

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – UNESP

LUDMILLA THOMPSON SATHLER FREITAS

**OS CONCEITOS DE *GRAVITÀ* E *PIACEVOLEZZA* NO MADRIGAL ITALIANO DO
SÉCULO XVI**

SÃO PAULO

2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – UNESP

LUDMILLA THOMPSON SATHLER FREITAS

**OS CONCEITOS DE *GRAVITÀ* E *PIACEVOLEZZA* NO MADRIGAL ITALIANO DO
SÉCULO XVI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

**SÃO PAULO
2019**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

F866c	Freitas, Ludmilla Thompson Sathler, 1989- Os conceitos de gravità e piacevolezza no madrigal italiano do século XVI / Ludmilla Thompson Sathler Freitas. - São Paulo, 2019. 80 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - Italia - Séc. XVII. 2. Madrigais (Música). 3. Música e literatura. 4. Renascença. I. Nogueira, Marcos Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 782.43
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

LUDMILLA THOMPSON SATHLER FREITAS

**OS CONCEITOS DE *GRAVITÀ* E *PIACEVOLEZZA* NO MADRIGAL ITALIANO DO
SÉCULO XVI**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp, com área de concentração em Música: processos, práticas e teorizações em diálogos, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

UNESP - Orientador

Prof. Dr. Mônica Isabel Lucas

USP

Prof. Dr. Achille Guido Picchi

UNESP

São Paulo, 28 de junho de 2019

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, por todo o apoio e direcionamento do meu trabalho.

À Profa. Dr. Mônica Lucas e ao Prof. Dr. Achille Picchi que fizeram parte de minha banca examinadora, pela preciosa contribuição na reta final da pesquisa.

Aos meus colegas Fernando Cardoso e Carlos Iafelice, por repassarem seus conhecimentos, ideias e pelo incentivo.

Ao colega de mestrado Daniel Figueiredo, pelo suporte essencial na confecção das partituras deste trabalho.

Ao meu marido Jônatas Henrique Vilela Pereira, por toda a compreensão e apoio.

À minha família que, perto ou longe, contribuiu com a minha formação e torce por mim.

Aos demais colegas, professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP que colaboraram com o meu desenvolvimento.

Agradeço a Deus, sem o qual nada seria.

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, formato musical que se propôs a utilizar poemas de alto valor literário escritos em língua vernácula, especialmente o vulgar florentino. Desta maneira, esta pesquisa procura indagar de quais maneiras e em que medida as ideias de Pietro Bembo podem ter sido substrato para as composições da época, buscando formas de identificar *gravità* e *piacevolezza*, categorias poéticas criadas por ele, no texto e música.

Palavras-chave: Renascença. Madrigal italiano. Pietro Bembo.

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 an important 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 vernacular language, especially the vulgar Florentine. Therefore, this study seeks to inquire in what ways and to what extent Pietro Bembo's ideas may have been basis for the compositions of his time, seeking tools to identify *gravità* and *piacevolezza*, poetic categories created by him, in text and music.

Keywords: Renaissance. Italian madrigal. Pietro Bembo.

SUMÁRIO

1 Introdução	1
1.1 Problemática e relevância	4
1.2 Objetivos geral e específicos	4
1.3 Justificativa para o estudo	5
1.4 Metodologia	6
1.4.1 Escolha da edição do Prose della Volgar Lingua	6
1.4.2 Poemas	6
1.4.3 Sobre as análises	7
1.4.4 Outras questões	7
1.5 Estrutura do trabalho	7
2 Os conceitos literários de Pietro Bembo	9
2.1 Petrarquismo	9
2.2 Pietro Bembo	10
2.3 <i>Questione della Lingua</i>	12
2.4 “ <i>Le Prose della Volgar Lingua</i> ”	14
2.4.1 Livro I	16
2.4.1.1 Defesa do vulgar	17
2.4.1.2 Origem provençal da poesia italiana	17
2.4.1.3 O melhor vulgar	18
2.4.2 Livro II	20
2.4.2.1 Os conceitos literários	21
2.4.2.1.1 <i>Suono</i>	22
2.4.2.1.2 <i>Numero</i>	23
2.4.2.1.3 <i>Variazione</i>	23
3 Gravità e Piacevolezza	24
3.1 Bembo e a música	24
3.2 Expressando gravità e piacevolezza	25
4 Aplicação analítica dos conceitos de Bembo	30
4.1 Cadências	30
4.2 “O invidia” de Adrian Willaert	33
4.2.1 Prima parte	35
4.2.2 Seconda parte	37
4.3 “Che giova posseder cittadi e regni” de Andrea Gabrieli	39
4.3.1 Prima stanza	42

4.3.2 <i>Seconda stanza</i>	43
4.3.3 <i>Terza stanza</i>	44
4.3.4 <i>Quarta stanza</i>	45
4.4 “ <i>Che giova posseder cittadi e regni</i> ” de Orlando Lasso	46
5 Considerações finais	51
Referências Bibliográficas	53
Apêndice	58

1 Introdução

Neste trabalho, explora-se a influência do humanista Pietro Bembo no madrigal italiano do século XVI, indagando de quais maneiras e em que medida sua principal obra *Prose della Volgar Lingua* pode ter sido substrato para as composições da época. Considera-se que os pensamentos de Bembo, uma das figuras mais importantes da cena literária italiana do século XVI, desempenharam um papel relevante na música de sua época, em especial no desenvolvimento do madrigal italiano, formato que deu início à utilização de poemas de alto valor literário escritos em língua vulgar. As suas 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* - que serão vistas com mais profundidade no próximo capítulo.

Alguns dos principais estudiosos da música renascentista como Alfred Einstein, Don Harran e Howard Mayer Brown (além de outros comentaristas mais modernos que serão citados mais à frente) sempre relacionaram a influência de Bembo ao nascimento do madrigal italiano. Einstein, em seu célebre livro *The italian madrigal* de 1949, afirma que “ao citar Pietro Bembo, mencionamos o homem que presumivelmente teve a maior influência sobre o desenvolvimento da frottola para o madrigal” (EINSTEIN, 1949, p. 109). Esta frase traz duas informações importantes. Em primeiro lugar, o papel de destaque que Einstein dedica a Bembo no nascimento do madrigal; em segundo, uma possível visão da história da música que entende o madrigal como desenvolvimento direto da *frottola*, formato que o antecede e também utiliza textos em língua vulgar. Dean Mace em seu famoso artigo de 1969, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, discorda de Einstein sugerindo que o madrigal não foi uma mera evolução da *frottola*, mas sim uma resposta direta às propostas literárias de Bembo, que segundo ele necessitavam de um suporte musical complexo como a polifonia.

Brown parece respaldar Mace, quando afirma em seu livro *Music in the Renaissance*:

Os homens que primeiro cultivaram o novo gênero estavam todos profundamente comprometidos desde o começo à proposição de que a música deveria intensificar nossas percepções da poesia que entoa; eles estavam desta maneira tentando inventar uma música que elevasse a poesia e revelasse os seus significados internos. Pietro Bembo (1470-1547), poeta, nobre veneziano e literato, secretário papal em Roma de 1512 a 1520, e cardeal a partir de 1539, foi um dos mais importantes influenciadores neste movimento.¹(BROWN, 1976, p. 220, tradução nossa)

Brown, apesar de falar apenas brevemente sobre os primórdios do madrigal italiano, parece ecoar Mace ao dizer que os compositores buscavam uma música que “elevasse a poesia e revelasse os seus significados internos”, citando novamente Bembo.

Entre os trabalhos mais recentes consultados que atestam a relevância de Pietro Bembo para o madrigal é possível citar o livro *City Culture and the Madrigal at Venice* de M. Feldman, onde Bembo é retratado como figura central da cena cultural veneziana; o artigo de F. Piperno «*Sì alte, dolce e musical parole*»: *Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel Cinquecento* onde o autor o associa à existência de um número elevado de madrigais com textos de Petrarca, o artigo de J. Haar *Classicism and Mannerism in 16th-Century Music* onde o petrarquismo de Bembo é definido como a "maior força literária por trás dos primeiros madrigais" (HAAR, 1994, p. 17) e o artigo de R. Nosow *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, que também reconhece que os textos poéticos dos madrigais refletiram fortemente a poética de Bembo. É interessante notar que quase todos citam o célebre estudo de Mace. Sua tese de que o madrigal possa ter surgido como uma resposta aos anseios de que houvesse uma música capaz de abrigar os ideais literários de Bembo, porém, já foi questionada por alguns estudiosos como J. Haar. Em sua contribuição para o verbete “madrigal” do Grove Music Online, ele cita o estudo de Mace de forma indireta - referindo-se apenas à “visão tradicional das origens do madrigal - e diz que elas precisam ser qualificadas em quase todos os pontos, ou seja, que as questões que envolvem o nascimento do madrigal italiano são mais complexas e menos claramente definidas do que os autores pensavam até então. Ao mesmo tempo, o verbete “Pietro

¹ The man who first cultivated the new genre were all deeply committed from the very beginning to the proposition that music should intensify our perceptions of the poetry it sets; they were therefore attempting to invent a music that enhanced poetry and revealed its inner meanings. Pietro Bembo (1470-1547), poet, Venetian nobleman and scholar, papal secretary in Rome from 1512 to 1520, and cardinal from 1539, was one of the most important influences in this movement.

Bembo”, também de sua autoria e publicado na mesma época, admite que “as teorias da linguagem [de Bembo] devem ser consideradas o principal impulso literário no surgimento e desenvolvimento do madrigal do século XVI” (HAAR, 2001).

Além das controvérsias, é possível asseverar que o madrigal italiano foi um formato musical reconhecido por sua relação estreita com a palavra. Nicola Vicentino dá testemunho disso em seu tratado de 1555, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, quando afirma que o texto poderia dar a liberdade ao compositor de sair da “ordem do modo”, a usar dissonâncias anteriormente proibidas pelas regras do contraponto e outros artificios que comumente não seriam utilizados daquela maneira:

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.² (VICENTINO, 1555, p. 48, tradução nossa)

Portanto, é o texto que determina a forma não estrófica do madrigal, de modo que cada verso ganha uma música especificamente composta para ele; além disso as técnicas composicionais utilizadas podem ser alternadas livremente entre imitação, textura acordal, pintura de palavras, e o que mais ocorresse ao compositor enfatizar a respeito do texto, como afirma Brown:

os compositores se permitiam a liberdade de usar simples texturas de acordes e também polifonia imitativa em seus madrigais, as palavras eram posicionadas em uma variedade de formas desde a declamação silábica direta até melismas; a escolha da técnica

² 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 rispondero 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 suggetto; & da qui si cauerà la ragione, che ogni mal grado, con cattiuu 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 suggetto delle parole Volgari, secondo che di sopra s'ha detto.

dependia mais do conteúdo do poema que de sua forma, e mais do efeito retórico do que de princípios formais abstratos³.(BROWN, 1976, p. 219, tradução nossa)

Porém, o que significa expressar o texto de um poema? Algumas ferramentas composicionais da época como a pintura de palavras (onde, por exemplo, a palavra “correr” é representada com valores rítmicos mais curtos e palavras que se refiram a “céu” serão notas agudas, etc.) nos mostram que na maior parte das vezes expressar o texto significa expressar o significado das palavras. Aqui surge uma das inovações de Bembo, pois ele apresenta uma análise poética que enfatiza a *sonoridade* das palavras e das frases, e não apenas o seu significado.

1.1 Problemática e relevância

Tendo em vista o que foi falado anteriormente, pode-se constatar que existe um consenso entre os estudiosos em relação à influência de Bembo e aceitação das teorias de Mace. É possível notar, porém, uma ausência de ulteriores estudos que abordem essa questão, pois Mace é muito citado, mas não existem (ou não obtivemos acesso a) outros estudos que corroborem ou refutem suas ideias. Como vimos, Haar foi um dos poucos a levantar dúvidas quanto à exatidão da hipótese de Mace, apesar de não ter se debruçado de forma mais aprofundada sobre a questão. Assim, este trabalho se propõe a responder à seguinte pergunta:

"A influência de Bembo foi decisiva para o surgimento do madrigal italiano do século XVI?"

1.2 Objetivos geral e específicos

Considerando-se tudo o que foi dito, chegou-se ao seguinte objetivo geral:

³ Composers allowed themselves the freedom to utilize simple chordal textures as well as imitative polyphony in their madrigals, and they set the words in a variety of ways ranging from straightforward syllabic declamation to extended melismas; their choice of texture and technique depended more on the content of the poem than on its form, and more on rhetorical effect than on abstract formal principle.

Buscar compreender se os compositores conheciam as categorias *gravità* e *piacevolezza* e de forma consciente as aplicavam em sua música.

Objetivos específicos:

- realizar uma revisão de literatura buscando conhecer o que foi estudado sobre o *Prose della Volgar Lingua* e a possível aplicação de seus conceitos na música
- estudar o livro das *Prose* de forma aprofundada, buscando distinguir os conceitos de Bembo a partir da fonte primária
- selecionar as obras que serão analisadas
- selecionar parâmetros de identificação de *gravità* e *piacevolezza* nos poemas
- selecionar parâmetros de identificação de *gravità* e *piacevolezza* nos madrigais
- analisar os madrigais conforme esses parâmetros

Desta maneira, esta dissertação tem por objetivos compreender se o pensamento de Pietro Bembo foi efetivamente importante para o surgimento do madrigal italiano, se esta influência é perceptível através da análise musical de madrigais e, se possível, em que medida isso se dá. Nas *Prose*, Bembo analisa de forma meticulosa diversos poemas, considerando-os pelo som de suas frases, suas palavras e até mesmo das letras que formam as palavras. Para Bembo esta análise é tão séria que o faz rejeitar Dante como modelo literário pelo fato de ele usar muita *gravità* e também utilizar palavras baixas, chulas, em sua obra. Poderia esta percepção tão minuciosa e crítica do texto ter acontecido de alguma forma na música?

1.3 Justificativa para o estudo

Como já vimos anteriormente, podemos constatar que existem relativamente poucas pesquisas que aprofundam a questão de Bembo e o madrigal. Apesar de vários estudos apontarem para uma relação entre a literatura - e em especial entre Pietro Bembo - e o madrigal, muitos deles citam o artigo de Mace, que permanece inquestionado até os dias de hoje. É possível porém

que seu estudo possua algumas falhas metodológicas, como a ausência de evidências sólidas que atestem a ligação de Bembo e a música, e as poucas explicações de como localizar *gravità* e *piacevolezza* nos versos e na música.

1.4 Metodologia

1.4.1 Escolha da edição do *Prose della Volgar Lingua*

Por razões práticas como numeração de páginas, capítulos (inexistentes nos originais) e facilidade de leitura, a edição escolhida para estudo do livro *Prose della volgar lingua* foi a de 1993, editada por Carlo Dionisotti, filólogo e estudioso dedicado à literatura italiana do *quattrocento* e *cinquecento*. O livro se revela uma fonte enriquecida por comentários e introdução preciosos. Dionisotti declara ter utilizado como fonte principal a *Torrentino* de 1549, edição póstuma executada porém com instruções do próprio autor; não por isso o autor deixa de explicar em notas de rodapé algumas pequenas variações que ocorrem das duas primeiras edições. Ele também indica que foi realizada a modernização quanto à pontuação gramatical e a adoção da grafia moderna no que diz respeito a algumas letras como h e ph, dentre outros pequenos ajustes. Para complementar a pesquisa também foram consultadas as edições em *fac simile* autorizadas por Bembo, a saber, a *princeps*⁴ de 1525, a de 1538 e a de 1549, todas elas disponíveis integralmente em formato eletrônico na internet.

1.4.2 Poemas

Para os poemas que foram utilizados nos madrigais buscou-se recorrer à diversas fontes, além das próprias partituras onde se encontram os textos, também os livros onde foram publicados de forma literária. Para o poema “Che giova posseder cittadi e regni” de Bembo foi utilizada a mesma edição do Dionisotti de 1993, que também contempla as *Rime*, pois não foi possível encontrar uma edição do século XVI online. Nas análises contidas no terceiro capítulo,

⁴ Primeira edição.

como recurso visual para identificar *gravità* e *piacevolezza*, utilizou-se a fonte em **negrito** para palavras ou trechos que indiquem *gravità* e *itálico* para *piacevolezza*.

