, orquestradas com uma maior valorização contrapontística do que na recomposição II. A escolha instrumental traz à obra uma sonoridade barroca, ressaltada principalmente nas partes homorrítmicas. Isto gera um interessante contraste com o início da recomposição e sua linguagem mais contemporânea.

* * *

A música de Gesualdo, como vimos, está fortemente ligada à expressão do texto musicado. Trazê-la para o universo instrumental, por si só, já é uma reinterpretação da sua linguagem. A técnica de arranjo interpretativo tenta manter as características da obra tanto quanto possível (SCHOETTLER, 2004, pg. 122). Stravinsky, por outro lado, tenta interagir com a obra fazendo uma mistura de estilos. Trata cada uma das recomposições de uma maneira. Na primeira delas influi mais fortemente, alterando algumas harmonias e inserindo um trecho completamente seu. Na segunda, consegue criar uma música completamente nova, construindo novas melodias através das escolhas de timbres e troca de oitavas. Na terceira, cria um interessante contraste, trazendo o início da obra para o século XX e o restante para o barroco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As consideradas “ousadas composicionais” de Carlo Gesualdo (dissonâncias não-preparadas e/ou não resolvidas, grande uso de notas alteradas e cromatismos) foram motivo de preconceito para alguns e de fascinação para outros. Aos que o atacam, considerando suas inovações como apenas puro amadorismo, o estudo analítico de seus seis livros de madrigais, escrito por Turci-Escobar (2004) veio a demonstrar que essas “ousadas” foram incorporadas gradualmente e que Gesualdo mantém limites bem definidos nunca transpostos como, por exemplo, a não utilização de quintas diminutas melódicas ascendentes. Turci-Escobar ainda demonstra que a escrita musical de Gesualdo está fortemente ligada a busca da expressão dos “afetos” do texto, característica da *seconda prattica*.

Os resultados encontrados nessa dissertação foram bastante similares aos de Turci-Escobar. As *Tres Sacrae Cantiones* de Gesualdo, embora compostas posteriormente aos madrigais, foram escritas com uma linguagem mais tradicional, remetendo aos antigos madrigalistas. Em duas delas há o uso de *cantus firmus* e tratamento canônico. Nas três o tratamento das dissonâncias é cuidadoso, na maneira da *prima prattica*. Isso comprova que Gesualdo dominava as técnicas contrapontísticas tradicionais. Apesar de nas *Tres Sacrae Cantiones* ele não utilizar cromatismos, nem um tratamento mais ousado das dissonâncias, foram encontradas várias formas de representação extramusical, sendo as principais: saltos, ritmo e direcionamento melódico.

Já os três madrigais de Gesualdo analisados no capítulo 3 possuem uma escrita mais livre, no que se refere ao tratamento de dissonâncias e ao uso de cromatismos. Essa

liberdade, porém, não é total. As dissonâncias não deixam de ser consideradas “ásperas”, mas Gesualdo procura se valer dessa “aspereza” (que varia de intensidade dependendo do tipo de dissonância e da maneira como é empregada) para valorizar os “afetos” descritos nos textos, ligando-as geralmente a contextos de tristeza, dor e morte.

Stravinsky demonstra sua admiração por Gesualdo e o conhecimento de seus madrigais em seu texto escrito como prefácio para o livro de Watkins (1973), *Gesualdo, the man and his music*. Neste texto, Stravinsky deixa claro seu descontentamento com a falta de valor que sua época dá a Gesualdo, esperando que os músicos “salvem” Gesualdo dos musicólogos.

Esse pensamento permeia as recomposições de Stravinsky, que são homenagens “anti-musicológicas”, pois, longe de um tratamento purista, ele dialoga com a obra de Gesualdo, trazendo-a para o século XX.

Nas *Tres Sacrae Cantiones*, Stravinsky recompõe as partes perdidas: o baixo em *Da pacem* e *Assumpta est Maria*, e o baixo e o *sextus* em *Illumina nos*. Nestas recomposições, Stravinsky afirma ter usado soluções possíveis, mas não prováveis, de Gesualdo as ter escrito. A idéia foi a de compor uma obra que seria a mistura dos dois compositores.

