

OS CONCEITOS DE GRAVITÀ E PIACEVOLEZZA
DE PIETRO BEMBO:
DIRETRIZES PARA A INTERPRETAÇÃO DO
MADRIGAL ITALIANO DO SÉCULO XVI

Ludmilla Thompson Sathler Freitas
Universidade Estadual Paulista –SP
Email: ludmilla.thompson@gmail.com

Resumo:

Pietro Bembo, poeta e literato nascido em Veneza, publica em 1525 sua principal obra *Prose della volgar lingua*, um compêndio sobre o vulgar que estava sendo estabelecido como padrão literário italiano. É neste contexto de *questione della lingua* que nasce o madrigal italiano, um gênero de composição polifônica que destacou-se pela utilização de poemas de alta qualidade literária como os de Petrarca, defendido por Bembo. Uma análise “bembística” do texto pode dar diretrizes para a interpretação musical, tendo em vista que a música era composta a partir da palavra. Desta maneira pretende-se observar o poema *O invidia* sob a ótica das *Prose* e das categorias de *gravità* e *piacevolezza* nela propostos. Este poema foi musicado por Adrian Willaert, um dos expoentes do madrigal e contemporâneo de Bembo.

Palavras-chave: Renascimento. Madrigal italiano. Pietro Bembo. Adrian Willaert.

Pietro Bembo’s Gravità and Piacevolezza: Guidelines for the Interpretation of the Italian Madrigal of the XVI Century

Abstract: Pietro Bembo, poet e literate born in Venice, publishes in 1525 his main work *Prose della volgar lingua*, a compendium about the vulgar language that was being established as the italian standard. It is in this context of *questione della lingua* that the italian madrigal is born, a genre of polyphonic composition known for the use of poems of great literary quality from authors like Petrarca, defended by

Bembo. A “bembistic” text analysis can provide guidelines to the music performance, as the music was made having the words as foundation. Thus, I want to observe the poem *O Invidia* with the *Prose* and the *gravità* and *piacevolezza* qualities proposed in mind. This poem was set to music by Adrian Willaert, one of the madrigal representatives and Bembo’s contemporary.

Keywords: Renaissance. Italian madrigal. Pietro Bembo. Adrian Willaert.

Nascido em 1470, Pietro Bembo foi um poeta e literato veneziano, cuja principal obra foi *Prose della volgar lingua* (1525), onde defende a excelência do vulgar, uma língua culta que pudesse ser duradoura e que unisse a Itália, pois se baseava na solidez dos modelos antigos. Este vulgar era a língua toscana do *trecento*, já utilizada por autores como Dante, Petrarca e Boccaccio, sendo estes últimos dois tomados por Bembo como modelos de imitação para a poesia e prosa, respectivamente. As *Prose* obtiveram grande sucesso em seu tempo, sendo impressas em três edições - 1525, 1538 e 1549 - (SHERBERG, 2003). A obra de Bembo também é citada no primeiro *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (PARAÍSO, 2012), importante publicação da *Accademia della Crusca*, instituição dedicada ao estudo da língua italiana, fundada no século XVI e ainda em atividade. Diversos estudiosos contemporâneos de Bembo também se mostraram vivamente interessados em sua estética, aprofundando-a (FELDMAN, 1995).

A propagação do livro impresso que estava ocorrendo na época foi um fator importante que contribuiu para a vitória linguística de Bembo, além de auxiliar na padronização da língua. O surgimento da impressão também facilitou a “canonização” dos autores do vernáculo, que começaram a ser editados como os clássicos do grego e latim (BURKE, 1972).

Diversos musicólogos como BROWN (1976, p.220), ATLAS (1998, p.433) e PERKINS (1999, p. 650) confirmam Bembo como figura principal da discussão literária da época que influenciou o surgimento do gênero madrigal. Dean Mace, por outro lado, em seu artigo *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, adota uma postura

mais ousada, sugerindo-o como causa direta do nascimento do gênero:

Já que o madrigal não pode ser explicado logicamente como um desenvolvimento “natural” na história da música, e já que o uso da polifonia com versos amorosos seculares pareceu ser uma “aberração” ao principal historiador do gênero [A. Einstein], não parece razoável entender o madrigal como a resposta dos músicos à nova maneira bembística de se ler Petrarca? (MACE, 1969, p. 74, **trad. nossa**)¹.

Cinco anos após a publicação das *Prose* surge aquela que aparenta ser a primeira publicação cujo título contém a palavra madrigal. Trata-se do *Madrigali de diversi musici: libro primo de la Serena*, impresso em Roma (BOWEN, 2003). De agora em diante será este o termo a designar este novo gênero musical, completamente diferente das composições anteriores com versos em vulgar, como o homônimo madrigal do século XIV, ou das *frottole*, “pequenas canções com refrão, apropriadas para improvisação mais simples [...]; as melodias em geral despretensiosas, apesar de ritmicamente charmosas e próximas da forma do texto, com um acompanhamento instrumental pseudo polifônico” (EINSTEIN, 1924, p. 476).