1.4.3 Sobre as análises

Para realizar as análises contidas no terceiro capítulo foi escolhida a pesquisa sobre cadências do musicólogo Stefano La Via, por ele sustentar que as cadências não possuem apenas função estrutural, mas também afetiva, o que também pode ter sido utilizado pelos compositores como maneira de transportarem as palavras para a música. Além disso, os trechos mais relevantes foram inseridos como exemplos no capítulo. O restante da análise das cadências, feita utilizando os recursos de setas como descrito em Nogueira e Pereira (2016), se encontra no Apêndice.

1.4.4 Outras questões

Sobre as citações retiradas de outras línguas, especialmente o italiano antigo, é importante assinalar que procurou-se realizar traduções isentas, mantendo na medida do possível a literalidade da língua original.

Nas partituras localizadas no Apêndice não foram incluídas as fictas (do latim “falso”), inflexões de notas acidentais não sinalizadas pelo compositor, localizadas especialmente nas cadências. As palavras foram transcritas como no *fac simile*, portanto com algumas pequenas diferenças de grafia e acento.

1.5 Estrutura do trabalho

A estrutura do trabalho se dará da seguinte maneira:

O primeiro capítulo conterà uma pequena biografia de Pietro Bembo e sua importância para o cenário literário do século XVI, um breve panorama sobre a *Questione della Lingua* e petrarquismo no *cinquecento*, e a última parte onde será abordado o conteúdo dos livros I e II das *Prose della Volgar Lingua*, em especial a análise criada por Bembo com as categorias *gravità* e *piacevolezza*.

O segundo capítulo versará sobre o madrigal italiano e algumas das concepções existentes sobre sua origem, em especial as opiniões de D. Mace que com seu artigo *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal* influenciou diversos trabalhos posteriores a ele. Além disso, será abordada a questão de como é possível expressar *gravità* e *piacevolezza* nos poemas e na música.

No terceiro capítulo se darão as análises dos madrigais, tanto dos poemas, procurando observá-los como indicam as *Prose della Volgar Lingua*, como a música e seus processos composicionais, de forma a verificar se o compositor tinha em mente as ideias de Bembo.

2 Os conceitos literários de Pietro Bembo

2.1 Petrarquismo

Petrarca como autor, inspirador e como modelo esteve no centro da produção lírica daquele século e da produção literária relacionada da época, por isso era escolha obrigatória e inevitável para o madrigalista do *Cinquecento*.⁵ (PIPERNO, 2006, p. 2, tradução nossa)

Francesco Petrarca foi um dos maiores poetas do *trecento* italiano. Tendo ganhado reconhecimento ainda em vida, nunca deixou de ter imitadores, mas foi no século XVI que sua obra ganhou maior notoriedade. Somente no *cinquecento*, século mais expressivo do renascimento italiano, seu Cancioneiro foi impresso 167 vezes, em contraste com 34 edições no século XV, e 17 no XVII, onde sua influência declinou (GRAF, 1888).

Apesar de ter escrito principalmente em latim, Petrarca deixou como legado obras em vulgar florentino que permanecem até hoje como pilares da literatura e que corroboram para a importância desta língua. O famoso *Rerum vulgarium fragmenta*, também conhecido em italiano como *Rime Sparse* ou pelo nome popular de Cancioneiro, foi fonte para mais de dois mil madrigais nos séculos XVI e XVII (PIPERNO, 2005). Pietro Bembo contribuiu com a divulgação do poeta quando, juntamente com o editor Aldo Manuzio, publica uma edição do Cancioneiro em 1501 que alcançou grande sucesso, além de inaugurar o formato de livro de bolso.

Piperno relata que o Petrarquismo, ou seja, a imitação de Petrarca, se torna um paradigma no *cinquecento* graças principalmente aos esforços de Bembo. Durante todo o século XVI compor madrigais com texto de Petrarca significava obter reconhecimento, utilizar a fama e a autoridade do nome do poeta, sendo este artifício muito utilizado principalmente em álbuns de estreia dos compositores (PIPERNO, 2005). Além disso, o Cancioneiro se tornou não somente modelo literário e poético, mas também instrumento de alfabetização, gramática e meio eficaz para ingressar os círculos acadêmicos:

⁵ Petrarca come autore, come ispiratore e come modello fu al centro della produzione lirica di quel secolo e della coeva e correlata produzione libraria, dunque era scelta obbligata e ineludibile per il madrigalista cinquecentesco.

Para os leitores do *Cinquecento* Petrarca [...] é a *auctoritas* depositária de um modelo linguístico clássico e suprarregional, é o vetor para o acesso potencialmente indiscriminado à comunidade intelectual e à partilha dos valores éticos e sociais das classes alfabetizadas.⁶ (PIPERNO, 2005, p. 323, tradução nossa)

Sobre a utilização dos poemas deste autor para a música, Atlas afirma que:

A poesia de Petrarca foi negligenciada pelos seus contemporâneos (os compositores do *trecento*, por exemplo, preferiram uma *poesia per musica* mais manejável), e a primeira fase de sua influência ficou aparente somente nos trabalhos de alguns poetas do final do século XV. Na música, precisamos esperar ainda mais para seu surgimento. Apesar de seus poemas começarem a atrair a última geração de frotolistas, foi somente nos madrigais de Willaert e seus protegidos venezianos - escritos por volta dos anos 1540 e 1550 - que Petrarca se popularizou, e isto amplamente como uma reação ao trabalho de uma das figuras literárias mais influentes da Itália: Pietro Bembo.⁷ (ATLAS, 1998, p. 433, tradução nossa)

É interessante notar que, apesar do grande sucesso na música alcançado no *cinquecento*, Petrarca foi preterido pelos compositores dos séculos anteriores, o que nos dá a entender que a ação de Bembo foi decisiva para a divulgação do poeta como modelo musical. É possível também que a música disponível nos séculos XIV e XV não fosse adequada a este formato de poesia. A este respeito, Einstein chega a dizer que a poesia de Petrarca “estava predestinada para o madrigal polifônico do século XVI, cuja essência é o contraponto, tanto na técnica quanto na sensibilidade”⁸ (EINSTEIN, 1949, p. 190, tradução nossa).

2.2 Pietro Bembo

O teórico literário Pietro Bembo, cuja *Prose della volgar lingua* permaneceu o tratado literário mais importante e influente da Itália no *cinquecento*, foi uma figura dominante da cena cultural veneziana, e mesmo após a sua morte suas ideias permaneceram

⁶ Per i lettori del Cinquecento Petrarca [...] è l'auctoritas depositaria di un modello linguistico classico e sovraregionale, è il vettore per l'accesso potenzialmente indiscriminato alla comunità intellettuale ed alla condivisione dei valori etici e sociali delle classi alfabetizzate.

⁷ Petrarch's poetry was overlooked by his contemporaries (the composers of the *trecento*, for example, favored a more manageable *poesia per musica*), and the first phase of his influence becomes apparent only in the works of certain late-fifteenth-century poets. In music, we must wait even longer for him to emerge. Though his poems began to attract the last wave of frottolists, it was only in the madrigals of Willaert and his Venetian protégés -written in the 1540s and 1550s- that Petrarch became something of the rage, and this largely as a reaction to the work of Italy's most influential literary figure of the time: Pietro Bembo.

⁸ His poetry was predestined for the polyphonic madrigal of the sixteenth century, whose essence is counterpoint both in technique and sensibility.

fortemente influenciadoras nos círculos literários.⁹ (DONNELLY, 2008, p.9, tradução nossa)

Pietro Bembo nasce em Veneza no ano de 1470, filho de Elena Marcello e Bernardo Bembo, dos quais recebe educação humanista e inspiração para tornar-se literato e poeta, tendo também seguido a carreira eclesiástica que possibilitou o tempo necessário para a desejada dedicação à escrita. Seu prestígio e influência foram reconhecidos já em vida por autores de peso como Baldassare Castiglione, que o elenca como um dos personagens de seu célebre livro *Il cortigiano*, e Ludovico Ariosto, onde Bembo é um dos destinatários de suas Sátiras. Na introdução de uma edição de 1557 das *Prose*, o escritor Ludovico Dolce reitera a sua autoridade ao afirmar que “O senhor Pietro Bembo [...] foi o primeiro que ensinou a escrever bem o [dialeto] toscano não só a nós, venezianos, mas à toda a Itália, e à própria Toscana.”¹⁰ (BEMBO, 1557, p.7, tradução nossa) Suas obras também comparecem citadas nos primeiros vocabulários da *Accademia della Crusca*, importante instituição dedicada ao estudo da língua italiana fundada no século XVI e ainda em atividade.

Em 1525 Bembo publica o livro que se tornou uma das pedras fundamentais da língua italiana, o *Prose della volgar lingua*. Na obra, dividida em três partes, ele recomenda o uso do vulgar florentino para as obras literárias, propõe um método de escrita e análise baseado na retórica clássica, além de apresentar uma das primeiras gramáticas da língua italiana, que até hoje se mantém muito semelhante ao idioma empregado por Bembo.

Segundo Tavoni (1992), a obra teve três edições principais: duas supervisionadas pelo próprio autor e uma póstuma, impressa porém por vontade escrita. A *princeps* de 1525 foi impressa por Tacuino, editor já reconhecido de obras latinas, e a segunda de 1538 impressa por Marcolini, mais conhecido pelo viés moderno de suas obras. É interessante atentar para a diferença de mais de dez anos entre uma edição e outra, o que poderia evidenciar um extremo cuidado do autor com o conteúdo e revisão de sua obra. Além disso a segunda edição foi impressa em caracteres cursivos, mais elegantes que os caracteres romanos sóbrios utilizados na

⁹ The literary theorist Pietro Bembo, whose *Prose della volgar lingua* remained the single most important and influential literary treatise of cinquecento Italy, was a dominant figure on the Venetian cultural scene, and even after his death his ideas remained strongly influential in literary circles.

¹⁰ M. Pietro Bembo [...] è stato il primo, che ingegnò a scriber bene Thoscano non pure a noi, che Venetiani siamo, ma a tutta Italia, e alla Thoscana istessa.

princeps, fato que, segundo Tavoni, pode significar que esta nova edição foi direcionada para um público majoritariamente constituído de nobres “comuns”, e não somente por estudiosos humanistas. A terceira edição, impressa por Torrentino, sai dois anos após a morte de Bembo, em 1549; ela contém pela primeira vez uma tabela que se propõe a simplificar e auxiliar no estudo do livro, o que provavelmente não foi o intuito de Bembo, segundo Tavoni, haja vista seu terceiro livro, uma gramática minuciosa e de compreensão não muito simples (TAVONI, 1992). Os problemas linguísticos abordados no livro, assim como a forma diálogo utilizada na narrativa (que remete aos diálogos gregos), indicam que os destinatários das *Prose* eram essencialmente literatos, e não a população em geral, por isso a terceira edição parece ter se distanciado dos ideais de Bembo.

Seu principal objetivo nas *Prose* é defender a utilização do vulgar florentino como padrão para a escrita literária, mesmo tendo o veneto como língua materna. Ele justifica sua escolha quando diz que “o florentino é mais gracioso e amável, suas palavras possuem uma melhor sonoridade” (BEMBO, 1993, p. 111, tradução nossa). Outro fator crucial para a escolha deste dialeto foi a existência de diversos autores de renome que já haviam escrito em vulgar toscano; dentre eles Dante, Petrarca e Boccaccio, sendo que os dois últimos são eleitos por ele como suma referência para a poesia e para a prosa, respectivamente. Ao conceituar a importância da língua pela quantidade de autores ilustres que ela possui, Bembo afirma a excelência do florentino não somente perante o dialeto veneto, mas de todos os outros dialetos italianos.

A popularização da imprensa no século XV, que necessitava de padrões linguísticos para a venda e divulgação de seus livros, também auxiliou na vitória linguística de Bembo e na “canonização” dos autores do vernáculo, que começaram a ser reimpressos como já estavam sendo os clássicos em grego e latim (BURKE, 1972; TAVONI, 1992).

2.3 *Questione della Lingua*

Dante Alighieri foi um dos primeiros autores a propor a língua vulgar como padrão literário já no século XIV, época ainda dominada pelo latim. Em suas obras *De Vulgari Eloquentia*, *Il Convito* e *La Vita Nuova*, ele aprova o uso do vernáculo por perceber que este pode

ser útil a um maior número de pessoas, além de se mostrar mais maleável do que o latim (EWERT, 1940). A *Divina Commedia*, sua obra mais famosa, também foi escrita em vulgar. Marazzini (2011) porém admite que seus questionamentos sobre a língua não parecem ter ocasionado grandes debates à época.

Os séculos sucessivos deram início a uma longa querela para se definir a língua padrão italiana e suas normas, sendo o *cinquecento* um dos pontos altos desta discussão, chamada de *questione della lingua*. O vulgar florentino se viu privilegiado no debate por causa do êxito dos autores que, como Dante, já o utilizavam:

No período que seguiu a vida de Dante, o uso do florentino como uma língua literária se alastrou, apesar da desunião política da Itália, graças à atividade e supremacia toscanas em duas áreas: literária e econômica. O trabalho dos três grandes - Dante, Petrarca e Boccaccio - tinha estabelecido um corpo de material para a imitação literária; e a manufatura, comércio e atividade bancária toscana e especialmente florentina levou a língua e a literatura toscana para o resto da Itália.¹¹ (HALL, 1940, p. 4, tradução nossa)

Quando Bembo publica as *Prose* em 1525, existiam na Itália diversas linhas de pensamentos sobre qual deveria ser a língua oficial a ser usada pela literatura. As principais teorias da época sugeriam a continuidade do latim, língua já apurada pelo tempo, a utilização do toscano moderno, que já havia mudado bastante desde os grandes poetas do *trecento*, e uma língua chamada de *cortigiana*, cortesã, resultado da mistura que acontecia nas grandes cortes italianas. Tavoni relata que:

As *Prose* foram escritas essencialmente contra a literatura cortesã: no plano político e retórico, para estabelecer o afastamento da escrita literária da escrita prática e da língua da conversa civil; para determinar a separação da literatura, a sua subtração ao consumo efêmero, a sua destinação à posteridade. No plano gramatical, para dar certezas nas quais se pudesse apoiar a demanda de normatividade que afligia o grupo em expansão dos escrivães não toscanos em busca de uma língua única, não sujeita às oscilações inerentes à prática e à teoria cortesãs.¹² (TAVONI, 1992, p.1066, tradução nossa)

¹¹ During the period following Dante's lifetime, the use of Florentine as a literary language was spread, despite the political disunity of Italy, by Tuscan activity and supremacy in two fields: literary and economic. The work of the great three - Dante, Petrarch, and Boccaccio - had established a corpus of material for literary imitation; and Tuscan and especially Florentine manufacturing, commercial and banking activity carried Tuscan speech and literature to the rest of Italy.

¹² Le *Prose* sono state scritte essenzialmente contro la letteratura cortigiana: sul piano politico e retorico, per prescrivere il distacco della scrittura letteraria dalle scritture pratiche e dalla lingua della conversazione civile; per sancire la separatezza della letteratura, la sua sottrazione al consumo effimero, la sua destinazione alla posterità. Sul piano grammaticale, per dare certezze a cui si potesse ancorare la domanda di normatività che assillava il ceto in

Em seu livro Bembo tratou de refutar todas as teorias em favor do vulgar florentino, mais precisamente do florentino arcaico, aquele utilizado pelos poetas Petrarca e Boccaccio. Um de seus principais motivos para esta escolha se deu por acreditar que tendo bases sólidas, a língua seria duradoura e poderia alcançar muito mais pessoas.

De forma semelhante, anos antes da publicação das *Prose* Bembo já defendia para o latim a utilização de Cícero para a prosa e Virgílio para a poesia, para ele modelos perfeitos de imitação na forma e no estilo. Suas ideias iam de encontro às de Poliziano, humanista e poeta, e seu discípulo Giovanni Pico della Mirandola, que propunham um modelo eclético da língua. O filólogo Carlo Dionisotti, na introdução de sua edição das *Prose*, declara:

Pico [della Mirandola], filósofo, apontava para a invenção, para o ato criativo do indivíduo que somente espelha a ideia e que aplica a um novo conteúdo uma forma necessariamente nova. Bembo, literato, apontava para a elocução, para a escolha linguística e estilística que é ela o dever próprio do artista.¹³ (DIONISOTTI, 1993, p. 35, tradução nossa)

Desta maneira, Poliziano e Pico defendiam a liberdade de escrita e de forma para que o escritor pudesse se expressar ao máximo, ao passo que Bembo sempre defendeu um estilo unitário e pureza da forma, contidos no seu ideal ciceroniano de *imitazione*. Bembo utiliza este mesmo conceito mais tarde na discussão do vulgar (VECCE, 1994; MARAZZINI, 2011).

