



## O madrigal *Tirsi Morir Volea* de Carlo Gesualdo: uma análise sobre a manipulação textual do compositor e o seu ideal poético

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Rafael Luís Garbúio*  
UNICAMP – rafaelgarbúio@gmail.com

*Dr. Carlos Fernando Fiorini*  
UNICAMP – fiorini.carlos@gmail.com

**Resumo:** A estreita relação que existe entre música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo evidencia a busca por um modelo de poema ideal realizada pelo compositor. A partir da comparação entre o texto original do poema *Tirsi Morir Volea*, de Battista Guarini, e do texto utilizado pelo compositor em seu madrigal homônimo, foi possível analisar a manipulação efetuada por ele e caracterizar o que seria o seu ideal poético.

**Palavras-chave:** Madrigais italianos. Música/Texto. Ideal poético. Carlo Gesualdo.

**The Madrigal *Tirsi Morir Volea* Carlo Gesualdo: An Analysis of the Textual Manipulation of the Composer and his Poetic Ideal**

**Abstract:** The close relationship between music and text in the madrigals of Carlo Gesualdo evidences the composer's research for an ideal model of poem. From the comparison between the original text of the poem *Tirsi Morir volea*, by Battista Guarini, and the text used by the composer in his eponymous madrigal, it was possible analyze the manipulation made by him. And also, it was possible to characterize what would be his poetic ideal.

**Keywords:** Italian's Madrigals. Music/Text. Poetic ideal. Carlo Gesualdo.

### 1. Introdução

O compositor Carlo Gesualdo ocupa um lugar de destaque dentro da música do Renascimento. Seus seis livros de madrigais publicados entre 1594 e 1613 representam um estágio avançado do gênero musical que marcaria o fim deste período artístico: o madrigal italiano tardio. Ao lado de madrigalistas como Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio e Cipriano da Rore, Gesualdo constrói em sua obra madrigalesca uma relação tão estreita entre a linguagem musical e o sentido do texto que, para entender esta música, se faz necessário um entendimento profundo do texto poético.

O compositor não mantinha laços de dependência financeira com nenhuma instituição, seja ela sacra ou secular, e também não compunha para grupos determinados, pois era um nobre pertencente a uma das famílias mais importantes da época e não precisava ser empregado por ninguém. Esta situação limita as informações que poderíamos ter, pois estes laços empregatícios não existentes em Gesualdo poderiam ser uma fonte de informação sobre



o gosto e os anseios que lhe apresentavam. Sabemos apenas que o compositor compunha para seu próprio prazer e, por isso, respondia a seus próprios desejos.

Esta falta de informações fez com que os madrigais de Gesualdo fossem conhecidos não só pelo valor artístico, mas também por apresentar significativas dificuldades técnicas e de entendimento da linguagem musical empregada. A vasta bibliografia que existe sobre o compositor é, em parte, limitada a fatos de sua tumultuada vida e a alguns madrigais mais conhecidos. Porém, quando se menciona um entendimento interpretativo mais aprofundado, ainda prevalece uma lacuna nos estudos (IUDICA, 2013, p.81).

Uma das únicas referências externas ao compositor que pode conter informações relevantes sobre a obra são os poemas sob os quais o compositor construiu seus madrigais. Dos poucos trabalhos dedicados a este tema, um dos mais relevantes foi feito pelos pesquisadores Elio Durante e Anna Martellotti. Através de suas pesquisas, foi possível avançar sobre o problema da autoria dos poemas utilizados pelo compositor. Este assunto sempre se apresentou como uma dúvida para os músicos atuais, visto que os documentos e as edições contemporâneas ao compositor não traziam estas informações (WATKINS, 1973, p.125).

Ficou comprovado, através de comparações feitas entre alguns poemas contemporâneos a ele e as versões utilizadas nos madrigais, que Gesualdo tinha por procedimento utilizar textos representativos do período, mas fazendo alterações significativas em sua estrutura. Esta prática será denominada, neste artigo, como a sua manipulação textual.

Ao longo de sua obra o compositor aprofundou esta manipulação, e nos últimos livros os textos são todos desconhecidos, ou tão alterados, que não se reconhece mais sua origem. Este processo de desenvolvimento da manipulação pode conter informações que hoje seriam valiosas para o entendimento da linguagem e para a busca da melhor interpretação destes madrigais.