Essa dissertação concorda que as *Tres Sacrae Cantiones* tornaram-se composições de Gesualdo e Stravinsky, com a fusão dos dois compositores, mas discorda das afirmações de Stravinsky, quando este diz que todas as suas resoluções eram possíveis na linguagem de Gesualdo e, principalmente, quando argumenta sobre o último moteto das *Tres Sacrae Cantiones*, *Illumina nos*. Nesta argumentação, afirma que as obras a seis e sete vozes deveriam ser “mais dissonantes” do que as a cinco vozes,

comparando com o madrigal a seis *Donna, se m'ancidete*. O problema é que as dissonâncias em questão estão intrinsecamente conectadas ao sentido do texto, como é comum na obra de Gesualdo, e não ao número de vozes. Stravinsky, por sua vez, utiliza-se das dissonâncias desvinculadas da representação do texto e mais, em motetos onde Gesualdo claramente se utiliza de uma linguagem contrapontística da *prima prattica*. Isso demonstra que Stravinsky entendeu a utilização das dissonâncias na obra de Gesualdo fora do contexto do pensamento da *seconda prattica*, traduzindo-as para o universo do século XX, como dissonâncias emancipadas.

Na obra *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, Stravinsky traz três madrigais de Gesualdo, pertencentes aos dois últimos livros (portanto os que apresentam um uso maior de dissonâncias e cromatismos) para a linguagem instrumental. Trazê-las para o universo instrumental, por si só, já é uma reinterpretação da linguagem de Gesualdo, fortemente ligada à expressão do texto musicado. Diferente de um arranjo interpretativo, onde o arranjador tenta manter as características da obra tanto quanto possível, Stravinsky trabalha com instrumentos de famílias diferentes, que produz a quebra da homogeneidade das vozes, gerando uma grande riqueza timbrística.

Cada uma das recomposições é tratada de uma maneira diferente. Na primeira, sobre *asciugate i begli occhi*, Stravinsky influi mais diretamente, criando uma variação de melodias, que são apresentadas incompletas uma primeira vez, e são aumentadas gradualmente nas repetições, recurso similar ao utilizado por ele na “Sagração da Primavera”. Modifica ainda algumas harmonias e insere um trecho inteiramente composto por ele.

Na segunda recomposição, feita sobre o madrigal *Ma tu, cagion di quella*, os recursos utilizados por Stravinsky são, basicamente, o re-espçamento das vozes e o tratamento timbrístico, que acabam por criar novas linhas melódicas sem que haja alteração de notas.

Em *Beltà poi che t'assenti*, terceira recomposição, Stravinsky traz a obra para seu universo musical, quebrando no início do madrigal a continuidade melódica característica do cromatismo, transformando o que era um pensamento melódico em harmônico. Este início contrasta com o restante da orquestração, onde Stravinsky volta a valorizar as vozes do contraponto até o trecho homorrítmico, realizado em *tutti* de maneira bastante marcada, lembrando uma sonoridade barroca, gerando um interessante contraste de linguagens.

Este trabalho deixa em aberto o estudo da importância da referência ao passado dentro da obra de Stravinsky, que se faz presente não só no seu período neoclássico e em suas recomposições, mas aparece também até em suas obras seriais. Além do já citado *Agon*, balé onde Stravinsky combina danças renascentistas com o serialismo, temos declarações de Stravinsky sobre seus estudos de Josquin, Ockeghem e Obrecht na época da composição de *Threni: Id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae* (1958).

BIBLIOGRAFIA

ARNOLD, Danis. *The Monteverdi Companion*. New York, W.W. Norton & Company, 1968.

BOYD, Malcom. *Palestrinas's style: a practical introduction*. London: Oxford University Press, 1973.

BROWN, Howard M. (Org.). *Performance practice: music before 1600*. London: W. W. Norton & Company, Ltd, 1990.

_____. Bossinensis, Willaert and Verdelot: Pitch and the Conventions of Transcribing Music for Lute and Voice in Italy in the Early Sixteenth Century. *Revue de Musicologie*, T. 75e, no. 1er (1989), p. 25-46.

CHAFE, Eric. *Monteverdi's tonal language*. New York: Schimer Books.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London, J. M. Dent & Sons Ltda, 1992.

