



## Representação da Morte Feminina em *L'Orfeo* e *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda* de Claudio Monteverdi

Abel Rocha (UNESP, São Paulo, SP, Brasil)  
abelrocha@terra.com.br

**Resumo:** O presente artigo trata de questões referentes à linguagem harmônica da obra de Claudio Monteverdi, seus procedimentos harmônicos e decorrentes movimentações melódicas, sua utilização como recurso dramático e suas possíveis significações alegóricas, tomando por base diversas teorias de modos nos séculos XVI e XVII. Num primeiro momento, aborda a questão das diversas nomenclaturas e significados dos modos e suas possíveis referências alegóricas de acordo com autores diversos. Num segundo momento, apresenta a análise de dois trechos de suas óperas, que tratam da representação da morte de *Euridice* e *Clorinda* (*Orfeo* & *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, respectivamente), relacionando os procedimentos harmônicos às duas situações dramáticas.

**Palavras-chave:** Harmonia em Monteverdi; Regência de Ópera; Teorias de modos nos séculos XVI e XVII; Música e dramaturgia.

The Representation of Feminine Death in *L'Orfeo* and *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda* by Claudio Monteverdi

**Abstract:** This paper refers to issues related to the harmonic language of Claudio Monteverdi, its harmonic procedures and resulting melodic movements, its use as a dramaturgical resource and its potential allegorical meanings, based on theories and classifications of modes of the sixteenth and seventeenth centuries. At first, it approaches the matter of the multiple names and meanings of the modes and their potential allegorical references according to different authors. Secondly, it presents the analysis of two examples from his operas that deal with the representation of the death of *Euridice* and *Clorinda* (*Orfeo* & *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, respectively), correlating their harmonic procedures to the corresponding dramaturgical situations.

**Keywords:** Harmony in Monteverdi; Opera Conducting; Mode Theory in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries; Music and dramaturgy.

### 1. Introdução

Este texto aborda alguns aspectos composicionais referentes à utilização de processos harmônicos e sua significação alegórica em obras dramáticas de Claudio Monteverdi, utilizados como delineadores da estrutura dramática de suas obras. Para tanto, foram escolhidos trechos de duas de suas óperas, especificamente dos principais personagens femininos, inseridos no contexto do enredo próximos à hora da morte, a saber: Da ópera *L'Orfeo* (Mântua, 1607):<sup>1</sup> (IV Ato, Recitativo de Euridice: “*Ai vista troppo dolce...*”) e De *Il combattimento di Tancredi et Clorinda* (Veneza, 1624):<sup>2</sup> (Recitativo final de Clorinda: “*S'apre il ciel...*”). Os exemplos escolhidos pertencem a duas obras distantes 17 anos na produção musical de Monteverdi. A primeira, *L'Orfeo*, estreada em 1607, após a publicação dos IV e V Livros de Madrigais a cinco vozes, em 1603 e 1605, respectivamente, em cujo prefácio Monteverdi defende a criação de um novo estilo de composição batizado por ele mesmo de *seconda pratica*<sup>3</sup>. Já *Il combattimento di Tancredi et Clorinda* foi incluído no VIII Livro de Madrigais (1638), primeira parte, intitulado *Madrigali guerrieri et amorosi*.

Os volumes editados entre o V e VIII livros de Madrigais demonstram uma transição entre uma escritura contrapontística para a escritura monódica. A estrutura musical proposta por Monteverdi em *L'Orfeo* mescla todo um conjunto de gêneros musicais correntes à época de sua composição, desde os tradicionais *ritornelli*, passando por madrigais, *canzonette*, e o recém criado *recitativo*, gênero musical que encontra em Monteverdi seu grande expoente. *Il Combattimento*, por sua vez, estrutura-se na utilização exclusiva do recitativo e da criação de um novo gênero musical, batizado por Monteverdi de *stillo concitato*.<sup>4</sup>

Apesar de distintos na forma e nos gêneros musicais utilizados, as duas obras apresentam semelhanças profundas nas questões harmônicas que as estruturam. Entenderemos como “harmonia” as relações reconhecidas como aquelas inerentes ao sistema musical dos séculos XVI e XVII e não exclusivamente as relações de tônica/dominante estabelecidas no século XVIII. Basearei minhas observações a respeito dessas questões harmônicas principalmente em dois textos: “*Alte Tonarten*”<sup>5</sup>, de Bernhard Meier e “*Monteverdi’s Tonal Language*”<sup>6</sup> de Eric Chafe.