2.4 “*Le Prose della Volgar Lingua*”

As *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua* é uma obra dividida em três livros: o primeiro para defender o uso do vulgar florentino do *trecento*, o segundo para explicar os conceitos de gravità e piacevolezza, criados a partir da análise de seus modelos Petrarca e Boccaccio, e o terceiro que é praticamente uma gramática da língua italiana, mas cujo conteúdo não será abordado nesta dissertação. Todo o livro é elaborado em forma de diálogo, procedimento comum na época, que remetia aos diálogos gregos. A história narra o

espansione degli scriventi non toscani in cerca di una lingua unica, sottratta alle oscillazioni inerenti alla pratica e alla teoria cortigiane.

¹³ Il Pico, filosofo, puntava sull’invenzione, sull’atto creativo dell’individuo che procede solo a specchio dell’idea e che applica a un contenuto nuovo una forma pur essa necessariamente nuova. Il Bembo, letterato, puntava sulla elocuzione, sulla scelta linguistica e stilistica che è essa il compito proprio dell’artista.

encontro fictício entre seu irmão Carlo Bembo (que no livro representa as ideias do autor) e três amigos, a saber, Giuliano de' Medici, dito também Il Magnifico, Federigo Fregoso e Ercole Strozzi, todos literatos, influentes em sua época e amigos pessoais de Pietro Bembo. Cada um representa um diferente posicionamento da *Questione della Lingua*: Bembo defende o uso do vulgar florentino arcaico, Giuliano o do florentino corrente, Federigo tem uma posição neutra e discursa sobre a influência da língua provençal na Itália, e por último Ercole Strozzi, também poeta, defende a superioridade do latim contra o vulgar que acredita ser língua “vil, pobre e desonrada” (BEMBO, 1993, p.78).

O livro possui uma dedicatória ao “cardeal Giulio de Medici”, que na época da publicação já havia sido ordenado papa Clemente VII. Este fato aparentemente incorreto quer sugerir, segundo Dionisotti (1993) e Tavoni (1992), que o livro teria sido escrito em data bem anterior à de sua publicação. Além disso, o livro dá pistas de que os fatos narrados ocorrem por volta do ano 1502. Este artifício teria na realidade o objetivo de indicar a primazia das *Prose* em relação ao livro de Giovan Francesco Fortunio impresso em 1516, *Regole grammaticali della volgar lingua*, que é tida como a primeira gramática italiana e é em diversos pontos similar ao pensamento de Bembo, sendo também baseado no tripé Dante, Petrarca e Boccaccio.

Sendo Bembo um teórico da língua italiana, e justamente por estar escrevendo um livro sobre o vulgar florentino, não teria como ignorar a ocorrência da impressão da primeira gramática italiana. Bembo aparenta porém, em seu livro, ignorá-la de forma proposital, como sugere o trecho onde ele diz que “mesmo que muitas coisas tenham sido escritas nesta língua [vulgar] por muitos escritores, em verso e prosa, há trezentos anos ou mais, ainda não se vê quem tenha escrito de forma satisfatória sobre as leis e regras da escrita”¹⁴ (BEMBO, 1993, p.75, tradução nossa).

Lodovico Dolce, conterrâneo de Bembo, ao escrever a introdução de uma edição das *Prose* de 1557 o defende, dizendo:

E, mesmo tendo sido impressas as *Regole* do Fortunio antes das *Prose*; o sr. Pietro já as tinha escrito muito antes; e tudo aquilo que escreveu o Fortunio também fora escrito por ele; o qual não só nos mostrou o caminho para escrever bem o vulgar no nosso tempo,

¹⁴ quantunque di trecento anni e più per adietro infino a questo tempo, e in verso e in prosa, molte cose siano state in questa lingua scritte da molti scrittori, sì non si vede ancora chi delle leggi e regole dello scrivere abbia scritto bastevolmente.

mas também a língua latina, e como era possível seguir os rastros de Cícero.¹⁵ (BEMBO, 1557, p. 9, tradução nossa)

De fato, a primazia cronológica das *Regole* parece não conseguir suplantar a importância das *Prose*, o que se pode notar também pela notoriedade que este último atingiu até os dias de hoje, ao passo que a primeira gramática italiana é conhecida apenas pelos estudiosos da área.

2.4.1 Livro I

Pietro Bembo inicia cada uma das seções das *Prose* com uma introdução dirigida ao papa Giulio de Medici mencionado na dedicatória, aproveitando esses espaços fora da narrativa para comunicar seus pensamentos de forma pessoal ao leitor. Ele introduz o assunto do vulgar ao ponderar que se a natureza, que deu ao ser humano a habilidade inata de se comunicar, tivesse também dado a necessidade de falar de uma só maneira, teria poupado cansaço aos homens pois eles podiam se deparar com uma nova língua apenas viajando entre duas cidades próximas. Bembo se refere às diversas línguas e dialetos existentes na Itália da época e que segundo ele não só mudavam de região a região, mas também de cidade a cidade, e estas diariamente sofriam pequenas mudanças, de forma a dificultar a existência de uma padronização (BEMBO, 1993).

Sua preocupação é essencialmente para a língua escrita, que ele considera como a fala ponderada, sendo mais duradoura e com poder de alcançar muito mais pessoas. Para que isso seja possível, ele considera importante a existência de certas normas, pois o escritor naturalmente deseja que sua obra se perpetue para as próximas gerações. Propor esta padronização, registrando as leis e regras do vulgar, é o intuito do autor ao escrever as *Prose*.

Bembo utiliza como pretexto para a sua narrativa o diálogo fictício entre seu irmão Carlo e alguns amigos literatos, que se dispõem a convencer o latinista Ercole Strozzi de que a língua vulgar é digna de ser usada para a escrita. Strozzi, Giuliano e Fregoso representam as diversas opiniões existentes contrárias à solução linguística de Bembo, que ele refuta uma à uma. Este é o tema central do primeiro livro.

¹⁵ E, quantunque uscissero fuori le regole del Fortunio prima, che queste prose; non dimeno M. Pietro le haveva molto per adietro composte; e tutto quello, che scrisse lo istesso Fortunio l'hebbe da M. Pietro; il quale non solo a tempo nostri dimostrò la via dello scriver bene volgarmente, ma anco nella lingua Latina, come si potesse con molta laude seguir le vestigie di Cicerone.

2.4.1.1 Defesa do vulgar

A discussão entre os literatos se inicia quando Giuliano utiliza a palavra *rovaio*, termo em vulgar florentino - ainda utilizado no italiano moderno - que significa vento frio, vindo do norte. Ercole declara não conhecer o termo, além de escarnecer dos amigos que defendem esta língua. Ele afirma que gostaria de ser convencido a usar o vulgar ou convencê-los a escrever somente em latim, além de expressar o desejo de se encontrar com Pietro Bembo para inquirir sobre sua “traição”, pois nosso autor, apesar de ser versado no latim, escolheu escrever em vulgar. O irmão Carlo começa então sua defesa da língua vulgar, e o primeiro argumento é o fato dela ser uma língua mais próximas das pessoas. Apesar de reconhecer o latim como língua mais nobre que merece ser honrada pela sua história, é possível utilizar o vulgar já que este agora possui quantidade suficiente de bons escritores que contribuem para lhe trazer autoridade (BEMBO, 1993). Da mesma maneira, houve um tempo em que os romanos privilegiaram o latim, língua mais próxima de sua cultura, ao grego, que na época possuía mais honra e era a língua padrão da escrita. Como aponta Tavoni (1992), este argumento foi utilizado também por Dante, que por sua vez o empresta de Cícero, demonstrando assim a preocupação de Bembo em ter bases sólidas para a sua defesa. Era preciso, enfim, demonstrar que o vulgar “tinha também um seu artifício, uma sua perfeição, uma tradição breve porém ilustre; além disso um futuro mais aberto, maiores possibilidades de desenvolvimento” (DIONISOTTI, 1993, p.40, tradução nossa).

2.4.1.2 Origem provençal da poesia italiana

Messer Federigo se encarrega de contar a história do vulgar, de como não é possível precisar sua data de nascimento, além de ter-se formado da corrupção entre o latim e as línguas bárbaras, que com o tempo foram pegando vocábulos uma da outra. Apesar de reconhecer que a Sicília foi uma região que começou a fazer os primeiros versos conhecidos em vulgar, Bembo atribui o mérito do nascimento da poesia italiana diretamente à Provença¹⁶, que ele declara ser a

¹⁶ Região localizada no sul da França que se torna oficialmente francesa em 1486. Deixando a Provença de ser uma nação com língua e literatura própria, e sendo acoplada à França, perde também em importância e sua língua é “rebaixada” a dialeto (DIONISOTTI, 1993, p. 104)

língua mais antiga de que se há notícias no tocante à composição em rima, salvo a latina (BEMBO, 1993, p. 91). Em seguida são dados diversos exemplos de palavras provençais que foram incorporadas ao vulgar fiorentino, e de como foram usadas e modificadas por diversos poetas, principalmente citando Dante e Petrarca. Além disso, do Provençal vieram não só muitas palavras, “mas também muitas figuras de linguagem, muitos provérbios, muitos temas de canções, muitos versos [...], e os poetas que mais as utilizaram foram os maiores e os de melhor reputação”¹⁷ (BEMBO, 1993, p. 104).

2.4.1.3 O melhor vulgar

Em conversa sobre uma possível padronização da língua, Carlo Bembo cita livro do autor Calmeta (que não chegou até nós) sobre a língua vulgar, onde é proposto o uso da língua *cortigiana*, da corte, mais especificamente de Roma, que seria uma mistura dos dialetos italianos e de outras línguas faladas no local. Bembo a descarta dizendo que a língua *cortigiana* “não é língua, porque não se pode dizer que seja realmente língua aquela que não possui escritor”¹⁸ (BEMBO, 1993, p. 110) também deixando claro seu único interesse pela autoridade da língua literária.

A próxima questão levantada é a do porque Pietro Bembo escreveu sua obra *Asolani* em vulgar florentino ao invés de utilizar o veneziano, língua de sua cidade natal. Carlo explica que para ele o florentino é uma língua mais gentil e graciosa (*gentile e vaga*), cujas palavras possuem um melhor som, mais doce, sem palavras truncadas e mais uso de consoantes duplas. Além do mais, Carlo argumenta que não há bons escritores venezianos de prosa, e de verso, poucos, e o motivo seria a língua que não satisfaz o escritor (BEMBO, 1993, p. 112).¹⁹ Ocorre na verdade um círculo vicioso: para ele não há bons escritores que utilizem e moldem a língua, logo a língua permanece “rude” e não atrai novos autores.

¹⁷ Né solamente molte voci, come si vede, o pure alquanti modi del dire presero dalla Provenza i Toscani; anzi essi ancora molte figure del parlare, molte sentenze, molti argomenti di canzonì, molti versi medesimi le furarono, e più ne furaron quelli, che maggiori stati sono e miglior poeti riputati.

¹⁸ non è lingua, perciò che non si può dire che sia veramente lingua alcuna favella che non ha scrittore

¹⁹ La qual povertà e mancamento di scrittori, istimo essere avvenuto perciò che nello scrivere la lingua non sodisfà, posta, dico, nelle carte tale quale ella è nel popolo ragionando e favellando, e pigliarla dalle scritture non si può, ché degni e accettati scrittori noi, come io dissi, non abbiamo.

A última visão antagonista à de Bembo é a crítica de usar o florentino antigo, ao invés de privilegiar o moderno. Esta opinião foi muito forte em sua época e tinha como defensores escritores de peso como Poliziano, Castiglione e Trissino, defensores da língua falada, que havia recebido durante os séculos diversas alterações e influências, e por isso eles a consideravam viva. No livro este debate é iniciado por Carlo que comenta não ser grande vantagem o nascer florentino naquela época (BEMBO, 1993, p. 114)²⁰, pois, como é costumeiro desprezar as coisas que temos em abundância, o nascido em Florença poderia menosprezar o conhecimento clássico de sua cultura ao lidar desde a infância com a língua corrente, popular, que ele considerava menos apurada que a dos escritores antigos, ao passo que cidadãos de outras regiões ao estudar o florentino se dirigiriam naturalmente aos clássicos daquela literatura.

Giuliano “Il Magnifico” então defende o vulgar moderno afirmando que, assim como os usos e costumes vão mudando com o tempo, a língua também deve se transformar, pois os livros são lidos pelos homens do presente. Ele menciona em seu favor que na obra de Dante é possível notar a diferença entre os escritos mais antigos e os últimos, que ele adaptava para a leitura das pessoas de cada época. Assim, ele alerta para a possibilidade de, ao fazer uso de uma língua “morta”, escrever para mortos e não para vivos (BEMBO, 1993, p. 117).²¹

Carlo replica que quem corre o risco de escrever para mortos são aqueles cujos livros “não são lidos por ninguém, e se alguém os lê, são os homens do povo, que não possuem juízo e leem tanto as coisas boas como as coisas más”²² (BEMBO, 1993, p. 122). Na visão de Bembo o escritor escreve principalmente para os que virão, por isso sua escrita deve ser apurada e não pode se aproximar da língua popular, a menos que nessa aproximação ela não perca sua “grandeza”. Para corroborar suas ideias, ele cita as poesias de Petrarca, que mostram uma língua que nunca pertenceu ao povo, e mesmo Boccaccio, escrevendo em prosa, utiliza a língua culta, com exceção daquelas vezes em que um personagem do povo raciocina com a sua própria

²⁰ e viemmi talora in openione di credere, che l'essere a questi tempi nato fiorentino, a ben volere fiorentino scrivere, non sia di molto vantaggio.

²¹ Ora vi dico, che sí come al Petrarca e al Boccaccio non sarebbe stato dicevole che eglino si fossero dati allo scrivere nella lingua di quegli antichi lasciando la loro, quantunque essi l'avessero e potuto e saputo fare, cosí né più né meno pare che a noi si disconvenga, lasciando questa del nostro secolo, il metterci a comporre in quella del loro, ché si potrebbe dire, messer Carlo, che noi scriver volessimo a' morti più che a' vivi.

²² A' morti scrivono coloro, le scritture de' quali non sono da persona lette giamai, o se pure alcuno le legge, sono que' tali uomini di volgo, che non hanno giudicio e cosí le malvagie cose leggono come le buone

linguagem. Para Bembo, a língua que se perpetua no tempo é a culta, refinada e aperfeiçoada pelos escritores.

2.4.2 Livro II

No segundo livro Bembo apresenta a sua proposta de análise literária baseada especialmente nos escritos de Petrarca, do qual cita diversos exemplos por toda a sua obra. Novamente Bembo inicia o livro se dirigindo ao papa, refletindo sobre o dom que a escrita possui de levar o prazer da fruição de determinada obra para as futuras gerações, elencando uma série de *eccellenti scrittori* (autores excelentes) de prosa e verso que já se destacaram por escrever em vulgar, mesmo não sendo ainda numerosos na época. Nesta lista Petrarca é descrito como “um [autor] onde todas as graças da poesia vulgar se veem juntas” (BEMBO, 1993, p. 130) e na prosa Boccaccio se compara a ele em importância. Para Bembo, é graças a esses dois autores que esta língua cresceu em prestígio e ganhou autoridade.

