

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ**  
**PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA –**  
**PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**A METODOLOGIA ANALÍTICA DA HARMONIA FUNCIONAL  
CONTEMPORÂNEA COMO FERRAMENTAL PARA ELUCIDAR A  
TÉCNICA CROMÁTICA DE ESCRITA MUSICAL DO COMPOSITOR  
RENASCENTISTA CARLO GESUALDO DA VENOSA**

Relatório contendo os resultados finais do projeto de iniciação científica vinculado ao PIBIC/CNPq-Fundação Araucária - UEM.

Orientador:  
Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt

Bolsista:  
Adoniram Efraim Franchetti

Maringá

2016

## RESUMO

Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613) representa o ápice da escrita cromática renascentista em seus livros V e VI de madrigais. Por meio de análises de passagens cromáticas destes livros, à luz das teorias funcionais de Hugo Riemann (1849-1919) revisadas pelo pesquisador Marcus Alessi Bittencourt (BITTENCOURT, 2013a e 2013b), esta pesquisa verificou a viabilidade do mapeamento da música renascentista por meio da harmonia funcional contemporânea. A escrita cromática de Gesualdo da Venosa toma como ponto de partida as operações que Riemann denominou mudança de polaridade e passagens de um pilar harmônico para seus substitutos de sexta e de sensível. As relações harmônicas mediânticas encontradas são sempre obtidas por meio da combinação destas operações, somadas ocasionalmente à omissão de uma das etapas, o que resulta em uma operação atingida de forma abreviada. Foram encontrados também diversos exemplos de cadências menores puras, comprovando postulações das teorias funcionais de Riemann (1893) que apontam para a existência de um modo menor puro. Com estes resultados expostos, concluiu-se que a metodologia analítica funcional é sim pertinente no mapeamento da escrita cromática renascentista e, uma vez que o embrião desta escrita cromática é o intercâmbio entre estruturas dos campos harmônicos maior e menor somado ainda com a presença do modo menor puro ao lado do modo maior, ficou evidenciado que a música de Gesualdo da Venosa possui uma base dualista sendo o cromatismo uma de suas consequências.

**Palavras-chave:** Carlo Gesualdo da Venosa; Harmonia Funcional; Cromatismo.

## **1. INTRODUÇÃO.**

Carlo Gesualdo (1566-1613), príncipe de Venosa, é amplamente reconhecido por seguir em um novo caminho da escrita musical, ultrapassando as práticas composicionais comuns a seu tempo e representando, com radicais modulações e passagens mediânticas, o ápice da escrita cromática renascentista. Em seus livros de madrigais, Gesualdo da Venosa traz uma poesia amorosa musicalmente pintada com sua intensa e sofisticada técnica cromática somada a uma gama de irregularidades rítmicas e nas conduções de vozes.

Esta pesquisa traz análises de passagens de madrigais extraídos dos livros V e VI de Gesualdo da Venosa – nos quais sua técnica mostra-se mais desenvolvida –, realizadas à luz das teorias funcionais de Hugo Riemann (1849-1919), para verificar se é possível mapear a escrita cromática renascentista com este ferramental analítico, de acordo com a revisão desenvolvida pelo pesquisador Marcus Alessi Bittencourt (BITTENCOURT, 2013a e 2013b).

## **2. OBJETIVOS, JUSTIFICATIVA E METODOLOGIA.**

### **2.1. OBJETIVOS.**

- **Objetivo Geral:**

1. Verificar a pertinência e a eficiência da metodologia analítica da Harmonia Funcional contemporânea – especificamente aparelhada para lidar com o cromatismo novecentista Wagneriano – para explicar a escrita musical cromática do compositor renascentista Carlo Gesualdo da Venosa.

- **Objetivos Específicos:**

1. Analisar trechos cromáticos de madrigais dos livros V e VI do compositor Gesualdo da Venosa por meio da metodologia da Harmonia Funcional contemporânea;
2. mapear as semelhanças e diferenças técnicas entre o cromatismo musical renascentista de Gesualdo da Venosa e o cromatismo oitocentista Wagneriano;
3. escrever um artigo científico formalizando as pesquisas realizadas;

### **2.2. JUSTIFICATIVA.**

É imprescindível que qualquer estudante sério de Música tenha contato, familiaridade e alguma compreensão básica do pensamento e das estruturas teóricas contidas nas obras do

passado, em especial nas obras dos períodos Renascentista, Barroco, Clássico e Romântico. Neste sentido, o fenômeno do cromatismo não apenas é um elemento importantíssimo do vocabulário harmônico daquele repertório do passado, mas é também um trato estilístico que continua fortemente presente nos dias de hoje quer nas recriações novecentistas da tonalidade europeia realizadas por compositores eruditos tais como Paul Hindemith (1895-1963) e Dmitri Shostakovich (1906-1975), quer ainda no Jazz mais avançado de compositores como John Coltrane (1926-1967) e Wayne Shorter (n. 1933). Em especial, os cromatismos que resultam nas chamadas relações harmônicas mediânticas – que são relacionamentos entre tríades perfeitas de raízes distantes uma terça maior ou menor entre si – têm sido escolhidos por compositores desde a renascença até os dias de hoje como agentes harmônicos principais para a expressão musical de sentimentos de maior turbulência e complexidade, elicitadores de uma certa sensação de estranhamento e languidez mental.

Desta maneira, este projeto de pesquisa pretendeu aplicar os conceitos analíticos contemporâneos da Harmonia Funcional – que foram primariamente desenvolvidos para a explicação do tonalismo europeu em suas vertentes clássica e expandida presentes nos repertórios musicais dos séculos XVII ao XIX – a um repertório renascentista que é anterior ao pleno estabelecimento do tonalismo europeu, isto com o intento de verificar a pertinência destas metodologias analíticas de hoje como uma "ferramenta universal" para a compreensão dos repertórios do passado, servindo para mapear os raciocínios musicais comuns e as similitudes técnicas entre aqueles diversos repertórios históricos.

Pelos seus objetivos, esta pesquisa de Iniciação Científica auxilia ainda com o fechamento das formalizações finais do projeto de pesquisa “Formulação de um modelo estrutural para o tonalismo oitocentista a partir da revisão crítica de bibliografia teórica histórica” (projeto 1423/2010), coordenado e executado pelo professor orientador deste projeto de PIBIC, que realizou uma revisão crítica do pensamento teórico musical ocidental pré século XX, estabelecendo um método lógico dedutivo e pedagógico para explicar o funcionamento e o raciocínio básicos do Tonalismo oitocentista. Tais pesquisas haverão de fomentar a compreensão e a interação crítica e ativa dos estudiosos de música do século XXI com o repertório do passado, suprimindo ainda uma real carência de material bibliográfico instrucional completo e adequado para cursos de graduação e pós-graduação em Música, principalmente pela coleção de análises das obras de Gesualdo da Venosa e da contextualização daquelas análises segundo os modelos de tonalidade propostos. Assim, as análises e comentários de obras preparados por este projeto poderão também servir como

material de apoio para as disciplinas de Análise Musical, Harmonia e Composição Musical do curso de graduação em Música da UEM, ainda se integrando de maneira expressiva nas atividades de pesquisa, ensino e extensão do Laboratório de Pesquisa e Produção Sonora (LAPPSO) do Departamento de Música da UEM, criado em 2006 e cadastrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq. Somando-se às atividades de pesquisa do LAPPSO, este estudo ajudará com os esforços de produção de material bibliográfico do laboratório, acrescentando os fichamentos, resumos, análises e escritos originais produzidos pela pesquisa ao website wiki de documentação do LAPPSO.

