Musica Spirituale, libro primo (1563): um estudo sobre sua preparação e *performance*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Daniela Francine Lino Popolin
Unicamp – dani_linop@yahoo.com.br

Carlos Fernando Fiorini
Unicamp – fiorinic@unicamp.br

Resumo: Este artigo faz parte do projeto de Pós-Doutorado da autora, intitulado ”*Musica Spirituale, libro primo*: um estudo da preparação à *performance*”. Através de um prévio levantamento de informações sobre a publicação da obra, bem como dos elementos indissociáveis à compreensão da mesma quanto à sua estrutura textual e composicional, este artigo prevê tratar de aspectos relevantes à preparação e execução da obra, baseados na única edição moderna da obra existente.

Palavras-chave: *Musica Spirituale*, libro primo. Madrigal Espiritual. Música Vocal Renascentista.

***Musica Spirituale, Libro Primo (1563):* A Study on its Preparation and Performance**

Abstract: This article is part of the author's postdoctoral project entitled “*Musica Spirituale, libro primo*: a study of preparation to performance”. Through a previous survey of information on the publication of the work, as well as the elements inseparable from its understanding of its textual and compositional structure, this article deals with aspects relevant to the preparation and execution of the work, based on the only modern edition of Existing work.

Keywords: *Musica Spirituale, libro primo. Spiritual Madrigal. Renaissance Vocal Music.*

1. A obra

Musica Spirituale, Libro Primo[i], foi o primeiro livro dedicado à publicação de madrigais espirituais[ii]. O livro, compilado por Giovanni Del Bene[iii] (1513-1559) foi publicado em Veneza no ano de 1563 e é composto por 12 madrigais de autores diversos do Renascimento, destacando-se Adrian Willaert (ca. 1490-1562), Vincenzo Ruffo (ca. 1508-1587), Giovanni Nasco (ca. 1510-1561), Giovanni Contino (ca. 1513-1574) e Lamberto Courtois (ca. 1520-1583).A importância de tal obra se faz não apenas por se tratar do primeiro livro inteiramente dedicado aos madrigais espirituais, mas por conter obras de grande valor musical e poético, reunindo reconhecidos nomes da música e da poesia medieval e renascentista.

Desta primeira publicação de 1563, atualmente podem ser encontradas as cópias dos originais, tanto em manuscritos, como em digitalizações e microfilmes na Itália[iv], as quais puderam ser analisadas pela autora. Além destas cópias tem-se também o registro na

Biblioteca da Catedral de Valladolid na Espanha, a única que possui em seus arquivos a cópia completa da obra. Todas estas fontes podem ser confirmadas no Catálogo RISM[v]. Além da primeira publicação, existe apenas uma edição moderna com data de 2001[vi] de Katherine Powers impressa em Midleton, Wisconsin.

Apesar de não conter poemas ou composições de um mesmo autor, todos os madrigais, compilados por Del Bene, tratam da temática sacra e são escritos para cinco vozes, com exceção dos madrigais 1 e 2, respectivamente, *Mio paz anzi mia vita*[vii] *e Destra di quel amor*[viii]que, apesar de também terem sido escritas essencialmente a cinco vozes, variam conforme as partes do poema, chegando a utilizar seis vozes.

2. Execução da Obra

Pensando em uma execução atual da obra, muitos fatores nos distanciam da prática da época, como os tipos vocais existentes atualmente, bem como os locais de execução e o público a que estas obras foram destinadas. Apesar de conterem a temática sacra, é fato que tais peças não eram executadas em ambientes religiosos, pois não se encaixavam em uma prática religiosa ou mesmo possuíam alguma função litúrgica. Apesar disso, este tipo de composição estaria inserido no contexto de *Musica Reservata,* caráter designado a um tipo de composição mais refinada da Alta Renascença destinada a um público seleto, como podemos verificar na citação abaixo.

> Mas nós podemos entender o termo [*musica reservata*] como uma referência à música do final do século XVI, que expressou o significado, a emoção e as imagens do texto com uma intensidade (pelo menos aos ouvidos contemporâneos) desconhecida para as gerações anteriores; que era, aliás, música destinada a uma elite, o público cultivado. (ATLAS, 1998, p. 629).[ix]

Desta forma é imprescindível avaliarmos as condições a que estas peças foram compostas para, assim, podermos adaptá-las aos dias atuais sem nos afastar demasiado das concepções de origem da obra.

