

Pietro Bembo e o madrigal italiano do século XVI uma análise de *Che giova posseder*, de Andrea Gabrieli

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Ludmilla Thompson Sathler Freitas

Universidade Estadual Paulista – ludmilla.thompson@gmail.com

Resumo: Considera-se que as ideias de Pietro Bembo, uma das figuras mais importantes da cena literária italiana do século XVI, desempenharam papel relevante na música de sua época, em especial no desenvolvimento do madrigal italiano, gênero musical que se propôs a utilizar poemas de alto valor literário escrito em língua italiana vulgar. Desta maneira, nesta comunicação procura-se analisar um madrigal italiano do século XVI, indagando de quais maneiras e em que medida as ideias de Pietro Bembo podem ter sido substrato para as composições da época.

Palavras-chave: Renascimento. Madrigal italiano. Pietro Bembo. Andrea Gabrieli

Pietro Bembo and the Italian Madrigal of the XVI Century: an Analysis of *Che giova posseder*, of Andrea Gabrieli.

Abstract: It is considered that the ideas of Pietro Bembo, one of the most important figures in the Italian literary scene of the XVI century, played a relevant role in the music of his time, specially in the development of the Italian madrigal, musical genre that began to employ poems of high literary value, written in the vulgar Italian language. Therefore, this study seeks to analyse an Italian madrigal of the XVI century, inquiring in what ways and to what extent Pietro Bembo's ideas may have been basis for the compositions of his time.

Keywords: Renaissance. Italian madrigal. Pietro Bembo. Andrea Gabrieli.

1. Introdução

Pietro Bembo foi um importante humanista, poeta e literato veneziano, cujas principais propostas se encontram reunidas no livro *Prose della Volgar Lingua*, publicado em 1525, e são: a recomendação da utilização do vulgar florentino para a literatura e a adoção dos grandes escritores do *trecento*, Petrarca e Boccaccio, como modelos de *imitatio* para a poesia e prosa, respectivamente. A partir desses autores Bembo cria uma análise poética que aponta para a sonoridade das palavras e das frases - as categorias por ele denominadas de *gravità* e *piacevolezza*. Assim, nesta comunicação procura-se analisar um madrigal italiano do século XVI, indagando de quais maneiras e em que medida as ideias de Pietro Bembo podem ter sido substrato para as composições da época.

Surgido no século XVI, o madrigal italiano deu início à utilização de poemas de alta qualidade literária escritos em língua vulgar em vários tipos de verso. A estreita relação do madrigal com a palavra é testemunhada por autores como Nicola Vicentino, que em seu tratado de 1555, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, afirma que o texto poderia dar

liberdade ao compositor para sair da “ordem do modo”, usar dissonâncias anteriormente proibidas pelas regras do contraponto e outros artifícios que comumente não seriam utilizados:

Madrigais, ou Canções, que no princípio expressarão com alegria as suas paixões, e depois no fim serão cheios de tristeza, e de morte, e depois o mesmo acontecerá ao contrário; aí sobre os tais, o Compositor poderá sair fora da ordem do Modo, e entrará em outro, porque não terá obrigação de responder ao tom, de nenhuma música, mas será somente obrigado a dar alma àquelas palavras, e com a Harmonia de mostrar as suas paixões, quando ásperas, e quando doces, e quando alegres, e quando tristes, e segundo o seu assunto; e daqui se pegará a razão, que apesar de tudo, com má consonância, se poderá usar sobre as palavras, segundo os seus efeitos, de forma que sobre tais palavras se poderá compor qualquer tipo de grau, e de harmonia, e sair do Tom e reger-se segundo o assunto das palavras Vulgares, segundo o que acima foi dito.¹ (VICENTINO, 1555, p. 48, tradução nossa)

Sendo assim, é o texto que determina, por exemplo, a forma não estrófica do madrigal, de modo que cada verso ganha uma música especificamente composta para ele. Além disso as técnicas composicionais utilizadas se alternam livremente entre imitação, textura acordal, pintura de palavras, e o que mais ocorresse ao compositor enfatizar a respeito do texto.

O que significa, porém, expressar o texto de um poema? Algumas ferramentas composicionais como a pintura de palavras (onde, por exemplo, a palavra “correr” é representada por uma sequência de notas rápidas, palavras que se refiram a “céu” são notas agudas e “terra”, graves) nos mostram que de forma geral, expressar o texto significa expressar o significado das palavras. Precisamente aqui surge uma das inovações de Bembo, pois ele apresenta uma análise poética que enfatiza a *sonoridade* das palavras e das frases, e que leva em conta fatores como a quantidade de consoantes, distância das rimas e acentuação das palavras.