### **2.3. METODOLOGIA.**

Inicialmente, foi estudada a metodologia de harmonia funcional de Hugo Riemann (RIEMANN, 1893) e sua revisão (BITTENCOURT, 2013a e 2013b). Em seguida foram consultadas e discutidas postulações a respeito da escrita de compositores renascentistas e barrocos feitas por musicólogos contemporâneos como WIENPAHL (1960), ADAMS (2009), BURDICK (1982), CLOUGH (1957), NUTTING (1974), PALISCA (1956) e KAUFMANN (1963). Foram então selecionados os madrigais “*O voi troppo felici*” e “*Asciugate i begli occhi*” do livro V e também “*io parto*” do livro VI do compositor Carlo Gesualdo da Venosa (GESUALDO, 1613 e 1957-67). Os madrigais selecionados foram analisados de acordo com a revisão de BITTENCOURT (2013a e 2013b) e posteriormente comparados com compositores contemporâneos a Gesualdo da Venosa tais como Michelangelo Rossi (1602-1656) e Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Por fim, realizou-se a extração de exemplos analíticos capazes de avaliar a pertinência da metodologia de harmonia funcional utilizada.

## **3. RESULTADOS E DISCUSSÃO.**

### **3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O FERRAMENTAL ANALÍTICO UTILIZADO.**

O que em música chamamos de cromatismo resulta de operações harmônicas que causam coexistências e interações entre elementos diatônicos incompatíveis entre si provenientes de diferentes campos harmônicos, quer como resultado de empréstimos modais, quer como resultado da instanciação melódica de sensíveis individuais (BITTENCOURT, 2013a, p. 34). Considerando que este trabalho propõe um mapeamento da escrita cromática renascentista à luz das teorias funcionais Riemannianas, é fundamental uma breve elucidação

sobre as operações Riemannianas básicas que serão utilizadas para justificar uma quantidade significativa dos cromatismos presentes na obra de Gesualdo da Venosa. A seguir são apresentados brevemente alguns conceitos fundamentais para compreender o mapeamento das passagens cromáticas presentes neste trabalho.

### 3.2. OPERAÇÃO DE MUDANÇA DE POLARIDADE.

A Harmonia Funcional Riemanniana reconhece a existência de dois diferentes modos. O primeiro deles seria um modo maior que polariza uma tríade tônica maior (cuja geratriz é sua própria fundamental) por meio de duas tríades maiores à distância de um diapente daquela tônica: a subdominante e a dominante; e o segundo, um modo menor que polariza uma tríade tônica menor (cuja geratriz é a quinta de sua fundamental) por meio de duas tríades menores à distância de um diapente daquela tônica: a supra-regnante e a regnante, na terminologia de Oettingen (MICKELSEN, 1977, p. 16) (ver figura 1).



Figura 1.  
Campos harmônicos simples dos modos de Dó maior e menor, destacando-se a geratriz em cabeça preta.

Na Harmonia Funcional Riemanniana, é permitido o compartilhamento de estruturas entre os dois modos (RIEMANN, 1893, p. 8). Logo, obtém-se um intercâmbio entre tríades com função de dominante (dominante no modo maior e regnante no modo menor), o que implica em uma influência do modo maior no modo menor e vice-versa. Da mesma forma, estruturas com função de subdominante (subdominante no modo maior e supra-regnante no modo menor) e tônica estão sujeitas a estas mesmas importações. O intercâmbio de estruturas harmônicas entre os dois modos constitui a base da operação de mudança de polaridade, na qual uma tríade é substituída por seu paralelo modal (ver figura 2).

Modo maior:

Modo menor:

Figura 2.

Operação de mudança de polaridade nos campos harmônicos de Dó maior e menor. As notas alteradas por consequência da operação estão marcadas por notas de cabeça preta.

### 3.3. OPERAÇÃO DE PASSAGEM PARA SUBSTITUTOS DE SEXTA E DE SENSÍVEL.

Segundo Riemann (1893, p. 71, 72), as tríades do campo harmônico simples podem ter seus diapentes omitidos e substituídos pelas sextas maiores de suas geratrizes. Esta troca resulta na formação de tríades de modalidade oposta às originais que podem ser usadas para substituí-las. A revisão de Bittencourt (2013a, p. 35) utilizada neste trabalho, classifica as tríades resultantes deste procedimento como substitutos de sexta ou relativos.

Modo maior:

S Sr T Tr D Dr

Modo menor:

Q Qr T Tr Z Zr

Figura 3.

Substitutos de sexta dos três pilares dos campos harmônicos de Dó maior e menor. As notas acrescentadas por consequência da operação de substituição da quinta da geratriz por sua sexta maior estão representadas por notas de cabeça preta.

Mais adiante, Riemann postula que uma tríade pode também ter a sua geratriz omitida e substituída por sua sensível (RIEMANN, 1893, p. 79). Esta substituição aplicada aos três pilares maiores e menores dá origem aos substitutos de sensível ou antirrelativos (ver figura 4) que fundamentam a operação de passagem para substitutos de sensível.

Modo maior:

S Sa T Ta D Da

Modo menor:

Q Qa T Ta Z Za

Figura 4.

Substitutos de sensível dos três pilares dos campos harmônicos de Dó maior e menor. As sensíveis que substituem as geratrizes dos pilares harmônicos estão destacadas com notas de cabeça preta.

Como todas as estruturas harmônicas componentes do campo harmônico simples mais seus respectivos substitutos de sexta e de sensível possuem paralelos modais dentro do campo harmônico expandido (BITTENCOURT, 2013a, p. 41), a operação de mudança de polaridade é aplicável também aos substitutos de sexta e de sensível como pode ser visto na figura 5.

Passagem para os paralelos modais dos substitutos de sexta do modo maior:

$S_r^\circ \text{ —+} = \text{D}$       $T_r^\circ \text{ —+}$       $D_r^\circ \text{ —+}$

Passagem para os paralelos modais dos substitutos de sexta do modo menor:

$C_r^+ \text{ —}^\circ$       $T_r^+ \text{ —}^\circ$       $C_r^+ \text{ —}^\circ$

Passagem para os paralelos modais dos substitutos de sensível do modo maior:

$S_a^\circ \text{ —+}$       $T_a^\circ \text{ —+}$       $D_a^\circ \text{ —+}$

Passagem para os paralelos modais dos substitutos de sensível do modo menor:

$C_a^+ \text{ —}^\circ$       $T_a^+ \text{ —}^\circ$       $C_a^+ \text{ —}^\circ$

Figura 5.

Operação de mudança de polaridade aplicada aos substitutos de sexta e de sensível dos pilares das tonalidades de Dó maior e menor. As notas alteradas por consequência da operação estão destacadas com notas de cabeça preta.

### 3.4. O ACOPLAMENTO DE OPERAÇÕES RIEMANNIANAS.

Uma vez que as três operações Riemannianas básicas foram introduzidas, é possível apresentá-las em forma de acoplamento assim como sugerido na figura 6:

$T^5 \text{ — } 6 = Tr^o \text{ — } +$   
 ou  
 $T \quad Tr \quad Tr+$

Figura 6.

Acoplamento de uma operação de passagem para substituto de sexta com uma de mudança de polaridade, por sobre a tônica de Dó maior. As notas que substituem os componentes originais dos pilares harmônicos estão destacadas com notas de cabeça preta.

O acoplamento de operações Riemannianas pode ser basicamente realizado de duas maneiras, uma explícita na qual todas as operações básicas que a compõem são visíveis (ver figura 6), e outra abreviada na qual uma ou mais etapas intermediárias das operações básicas que a compõem são omitidas (ver figura 7).

a) Versão com etapas explícitas:

T      Tr      Tr+      T      Tr+

b) Versão com etapas abreviadas:

T      Tr+

Etapa a ser omitida

Figura 7.