Como já citado anteriormente os madrigais estão escritos, em sua maioria, a cinco vozes, com pequenas distinções entre as partes das peças 1 e 2. Mas quais seriam estas vozes? Nas nomenclaturas originais, bem como na edição de Powers, verificamos as seguintes indicações: *Canto*[x], *Alto*, *Quinto*[xi], *Tenore* e *Basso*. Nas peças escritas a seis vozes há, ainda, a inclusão da voz do *Sesto*[xii]. Mais do que analisar os nomes das vozes atribuídas na partitura, é necessário avaliar as claves originais, bem como as tessituras de cada uma das vozes de cada madrigal, como segue a análise extraída do madrigal 3, *Pianget'egri mortali*:

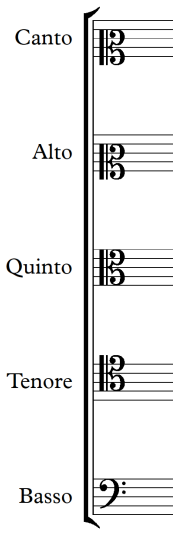

Fig. 1 – Claves Originais do Madrigal 3, *Pianget' egri mortali*

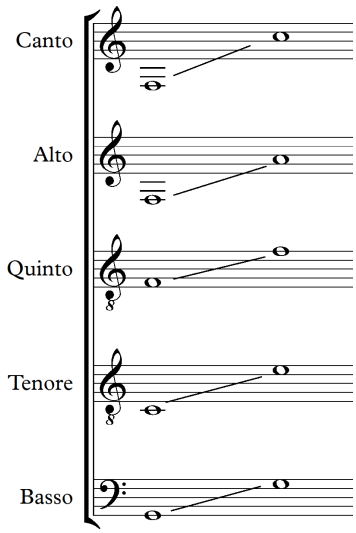

Fig. 2 – Tessituras das Vozes do Madrigal 3, *Pianget' egri mortali*

As figuras acima nos mostram claramente algumas peculiaridades, como: a voz de Canto, por exemplo, apresenta, além da clave de *Mezzo-Soprano* (Clave de Dó na 2ª linha), uma tessitura bem grave, que não condiz com a tessitura ideal para um Soprano, voz que geralmente é atribuída ao Canto nos dias atuais. Através desta análise, para este madrigal, a sugestão de atribuição de vozes seria: *Mezzo-Soprano*, Contralto, Tenor, Barítono e Baixo, respectivamente no lugar de Canto, Alto, Quinto, *Tenor*e e *Basso*. Outro exemplo de tessituras, agora extraído do madrigal 6, *Vergine santa, d'ogni gratia piena,* de Vincenzo Ruffo, mostra uma prática diversa de aplicação das vozes, com uso da clave de Sol na 2ª linha para as quatro vozes superiores e uma clave de Dó na 3ª linha para o Baixo, conforme mostra a figura 3:

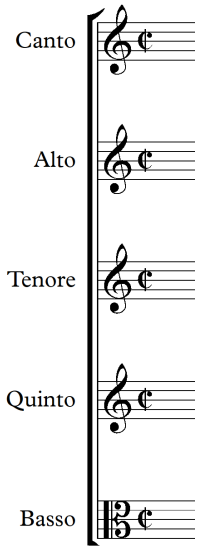

Fig. 3 - Claves Originais do Madrigal 6, *Vergine santa, d'ogni gratia piena*

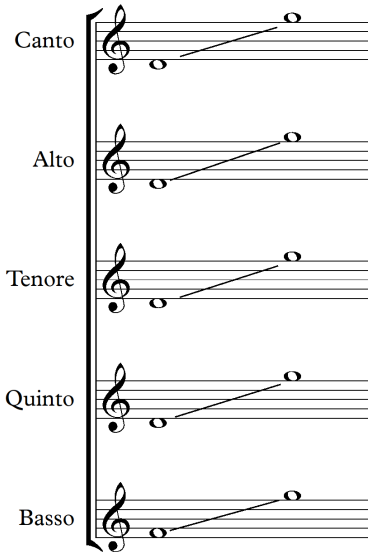

Fig. 4 - Tessitura das vozes do Madrigal 6, *Vergine santa, d'ogni gratia piena*

Neste madrigal fica claro que o compositor deseja a execução com vozes iguais com relação ao timbre. Na edição de Powers, inclusive, encontramos a inserção, logo no início da partitura, do termo *A voci pari*[xiii]. Ainda assim, as claves originais e as tessituras não nos deixam dúvida quanto à aplicação atual de quatro sopranos e um contralto, bem divergente quanto às vozes indicadas tanto no original como na edição de 2001. Vale ressaltar aqui que esta e outras adaptações apresentadas por este trabalho são apenas sugestões de execução, tendo em vista os tipos vocais existentes nos coros[xiv] mistos brasileiros.