## 2. Nomenclatura de modos e sistemas e sua simbologia

Dentre as diversas modalidades de nomenclaturas dos modos e sistemas em uso durante os séculos XVI e XVII, aquelas descritas por Glareanus<sup>7</sup>, Zarlino<sup>8</sup>, Kircher<sup>9</sup> e Banchieri<sup>10</sup> nos indicam possíveis sequências de utilização dos sistemas e modos que culminaram com o aparecimento de nosso atual sistema tonal.

De acordo com o proposto por Eric Chafe (1992) em seu livro *Monteverdi’s Tonal Language*, os dois sistemas de hexacordes *mollis* e *durus* dão suporte a conjuntos distintos de modos em cada uma das descrições dos teóricos acima. Faz-se necessária, para um correto entendimento do sistema de hexacordes e os respectivos modos (tons), a distinção entre os graus dos hexacordes (ut, re, mi, fa, sol, la) empregados no processo de solmização (utilizado durante os séc. XVI e XVII), e as alturas musicais (por exemplo, Γ, A, B representando as alturas sol, lá e si da primeira oitava). Tal distinção é pouco clara em português, pela utilização corriqueira dos nomes latinos das alturas musicais<sup>11</sup>.

Ressaltarei em particular o esquema de Athanasius Kircher<sup>12</sup>, enfatizando os significados ou qualidades (*Qualitas Tonorum*) que são atribuídas a cada um dos modos.

Tabela 1: Qualidades (*Qualitas Tonorum*) atribuídas a cada um dos modos conforme Athanasius Kircher.

A. Kircher					Outras numerações e nomeclaturas
Numeração Kircher	Tom	Nome	Sistema	Qualitas Tonorum	
I	D	dórico	<i>durus</i>	<i>Plus religiosus suavis</i>	Glareanus: I.
II	G	hipodórico	<i>mollis</i>	<i>Laetus vagus</i>	Banchieri: Dórico Transporto
III	A	frpígio	<i>durus</i>	<i>Lachrymosus</i>	
IV	E	hipofrígio	<i>durus</i>	<i>Tristis querelus</i>	Glareanus: III
V	Bb	lídio	<i>mollis</i>	<i>Hilaris</i>	Glareanus: V (nova)
VI	F	hipolídio	<i>mollis</i>	<i>Bellicousus</i>	Glareanus: VII
VII	G	mixolídio	<i>durus</i>	<i>Voluptuosus</i>	Zarlino: I.
VIII	C	dórico	<i>durus</i>	<i>Amenus</i>	
VIII	C	Hipomixolídio	<i>mollis</i>	<i>Jucundus</i>	
IX	D	jônio	<i>mollis</i>	<i>Fidúcia plenus</i>	
X	A	hipojônio	<i>durus</i>	<i>Millis vanus</i>	Glareanus: IX
XI	C	iástico	<i>durus</i>	<i>Magnificus</i>	Glareanus: XI
XII	F	hipoiástico	<i>mollis</i>	<i>Severus vehemens</i>	

Duas eram as transformações dos sistemas a partir de transposições dos hexacordes: *Mixtio tonorum*, ou a mudança de um modo em seu parente mais próximo (mesma *finalis*). Como exemplo do I para o II, ou vice versa,

*Commixtio tonorum*, a transposição para uma *finalis* distinta, ou transposição “*per b-molle*”<sup>13</sup>, transformando um hexacorde *durus* (C, d, e, F, G, a) em um *mollis* (F, g, a, Bb, C, d)<sup>14</sup>, ou seu inverso, “*per b-quadro*”.

