

Non sdegnate questa Comedia nostra: uma introdução às Comédias Madrigalescas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: SA-6 MUSICOLOGIA

Raphael Reis Medeiros de Campos
Universidade Estadual do Paraná
raphael.rmcampos@gmail.com

Resumo. O presente artigo é uma revisão bibliográfica sobre as comédias madrigalescas, gênero cênico-musical renascentista que surgiu no final do século XVI e durou até a primeira metade do século XVII. A historiografia das comédias madrigalescas ainda é frequentemente ligada à gênese da ópera; este trabalho versa exclusivamente sobre esta modalidade de entretenimento, buscando compreendê-la enquanto gênero autônomo, a partir de suas próprias características e idiosincrasias.

Palavras-chave. Comédias madrigalescas; Música renascentista; Teatro renascentista; Commedia dell'Arte; Madrigais.

Non Sdegnate Questa Comedia Nostra: an Introduction to the Madrigal Comedies.

Abstract. This article is a literature review on madrigal comedies, a Renaissance scenic-musical genre that emerged at the end of the 16th century and lasted until the first half of the 17th century. The historiography of the madrigal comedies is still often linked to the genesis of opera; this work deals exclusively with this type of entertainment, seeking to understand it as an autonomous genre, based on its own characteristics and idiosyncrasies.

Keywords. Madrigal Comedies; Renaissance Music; Renaissance Theatre; Commedia dell'Arte; Madrigals.

INTRODUÇÃO

As Comédias Madrigalescas surgiram e sumiram rapidamente. Apesar de inovadoras, o fato de terem se desenvolvido juntamente ao nascimento da ópera, na virada do século XVI para o XVII, contribuiu para que esse grupo de trabalhos cênico-musicais não recebesse a devida atenção enquanto corpo de produções idiossincráticas. Em comparação à quantidade de escritos sobre as obras iniciais da trajetória da ópera, que utilizavam a monodia para função dramática, poucos são os materiais, principalmente em língua portuguesa, que versam exclusivamente sobre as comédias madrigalescas. Existe a questão da influência histórica (a ópera é um gênero que se mantém vivo até hoje); contudo, por muito tempo a historiografia entendeu as comédias madrigalescas como parte da narrativa do nascimento da ópera – e este enquadramento contribuiu para minar sua relevância enquanto gênero independente. Esta

forma de categorização do gênero vem se alterando mais expressivamente desde a segunda metade do século passado – em perspectiva, há relativamente pouco tempo -, mas, ainda assim, os materiais de mais fácil acesso a informações sobre as comédias madrigalescas seguem sendo os parágrafos (com sorte, um capítulo inteiro) sobre os primórdios da ópera e suas influências, em livros generalistas de história da música ou específicos sobre o gênero operístico.

Este artigo, de revisão bibliográfica, busca reunir informações que possam ajudar a compreender de forma mais consistente o que são as comédias madrigalescas, suas características e peculiaridades - tanto em aspectos musicais quanto relativos à performance cênica -, tratando-a de forma autônoma e, assim, contribuindo para a sua emancipação na historiografia musical.

COMÉDIAS MADRIGALESCAS

As comédias madrigalescas são herdeiras de pelo menos duzentos anos de desenvolvimento de música vocal polifônica. Seu surgimento é resultado da contribuição de uma diversidade de gêneros anteriores, que se mesclaram no que viria a ser o ápice da união entre drama e música nesse repertório. Ainda na primeira metade do século XVI, compositores como Clément Janequin (1485-1558), em sua música descritiva, imitativa, já buscavam efeitos dramáticos na representação sonora de elementos extramusicais (DUNCAN, REGAN; 1979, p. 6). Contudo, o drama se uniria à música de forma definitiva apenas próximo à virada para o século XVII.

