

Cipriano da Rore, o madrigalista revolucionário: um estudo sobre as alterações estruturais realizadas pelo compositor na escrita do Madrigal Italiano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

Rafael Luís Garbuio
UFBA – rafaelgarbuio@gmail.com

Resumo: O compositor italiano Cipriano da Rore (1516-1565) foi um dos mais importantes madrigalistas de seu tempo. Sua obra situa-se entre as duas últimas fases da escrita do madrigal italiano no Renascimento, e foi a responsável pelas principais alterações que passaram a caracterizar a fase tardia do gênero. Este artigo elencou as três principais inovações promovidas pelo compositor e comprovou através delas a consideração que se faz dele como um madrigalista revolucionário.

Palavras-chave: Renascimento. Madrigal Italiano. Cipriano da Rore.

Cipriano da Rore, the Revolutionary Madrigalist – A Study of the Structural Changes Made by The Composer in the Writing of Italian Madrigal

Abstract: The Italian composer Cipriano da Rore (1516-1565) was one of the most important madrigalists of his time. His work lies between the last two phases of writing the Italian Madrigal in the Renaissance. He was responsible for the main innovations that characterized the late phase of the genre. This paper listed the three major innovations promoted by the composer and resulted in the consideration that makes him a revolutionary madrigalist.

Keywords: Renaissance. Italian Madrigal. Cipriano da Rore.

1. Introdução

O repertório musical produzido durante o Renascimento teve no madrigal italiano o seu mais importante meio de desenvolvimento técnico. Grande parte da inventividade e do alto nível técnico que se estabeleceu na época, foi alcançada pelo talento dos madrigalistas motivados pela liberdade estética oferecida por este gênero musical. Dentre estes compositores encontramos nomes consagrados pelo tempo como Jacob Arcadelt (1507-1568), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e Claudio Monteverdi (1567-1643). Cada um deles, além da indiscutível qualidade artística de suas obras, desempenhou papel importante na construção deste estilo. Nesta sequência de grandes compositores encontra-se a obra de Cipriano da Rore, madrigalista da metade do século XVI que chama atenção não só pela beleza de sua escrita, mas especialmente pelas inovações estruturais que realizou em sua obra. Por este motivo, Rore é considerado um madrigalista revolucionário.

Não foi por acaso que Alfred Einstein, em seu extenso trabalho sobre o madrigal italiano, afirmou não haver uma só alteração na escrita do madrigal italiano tardio que não tenha sido antecipada por Rore (EINSTEIN, 1971). Quando fala da fase tardia do gênero, Einstein está se referindo aos compositores do final do século XVI, cuja escrita se aprofundou de tal forma que passou a distinguir-se do madrigal “clássico” que prevalecera até a parte inicial daquele século (GARBUIO, 2017, p.62). Rore se insere na transição entre estas duas fases, e sua grande contribuição foi ter indicado o caminho que viria a ser seguido pelos madrigalistas tardios.

Podemos medir a importância de sua obra através das citações e opiniões de autores especializados no assunto. Suzan McClary, em seu livro *Modal Subjectiveis* (2004), dedica um capítulo à escrita de Rore, e chega a comparar sua importância dentro do Renascimento ao que foi Beethoven para o Classicismo (McCLARY, 2004, p.101). Temos, ainda, o intenso e inconcluso debate entre Bernhard Meier (*The Modes of Classical Vocal Polyphony*, 1988) e Harold Powers (*Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, 1981) a respeito da abrangência dos sistemas modal e tonal na escrita do compositor, e de qual deve ser o olhar mais adequado para abordá-la.

