

A RELAÇÃO GESUALDO – STRAVINSKY NA OBRA *MONUMENTUM PRO GESUALDO*

Cristiane Miranda*
Edson Zampronha†

RESUMO: O presente trabalho analisa a obra: *Monumentum pro Gesualdo*, uma recomposição feita por Stravinsky em 1960 sobre três madrigais do príncipe Don Carlo Gesualdo di Venosa (1566? – 1613). Enfatizamos fundamentalmente o primeiro movimento da obra, no qual a interferência de Stravinsky no madrigal original se faz mais forte. Verificamos o porquê deste trabalho ser considerado uma recomposição e não um arranjo, o modo como Stravinsky comenta o estilo de Gesualdo e o modo como coloca o seu próprio estilo na obra. O método utilizado foi o comparativo: foram comparados a obra *Monumentum* e os madrigais originais, assim como identificados recursos utilizados no *Monumentum* que também aparecem na *Sagração da Primavera*.

PALAVRAS-CHAVE: Stravinsky; Gesualdo; Monumentum; seconda prattica.

ABSTRACT: This work analyzes the piece *Monumentum pro Gesualdo*. It is Stravinsky's re-composition of three Prince Don Gesualdo di Venosa (1566? – 1613) madrigals edited in 1960. This paper has a major focus in the first movement, in which Stravinsky's drastic interference can be appreciated. We analyze the reasons to consider this piece a re-composition and not an arrangement, how Stravinsky comments the Gesualdo's style and how he imprints his own style on to it. The method we used is a comparative study: the piece *Monumentum* has been compared with the original madrigals, as well as it has been identified in the piece *Monumentum* some procedures that can also be found in *The rite of the spring*.

KEYWORDS: Stravinsky; Gesualdo; Monumentum; seconda prattica.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é o estudo da relação entre a obra de Gesualdo e Stravinsky através da recomposição para instrumentos que Stravinsky realiza da obra *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum*, publicada em 1960, sobre os madrigais *Asciugate i begli occhi*; *Ma tu, cangion di quella e Belta poi che t'assenti*, os dois primeiros do Livro V e o último do Livro VI de madrigais publicados por Gesualdo. Procuramos verificar o porquê da obra de Stravinsky ser uma recomposição e não um arranjo, o modo como Stravinsky dialoga com a obra de Gesualdo e o modo como insere seu próprio estilo na recomposição.

O interesse de Stravinsky pela obra de Gesualdo nos fez perceber o quanto a obra de Gesualdo é avançada para sua época. Este interesse é demonstrado pela obra *Monumentum pro Gesualdo*, pela composição das vozes perdidas das *Tres Sacrae Cantiones* (também de Gesualdo), além de seus escritos sobre ele, como em *Gesualdo di Venosa: new perspectives* (Stravinsky 1982, Watkins 1973) e em *Conversas com Igor Stravinsky*, (2004). A obra *Monumentum*, provavelmente por ser uma recomposição e não uma obra inteiramente de Stravinsky, possui pouca literatura a respeito. Mas através desta obra vemos a interessante relação entre a *seconda prattica* do final do renascimento e a música do início do século XX.

A RELAÇÃO GESUALDO-STRAVINSKY NA OBRA *MONUMENTUM PRO GESUALDO*

* Mestranda em Música no Instituto de Artes – UNESP.
crisamiranda@hotmail.com

† Professor-doutor do Departamento de Música do Instituto de Artes – UNESP.
edson@zampronha.com

Para discutir a obra *Monumentum* iremos inicialmente contextualizar o autor dos madrigais que deram origem a ela: Don Carlo Gesualdo.

Don Carlo Gesualdo (1566? – 1613), Príncipe de Venosa, possui uma biografia excêntrica a qual acabou por obscurecer o mérito de sua obra. Sua biografia informa ter sido o assassino de sua primeira esposa, Dona Maria D'Avalos e de seu amante, Fabrizio Carafa, Duque de Andria, com requintes de crueldade descritos em documentos das investigações policiais da época, e de mais dois assassinatos atribuídos a ele, mas não confirmados (do filho do primeiro casamento, ainda criança, e do primeiro sogro) (Watkins, 1973). Além da fama de assassino, outras narrativas da época demonstram sua personalidade difícil, como mostra o do compositor Emilio di Cavalieri:

O Príncipe de Venosa, que não gostaria de fazer nada além de cantar e tocar música, hoje me forçou a visitá-lo e me manteve lá por sete horas. Depois disso, acho que não ouvirei música por dois meses. (Weismann & Watkins, 1957-1966 apud Giron 1988-1999, p.62).

Somam-se a isso relatos de depressão, culpa e flagelação, refletidos nos textos dos seus últimos madrigais.