O madrigal consolidou-se então no século XVI como um gênero de composição polifônica que engloba a utilização de vários tipos de verso, especialmente aqueles com estruturas relativamente irregulares, como a *ballata*, a *canzone*, o soneto, dentre outros. Estes poemas são em sua grande maioria de alta qualidade literária, onde os compositores se esmeram ao adaptar cuidadosamente as palavras para a música, em texturas mais ou menos polifônicas. A música deve expressar o conteúdo do poema, por isso ela não pode ser estrófica: cada verso é planejado especificamente para aquele texto. Para este fim, portanto,

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 dependia mais do conteúdo do poema que de sua forma, e mais do efeito retórico do que de princípios formais abstratos (BROWN, 1976, p. 219, **trad. nossa**)².

1. “Since the madrigal cannot be explained logically as a “natural” development in the history of music, and since the use of polyphony with secular amorous verse has seemed an “aberration” to the principal historian of this form, does it not seem reasonable to understand the madrigal as the response of musicians to the new Bembistic reading of Petrarch?”

2. “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”.

Um dos principais nomes do madrigal é Adrian Willaert, compositor franco-flamengo de grande importância da época, maestro 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 deste gênero é reconhecido por Einstein (1949). Willaert e Bembo foram contemporâneos e conviveram em Veneza durante pelo menos dez anos, período em que Bembo foi nomeado historiógrafo da cidade.

Se por um lado ainda não foram encontrados documentos que relacionam diretamente Pietro Bembo aos músicos e teóricos musicais de sua época, Mace declara que:

é conhecido que Willaert foi íntimo de alguns dos principais *petrarchisti* venezianos, e é improvável que o grande e famoso organista de São Marcos fosse desconhecido do igualmente famoso historiógrafo da cidade. (MACE, 1969, p. 83, **trad. nossa**).³

Outro fator importante que relaciona Willaert aos ideais de Bembo é a publicação em 1559 de sua coletânea *Musica Nova* (que apesar do nome, não se tratava exatamente de novas composições, pois há evidências de que estes motetos e madrigais já circulavam anteriormente como manuscrito, sob o nome de *La Pecorina*) (BUTCHART, 1985), onde todos os madrigais exceto um são sonetos extraídos do Cancioneiro de Petrarca, poeta que até então tinha sido relativamente esquecido, como relata Atlas:

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 (ATLAS, 1998, p. 433, **trad. nossa**).⁴

O próprio Bembo trabalhou como filólogo e colaborador editorial ao preparar edições modernas do cancionero de Petrarca em 1501 e de Dante em 1502, que colaboraram para a difusão destas obras (PERKINS, 1999).

3. "It is known that Willaert was an intimate of some of the principal Venetian *Petrarchisti*, and it is unlikely that the great and famous organist of San Marco was unacquainted with the equally famous historiographer of the city".

4. "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 frotolists, 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".

No segundo livro das *Prose*, Pietro Bembo afirma ser possível verificar a qualidade de um poeta observando quais palavras ele escolhe para falar sobre seu tema, e como ele as dispõe no texto. Um bom poeta sempre variará palavras “graves” com alguma “moderada” e as moderadas com alguma “leve”. Além disso, em qualquer forma que estiver escrevendo, deverá escolher as palavras mais puras, limpas, claras, bonitas e prazerosas que puder. Desta maneira, ao passo que poetas como Dante ou Cino escrevem algumas composições apenas de forma grave ou apenas de forma leve, Petrarca alcança o perfeito equilíbrio.

Bembo então passa a descrever as categorias poéticas por ele chamadas de *gravità* e *piacevolezza* (gravidade e agradabilidade, em tradução literal. Bembo também utiliza os termos “pesado” e “leve”). Na *gravità* podem 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 podem ser obtidas através do *suono*, *numero* e *variazione*. Passo agora a uma breve descrição destas três partes.

O *suono* (literalmente “som”), trata-se da harmonia gerada pela composição dos valores fônicos das palavras na prosa, e também da composição dos valores fônicos das rimas no verso. Bembo se demora analisando o valor estético e fono simbólico de cada letra, além de analisar 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*”.

Ainda em relação ao *suono*, Bembo indica como *grave* o som das rimas mais distantes, e *piacevole* aquele produzido pelas rimas próximas. Isso faz também com que o verso hendecassílabo, que possui onze sílabas, seja mais grave do que o heptassílabo de sete, pois “toda demora nas coisas é naturalmente indício de gravidade” (BEMBO, 1525, p. 31, trad. nossa)⁵.

5. “Ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio”.

6. “Altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o brieve, 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”.

O *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. 32, **trad. nossa**)⁶. Para Bembo, as palavras proparoxítonas são naturalmente leves, prazerosas, e as oxítonas naturalmente pesadas, graves. Já as paroxítonas, que são também as mais abundantes no italiano, são medianas e podem apresentar *gravità* ou *piacevolezza* conforme a quantidade de letras e seu posicionamento. Quanto mais letras a palavra possuir, mais grave ela será. Além disso, gera-se gravidade quando um grupo de consoantes alonga a sílaba. A palavra *destro* é mais grave que *vetro*, *campo* mais que *caldo*, etc (MACE, 1969).