As obras que hoje são entendidas como integrantes da categoria Comédias Madrigalescas começaram a ganhar expressividade na década de 1590. Martha Farahat (1991) considera *Selva di varia recreatione* (1590), de Orazio Vecchi, como obra seminal e, como última publicação, *Trattenimenti da villa* (1630), de Adriano Banchieri, o que daria ao gênero uma vida útil de menos de meio século.¹ Seu desaparecimento precoce é atribuído ao declínio da popularidade do madrigal polifônico em prol das monodias, o que aconteceu concomitantemente à ascensão da ópera – gênero que também buscava unir música e drama, com seus próprios méritos.

¹ Cecil Adkins, em sua classificação, considera como primeira obra, e a única anterior a 1590, a comédia de Alessandro Striggio *Il cicalamiento delle donne al bucato* (1567), obra que fora publicada juntamente a outras peças e não como um livro independente, divergindo dos outros títulos da categoria (SCHLEUSE, 2015, p. 174).

O termo *madrigal comedy* foi cunhado apenas no século XX, para denominar esse grupo heterogêneo e pequeno de produções² que, até então, não havia encontrado seu espaço ideal na historiografia musical: se por um lado essas obras não eram percebidas como excepcionais dentro do corpo de produções madrigalescas para receberem a devida atenção, por também buscarem unir drama e música, foram, por muito tempo, vistas como antecessores do gênero operístico – e, por serem menos relevantes em contribuição do que as obras de fato seminais, que privilegiavam a monodia, acabaram sendo compreendidas de forma equivocada e percebidas como menos interessantes. Essa inserção das comédias madrigalescas à narrativa da história da ópera ajudou em sua legitimação enquanto categoria musical, mas minou o reconhecimento de seu valor intrínseco enquanto gênero musical independente (GLASS, JR; 2006).

Atualmente é consenso entre os estudiosos que a ópera e a comédia madrigalesca estavam em desenvolvimento concomitante e paralelamente. Logo, incluir as comédias madrigalescas como um dos antepassados da ópera é uma posição antiquada, apesar de ainda presente em alguns materiais generalistas de história da música. Em *A History of Western Music* (2014), por exemplo, Burkholder, Grout e Palisca mencionam as comédias madrigalescas brevemente, optando por incluí-las no capítulo dedicado à Invenção da Ópera (subcapítulo sobre os precursores da ópera) e não no capítulo sobre madrigais, possivelmente devido à tradição historiográfica.

Outra influência para a ópera foi o madrigal. Alguns madrigais foram dramas em miniatura, usando grupos contrastantes de vozes para sugerir diálogo entre personagens. A experiência dos compositores de madrigais em expressar emoção e dramatizar o texto através da música estabeleceu as bases para a ópera. **Ocasionalmente, compositores agrupavam madrigais em uma série para representar uma sucessão de cenas ou um enredo simples, gênero conhecido como comédia madrigalesca ou ciclo madrigal. O mais conhecido foi L'Amfiparnaso (As Encostas do Parnaso, 1594), por Orazio Vecchi (1550-1605).** (BURKHOLDER, GROUT, PALISCA; 2014, p. 308, grifo nosso).

A alcunha comédia madrigalesca refere-se a “grupos de canções polifônicas profanas que compartilham de um mesmo tema, frequentemente de forma um tanto vaga” (GLASS, JR.; 2006, p. 11), e que contêm, em algum nível, continuidade - às vezes apenas temática, dada pelo título da obra, mas às vezes também narrativa. O grande diferencial do gênero está

² Vinte e duas obras são normalmente enquadradas como comédias madrigalescas (GLASS, JR; 2006), cada qual se encaixando nas definições do termo com um diferente nível de sucesso, como Paul Schleuse (2015) discute brevemente.

justamente na continuidade que as obras buscam estabelecer, utilizando canções polifônicas com propósitos dramáticos. Quanto a este aspecto, é recorrentemente citada a esquematização proposta por Cecil Adkins,³ que classifica as comédias de acordo com o nível de continuidade por elas empregado: segundo o autor, a continuidade pode se dar exclusivamente por conta do título da obra (abarcando peças de temática semelhante), por conta dos personagens que aparecem recorrentemente⁴ ou, em um nível mais profundo, obras com um enredo uno e desenvolvimento de personagens. Segundo Adkins, apenas seis obras entrariam na última categoria, sendo uma de Orazio Vecchi (*L'Amfiparnaso* [1597]) e cinco de Adriano Banchieri (*La pazzia senile* [1598], *Il studio dilettevole* [1600], *Il metamorfosi musicale* [1601], *La prudenza giovanile* [1607] e *La saviezza giovanile* [1628]).⁵ Apesar de ser uma classificação frágil, como apontado por Farahat (1991) e principalmente por Schleuse (2015, p. 172-175), é, até o momento, a mais completa tentativa de categorização de um gênero de difícil limitação.