Através do levantamento das claves e tessituras gerais das vozes de cada um dos madrigais que compõem o *Musica Spirituale*, este estudo propõe a seguinte disposição[xv] de vozes em um coro para cada uma das peças:

1. Mio pan'anzi mia vita[xvi] • Canto – Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor[xvii] • Tenore - Tenor • Sesto – Barítono[xviii] • Basso - Baixo	**2. Destra di quel amor** • Canto - Soprano • Alto - Contralto • Sesto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Tenor • Basso - Baixo	**3. Pianget'egri mortali** • Canto - Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Barítono • Basso - Baixo
4. Dolc'è la pace mia[xix] • Canto - Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Tenor • Basso - Baixo	**5. Ampia viva fornace** • Canto - Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Tenor • Basso - Baixo	**6. Vergine santa, d'ogni gratia** • Canto - Soprano • Alto - Soprano • Tenore - Soprano • Quinto - Soprano • Basso - Contralto
7. Vergine sol'al mondo • Canto - Soprano • Alto - Soprano • Tenore - Soprano • Quinto – Mezzo Soprano • Basso - Contralto	**8. Deh sparg'o miser alma** • Canto - Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Contralto • Tenore - Tenor • Basso - Baixo	**9.Vergine santa, immaculata** • Canto - Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Tenor • Basso - Baixo
10. O fossi'il mio cor fieno • Canto - Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Tenor • Basso - Baixo	**11. Con doglia e con pieta** • Canto - Mezzo-Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Barítono • Basso- Baixo	**12. I'vo piangendo** • Canto - Soprano • Alto - Contralto • Quinto - Tenor • Tenore - Tenor • Basso - Baixo

Durante o processo de preparação do *Musica Spirituale*, é imprescindível que o regente, que é quem fará a ponte entre o ouvinte e o intérprete, busque conhecer profundamente a obra, analisando cada um de seus elementos de composição, transmitindo ao

coro os ideais performáticos do compositor. Dentre os elementos que formam o *Musica Spirituale*, destaca-se o texto, proveniente do italiano arcaico, que merece uma atenção especial, não apenas ao que se refere à pronúncia, prosódia e dicção, mas especialmente quanto às suas traduções, considerando que ainda não há uma tradução integral dos poemas da obra para o português. Ao se deparar com estes poemas, mesmo um falante da língua italiana poderia se questionar quanto ao significado de palavras ou expressões. O regente, portanto, precisa se ater à compreensão textual de forma a colaborar com o entendimento dos poemas colaborando com a interpretação por parte do coro. As peças que compõem o *Musica Spirituale* inserem-se no caráter musical de *madrigais espirituais*, que possuem por definição uma relação intrínseca entre texto e música, além da temática sacra, o que o distingue de um madrigal secular. Por esta razão a compreensão textual deve estar associada à compreensão musical.

Após a análise textual dos poemas a análise musical também se torna indispensável. Por ser uma obra que contém peças de autores diversos e não fazerem parte de um ciclo, mesmo tratando-se de peças de compositores iguais, cada uma delas tem sua especificidade. Apesar disto, foram compostas em períodos próximos, o que as aproxima quanto à linguagem musical. Técnicas de escrita como imitação, contraponto imitativo, escrita melismática, uso de cadências, dissonâncias, mudanças de texturas bem como o uso da escrita modal, estão presentes nas peças deste período e nesta obra em questão. Ao regente vale a análise da cada um destes elementos de forma a se aproximar da ideia composicional.

Por fim, e não menos importante, após o estudo do texto e da música separadamente, vem a parte indissociável deste tipo de composição que é a relação texto-música, tão presente no madrigal renascentista. É necessário que o regente encontre os pontos de interligação na escrita do compositor, de forma a transmitir ao coro estas nuances, que nem sempre são tão perceptíveis. Através da temática dos textos, buscar como o compositor a transfere para a música, ou como a música utiliza-se em função do texto. O grupo intérprete poderá, desta forma, expressar cada um destes elementos de escrita, exacerbando-o, no caso do uso de uma dissonância em função de uma expressão mais dramática, por exemplo, ou mesmo dando ênfase nas entradas de cada uma das vozes num contraponto imitativo.

Quanto à execução do *Musica Spirituale*, é importante que o regente analise as vozes a que cada peça foi destinada, aplicando o grupo ideal para a execução da obra ou de parte dela, baseado não apenas nos nomes das partes, indicados nas partituras, mas

principalmente, nas tessituras de cada uma das vozes e da peça em geral, como exposto anteriormente.