Observa-se uma coerência estética ao longo da obra do compositor, de forma que as alterações feitas nos primeiros madrigais buscavam um tipo de adequação que seriam as mesmas dos últimos, porém, com mais abrangência. Colabora com esta ideia a citação do autor Wilhelm Weismann em seu artigo *I Madrigali di Carlo Gesualdo di Venosa*, dizendo que “Gesualdo não abandonará mais o modelo proposto no primeiro livro, será um contínuo processo, quase dramático, de individualização” (WEISMANN, 1998, p.87). Portanto, ao se identificar o modelo poético a partir da análise de um único exemplo, pode-se identificar características estilísticas que serão reveladoras ao longo de toda a obra do compositor.



Para este artigo, usaremos como exemplo as alterações que ele efetuou no poema de Battista Guarini (1538-1612), *Tirsi morir volea*, utilizado em seu primeiro livro de madrigais, publicado em 1594. O que chama atenção neste caso é o fato deste poema ter sido muito conhecido na época, o que não impediu Gesualdo de adequá-lo ao que ele pensava ser o modelo ideal de poema para seus madrigais. Diante disso, este artigo se propõe a analisar as alterações feitas pelo compositor e, a partir delas, identificar as principais características almeçadas pelo compositor, com o objetivo final de encontrar o ideal poético do compositor.

## 2. A manipulação textual e o ideal poético

O poema *Tirsi Morir Volea* aparece como um dos textos mais musicados do século XVI. Sua primeira utilização documentada data de 1578, pelo madrigalista Leonardo Meldert (1535-1610) (EINSTEIN, 1971, p.542). No entanto, acredita-se que dois anos antes, em 1576, o compositor Luzzasco Luzzaschi já teria feito o seu madrigal sobre este poema, que viria a ser publicado tardiamente, em 1604, em seu VII livro de madrigais. Até a década final daquele século, o poema era creditado ao poeta Torquato Tasso (1544-1595), por ter sido publicado anteriormente em *Rime del Signor Torquato Tasso*, em 1578. Somente em 1598 teria sua publicação definitiva em *Rime del molto Signor Cavaliere Battista* (Venezia, 1598), do poeta Battista Guarini. Nesta edição, sua autoria estaria correta, desfazendo o engano que já era do conhecimento dos contemporâneos ao poeta (DURANTE/MARTELOTTI, 2008, p.191).

O poema obteve grande sucesso em sua época e se tornou um importante exemplo de poema erótico. Para termos uma ideia desta popularidade, basta analisarmos o número de obras musicais construídas a partir dele. De todos os poemas de Guarini este apresenta o maior número de exemplos utilizados por compositores, são ao todo 27 madrigais escritos por diferentes compositores (VASALLI/POMPILIO, 1997, p.221).

O que tornou este texto popular foi o jogo erótico que o poeta construiu. A história narra o encontro amoroso entre um pastor e sua ninfa, e a palavra “morte” é utilizada como uma alegoria orgástica ou a consumação do ato sexual dos personagens. O texto original consta de 21 versos formados por *endecassilabos* (11 sílabas) e *settenari* (sete sílabas), como era comum aos madrigais do período (HARRÀN. 1988. p.120).

A forma como Gesualdo o utilizou em seu primeiro livro de madrigais, e as manipulações que efetuou no texto original de Guarini podem nos informar sobre o estilo poético do compositor, em especial quando comparado às outras utilizações do mesmo texto.



O primeiro aspecto a ser analisado é o tamanho escolhido pelo compositor para musicar. Diante das características do gênero madrigal no final do século XVI, era comum que os compositores não utilizassem o texto completo. Dos 27 exemplos que temos de madrigais sobre este texto, a maioria apresenta cortes nos versos. Um exemplo disto são os três madrigais de Marenzio feitos sobre este texto. O compositor aproveitou 19 versos dos 21 originais, e os dividiu em três partes. Mas de todos os exemplos, o que demonstra a escolha mais distinta é o de Gesualdo, que constrói dois madrigais (dividindo o texto em duas partes) aproveitando apenas 9 versos. Ou seja, o compositor optou por um poema mais curto do que o original, e também mais curto do que a maioria de seus contemporâneos. Se levarmos em conta que grande parte dos madrigais de seus seis livros também apresenta poemas de dimensões mais curtas, podemos atestar que esta é a primeira característica de seu ideal poético.