MADRIGAIS

O termo madrigal foi usado no século XVI para denominar uma forma poética específica: um poema de uma só estrofe, com esquema de rimas livres. Contudo, como Glass (2006, p. 18) aponta, o termo era frequentemente utilizado de forma mais abrangente, englobando outras formas poéticas.

O madrigal foi a forma musical secular mais importante da Renascença. A música dos madrigais durante a primeira parte do século XVI normalmente não possuía repetições ou refrões e contava com quatro ou cinco vozes. Outra característica era sua preocupação com o texto: a música servia para enfatizar as ideias dos poemas. Um dos recursos mais comuns desse estilo é a pintura de palavras, onde o compositor buscava criar sonoramente um efeito que equivalesse ao significado de determinado vocábulo.

Foi apenas no final do século XVI que surgiram as Comédias Madrigalescas, obras que utilizaram os madrigais para propósitos cênico-dramáticos. Frutos de seu tempo, contavam com todas as possibilidades que os madrigais podiam oferecer; em termos formais, essas obras não possuem uniformidade com relação à estrutura musical, pois abarcam uma

³ Fonte original: O. Vecchi, *L'Amfiparnaso*. Tradução e transcrição por C. Adkins. *Early Musical Masterworks 1* (Chapel Hill, 1977), p. 15.

⁴ Adkins sugere quatro categorias, fazendo uma distinção entre a categoria de personagens recorrentes e uma segunda, também com personagens recorrentes, mas com temática pastoral.

⁵ A ênfase deste trabalho recai sobre esta categoria, pois, além de serem consideradas as principais obras do gênero, a relação entre drama e música é um dos aspectos de maior interesse nesta pesquisa.

variedade de formas que extrapola o gênero madrigal (GLASS, JR; 2006, p. 17). Era comum que se utilizassem diversas formas de música coral da época, como a *frotolla*, *caccia*, *villota*, *giustiniana*, *villanella*, *moresca*, *ebraica*, *chanson*, *battaglia*, entre outras (DUNCAN, REGAN; 1979, p. 5), de acordo com as necessidades e preferências do compositor. O número de vozes utilizadas também era variável, dando ao compositor uma amplitude de possibilidades criativas.

Ainda no final deste mesmo século, composições para uma só voz e acompanhamento começaram a ganhar cada vez mais espaço, tornando a canção polifônica ultrapassada. Na virada para o século XVII, a monodia foi adotada como forma musical ideal para finalidades cênicas, tendo sido empregada em algumas passagens musicais em Intermédios e, posteriormente, nas primeiras óperas. Deste modo, não tardou para que a composição de Comédias Madrigalescas chegasse ao fim.

Na época, intelectuais debatiam sobre a música cênica e sobre as possibilidades dramáticas da música polifônica, em contraste com a ascendente monodia. Orazio Vecchi explana, no prefácio de *L'Amfiparnaso*, que desenvolver ação dramática em peças musicais é um desafio, pois as palavras faladas seguem um ritmo natural de desenvolvimento, lógica que a música não segue: devido à necessidade de se desenvolver ideias musicais, que frequentemente necessitam de reforços e contrastes, o tempo narrativo acaba sendo alterado. A música polifônica nas comédias madrigalescas impedia que a ação fluísse de uma cena para outra de forma contínua, “fragmentando” o enredo (sendo esta uma das críticas utilizadas, na historiografia, para desqualificar estas obras).⁶ As cenas, “soltas”, precisavam ser completadas pela imaginação daqueles que as fruíam – e que o faziam graças ao conhecimento prévio que possuíam das convenções teatrais da época (SCHLEUSE, 2015, p. 138-139).