Uma segunda transposição em ambas as direções leva-nos a um universo tonal composto pelos hexacordes (Bb, c, d, Eb, F, g) e (G, a, b, C, d, e) sendo que as tríades menores, por processos cadenciais internos de cada modo, podem se apresentar como maiores (picardias, cadências do tipo autêntica e a utilização não escrita de sustenidos pela prática de *musica ficta* nas dominantes). Com isso, chegamos a um universo de sonoridades onde encontramos dois acordes maiores em extremos opostos de nossa gama: Eb e E, o primeiro no extremo da relação de bemóis (*mollis*) e o segundo no extremo da relação de sustenidos (*durus*).

### 3. Representação musical na Morte de Eurídice (L'Orfeo)

No Exemplo 1, podemos reconhecer, no recitativo de Eurídice (seu segundo e último na ópera, compasso 6 a 15 do exemplo) a sequência dos acordes utilizados.

Exemplo 1: Morte de Eurídice: C. Monteverdi - L'Orfeo, Atto IV, pg 81, 1607.

O trecho de Eurídice está grafado em *cantus mollis* (Bb na clave) no tom de g. Para seu grito de dor “Ahi”, Monteverdi escreve uma  *messa di voce* sobre a nota d, inicialmente como consonância no primeiro acorde de g, que se transforma numa dissonância rude (sétima maior) sobre um acorde de Eb, o mais bemolizado de toda sua parte. Ao chegar no texto “*tropo dolce*” (extremamente doce), a harmonia transforma-se num E, em modulação “*per b-quadro*”, o acorde mais sustenizado de seu canto. Em “*e troppo amara*” (extremamente amarga) retoma ao baixo Eb, porém agora não num acorde triádico, mas numa superposição

de 4ª aumentada<sup>15</sup>, numa cadência fria (Eb, D) utilizada por Monteverdi com características de cadência suspensiva.

De acordo com a teoria do sistema hexacordal o aparecimento único do acorde de E, por si só não caracteriza uma modulação, pois ele aparece isolado sem outras referências modais que o contextualizem. Nessa sequência, as três notas principais do baixo (compasso 5 a 7) G, Eb, D, encontram-se todas dentro do mesmo sistema (do mesmo *cantus*). A inserção do mi natural apresenta-se como um choque tonal, pois é uma nota estranha ao conjunto de notas pertencentes àquele tom. Essa relação de Eb versus E era conhecida como *mi contra fa*. Como esse modo é uma transposição para G do modo originalmente em D, essa relação *mi contra fa* referia-se à relação original de Bb versus B, decorrente da mudança súbita de *cantus mollis* para *cantus durus*, de uma transposição de um hexacorde *mollis* para um *durus*, pois a nota Bb somente poderia ser solmizada como fá, enquanto B solmizava-se como mi.

Aquela harmonia utilizada em “*e troppo de amara*”, uma terça maior sobreposta a uma 4ª justa, é a mesma utilizada por Monteverdi em outras passagens que representam profunda dor de personagens femininos, expressos em seus Lamentos, como por exemplo, no “*Lamento d'Arianna*” – Livro VII (Exemplo 2) e no “*Lamento da Ninfa*” – livro VIII; tomo 2 (Exemplo 3).

e chi vo - le - te voi  
e chi vo - le - te voi  
e chi vo - le - te voi

Exemplo 2: C. Monteverdi: Lamento d'Arianna - Lasciatemi Morire. Comp. 9 a 10; in VII libro di Madrigali, 1619.

Ne mai si dol - ci ba - ci

Exemplo 3: C. Monteverdi: Lamento della Ninfa, comp. 47; in Libro VIII, Madrigali Guerrieri ed Amorosì, tomo II, 1638.

Voltando ao recitativo de Eurídice, no compasso 11, temos uma transposição *com-mixto tonorum*, agora para o universo de *d jônio mollis*. De acordo com Kircher, a *Qualitas Tonorum* deste modo é *fiducia plena* (fidelidade plena). A utilização de tal modo nessa pas-

sagem é bastante significativa, levando-se em consideração que a dor causada a Eurídice é por excesso de amor e ela sofre por perder seu “bem mais caro”, seu esposo.