No entanto, apesar da importância atribuída à escrita musical de Cipriano da Rore, sua obra foi ofuscada pelos demais nomes do período. O fato de ter sido um compositor tipicamente de transição, situa sua música mais como um meio do que um fim em si mesma. Não restam dúvidas de que um madrigal de Monteverdi encontra mais espaço nas audições contemporâneas do que uma obra de Rore. Sem entrar no mérito do valor artístico, ocorre, acreditamos, uma subavaliação do papel histórico protagonizado por este compositor, e o conseqüente desconhecimento de uma obra relevante para a história da música. Quando este cenário se aplica à realidade brasileira, percebe-se uma intensificação deste desconhecimento.

Diante disto, este artigo propõe-se a contribuir com a discussão sobre a obra de Cipriano da Rore tornando-a mais presente na realidade brasileira. Mais do que trazer informações inéditas ou avaliações únicas, esta pesquisa visa compilar dados relevantes sobre esta obra e tecer suas necessárias interpretações. Para este fim, foram elencadas três das principais características da escrita de Rore que fizeram dele um compositor inovador em seu tempo, e, através delas, ilustrou-se as condições pelas quais ele passou a ser considerado um compositor revolucionário.

2. As inovações de Rore

O padrão de escrita do madrigal italiano vigente até o advento da produção tardia consolidou-se a partir da segunda metade do século XV, com a geração de Josquin des Prez (BROWN, 1976, p.117). Estes compositores essencialmente franco-flamengos, como o próprio Josquin, elaboraram uma estrutura polifônica que primava pela clareza e equilíbrio de suas linhas. No caso específico de Josquin, encontramos estas características em sua obra sacra e secular, esta última baseada nos gêneros mais destacados de seu tempo, a *frottola* e a *chanson francesa*, gêneros que muito influenciaram a escrita do madrigal italiano. Uma forma bem aceita de defini-la é como a junção da técnica polifônica trazida pelos compositores do antigo reino da Burgúndia (franco-flamengos) com a tradição melódica da península italiana. A característica estrutural mais aparente e que melhor representa esta fase é a escrita a quatro vozes. Pois é justamente este o primeiro padrão que se altera na escrita do madrigal tardio, e o compositor que promoveu esta alteração de forma mais relevante foi Cipriano da Rore.

Encontramos significativos exemplos de madrigais escritos para mais de quatro vozes anteriores a Rore, porém sua utilização não demonstrava o padrão que viria a se tornar após a segunda metade do século XVI. Mesmo entre seus próprios livros de madrigais encontramos composições dos dois tipos: 3 livros escritos para 4 vozes e 5 livros para 5 vozes. O que torna esta alteração importante é menos a elaboração de uma nova prática do que a sensível alteração estrutural que dela resultou.

No exemplo que segue, encontramos o madrigal *Da le belle contrade d'oriente*, que Rore publicou em 1566 em seu quinto livro de madrigais a cinco vozes.



Canto
Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te

Alto
Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te Chia - re e

Tenore
Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te Chia - re e lie -

Quinto
Chia - re e lie -

Basso
Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te Chia -

Exemplo 1: Madrigal *Da le belle contrade d'oriente* - c. 1 – 5

Esta obra apresenta uma escrita polifônica cujo processo imitativo pouco difere da tradição do período. No entanto, o compositor incluiu entre as vozes do *Basso* e do *Tenore* a linha atribuída ao *Quinto*. Normalmente, esta quinta voz era empregada nas regiões mais graves, como neste exemplo, mas gradativamente na medida em que avançamos no século XVI passamos a encontrá-la também nas vozes agudas (EINSTEIN, 1971, p.390). A inovação de Rore está atrelada à tessitura desta linha, que se situa exatamente no mesmo âmbito da linha do *Tenore*, como se observa no Exemplo 1.

O padrão anterior concebia a escrita para quatro vozes baseada em uma quase total equivalência entre elas. Esta equivalência era conquistada por uma divisão clara entre as tessituras das linhas, com cada voz abrangendo um espaço muito bem delimitado. Na medida em que Rore propõe que duas das cinco vozes dividam o mesmo espaço dentro da tessitura, o discurso musical destas duas linhas irá funcionar como um “dueto” dentro da estrutura geral, deslocando ou “desequilibrando” de certa forma a equivalência que existia até então. Portanto, podemos atestar que nesta obra as linhas do *Tenore* e do *Quinto* acabam se sobressaindo às demais, o que configura um novo padrão estrutural na elaboração da polifonia.