Acoplamento de operações Riemannianas sobre a tônica de Dó maior, primeiramente decupado em operações básicas e posteriormente abreviado. As notas que substituem os componentes dos pilares harmônicos estão destacadas com notas de cabeça preta, e as etapas intermediárias do acoplamento de operações Riemannianas a serem omitidas estão destacadas com notas de cabeça de diamante.

### 3.5. MAPEAMENTO DE PASSAGENS CROMÁTICAS DE MADRIGAIS POR MEIO DA HARMONIA FUNCIONAL RIEMANNIANA.

Tendo sido introduzido o ferramental analítico derivado das teorias Riemannianas de Harmonia Funcional, foram selecionadas algumas passagens cromáticas retiradas de madrigais dos livros V e VI de Gesualdo da Venosa. Estas passagens, além de cromatismos, trazem alguns elementos interessantes da escrita musical do compositor que são dignos de serem notados até mesmo para compreender os fundamentos de sua complexa técnica cromática. O objetivo proposto a esta altura é o mapeamento das estruturas harmônicas empregadas fazendo uso da Harmonia Funcional contemporânea de acordo com a revisão de Bittencourt (2013a e 2013b), e das passagens cromáticas à luz das operações Riemannianas

introduzidas no marco teórico anterior. Feitas estas colocações, a figura 8 traz uma breve passagem de um madrigal de Gesualdo da Venosa na qual podem ser observados alguns dos elementos previamente explicados.

$$T \quad Tr^{o-+} = D \quad D^{o-+}$$


---


$$\overline{T}$$

Figura 8.  
Compassos 1-3 de “*O voi, troppo felici*” do livro V de madrigais de Gesualdo da Venosa

A frase selecionada parte de uma tríade de tônica (Sol maior), que em seguida tem a sua quinta trocada pela sexta da geratriz, ou seja, aquela tríade sofre uma operação de passagem para substituto de sexta. É importante frisar que, após uma substituição de sexta, a tríade tem a sua fundamental trocada. Esta troca de fundamental (de Sol para Mi) pode ser observada no reforço dado à nota Mi ao ser dobrada no baixo, tenor e segundo soprano, fornecendo conseqüentemente um reforço à sua tonicidade.

No segundo compasso, ocorre uma transformação de uma tríade de Mi menor para Mi maior. O cromatismo resultante pode ser explicado como sendo uma operação de mudança de polaridade, na qual uma tríade de tônica relativa é substituída por seu paralelo modal. Esta passagem representa um caso bastante interessante e recorrente de uma das possíveis conseqüências de uma mudança de polaridade, o que será comentado a seguir.

Segundo Riemann, uma tríade menor ao tornar-se maior pode adquirir o significado de uma dominante durante um processo modulatório (RIEMANN, 1893 p. 66, 150, 151) (ver figura 9). Baseando-se nesta afirmação, pode ser observado no excerto do madrigal que o

paralelo maior da tônica relativa é ao mesmo tempo uma tonicização da dominante-da-dominante. Considerando que a tonicização também é um tipo de processo modulatório (BITTENCOURT, 2013b, p. 142, 143), a afirmação de Riemann mostra-se pertinente no mapeamento deste exemplo.

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two chords: a tonic triad (C4, E4, G4) and a dominant triad (F#4, A4, C5). A horizontal line with a degree symbol and a plus sign above it spans both chords, indicating a transformation. Below the staff, the transformation is represented as  $\text{Tr}^\circ \text{---} + = \text{D} \quad \text{T}$ . Underneath the first chord is a bar with a T and a horizontal line above it. Underneath the second chord is a bar with a D and a horizontal line above it, followed by a bar with a T and a horizontal line above it.

Figura 9.

Operação de mudança de polaridade resultando na formação de uma dominante dentro de um processo modulatório iniciado na tonalidade de Sol maior. As notas estruturais alteradas por consequência da operação estão marcadas com notas de cabeça preta.

Ainda sobre esta transformação, é válido comentar a forma com que a operação em questão foi realizada em relação à movimentação das vozes. Riemann ao escrever sobre as diferentes formas de condução de vozes, apresenta a movimentação por falsa relação, na qual uma passagem cromática começa em uma voz mas termina em outra (RIEMANN, 1893, p. 49) assim como mostrado na figura 10.

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two chords: a tonic triad (C4, E4, G4) and a dominant triad (F#4, A4, C5). A horizontal line with a degree symbol and a plus sign above it spans both chords, indicating a transformation. Below the staff, the transformation is represented as  $\text{Tr}^\circ \text{---} +$  and  $\text{T}$  with a horizontal line above it.

Figura 10.

Passagem cromática em falsa relação na tonalidade de Sol maior. As notas de cabeça preta e a linha pontilhada destacam o caminho cromático da passagem.

Após a transformação de menor para maior do substituto de sexta da tônica, existe uma sequência de duas tonicizações até o final da frase. A primeira é em direção à dominante-

da-dominante e a segunda em direção à dominante; esta última, antes de ser atingida em sua forma integral (Ré, Fá# e Lá), é submetida a uma operação de mudança de polaridade semelhante à observada no segundo compasso.

Adams (2009, p. 259-261) classifica o empréstimo de dominantes provenientes de outros campos harmônicos – que ocorre no processo de tonicização – como uma das formas de explicar boa parte das passagens cromáticas do repertório renascentista. Tonicizações são bastante recorrentes na obra de Gesualdo da Venosa, bem como de uma boa parte dos compositores interessados em relações cromáticas. Ao remeterem às passagens tradicionais de “dominante-tônica” amplamente utilizadas em todo o repertório tonal do ocidente, os cromatismos obtidos por meio de tonicizações mostram-se de certa forma “menos radicais” se comparados aos mapeados utilizando as passagens Riemannianas anteriormente apresentadas. Assim sendo, as tradicionais resoluções das sensíveis da terça, sétima e nona de uma dominante (ver figura 11), mostram-se relevantes para a escrita cromática.

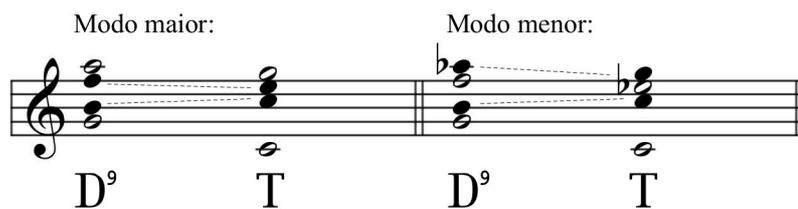


Figura 11.  
Resoluções da dominante nos modos de Dó maior e menor. As notas de cabeça preta e as linhas pontilhadas destacam os caminhos cromáticos realizados pelas resoluções das sensíveis.

Uma vez compreendidos alguns dos elementos básicos da escrita de Gesualdo da Venosa, a figura 12 traz uma frase extraída de outro madrigal do compositor que contém novos exemplos dos elementos anteriormente observados, e ao mesmo tempo novos aspectos relevantes diante da proposta analítica esclarecida.

5

Deh, cor mio, non pian - ge - te

T Ta D<sup>+°</sup>=S T Tr D T=<sup>+</sup>Tr D<sup>7</sup> (Ta) T Ta D<sup>+°</sup>=S T Tr D

T<sup>-</sup> +<sup>-</sup>Sr T<sup>-</sup> Sr = S<sup>-</sup> (S)

Figura 12.