Retornando à narrativa das personagens, os amigos Carlo, Giuliano e Federigo seguem em seu propósito de convencer o latinista Ercole, que declara sua disposição em ser convencido. No livro anterior, Carlo havia dito que era necessário observar as melhores maneiras de se escrever, fossem elas antigas ou novas, e Ercole questiona como fazê-lo, ou seja, com base em quais regras diferenciar uma boa obra em vulgar de uma ruim e como diferenciar entre as boas a melhor. Bembo afirma que é preciso considerar primeiramente a fama do autor, ou seja se ele é reconhecido e louvado, e ainda mais importante é analisar a sua produção, observando o assunto da obra literária e o formato da escrita, pelas palavras que foram escolhidas e sua disposição no texto²³. Para Bembo,

É preciso então escolher as palavras, se vamos abordar as de matéria grande, graves, altas, sonoras, evidentes, luminosas; se de [matéria] baixa e vulgar, leves, táticas, humildes, populares, quietas; se de [matéria] média entre essas duas, de igual maneira com vozes médias e moderadas.²⁴ (BEMBO, 1993, p. 137, tradução nossa)

²³ Bembo faz referência à *elocutio* da retórica clássica, composta pela escolha (*electio*) e a combinação (*compositio*) das palavra e das figuras de linguagem.

²⁴ Da scegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate

Sabemos que essa divisão vem da retórica clássica, em especial da *elocutio*, que diz respeito à formulação do discurso a partir das ideias obtidas na *inventio*. Portanto, para cada tipo de assunto é necessário escolher as palavras pertinentes. A regra áurea para Bembo na escolha das palavras, seja em qual estilo for, é a de escolher sempre aquelas “mais puras, limpas, claras, belas e apreciadas” (BEMBO, 1993, p. 137, tradução nossa).²⁵ Se para falar de algum assunto o escritor visse a necessidade de usar palavras tidas como “feias”, Bembo julga que seria melhor que aquilo simplesmente não fosse dito. Este é mais um motivo de sua recusa de Dante como modelo, pois ele por diversas vezes em sua obra usa palavras baixas e rudes, ao passo que Petrarca, não só não dizia o que não pudesse ser dito com palavras nobres, como também mudava as palavras e sua ordem no texto até o todo ficar o mais bonito possível.

Quanto à disposição das palavras no texto, Bembo explica que é 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).

2.4.2.1 Os conceitos literários

Bembo passa então a descrever as categorias poéticas chamadas de *gravità* e *piacevolezza* (gravidade e agradabilidade, em tradução literal. Bembo também utiliza os termos “pesado” e “leve”). Analisá-las em um texto é para ele um método eficaz para julgar a qualidade de uma obra. Dionisotti indica em seu comentário que estes termos são emprestados do *De oratore* de Cícero, fato que reforça ainda mais a fundamentação retórica de Bembo.

[...] Duas são as partes que fazem bonita qualquer escritura, a *gravità* e a *piacevolezza*; e as coisas depois que as encham e fazem parte são três: o som, o número e a variação [...].

²⁶ (BEMBO, 1993, p. 146, tradução nossa)

²⁵ Tuttafiata generalissima e universale regola è in ciascuna di queste maniere e stili, le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle e più grate voci sciogliere e recare alle nostre composizioni, che si possa.

²⁶ [...] Due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la *gravità* e la *piacevolezza*; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione

Na *gravità* podem então ser encontradas a honestidade (*onestà*), dignidade (*dignità*), majestade (*maestà*), magnificência (*magnificenza*), grandeza (*grandezza*). Já na *piacevolezza* estão a graça (*grazia*), a suavidade (*soavità*), delicadeza (*vaghezza*), doçura (*dolcezza*), brincadeiras (*scherzi*), jogos (*giuochi*). Segundo ele, estas são as duas categorias poéticas que embelezam o texto, e elas são obtidas através do *suono*, *numero* e *variazione*. Um bom poeta, para Bembo, sempre variará palavras “graves” com alguma “moderada” e as moderadas com alguma “leve”. Desta maneira, ao passo que poetas como Dante ou Cino escrevem algumas composições apenas de forma grave ou apenas de forma leve, Petrarca consegue alcançar o perfeito equilíbrio.

2.4.2.1.1 *Suono*

O *suono* (literalmente “som”), é a harmonia gerada pela composição dos valores fônicos das palavras e das rimas, no caso da poesia. Bembo se demora analisando o valor estético e fonosimbólico de cada letra, além de examinar a métrica dos versos. Para ele as vogais, sem as quais não pode existir nenhuma palavra e nenhuma sílaba, produzem um melhor som por expelirem mais ar e serem assim mais sonoras, especialmente quando se encontram nas sílabas tônicas das palavras (são “mais longas”). Já em relação às consoantes, Bembo também as classifica pelo afeto e em alguns casos por seu “*spirito*”, conceito que remete também à quantidade de ar que o som da consoante produz.

Ainda 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)²⁷. Rimass dentro de um verso, porém, seriam extremamente desagradáveis, por não dar ao poeta liberdade suficiente para compor.

²⁷ Ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio

2.4.2.1.2 *Numero*

Numero é “o tempo dado às sílabas, longo ou breve, ora dado pelas letras que formam as palavras, ora por motivo da acentuação que se dá às palavras, e às vezes por ambos” (BEMBO, 1525, p. 159, tradução nossa)²⁸. Para Bembo, as palavras proparoxítonas são leves, prazerosas, e as oxítonas naturalmente pesadas, graves. Já as paroxítonas (*piane*) são medianas e podem apresentar *gravità* ou *piacevolezza* conforme a quantidade de letras e seu posicionamento no texto. Quanto mais letras a palavra possuir, mais grave ela será. Além disso, gera-se gravidade quando um grupo de consoantes alonga a sílaba.

Por fim, as palavras oxítonas (graves) e proparoxítonas (leves) devem ser utilizadas raramente, como “remédios, que mesmo sendo venenos, dados com tempo e medidas certas fazem bem, e tomadas de outra maneira, causam danos e frequentemente matam alguém”.²⁹ (BEMBO, 1993, p. 161, tradução nossa). Sendo também a maior parte das palavras italianas paroxítonas, 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.

2.4.2.1.3 *Variazione*

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 sacia e 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 em diante.

²⁸ Altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'un conto e per l'altro

²⁹ [...] medicine, quantunque elle veneno siano, pure, a tempo e con misura date, giovano, dove, altramente prese, nucono e spesso uccidono altrui

3 *Gravità e Piacevolezza*

3.1 Bembo e a música

Até o presente momento pairam muitas dúvidas a respeito da origem do madrigal italiano. Alguns estudiosos, como A. Einstein, o consideram o passo seguinte ao da frottola italiana, canção mais leve, estrófica e de texto em vernáculo surgida na mesma época. Já outros, como declara James Haar no verbete “madrigal” do dicionário Grove, percebem mais similaridades com os modelos do moteto e da chanson, que já exploravam meios de expressar o texto através de texturas acordais, polifonias elaboradas, contraponto imitativo, declamação, dentre outros (HAAR, 2001).

No já citado artigo *Pietro Bembo and the literary origins of the italian madrigal*, Dean Mace sustenta a teoria de que o madrigal seria uma consequência direta às teorias de Bembo - especialmente a *gravità e piacevolezza* - que seriam uma “nova maneira de ler poesia” onde a função “expressiva” do ritmo e do som era enfatizada (MACE, 1969). Haar questiona essa tese indicando que a transição para música com textos de Petrarca foi gradual, como apontam as coletâneas das primeiras décadas do século XVI, onde podemos ver obras com características de transição, como frottolas com textos sérios e utilizando até mesmo Petrarca. Contudo Haar e Mace, bem como outros estudiosos como Feldman, Harran e Einstein, concordam que Pietro Bembo teve um papel importante no surgimento do madrigal italiano, ou ao menos no seu estabelecimento e divulgação durante o século XVI.

A associação direta de Bembo com a música, porém, nem sempre aparenta muita solidez. Ainda não foi divulgado nenhum documento que o ligue diretamente ao madrigal, que demonstre seu interesse pela música, ou que evidencie um possível vínculo com compositores da época. Dean Mace admite isso em seu artigo, quando procura estabelecer uma ligação entre Bembo e Willaert, por terem vivido na mesma cidade e possuírem cargos de destaque, mas reconhece que as evidências são apenas circunstanciais. Haar por sua vez acrescenta que Roma muito possivelmente foi um centro de petrarquistas no período em que Bembo foi secretário da cúria papal (de 1513 a 1521), e que é razoável acreditar que “tentativas conscientes de criar um estilo

de música italiana que possuísse as qualidades de ‘*piacevolezza*’ (encanto) e ‘*gravità*’ (dignidade), as quais Bembo encontrou no verso de Petrarca, foram feitas por círculos ‘bembistas’ durante a segunda década do século XVI” (HAAR, 2001). Podemos concluir desta maneira que, apesar de podermos observar uma ligação inegável entre madrigal italiano e Petrarca, sendo que Bembo foi o principal nome responsável por trazê-lo à tona no século XVI, ainda não foi possível estabelecer uma relação direta entre Pietro Bembo e a música de seu tempo.

É curioso também notar a ausência da música quando analisamos a obra *Prose della Volgar Lingua*, tendo Bembo possivelmente desempenhado papel fundamental no madrigal, além de sua participação como poeta, com diversos de seus poemas sendo musicados por importantes compositores da época, sendo que dois deles serão analisados no capítulo III. Deve-se mencionar aqui a notável coletânea de madrigais dedicada inteiramente a ele: *Cinquanta stanze del Bembo*, de Giaches de Ponte (ou Jacques Dupont) publicada em 1542 e reimpressa outras três vezes. Bembo não parece ter nenhum vínculo pessoal com a obra, apesar de ser o autor das poesias. Além disso, é preciso questionar qual seria exatamente a relação entre o compositor e a poesia que ele escolheu musicar. É possível que nem sempre os compositores tenham escolhido os poetas apenas por uma preferência estética pessoal, como nos mostra Franco Piperno em seu artigo “*Sì alte, dolce e musical parole*”: *Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel Cinquecento*, onde ele analisa o papel fundamental que exerciam os “comissionadores”, ou seja, os patrocinadores que encomendavam tais peças. Já vimos que foi depois da primeira edição de Petrarca editada por Bembo, que este poeta do *trecento* começou a ser amplamente utilizado. No caso da escolha de Petrarca como autor, Piperno percebe que quase a metade de coletâneas pesquisadas por ele são o primeiro trabalho de um músico. A poesia de Petrarca, portanto, segundo Piperno, pode ser compreendida como uma maneira eficaz de introduzir os primeiros frutos de um compositor, um nome reconhecido que trazia prestígio.

3.2 Expressando *gravità* e *piacevolezza*

Retornando à ideia exposta brevemente na Introdução, porém fundamental para esta pesquisa: o que significa exatamente expressar o texto na música, e como fazê-lo?

Zarlino, em famosa passagem de sua obra *Le istituzioni harmoniche*, diz

E [o compositor] atente de acompanhar de tal forma cada palavra, que onde ela denote aspereza, dureza, crueldade, amargura, e outras coisas similares, a harmonia seja semelhante a ela, ou seja bastante dura e áspera; de maneira porém que não ofenda. Semelhantemente quando alguma das palavras demonstre choro, dor, condolência, suspiros, lágrimas, e outras coisas parecidas, que a harmonia seja cheia de tristeza.³⁰ (p? cap. 32)

Assim, percebemos em Zarlino uma preocupação de que o compositor expresse as palavras através da música; não apenas o sentido geral do texto, mas sim “*ogni parola*”, cada palavra. Caberia agora ao compositor considerar como as palavras apresentam essas características. Como vimos no capítulo anterior, para Bembo o significado das palavras está intrinsecamente ligado à sua sonoridade, de modo que esta se torna até mesmo mais importante que seu significado. Podemos também ver nesta citação a similaridade das dicotomias aspereza/dureza e choro/dor com *gravità e piacevolezza*.

Zarlino segue o texto indicando alguns exemplos práticos: para mostrar dureza e amargura o compositor deveria usar os intervalos de tom inteiro, terça maior, sexta maior, e os intervalos de quarta e sétima sincopados. Já para mostrar tristeza e dor, ele deveria utilizar o semitom, a terça e sexta menor, que “são por natureza doces e suaves” (ZARLINO, 1558). Outra maneira de mostrar essas qualidades seria a de usar as notas que ele chama de “naturais”, ou seja, pertencentes ao modo, não “acidentais”. As notas naturais ele considera viris; e as notas “acidentais”, ou seja, alteradas com um bemol, seriam doces e lânguidas, para salientar a tristeza. Além disso, a velocidade das notas também era indicativo do afeto que representavam: notas ligeiras para mostrar alegria, notas mais lentas para mostrar tristeza, fraqueza.

É interessante notar que para legitimar sua exposição Zarlino se utiliza de um paralelo literário, situado logo antes do trecho supracitado. Mencionando brevemente a frase de Horácio “*versibus exponi tragicis res comica non vult*” (“um assunto cômico não pode ser expresso em versos trágicos”, em tradução livre) ele explica que “assim como não é lícito entre os poetas

³⁰ Et debbe auertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che doue ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, & aspra; di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l'harmonia sia piena di mestitia.

compor uma comédia com versos trágicos; assim [também] não será lícito ao músico acompanhar estas duas coisas, ou seja a harmonia e as palavras, fora de propósito”³¹ (ZARLINO, 1558). Um assunto alegre precisaria de uma música alegre, e um assunto triste de uma música triste. Podemos observar, desta maneira, a relação estreita que existia para Zarlino entre a música e a escrita poética.

Mace afirmava que o madrigal seria o portador natural das ideias de Bembo porque “a irregularidade e informalidade do contraponto e o uso frequente de passagens homofônicas possibilitam que a estrutura total da música reflita a variedade rítmica do texto”, o que para ele não seria possível na frottola, já que nela o ritmo musical tinha um propósito puramente “formal”, com acentos regulares (MACE, 1969). Além disso, ele defende que apenas na música polifônica a melodia, harmonia e ritmo podiam ter a mesma importância, e portanto independência para realizar as nuances que *gravità* e *piacevolezza* já realizavam no texto literário. Apesar de trazer em seu artigo as explicações de Bembo sobre *gravità* e *piacevolezza*, Mace não se demora em explorar a identificação dessas características no texto e música.

No primeiro exemplo do artigo ele compara dois versos de dois poemas de Petrarca, musicados por Wert: “*Mia benigna fortuna e’l viver lieto*” e “*Crudele, acerba, inesorabil, morte*”, afirmando que o primeiro expressa *piacevolezza*, e o segundo *gravità*. Mesmo não detalhando sua afirmação, é possível sim notar que o segundo verso possui palavras com mais grupos de consoantes, portanto mais graves que o primeiro. Os trechos escolhidos da música de Wert mostram esse contraste pelas consonâncias e dissonâncias utilizadas, de forma especial a sequência de sextas que evidencia a *gravità* do segundo verso, em oposição às consonâncias do primeiro.

O segundo exemplo, um trecho de Willaert, apresenta efeito similar. O primeiro verso de seu madrigal *Aspro core e selvaggio, e cruda voglia* possui palavras com muitas consoantes próximas, como *aspro*, que contrasta com o segundo verso *In dolce, humile, angelica figura*, que contém as proparoxítonas *humile* e *angelica*. Willaert utiliza para o primeiro uma sequência de intervalos de sexta maior que se resolvem em quintas, ao passo que no segundo versos são utilizadas consonâncias.

³¹ Percioche si come non è lecito tra i Poeti comporre vna Comedia con versi Tragici; così non sarà lecito al Musico di accompagnare queste due cose, cioè l'Harmonia, & le Parole insieme, fuori di proposito.

O terceiro e último exemplo de Mace é outro madrigal de Willaert, *Liete e pensose*, onde o compositor utiliza mudanças rápidas de acordes maiores e menores mostrando o contraste entre as duas primeiras palavras da obra. Mace porém reconhece que neste exemplo não existe no texto um efeito sonoro tão evidente, e credits a invenção de Willaert ao contraste trazido pelo significado das palavras. É possível perceber então, não só no último, mas também nos outros exemplos trazidos por Mace, que os compositores não necessitavam conhecer Bembo para mostrar os contrastes de *gravità* e *piacevolezza* apresentados, pois estes eram também perceptíveis através do significado das palavras.