Melodicamente são notáveis os extremos de linhas vocais baseados em trítonos, seja por salto direto (*Io misera*, comp. 10; *Ò mio*, comp. 14) ou direcionamento melódico por graus conjuntos e terças (*Ahi...dolce*, comp. 6/7; *così per troppo amor...perdi*, comp. 9/10), localizados exatamente nos pontos de mudança de tons. O trítono, considerado tanto como intervalo melódico, como notas extremas de uma melodia, ou mesmo, encontro harmônico, era considerado um intervalo proibido, conforme é ensinado até hoje em nossos cursos de contraponto. A utilização de tal intervalo por Monteverdi, como também sétimas maiores e outros intervalos ditos dissonantes, dá-se em momentos de alta expressividade dramática de seus personagens, ou mesmo em passagens com forte apelo dramático em seus madrigais.

Os dois espíritos que emolduram o canto de Eurídice mantêm-se fiéis e fixos a um único tom e sistema, demonstrando estarem fortes em suas decisões, (o espírito que a precede, por exemplo, canta em *f mollis mixolidio* – *bellicosus* segundo Kircher). Desse modo, pode-se entender a sequência harmônica que sublinha o canto de Eurídice como um enfraquecimento dramático do personagem, pois, além de não se manter nos centros tonais esperados para a passagem, na verdade, afasta-se abruptamente dele. Tal enfraquecimento se justifica tanto pelo caráter feminino da personagem, quanto pelo momento em que se insere no enredo, apresentando o presságio de sua morte.

#### 4. Representação musical na Morte de Clorinda (Combattimento)

Do mesmo modo como abordado para a morte de Eurídice em *L'Orfeo*, pode-se reconhecer na morte de Clorinda, em *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*, aspectos semelhantes. O tom é *d dórico durus* (terminando em *picardia*<sup>16</sup>), e sua *Qualitas Tonorum* de acordo com Kircher é *Plus religiosus suavis*; porém, dentro de uma única frase encontramos três transformações de hexacordes. Marcante é a progressão por terças menores E, G e Bb, com os extremos tonais *durus* (E) e *mollis* (Bb).

The image shows a musical score for the death of Clorinda. It consists of five staves: Violin 1 (Vln1), Violin 2 (Vln2), Viola (Vla), Clorinda (Clor.), and Bass (B). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The lyrics for Clorinda are: "S'a - pre\_il Ciel, io va - do in pa - ce." The score shows the final measures of the piece, with a double bar line and repeat sign at the end of each staff.

Exemplo 4: Morte de Clorinda. C. Monteverdi - *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Últimos compassos; in *Libro VIII, Madrigali Guerrieri ed Amorosì*, tomo I, 1638.

Tais relações desestabilizam o centro tonal esperado, principalmente numa sequência cujo início se encontra fora da *finalis* do modo.



## Considerações finais

Como foi proposto por Chafe (1992), a expansão do sistema de hexacordes *mollis* e *durus* a partir de transposições e modulações e, em decorrência, a transformação dos aspectos dos diversos modos em si, direcionou a linguagem harmônica para o surgimento do nosso sistema tonal<sup>17</sup>. Deste modo, pode-se concluir que Monteverdi, consciente dessas relações e transformações nos aspectos dos modos, servia-se das relações harmônicas de T/D, utilizando-se delas como recursos expressivos, seja pelo seu sentido de atração e afastamento (transposições de quintas ascendentes), seja pelo seu aspecto de unificação ou, de modo completamente oposto, de esfacelamento no discurso harmônico.

Utilizados a partir de seu aspecto simbólico, um conjunto de procedimentos como transposições de modos ou inserções súbitas de acordes estranhos aos tons (levando-se em consideração os sistemas hexacordais) podem oferecer um tipo de codificação para um círculo de iniciados contemporâneos a Monteverdi, capazes de reconhecer os acordes e relacioná-los com seus significados pré-acordados.

Chafe (1992) ressalta o fato de existir uma coerência na dimensão tonal-alegóricas nas obras de Monteverdi, fato possível se admitirmos a existência de uma linguagem alegórica comum aos compositores venezianos da época, o que permitiria que outros ouvidos percebessem as intenções de Monteverdi.