Compassos 5-9 de “Asciugate i begli occhi” do livro V de madrigais de Gesualdo da Venosa

Antes de abordar as passagens cromáticas do excerto, é relevante observar a forma com que o término da primeira frase conecta-se com o início da segunda. Pouco antes do sétimo compasso, a frase presume uma finalização em forma de semicadência, porém a estrutura harmônica seguinte parece estar fortemente ligada à anterior ao resolver a sensível da dominante por meio de falsa relação. Tal resolução suscita uma sensação de conclusividade e conseqüentemente, apesar de se tratar de uma tríade incompleta, remete a uma tônica que resolve a dissonância harmônica proporcionada pela dominante da semicadência anterior. Algo que corrobora para o entendimento de tal estrutura como tônica é a forma com que esta se apresenta em sua versão incompleta. Com sua suposta fundamental no baixo – que favorece a exposição de seu terceiro harmônico, equivalente à quinta da tríade omitida – e a terça no contralto, o compositor escolhe omitir a quinta, o que condiz com a os escritos de Riemann (1893, p. 69) que diz ser a quinta de uma tríade a mais propensa à supressão. Ao mesmo tempo em que esta tônica resolve uma instabilidade proveniente da frase anterior, também articula com a frase seguinte por estar localizada em um ponto que culmina com o início de um novo verso do texto, representando assim o início da cadência que estende-se até o nono compasso. Frases interligadas são amplamente encontradas na música de Gesualdo da Venosa, sendo este apenas um dos vários exemplos encontrados ao decorrer da pesquisa.

Na segunda metade do sétimo compasso, é possível compreender o encontro das vozes como a formação de uma dominante. Presumindo que a tonalidade da primeira metade da frase é Dó menor e a dominante formada é composta por Mi bemol, Sol e Si bemol e depois Sol, Si bemol e Ré bemol, seria coerente dizer que trata-se de uma tonicização, na qual o alvo final é a tríade de Lá bemol maior, ou seja, o substituto de sensível da tônica. Esta suposição é controvertida pela tríade seguinte, sendo esta Dó menor e não o seu esperado substituto; o acorde anunciado pela tonicização só será formado em seguida, no tempo fraco do compasso.

Trazendo estes últimos eventos para o âmbito dos elementos estudados, é possível postular, com embasamento em ocorrências anteriores, que entre uma tonicização e seu alvo final pode existir um elemento intermediário. Este elemento, por sua vez, seria o ponto de partida de uma operação Riemanniana que estende-se até o alvo da tonicização (ver figura 13).

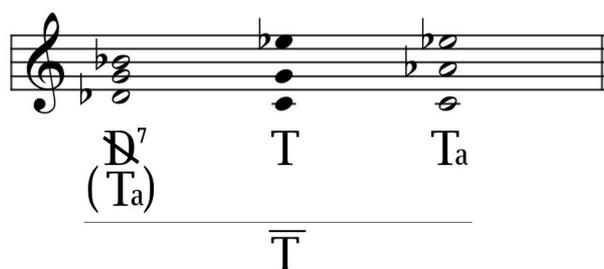


Figura 13.

Tonicização intermediada por uma operação Riemanniana de passagem para o substituto de sensível, na tonalidade de Dó menor. O ponto de partida da operação está destacado com notas de cabeça preta.

Aplicando esta hipótese ao trecho analisado, a tonicização começa na téttrade de Mi bemol maior com sétima (dominante da tônica antirrelativa), e termina na tríade de Lá bemol maior (tônica antirrelativa). Entre as duas estruturas encontra-se a tríade de Dó menor (tônica), que é o princípio de uma operação Riemanniana de passagem para substituto de sensível, finalizada na unidade de tempo seguinte após a transição cromática da nota Sol para a nota Lá bemol.

Um outro exemplo de tonicização intermediada por uma operação Riemanniana pode ser observado no excerto do madrigal “*O voi, troppo felici*” (ver figura 8). No terceiro compasso encontra-se uma tonicização partindo da tríade de Lá maior (dominante-da-dominante) e atingindo seu alvo na tríade de Ré maior (dominante), levando em consideração um pensamento diatônico. Entre as tríades de Lá maior e Ré maior, situa-se uma tríade de Ré





fragmento da frase concluída, é uma tonicização do substituto de sexta da tônica da frase iniciada no vigésimo compasso. Após a resolução na tríade renunciada, observa-se um encadeamento bastante curioso, que é um excelente exemplo da complexa técnica cromática de Gesualdo da Venosa envolvendo as chamadas relações mediânticas.

A cadência contém basicamente cinco tríades: Si menor, Ré menor, Dó menor, Lá menor e Fá# menor. Esta progressão pode ser mapeada por meio do acoplamento abreviado das operações Riemannianas introduzidas no marco teórico inicial; para tanto, a passagem será dividida em duas partes: a primeira parte será composta pelas tríades de Si menor e Ré menor e a segunda pelas tríades de Dó menor, Lá menor e Fá# menor.

Baseando-se nas operações Riemannianas estudadas e nos exemplos já mapeados anteriormente, seria possível, por meio do acoplamento explícito de operações mudança de polaridade e de passagens para substitutos, decupar as operações componentes do acoplamento abreviado apresentado na primeira parte do encadeamento conforme mostra a figura 16a.

a) Versão com etapas explícitas:

b) Versão com etapas abreviadas:

$T^6$  — 5 =  $T^+$  — °  
 ou  $T_r$      $T$                       ° $T$                        $T_r$     ° $T$

Figura 16.

Decupagem de possíveis operações componentes da primeira parte do encadeamento retirado dos compassos 20 e 21 do madrigal "Io parto" de Gesualdo da Venosa seguida de sua versão abreviada. As notas atingidas por meio de operações Riemannianas estão destacadas com notas de cabeça preta, e as etapas adicionadas à versão abreviada estão destacadas com notas de cabeça de diamante.

A sequência apresentada na figura 16a representa uma decupagem de possíveis operações intermediárias situadas entre as tríades de Si menor e Ré menor. Basicamente duas operações os conectam: primeiro uma passagem partindo do substituto de sexta da tônica para a tônica principal e, em seguida, uma operação Riemanniana de mudança de polaridade transformando a tríade de Ré maior na de Ré menor. Para transformar este acoplamento com as etapas explícitas em um acoplamento abreviado, como foi visto no marco teórico inicial, a etapa intermediária pode ser omitida, o que neste caso é a tríade de Ré maior (ver figura 16b).

Após a omissão da tríade de Ré maior, obtém-se um acoplamento de operações com etapas abreviadas no qual a tríade de tônica é omitida e trocada por seu substituto de sexta, enquanto a versão menor da tônica é mantida. Desta forma, o procedimento apresentado seria então supostamente capaz de mapear aquela sequência de duas tríades (Si menor e Ré menor), presente na primeira parte do encadeamento dos compassos 20 e 21, à luz de um prolongamento da função de tônica.

A segunda parte do encadeamento pode ser mapeada de forma semelhante à anterior. Sendo as tríades componentes Dó menor, Lá menor e Fá# menor, seria pertinente decupar a passagem em operações Riemannianas básicas conforme sugere a figura 17a.

a) Versão com etapas explícitas:

b) Versão com etapas abreviadas:

$\circ 2_r^{\circ - +} = \circ 2_{\downarrow}^{6-5} = D^{\circ - +} = D^{5-6}$        $\circ 2_{r_0}$     $\circ 2$     $D_r$   
 ou       $\circ 2_{r_0}$     $\circ 2_r$        $\circ 2$        $D$        $D_r$

Figura 17.

Decupagem de possíveis operações componentes da segunda parte do encadeamento retirado do compasso 21 do madrigal "Io parto" de Gesualdo da Venosa seguida de sua versão abreviada. As notas atingidas por meio de operações Riemannianas estão destacadas com notas de cabeça preta, e as etapas adicionadas à versão abreviada estão destacadas com notas de cabeça de diamante.