Andrea de Carlo, em seu artigo *L'Italiano, la lingua della musica*, expõe sua teoria de que a consoante dupla seria a “verdadeira e única responsável pela dança na língua”, o parâmetro fundamental para organizar a *gravità* dentro de um verso. Ele percebe que a consoante dupla comparece diversas vezes nos exemplos das *Prose*, porém nunca é definida pelo Bembo como causadora direta da *gravità*. Como já citado anteriormente, segundo De Carlo a quantidade e posição das duplas consoantes são o parâmetro fundamental para o “alongamento” das sílabas e consequente *gravità* da frase. A prática da elisão na poesia, segundo ele, representa “a criação de duplas consoantes artificiais quando a escolha das palavras não consiga fornecer o número certo para o funcionamento do verso”³².

A ideia de identificar *gravità* no texto e música é também apresentada e aprofundada por Giuseppe Gerbino que, no recente artigo *Music of words and words in music*, entende que na renascença existia uma dimensão das teorias da linguagem que estava interessada em “explorar o papel que os efeitos sonoros desempenham na construção do significado”, a começar por Pietro Bembo, cuja pesquisa demonstrava, segundo ele, uma preocupação com a eloquência e com a dimensão sonora da persuasão retórica. Gerbino parte do pressuposto de que a poesia em sua forma natural evoca *piacevolezza*, por ser a “linguagem submetida à ordem”, que visa a produzir simetria. A *gravità*, portanto, seria o recurso necessário para fugir dessa regularidade. Para a sua pesquisa ele se utiliza de outros teóricos da época como Torquato Tasso, especialmente com seu livro *La Cavaletta*.

³² DE CARLO, A. *L'italiano, la lingua della musica*. Rivista Micromega 2014. Disponível em: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/1%E2%80%99italiano-la-lingua-della-musica/>

Em sua pesquisa sobre a sonoridade da *gravità* na poesia, Gerbino enumera catorze características, dentre elas algumas que remetem diretamente aos parâmetros de Bembo, como: aglomeração de consoantes (*moltitudine delle consonanti*), ou seja, muitas consoantes em palavras ou frases; sílabas longas ou ricas em consoantes, aquelas prolongadas por até três consoantes juntas; rimas distantes; versos hendecassílabos (*versi interi*) e palavras oxítonas (*parole tronche*). O autor elenca outras características, que também serão levadas em conta nas análises do próximo capítulo. São elas: aliteração, versos hendecassílabos com predomínio de palavras paroxítonas, justaposição de vogais (como em *fiamma amorosa arse*), frases prolongadas em vários versos (*discorso lungo*), *enjambment*, monossílabos, acentos consecutivos (*accenti ribattuti*, ou seja, aqueles que recaem em sílabas adjacentes como em *se mortal velo*), palavras incomuns e latinismos.

É importante lembrar, porém, que nenhuma característica por si só denota *gravità* ou mesmo *piacevolezza*, pois, segundo Bembo, elas não são definidas por padrões fixos, mas existem em relação com outras palavras e frases vizinhas. Gerbino corrobora esta ideia ao dizer que “*gravità* é sempre o produto de uma interação relacional de elementos nos quais, por exemplo, um grupo de consoantes reforça a demora (*tardità*) de um verso hendecassílabo esticando sua extensão temporal, ou desacelera o ritmo de um verso heptassílabo que seria de outro modo veloz”.³³

Gerbino também lista algumas características que para ele denotam *gravità* no madrigal italiano, se baseando no repertório cujos poemas eram associados ao *stile grave*, especialmente, segundo ele, as obras de Willaert, Rore, Luzzaschi e Marenzio: contraponto imitativo similar ao moteto, com múltiplos sujeitos; textura contrapontística densa; estilo declamatório; tempo lento; *misura di breve* (*tempus imperfectum diminutum*); cadências *fuggite*; uso expressivo de dissonâncias; cromatismos; estilo harmônico “ousado”; emprego do modo frígio (descrito em SMITH como duro e severo por autores como Agricola, Gaffurius e Glareanus) e utilização da região mais grave das vozes.

³³ *gravità* is always the product of a relational interplay of elements in which, for example, consonant clusters reinforce the slowness (*tardità*) of an eleven-syllable line by stretching its temporal extension, or slow down the pace of an otherwise swift seven-syllable line.

4 Aplicação analítica dos conceitos de Bembo

4.1 Cadências

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 institutioni harmoniche*, afirma:

Sendo assim, 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 separação intermediária, 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.³⁴ (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 Zarlino uma forte ligação com a escrita literária, e portanto, com o texto que está sendo cantado. Além disso a cadência pode produzir *variazione*, conceito já citado e de suma importância para Bembo. Zarlino enfatiza contudo que a cadência está sujeita às regras do contraponto, devendo ser colocada nos tons próprios do modo composto.

Bernhard Meier, em trabalho publicado em 1974, compila as vozes estruturais que compõem a cadência, que são os seguintes movimentos melódicos, ou cláusulas: *cantizans*, *tenorizans*, *basizans* e *altizans*. Descrevendo de forma sucinta, o *cantizans* é o movimento ascendente por grau conjunto para a nota de resolução da cadência (geralmente encontrado como

³⁴ 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 propie chorde regolari de i Modi, ne i quali sarà composta la cantilena.

oitava-sétima-oitava, muitas vezes com diminuição e sincopado), *tenorizans* é o movimento descendente 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. Excluindo-se o *altizans*, as outras cláusulas serão assim denominadas apenas ao se dirigirem à nota de resolução. Eles se encontram também citados por Nogueira e Pereira (2016), de onde foi transcrita a seguinte imagem:



Example 2. *Cantizans*, with a syncopated leading tone



Example 3. *Altizans*, generally maintaining the fifth degree



Example 4. *Tenorizans*, always descending a degree to the finalis



Example 5. *Basizans*, reaches the finalis by a descending or ascending leap

Figura 1: Movimentos melódicos que formam a 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, além do trabalho de Meier, os artigos '*Eros*' and '*Thanatos*': *A Ficinian and Laurentian Reading of Verdelot's 'Sì lieta e grata morte'* e *Alfonso Fontanelli's Cadences and the Seconda Pratica* de Stefano La Via, além do livro *The Performance of 16th-Century Music* de Anne Smith, que aborda de forma didática os principais tópicos que afetam a performance da música renascentista. O trabalho de La Via, especificamente, foi considerado fundamental para as análises realizadas na presente pesquisa, pelo fato dele sustentar que as cadências não possuem apenas função sintática e estrutural, mas também significado afetivo. Ele afirma que:

a força ou poder assertivo da cadência depende não somente da perfeição de sua resolução final - se ela é mais ou menos suspensa (ou “sincopada”) e decorada (ou “diminuída”), ou completude geral da harmonia da tríade (critério de Zarlino) - mas também em fatores como o movimento ascendente ou descendente do semitom e a forma como é acompanhada pelas outras vozes estruturais.³⁵ (LA VIA, 2013, p. 50, tradução nossa)

Desta maneira, ao passo em que Zarlino distingue os tipos de cadência apenas pelas qualidades estruturais e sintáticas de sua resolução - se é perfeita ou imperfeita (se termina em uníssono ou oitava, ou não), se é simples ou sincopada, plana ou decorada -, Vincenzo Galilei, outro importante autor do século XVI, em obra não publicada³⁶, as define pelo que chama de "natureza afetiva".

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 de quarta ascendente ou de quinta descendente e *cantizans* com semitom, podendo ter ou não *tenorizans*. Quanto mais dessas características a cadência tiver, mais seu caráter será “positivo, sintático e fortemente assertivo”

³⁵ The strength, or assertive power, of a cadence depends not only on the perfection of its final resolution—on whether it is more or less suspended (or “syncopated”) and decorated (or “diminished”), or on the fullness of the overall triadic harmony (Zarlino’s criterium)—but also on factors such as the upward or downward motion of the semitone and the way it is accompanied by other structural voices.

³⁶ A obra citada de Galilei se chama *Il primo libro della prattica del contrappunto intorno all'uso delle consonanze* e permaneceu como manuscrito devido à morte do autor. Existe uma edição moderna de 1980 do alemão Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, à qual porém não tivemos acesso.

(LA VIA, 2002, p. 111). La Via denominou “semicadência” aquela que contém *basizans* na voz mais grave, com salto de quinta ascendente ou de quarta descendente e semitom descendente numa das vozes superiores, formando um terço com o baixo na última nota da cadência. Segundo La Via, quanto mais as outras vozes forem descendentes, mais “patética e sombria” será esta cadência. Temos ainda uma “cadência frígia” quando o semitom necessário para a cadência encontra-se no *tenorizans* (usualmente localizado nas vozes mais graves), além de possuir *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. Finalmente, 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 e a existência de pausas após a cadência e consequente “quebra” no texto.

4.2 “*O invidia*” de Adrian Willaert

Um dos principais nomes da história do madrigal italiano é Adrian Willaert, compositor franco-flamengo de grande importância da época, mestre de capela da igreja de São Marcos em Veneza, além de professor de figuras como Zarlino, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, dentre outros. Seu mérito na criação do madrigal italiano é reconhecido por Einstein (EINSTEIN, 1949). O madrigal *O invidia* se encontra na coletânea *Musica Nova* publicada em 1559, mas cujas obras já circulavam anteriormente como manuscrito, sob o nome de La Pecorina (BUTCHART, 1985). Nesta coletânea motetos e madrigais encontram-se adjacentes, talvez sugerindo similaridade entre estes tipos de composição. Todos os madrigais possuem texto de Petrarca, com apenas uma

exceção: o madrigal a sete vozes *Quando nascesti amor*, com texto de Panfilo Sasso, poeta também do século XVI.

No poema Petrarca se dirige à inveja, inimiga de todas as virtudes, que entrou sorrateira no peito de sua amada, envenenando seu amor por ele.

1 O invidia nemica di **vertute**
 2 ch'a bei principii volentier *contrasti*,
 3 per qual sentier così *tacita intrasti*
 4 in quel bel petto, et con quali arti il **mute**?
 5 Da radice n'ai svelta mia **salute**:
 6 troppo felice amante mi *mostrasti*
 7 a quella che'miei preghi *umili et casti*
 8 gradi alcun tempo, or par ch'odi et **refute**.

9 **Né però** che con atti acerbi et **rei**
 10 del mio ben pianga, et del mio pianger **rida**,
 11 poria cangiar sol un de'pensier **miei**;
 12 non, perché mille volte il dì m'**ancida**,
 13 fia ch'io non l'ami, et ch'i' non spero in **lei**:
 14 che s'ella mi spaventa, amor m'**affida**.

O soneto possui rimas em forma ABBA ABBA CDC DCD, e por usar versos hendecassílabos, já nos mostra *gravità* pela distância de suas rimas, se comparado com versos de sete sílabas. Além disso podemos observar *gravità* no segundo, terceiro e sexto verso, onde, apesar da rima *piacevole* (BB), se encontram as palavras *contrasti*, *intrasti* e *mostrasti*, ricas de consoantes. Contudo, os mesmos trechos trazem as palavras mais leves do poema: as proparoxítonas *tacita* e *umili*. Na segunda estrofe, além da *gravità* das rimas CDC DCD, destacamos também as palavras graves *né* e *però*, localizadas logo em seu início, e *spaventa*, que possui muitas consoantes. Conforme os critérios que Gerbino elenca como geradores de *gravità*,

podemos ainda identificar: *enjambment* entre os versos três e quatro, seis e sete, sete e oito; *accento ribattuto* no terceiro verso (*così tacita*) e aliteração no quarto verso (*in quel bel petto*).

O madrigal se encontra no modo hipodórico transposto, que segundo Smith (2011) é apropriado para tristeza, lamento, e por ser naturalmente mais grave pode representar muito bem a *gravità* requerida pelo soneto. Alguns recursos composicionais muito utilizados pelo Willaert neste madrigal também parecem reforçar a *gravità* que vimos predominante no texto, como por exemplo as muitas cadências *fuggite* e os diversos semitons descendentes, que em muitos casos formam cadências plagais. J. Burmeister (1606) define o semitom descendente “artificial” (ou seja, aquele adicionado, não previsto pelo modo) como *pathopoeia*, figura retórica que caracteriza *pathos* e sofrimento.

4.2.1 *Prima parte*

O início, em textura imitativa e notas longas de caráter declamatório, apresenta o caráter sério da composição.

The musical score is for the beginning of the madrigal 'O invidia'. It is written in 4/2 time and B-flat major. The score consists of five staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: 'O in - vi - di - a O in - vi - di - a ne - mi - ca di'. Three arrows point to specific cadences in the Cantus, Tenor, and Bassus parts, labeled 'Cadência plagal'.

Exemplo 1: Abertura do madrigal *O invidia*

Nos compassos 5, 6 e 7 podemos ver uma rápida sequência de cadências plagais onde aparece a palavra *nemica*, duas cadências autênticas enfraquecidas (porque *fuggite* e em tempo fraco) nos compassos 10 e 14 e mais uma cadência plagal no compasso 13, onde três das cinco

vozes se unem ao dizer *contrasti*, palavra *grave*, em movimento descendente. A partir do final do compasso 16, onde o texto diz *per qual sentier così tacita intrasti* (“por qual caminho entraste tão silenciosamente”) ocorre uma cadência plagal a cada compasso, até que no 25 o verso termina com uma cadência autêntica *fuggita* em Ré. Se analisado pelo ponto de vista de Bembo, este terceiro verso é especial pelas palavras *tacita* e *intrasti*, *piacevole* e *grave* respectivamente. Além disso, Willaert utiliza um pequeno trecho de notas curtas ascendentes em todas as vozes, que podem fazer referência ao significado do texto, ilustrando o “caminho” percorrido pela Inveja.

21

Cadência plagal *fuggita* Cadência plagal Cadência plagal Cadência autêntica *fuggita*

si ta - - ci - ta in - tra - - sti

sti co - si ta ci - ta in - tra - - sti co - si ta - ci - ta in - tra -

tier co - si ta - ci - ta in - tra - - sti ta - ci - ta in - tra - sti

- ci - ta in - tra - - sti ta - - ci - ta in - tra - - sti In

tra - - sti co si ta - - ta in - tra - sti In quel bel

Exemplo 2: Trecho com as palavras *tacita* e *intrasti*

Onde o texto diz “pela raiz você arrancou a minha saúde”, Willaert coloca na melodia das vozes uma tríade menor ascendente, que talvez faça alusão ao ato de arrancar. No compasso 43 temos mais uma cadência plagal, seguida na sequência por uma cadência autêntica *fuggita* em Sol, se é que podemos chamá-la assim, já que o *basizans* seria formado pela nota Ré do *Quintus* e pela nota Sol do *Bassus*, fato porém que deve se tornar imperceptível ao ouvido. Outra cadência plagal no compasso 46 marca a elisão dos dois versos. No sexto verso, a partir do compasso 46, é interessante notar que cada vez que aparece a palavra “*mostrasti*” (*grave*) quase todas as linhas realizam intervalo descendente.

48

Cadência plagal Cadência plagal Cadência plagal *fuggita*

mi mos tra - sti A quel - la; ch'i miei prie - ghi hu - mi - li & cas - ti

po fe - li - ce a - man te mi mos - tra - sti A quel - la; ch'i miei prie - ghi hu - mi - li & cas -

- po fe - li - ce a man - te mi mos - tras - ti A quel - la; ch'i miei prie - ghi

mos tra - sti A quel - la; ch'i miei prie - - - ghi hu

Exemplo 3: Intervalo descendente na palavra *mostrasti*

No compasso 60 vemos outras cadência nos mesmos moldes da cadência “autêntica” do compasso 44, com uma espécie de *basizans* com as duas vozes mais graves.

Ao encaminhar-se para o fim da primeira parte, Willaert realiza mais uma cadência autêntica *fuggita* no compasso 66, mais forte do que as plagais, porém atenuada por se encontrar em tempo fraco, além de não possuir encontro textual. No último compasso desta parte ocorre a única semicadência do madrigal, que prepara a harmonia da segunda parte. Esta cadência possui dois semitons descendentes, fato que para La Via (2002) aumenta seu caráter “negativo, suspenso, patético”.

4.2.2 *Seconda parte*

A segunda parte do madrigal começa com o trecho mais homofônico do madrigal, onde quatro das cinco vozes dizem exatamente o mesmo texto. Também neste trecho se encontram as palavras *nè* e *però*, naturalmente *graves* porque oxítonas.

