



**A *Morte* nos madrigais de Carlo Gesualdo:
Um estudo sobre o amadurecimento da escrita do compositor através da
análise deste termo poético.**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rafael Luís Garbuio

UNICAMP – rafaelgarbuio@gmail.com

Carlos Fernando Fiorini

UNICAMP – fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: Os seis livros de madrigais compostos pelo italiano Carlo Gesualdo têm na estreita relação existente entre a música e o sentido do texto sua característica mais marcante. O uso de alguns termos poéticos que evidenciam a complexidade desta relação são ferramentas para aprofundarmos o entendimento destas obras. Através da análise do uso musical dispensado ao termo *morte*, foi possível estabelecer comparações que revelaram como se deu o amadurecimento da escrita do compositor.

Palavras-chave: Madrigal Italiano, Carlo Gesualdo, Música/texto, *Morte*.

The Death in the Madrigals of Carlo Gesualdo: A Study of the Composer's Writing Through the Analysis of this Poetic Term

Abstract: The six books of madrigals composed by the Italian Carlo Gesualdo present its most striking feature in the close relation between music and the meaning of the text. The usage of some poetic terms which show the complexity of this connection is a tool that help to deepen the understanding of this music. Through the analysis of the musical tools applied to the term “death,” it was possible to make comparisons that revealed the maturing of the composer's writing.

Keywords: Italian Madrigal. Carlo Gesualdo. Music/Text. Death.

1. Introdução

A obra do compositor italiano Carlo Gesualdo representa a fase final da música do Renascimento. Sua escrita sofisticada e repleta de efeitos sonoros inusitados se diferencia do repertório mais comumente atrelado ao século XVI. Em seu catálogo encontram-se, principalmente, motetos e madrigais italianos, e são nestes últimos que temos a parte mais significativa de sua produção. Ao longo de sua vida como compositor foram editados seis livros de madrigais que, juntos, somam 125 peças. Seu incontestável valor artístico e o desafio

que impõe aos músicos e ouvintes fizeram desta obra madrigalesca um marco na história da música.

As características dos madrigais de Gesualdo são amplas, contemplando desde o domínio da tradição polifônica do Renascimento até os elementos mais inovadores, como o uso constante e incomum da escrita cromática. Estes madrigais ficaram mais conhecidos pelas passagens musicais em que as resultantes da escrita a cinco vozes se tornam tão dissonantes a ponto de não se reconhecer sua escala básica. Alguns autores especializados o consideraram o auge de um sistema musical específico ao final daquele século, conhecido como “harmonia do século XVI”. Dentre estes autores, destaca-se Edward Lowinsky que classificou a música de Gesualdo como sendo o “atonalismo do século XVI”, e a descreveu como uma complexa organização musical sem centro tonal definido (1961, p.77).

De fato, é o enlace harmônico elaborado pelo compositor que mais chama a atenção de sua audiência, mas ao aprofundarmos a análise destas obras constatamos que está na relação entre a música e o texto poético a base para seu entendimento. Amparado pela prática de seu tempo, Gesualdo se ocupou em retratar na música as imagens e humores que constavam na narração poética, mas a dedicação que teve com este aspecto foi além do que fizeram seus pares.

O compositor tinha como prática adequar os poemas que utilizava como base de seus madrigais. Esta manipulação textual se limitava, inicialmente, a alterações de alguns termos e adequações de frases a determinados padrões que mais o agradasse, como nos demonstraram os estudos dos autores italianos Elio Durante e Anna Martellotti (2008). Mas na sequência de sua produção, Gesualdo passou a reescrever textos conhecidos da época alterando-os quase que completamente, e por fim, eliminou a figura do poeta assumindo para si a responsabilidade total pela elaboração poética de suas peças.

Confrontando estes fatos com o atestado desenvolvimento que a poesia do Renascimento obteve na época, e, conseqüentemente, a grande oferta de poetas e poemas que o compositor tinha a sua disposição, podemos concluir que a interação entre suas ideias musicais e o poema base de seus madrigais era indissociável para ele. Esta conclusão se baseia nas indicações de que não foi por falta de material poético que o compositor assumiu essa tarefa, mas por sua iniciativa de assumir toda a concepção estética dos madrigais.