Quando analisamos esta inovação em uma perspectiva histórica mais ampla, podemos considerar que Rore estava antecipando os princípios que resultariam na melodia acompanhada da *seconda pratica* e também da ópera. Temos indícios deste entendimento nos próprios contemporâneos de Rore, conforme nos indica a pesquisadora Jessie Ann Owens em seu artigo *Mode in the madrigals of Cipriano da Rore*, que integra o livro *Essays on italian music in the cinquecento*, organizado por Richard Charteris (1990). Mesmo tratando de um assunto distinto deste, a pesquisadora nos traz em seu texto o relato de dois importantes editores italianos do final do século XVI, Giovanni de Bardi e Giulio Cesare Monteverdi, que citam Rore como o “fundador da *seconda pratica*” (1990, p.7). E indo mais além nesta reflexão, o autor Allan Atlas em seu livro *Renaissance Music*, ainda partindo dos escritos de Giulio Cesare Monteverdi, conclui que Rore antecipou o nascimento do próprio período Barroco (ATLAS, 1998, p.620). Exageros à parte, temos aqui um relato que colabora com esta reflexão.

Também não é desconhecido da musicologia a estreita relação que há entre o surgimento da ópera e os madrigais italianos tardios. Mas tal correlação é mais comumente observada na produção da última década do século XVI, e de forma mais específica no repertório *fiorentino* dedicado à família *Medici* (CARTER, 1992, p.203). Ocorre que observando as inovações trazidas pelos madrigais de Rore, podemos antecipar em algumas

décadas esta relação de causa e efeito estilístico. E também não se pode deixar de aperceber o fato de Rore não estar no centro principal destas mudanças, que era a própria Florença do século XVI. O compositor estava mais associado ao cenário musical da cidade de Ferrara, situada na parte norte da península italiana. Este fato contribui para tornar sua antecipação estilística mais relevante e realça, na opinião deste pesquisador, seu caráter inovador.


Outro aspecto estrutural que foi sensivelmente desenvolvido por Rore e que merece destaque, diz respeito ao experimentalismo de sua linguagem harmônica. Pode-se compreender a música do Renascimento como um período em que a linguagem sai da estrutura essencialmente monódica e modal da idade média, para o que viria a se tornar a base da estrutura tonal que se mantém até nossos dias. A partir deste ponto de vista, e somado ao incontestável desenvolvimento alcançado pela técnica polifônica, podemos classificar a produção musical do Renascimento como sendo essencialmente experimental, especialmente na sua fase tardia. Encontramos no repertório uma gramática musical com muitos artificialismos e virtuosismos técnicos, que dificultam até mesmo sua classificação.

Uma das tentativas mais acertadas de denominá-la deveu-se, na década de 60 do século passado, a Edward Lowinsky, que chamou a escrita do período como uma “atonalidade triádica” e descreveu-a como uma linguagem já baseada na escrita de tríades, porém com poucas e frágeis relações entre elas (LOWINSKY, 1961). O resultado final deste processo é uma escrita musical baseada na experiência sonora como principal ferramenta expressiva, que pode ser constatada no uso constante e até exagerado da escrita cromática dos compositores tardios, como por exemplo nas *Prophetiae Sibyllarum*, de Orlando di Lasso (1532-1594), e os madrigais de Carlo Gesualdo (1566-1613) e Claudio Monteverdi (1567-1643).