DALTON, James. Bach Transcribes Vivaldi. *The Musical Times*, v. 107, n. 1480 (jun. 1966), p. 536-538.

EINSTEIN, Alfred. *The italian madrigal*, v. II. Princeton: Princeton University Press, 1971.

FUBINI, Enrico. *L'Estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.

GRIFFITS, Paul. *A Música Moderna; uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução, Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. *A history of Western music*, 4a. ed. New York: W. W. Norton & Company, Ltd, 1988.

HYDE, Martha M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2. p. 200-235, outono, 1996.

JEPPESEN, Knud. *Counterpoint: The vocal polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New York: Dover Publications, 1992.

LESSEM, Alan. Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined. *The Musical Quarterly*, v. 68, n. 4, p. 527-542, out. 1982.

MASON, Colin. Stravinsky and Gesualdo. *Tempo*, no. 55-6. Cambridge University Press, 1960.

MIRANDA, Cristiane; ZAMPRONHA, Edson. *A relação Gesualdo-Stravinsky na obra Monumentum pro Gesualdo*. Anais do Congresso da ANPPOM 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_CMiranda_EZampronha.pdf > Acesso em: 16 de junho de 2008.

NEWCOMB, Anthony. *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

PIRROTTA, Nino. Carlo Gesualdo. *New Grove*, v. 9. New York: Mcmillan Publishers Limited, 2001.

PUTNAM, Aldrich. Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation. *The Musical Quarterly*, vol. 35, n. 1 (jan. 1939), p.26-35.

ROGERS DAVIS, Barbara. *Sorrow, death and music rhetoric in the sacred works of Carlo Gesualdo*. Tese de doutorado. School of Church Music Southwestern Baptist Theological Seminary Fort Worth. Texas, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria Ltda., 2001.

SCHOFFMAN, Nachum. *Chordal Indeterminacy and the Failure of Serialism*. : New York: Greenwood Press., 1990.

SCHOETTLER, Peter C. *The interpretive arrangement: Gesualdo for brass quintet*. Tese de doutorado. The Steinhardt School of Education. New York University, 2004.

STRAUS, Joseph N. Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern. *The Musical Quarterly*, v. 72, n 3, p. 301-328, 1986.

STRAVINSKY, Igor *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

- _____. *Themes and conclusions*. University of California Press, 1982.
- STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- STRUNK, Oliver. *Source readings in music history-from classical antiquity through the romantic era*. New York,London: W.W.Norton & Company,1950.
- TARUSKIN, Richard. Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. *19th-Century Music*, v.16, n. 3, p. 286-302, primavera, 1993.
- TENNEY, James. *A history of consonance and dissonance*. New York: Excelsior Music Publisging Company, 1988.
- TURCI-ESCOBAR, John. *Gesualdo's harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five- voice madrigals*. Tese de doutorado. Yale University, 2004.
- VAN den TOORN, P. C. 'Neoclassicism Revised', *Music, Politics and the Academy* (Berkeley, 1995), 143–78
- _____. 'Neoclassicism and its Definitions', *Music Theory in Concept and Practice*, ed. J.M. Baker, D.W. Beach and J.W. Bernard (Rochester, NY, 1997), 131–56
- VASSILA, Vasilia A. *Lute Tablature as a Guide to Musica Ficta*. Dissertation – American University – Faculty of the College of Arts and Sciences, 1986.
- WATKINS, Glenn. *Gesualdo: the man and his music*. London: Oxford University Press, 1973.
- WHITE, Eric W.; NOBLE, Jeremy. *Stravinsky*. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

PARTITURAS

- GESUALDO, Carlo. *Madrigale fünftes buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1980.

_____. *Sacrae Cantiones. Zweites Buch.* Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1990.

_____. *Beltà poi che t'assenti.* Disponível em: <http://www.icking-music-archive.org/scores/gesualdo/SestoLibro/ges-6-02.pdf>. Acesso em 20 de janeiro de 2007.

STRAVINSKY, Igor. *Tres Sacrae Cantiones.* London: Boosey & Hawkes, 1959.

_____. *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum.* London: Boosey & Hawkes, 1960.

_____. *The rite of spring.* New York: Dover, 1989