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, as inovações introduzidas por Gesualdo são reflexos da sua mente perturbada. Mas 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, o uso de quintas diminutas melódicas ascendentes (Turci-Escobar, 2004). Além disso, Gesualdo não era o único compositor a quebrar as regras do contraponto palestriniano, 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; Giron, 1998-99; Turci-Escobar, 2004). Esse movimento tinha por característica maior a tentativa de descrever o texto e/ou o seu significado, em música:

O problema de uma correspondência e uma congruência maiores entre música e palavra se fazia patente na concepção que começara a estender-se da música como instrumento capaz de “mover afetos”, dentro dessa perspectiva, fazia-se imprescindível que, a cada palavra dotada de uma determinada carga semântica, correspondesse por analogia uma harmonia equivalente em música. (Fubini apud Giron 1988-1999, p.65).

Para isso os compositores não se importavam com a quebra das regras, fazendo uso de passagens musicais muitas vezes consideradas “duras”.

A obra *Monumentum pro Gesualdo* foi planejada por Stravinsky para ser executada junto com o seu *Canticum Sacrum*, que havia sido composto por encomenda para a Bienal de Veneza de 1956. 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 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-espacamento 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 tímbrica, o que é acentuado 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, o que gera uma releitura tímbrica da forma e continuidade da linha melódica.

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-espacamento 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 tímbrica da linha melódica, passando das trompas para as cordas.

Exemplo 1 – Fragmento do *Monumentum pro Gesualdo*, de I. Stravinsky

The musical score is for a fragment of *Monumentum pro Gesualdo* by Igor Stravinsky. It is written in 4/2 time and consists of five staves. The top two staves are for woodwinds: Ob. I (Oboe I) and Fag. I (Bassoon I). The bottom three staves are for strings: I (Violin I), VI. (Violin II), VIe. (Viola), and Vc. (Violoncello). The woodwinds play a melodic line with a trill (a3) and a dynamic marking of *mf*. The strings play a harmonic line with a dynamic marking of *mf*. The score includes rehearsal marks a1, a2, and a3, and a box around measure 10.

Ob. I

Fag. I

II
Cor. in Fa *mf*

III
Cor. in Fa *mf*

IV

b1

b2

3

15

I

VI.

II

Vle.

Vc.

c1

c2

I *mf*

II

Cor. in Fa

III

IV

3
2

4
2

B. & H. 18748

Na recomposição dos compassos 10-17 de Gesualdo, Stravinsky cria uma variação (compasso 10-18 no *Monumentum*, Ex.1). 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.2), 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).

Exemplo 2 –Fragmento da *Sagração da Primavera*- Spring Rounds, de I. Stravinsky

46

The musical score is for measures 50 to 55 of 'Spring Rounds' by Stravinsky. It is written for a woodwind ensemble. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. Measure 50 is marked with a box containing the number 50. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Flute in C (Fl. c-a.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. pice.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), and Cor. The music features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are rehearsal marks 'a1' and 'a2' above the staff. The score shows a complex melodic and harmonic structure with many accidentals and ties.

Picc.

Fl.

Fl. c-a.
(G)

Cl. picc.
(Es)

Cl. b.

Fag.
II. III

C-fag.

51

triumphantly

f

a3

mf

52

Fl. III = Picc. II

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) 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 transformando em si bemol maior com sétima o que originalmente era uma acorde de ré menor. 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 apojatura. 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.4) 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), 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. 3) 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 3 – Fragmento do madrigal *Asciugate i begli occhi*, C. Gesualdo.

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

Exemplo 4 - Fragmento do *Monumentum pro Gesualdo*, I. Stravinsky.

30

4/2

I

Vl. I

II

Vle.

Vc.

Tutti

Tutte

Tutti

poco

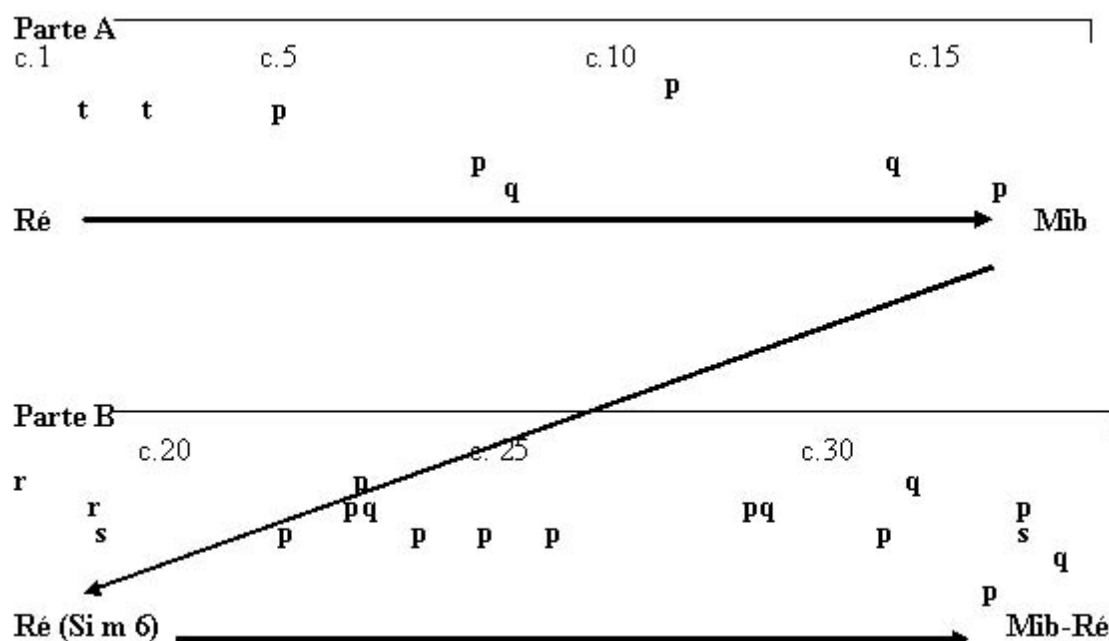
A partir deste ponto até o final, a recomposição de Stravinsky volta a ser menos dramática, ainda que trate o material de Gesualdo com uma liberdade maior do que a utilizada no início. Ele suprime o compasso 26 de Gesualdo, distende o ritmo, acrescenta algumas poucas dissonâncias e vai rarefazendo a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