Conforme exposto na figura 17a, a tríade de Dó menor seria o ponto de partida do encadeamento e a de Fá# menor, o ponto de chegada. Para conectar as duas primeiras tríades (Dó menor e Lá menor) é necessário transformar a tríade de Dó menor em Dó maior; considerando que a tríade de Dó maior é o substituto de sexta da de Lá menor, troca-se a sexta maior da geratriz da tríade de Lá menor (nota Sol) pela sua quinta (nota Lá), formando assim a tríade de Lá menor. Para conectar a tríade de Lá menor à de Fá# menor, Lá menor se transforma na tríade de Lá maior e substitui-se a quinta de sua geratriz (nota Mi) pela sua sexta maior (nota Fá#), formando assim a tríade de Fá# menor.

Para realizar as conexões por meio de operações Riemannianas básicas foi necessário essencialmente adicionar a tríade de Dó maior entre as de Dó menor e Lá menor, e a tríade de Lá maior entre as de Lá menor e Fá# menor. Para transformar este acoplamento de operações Riemannianas com etapas explícitas em um acoplamento de natureza abreviada, suprime-se as etapas intermediárias, restando assim apenas as tríades de Dó menor, Lá menor e Fá# menor,



a) Versão com etapas explícitas:

b) Versão com etapas abreviadas:

ou

$2_r^\circ$   $2_r$   $2$   $D$

Figura 19.

Decupagem de operações Riemannianas básicas e versão abreviada do encadeamento do segundo compasso do madrigal "*Io parto*" de Gesualdo da Venosa. As notas atingidas por meio de operações Riemannianas estão destacadas com notas de cabeça preta, e as etapas adicionadas à versão abreviada estão destacadas com notas de cabeça de diamante.

Dando sequência à análise do madrigal da figura 15, conforme foi previamente concluído, a cadência dos compassos 20 e 21 é finalizada no substituto de sexta da dominante, implicando em uma finalização da fórmula em semicadência. A frase dos compassos 22 e 23 trata-se de basicamente um eco da anterior, porém desta vez na tonalidade de Lá maior. A única diferença existente entre as duas frases reside na segunda unidade de tempo do compasso, na qual a tríade de tônica relativa da posição análoga da frase anterior é substituída pela subdominante, o que pede uma decupagem ligeiramente diferente das operações Riemannianas observadas na primeira fórmula analisada, mas semelhante na sua essência. O que pode justificar esta substituição de uma tríade pela outra é a prática já analisada de Gesualdo da Venosa apresentar constantemente frases interligadas. Se for considerado que os dois pontos mais característicos da frase dos compassos 20 e 21 são a segunda passagem mediântica e a interconexão de frases que resolve a semicadência do fragmento da frase dos compassos 19 e 20, seria relevante manter estes dois elementos no eco da frase. Considerando que a fórmula dos compassos 20 e 21 é finalizada em semicadência tal qual a dos compassos 19 e 20, seria pertinente resolver a dissonância harmônica da dominante na primeira tríade da frase seguinte assim como foi feito em exemplos prévios. Esta hipótese justificaria o fato de a primeira estrutura harmônica ser uma tríade de Ré maior, pois seria a resolução da semicadência anterior.

### **3.6. CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TRECHOS ANALISADOS.**

Por meio dos conceitos e dos exemplos apresentados até este ponto foi possível mapear a essência da escrita cromática do compositor Gesualdo da Venosa. As passagens cromáticas abordadas neste trabalho puderam ser explicadas de forma bem sucedida por meio de acoplamentos, explícitos ou abreviados, das três operações Riemannianas básicas introduzidas (mudança de polaridade, passagem para substituto de sexta maior e passagem para substituto de sensível). Os excertos comentados são apenas alguns poucos representantes de técnicas e princípios que são amplamente replicados e espalhados em diferentes contextos da obra de Gesualdo da Venosa, sem necessariamente diferirem em sua essência e na forma de serem mapeados analiticamente. O que determinou a seleção dos mesmos foi o fato de mostrarem-se relativamente didáticos, por seu conteúdo altamente informativo, e de serem abrangentes no sentido de trazerem exemplos de elementos interessantes como as implicações modulatórias de uma mudança de polaridade, as frases interligadas, as formas de montagem de várias operações em sucessão, etc. Em síntese, os exemplos comentados são representantes pertinentes dos elementos que vão desde o mais comum até o mais inusitado dentro da obra do Príncipe de Venosa.

Para verificar a eficácia da metodologia analítica Riemanniana utilizada em analisar não apenas a técnica cromática de Gesualdo da Venosa, mas também o cromatismo renascentista como um todo, foram mapeadas passagens cromáticas de madrigais de compositores contemporâneos a Gesualdo da Venosa (como Michelangelo Rossi), aplicando o mesmo ferramental analítico utilizado. Uma importante consideração a ser feita é que Rossi é notavelmente menos radical em sua escrita cromática. Logo, a maior parte das suas passagens podem ser explicadas por meio de substituições de sexta e sensível, tonicizações e mudanças de polaridade. Talvez um dos trechos mais interessantes, e capaz de acrescentar elementos novos ao que já foi visto, é o fragmento apresentado na figura 20.

fols. 22<sup>v</sup>-23

$\text{C}^{+-\circ}$        $\text{Tr}^+ \text{T} = \text{D}^7$        $\text{C}$        $\text{C}_r^+$   
 (C)  
 $\circ \overline{\text{T}}$

Figura 20.  
Compassos 14-17 do madrigal "Era l'anima mia" de Michelangelo Rossi  
(tonalidade principal de Sol menor).

Já no compasso 14 observa-se uma operação de mudança de polaridade semelhante às vistas previamente. Em seguida vemos um acoplamento abreviado de operações, no qual a tríade de Si bemol maior transforma-se na de Sol maior (o elemento omitido aqui entre as duas tríades é possivelmente uma tríade de Sol menor, já que para esta converte-se a tríade de Si bemol maior por substituição de sexta e deste ponto converte-se para a tríade de Sol maior por mudança de polaridade). Reforçando a noção de que uma tríade menor torna-se após maiorização uma dominante, a tríade de Sol maior (que adquire ainda uma sétima por meio de prolongamentos melódicos) assume o papel de dominante da regnante em uma tonicização.

Nos compassos 16 e 17, pode-se compreender a passagem da tríade de Dó menor para a de Lá menor como um outro exemplo de acoplamento abreviado de operações, no qual a tríade de Dó maior seria o elemento intermediário omitido. Esta passagem traz porém algumas particularidades. Primeiramente, a tríade de Dó menor não encontra-se completa; o que torna plausível seu entendimento como uma tríade de Dó menor dentro da cadência é a polarização proporcionada por sua dominante com sétima. Também estando a fundamental no baixo, o terceiro harmônico (que corresponde à quinta omitida) torna-se evidente, além de tal ausência da quinta corroborar com a postulação de Riemann (1893, p. 69) que afirma a

possibilidade de omissão de uma das notas de uma estrutura harmônica desde que se trate de sua quinta. Em segundo lugar, uma possível justificativa para a não marcação da nota Lá no décimo quinto compasso como prolongamento melódico é o fato desta representar a sétima da regnante calculada a partir da geratriz (RIEMANN, 1893, p. 69, 70), sendo ainda mais plausível diante do fato da omissão da geratriz da tríade, tornando-se o equivalente no mundo menor de uma tradicional dominante com sétima e fundamental suprimida. Outro ponto interessante desta operação é o fato de sua conclusão na tríade de Lá menor ter sido compreendida como regnante relativa sob influência do modo maior ao invés de subdominante relativa. Considerando que, segundo Riemann (1893, p. 95), as formas de concluir uma fórmula limitam-se às cadências de engano, completa e semicadência, a conclusão em um substituto da regnante seria plausível como semicadência no modo menor. Sofrendo esta estrutura influência do modo maior, tal procedimento seria talvez ainda mais aceitável, pois seria uma forma de impor uma aproximação com uma semicadência tradicional, na qual a dominante (ou substituto) do modo maior é tradicionalmente importada pelo modo menor, conseqüentemente o influenciando.

