

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

Madrigal

HISTÓRIA DAS ARTES II

Aluno: Hugo Leonardo Ribeiro

Prof.: Conceição Perrone

Dezembro de 1999

Introdução

Essa pesquisa faz parte da avaliação de História das Artes II, onde cada aluno tem como objetivo pesquisar e apresentar, oralmente e por escrito, um tópico brevemente dado pelo professor dentro do programa da disciplina.

O presente trabalho versa sobre o Madrigal, forma e estilo composicional que surge em dois séculos distintos (séc. XIV e XVI), e com significados diferentes. De forma a dar uma melhor idéia de seu significado, será exposto ambos os períodos porém, com maior ênfase no segundo (séc. XIV).

Dessa forma, para discorrer sobre o Madrigal no séc. XIV, foi feito somente uma tradução do artigo inserido no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, conceituado dicionário da área musical, para servir como referência a futuros pesquisadores. Sobre o segundo período será exposto uma compilação de diversas fontes pesquisadas (ver bibliografia).

MADRIGAL - ITALIA, séc. XIV.¹

A origem da palavra Madrigal, que aparece de diversas formas em fontes antigas é bastante discutida. Duas hipóteses são prováveis: Uma derivação de *Materialis*, que significava um poema sem regras ou formas específicas, ou *Matrix*, canção eclesiástica.

O conceito de Madrigal é mencionado pela primeira vez por Francisco da Barberino (1313), que se aproximava da idéia de *Materialis*. Em um tratado veneziano da segunda ou terceira década do século XIV, o Madrigal é descrito como um peça constituída de uma parte de tenor mais calma e vozes superiores mais agitadas, o que levou N. Pirrotta a sugerir em *Per l'origine e la storia della Caccia e del Madrigale trecentesco*, que a estrutura do Madrigal seria derivada do *Matrix*. A primeira descrição detalhada da forma Madrigal é encontrada em *Delle rime volgari* de Antonio Da Tempo, dividindo-o em dois tipos: o com ou sem ritornello. Da Tempo também faz referência à polifonia no Madrigal. Todos os exemplos remanescentes são para duas ou três vozes.

Os mais antigos Madrigais vêm do nordeste da Itália e provavelmente originaram-se em 1320. Os textos são principalmente arcadistas. A música move-se de maneira livre

¹ Tradução do referido texto de Suzanne G. Cusick, no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

e improvisatória em relação ao texto. Uma voz superior predominante (provavelmente a primeira a ser escrita) é acompanhada por uma voz mais grave que frequentemente move-se por consonância em relação à superior. Cruzamento de vozes ocorrem quase que exclusivamente no ritornello.

Embora ambas as vozes contenham texto nos mais antigos Madrigais, e naqueles um pouco mais tarde, o estilo melódico da voz grave sugere que a intenção original seria a performance instrumental.

O Madrigal alcança sua forma final em cerca de 1340 no nordeste italiano: versos de duas ou três linhas usualmente com mesma música, e uma ou duas linhas de ritornello, geralmente com mudança de compasso. As linhas individuais normalmente tinham sete ou onze sílabas. O exemplo a seguir de Giovanni da Cascia tem dois versos de três linhas e um ritornello de duas linhas. O esquema da rima é *abb, acc, dd*.

O estilo musical estabilizou-se com Magister Piero, Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna: as linhas individuais são usualmente separadas uma das outras por cadências, e frequentemente por diferença de tonalidade. O Ex. 1 mostra o começo da 1ª linha, toda a segunda linha e o começo e final do ritornello de *Agnel son bianco*.

A introdução melismática, o subsequente estilo silábico e o melisma final de cada frase são característicos. Imitação raramente ocorre no Madrigal do século XIV, mas existe um tipo canônico que faz uma ligação com a *caccia*.

Quase 90% ou os então conhecidos Madrigais são para duas vozes, sendo os outros para três vozes. O Madrigal a três vozes aparece pela primeira vez nos trabalhos de Jacopo da Bologna, que também desenvolveu uma estreita relação entre palavras e música. A forma continuou a ser usada no nordeste da Itália por Bartolino da Padova e Ciconia, sendo também levado para Florença, onde Gherardello, Lorenzo, Vincenzo, Paolo, Landini e outros compuseram Madrigais. A partir de 1360 o número de Madrigais começou a declinar em razão da *Ballata*, a qual havia se tornado polifônica. Mas naquele tempo o Madrigal não mais aparecia como uma poesia arcadista, mas tomou forma de peça autobiográfica, poesia moralista ou poemas escritos para ocasiões especiais. O Madrigal do séc. XIV desapareceu após 1415, apesar de ainda aparecerem versões instrumentais.