Seus livros de madrigais também nos apresentam temas poéticos que se destacam, não só pela frequência com que aparecem, como pela complexidade com que são tratados. O pano de fundo que permeia todos os poemas utilizados é o dilema amoroso, como era comum

a muitos compositores da época. No caso de Gesualdo temos acrescida a passionalidade amorosa atestada por sua tumultuada biografia pessoal, o que torna sua temática poética mais trágica do que o usual (IUDICA, 1993, p.76). Assim, temos o termo *morte*, como o centro do universo poético do compositor.

A utilização deste termo ao longo dos livros foi crescente. Em um levantamento numérico comparando sua utilização com o termo *amor*, certamente o mais comum na obra de todos os outros compositores, temos a seguinte situação:

<i>Amor</i>	Fases	I	II	III
		22	21	23
<i>Morte</i>	Fases	I	II	III
		13	34	44

Tabela 1 – Número de utilização dos termos *amor* e *morte*¹

Esta tabela nos demonstra que o termo *amor* mantém a frequência de seu uso de forma quase inalterada ao longo de todos os livros, caracterizando uma temática constante na obra. Já a temática da morte assume sua preponderância na fase central da obra do compositor, nos livros III e IV, quando aparece em maior número, e passa a protagonizar o enredo dos madrigais na fase de maior maturidade, nos livros V e VI. A explicação para estes números é que dentro do universo estético do compositor, estes dois termos são complementares. A morte retratada nos madrigais é quase sempre subjetiva, estando mais relacionada com a morte amorosa do que propriamente a morte física. Por isto, na medida em que o compositor amadurece sua escrita e assume a elaboração de seus poemas, o tema do “amor trágico”, ou a “morte desejada”, passa a ser mais frequente nas narrações.

Baseando-se nesta relevância que o termo *morte* assumiu ao longo da obra, apresentaremos na sequência uma análise de seu uso musical com o objetivo de caracterizar o amadurecimento da escrita madrigalesca do compositor.

2. O uso musical do termo *Morte*

O termo *morte*, que tão bem traduz o universo poético de Carlo Gesualdo, traz em si um paradoxo que foi bastante explorado pelo compositor. Seu uso pode estar relacionado a morte como uma interrupção e, portanto, algo infeliz, ou então, como um parâmetro à felicidade, em que é atrelado a uma sensação de tranquilidade e placidez.

O exemplo a seguir retrata esta segunda utilização do termo, a morte como algo positivo, pois a narração diz que por aquele amor, não sente as dores da morte. Retirado do primeiro madrigal do primeiro livro, *Baci soave e cari*, este exemplo apresenta as principais características da primeira fase de composição:

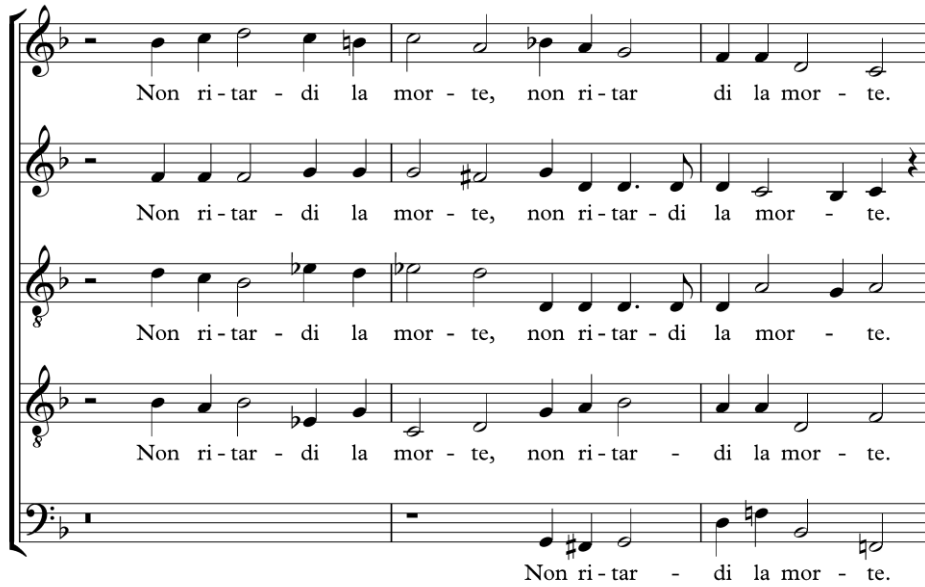


The image shows a musical score for five voices. Each staff has a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: "Non sen-te.il duol di mor - te." The music is written in a modal style with a mix of treble and bass clefs. The lyrics are: "Non sen-te.il duol di mor - te." "Non sen - te.il duol di mor-te." "Non sen-te.il duol di mor - - - te." "Non sen-te.il duol di mor - te, di mor - te." "Non sen - te.il duol di mor - - - te."