Porém, os primeiros madrigais em que esta linguagem mais ousada harmonicamente é identificada são de Cipriano da Rore. Evidentemente, uma constatação genérica como esta não pode ser feita a partir de números e nem considerada literalmente, uma vez que facilmente se identificaria obras anteriores a Rore cuja escrita musical se encaixa nesta descrição. Mas ao considerarmos sua importância dentro da história da música, podemos atribuir a Rore o título de precursor da escrita tardia. Corroborado com este entendimento sua posição central no amadurecimento da escrita do Renascimento, pois a obra de Rore faz a transição entre Willaert, de quem foi aluno, com os compositores tardios residentes na corte de Ferrara, Luzzasco Luzzaschi e Luca Marenzio.

Um exemplo bastante representativo desta questão encontra-se no madrigal *Calami sonum ferentes*, que Rore publicou pela primeira vez em 1555 em um livro organizado pelo compositor Orlando di Lasso intitulado *Il primo libro dove si contengono*

Madrigali. Conforme nos indica Einstein em seu livro sobre o madrigal italiano, Lassus pode ter tido contato com esta obra a partir de seu encontro com Rore nos anos de 1554 e 1555 em Ferrara, e consciente de sua linguagem revolucionária, tratou de incluí-la em sua antologia (EINSTEIN,1971, p.414).



Tenor I
Ca - la - mi so- num fe - ren - tes si- cu-lo le vem nu- me-ro,

Tenor II
Ca - la - mi so- num fe - ren - tes si-

Tenor III

Bass

Exemplo 2: Madrigal *Calami sonum ferentes* - c. 1 - 7

Não são necessários mais do que os primeiros compassos do madrigal escrito para vozes masculinas para percebermos se tratar de uma linguagem harmônica inovadora e ousada. A escala utilizada pelo compositor é quase didaticamente apresentada em seu estágio cromático, o que enfraquece e até mesmo inviabiliza qualquer sensação de repouso. Mas o que mais chama a atenção e coloca este madrigal em uma posição de destaque no período é a utilização desta escrita cromática em uma obra com predominância imitativa, e não homofônica. Por terem-se desenvolvido principalmente a partir da prática da *musica ficta*, as alterações cromáticas, até então, estavam mais associadas à escrita acordal, ou vertical. Somase a isto o fato de a escrita imitativa predominante até a fase central do período ter uma grande preocupação com o equilíbrio e a simetria das linhas, o que colaborava para manter as alterações melódicas em um nível comedido. Foi apenas em sua fase tardia que a chamada harmonia do século XVI intensificou de tal forma este procedimento a ponto de não mais ser observado esta predominância. Estando este madrigal de Rore situado na década de 50 do século, podemos considerá-lo como exemplar de mais uma antecipação estilística efetuada pelo compositor, que viria a encontrar eco na escrita dos compositores tardios do período.

Por fim, identificamos a característica mais importante de todo o Renascimento musical e que foi a base para a escrita do madrigal italiano – o enlace entre música e texto. Como bem descreveu o autor italiano Pietro Misuraca, “a poesia é música em estado

embrionário¹⁷ (MISURACA, 2000, p.14, tradução nossa). Esta frase escrita por um autor contemporâneo, foi inspirada nos estudos sobre o madrigal italiano do Renascimento. E com excepcional precisão sintetiza o pensamento da época.

Mesmo se delimitarmos nosso campo de observação aos principais gêneros seculares da escrita musical do período, apesar da enorme contribuição que o repertório sacro poderia também nos dar sobre este aspecto, encontraremos como ponto de intersecção da maioria das obras o cuidadoso tratamento musical que era dispensado às principais passagens do texto. Mas houve ao longo do século XVI uma mudança significativa nesta característica da escrita, que se explica em grande parte pelo desenvolvimento da poesia humanista. E mais uma vez, temos na obra de Cipriano da Rore seu primeiro grande referencial.