MADRIGAL - séc. XIV

Logo após 1530 o termo Madrigal começou a ser usado na Itália como designação de vários tipos e formas de verso. Um deles, uma única estrofe com esquema de rima livre e um número variado de sete ou onze sílabas por linha reviveu o termo *Madrigale* do séc. XIV. Para alguns escritores do séc. XVI a palavra Madrigal significava somente esta forma poética (juntamente com, talvez, o próprio Madrigal do séc. XIV, uma forma diferente e menos variada), e outros freqüentemente encontravam designação musical de poesia italiana denominada simplesmente *canti*. Mas para muitos e certamente os editores musicais, Madrigal foi um termo genérico, assim como a *Frottola*; designações de sonetos, *Ballate*, *Canzone*, estrofes líricas e narrativas, versos pastorais, poemas populares e em dialetos, eram todos conhecidos como Madrigais.

Como gênero mais importante do século XVI dentro da música profana, o Madrigal era uma composição desenvolvida sobre um poema breve. Enquanto que no séc. XIV era estrófico com refrão, no séc. XVI o Madrigal em geral não possuía refrão, nem repetições regulares de frases musicais e/ou textuais.

O renascimento do Madrigal está ligado ao Humanismo nas Artes, e às novas correntes poéticas italianas, que retornara aos ideais dos sonetos de Petrarca. Assim sendo, muitos dos textos utilizados pelos primeiros madrigalistas ou eram de Petrarca, ou de outros poetas que seguiam a mesma estética.

As primeiras obras foram escritas a quatro vozes, o que compreende de 1520 a 1550, e ao final do século já era prática comum a composição a cinco vozes, não sendo raro peças para seis e até dez vozes.

Entre os primeiros Madrigalistas podemos citar Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Jacob Arcadelt, Cipriano Rore e Orlando de Lassus. Suas composições sempre demonstravam o sentimento expresso no texto para a música usando para tanto, intervalos mais ásperos ou consoantes de forma a conseguir o resultado sonoro desejado.

Dessa forma a música estava subjugada à poesia de tal forma que os compositores chegaram a usar efeitos visuais na partitura, como notas pretas correspondendo à noite, morte; e notas redondas à palavras como pérolas e olhos; para dar uma maior ênfase à idéia descrita no texto. Tal jogo visual serve para comprovar que os Madrigais até a metade do séc. XVI eram escritos e cantados somente para o deleite dos intérpretes, uma vez que somente os mesmos poderiam apreciar e compreender tal visualização musical. É o que chamamos de música de sociedade não, peças de concerto.

Como a intenção de ser uma reação à *Frotolla*, os mais antigos madrigalistas se preocupavam muito com o poema utilizado que, apesar de também serem amorosos, tendiam a ser mais sérios que os da *Frotolla*, assim como a própria composição musical.² Mas assim mesmo, continuava o estilo da *Frotolla*, ao possuir uma melodia principal na voz superior, o qual criava o contorno principal da composição enquanto que as vozes inferiores eram simplesmente em forma de acompanhamento de harmonia em blocos, só aparecendo em curtas passagens através de livre imitações.

Em muitos pontos o Madrigal difere da *Frotolla*, como nas seções intermediárias, que na *Frotolla* tendiam a ser contrapontuais, mas não imitativas e, nos Madrigais, era usual imitações duplas, por ser uma técnica (imitação) de melhor resultado vocal, onde um par de vozes iniciava a melodia e outro par dava continuidade canônica, ficando o cânone assim mais óbvio aos ouvidos, e ainda, cada voz podia contribuir para a expressividade do texto. Podemos citar também como pontos similares entre o Madrigal e a *Frotolla* a coda e a cadência final plagal.

Esta cadência plagal é o que poderíamos chamar de um maneirismo da música eclesiástica. Na harmonia modal, a tonalidade geral era tão vaga que era necessário a extensão da última nota de forma a tornar mais óbvio que este era o final da peça. Mesmo que um Madrigal começasse e terminasse com o mesmo acorde, a tonalidade intermediária era muito vaga. Lembremos que este era o início da transição entre o sistema modal e o tonal, causando enorme confusão na escrita e posteriormente percepção das composições.

O mesmo acontecia com o cromatismo.

Em alguns Madrigais como *Amor mi fa morire* encontramos uma série de acidentes, alguns do original, outros sugeridos pelo editor apoiado nos princípios da *música ficta*. O uso do cromatismo era muito pessoal, e compositores mais conservadores optavam pelo modalismo.