Se comparados os métodos utilizados no mapeamento dos madrigais de Gesualdo da Venosa com os utilizados em Michelangelo Rossi, observa-se uma significativa semelhança. Apesar do fragmento da figura 20 incluir alguns elementos novos, como a influência do modo maior no modo menor na finalização da fórmula em semicadência junto de um acoplamento abreviado de operações, a fundamentação do mapeamento de ambos permanece a mesma, ou seja, sempre o primeiro passo para justificar os cromatismos de uma passagem toma como ponto de partida operações Riemannianas. Os elementos acrescentados a este princípio são meras conseqüências de sua aplicação, que podem ser inclusive muitas vezes justificados por outros aspectos abordados pela teoria Riemanniana.

### **3.7. A FUNDAMENTAÇÃO DA TEORIA RIEMANNIANA.**

Uma vez que a Harmonia Funcional Riemanniana mostra-se pertinente no mapeamento da escrita cromática renascentista, carece-se de uma fundamentação mais profunda a respeito de como o pensamento de Riemann relaciona-se com o renascentista. Neste sentido é fundamental questionar a existência de um elo entre os dois apoiando-se em elementos encontrados nas análises que condizem com o pensamento Riemanniano.

A teoria Riemanniana é fundamentada basicamente em duas bases. A primeira é

funcional, que refere-se à postulação dos três pilares funcionais (tônica, subdominante e dominante), correspondentes aos alicerces de todo o sistema tonal. A segunda é dualista, que baseia-se na contraposição de tríades maiores e menores, em que ambas teriam valores supostamente equivalentes e seriam provenientes de mundos de orientação oposta (MICKELSEN, 1977, p. 3). Feitas estas considerações, não seria inadequado traçar um paralelo com a escrita cromática de Gesualdo da Venosa a partir do pensamento dualista, já que, apesar deste ter sido apenas posteriormente teorizado, no século XVI uma diferenciação formal opositiva entre as tríades maiores e menores já havia sido postulada pelos escritos de Zarlino (1573) e este, segundo Riemann, teria sido então supostamente o primeiro dualista (MICKELSEN, 1977, p. 6). Para traçar este paralelo, serão feitas algumas considerações sobre os elementos encontrados nas análises realizadas nesta pesquisa relacionando-as com a teoria Riemanniana, buscando viabilizar uma explicação dualista para a escrita cromática renascentista.

### **3.8. UMA VISÃO DUALISTA DO PENSAMENTO MUSICAL RENASCENTISTA.**

Cadências no modo maior contendo elementos que muito se aproximam do que se tem no repertório ocidental Barroco, Clássico e Romântico tradicional (finalizações em dominante-tônica, tonicizações, etc.) foram amplamente encontradas nas análises realizadas, bem como nos exemplos comentados neste trabalho. De forma semelhante, foram encontradas diversas cadências menores sob a influência do modo maior ocasionadas pela importação da dominante, o que é também encontrado no repertório ocidental de prática comum.

Para afirmar que a escrita renascentista é influenciada por um pensamento dualista, seria necessário fundamentalmente encontrar exemplos de passagens governadas pelo modo menor puro, ou seja, com a regnante no lugar da dominante maior, pois assim fariam oposição às cadências maiores encontradas. Neste sentido pode ser apontado o exemplo da figura 21 extraído de um madrigal de Gesualdo da Venosa.

10

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

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

Se lon - ta - no da voi

Se lon - ta - no da

Se

T = 2

S = T  
(2)

Figura 21.

Compassos 10-12 de “*Asciugate i begli occhi*” do livro V de madrigais de Gesualdo da Venosa (tonalidade principal de Sol menor).

O excerto mostra de forma clara o uso do modo menor puro de forma independente do modo maior como condutor da fórmula. A natureza dualista deste madrigal revela-se se este fragmento for comparado com o fragmento da figura 12, também retirado deste madrigal, que contém uma frase também em tonalidade menor, porém influenciada pela dominante maior. É também relevante pontuar que exemplos semelhantes foram encontrados não só em madrigais de Gesualdo da Venosa mas também em Michelangelo Rossi, como mostra a figura 22.

E - ra l'a - ni - ma mi  
 E - ra l'a - ni - ma mi - a

T      2      D      T+

---

$\overline{T}$

Figura 22.  
Compassos 1-3 do madrigal "Era l'anima mia" de Michelangelo Rossi (tonalidade de Sol menor).

É ainda possível encontrar variações desta cadência submetidas às operações Riemannianas de forma semelhante à mudança de polaridade na tônica do terceiro compasso da figura 22 no madrigal "O voi, troppo felici" de Gesualdo da Venosa (ver figura 23).

per ci - bo a - gli oc  
 ci - bo  
 per ci - bo a  
 gli oc - chi del cor mi -  
 bo a gli oc - chi

$2 \downarrow^{5-6}$       D      T<sup>5-6-5</sup>

---

$\overline{S_r}$

Figura 23.  
Compassos 26-27 de "O voi, troppo felici" do livro V de madrigais de Gesualdo da Venosa (tonalidade principal de Sol maior).

A presença de cadências fazendo uso exclusivo do modo menor puro, além de sugerir a existência de um pensamento dualista na música renascentista, mostra a viabilidade de um campo harmônico menor efetivamente poder existir sem influências de elementos do modo maior, de acordo com o que foi postulado pela teoria da Harmonia Funcional Riemanniana. Tal suposição é relevante se for considerada a escassez de exemplos de cadências menores puras no repertório de prática comum ocidental a partir do século XVII.

Algo que também pode justificar a existência destas cadências em uma quantidade significativa na música do século XVI em comparação com a música do século XVII em diante, é que o século XVI pode ser entendido como um período de transição entre a escrita modal polifônica que o precede e o tonalismo que o sucede. Considerando que o pensamento tonal tem parte de sua origem proveniente dos finais cadenciais comumente praticados até o século XV e que as cadências plagais correspondem à uma das formas de finalização mais comuns (WIENPAHL, 1960, p. 131, 136), seria aceitável que certos elementos mais recorrentes da antiga prática fossem mantidos em um período de transição. Com estas considerações, a resolução regnante-tônica do modo menor puro pode ser interpretada como sendo uma cadência plagal comum às antigas práticas musicais renascentistas ou anteriores.

### **3.9. A INFLUÊNCIA DUALISTA NA ESCRITA CROMÁTICA DE GESUALDO DA VENOSA.**

Visto que um pensamento de cunho dualista mostra-se presente na música de Gesualdo da Venosa, é razoável que o mesmo se encontre em sua técnica cromática. Como foi concluído anteriormente, os cromatismos presentes na música de Gesualdo da Venosa podem ser mapeados por meio do ferramental analítico da Harmonia Funcional contemporânea; logo, o elo dualista pode ser estabelecido já a partir das operações utilizadas no mapeamento.