69 Seconda parte

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi, & re - i con at - ti a - cer -

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi, & re - i. con at -

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi, & re - i con at - ti a -

E pe - rò che con at - ti a - cer - bi, & re - i

Exemplo 4: Homofonia em *nè* e *però*

No segundo verso podemos observar as palavras *pianga* e *pianger*, onde Willaert utiliza um semitom descendente, seja ele criado naturalmente pelas notas Si bemol e Lá, ou “artificial”, com as notas Mi bemol e Ré. Em contraste, a palavra *rida* é desenhada com uma pequena pintura de palavras onde as notas rápidas representam o riso. Após duas cadências plagais formadas justamente nas palavras *pianga* e *pianger*, ocorre uma cadência autêntica *fuggita* em Fá no compasso 88. Outras duas cadências, uma plagal e outra autêntica *fuggita* concluem o segundo e iniciam o terceiro verso. Neste, onde o texto diz *poria cangiar sol un de' pensier miei*, o *Cantus* executa a mesma melodia duas vezes, enquanto as outras vozes mudam, fato que pode ocorrer para evidenciar o significado do texto em não mudar “nenhum de seus pensamentos”. As duas frases terminam em cadências autênticas *fuggite* em Sol, e são divididas por uma cadência frígia. No compasso 113 surge a única cadência autêntica não *fuggita* do madrigal. Na palavra *spaventa* no compasso 126 aparece novamente o Mi bemol, indicando a *gravità* da palavra, ou apenas seu significado. A partir do compasso 122 as vozes repetem parcialmente as melodias que acabaram de realizar, indicando o fim do madrigal que, como era esperado pela *gravità* presente, termina lamentoso com uma cadência plagal.

4.3 “*Che giova posseder cittadi e regni*” de Andrea Gabrieli

Para constatar se os compositores tinham em mente as regras de *gravità e piacevolezza* ao fazer seus madrigais, nada melhor do que analisar textos 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 regni*” desfrutou de certa notoriedade, tendo sido musicada por diversos compositores como G. de Ponte, G. de Wert, Orlando di Lasso, Andrea Gabrieli e também no século XVII pelo holandês Jan Pieterszoon Sweelinck.

O madrigal homônimo musicado por Gabrieli se encontra na coletânea *Il primo libro de madrigali a 3 voci* (Venezia, Antonio Gardano, 1575). Gabrieli, além de ser veneziano como Bembo, também foi organista da igreja de São Marcos por muitos anos, tendo sido provavelmente discípulo de Willaert. Ele decide musicar quatro estrofes da coletânea *Stanze* e, apesar de serem quatro partes independentes, o compositor as reúne em um só madrigal. O madrigal se encontra no modo jônio transposto, fato observado através do bemol na armadura (que indica que o modo está transposto, como diz Smith³⁷), 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 trechos onde os elementos das cadências não são tão claros e algumas características que nos sugerem a noção de tonalidade, que serão vistas no decorrer da análise.

1 Che giova posseder cittadi e **regni**,

2 E palagi abitar d'alto **lavoro**,

3 E servi intorno aver d'imperio **degni**

³⁷ SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music*: Learning from the Theorists. New York: Oxford University Press Inc, 2011.

4 E l'arche gravi per molto **tesoro**,
 5 Esser cantate da **sublimi ingegni**,
 6 Di *porpora* vestir, mangiar in **oro**,
 7 E di **bellezza** pareggiar il *Sole*,
 8 Giacendo poi nel letto fredde e *sole*?

1 Ma che non **giova aver** fedeli **amanti**,
 2 E con loro partire ogni **pensero**,
 3 I desir, le paure, i risi, i **pianti**,
 4 E l'ira e la speranza, e 'l falso e 'l **vero**;
 5 Et or con opre care, or con **sembianti**
 6 Il grave de la vita far **leggero**,
 7 E **sé**, di rozze in atto e 'n **pensier vili**,
 8 Sovra l'uso **mondan scorte** e *gentili*?

1 Quanto esser vi dee caro un uom, che **brami**
 2 La **vostra** molto più che la sua **gioia**?
 3 Ch'altro che 'l nome vostro unqua non **chiami**?
 4 Che sol pensando in voi tempri ogni **noia**?
 5 Che più che 'l mondo in un vi tema et **ami**?
 6 Che spesso in voi si viva, in sé si **moia**?
 7 Che le vostre **tranquille** e pure *luci*
 8 Del suo corso **mortal segua** per *duci*?

1 **Però** che voi non sete cosa **integra**,
 2 Né noi, ma è ciascun del tutto il **mezzo**:
 3 Amor è quello poi, che ne **rintegra**
 4 E lega e **strigne** come chiodo al **mezzo**;
 5 Onde ogni parte in tanto si **rallegra**,

6 Che suoi dilette e gioie non han **mezzo**:

7 E s'uom durasse molto in tale *stato*,

8 Compitamente diverria *beato*.

O esquema métrico do poema segue a *ottava*, ou seja, oito versos hendecassílabos (o que indica *gravità* no madrigal como um todo), com rimas ABABABCC; as duas últimas de cada estrofe, por serem próximas, são *piacevoli*. A palavra *porpora* se destaca como única proparoxítona. Sobre o assunto dos textos e as palavras a serem utilizadas, Bembo diz:

É preciso escolher então as palavras, se de assunto grande se discorre, graves, altas, soantes, aparentes, luminosas; se de baixo e vulgar, leves, uniformes, modestas, populares, silenciosas; se o assunto é algo entre estes dois, da mesma maneira [deve-se usar] palavras intermediárias e temperadas.³⁸ (Bembo, p.137, tradução nossa)

Assim, pode-se deduzir que o assunto escolhido para o poema determinará o tipo de palavras a serem empregadas. Apesar da gravidade gerada pelos versos hendecassílabos, as palavras desta estrofe são de uma forma geral medianas, paroxítonas. A presença de apenas uma proparoxítona pode constituir apenas o equilíbrio para a *variazione* necessária. Além disso podemos observar na primeira estrofe a justaposição de vogais nas palavras *sublimi ingegni* (quinto verso), e a palavra *bellezza* que possui muitas consoantes (sétimo verso). Na segunda estrofe destacamos as palavras *speranza* (quarto verso) e *sembianti* (quinto verso) que apresentam mais consoantes que as outras, além da justaposição de vogais em *giova aver* (primeiro verso) e *accento ribattuto* em *pensier vili* e *mondan scorte*, nos últimos dois versos. Na terceira estrofe destacamos pelas consoantes as palavras *vostra*, *pensando*, *spesso* e *tranquille*, e o *accento ribattuto* em *mortal segua* (oitavo verso). Na quarta e última estrofe aparece pela primeira vez uma palavra oxítona: *però*. Essa acentuação possui, segundo Bembo, uma *gravità* natural. A palavra *integra*, apesar de seu uso moderno como proparoxítona, também era utilizada como paroxítona, e foi assim considerada pelo acento dado na música e pela rima com *rintegra*.

³⁸ Da scegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate.

4.3.1 *Prima stanza*

Todo o madrigal possui muitas cadências conclusivas, fortes, onde música e texto se alinham e fragmentam o madrigal em frases bastante definidas. As imitações são sempre *sciolte* - seguindo a terminologia de Zarlino - ou seja, as vozes imitam aproximadamente os intervalos e durações da melodia inicial e logo seguem por caminhos individuais, sendo que o começo de cada imitação é sempre muito próximo da anterior.

Podemos perceber que a palavra *gravi* no quarto verso se destaca pela duração maior das notas e semitom descendente (*pathopoeia*) formando uma tríade menor em Dó, e o que poderia ser uma cláusula *tenorizans* frígia, caso possuísse *cantizans* ou *basizans* nas outras vozes. O significado da palavra é “gravidade” e ela possui a dupla consoante “gr” (o que, pelas regras de Bembo, faz dela mais grave se comparada às outras). Em função disso a particularidade deste trecho parece aludir duplamente ao significado do texto e à sua sonoridade.

8

torno_haver 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

torno haver d'im - pe-rio de - gni Et l'ar che gra - vi per mol to the-so -

Exemplo 5: Tratamento da palavra *gravi*

No compasso 16, que traz a proparoxítona *porpora*, não parece haver nenhum tratamento especial à palavra; ele traz também duas cadências com *cantizans* no baixo, bastante enfraquecidas por estarem em tempo fraco. O verso termina com uma cadência autêntica em Fá bastante forte, com todas as cláusulas e coincidência textual, o que destaca o verso seguinte onde começa a *piacevolezza* da métrica da *ottava*.

17 Cadência com cantizans no baixo

Cadência com cantizans no baixo

Cadência autêntica

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-

Exemplo 6: Cadência autêntica no compasso 19

Após um trecho homofônico, 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.

4.3.2 *Seconda stanza*

Na segunda *stanza* destaca-se a seção que começa a partir do compasso 34, onde o compositor realça de forma especial as palavras do verso. Após as vozes das extremidades recitarem juntamente *i desir, le paure*, e o *Tenore* com mesmo texto porém leve defasagem, podemos ver uma clara utilização de pintura de palavras em *risi* (feita com notas diminuídas, reproduzindo um som de riso), *pianti* (todas as vozes fazem intervalo descendente, *pathopoeia* no *Basso*), e *l'ira* (as vozes em homofonia fazem três notas rápidas, uma nota para cada sílaba). A palavra *speranza* faz então um contraste com a palavra anterior, ao repousar em notas mais longas.

35

de - sir le pa - u - re i ri - si i pian - ti

sir le pa - u - re i ri - si i pian - ti

de - sir le pa - u - re i ri - si i pian - ti

Exemplo 7: Pintura de palavras no terceiro verso

No compasso 45 aparece novamente a palavra *grave*, que possui o mesmo efeito da primeira *stanza*, com a utilização da nota com valor mais longo. É curioso perceber no madrigal a substituição da palavra *scorte* por *vaghe* (oitavo verso), anulando assim a *gravità* do *accento ribattuto* original. No final desta *stanza* o compositor introduz o efeito de repetir o último verso da estrofe - *Sovra l'uso mondan vaghe e gentili* - onde texto e música são reiterados de forma idêntica.

4.3.3 Terza stanza

Na terceira *stanza*, que possui início mais homofônico, no final do primeiro verso, cuja fórmula é repetida também no final do 3º (*che brami e non chiami*), vê-se o que poderia ser um *tenorizans* na voz do *Basso*, porém sozinho, o que não dá caráter de cadência ao trecho. No compasso 65 podemos ver o *Tenore* cantando sozinho a palavra *sol* (em italiano “sozinho”) que sugere pintura de palavras, imitado logo na sequência pelas outras vozes, que - talvez por acaso ou por uma anedota consciente - cantam a palavra *sol* na nota Sol. No compasso 72, é possível interpretar *moia* (“morra”) também como pintura de palavras já que as vozes cantam todas juntas e logo há silêncio, além de não haver cadência clara no fim do verso, fazendo com que a música literalmente “morra”.

Che spes-s'in voi si vi - va'in se si mo - ia
 Che spes-s'in voi si vi - va'in se si mo - ia
 Che spes-s'in voi si vi va'in se si mo - ia Che

Exemplo 8: Palavra *moia*

Quando no próximo verso o poema diz *tranquille*, o compositor utiliza notas mais longas, favorecendo tanto a *gravità* da palavra quanto seu significado. Novamente o último verso é repetido de forma integral na conclusão da *stanza*. As outras palavras identificadas como *gravi* não parecem ter recebido nenhum destaque.

4.3.4 Quarta stanza

A última *stanza* começa com a palavra *però*, que poderia ser sublinhada de alguma forma por apresentar indubitável *gravità*; ela recebe porém quase que tratamento inverso: o valor rítmico das notas inverte o acento gramatical, tornando-se quase *pêro*.

84 Quarta Stanza.

Cadência autêntica *fuggita*

Pe - ró che - voi non se - te co - sa_in - te -
 Pe - ró che - voi non se - te co - sa_in - te -
 Pe - ró che - voi onon se - te co - sa_in - te - gra Ne

Exemplo 9: Palavra *però*

Nesta estrofe também surge outra modificação do texto original, uma palavra a mais no fim do quinto verso (*e si rallegra se torna e si rallegra tanto*). Os último dois versos são repetidos ao final da estrofe, indicando o fim do madrigal.

O compositor Andrea Gabrieli, ao elaborar este madrigal, não parece observar ao pé da letra o pensamento de Bembo. Apesar da palavra *gravi* da primeira *stanza* 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. Se considerarmos também a quantidade razoável de pintura de palavras que enfatizam seu significado, e o fato do madrigal mudar e até mesmo acrescentar palavras ao texto, podemos chegar à conclusão de que não houve neste madrigal o intuito de realçar *gravità* e *piacevolezza*.

4.4 “*Che giova posseder cittadi e regni*” de Orlando Lasso

O madrigal *Che giova posseder cittadi e regni* de Orlando di Lasso se encontra impresso na coletânea *Madrigali a quattro, cinque et sei voci, novamente composti*, de 1587, e apresenta algumas pequenas mudanças no poema original de Bembo: o quarto e sexto versos estão trocados, e o sétimo verso é completamente novo. Não foram encontradas evidências de que o próprio Bembo tivesse em algum momento mudado seu poema, portanto já podemos perceber que talvez não haja uma grande preocupação em preservar a *gravità* e *piacevolezza* propostas pelo autor. A *ottava* permanece assim:

- 1 Che giova posseder cittadi e **regni**,
- 2 E palagi abitar d'alto **lavoro**,
- 3 E servi intorno aver d'imperio **degni**
- 4 Di *porpora* vestir, mangiar in **oro**,
- 5 Esser cantato da sublimi **ingegni**,
- 6 E l'arche gravi aver pien di **tesoro**,
- 7 Con l'alta fama arrivar fino al *polo*

8 Giacendo poi nel letto freddo e *solo*?

O madrigal se encontra no modo dórico transposto, de acordo com suas cadências, o *ambitus* do tenor, e a última cadência na *finalis* Sol; ele é considerado sóbrio, equilibrado, não sendo nem muito alegre, nem muito severo (SMITH, 2011). O primeiro verso se inicia com as vozes praticamente juntas, à guisa de introdução, deixando claro o título da peça. Além disso, ele já contém duas cadências autênticas, fortes, sendo que a primeira é um pouco menos conclusiva por estar no meio do verso e em tempo fraco.

The musical score is for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quinta parte, and Basso. The lyrics are: "Che gio - va pos - se - der cit - ta - di e re - gni, e pa - la - gi ha - bi - tar e". The score shows two authentic cadences marked with arrows and the text "Cadência autêntica". The first cadence occurs at the end of the first phrase "re - gni," and the second at the end of the second phrase "bi - tar e".

Exemplo 10: primeiro verso de *Che giova posseder cittadi e regni* de Lasso

As vozes novamente se unem no fim do terceiro verso, realizando várias cadências em sequência (uma cadência autêntica *fuggita*, uma autêntica, uma cadência com *cantizans* no baixo e novamente uma cadência autêntica em Dó), para criar o efeito das palavras *e d'imperio degni*, “dignos de um império”.

The musical score is for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are in Portuguese. The score includes several annotations for cadences and musical features:

- Cadência frígia**: Located above the Soprano staff at the beginning of the first measure.
- Cadência autêntica fuggita**: Located above the Soprano staff at the end of the first measure.
- Cadência autêntica**: Located above the Soprano staff at the end of the second measure.
- Cadência com cantizans no baixo fuggita**: Located above the Soprano staff at the end of the third measure.
- Cadência autêntica**: Located above the Soprano staff at the end of the fourth measure.

The lyrics for each voice are:

- Soprano**: d'im - pe - rio de - gni, di
- Alto**: tor- n'ha ver d'im - pe - rio de - gni, di por - po-ra ves - tir
- Tenor 1**: d'im - pe - rio de - gni, di por - po-ra ves - tir man-giar in
- Tenor 2**: tor-n'ha - ver d'im - pe - rio de - gni di por - po-ra ves
- Bass**: tor - no ha - ver d'im - pe - rio de - gni di

Exemplo 11: Tratamento das palavras e *d'imperio degni*

Em *di porpora vestir* podemos ver o contraste gerado pelo “esvaziamento” das vozes, com apenas o *Altus* e *Tenor* abrindo o verso, imitados logo em seguida pelas outras vozes, fato que pode talvez sinalizar a *piacevolezza* da palavra *porpora*. No verso seguinte nos chama a atenção a palavra *cantato*, representada sempre com um desenho de colcheias, numa provável pintura de palavras. O *accento ribattuto* com texto *sublimi ingegni*, em contrapartida, não é enfatizado. O sexto verso traz as palavras *e l'arche gravi*, onde o compositor novamente utiliza o recurso da homofonia e de semibreves para as destacar, num verso que termina com uma cadência frígia em Ré e uma autêntica em Sol, ambas *fuggite*. O último verso tem parte da música repetida, recurso já observado anteriormente em Gabrieli e Willaert, que pode servir de confirmação, sinalizando o final do madrigal. Ele traz novamente uma pintura de palavras em *morendo*, onde as vozes realizam arpejos menores descendentes.