COMMEDIA DELL'ARTE

A *commedia dell'arte* foi a base dramática que proporcionou ao madrigal as condições ideais para o desenvolvimento de narrativas cênico-musicais, ainda que algumas

⁶ Grout e Williams, em *A Short History of Opera* (2003), utilizam este argumento ao abordarem, por pouco mais de uma página, as comédias madrigalescas. No texto, fica evidente que a referência de qualidade cênico-musical, para eles, é a ópera. É com o espetáculo operístico (em seu formato primordial) que os tempos narrativo e musical foram praticamente igualados, graças à adoção da monodia enquanto base da narrativa. O intuito da monodia nesses espetáculos era aproximar a música da cadência da fala, e isto possibilitou o desenvolvimento completo da ação em cena. Contudo, isto não significa, como os autores insinuam, que o madrigal não sirva para objetivos dramáticos, mas que, por operar de modo diverso da monodia, suas possibilidades e sua linguagem serão diferentes. Nino Pirrotta, no livro *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (1984), também aponta a fragmentação das cenas das comédias madrigalescas, criticando seu status de “comédia” (segundo ele, “pseudocomédia” – o termo comédia sendo entendido como obra com unidade narrativa). Segundo o autor, “[...] em *Amfiparnaso* a comédia não é o objetivo real, mas apenas um pretexto para uma série de mais ou menos pitorescas, mais ou menos divertidas sketches e pinturas de gênero” (1984, p. 350).

das comédias madrigalescas também fizessem referências ao estilo tragicômico pastoral, muito popular nas cortes italianas da época.

Este gênero teatral surgiu na Itália no início do século XVI, a partir de outras formas populares de entretenimento, intimamente ligado ao cenário liberal do Carnaval Veneziano - posicionando-se no extremo oposto das comédias eruditas,⁷ humanistas, onde o texto escrito imperava. O nome, comédia de habilidade, diz muito sobre o formato do gênero: as peças eram criadas durante as apresentações a partir do improviso dos atores, que seguiam apenas um roteiro esquemático (*scenario* ou *sogetto*) com pontos-chave que se desenrolavam de acordo com a inspiração dos participantes (BERTHOLD, 2014, p. 353-355).

Foi com a *commedia dell'arte* que apareceram os primeiros atores profissionais, que se uniam em companhias itinerantes para se apresentar, normalmente em ambientes públicos, por vezes de forma improvisada. Como as comédias utilizavam personagens arquetípicos recorrentes (*maschere*), os atores se especializavam na representação de um deles, o que contribuía para a organicidade da improvisação. “O contraste da linguagem, *status*, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico” (BERTHOLD, 2014, p. 353).

Nos enredos, feitos à base de sátiras sociais, as situações cômicas eram comumente criadas pelos *Zanni*, os criados, que podiam ser astutos e até maliciosos, ou ingênuos e parvos. Muitos personagens se enquadram nesta categoria, como *Arlecchino* e *Pedrolino*. Os que eram engabelados eram os representantes das classes abastadas: *Pantalone*, velho rico que, nos enredos, ou possui uma filha na idade de casar, ou ele é quem corteja as moças jovens; e *Dottore*, um velho erudito que confunde informações e não se mostra muito brilhante em seus apontamentos. Havia ainda o *Capitano*, militar que, na necessidade, sempre se mostrava covarde. Estes personagens tinham vestimentas, máscaras e trejeitos próprios, sendo facilmente reconhecidos pelo público. Outros personagens poderiam aparecer, como os enamorados (casal apaixonado) e cortesãos – esses, tipos menos fixos e, normalmente, sem máscaras (BERTHOLD, 2014, p. 355).

Um elemento importante para a caracterização dos personagens era a linguagem: os *Zanni* exprimiam-se no dialeto de Bérgamo ou de Pádua; os patrões, no dialeto de Veneza, Toscana ou Bolonha.