2. A análise literária segundo Bembo

No segundo livro do *Prose della Volgar Lingua*, Bembo apresenta a sua proposta de análise literária baseada especialmente nos escritos de Petrarca, do qual cita diversos exemplos. Os escritos deste influente poeta do *trecento* fundamentam o pensamento de Bembo de que tudo fosse escrito de forma considerada por ele como nobre e bela, usando as palavras adequadas ou mudando sua ordem no texto, sendo possível mudá-las de lugar, flexioná-las (observando se é melhor usá-las no singular ou plural, feminino ou masculino etc) ou modificar suas letras, por exemplo por apócope (*dir* ao invés de *dire*, recurso muito

utilizado em poesia) (BEMBO, 1993). Analisar em um texto as categorias poéticas *gravità* e *piacevolezza* (gravidade e agradabilidade, em tradução literal) é para ele um método eficaz para julgar a qualidade de uma obra, e elas são obtidas através do *suono*, *numero* e *variazione*.

Em relação ao *suono*, Bembo indica como *grave* o som das rimas mais distantes, e *piacevole* aquele produzido pelas rimas próximas. Isso faz, por exemplo, com que o verso hendecassílabo, que possui onze sílabas, seja mais grave do que o heptassílabo, de sete, pois para ele “toda demora nas coisas é naturalmente indício de gravidade” (BEMBO, 1525, p. 157, tradução nossa)². Rimadas dentro de um verso, porém, seriam extremamente desagradáveis, por não dar ao poeta liberdade suficiente para compor.

Em *numero*, Bembo estabelece que as palavras proparoxítonas são leves, prazerosas, e as oxítonas naturalmente pesadas, graves. Já as paroxítonas são medianas e podem apresentar *gravità* ou *piacevolezza* conforme a quantidade de letras e seu posicionamento. Quanto mais letras a palavra possuir, mais grave ela será. Além disso, gera-se gravidade quando um grupo de consoantes alonga a sílaba. Sendo porém a maior parte das palavras italianas paroxítonas (*piane*), uma será mais grave ou leve que outra dependendo de seu contexto. Para Bembo, é o ritmo e o som das palavras que confere *gravità* e *piacevolezza*, e estas qualidades são para ele mais importantes do que seu próprio significado. A *variazione*, princípio que para Bembo ordena todo o resto, nada mais é que variar *gravità* e *piacevolezza*, pois a utilização de apenas um desses elementos pode aborrecer o leitor. Desta forma, em um poema com muitas rimas distantes deve-se pôr alguma rima próxima, assim como entre muitas palavras paroxítonas deve-se acrescentar uma oxítona ou proparoxítona, e assim por diante.

3. Cadências na música renascentista

A cadência é um dos principais elementos da composição do madrigal renascentista e da música polifônica como um todo, e seu estudo contribui para a compreensão da estrutura geral de uma determinada peça. O teórico italiano Gioseffo Zarlino, em sua importante obra *Le istituzioni harmoniche*, afirma:

[...] a Cadência possui tanto valor na Música, quanto o Ponto na Oração, e pode ser realmente chamada Ponto da Canção. É bem verdade, que se coloca também onde se repousa, ou seja, onde se encontra a terminação de uma parte da harmonia, de modo que paramos também no contexto da Oração, quando se encontra não somente a distinção mediana, mas também a final. Não devemos colocá-la sempre [apenas] em um lugar, mas sim em diversos lugares, a fim de que da *variedade* surjam harmonias mais agradáveis e deleitosas. O Ponto da oração e a Cadência devem terminar

juntos, mas não sobre qualquer tom, e sim nos tons próprios dos Modos nos quais será composta a canção.³ (ZARLINO, 1561, p. 221, tradução nossa)

Podemos concluir assim que não apenas a cadência é um fator fundamental a ser levado em conta na análise do madrigal, mas também que ela possui para os autores da época uma forte ligação com a escrita, e portanto, com o texto que está sendo cantado. Além disso a cadência pode produzir *variazione*, conceito já citado de suma importância para Bembo, estando contudo a cadência sujeita às regras do contraponto, devendo ser colocada nos tons próprios do modo composto.