Deve-se levar em consideração a existência de uma enorme audiência que não conte com conhecimento prévio de tal simbologia e que não decodifique individualmente os acordes que fazem parte do discurso musical, mas que perceba tais passagens como um todo de sonoridades e relações harmônicas. Assim, nesse segundo nível de audição, as inserções de harmonias estranhas aos centros tonais (referidos aqui como centro de tons modais), ao desestabilizar a compreensão do discurso harmônico centrado neste ou naquele modo, induzem o ouvinte ao reconhecimento de uma ruptura no desenvolvimento dramático do trecho em questão.

Tal ruptura poderá representar uma infinidade de situações e *afetti*, mas é inegável seu caráter de conflito (no sentido dramático do termo) dentro da linguagem harmônica do compositor.

## Notas

<sup>1</sup> Monteverdi, Claudio: op. cit. 1609.

<sup>2</sup> Monteverdi, Claudio: op. cit. 1967.

<sup>3</sup> Monteverdi não cumpriu sua “promessa” de escrever seu tratado sobre os fundamentos da *seconda pratica*. Vários são os textos e autores que tratam das características musicais desse gênero musical. Consulte-se a respeito, por exemplo, Leopold, Silke “*Seconda pratica*” oder *Die Herrschaft des textes über die Musik in Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Berlin: Laaber Verlag. 1982.

<sup>4</sup> Conforme descrito no prefácio de seu VIII Livro de madrigais.

<sup>5</sup> Meier, Bernhard, op. cit. 1992.

<sup>6</sup> Chafe, Eric T. op. cit. 1992.

<sup>7</sup> *Dodekachordon*, 1547.

<sup>8</sup> *Dimonstrationi Harmoniche*, 1571.

<sup>9</sup> *Musurgia Universalis*, 1650.

<sup>10</sup> *L'organo suonarino*, 1605.

<sup>11</sup> Para a compreensão do método de solmização e a decorrente estrutura de sistemas hexacordais consulte-se Morley, T. op. cit.

<sup>12</sup> *in* Chafe, op. cit., capítulo 3

<sup>13</sup> Meier, op. cit., 3ª parte.

<sup>14</sup> Letras maiúsculas e minúsculas indicam a tipologia de tríades de cada um dos graus do hexacorde.

<sup>15</sup> Esse tipo de harmonia, que modernamente equiparamos ao acorde de 6ª aumentada francesa (porém sem a sexta), é o mesmo utilizado por Monteverdi em outras passagens que representam profunda dor de personagens femininos, como por exemplo no "*lamento d'Arianna*" (Livro VII) e "*lamento da Ninfa*" (livro VIII; tomo 2).

<sup>16</sup> A picardia (utilização da terça maior num acorde menor) era a terminação obrigatória, frequente e corriqueira de todas as cadências, na finalis dos modos em questão, quando do encerramento de um trecho musical.

<sup>17</sup> Chafe, E. op. cit., capítulo 3.

## Referências bibliográficas

ARNOLD, Denis e NIGEL, Fortune. *The New Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber, 1985.

CHAFE, Eric T. *Monteverdi's Tonal language*. New York: Schirmer, 1992

LEOPOLD, Silke. *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Berlin: Laaber-Verlag, 2002.

MEIER, Bernhard. *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo Favola in Musica*. Partitura. Kassel: Bärenreiter, 1998. [Facsimile da primeira edição. Veneza: 1609 e do V. Ato do libreto de Mântua: 1607]

MONTEVERDI, Claudio. *Tutte Le Opere di Claudio Monteverdi a Cura di G. Francesco Malipiero*. Tomo VIII (Madrigali Guerrieri et Amorosi). Viena: Universal Edition, 1967.

MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. Edited by R. Arlec Harman. London: J. M. Dent & Sons, 1952. [Esta é uma edição moderna de *A plaine and easie introduction to a practicall musicke de1597*]

ROCHA, Abel. *Estudo da Dramaturgia Musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, Realizado a Partir da Linguagem Tonal do Compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramatúrgico*. Unicamp: Campinas, 2008.

---

**Abel Rocha** - Foi diretor artístico do Teatro Municipal de São Paulo e regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal nos anos de 2011 e 2012, Abel Rocha é professor de regência no Instituto de Artes da Unesp. Doutor pela Unicamp (2008), realizou especialização em regência na Robert Schumann Musikhochschule de Düsseldorf, Alemanha (1992), e bacharelou-se pela Unesp (1986).

---