Como na *Commedia dell'arte*, as máscaras do *Amfiparnasso* [sic] exprimem-se em dialeto; as personagens nobres, num italiano

⁷ As comédias eruditas eram peças amadoras, performadas pela elite intelectual nas academias. As obras eram norteadas pelos modelos da antiguidade, como os textos de Plauto e Terêncio (GLASS, 2006, p. 20).

extremamente rebuscado. Trabalhando de forma crítica com personagens reais e contemporâneas, que coloca em situações prosaicas, e opondo a observação psicológica precisa à estilização, a comédia madrigalesca foi a forma de reagir, com o vigor popularesco da *Commedia dell'arte*, à tendência que a *favola pastorale* tinha a ser friamente aristocrática. (COELHO, 2009, p. 37)

O intuito destas obras era, primordialmente, a diversão do público. Para isto, a música era um elemento recorrente: apesar de serem poucos os documentos primários que auxiliem na investigação do papel da música nestes espetáculos, as pinturas e gravuras da época recorrentemente retratam as trupes de *commedia dell'arte* com algum instrumento musical. Era comum que músicos tivessem familiaridade com o teatro, e que atores praticassem música (PIRROTTA, 1984, p. 344-46), e essa intersecção foi essencial para o desenvolvimento do teatro musical.

VECCHI E BANCHIERI

A comédia madrigalesca mais emblemática é *L'Amfiparnaso* (1597), de Orazio Vecchi (1550-1605), compositor modenense pivotal para o gênero. Vecchi trabalhou por muito tempo compondo música sacra. Paul Schleuse (2015) aponta que, por ter tido poucas oportunidades de trabalhar para a corte, Vecchi gozava de maior liberdade criativa em sua música profana, o que contribuiu para sua inventividade ao publicar livros com músicas de diferentes gêneros unidos por uma temática comum.

L'Amfiparnaso é a primeira comédia madrigalesca, segundo a classificação de Adkins, com alguma unidade de enredo entre as peças. A obra é estruturada em prólogo e três atos, que abarcam catorze cenas: dez diálogos cômicos e quatro monólogos sérios. Tanto os diálogos quanto os monólogos são sempre apresentados como composições a cinco vozes. Vecchi utilizou como modelo narrativo a *commedia dell'arte*, incorporando seus personagens e *scenari*.⁸ Na edição original da obra, as cenas são precedidas por uma ilustração que retrata os personagens e a ação da cena em questão; há também o tema da cena, descrito em um verso de três linhas, e a letra completa do excerto (SCHLEUSE, 2012, p. 101).

Na obra, a música é moldada de acordo com as necessidades dramáticas; cenas cômicas ou sérias recebem tratamentos musicais distintos. Nos momentos de diálogo cômico, Vecchi diferencia musicalmente seus personagens alternando os conjuntos de vozes, geralmente utilizando três dentre as cinco vozes disponíveis. As vozes, agrupadas, caminham

⁸ *L'Amfiparnaso* é “[...] uma verdadeira e própria *commedia dell'arte* à qual foi aplicada a música madrigalesca” (SOLERTI, 1904, p. 17).

paralelamente em terças ou sextas na maior parte do tempo, sendo o contraponto utilizado ocasionalmente e de forma mais livre. Enquanto isso, nos monólogos dramáticos, de temática amorosa - associados aos apaixonados, personagens que se aproximam da tradição da tragicomédia pastoral -, predomina o contraponto tradicional, num estilo mais sóbrio, utilizando as cinco vozes disponíveis. Na obra como um todo os agrupamentos vocais correspondentes a cada personagens são fluidos e arbitrários, comprometidos apenas com os efeitos sonoros pretendidos (SCHLEUSE, 2015, p. 144-145).