A primeira técnica de mapeamento apresentada por este trabalho foi a operação Riemanniana de mudança de polaridade. Esta por si só é evidentemente dualista, já que consiste basicamente na transformação de uma tríade maior para menor e vice-versa. Ao trocar de polaridade, uma tríade pilar assume, em se tratando da tônica, uma função análoga ou, em se tratando dos demais, uma função contrária à sua função vigente (no sentido de que subdominantes maiores minorizam-se em regnantes e supra-regnantes menores maiorizam-se em dominantes).

Considerando que todo campo harmônico tem tríades relativas e antirrelativas, todas

de modalidade oposta ao pilar harmônico inicial, a submissão de uma tríade a uma passagem para seu substituto relativo ou antirrelativo resulta na formação de uma tríade de função análoga mas de modalidade oposta à de partida. Sendo assim, uma operação de substituição de sexta ou de sensível estabelece um diálogo dualista por sempre resultar em uma tríade componente de um campo harmônico de modalidade oposta.

Uma vez que as três operações Riemannianas básicas podem ser consideradas dualistas por sempre resultarem em uma tríade de modalidade oposta à inicial, o acoplamento das mesmas permanece dualista pois é evidentemente formado por uma sequência de operações mais simples de natureza dualista. Talvez o caso mais interessante seja alguns dos resultados possíveis por meio de acoplamentos de operações abreviadas como por exemplo uma passagem da tríade de Dó maior para a de Lá maior. Inicialmente, pode ser compreendido que tal passagem não se trata de um conflito entre o mundo maior e o mundo menor, pois afinal as duas tríades possuem a mesma modalidade; porém a decupagem deste acoplamento abreviado em pequenas operações por meio de um acoplamento com as etapas explícitas revela a natureza dualista da passagem ao expor os seus componentes.

Para uma melhor compreensão da natureza dualista de todas as operações Riemannianas básicas, bem como das suas formas de acoplamento, a figura 24 traz um catálogo contendo todas as operações e acoplamentos possíveis em cada um dos três pilares das tonalidades de Dó maior e Dó menor.

The diagram illustrates Riemannian operations on the triads of D major and D minor. It is structured as follows:

- Row 1 (Transposition):**
  - Top left: D major triad (D, F#, A) with labels  $Tr_+$  and  $Tr$ .
  - Top right: D minor triad (D, F, A) with labels  $^{\circ}Ta$  and  $^{\circ}Ta_{\circ}$ .
  - Middle: Operation  $T$  and  $^{\circ}T$ .
  - Bottom left: Resulting triads  $Ta_+$  and  $Ta$ .
  - Bottom right: Resulting triads  $^{\circ}Tr$  and  $^{\circ}Tro$ .
- Row 2 (Suppletion):**
  - Top left: D major triad (D, F#, A) with labels  $D$  and  $S_r$ .
  - Top right: D minor triad (D, F, A) with labels  $Ca$  and  $Ca_{\circ}$ .
  - Middle: Operation  $S$  and  $^{\circ}S = D$ .
  - Bottom left: Resulting triads  $Sa_+$  and  $Sa$ .
  - Bottom right: Resulting triads  $Cr$  and  $Cro$ .
- Row 3 (Diminution):**
  - Top left: D major triad (D, F#, A) with labels  $Dr_+$  and  $Dr$ .
  - Top right: D minor triad (D, F, A) with labels  $^{\circ}Za$  and  $^{\circ}Za_{\circ}$ .
  - Middle: Operation  $D$  and  $^{\circ}D = ^{\circ}Z$ .
  - Bottom left: Resulting triads  $Da_+$  and  $Da$ .
  - Bottom right: Resulting triads  $^{\circ}Zr$  and  $^{\circ}Zro$ .

Figura 24.

Catálogo com as operações Riemannianas básicas sendo aplicadas sobre cada um dos três pilares das tonalidades de Dó maior e Dó menor. As notas atingidas por meio de operações Riemannianas estão destacadas com notas de cabeça preta.

#### **4. CONCLUSÕES.**

Por meio da análise de passagens cromáticas presentes nos madrigais de Gesualdo da Venosa foi possível verificar a eficiência da metodologia analítica funcional Riemanniana no mapeamento de tais passagens. As três operações Riemannianas básicas somadas com suas duas possíveis formas de acoplamento (explícita e abreviada), mostraram-se capazes de explicar todos os trechos cromáticos analisados, até mesmo aqueles que envolviam passagens mediânticas contendo estruturas provenientes do campo harmônico expandido.

A Harmonia Funcional Riemanniana, segundo as comparações realizadas, está de certa forma relacionada com o pensamento renascentista ao fundamentar-se no pensamento dualista. Este elo compartilhado pelos dois mostrou-se evidente nas eventuais aparições de um mundo menor puro, sem a influência da dominante maior, nos madrigais analisados.

Foi também concluído que as operações Riemannianas utilizadas no mapeamento das passagens cromáticas dos madrigais têm uma natureza dualista, pois tomam como ponto de partida a passagem de uma tríade maior para menor e vice-versa. Estas constantes passagens estabelecem um diálogo entre estruturas do modo maior e do modo menor, o que seria uma das formas de articulação de um pensamento dualista.

Uma vez que as conclusões levantadas sugerem uma conexão entre pensamento musical renascentista e a Harmonia Funcional Riemanniana por meio do dualismo, os cromatismos comuns nas obras de compositores como Gesualdo da Venosa seriam possivelmente apenas uma consequência da articulação de tal pensamento. Sendo assim, a extensão de um pensamento dualista dentro da música renascentista ainda pode ser foco de mais investigações, pois estando compreensível o conflito entre os modos maior e menor nas fórmulas cadenciais e na escrita cromática, é possível que este conflito se estenda por outros aspectos da música renascentista que vão muito além dos elementos levantados por esta pesquisa.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ADAMS, Kyle. "A New Theory of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century." *Journal of Music Theory* 53, no. 2, pp. 255-304, 2009.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. Reimagining a Riemannian symbology for the structural harmonic analysis of 19th-century tonal music. *Revista Vórtex*, vol. 1, n. 2. Curitiba: EMBAP, p.30-48, 2013(a).
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. O Arcabouço de uma Proposta de Metodologia Analítica para o Tonalismo do Século XIX: uma revisão taxonômica da teoria da modulação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.1, p. 135-154, 2013(b).
- BURDICK, Michael. Phrase Painting and Goal Orientation in Two Late Gesualdo Madrigals. *Indiana Theory Review*, v. 5, no. 2, p. 16-33, 1982.
- CLOUGH, John. The Leading Tone in Direct Chromaticism: From Renaissance to Baroque. *Journal of Music Theory*, v. 1, no. 1, p. 2-21, 1957.
- GESUALDO, Carlo. *Partitura delli Sei Libri de Madrigali a Cinque Voci Dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Prencipe di Venosa, D. Carlo Gesualdo; fatica di Simone Molinaro*. Genova: Giuseppe Pavoni, 1613.
- GESUALDO, Carlo. *Sämtliche Werke: Madrigale für Fünf Stimmen* (Wilhem Weismann and Glenn Watkins, editors). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1957-67.
- KAUFMANN, Henry W. Vicentino and the Greek Genera. *Journal of the American Musicological Society*, v. 6, n. 3, p. 325-346, 1963.
- MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.
- NUTTING, Geoffrey. The Logic of Renaissance Harmony. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 5, no. 2, p. 251-263, 1974.
- PALISCA, Claude V. Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica". *Journal of the American Musicological Society*, v. 9, no. 2, p. 81-96, 1956.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified* ; or, The theory of the tonal functions of chords. London: Augener & Co., 1903 [1893].
- WIENPAHL. R. W. The Evolutionary Significance of 15th Century Cadential Formulae. *Journal of Music Theory*. v. 4, n. 2, p. 131-152, 1960.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche* (3rd ed.). Venetia: Francesco dei Franceschi Senese, 1573.