Exemplo 1: *Baci soavi e cari* – Livro I – c. 19 – 21²

A escrita predominante nesta fase está de acordo com a tradição do Renascimento. O trecho é orientado pelo sistema modal e apresenta uma polifonia equilibrada e simétrica, aliada a um controle das dissonâncias resultantes da escrita a cinco vozes.

As características da fase inicial se mantêm mesmo quando se trata de uma utilização do termo *morte* com o sentido negativo, a morte como algo punitivo. No madrigal *Ma se avverrà ch'io moia*, do segundo livro, a frase em que se insere o termo atesta a inevitabilidade da morte, portanto, este evento é tratado como algo trágico.



Non ri-tar - di la mor - te, non ri-tar di la mor - te.
Non ri-tar - di la mor - te, non ri-tar - di la mor - te.
Non ri-tar - di la mor - te, non ri-tar - di la mor - te.
Non ri-tar - di la mor - te, non ri-tar - di la mor - te.
Non ri-tar - di la mor - te.

Exemplo 2: *Ma se avverrà ch'io moia* – Livro II – c. 11 – 13

Encontramos neste caso a utilização em maior número de notas alteradas, o que afasta o trecho da escala base do modo e o torna mais instável do que no anterior. Podemos considerar que o compositor utilizou estas alterações como forma de representar o ambiente mais sombrio que o uso do termo propôs, mas não abandonou a escrita equilibrada e tradicional de sua primeira fase.

Avançando para os madrigais dos livros III e IV, percebemos que a concepção musical que permeia o uso do termo se torna mais complexa. Além de abandonar o equilíbrio encontrado na fase inicial, o compositor passa a utilizar mais de um recurso musical para construir o ambiente em que a narração poética se insere.

O quarto madrigal do terceiro livro traz o assunto desde seu título, *Languisco e moro*. Em sua parte central, o texto desenvolve a frase *Sì dolorosa morte*.



 Exemplo 3: *Languisco e moro* – Livro III – c.13 – 18

O compositor contrasta, neste ponto, a escrita homofônica que vinha desenvolvendo desde os primeiros compassos do madrigal com um trecho imitativo, e recorre às regiões mais graves das vozes, evidenciada pelo salto descendente que as vozes efetuam para iniciar a frase. A voz superior, que seria a mais aguda, está em pausa, garantindo o contraste sonoro com a sessão anterior e também com a posterior. Além deste contraste, temos o caminho ascendente da frase, composto por intervalos de graus conjuntos, cuja nota mais aguda é sempre reservada para a sílaba tônica da palavra *morte*, gerando um efeito sonoro tenso, pois a resolução do encaminhamento melódico demora a se concretizar. Este efeito condiz com o sentido da frase *dolorosa morte*.

Podemos avaliar que nesta segunda fase de sua composição, Gesualdo estreita ainda mais a relação entre o sentido do texto e a concepção musical. A estrutura destes madrigais se afasta da tradição do Renascimento em prol de uma expressividade mais condizente com o poema. Neste exemplo, encontramos o uso conjunto de: diferentes registros das vozes, contraste entre as texturas da escrita (homofonia/imitação), e a utilização mais frequente da escrita cromática e das dissonâncias. Portanto, nesta fase intermediária temos uma maior preocupação com a expressividade dos madrigais.

Ao nos concentrarmos na fase mais tardia de sua composição, os livros V e VI, encontramos as situações mais drásticas e, ao mesmo tempo, mais características de sua obra. Os poemas dos madrigais desta fase são quase todos de atribuição anônima, o que nos permite supor que foram escritos pelo próprio compositor (WATKINS, 1991, p.169). Toda a sua intenção musical se direciona para a expressividade dos textos, que são, no geral, mais

trágicos e passionais. Enquanto observamos na segunda fase um aumento no uso das dissonâncias e dos efeitos sonoros, na fase final percebemos que toda a escrita musical é elaborada a partir destes mesmos efeitos, tornando-a mais experimental e virtuosística.

Um exemplo claro desta fase está no madrigal *Moro, Lasso, Al mio duolo*, do sexto livro.