Outro nome importante para as comédias madrigalescas é Adriano Banchieri: além de organista, escritor e pedagogo musical, ele foi o maior compositor de comédias madrigalescas (no total, das 22 obras, 13 são de sua autoria). Banchieri tornou-se monge aos 19 anos de idade. No mosteiro, recebeu uma boa instrução musical e, pela sua ordem religiosa, pôde viajar e trabalhar em algumas cidades da atual Itália. Tornou-se organista no mosteiro San Michele in Bosco, e foi neste mosteiro que, em 1615, fundou a *Accademia dei Floridi*, para estudar a música em seus vieses teórico e prático. Banchieri morreu na cidade de Bolonha, em 1634 (GLASS, 2006, p. 27-28).

As comédias deste compositor costumam ter cinco ou três vozes⁹ – as primeiras foram publicadas como madrigais; as segundas, como livros de canções¹⁰ (sendo estas as que são classificadas por Adkins como as com maior nível de continuidade). Banchieri é considerado um seguidor de Vecchi, pois suas obras reproduzem muitas características de *L'Amfiparnaso*, como os personagens, argumentos e situações. Em suas obras, o que se destaca é a forma como ele cria de forma rica o cenário da narrativa, utilizando elementos típicos dos locais onde as histórias acontecem (PIRROTTA, 1984, p. 350).

PERFORMANCE

A performance dessas obras ainda é objeto de debate. Segundo Dent (1911), acreditava-se que *L'Amfiparnaso* “[...] era encenada em ‘mímica’, enquanto um coro cantava a música nos bastidores” (p. 331), ideia possivelmente advinda dos escritos de Banchieri (que serão discutidos mais à frente) e fortalecida pelas ilustrações que acompanham cada cena, que simulam uma apresentação teatral. Foi apenas no início do século passado que os estudiosos

⁹ Apesar de poder ser cantado a três vozes, Banchieri preferia o uso de seis vozes, num ensemble misto (para facilitar a identificação das vozes dos personagens) (FARAHAT, 1991, p. 128).

¹⁰ Pirrotta (1984, p. 351) chama atenção para o fato ao destacar que as comédias de Banchieri são compostas com três vozes, separando as obras de acordo com a classificação feita pelo compositor no momento de publicação. Outros autores parecem acatar a classificação feita por Adkins, que não se prendeu a este ponto e abarcou também as obras a cinco vozes.

fizeram uma leitura completa e atenta da obra e dos escritos Vecchi, no prefácio, que indicam fortemente que, na verdade, a obra não fora concebida para os palcos, pois “não era para os olhos, mas para os ouvidos” (FARAHAT, 1991, p. 124).

Tão familiares seriam esses personagens e seus maneirismos para todos os italianos da época que não haveria necessidade para eles de colocá-los no palco. Ele reconheceria cada um por seu dialeto, ainda mais claramente já que Vecchi em sua música foi sagaz o suficiente para capturar a exata entonação de suas frases características. As ilustrações nos livros de partitura eram provavelmente ilustrações e nada mais; na verdade, se a comédia fosse encenada em mímica, elas seriam inteiramente supérfluas, pois nenhum italiano precisaria de uma imagem para mostrá-lo como a *commedia dell'arte* era visualmente. (DENT, 1911, p. 333)

Schleuse (2012, p. 127) destaca que, como as falas dos personagens nos diálogos cômicos são diferenciados apenas pelas texturas das combinações de vozes, que são feitas arbitrariamente, um ouvinte possivelmente teria dificuldade de compreender os diálogos se não tivesse lido o texto completo antes da performance. Segundo o autor (2015), esta obra de Vecchi foi, na verdade, composta para a diversão dos próprios cantores – o canto era, nesses casos, uma forma de recreação privada, como uma espécie de jogo de interpretação, que não dependia de uma audiência. Esse formato privado, de acordo com Schleuse (2015, p. 139), contribuiu para que Vecchi pudesse, em *L'Amfiparnaso*, combinar e extrapolar os limites estilísticos tanto das comédias quanto dos dramas pastorais.¹¹

Se a música de *L'Amfiparnaso* foi composta como um “divertimento vocal”, podemos considerá-la não como uma obra cênico-musical, mas exclusivamente musical, assim como outras comédias madrigalescas:

[...] livros de madrigais e outras músicas seculares não eram normalmente concebidos para serem cantados do início ao fim em sequência. Cantores amadores escolhiam canções de um ou mais livros a bel-prazer, intercalando peças de estilos diferentes, e interrompendo para conversar, jogar, ou realizar outras atividades recreacionais. (SCHELUSE, 2012, p. 148)

Schleuse (2012) aponta como outros trabalhos do próprio Orazio Vecchi (classificados como comédias madrigalescas por Adkins, na categoria de continuidade atribuída pelo título unificante) reforçam essa ideia de que os livros eram apenas um repositório de canções agrupados tematicamente. Como exemplo, o autor cita *Selva di varia*

¹¹ Um exemplo é a presença, no enredo majoritariamente cômico, de cenas de tentativa de suicídio (ato II, cenas I e IV) - motivo comum em dramas pastorais, mas inexistente em comédias.

ricreatione (1590) e *Convito musicale* (1597): na primeira obra, Vecchi compara a variedade musical da obra com a variedade de espécies em uma floresta; na segunda, a variedade é equiparada a um banquete, onde cada um se servirá dos pratos que mais lhe apetercerem, de acordo com a sua fome. Apesar de *L'Amfiparnaso* ser constituído de forma diferente por propor uma ideia de continuidade, ter personagens recorrente e uma unidade musical maior do que as duas outras obras,¹² sua realidade prática não era necessariamente outra. Se a obra não tinha a pretensão primordial de ser um enredo com começo, meio e fim (uma peça de teatro completamente musicada), o aspecto teatral característico desta obra seria advindo da grande temática que une essas cenas: o *Teatro del Mondo*. A diferença entre esta obra e as outras duas consistiria não na forma de consumo da obra, já que esta poderia também ser fragmentada, mas no uso dessa temática maior no conteúdo das peças, que buscam representar as possibilidades cênicas existentes nas peças de teatro e, portanto, na vida.

As catorze peças que constituem *L'Amfiparnaso* poderiam também ser usadas independentemente desta forma, já que o propósito do livro não é simplesmente apresentar uma narrativa, mas lembrar leitores e cantores desses tipos de cenas que ocorrem em diferentes gêneros teatrais e, por conseguinte, de toda a gama de experiências humanas. (SCHLEUSE, 2012, p. 150).

A obra de Vecchi é inovadora, portanto, não por musicar uma peça de comédia, mas por transformar a própria comédia, enquanto gênero, em música (DENT, 1911, p. 332).

De acordo com Farahat (1991), ao aceitarem que *L'Amfiparnaso* possivelmente não era encenado, os estudiosos assumiram que a obra de Adriano Banchieri, cujo estilo era fortemente inspirado por Vecchi, seguia o mesmo princípio. Porém, existem fortes indícios de que ao menos uma das comédias de Banchieri pode ter sido pensada para o palco: na publicação de 1607 de *La Prudenza giovanile* existem indicações do autor sobre cenários, figurinos, elementos cênicos e marcações de cena, a maior parte delas presente no prefácio da obra. O compositor descreve que o cenário deve possuir duas construções, uma em cada lado, ambas com janelas; devem ser colocadas duas cadeiras, uma à esquerda e outra à direita do cenário; atrás do cenário, uma cortina, que esconderá os cantores; atrás dos cantores, um ensemble de alaúdes, cravos ou outros instrumentos. Deve haver ainda uma pessoa para auxiliar os cantores, instrumentistas e atores, se necessário (FARAHAT, 1991, p. 131).

¹² Enquanto em *L'Amfiparnaso* existem dois estilos composicionais contrastantes, que diferenciam as passagens cômicas das pastorais (dramáticas), nas outras duas obras existe uma variedade maior de gêneros e estilos, pois são compostas por canções independentes.