Outro fator a ser analisado seria a função artística a que esta obra foi ou é destinada. Como já citado anteriormente, as peças que compõem o *Musica Spirituale* têm em comum a temática sacra dos poemas, o texto em vernáculo e a escrita musical com todas as características peculiares de um madrigal renascentista. Apesar disto, elas não formam um ciclo de poemas ou mesmo de canções em que um madrigal dependa exclusivamente da execução de outro, primordialmente por não pertencerem ao mesmo compositor e nem mesmo a um tema específico. Elas são peças isoladas, que foram apenas compiladas em um mesmo volume e que, mesmo tratando de temáticas correlacionadas entre si, como, por exemplo, os madrigais 6, 7 e 9, que abordam uma devoção à Virgem Maria, não foram escritas para serem executadas progressivamente, ou seja, são peças únicas e independentes.

Tal reflexão não impede que o volume seja executado inteiramente, mas isso se tornaria uma tarefa um pouco árdua para os cantores e, até mesmo, para o ouvinte, pois o *Musica Spirituale* é composto por 12 madrigais, sendo os 2 primeiros formados por 13 e 6 partes, respectivamente, totalizando quase 150 páginas[xx]de partituras. Propomos, portanto, uma execução das peças que compõem o *Musica Spirituale* de forma livre, isoladamente, inseridas num Concerto Sacro, ou mesmo em concertos temáticos, seja por compositores equivalentes ou mesmo por poetas. Outra sugestão seria a junção de alguns dos madrigais que possuem temáticas análogas, como vemos a seguir:

- Madrigais 2, 3 e 11 – Paixão e morte de Cristo;
- Madrigais 4, 8 e 12 – Arrependimento do eu lírico e busca por uma vida virtuosa;
- Madrigais 6, 7 e 9 – Devoção à Virgem Maria.

Além da questão de como apresentar a obra, em partes ou completa, também é importante citar os locais de execução de uma obra deste porte, por se tratar de quinteto vocal, lembrando que há divergências entre o número de cantores, podendo variar de 3 a 6. Primeiramente, poderíamos sugerir uma adequação ao número de cantores, diferenciando-se da prática da época, em que as obras vocais eram, em sua maioria, executadas com um cantor por voz. Uma sugestão seria o de incluir mais 1 ou até 2 cantores por vozes, totalizando 3 cantores por parte, o que facilitaria o timbre entre os cantores e permitiria um melhor controle respiratório entre os cantores que realizariam respiração alternada em frases longas. Mesmo com a inclusão de 2 cantores por parte, o número máximo de cantores seria de 18, considerando as peças que possuem divise em 6 partes. Na maior parte da obra o número

máximo de cantores seria de 15, com 3 cantores em cada uma das 5 partes. Para este número reduzido de cantores e tendo em vista o caráter devocional e sacro das peças, que nos levam a pensar numa obra de caráter mais intimista, é necessário também se discutir os ambientes de execução da obra. É imprescindível que as peças sejam executadas em ambientes pequenos e propícios para a ressonância vocal. Como sugestão, a aplicação poderia ser em pequenas salas de concerto e de música de câmara, bem como em igrejas de pequenas ou médias dimensões, que poderiam colaborar ainda mais com a introspecção das peças, aproximando-as de seu caráter sacro. Este é um ponto a ser levado em conta no momento de execução de forma a não prejudicar vocalmente os cantores ou mesmo a apreciação por parte do público.

Conclusão:

Através de um breve levantamento das características composicionais *Musica Spirituale, libro primo*, este artigo apresentou sugestões de preparação e execução da obra, propondo como ferramenta um estudo minucioso da obra por parte do regente. Cada uma das peças que compõem o *Musica Spirituale* é única e necessita de uma análise individual que engloba o estudo de seu poema, sua tradução, sua linguagem composicional, as vozes a ela apropriadas e seus elementos de escrita. Também relatamos que, apesar de ser uma obra longa, por conter 12 madrigais, as peças podem ser executadas individualmente ou mesmo agrupadas, como sugere este trabalho, e apresentadas em salas pequenas de concerto ou igrejas, como forma de um melhor aproveitamento do resultado sonoro.

Referências:

ARDISSINO, E. & SELMI, Alessandria. Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento. *Volume 11 de Manierismo e barocco.*Edizioni dell'Orso, 2009, 526 pp.

ATLAS, Allan W. Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600 (Norton Introduction to Music History). New York: W. W. Norton & Company, 1998, 1ª edição, 729 pp.

KING, Jennifer Lee. *The Proposta E Risposta Madrigal, Dialogue, Cultural Discourse, and the Issue of Imitatio.* Pro Quest, 2007. 616 pp.

LOCKWOOD, Lewis. *The Counter-Reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*. Universal Edition, 1970, 262 pp.