## **A METODOLOGIA ANALÍTICA DA HARMONIA FUNCIONAL CONTEMPORÂNEA COMO FERRAMENTAL PARA ELUCIDAR A TÉCNICA CROMÁTICA DE ESCRITA MUSICAL DO COMPOSITOR RENASCENTISTA CARLO GESUALDO DA VENOSA**

Adoniram Efraim Franchetti (PIBIC/CNPq-UEM), e-mail: wi6798@gmail.com,  
Marcus Alessi Bittencourt (Orientador), e-mail: mabittencourt@uem.br.

Universidade Estadual de Maringá / Departamento de Música-DMU/Maringá,  
PR.

**Linguística, Letras e Artes / 80303005 Música**

**Palavras-chave:** Carlo Gesualdo da Venosa, harmonia, cromatismo.

### **Resumo:**

Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613) representa o ápice da escrita cromática renascentista em seus livros V e VI de madrigais. Por meio de análises de passagens cromáticas destes livros, à luz das teorias funcionais de Hugo Riemann (1849-1919) revisadas pelo pesquisador Marcus Alessi Bittencourt (BITTENCOURT, 2013a e 2013b), esta pesquisa verificou a viabilidade do mapeamento da música renascentista por meio da harmonia funcional contemporânea. A escrita cromática de Gesualdo da Venosa toma como ponto de partida as operações que Riemann denominou mudança de polaridade e passagens de um pilar harmônico para seus substitutos. As relações harmônicas mediânticas encontradas são sempre obtidas por meio da combinação destas operações, somadas ocasionalmente à omissão de uma das etapas, o que resulta em uma operação atingida de forma indireta. Foram encontrados também diversos exemplos de cadências menores puras, comprovando postulações das teorias funcionais de Riemann (1893) que apontam para a existência de um modo menor puro. Com estes resultados expostos, concluiu-se que a metodologia analítica funcional é sim pertinente no mapeamento da escrita cromática renascentista e, uma vez que o embrião desta escrita cromática é o intercâmbio entre estruturas dos campos harmônicos maior e menor somado ainda com a presença do modo menor puro ao lado do modo maior, ficou evidenciado que a música de



**FUNDAÇÃO  
ARAUCÁRIA**

**CNPq**  
Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico



**PARANÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
Secretaria da Ciência, Tecnologia  
e Ensino Superior



Gesualdo da Venosa possui uma base dualista sendo o cromatismo uma de suas consequências.

## Introdução

Carlo Gesualdo (1566-1613), príncipe de Venosa, é amplamente reconhecido por ter experimentado um novo caminho da escrita musical, ultrapassando as práticas composicionais comuns a seu tempo e representando, com radicais modulações e passagens mediânticas, o ápice da escrita cromática renascentista. Em seus livros de madrigais, Gesualdo da Venosa apresenta uma poesia amorosa musicalmente pintada com sua intensa e sofisticada técnica composicional cromática somada a uma gama de irregularidades rítmicas e nas conduções de vozes.

Esta pesquisa trabalhou análises de passagens de madrigais extraídas dos livros V e VI de Gesualdo da Venosa – nos quais a sua técnica mostra-se mais desenvolvida –, realizadas à luz das teorias funcionais de Hugo Riemann (1849-1919). A proposta foi verificar se seria possível mapear a escrita cromática renascentista com este ferramental analítico, de acordo com a revisão desenvolvida pelo pesquisador Marcus Alessi Bittencourt (BITTENCOURT, 2013a e 2013b).

## Materiais e métodos

Inicialmente, foi estudada a metodologia de harmonia funcional de Hugo Riemann (RIEMANN, 1893) e sua revisão (BITTENCOURT, 2013a e 2013b). Em seguida foram discutidas postulações a respeito da escrita de compositores renascentistas e barrocos feitas por musicólogos contemporâneos como WIENPAHL (1960). Foram então selecionados os madrigais “*O voi troppo felici*” e “*Asciugate i begli occhi*” do livro V e também “*io parto*” do livro VI do compositor Carlo Gesualdo da Venosa (GESUALDO, 1957-67). Os madrigais selecionados foram analisados de acordo com a revisão de BITTENCOURT (2013a e 2013b) e posteriormente comparados com compositores contemporâneos a Gesualdo da Venosa como Michelangelo Rossi (1602-1656) e Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Por fim, realizou-se a extração de exemplos analíticos capazes de avaliar a pertinência da metodologia de harmonia funcional utilizada.





## Resultados e Discussão

Com as análises realizadas, foi observado que a escrita cromática de Gesualdo da Venosa e de seus contemporâneos toma como ponto de partida a operação que Riemann denominou como mudança de polaridade. Somado a esse recurso existe um constante trânsito de uma tríade para seus substitutos de sexta e de sensível. As relações mediânticas encontradas nas passagens mais radicais são sempre obtidas por meio da combinação de operações de mudança de polaridade com trânsitos para tríades substitutas. São de especial interesse passagens nas quais uma dessas etapas é omitida, o que resulta em uma operação cromática Riemanniana atingida de forma indireta.

Foram encontrados também diversos exemplos de cadências menores puras (ou seja, sem a intervenção do acorde de dominante emprestado do modo maior) (RIEMANN, 1893), tanto em sua forma original como em variações com passagens para seus respectivos substitutos. Tal fato é curioso, já que cadências menores puras foram progressivamente caindo em desuso a partir do século XV (WIENPAHL, 1960).

## Conclusões

A metodologia analítica funcional mostrou-se eficiente tanto no mapeamento de operações Riemannianas básicas – como as passagens para substitutos e as mudanças de polaridade encontradas nos madrigais –, quanto das sobreposições das mesmas com a omissão de etapas dentro das passagens cromáticas mais elaboradas. As aparições de cadências menores puras comprovam as postulações das teorias funcionais de Riemann (1893) ao apontar a utilização de um modo menor puro, formado a partir da inversão do modo maior, segundo as postulações do dualismo harmônico Riemanniano. Considerando que o embrião da escrita cromática renascentista é o intercâmbio entre estruturas dos campos harmônicos maior e menor e que em oposição ao modo maior foi observado um modo menor puro, é possível concluir que a música de Gesualdo da Venosa pode ser vista como sendo fundamentada em uma concepção dualista, revelando um constante conflito entre um “mundo maior” e um “mundo menor”. Desta maneira, a escrita cromática de Gesualdo seria vista como uma das consequências da articulação deste dualismo.





## Agradecimentos

Agradeço a orientação oportuna e aos sábios conselhos do Professor Doutor Marcus Alessi Bittencourt.

Agradeço aos meus pais pelo apoio e o incentivo que me deram ao longo desta pesquisa.

## Referências

BITTENCOURT, M. A. Reimagining a Riemannian symbology for the structural harmonic analysis of 19th-century tonal music. **Revista Vórtex**, Curitiba: EMBAP, v. 1, n. 2, p. 30-48, 2013(a).

BITTENCOURT, M. A. O Arcabouço de uma Proposta de Metodologia Analítica para o Tonalismo do Século XIX: uma revisão taxonômica da teoria da modulação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V. 13, n. 1, p. 135-154, 2013(b).

GESUALDO di Venosa. **Sämtliche Werke: Madrigale für Fünf Stimmen** (Wilhem Weismann and Glenn Watkins, editors). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1957-67.

RIEMANN, H. **Harmony Simplified ; or, The theory of the tonal functions of chords**. London: Augener & Co., 1903 [1893].

WIENPAHL. R. W. The Evolutionary Significance of 15th Century Cadential Formulae. **Journal of Music Theory**. v. 4, n. 2, p. 131-152, 1960.