Os movimentos melódicos que compõem a cadência - as cláusulas *cantizans*, *altizans*, *tenorizans* e *basizans* - foram compilados por Bernhard Meier (1988), e se encontram também citados em Nogueira e Pereira (2016). Descrevendo de forma sucinta, o *cantizans* é o movimento ascendente por grau conjunto para a nota de resolução da cadência (geralmente encontrado como oitava-sétima-oitava, muitas vezes com diminuição e sincopado), *tenorizans* é o movimento descendente também por grau conjunto, e *basizans* é o movimento que se direciona também para a nota de resolução através de salto de quarta ou quinta, ascendente ou descendente. Encontra-se também descrita a cláusula *altizans* que preenche a harmonia e costuma se dirigir para o quinto grau, mas que não é essencial para a formação da cadência. É importante ressaltar que, embora os movimentos melódicos citados tomem o nome das vozes *Cantus*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*, eles podem se localizar em qualquer voz da peça.

Para a terminologia dos tipos de cadências, levou-se em conta o artigo '*Eros*' and '*Thanatos*': *A Ficinian and Laurentian Reading of Verdelot's 'Sì lieta e grata morte'* de Stefano La Via e o livro de 2011, *The Performance of 16th-Century Music* de Anne Smith, que aborda de forma didática os principais tópicos que afetam a performance da música renascentista. Torna-se primordial enfatizar que, embora as expressões se assemelhem com a terminologia moderna, por vezes possuem outro significado. La Via chama portanto de “cadência autêntica” aquela que possui *basizans* na voz mais grave, com salto, *cantizans* com semitom que leva para a nota fundamental do acorde, e pode também ter *tenorizans*. Quanto mais dessas características a cadência tiver, mais seu caráter será “positivo, sintático e fortemente assertivo” (LA VIA, 2002, p.111). La Via denominou “semicadência” aquela que contém semitom descendente numa das vozes superiores (como o madrigal desta comunicação possui apenas três vozes, foi levado em conta semitom apenas na voz do *Canto*), e *basizans* com salto na voz mais grave. Segundo La Via, quanto mais as vozes tiverem saltos

ou graus descendentes, mais “patética e sombria” será esta cadência. Temos uma “cadência frígia” quando o semitom necessário para a cadência encontra-se no *tenorizans* (usualmente nas vozes mais graves), sempre acompanhado de *cantizans*. La Via chama “cadência plagal” aquela que possui o *basizans* com salto de quinta ascendente ou quarta descendente (assim como na semicadência) e uma das vozes superiores realiza semitom descendente que forma uma quinta com o baixo na última nota da cadência. Além do mais, toda cadência onde podemos observar que uma das cláusulas poderia completar um *cantizans*, *tenorizans* ou *basizans*, mas deliberadamente se desvia para outra nota do acorde é denominada “cadência fuggita”. Outros fatores contribuem para que a cadência seja mais conclusiva, como a quantidade de cláusulas que ela possui (quando existe apenas um movimento - somente o *cantizans*, por exemplo - não consideramos cadência), a localização em tempos fortes da música, o fato das vozes pronunciarem o mesmo texto simultaneamente, a existência de pausas após a cadência, dentre outros.

4. *Che giova posseder cittadi e regni*

Para constatar se os compositores tinham em mente as regras de *gravità* e *piacevolezza* ao fazer a música, nada melhor do que analisar uma criação do próprio Bembo, dado que diversos de seus poemas foram musicados. O poema escolhido foi o *Che giova posseder cittadi e regni*; ele é uma *stanza*, ou seja, estrofe de uma canção, que possui um significado completo em si mesmo, como indica a origem do termo (*stanza* - que em italiano significa literalmente “quarto” - vem de *stare*, ou seja, permanecer, parar em determinado lugar). Este poema faz parte do *Stanze di M. Pietro Bembo*, escrito para ser recitado na corte de Urbino e posteriormente impresso na coletânea *Rime* de 1530. A *stanza* “*Che giova posseder cittadi e regno*” desfrutou de certa notoriedade e foi musicada por diversos compositores no século XVI. O esquema métrico do poema segue a *ottava*, ou seja, oito versos hendecassílabos, o que segundo Bembo indica *gravità* no madrigal como um todo, com rimas ABABABCC; as duas últimas, por serem próximas, são consideradas *piacevoli*. Eis o poema:

*Che giova posseder cittadi e regni / E palagi abitar d'alto lavoro / E servi intorno aver
d'imperio degni / E l'arche gravi per molto tesoro / Esser cantate da sublimi ingegni / Di
porpora vestir, mangiar in oro / E di bellezza pareggiar il Sole / Giacendo poi nel letto
fredde e sole?*

O madrigal homônimo musicado por Andrea Gabrieli se encontra na coletânea *Il primo libro de madrigali a 3 voci* (Veneza, Antonio Gardano, 1575), e para esta comunicação, levou-se em conta apenas a primeira das quatro partes do madrigal. Gabrieli, além de ser veneziano assim como Bembo, também foi organista da igreja de São Marcos por muitos anos, tendo sido provavelmente discípulo de Willaert. O madrigal se encontra no modo jônio transposto, fato observado através do bemol na armadura (que indica que o modo está transposto, segundo Smith⁵), do âmbito da voz do tenor e da *finalis* em Fá. Em se tratando de uma composição mais tardia - e portanto mais distante das *Prose* -, podemos observar também alguns locais onde os elementos das cadências não são tão claros e algumas características que nos sugerem a noção de tonalidade. As imitações são sempre *sciolte* (segundo a terminologia de Zarlino), ou seja, com as vozes imitando aproximadamente os intervalos e durações da melodia inicial, sendo que o começo de cada imitação é sempre muito próximo da anterior.

O primeiro local onde podemos observar claramente uma cadência é no compasso 6, onde vemos uma cadência autêntica em Dó, longa, forte e conclusiva, onde porém a voz do *Tenore* sustenta a nota, não permitindo que a música pare completamente. No quarto verso (*e servi intorno*) se inicia o primeiro trecho com homofonia e concordância textual, e percebemos que a palavra *gravi* se destaca por formar uma tríade menor em Dó, com uma nota mais longa e o que poderia ser uma cláusula *tenorizans* frígia na voz do *Canto*, mas não o é pelo fato de não possuir *cantizans* ou *basizans* nas outras vozes. O significado da palavra é “gravidade” e ela possui a dupla consoante “gr” (o que, pelas regras do Bembo, faz dela mais grave se comparada a palavras que não a possuem). Em função disso a particularidade deste trecho parece aludir duplamente ao significado do texto e à sua sonoridade.

No fim deste verso (*per molto tesoro*) podemos ver uma cadência autêntica porém *fuggita* em Fá, pois a voz do *Tenore*, ao invés de descer para Fá formando o *tenorizans*, ascende um tom. No compasso 15 vemos uma cadência enfraquecida por trazer o *tenorizans* na voz mais grave e não possuir *basizans*. Observa-se uma cadência no compasso 17 também enfraquecida porque curta, no tempo fraco e o *cantizans* é sua voz mais grave. O compasso 18 conclui o verso (*mangiar in oro*) com cadência *fuggita* pois o *basizans* se encontra incompleto além de posicionar o *cantizans* na voz inferior; observa-se porém na repetição do texto uma cadência autêntica em Fá (compasso 19), com todas as cláusulas em seu lugar, além de ser seguida de pausa, que destaca o verso seguinte onde começa a *piacevolezza* da métrica do soneto.

Vemos mais uma cadência autêntica em Sol no compasso 21 (que aos ouvidos modernos soaria como uma dominante da dominante), e uma pequena e fraca cadência *fuggita* na palavra *letto*, cujo *Canto* poderia ser um *basizans*. O último compasso desta primeira parte faz pensar que a voz mais grave forme um *basizans*, porém ele não é suportado por outras cláusulas e não chega a ser cadência, corroborando com o significado do texto (“frias e sozinhas”) e a expectativa de uma continuação.

A palavra *porpora*, a mais *piacevole* do poema (por ser uma proparoxítona), parece não receber nenhum tratamento especial aqui. Os versos que pelas regras do Bembo seriam mais graves também não parecem se destacar na composição. O terceiro verso - mais grave de todos pela maior presença de duplas consoantes - se une ao quarto por elisão na voz do tenor, sem que haja propriamente uma cadência, nem tratamento melódico ou harmônico singular.