POWERS, Katherine. *Musica Spirituale, libro primo (Venice, 1563)* Editado por Katherine Powers. A-R Editions, 2001, 159 pp.

TOMASI, Franco. Letteratura tra devozione e catechesi: Il caso di Giovanni Del Bene (1513-1559) in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento,* editado por E. Ardissino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 55-103.

Partituras manuscritas:

RUFFO, Vincenzo. *Primo libro de madrigali a cinque voci.* Antonio Gardane, 1563, Venezia.
RUFFO, Vincenzo. *Madrigali a cinque voci scielta seconda*. Girolamo Scotto, 1554, Venezia.
RUFFO, Vincenzo. *Terzo libro di madrigali a cinque voci, con la gionta di cinque madrigalidel medesimo, e alcuni di altri diversi autori.* Antonio Gardane ca. 1555, Venezia.

---

[i] *Musica Spirituale, Libro primo*, (Veneza, 1563). *Musica Spirituale, libro primo. Di canzon et madrigali a cinque voci. Composta da diversi come qui sotto. Raccolta gia dal Reverendo messer Giovanni dal bene nobil veronese à utilità delle persone christiane, & pie, nuovamente posta in luce. Da Ian Nasco, Da Lamberto curtoy. Da Adrian Vuillahert. Da Vincenzo Ruffo. Da Grisostimo da Verona. In Vinegia apresso Girolamo Scotto. M D L XIII*. RISM, 1563.

[ii] Gênero surgido no final do Renascimento que continha cada uma das particularidades do madrigal renascentista, a destacar a relação intrínseca entre o texto e a música com o uso de poemas em língua vernácula, mas que, por sua vez, trazia uma temática sacra e não mais secular.

[iii] Poeta veronês e presbítero da Igreja de Santo Stefano na cidade de Verona.

[iv] *Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona* (manuscritos das partes de Canto, Alto e Tenor), *Biblioteca del Civico Museo Bibiliografico Musicale in Bologna* (manuscrito e digitalização da voz do Baixo), *Fondazione Giorgio Cini* em Veneza, (bobina de microfilme das partes de Canto, Alto e Tenor).

[v] RISM, *Musica spirituale libro primo di canzon et madrigal a 5*, página 642.

[vi] POWERS, Katherine. *Musica spirituale, libro primo: (Venice, 1563).*Renaissance 127: A-R Editions, Inc., 2001, 155 pp.

[vii] Varia conforme as partes do poema, de 3 a 6 vozes. Neste poema de Giovanni Del Bene, encontramos a divisão em 13 partes, em que Nasco muda a escrita a cada parte, sendo 6 partes a 5 vozes, 2 partes a 3 e a 4 vozes e 3 partes a 6 vozes.

[viii] Varia conforme as partes do poema, sendo 2 partes a 5 vozes, 2 partes a 4 vozes, 1 parte a 3 vozes e 1 parte a 6 vozes.

[ix] "But we can generally understand the term as referring to late-sixteenth-century music that expressed the meaning, emotion, and imagery of the text with an intensity (at least to contemporary ears) unknown to previous generations; it was, moreover, music intended for an elite, cultivated audience."

[x] Atualmente executadas por um Soprano.

[xi] Este termo não se aplica mais nos dias atuais. Esta voz, portanto, poderia ser executada por um Segundo Contralto ou um Segundo Tenor, dependendo da tessitura.

[xii] Termo atribuído a uma sexta voz adicionada à polifonia. O tipo vocal hoje destinado a ela dependeria da clave e da tessitura utilizada.

[xiii] A vozes iguais.

[xiv] Apesar do termo coro misto, é importante citar que os madrigais foram compostos para serem executados com apenas 1 cantor por voz, portanto, teríamos a aplicação das peças para, no máximo, sexteto vocal.

[xv] À esquerda se encontram as nomenclaturas utilizadas nos originais e à direita a sugestão da autora.

[xvi] O primeiro madrigal contém algumas divergências de atribuição de vozes conforme as partes, abordadas nas notas de rodapé a seguir:

[xvii] Exceção: 13ª Parte, Soprano.

[xviii] Exceções: 12ª Parte, Mezzo-Soprano; 13ª Parte: Tenor.

[xix] Escrito em *chiavette* - Termo italiano, derivado de *chiave* (clave). Sistema de claves altas utilizado na Música Vocal Renascentista que sugere uma transposição das linhas melódicas uma 4ª ou 5ª abaixo. Este sistema tinha a finalidade de evitar a presença de linhas suplementares ou mesmo a inclusão de acidentes nas armaduras de claves.

[xx] Com base na edição de POWERS.