The image shows a musical score for the madrigal "Moro, Lasso, Al mio duolo". It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with the lyrics "Mo - ro, las - so.al mio duo - lo." and notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The third staff is a treble clef with the lyrics "Mo - ro, las - so.al mio duo - - lo." and notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The fourth staff is a treble clef with the lyrics "Mo - ro, las - so.al mio duo - - lo." and notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The fifth staff is a bass clef with the lyrics "Mo - ro, las - so.al mio duo - lo." and notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).

Exemplo 4: *Moro, lasso, al mio duolo* – Livro VI – c. 1 – 3

Através desta escrita o compositor consegue elaborar uma passagem musical que se caracteriza por seu caráter exótico. Os primeiros compassos chamam atenção de quem os ouve devido à sonoridade agressiva gerada pela combinação de intervalos melódicos cromáticos com resultantes harmônicas também cromáticas, que causa um efeito fora do esperado, uma vez que as tríades resultantes desta escrita não possuem quaisquer relações entre elas. Além disto, a forma como Gesualdo concebeu o trecho ressalta esta sonoridade, pois as linhas melódicas são formadas exclusivamente por notas longas escritas em homofonia. Na sequência destes primeiros compassos o madrigal passa a construir um centro modal sobre a escala do modo eólio com centro na nota Mi, o que mantém o impacto, pois as tríades iniciais não sugerem o caminho modal que será confirmado na sequência da frase. Certamente, estes elementos foram devidamente programados e esperados por Gesualdo, que se utiliza desta estranheza sonora como recurso expressivo.



Esta utilização do termo *morte* representa a fase final dos livros de madrigais de Gesualdo por mostrar que, para retratar na música o sentimento expresso nas palavras do poema, o compositor se utilizava dos recursos musicais mais incomuns que dispunha.

Conclusão

A partir dos exemplos registrados por este artigo sobre o uso do termo *morte* ao longo da escrita madrigalesca de Carlo Gesualdo, observou-se que o compositor utilizava na primeira fase de sua obra ferramentas retóricas tradicionais à música de seu período, como o contraste entre seções e o uso de regiões vocais para exemplificar sua narração poética. Na medida em que avança para a fase central, a escrita do compositor passa a utilizar mais de uma ferramenta ao mesmo tempo, aumentando assim a expressividade dos trechos e revelando o estreitamento na relação entre música e texto. E por fim, na terceira e última fase de seus madrigais, Gesualdo se utiliza de todos os recursos musicais que dispunha, especialmente a escrita cromática e dissonante, para elaborar trechos em que a sonoridade representasse a estranheza e a tragédia contida no texto.

Portanto, conclui-se que o amadurecimento da escrita do compositor evidenciado pela utilização do termo *morte* apresentou um significativo aumento da intenção expressiva do compositor.

Referências:

- DURANTE, Elio. MARTELOTTI, Anna. Carlo Gesualdo e i poeti di Ferrara: fedeltà infedele al testo poetico. In: CURINGA, Luisa (Org.). *La musica del Principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2008.
- IUDICA, Giovanni. *Il principe dei musici*. Palermo: Sellerio Editore, 1993.
- LOWINSKY, Edward. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. California: University of California Press, 1961.
- MISURACA, Pietro. *Carlo Gesualdo Principe di Venosa*. Palermo: L'Epos, 2000.
- WATKINS, Glenn. *Gesualdo – The Man and His Music*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- WEISMANN, Wilhelm. WATKINS, Glenn. *Gesualdo di Venosa – Madrigale Für Fünf Stimmen – Erste Buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1980.
- WEISMANN, Wilhelm. WATKINS, Glenn. *Gesualdo di Venosa – Madrigale Für Fünf Stimmen – Zweites Buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1988.
- WEISMANN, Wilhelm. WATKINS, Glenn. *Gesualdo di Venosa – Madrigale Für Fünf Stimmen – Sechstes Buch*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982.



Notas

¹ A obra madrigalesca de Gesualdo é dividida em três fases de composição: Fase I – Livros I e II; Fase II – Livros III e IV; Fase III – Livros IV e V. Esta divisão, que baseia-se na cronologia das publicações e também nos aspectos estilísticos, é um consenso entre os estudiosos do compositor, como por exemplo Glenn Watkins e Pietro Misuraca.

² Todos os exemplos musicais deste artigo foram elaborados pelo próprio pesquisador baseado na edição *Deutscher Verlag für Musik*.