#### Guarini

- 1 *Tirsi morir volea,*
- 2 *Gl'occhi mirando di colei ch'adora,*
- 3 *Quand'ella, che di lui non men ardea,*
- 4 *Gli disse: Oime ben mio,*
- 5 *Deh non morir ancora,*
- 6 *Che teco bramo di morir anch'io*
- 7 *Frenò Tirsi il desio,*
- 8 *C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;*
- 9 *Ma sentia morte in non poter morire*
- 10 *E mentre'l guardo suo fiso tenea*
- 11 *Ne begl'occhi divini;*
- 12 *E'l nettare amoroso indi bevea;*
- 13 *La bela Ninfa sua, che già vincini*
- 14 *Sentia i messi d'Amore*
- 15 *Disse, com occhi languidi e tremanti:*
- 16 *Mori cor mio, ch'io moro.*
- 17 *Cui rispose il Pastore:*
- 18 *Et io, mia vita, moro.*
- 19 *Così moriro i fortunati amanti,*
- 20 *Di morte sì soave, e sì gradita,*
- 21 *Che per anco morir tornare in vita<sup>1</sup>.*

#### Gesualdo

- 1 *Tirsi morir volea*
- 2 *Mirando gli occhi di colei ch'adora*
- 3 *Quand'ella, che di lui non meno ardea,*
- 4 *Gli disse: Oime ben mio,*
- 5 *Deh non morir ancora,*
- 6 *Che teco bramo di morir anch'io.*
- 7 *Frenò Tirsi il desio,*
- 8 *C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;*
- 9 *Sentendo morte in non poter morire.*

Ao analisarmos o número de compassos dos dois madrigais de Gesualdo resultantes deste poema, 35 a primeira parte e 31 a segunda, perceberemos que o tamanho da obra musical não destoa do comumente encontrado entre os madrigais contemporâneos ao compositor, mas sim o tamanho do poema<sup>2</sup>. Desta forma, temos uma música cujas frases do poema e, principalmente, as imagens que provêm da narração são exploradas repetidas vezes.



Encontramos distinções importantes em sua manipulação não só na forma, mas também no caráter do texto que foi alterado por suas escolhas. Logo na segunda linha do poema Gesualdo inverte a ordem das palavras.

Guarini

Gesualdo

*Gl'occhi mirando di colei ch'adora.*

*Mirando gli occhi di colei ch'adora.*

Esta alteração pouco interfere no sentido do texto, mas, como observaram os autores Elio Durante e Anna Martelotti em um artigo que consta no livro sobre a cura de Luisa Curinga, *La musica del Principe – Studi e prospettiva per Carlo Gesualdo* (2008), a inversão da ordem das palavras reorganiza a colocação do objeto e deixa a narração com uma forma mais tradicional. Esta alteração demonstra a preferência do compositor por uma linguagem mais clássica e próxima da tradição palaciana, o que também sugere sua intenção de não permitir uma aproximação ao tom popular.

Mas a alteração mais característica que Gesualdo promoveu e que melhor demonstra o seu ideal poético está justamente nos versos que ele retira do poema original. Os demais compositores, que também retiraram alguns versos, escolhem geralmente frases do meio do poema que não apresentam dados significativos à narração para serem cortados. Já Gesualdo aplica um corte diferente, pois ao excluir de seu madrigal os últimos doze versos, ele altera significativamente o sentido geral da narração.

A questão sexual subentendida na palavra “morte” do poema original, só se concretiza no final, quando não deixa dúvidas de se tratar de uma alegoria ao orgasmo. Ao encerrar o seu madrigal no nono verso, Gesualdo desfaz completamente esta alegoria, pois, na sua versão, a palavra “morte” reassume seu sentido original de interrupção da vida – no caso de Gesualdo, uma interrupção muitas vezes desejada pelo narrador do poema.

A primeira reflexão que se faz é que o compositor não desejava o jogo erótico em sua obra. Ressalta-se que poemas com esta alusão estava no gosto da época, como demonstra a popularidade deste poema. Mas dentro dos seis livros de madrigais de Gesualdo são poucos os exemplos que se aproxime disto.

Ampliando esta reflexão, percebe-se que este corte abrupto no texto demonstra uma preferência por algumas palavras, ou ainda, a intenção de excluir outras da narração. Os últimos versos do original traziam algumas palavras que se referiam a sentimentos positivos, como, por exemplo: *occhi divini* (verso 11); *bela ninfa* (verso 13); *fortunate amanti* (verso 19), todas foram retiradas do madrigal. Já na parte em que se ateuve o compositor, sobressaem



palavras de sentido oposto: *morir volea* (verso 1); *morir ancora* (verso 5); *poter morire* (verso 9); o que demonstra a predileção do compositor por fazer um madrigal com uma temática mais trágica e dolorosa.