Glass (2006) aponta que, ao reeditar o material e publicá-lo, com alterações, sob o nome de *Saviezza giovenile*, em 1628, o prefácio foi retirado – o que levou os historiadores a acreditarem que, talvez, a experiência de encenação não cumprira as expectativas e, portanto, o autor pode ter mudado de ideia sobre montar a obra cenicamente. Contudo, os apontamentos no texto das cenas não foram omitidos, o que pode indicar que Banchieri deixou as indicações de lado porque, mais de vinte anos depois da primeira publicação, já não havia necessidade de se prolongar em orientações sobre práticas já estabelecidas. Além disso, em carta, Banchieri fez, ainda, referência a uma montagem cênica de *Vivezze di flora e primavera*, comédia madrigalesca publicada em 1622 (FARAHAT, 1991; GLASS, 2006) – logo, é possível que estes não sejam casos isolados e que outras comédias tenham sido encenadas. Farahat (1991, p. 130) levanta a possibilidade de que talvez o prefácio de Vecchi, explicitando que a comédia fora concebida para ser ouvida, fosse necessário porque o ímpeto natural da época seria justamente de encenar a obra.

Não é possível chegar a um veredito com relação à performance das comédias madrigalescas, mas fica evidente que a heterogeneidade dessas obras também permanece na etapa de apresentação, e que ainda é arriscado estabelecer padrões; cada obra merece receber sua própria investigação.

CONCLUSÃO

As comédias madrigalescas foram vistas de modo equivocado por muito tempo. Sua trajetória não está diretamente relacionada ao surgimento da ópera e, portanto, merece ser estudada de forma independente. “[*L’Amfiparnaso*] não deve ser julgado como o primeiro passo para a ópera, mas sim como uma das últimas conquistas do estilo madrigal” (DENT, 1911, p. 345-346). Trata-se de um corpo de obras pequeno, que são agrupamentos de canções que possuem algum nível de continuidade, escritas no estilo madrigal e que utilizam referências estilísticas da *commedia dell’arte*. Elas são a composição polifônica profana renascentista com intenções dramáticas, e algumas delas – as mais inovadoras – possuem uma ideia de enredo, mesmo que frágil, e personagens recorrentes. Quanto à performance, não há um padrão: acredita-se que foram escritas tanto para a performance privada e exclusivamente vocal quanto para apresentações encenadas, a depender da obra. São uma forma de entretenimento único dentro do corpo de produções cênicas e musicais do renascimento tardio. Dentre as obras, *L’Amfiparnaso* é a que recebeu mais atenção dos estudiosos ao longo dos séculos. Acredito que estudos sobre as outras obras deste gênero possam revelar ainda

mais informações interessantes e ampliar nossa visão sobre as comédias madrigalescas, contribuindo para sua redenção na historiografia musical e, quem sabe, para a renovação do interesse por esse repertório na academia e nas plateias.

Referências

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BUCKHOLDER, Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. 9ª edição. New York: W.W. Norton & Company, 2014.

COELHO, Lauro M. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DENT, Edward J. Notes on the ‘Amfiparnaso’ of Orazio Vecchi. *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft*, v. 12, n. 3, p. 330–347, 1911.

DUNCAN, Roberto; REGAN, Scott. The Madrigal Comedy: A Puppet’s View From The Slopes of Parnassus. *The Choral Journal*, v. 19, n. 7, p. 5-8, Março de 1979.

FARAHAT, Martha. On the Staging of Madrigal Comedies. *Early Music History*, v. 10, p. 123-143, 1991.

GLASS, JR; Wayne A. *The Renaissance Italian Madrigal Comedy: A Handbook for Performance*. 88 páginas. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Graduate College, Universidade do Arizona, Tucson, 2006.

GROUT, Donald J.; WILLIAMS, Hermine W. *A Short History of Opera*. 4ª edição. New York: Columbia University Press, 2003.

PIRROTTA, Nino. *Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

SOLERTI, Angelo. *Gli Albori del Melodramma*. Palermo: Remo Sandron, 1904.

SCHLEUSE, Paul. “A Tale Completed in the Mind”: Genre and Imitation in L’Amfiparnaso (1597). *The Journal of Musicology*, v. 29, n. 2, p. 101-153, Primavera de 2012.

SCHLEUSE, Paul. *Singing Games in Early Modern Italy: The Music Books of Orazio Vecchi*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.