A palavra *cromático*, que a partir do segundo quartel do século começava a aparecer no título das composições tanto podia significar o uso de colcheias e semicolcheias (do ital. *Croma e Biscroma*), ou o uso deliberado de intervalos cromáticos.

A *música ficta*, supõe-se, começou de forma instintiva ou até inconsciente por parte dos cantores. Alguns Tratados Musicais medievais nos dão a prova da existência da prática e até a forma de utilizá-la, decifrando seus códigos, porém nenhum explica o que os induzia à tal prática. Podemos logo sugerir que o uso da *música ficta* tenha tido valor expressivo e emocional para o cantor.

² Importante frisar que o adjetivo sério é muito vago, podendo ter diversos significados o que não impede o entendimento do seu uso nesta passagem.

O uso do cromatismo nos Madrigais teve certamente intenções expressivas, sugerida pelo texto. Porém, as autoridades eclesiásticas sempre foram hostis à inovações, evitando o uso do cromatismo por soar efeminado e imoral.

Sabe-se que no Barroco, o uso de sujeitos cromáticos em Fugas ou até mesmo Fantasias Cromáticas necessitavam de um forte senso de tonalidade para torná-los seguros; mas em pleno século XVI o uso do cromatismo era uma perigosa exploração de novos campos.

O uso cromático nos Madrigais começou com Willaert, mas foi seu discípulo Cipriano de Rore quem mais o desenvolveu, ficando conhecido como o inovador cromático (apesar de nem todas as suas composições possuírem idéias cromáticas), principalmente depois do Madrigal *Calami Sonum Ferentes*. Outro compositor que utilizou de maneira maestral esta prática foi Orlando de Lassus. Mas foi com Carlo Gesualdo que o cromatismo atingiu seu ápice dentro do Madrigal, com grande valor expressivo e passionalidade.

O desenvolvimento do Madrigal fez com que surgisse uma nova classe de músicos: os cantores profissionais. Principalmente nas cortes de Mântua e Ferrara, onde o virtuosismo das composições obrigou os cantores a aperfeiçoar sua técnica cada vez mais, deixando de ser uma música de sociedade para virar uma peça de concerto.

Tal uso dos madrigais se fez em *intermezzos* de peças teatrais, de início com certa timidez, mas cada vez mais ganhando mais espaço até surgirem as primeiras Comédias Madrigalescas. Estes eram Madrigais encenados, que apesar da parte teatral, segundo os compositores era "música para ser ouvida não para se ver."

Como compositores tardios de Madrigais podemos citar Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi e William Byrd (esse último na Inglaterra).

Luca Marenzio, discípulo de Ingegneri, ao contrário dos compositores de Mântua e Ferrara, compunha somente para o deleite dos intérpretes, não voltado para audiências que esperavam excelentes cantores e seus virtuosismos vocais. Apesar de utilizar cromatismos e acidentes, sua música era praticamente diatônica, com melodias sensuais. Publicou diversos livros de Madrigais, tornando-se bastante famoso na época.

Contemporâneos de Marenzio, Gesualdo e Monteverdi seguiram por caminhos distintos. Ambos começaram com composições mais ou menos convencionais, sendo que Gesualdo, após a publicação de quatro livros no estilo Rore-Willaert, adentrou no campo das dissonâncias cromáticas, produzindo extraordinários efeitos de deslocamento e tensão. Já Monteverdi, em seu terceiro livro de madrigais começa a inovar ao introduzir partes declamatórias sobre acordes sustentados (*Sfogava con le stelle*), dissonâncias não convencionais; e no quinto livro já aparece um contínuo, partes sinfônicas e ritornellos, participando assim, da transformação do Madrigal em algo diferente, que viria a ser a Comédia Armônica, e logo da diferenciação entre a *prima prática* e a *seconda prática*, o que se tornaria o germe de um novo gênero musical: a Ópera.

BIBLIOGRAFIA

Cusick, Suzanne G.. "Madrigal." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980. Vol.11-Pp. 461-62.

Dent, Edward J.. "The Sixteenth-Century Madrigal." In *The New Oxford History of Music*. Ed. Gerald Abraham. Vol. IV. London, Oxford University Press.

Grout, Donald Jay. "História de la Musica Ocidental." Editora Alianza Música.

Kiefer, Bruno. "História e Significado das Formas Musicais." Editora Movimento, 5º edição.

Lovelock, William. "História Concisa da Música." São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

Massin, Jean & Brigitte. "História da Música Ocidental" Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1997.