Colaborando com esta ideia, podemos confrontar o sentido final da narração manipulada por Gesualdo com o poema original. A frase que passa a encerrar o poema “*Sentendo morte in non poter morire*” pode ser significativa para esta análise. Primeiro por apresentar mais uma discreta alteração:

Guarini

Gesualdo

“*Ma sentìa morte in non poter morire.*”

“*Sentendo morte in non poter morire.*”

Ainda de acordo com Elio Durante e Anna Martellotti, esta simples diminuição do início da frase pode conferir um peso maior à palavra morte, demonstrando a real intenção do compositor de encerrar o poema com a imagem da morte sobressaindo às demais. Quando se analisa esta alteração a partir da partitura, comprova-se a intenção do compositor, pois na escrita musical encontramos a mesma intenção do texto, o peso à ideia da morte. Esta constatação musical se dá pela repetição insistente da última frase. Em um madrigal de 31 compassos (segunda parte – XIII madrigal do I Livro de Gesualdo), 20 são dedicados à repetição da frase final.

O que temos de mais relevante é a comprovação de que o compositor tinha como objetivo alterar a temática principal do poema. Ao trocar o jogo erótico do original de Guarini pela temática trágica da morte desejada como expiação dos sofrimentos, este madrigal contribui para entendermos o ideal poético do compositor.

### 3. Conclusão

A partir das reflexões sobre a manipulação textual que Carlo Gesualdo fez no poema *Tirsi Morir Volea*, de Battista Guarini, para seu madrigal homônimo, podemos fazer algumas conclusões e traçar o que seria o ideal poético do compositor, já que neste exemplo encontramos características que se mostraram constantes ao longo de todos os seis livros do compositor.

Primeiro, Gesualdo buscava um texto curto que seria trabalhado em um madrigal de dimensões normais, de forma a conseguir mais espaço musical para desenvolver as ideias



textuais que gostaria. Segundo, rejeitava o tom popular ou as construções fraseológicas que alterassem a ordem clássica ou tradicional da linguagem culta, deixando seu texto sempre próximo da linguagem palaciana. Terceiro, o compositor não permitia em seu madrigal o jogo de alegoria erótica. E, por fim, a predileção pela temática da morte como um desejo para o fim do sofrimento amoroso.

Diante da análise geral dos madrigais do compositor, podemos considerar que estas características estão presentes ao longo dos seis livros. Portanto, as alterações efetuadas por Carlo Gesualdo no madrigal *Tirsi morir volea* podem ser consideradas como indícios de seu ideal poético.

### Referências:

- DURANTE, Elio. MARTELOTTO, 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. p. 187-218.
- EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- GUARINI, Battista. *Rime del molto Signor cavalier Battista Guarini*. Venetia: G.B. Ciotti, 1598.
- HARRÀN, Don. Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi. In: FABBRI, Paolo (Org.). *Il madrigale tra Cinque e Seicento*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1988. p. 95-122.
- IUDICA, Giovanni. *Il caso Gesualdo*. Milano: La Vita Felice, 2013.
- POMPILIO, Angelo (Org.). *Guarini: La Musica, I Musicisti*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997. p. 185-226.
- VASALLI, Antonio. POMPILIO, Angelo. Indice delle rime di Battista Guarini in musica. In: VENOSA, Gesualdo di. *MADRIGALE – Erstes Buch*. Leipzig: Deutscher Verlag Für Musik, 1963. Partitura.
- WATKINS, Glenn. *Gesualdo: The Man and his Music*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- WEISMANN, Wilhelm. I madrigal di Carlo Gesualdo di Venosa. In: SPERANZA, Ennio (Org.). *Carlo Gesualdo – Principe di Venosa*. Roma: ISMEZ – Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno, 1998.

---

<sup>1</sup> *Tirsi* queria morrer/ Olhando nos olhos daquela que adorava/ Quando ela, que não menos o queria/ Disse-lhe: “Oh meu amor/ Não morra ainda/ Pois desejo morrer com você” / *Tirsi* freou seu desejo/ de encerrar sua vida sozinho/ Mas sentia a morte e não podia morrer/ E enquanto mantinha seu olhar fixo/ Naqueles belos olhos divinos/ Bebia o néctar amoroso/ A sua bela ninfa, que já sentia se aproximar/ Os mensageiros do amor/ Disse com os olhos lânguidos e trêmulos: “Morri meu amor, que eu morro”/ Qual responde o pastor: “E eu, minha vida, morro”/ Assim morreram os afortunados amantes/ De morte doce e suave/ E, de morrer, voltaram a vida.

<sup>2</sup> Este artigo se baseou na edição da DEUSTCHER VERLAG FÜR MUSIK dos seis livros de madrigais de Carlo Gesualdo.