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 no Ex.5, a segunda menor mais utilizada por Gesualdo é mib/ré. Isto é muito significativo por revelar na superfície musical a relação profunda ré/mib/ré: a obra começa em ré e o final da parte A realiza uma cadência em mi bemol. 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 mib 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).

Exemplo 5 – 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 (Ex.6). 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, 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.7). Desta forma Stravinsky revela em Gesualdo uma música que será posterior a ele.

Exemplo 6 – Fragmento do madrigal *Asciugate i beglio occhi*, C. Gesualdo.

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.

Exemplo 7 - Fragmento do *Monumentum pro Gesualdo*, I. Stravinsky.

40

I

II

Cor. in Fa

III

IV

40

I

VI.

II

VIe.

Vc.

duration - 2' 24"

Conforme já mencionado, a recomposição dos outros dois madrigais que fazem parte do *Monumentum* baseia-se quase que exclusivamente na variedade tímbrica da orquestração. Algumas destas formas de recomposição podem ser exemplificadas pelo início do terceiro madrigal recomposto, *Belta poi che t'assenti*. No início deste madrigal, essa variedade tímbrica distancia mais a recomposição de Stravinsky do madrigal original. Stravinsky coloca as trompas tocando os acordes cromáticos, enquanto as cordas tocam o restante da frase. Isso causa várias quebras na linha melódica e uma grande variedade rítmica. Através do timbre Stravinsky retira estes acordes de dentro da textura contrapontística, e os transforma em acordes propriamente ditos, promovendo uma significativa releitura deste segmento.

CONCLUSÃO

Na obra *Monumentum pro Gesualdo*, Stravinsky imprime a sua marca. Ele não faz apenas um arranjo, mas realmente uma recomposição. Mesmo quando quase não faz alterações nas notas escritas por Gesualdo, cria variedades tímbricas e, com elas, acaba por modificar melodia, ritmo e o foco da escuta. No primeiro madrigal recomposto, no qual sua intervenção é maior, observam-se as seguintes formas de intervenção realizadas por Stravinsky, e que, neste sentido, constituem uma forma de releitura pessoal na qual Stravinsky revela alguns de seus procedimentos composicionais, criando um rico diálogo com a obra de Gesualdo: releitura timbrística da forma e continuidade da linha melódica; oposição de timbres homogêneos/heterogêneos; acréscimo de dissonâncias, principalmente em tempos fortes, em trechos com pouca variação harmônica em Gesualdo e acréscimo de compassos totalmente compostos por ele, mas com referência à Gesualdo através do intervalo do lamento (2ª menor descendente).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GESUALDO, Carlo. *Madrigale fünftes buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für music, 1980.
- _____. *Beltà poi che t'assenti*. <http://www.icking-music-archive.org/scores/gesualdo/SestoLibro/ges-6-02.pdf>. Acesso em 20 de janeiro de 2007.
- GIRON, Luís A. A prática dos afetos (estética em Gesualdo). *Revista Música*, vol. 9 e 10. São Paulo: ECA USP, 1988-1999.
- MASON, Colin. Stravinsky and Gesualdo. *Tempo*, no. 55-6. Cambridge University Press, 1960.
- SCHOETTLER, Peter C. *The interpretive arrangement: Gesualdo for brass quintet*. Tese de doutorado. The Steinhardt School of Education. New York University, 2004.
- STRAVINSKY, Igor. *Themes and conclusions*. University of California Press, 1982.
- _____. *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*. London: Boosey & Hawkes, 1960.
- _____. *The rite of spring*. New York: Dover, 1989.
- 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.

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.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo: the man and his music*. London: Oxford University Press, 1973.

WHITE, Eric W.; NOBLE, Jeremy. *Stravinsky*. Porto Alegre: L&PM, 1991.