Considerações finais

O compositor Andrea Gabrieli, ao elaborar este madrigal, não parece observar ao pé da letra o pensamento de Bembo. Apesar da palavra *gravi* ter sido destacada (e se tratar de uma palavra mais grave que suas vizinhas, por ter dupla consoante), seu realce pode se dar também pelo seu significado. A palavra *porpora*, como foi dito, parece não ter sido destacada. Apesar disso, observamos uma cadência autêntica bastante definida no compasso 19, que antecede os dois últimos versos *piacevoli*, o que pode ter sido feita para destacá-los. Consideramos enfim que é improvável que os conceitos de Bembo, e em especial a *gravità* e a *piacevolezza*, possam ser transportados para a música de uma forma tão estrita à ponto de salientar cada pequena variação do texto, pelas particularidades que as regras musicais impõem ao compositor.

Referências:

BEMBO, Pietro. *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime, a cura di Carlo Dionisotti*. 2. ed. Milano: I Classici Italiani TEA, 1993.

GABRIELI, Andrea. *Libro primo de Madrigali a tre voci*. Vocal. Veneza: Antonio Gardano, 1575. Disponível em: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00093127>. Acesso em 29 dez. 2018.

LA VIA, Stefano. 'Eros' and 'Thanatos': A Ficinian and Laurentian Reading of Verdelot's 'Si lieta e grata morte'. *Early Music History*, v. 21, 2002. Acesso em 9/6/2017

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*. New York: Broude Brothers, 1988.

NOGUEIRA, M. P.; PEREIRA, F. L. C. 2016. Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century. *Musica Theorica*. Salvador: TeMA, 2016, p.113-138.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press Inc, 2011.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555. Disponível em: <http://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/vicant.html>. Acesso em: 05 jun. 2018.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. 2. ed. Veneza: Francesco Senese, 1561. Bologna: Arnoldo Forni Editore, 2008.

Notas

¹ Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo uerrà per il contrario; all'hora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un'altro, perche non haurà obbligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obligato à dar l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro soggetto; & da qui si cauerà la ragione, che ogni mal grado, con cattiuua consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il soggetto delle parole Volgari, secondo che di sopra s'ha detto.

² Ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio.

³ Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto il Punto nella Oratione; & si può veramente chiamare Punto della Cantilena. È ben vero, che si pone anco dove si riposa, cioè dove si trova la terminatione di una parte dell'harmonia, nel modo che si fermiamo etiandio nel contesto della Oratione, quando si trova non solamente la distinctione mezana, ma ancora la finale. Ne la dovemo por sempre in un luogo; ma si bene in luoghi diversi, accioche dalla varietà ne seguiti più grata, & più dilettevole harmonia. Et debbeno terminare insieme il Punto della oratione & la Cadenza; non gia sopra qual si voglia chorda; ma nelle proprie chorde regolari de i Modi, ne i quali sarà composta la cantilena.

⁵ SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press Inc, 2011.

Che giova posseder citad'et Regni

Andrea Gabrieli

Prima Stanza.

Canto
Tenore
Basso

Che gio - va pos-se - der ci - ta-d'et Reg -
Che gio - va pos-se - der ci - ta-d'et Reg - ni ci - ta - d'et Reg -
Che gio - va pos-se - der ci - ta-d'et Re -

4

ni E pa - la - gi ha - bi - tar d'al - to la - vo - ro E ser - vi in -
gni E pa - la - gi ha bi - tar d'al - to la - vo - - ro E
gni E pa - la - gi ha bi - tar d'al - to la - vo - ro E ser vi in -

8

torno ha - ver d'im - pe - rio de - gni Et l'ar che gra - vi pel mol to the - so -
ser - vi in - torno ha - ver d'im pe - rio de - gni Et l'ar che gra - vi pel mol - to the
tornò ha - ver d'im - pe - rio de - gni Et l'ar che gra - vi per mol to the - so -

13

- ro Es - ser can - ta - te da su - blimi inge - gni Di por - po - ra
so - ro Es - ser can - ta - te da su - blimi in - ge - - gni Di por - po - ra
- ro Es - ser can - ta - te da su - blimi inge - gni

17

ves - tir man - giar in o - ro man - giar in o - ro E di bel - lez - za pa -
ves - tir man - giar in o - ro man - giar in o - ro E di bel - lez - za pa -
Di por - po - ra ves - tir man - giar in o - ro E di bel - lez - za pa -

21

- reg - giar il so - le Gia - cen - do poi nel let - to fred - d'e so - le.
- reg - giar il so - le Gia - cen - do poi nel let - to fred - d'e so - le.
- reg - giar il so - le Gia - cen - do poi nel let - to fred - d'e so - le.