29

Cadência autêntica

Cadência com *cantizans* no baixo

mo - ren - do poi nel let - to fred - d'e so - lo, mo -
 po - lo, mo - ren - do poi nel let - to fred - do e so -
 po - lo mo - ren - do poi nel let - to fred - d'e so - lo fred - d'e so - lo
 - lo mo - ren - do poi nel let - to fred - - d'e so - lo, mo
 po - lo, mo - ren - do poi nel let - to fred - - do e so - lo,

Exemplo 12: Pintura de palavras em *morendo*

Além disso, a música também vai “morrendo”, com cada vez mais notas brancas, até que termina com a última cadência, autêntica porém *fuggita*: o *basizans* não vai para a nota Sol como seria o esperado. Ainda há a repetição das últimas palavras, numa espécie de *coda*, onde vemos ainda uma cadência *fuggita* com *cantizans* no baixo, e uma última cadência plagal em Sol.

37

Cadência autêntica *fuggita*

Cadência *fuggita* com *cantizans* no baixo

Cadência plagal

so - lo, nel let - to fred - d'e so - lo.
 - - - lo, so - lo.
 fred - d'e so - lo nel let - to fred - d'e so - lo.
 so - - - lo.
 so - lo, fred - - so - lo.

Exemplo 13: Parte final do madrigal

O madrigal como um todo possui características percebidas como graves, como as cadências *fuggite* e a única cadência plagal colocada no fim - cujo semitom lhe confere *pathos* -; percebe-se porém que as particularidades de *gravità* e *piacevolezza* não são expressas de forma muito evidente, fato que também pode se dar pela pouca *variazione* concedida por Bembo no poema.

5 Considerações finais

Nesta pesquisa buscou-se estudar as teorias de Pietro Bembo contidas em sua obra *Le Prose della Volgar Lingua*, em especial os conceitos de *gravità* e *piacevolezza*, e verificar se sua influência foi decisiva no surgimento do madrigal italiano do século XVI. Os conceitos de Bembo diziam respeito à sonoridade das palavras, e se baseavam em estudos dos seus dois modelos de *imitatio*, Petrarca e Boccaccio. A imitação foi defendida por Bembo para a manutenção de um estilo unitário e pureza da forma antiga, consolidada por autores ilustres, em contraposição à ideia de *inventio* defendida por nomes como Poliziano e Pico della Mirandola, que sustentavam a utilização de novo conteúdo e nova forma, mantendo os grandes autores apenas como inspiração.

Através do estudo das *Prose*, buscou-se uma aproximação entre os escritos teóricos do Bembo e o madrigal italiano. Constatou-se que Bembo nunca faz menção a nenhum tipo de música, nem mesmo encontra-se em outras fontes material que o associe à música de sua época. Investigou-se então os conceitos sonoros de Bembo, e como eles poderiam ser localizados nos textos poéticos, fato que nem sempre permanece evidente em seus escritos. Além disso, houve o desafio de compreender como a *gravità* e *piacevolezza* poderiam expressar a palavra na música. Para esse fim foram utilizados como auxílio os trabalhos de Gerbino e La Via, que analisavam a *gravità* a partir dos textos de Bembo e Torquato Tasso e entendiam as cadências em sua função “afetiva”, respectivamente. Passou-se enfim à análise dos madrigais, examinando primeiramente a poesia e em seguida observando na música se o compositor tinha buscado enfatizar *gravità* e *piacevolezza*.

Através das análises, pôde-se observar que Willaert é o que mais aparenta se aproximar dos conceitos de Bembo. Notamos, por exemplo, a presença de cadências plagais e *fuggite* por todo o madrigal, tanto em partes onde o texto evidencia *gravità*, quando em partes onde isto não ocorre. Não obstante, fica evidente que nestes três madrigais os compositores se guiaram mais pelo significado das palavras do que pela sua sonoridade.

Desta maneira, conclui-se que a relação entre o *Prose della Volgar Lingua* e o madrigal provavelmente não tenha sido direta, como advoga Mace, e que a influência de Bembo tenha sido

parcialmente decisiva para o surgimento do madrigal italiano do século XVI. É possível que o maior legado de Bembo para a música tenha sido a divulgação de Petrarca como modelo, o que levou os músicos a comporem sobre este novo tipo de poesia, e consequentemente adequarem suas técnicas composicionais de forma a expressar as palavras em música.

Observamos que na maioria das palavras analisadas, a sonoridade já manifesta seu significado. Portanto, palavras como *crudele*, *acerba*, *aspro*, *spaventa*, que apresentam *gravità* especialmente pela presença de consoantes próximas, também possuem significado negativo, e palavras como *umile*, *angelica*, *tacita*, proparoxítonas e *piacevoli*, também possuem significado positivo, leve; portanto, por diversas vezes os compositores podem ter se baseado apenas no significado das palavras, sem necessariamente conhecerem as ideias de Bembo.

Outra observação foi a de que, assim como no texto não existem *gravità* e *piacevolezza* absolutos (ou seja, nada é *grave* ou *piacevole* por si só), também na música não existe uma nota, uma cadência ou um modo absolutamente *grave* ou *piacevole*. É possível que alguns compositores conhecessem essas categorias poéticas e quisessem transmiti-las à música, mas é improvável que tivessem intenção de fazê-lo de uma forma tão restrita à ponto de salientar cada pequena variação do texto, pelas particularidades que as regras musicais impõem ao compositor.

Referências Bibliográficas

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ACCADEMIA DELLA CRUSCA. **Vocabolario della Crusca**. Venezia, 1612. Disponível em: <http://vocabolario.sns.it/>. Acesso em: 19 out. 2018.

ALBANESE, C. M.; ALBANESE, L. La questione della lingua italiana attraverso i secoli. **Revista Letras**, Curitiba, v. 35, 1986. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19270/12559> Acesso em: 13 mar. 2018.

ATLAS, Allan W. **Renaissance music: music in western europe, 1400-1600**. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

BURMEISTER, Joaquim. **Musica Poetica**. Rostock: Stephanus Myliander, 1606. Disponível em: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN660778130&PHYSID=PHYS_0001&DMDID= Acesso em: 2 fev. 2019.

BURKE, Peter. **Culture and society in Renaissance Italy 1420-1540**. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

EWERT, Alfred. Dante's theory of language. **The Modern Language Review**, v. 35, n. 3, 1940. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3716632>. Acesso em: 23 ago. 2018.

GRAF, Arturo. Petrarchismo ed antipetrarchismo. In: GRAF, Arturo. **Attraverso il Cinquecento**. Torino: E. Loescher, 1888. p. 3-86. Disponível em: <https://archive.org/details/attraversoilcin00grafgoog/page/n14>. Acesso em: 01 nov. 2018.

HAAR, James. Petrarch. In: **ENCICLOPÉDIA Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021456>. Acesso em: 19 jan. 2019

HALL, Robert A Jr. The significance of the italian "Questione della lingua". **Studies in Philology**, v. 39, n. 1, 1940. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4172552>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARAZZINI, Claudio. Questione della Lingua. In: **ENCICLOPEDIA dell'italiano Treccani**, 2011. Disponível em:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/). Acesso em: 19 fev. 2018

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

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

VECCE, Carlo. Bembo e Poliziano. **Agnolo Poliziano, poeta scrittore filologo**, atti del convegno internazionale di studi montepulciano, Firenze, 1994. Disponível em: <http://opar.unior.it/1792/> Acesso em: 15 out. 2018.

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.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BEMBO, Pietro. **Delle Rime di M. Pietro Bembo**. Roma: Valerio Dorico e Luigi fratelli, 1548. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_GY0ISXsq6N0C/page/n13. Acesso em: 01 maio 2019.

BEMBO, Pietro. **Le prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua**. Venetia: Giovanni Tacuino, 1525 Disponível em: <http://play.google.com/store/books/details?id=zKNCAAAAcAAJ>. Acesso em: 07 jun. 2018.

BEMBO, Pietro. **Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua**. 2. ed. Veneza: Francesco Marcolini, 1538. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=abxdAAAAcAAJ&pg=GBS.PR1-IA1>. Acesso em: 20 set. 2018.

BEMBO, Pietro. **Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua**. 3. ed. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=56pNAAAAcAAJ&hl=pt-BR&printsec=frontcover&pg=GBS.PP2>. Acesso em: 20 set. 2018.

BEMBO, Pietro. **Le prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua**. Venetia: Andrea Arrivabene, L.lat.f. 363, 1557. Disponível em: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10185838-8>. Acesso em: 05 nov. 2018.

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

BUTCHART, David. "La Pecorina" at Mantua, "Musica Nova" at Florence. **Early Music**, v. 13, n. 3, 1985.

BROWN, Howard M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.

DE CARLO, Andrea. L'italiano, la lingua della musica. **Rivista Micromega**, 2014. Disponível em: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/1%E2%80%99italiano-la-lingua-della-musica/>. Acesso em 17 set. 2018.

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

DONNELLY, Daniel. **The Madrigal as Literary Criticism: Veronese Settings of Ariosto's Orlando furioso**. 2008. Tese (Mestrado em Musicologia) - McGill University, Montreal, 2008.

EINSTEIN, Alfred. **The italian madrigal**. Princeton: Princeton University Press, 1949.

FELDMAN, Martha S. **City Culture and the Madrigal at Venice**. Berkeley: University of California Press, 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft238nb1nr/>. Acesso em: 07 jul. 2017.

FISCHER, K.; D'AGOSTINO, G.; HAAR, J.; NEWCOMB, A.; OSSI, M.; FORTUNE, N.; KERMAN, J.; & ROCHE, J. Madrigal. In: **ENCICLOPÉDIA Grove Music Online**, 2001. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/o-mo-9781561592630-e-0000040075>. Acesso em: 29 ago. 2018.

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.

GERBINO, Giuseppe. Music of words and words in music: the sound of gravità in the italian madrigal, **Mediaevalia**, v. 39, p. 251-273, 2018.

HARRAN, Don. "Mannerism" in the Cinquecento Madrigal? **The Musical Quarterly**, v. 55, n. 4, 1969. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/740856>. Acesso em: 17 jun. 2017.

HAAR, James. Classicism and mannerism in 16th-century music. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 25, n. ½, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/836931>. Acesso em: 22 out. 2018.

HAAR, James. Pietro Bembo. In: **ENCICLOPÉDIA Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000002625?rskey=Wf27G9&result=2>. Acesso em: 19 jan. 2019

LA VIA, Stefano. 'Eros' and 'Thanatos': A ficinian and laurentian reading of Verdelot's 'Sì lieta e grata morte'. **Early Music History**, v. 21, 2002. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/853900>. Acesso em: 09 jun. 2017.

LA VIA, Stefano. Alfonso Fontanelli's cadences and the seconda pratica. **The Journal of Musicology**, v. 30, n. 1, 2013. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2013.30.1.49>. Acesso em 20 set. 2018.

LASSO, Orlando. **Madrigali a quattro, cinque et sei voci, novamente composti**. Vocal. Noribergae: Cathatina Gerlachia, 1587. Disponível em: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00075264>. Acesso em: 15 abr. 2019

LUZZI, Cecilia. Petrarca, Monte, I fiamminghi e la 'questione dello stile' nel madrigale cinquecentesco. **Petrarca in musica**, atti del convegno internazionale di studi VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 2004.

MACE, Dean T.. Pietro Bembo and the literary origins of the italian madrigal. **The Musical Quarterly**, v. 55, n. 1, 1969. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/740912>. Acesso em: 17 abr. 2017.

MEIER, Bernhard. **The modes of classical vocal polyphony**: described according to the sources, with revisions by the author. New York: Boude Brothers, 1988.

NOSOW, Robert. The debate on song in the Accademia Fiorentina. **Early Music History**, v. 21, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/853902>. Acesso em: 15 mai. 2018.

PIPERNO, Franco. «Sì alte, dolce, e musical parole». Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel cinquecento. **Petrarca in musica**, atti del convegno internazionale di studi VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 2004. Disponível em: <http://www.academia.edu/3502808>. Acesso em: 02 ago. 2018

TAVONI, Mirko. Prose della volgar lingua. In: ROSA, Asor A. **Letteratura italiana**. Le Opere, I: Dalle Origini al Cinquecento. Torino: Einaudi, 1992. p. 1065-1088. Disponível em: <http://www.academia.edu/6509899/>. Acesso em: 20 abr. 2018

WILLAERT, Adriano. **Musica Nova**. Vocal. Vinegia: Antonio Gardano, 1559. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musica_Nova_\(Willaert%2C_Adrian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_Nova_(Willaert%2C_Adrian)). Acesso em: 19 set. 2018.

ZARLINO, Gioseffo. **Le institutioni harmoniche**. Fac simile do original de 1558. Bologna: Arnaldo Forni, 2008.

O invidia

Texto: Francesco Petrarca

Adrian Willaert

Cadência plagal Cadência plagal Cadência plagal

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

8

Cadência autêntica fuggita

Cadência plagal

Cadência autêntica fuggita

15

Cadência plagal

Cadência plagal

Cadência plagal

Cadência plagal

Cadência plagal

21

Cadência plagal fuggita

Cadência plagal

Cadência autêntica fuggita

In quel bel

27

Cadência
plagal fuggitaCadência
autêntica sem
cantizans

In quel bel pet to, & con qua-li ar - ti il mu - te? & con qua-li ar - ti il

sti In quel bel pet - to, & con qua-li ar - ti il mu -

In quel bel pet - to & con qua-li ar - ti il mu - te? &

quel bel pet - to, & con qua-li ar - ti il mu - t'et con qua-li ar - ti il mu -

pet - to, & con qua-li ar - ti il mu - te? & con qua-li ar - ti il mu -

34

mu - te? & con qua-li ar - ti il mu - te? Da ra -

te? & con qua-li ar - ti il mu - te? Da ra - di - ce n'hai svel - ta

con qua-li ar - ti il mu - te? Da ra - di - ce n'hai svel - ta mia sa - lu - te:

- te? & con qua-li ar - ti il mu - te? Da ra - di - ce n'hai

- te? Da - ra - di - ce n'hai svel - ta mia sa - lu -

41

Cadência
plagalCadência
autêntica fuggitaCadência
plagal

di - ce n'hai svel - ta mia sa - lu - te: n'hai svel - ta mia sa - lu - te:

mia sa - lu - te: n'hai svel - ta mia sa - lu - te: Trop - po fe - li - ce a - man - te

Da ra - di - ce n'hai svel - ta mia sa - lu - te: Trop -

svel - ta mia sa - lu - te: Trop - po fe - li - ce a - man - te Trop

- te: Trop - po fe - li - ce a - man - te mi

48

Cadência
plagalCadência
plagalCadência
plagal fuggita

Trop - po fe - li - ce a - man - te mi mos - tra - sti A quel - la; ch'i miei

mi mos tra - sti A quel - la; ch'i miei prie - ghi hu - mi - li - cas - ti

po fe - li - ce a - man te mi mos - tra - sti A quel - la; ch'i miei prie - ghi hu - mi - li - cas -

- po fe - li - ce a man te mi mos - tras - ti A quel - la; ch'i miei prie - ghi

mos tra - sti A quel - la; ch'i miei prie - ghi hu

55

Cadência autêntica *fuggita* Cadência plagal Cadência autêntica *fuggita*

prie - ghi hu - mi - li & cas - ti Gra - di al - cun tem - po;

Gra - di al - cun tem - po; Gra - di al - cun tem - po Hor par, ch'o -

ti Gra - di al - cun tem - po; Gra - di al - cun tem - po Hor par, ch'o - di & re - fu -

hu - mi - li & cas - ti Gra - di al - cun tem - po; Gra - di al - cun tem - po; Hor par, ch'o -