Por fim a *variazione*, nada mais é que variar *gravità* e *piacevolezza*, pois a utilização de apenas um desses elementos pode trazer saciedade, juntamente com o aborrecimento. Desta forma, em um poema com muitas rimas distantes há que se pôr alguma rima próxima, assim como entre muitas palavras paroxítonas deve-se acrescentar uma oxítona ou proparoxítona, e assim em diante.

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.

O *invidia*, poema escolhido como exemplo, abre a seção de madrigais a cinco vozes da coletânea *Musica Nova* de Willaert:

**O Invidia nemica di virtute ,
Ch' a' bei principii volentier contrasti ,
Per qual sentier cosi tacita intrasti
In quel bel petto, e con qual arti il mute ?
Da radice n' hai svelta mia salute :
Troppo felice amante mi mostrasti
A quella, che miei preghi umili e casti
Gradi alcun tempo, or par ch' odii e refute.
Nè però che con atti acerbi e rei
Del mio ben pianga, e del mio pianger rida ,
Poria cangiar sol un de' pensier miei :
Non perchè mille volte il di m' ancida ,
Fia ch' io non l' ami, e ch' i' non sperì in lei :
Che s' ella mi spaventa, Amor m' affida.**

Este poema de Petrarca é um soneto em sua forma típica, formado apenas por hendecassílabos agrupados em dois quartetos e dois tercetos. Suas rimas tem o formato ABBA ABBA CDC DCD.

Como vimos anteriormente, os versos hendecassílabos dão o tom geral de *gravità* ao texto, fato acompanhado pelo seu significado. Existem porém alguns trechos onde é possível localizar *piacevolezza*, por exemplo, as rimas BB nos dois primeiros quartetos, mais leves se comparadas com todas as outras rimas do soneto. Ironicamente, estas rimas *piacevoli* contêm as palavras mais graves de todo o poema: *contrastì*, *intrastì* e *mostrastì*, que possuem muitas consoantes próximas. Além dessas, as palavras *però* e *perchè* também são graves, por serem oxítonas. Algumas palavras são naturalmente leves, ou seja, as palavras *tacita* e *umili*, que são as únicas proparoxítonas do poema.

Pode-se ainda tomar algumas palavras-chave do texto e compará-las às suas vizinhas pela qualidade de suas letras, conforme a classificação de Bembo, e assim julgá-las mais graves ou mais prazerosas do que as outras. O último verso, por exemplo, possui a palavra *spaventa* que neste contexto é mais grave que suas vizinhas, por ter mais letras. Em outro local, no primeiro terceto, pode-se destacar o contraste entre as palavras *pianger* e *rida*, que, além de opostas em significado, se iniciam com o P (gracioso) e o R (áspero), letras contidas na sílaba tônica.

Sendo assim, tendo como base a análise dos poemas, com as palavras utilizadas e sua localização no texto, é possível fazer escolhas interpretativas em relação à andamento, dinâmica, articulação, dentre outros, que ressaltarão as categorias poéticas criadas por Bembo.

Sugere-se então, para a execução do madrigal italiano, a utilização de *gravità* e *piacevolezza* como diretrizes para a interpretação musical. Como visto anteriormente, os madrigais eram elaborados de forma extremamente cuidadosa pelos compositores no que diz respeito à palavra, pois era o texto que em grande parte determinava a técnica composicional a ser usada. Por que não dizer então, visto este tão grande cuidado com a palavra, que eles também tinham em mente os ideais literários de Pietro Bembo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ATLAS, Allan W. *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*. New York : Norton, 1998.

BEMBO, P. *Prose della volgar lingua* . Disponível em: <http://play.google.com/store/books/details?id=zKNCAAAAcAAJ>. Acesso em 20 dez. 2017.

BOWEN, William. *The Contribution of French Musicians to the Genesis of the Italian Madrigal*. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVII, v. 2, 2003, p. 101-114.

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

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

BUTCHART, David. “La Pecorina” at Mantua, Musica Nova at Florence. In: *Early Music*, v. 13, 1985, p. 359-366.

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

EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore. The madrigal. In: *The Musical Quarterly*, v. 10, n. 4, 1924), p. 475-484.

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft238nb1nr/>. Acesso em 7 jul. 2017.

MACE, D. T. Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal. In: *The Musical Quarterly*, v. 55, 1969, p. 65-86.

PARAÍSO, Isabel. Las teorías métricas de Pietro Bembo en las “Prose della volgar lingua” (“Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua”). In: *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, v. 10), 2012, p. 133-155.

PERKINS, Leeman L. *Music in the Age of the Renaissance*. New York: Norton, 1999.

SHERBERG, Michael. The Accademia Fiorentina and the Question of the Language: The Politics of Theory in Ducal Florence. In: *Renaissance Quarterly*, v. 56, n 1, 2003, p. 26-55.

TAVONI, Mirko. Le Prose della volgar lingua di Pietro Bembo. In: *Letteratura italiana. Le opere. I: Dalle Origini al Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1992. p. 1065-1088.