Até o auge da escrita central, na primeira metade do século XVI, o enlace entre música e texto se dava de forma mais pictórica, quando a música retratava os sons descritos no poema. O uso de onomatopéias e demais recursos sonoros eram usados com o propósito de se incluir da forma mais realista possível as cenas trazidas pela narração. Porém, com o avançar do século XVI e todas as transformações estéticas promovidas pelo humanismo, passou-se a privilegiar um tipo de representação musical que vai além da narração textual. Esta nova representação acompanhou o aumento da complexidade da própria poesia do Renascimento, que abandonou gradativamente o modelo do Petrarquismo – de rimas constantes, com imagens grandiosas e quase sempre baseadas na análise da natureza (BEMBO, 1525, p.321) – em direção a uma escrita mais subjetiva e psicológica. O ponto alto deste processo se dá nos madrigais de Carlo Gesualdo com sua poesia torturante e labiríntica. Mas o caminho para esta mudança no trato textual foi aberto por Rore logo em seus primeiros livros.

Um exemplo representativo, encontra-se em um dos madrigais mais conhecidos e aclamados de Rore – *O sonno*.



O sonno, o della que-ta' hu -

O sonno, o della que-ta' hu -

O sonno, o della que-ta' hu -

O sonno, o della que-ta' hu -

Exemplo 3: Madrigal *O sonno* - c. 1 - 5

A música proposta por Rore para o soneto de autoria de Giovanni della Casa (1513-1556), realiza um tal enlace entre as imagens poéticas e a escrita sonora, que levou Alfred Einstein a referir-se a ela como “uma grandiosa declamação, não governada pela rima, mas sim pelo sentido” (1971, p.417, tradução nossa).

O uso de um ritmo harmônico lento e poucos, mas precisos, movimentos melódicos descendentes nos três primeiros compassos produzem sonoramente uma imagem que remete ao ato de dormir, evocado na primeira frase do texto. Mas a inovação de Rore é descrever uma imagem abstrata, dissociada, na origem, do som. Ou seja, o compositor não retrata uma simples imagem sonora, como se fazia antes, mas todo um ambiente sonoro. É a partir deste domínio de capturar e reproduzir na música a essência do texto, que foi construída toda a última geração dos madrigalistas italianos, e constata-se na obra de Cipriano da Rore sua primeira expressão relevante para a história da música.

3. Conclusão

A partir das características estruturais levantadas por este artigo e sua contextualização, é possível afirmar que Cipriano da Rore antecipou em sua obra alguns procedimentos que se tornariam a base da escrita tardia do madrigal italiano. Os três principais pontos foram: a mudança do predomínio da escrita a quatro vozes e o consequente desbalanceamento que isso gerou na polifonia; o uso de uma linguagem mais experimental, com o emprego constante da escrita cromática; e o aprofundamento do enlace entre a música e o texto, saindo da descrição mais pictórica dos sons contidos na narração para uma representação mais profunda e abstrata. Portanto, através destas características atesta-se o caráter inovador e revolucionário da obra deste compositor.

Referências:

- ATLAS, Allan W. *Renaissance Music, Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
- BEMBO, Pietro. *Le Prose Del Cardinale PIETRO BEMBO nelle quali si ragiona DELLA VOLGAR LINGUA* (I ed. 1525). Milano: Per Giovanni Silvestri, 1824.
- BROWN, M. Howard. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- CARTER, Tim. *Music in late Renaissance and early Baroque Italy*. California: University of California, 1992.
- CHARTERIS, Richard. *Essays on Italian Music in the Cinquecento*. Sydney: University of Sydney, 1900.
- EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- GARBUIO, Rafael Luís. *Os Madrigais de Carlo Gesualdo – Um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético*. São Paulo: Scortecci, 2017.



- LOWINSKY, Edward E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. California: University of California Press, 1961.
- MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony*. New York: Broude Brothers Limited, 1988.
- MISURACA, Pietro. *Carlo Gesualdo Principe di Venosa*. Palermo: L'Epos, 2000.
- POWERS, Harold. *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance polyphony*. Lake Forest: Journal of the American Musicological Society, 34, 428-470, 1981.

Notas

¹ “la poesia è musica allo stadio embrionale”