- mi - li & cas - ti Gra - di al - cun tam - po; Hor par, ch'o - di & re - fu -

62

Cadência plagal Cadência autêntica *fuggita* Semicadência

Hor par, ch'o - di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te:

di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te:

te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te:

di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te:

- te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te: Hor par, ch'o - di & re - fu - te:

69 Seconda parte

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi & re - i con at - ti a - cer -

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi & re - i con at - ti a - cer -

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi & re - i con at - ti a - cer -

Ne pe - rò che con at - ti a - cer - bi & re - i con at - ti a - cer -

E pe - rò che con at - ti a - cer - bi & re - i con at - ti a - cer -

76

re - i Del mio ben pian - ga, Del mio ben

- bi & re - i Del mio ben pian - ga, Del mio ben pian - ga,

ti a - cer - bi & re - i Dei mio ben pian - ga, Del mio ben pian - ga,

cer - bi & re - i Del mio ben pian - ga, Del mio ben

Del mio ben pian - ga, Del

84

Cadência plagal Cadência plagal Cadência autêntica *fuggita* Cadência plagal

pian - ga, & del mio pian - ger ri - da; Po - ria can -

& del mio pian - ger ri - da; & del mio pian - ger ri -

& del mio pian - ger & del mio pian - ger ri - da; & del mio pian - ger

pian - ga, & del mio pian - ger ri - da;

mio ben pian - ga

91

Cadência autêntica *fuggita* Cadência plagal Cadência autêntica *fuggita* Cadência frígia

giar sol un de pen - sier mie - i. Po - ria can-giar sol

da: Po - ria can-giar sol un pen-sier mie - i.

ri - da: Po - ria can-giar sol un de pen-sier mie - i. Po - ria can -

- da: Po - ria can-giar sol un de pen-sier mie - i. Po - ria can -

Po - ria can-giar sol un de pen-sier mie - i. Po - ria can -

98

Cadência plagal Cadência autêntica *fuggita* Cadência plagal

un de pen - sier mie - i. Non per-che

Po - ria can - gear sol un de pen-sier mie - i. Non per-che mil-le vol-te il

giar sol un - de pen - sier mie - i. Non per-che mil - le vol-te il di m'an - ci - da; Fia,

Non per-che mil - le vol-te il di m'an-ci - da; Fia, ch'io

pen-sier mie - i. Non per-che mil - le vol - te il

105

mil - le vol - te il di m'an - ci - da; Fia, ch'io non l'a - mi, & ch'io non

di m'an-ci - da; Fia, ch'io non l'a - mi, & ch'i non spe - ri in le -

ch'io non l'a - mi, non l'a - mi, & ch'i non spe - ri in le - i. ch'i

non l'a - mi, Fia, ch'io non l'a - mi, & ch'i non spe - ri in le -

di m'an-ci - da; Fia, ch'io non l'a - mi, & ch'i non spe - ri in le - i:

112

Cadência autêntica

Cadência com *tenorizans* no baixo

spe - ri in le - i: Che s'el - la mi spa - ven - ta; A - mor m'af -

- i. Che s'el - la mi spa - ve - ta; A - mor m'af -

non spe - ri in le - i: Che s'el - la mi spa - ven - ta; A - mor m'af - fi -

- i: ch'i non spe - ri in le - i: Che s'el - la mi spa - ven - ta; A - mor m'af -

Che s'el - la mi spa - ven - ta; A - mor m'af -

118

Cadência autêntica *fuggita*

Cadência com *tenorizans* no baixo

ven - ta; A - mor m'af - fi - da. Che stel -

fi - da. A - mor m'af - fi - da. Che s'el - la mi spa - ven - ta;

- da. A - mor m'af - fi - da. Che s'el - la mi spa - ven - ta; A -

A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. Che s'el - la mi spa - ven -

fi - da. A - mor m'af - fi - da. Che s'el - la mi spa - ven - ta; A -

125

Cadência autêntica *fuggita*

Cadência plagal

la mi spa - ven - ta; A - mor m'af - fi - da.

A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da.

mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da.

ta; A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da.

mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da. A - mor m'af - fi - da.

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_haver 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

torno haver 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 - bli mi_in - ge - gni Di por - po - ra

so - ro Es - ser can - ta - te da su - bli mi_in - ge - gni Di por - po - ra

ro Es - ser can - ta - te da su - bli mi_in - ge - gni

Cadência autêntica

Cadência autêntica fuggita

Cadência com tenorizans no baixo

17 Cadência com cantizans no baixo

Cadência com cantizans no baixo

Cadência autêntica

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 Cadência autêntica

- 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.

26 Seconda Stanza.

Cadência frigia

Ma che non gio-v'ha-ver fe-de-li_a-man-ti

Ma che non gio-v'ha-ver fe-de-li_a-man-ti fe-de-li_a-man

Ma che non gio-v'ha-ver fe-de-li_a-man

30 Cadência com tenorizans no baixo

Cadência frigia

E con es-si par-tir o-gni pen-sie-ro o-gni pen-sie-ro I

ti E con es-si par-tir o-gni pen-sie-ro I de-

ti E con es-si par-tir o-gni pen-sie-ro o-gni pen-sie-ro o-gni pen-sie-ro I

35

de - sir le pa - u - re i ri - si i pian - ti

sir le pa - u - re i ri - si i pian - ti

de - sir le pa - u - re i ri - si i pian - ti

39

E l'i-ra e la spe - ran - za e'l fal - so e'l ve - ro Et

E l'i-ra e la spe - ran - za e'l fal - so e'l ve - ro Et hor con

E l'i-ra e la spe - ran - za e'l fal - so e'l ve - ro

Cadência autêntica fuggita

43

hor con o - pre car' hor con sem-bian-ti il gra-ve de la vi-ta far leg-gie-ro E se di

o - pre car' hor con sem-bian - ti il gra-ve de la vi-ta far leg-gie-ro E

il gra-ve de la vi-ta far leg-gie-ro

Cadência frígia

Cadência autêntica

48

roz - z'in at't'e'n pensier vi' - li so - vra l'u - somondan va-

se di roz - z'in at't'e'n pensier vi - li so - vra l'u - somondan vagh'egen

E se di roz - z'in at't'e'n pen-siervi - li so - vra l'u - somondan va-

Cadência autêntica fuggita

52 Cadência autêntica

gh'e gen - ti - li so - vra l'u - so mon - dan va-gh'e gen - ti - li.

ti - so - vra l'u - so mon - dan va-gh'e gen - ti - li.

gh'e gen - ti - li so - vra l'u - so mon - dan va-gh'e gen - ti - li.

56 Terza Stanza.

Quan - t'es - ser vi dee car' un' huom che bra - mi Via più la vos -

Quan - t'es - ser vi dee car' un' huom che bra - mi Via più la vos -

Quan - t'es - ser vi dee car' un' huom che bra - mi Via più la vos -

59 Cadência com *tenorizans* no baixo

tra de la pro - pria gio - ia tra de la pro - pria gio - ia che la pro - pria gio - ia

tra de la pro - pria gio - ia tra de la pro - pria gio - ia

tra de la pro - pria gio - ia tra de la pro - pria gio - ia

62

Ch'al-tro che'l no - me vos - tr'un - qua non chia - mi Che sol

Ch'al-tro che'l no - me vos - tr'un qua non chia - mi Che sol pen-san-d'in voi che

Ch'al-tro che'l no - me vos - tr'un - qua non chia - mi Che sol pen-san-d'in voi

66

Cadência autêntica

Cadência autêntica fuggita

pen-san-d'in voi tem-pr'o gni no - ia Che più che'l mon - d'in

sol pen-san-d'in voi tem-pr'o-gni no - - ia Che piu ch'el'

tem-pr'o-gni no - - - ia Che piu ch'el mon - din

69

un vi tem' et a - mi Che spes-s'in voi si vi - va'in se si

mon - din un vi tem' et a - mi Che spes-s'in voi si vi - va'in se si

un vi tem' et a - mi Che spes-s'in voi si vi va'in se si

72

mo - ia Che le vos - tre tran - quil - l'e

mo - ia Che le vos - tre tran - quil - l'e

mo - ia Che le vos - tre tran - quil - l'e pu -

76

Cadência com *tenorizans* no baixo

Cadência com *tenorizans* no baixo

pu - re lu - ci Del suo cor-so mor-tal se - gua per du -

pu - re lu - ci Del suo cor - so mor-tal Del suo cor-so mor-tal se - gua per du

- re lu - ci Del suo cor - so mor-tal Del suo cor-so mor-tal se - gua per du

80

Cadência autêntica *fuggita*

Cadência com *tenorizans* no baixo

Cadência autêntica *fuggita*

ci Del suo cor - so mor-tal se - gua per du - ci.

- ci Del suo cor - so mor-tal Del suo cor - so mor-tal se - gua per du ci.

ci Del suo cor - so mor-tal Del suo cor - so mor-tal se - gua per du - ci.

84

Quarta Stanza.

Cadência autêntica *fuggita*

Pe - ró che - voi non se - te co - sa_in - te -

Pe - ró che - voi non se - te co - sa_in - te -

Pe - ró che - voi onon se - te co - sa_in - te - gra Ne

88

Cadência autêntica

Cadência com *cantizans* no baixo

Cadência autêntica

gra Neno i ma è cias cundel tut t'il mezzo A mor è quel lo poi che ne

-gra Neno i ma è cias cundel tut t'il mezzo A mor è quel lo poi A - mor è quel lo poi che

noi ma e cias cun del tut t'il mezzo A mor è quel lo poi A - mor è quel poi che ne rin

93

Cadência autêntica *fuggita*

rinte - gra E le - ga_e stri - gne Co - me chio - d'ame - zo On - d'ogni par - tigo - d'isalle -

nerinte - gra E le - ga_e stri - gne Come chio - d'al me - zo On - d'o - gni parte god'e siralle - grae

te - gra E le - ga_e stri - gne Come chio - d'ame - zo On - d'ogni par - tigo - d'isalle -

98

Cadência
autêntica

gra e si ral le-gra tan - to chesui di - let-ti non han me - zo Es'huomdu - ras se mol t'in ta le

si ral le gra tan - to chesui di - let-ti non han me - zo Es'huomdu - ras se mol t'in ta le

-gra e si ral le-gra tan - to chesui di - let-ti non han me - zo Es'huomdu - ras se mol t'in ta le

103

Cadência
frígia

sta - to Com-pi - ta - men - te Com - pi - ta - men - te

sta - to Com - pi - ta - men - te di - ve - ria be - a - to Com - pi - ta -

sta - to Com - pi - ta - men - te di - ve - ria be - a - to Com - pi - ta - men - te di - ve -

106

Cadência
autêntica

di - ve - ria be - a - to E s'huom du - ras - se mol - t'in ta - le sta - to

men - te di - ve - ria be - a - to E s'houm du - ras - se mol - t'in ta - le sta - to Com - pi - ta - men - te

ria be - a - to E s'houm du - ras - se mol - t'in ta - le sta - to Com - pi - ta -

110

Cadência
frígiaCadência
autêntica

Com pi - ta - men - te Com pi - ta - men - te di - ve - ria be - a - to.

di - ve - ria be - a - to Com pi - ta - men - te di - ve - ria be - a - to.

men - te di - ve - ria be - a - to Com pi - ta - men - te di - ve - ria be - a - to.

Che giova posseder cittadi e regni

Pietro Bembo

Orlando Lasso

Cantus
 Altus
 Tenor
 Quinta parte
 Basso

Che gio-va pos - se - der cit - ta - di e re - gni, e pa - la-gi ha-bi - tar e
 Che gio - va pos - se - der cit - ta-di e re - gni, e pa - la -
 Che gio - va pos - se - der cit - ta-di e re gni, e pa - la-gi ha-bi - tar
 Che gio - va pos-se - der cit - ta - di e re gni, e pa - la-gi ha - bi - tar
 Che gio - va pos - se - der cit - ta - di e re gni, e pa - la gi ha -

5
 pa - la - gi ha - bi - tar e pa - la-gi ha-bi - tar d'al - to la - vo - ro, d'al-to la - vo - ro, d'al -
 gi ha-bi - tar e pa - la-gi ha-bi - tar e pa - la-gi ha - bi - tar d'al - to la - vo - ro,
 e pa - la-gi ha - bi - tar e pa - la gi ha-bi - tar d'al - to la - vo - ro, d'al - to la -
 e pa - la - gi ha-bi - tar e pa - la-gi ha-bi - tar, e pa - la-gi ha - bi - tar, d'al-to la - vo - ro, d'al-to la -
 bi - tar, e pa - la - gi ha-bi - tar e pa - la - gi ha-bi - tar, d'al - to la - vo - ro, d'al -

9
 to la - vo - ro, e ser - vi in tor - no ha ver d'im -
 e ser - vi in tor - n'ha - ver e ser - vi in - tor - n'ha ver
 vo - ro, e ser - vi in - tor - no ha-ver, e ser - vi in - tor - no ha-ver
 vo - ro, e ser - vi in - tor - n'ha - ver e ser - vi in - tor - n'ha - ver
 to la - vo ro, e ser - vi in - tor - no ha - ver

Cadência autêntica
 Cadência autêntica
 Cadência autêntica fuggita
 Cadência autêntica
 Cadência frigia
 Cadência frigia

Cadência autêntica fuggita Cadência autêntica Cadência com cantizans no baixo fuggita Cadência autêntica Cadência com cantizans no baixo fuggita

pe - rio de - gni, di por - po-ra ves - tir man - giar in o - ro man-giar in o - ro

d'im - pe - rio de - gni, di por - po-ra ves - tir man-giar in o - ro man-giar in o - ro

d'im - pe - rio de - gni, di por - po-ra ves - tir man-giar in o - ro man -

d'im - pe - rio de gni di por - po-ra ves - tir, man-giar in o -

17 Cadência autêntica fuggita Cadência autêntica

o ro, es - ser can - ta - to da su-bli-mi-in-ge - gni, e o - ro man-giar in o - ro, es - ser can - ta - to da su - bli mi in-ge - gni, e l'ar - che

es - ser can - ta - to da su - bli-mi in-ge - gni, e l'ar - che

giar in o - ro, es - ser can - ta - to da su - bli-mi in - ge - gni, e l'ar - che

ro es - ser can - ta - to da su - bli mi in - ge - gni, e l'ar - che

21 Cadência frígia fuggita

l'ar - che gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro

gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro

gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro

gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro, gra - vi ha - ver pien di the - so - ro

25

Cadência autêntica fuggita

Cadência autêntica fuggita

con l'al - ta fa - ma con l'al - ta fa - ma a - ri - var fin' al po - lo

-ro, con l'al - ta fa - ma con l'al - ta fa - ma a - ri - var, a - ri - var fin' al

con l'al - ta fa - ma con l'al - ta fa - ma a - ri - var, a - ri - var a - ri - var fin' al

con l'al - ta fa - ma con l'al - ta fa - ma a - ri - var, a - ri - var, fin' al po -

con l'al - ta fa - ma, con l'al - ta fa - m'a - ri - var, a - ri - var fin' al

29

Cadência autêntica

Cadência com cantizans no baixo

mo - ren - do poi nel let - to fred - d'e so - lo, mo -

po - lo, mo - ren - do poi nel let - to fred - do e so - fred - d'e so - lo

po - lo mo - ren - do poi nel let - to fred - d'e so - lo fred - d'e so - lo

lo mo - ren - do poi nel let - to fred - d'e so - lo, mo

po - lo, mo - ren - do poi nel let - to fred - do e so - lo, mo

34

Cadência autêntica fuggita

Cadência com cantizans no baixo

ren - do poi nel let - to fred - d'e - - - -

-lo, mo - ren - di poi nel let - to fred - d'e so -

mo - ren - do poi nel let - to fred - d'e so - lo,

- ren - do poi nel let - to fred - d'e

mo - ren - do poi nel let - to fred - do e

37

Cadência autêntica *fuggita*

Cadência *fuggita* com *cantizans* no baixo

Cadência plagal

so - lo, nel let - to fred - d'e so - lo.

lo, so - lo.

fred - d'e so - lo nel let - to fred - d'e so - lo.

so - - - lo.

so - lo, fred - - - so - lo.