

Anamorfose - Revista de Estudos Modernos, 1 (2014)

Claudio Monteverdi entre acédia e melancolia¹

Massimo Privitera

Em sua *Histoire du mal de vivre* (2003), Georges Minois delimita o século de ouro da melancolia, por um lado, com a *Melencolia I* de Dürer, 1514, e, por outro, com *The Anatomy of Melancholy* de Burton, 1621.² Neste século a melancolia permeia o sentimento coletivo e se impõe como modismo cultural no terreno da experiência amorosa. O amor é, intrinsecamente, «a species of melancholy», como diz Burton em seu tratado.³ O porque disto é explicado pelo mito platônico segundo o qual os homens na origem eram redondos e duplos em tudo (com 4 braços, 4 pernas e 2 cabeças), tendo sido violentamente partidos por Zeus, em duas partes especulares. Desde então, cada ser, impulsionado pelo sofrimento e pela nostalgia, procura sua metade perdida, para com ela se fundir novamente.⁴ Esta impulsão é o amor, que, no entanto, é naturalmente condenado à incompletude, pois a fusão plena é impossível, e o encontro é inseparável da

¹ Nesta publicação de minha intervenção preferi manter a forma da comunicação oral apresentada no simpósio. Inseri apenas as referências bibliográficas à medida que são solicitadas pelas citações presentes no texto. Acrescento aqui algumas indicações para o leitor que queira aprofundar alguns temas tratados. Sobre a acédia, reenvio a Anne Laure, em seu livro *L'autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001. Sobre Amor e Música, cf. Dietrich Helmes e Sabine Meine (hg.), *Amor docet musicam. Musik und Liebe in der frühe Neuzeit*, Hildesheim, Olms, 2012. Os dois madrigais de Monteverdi são examinados e comparados de maneira mais ou menos aprofundada em todas as principais monografias sobre este compositor (cf. particularmente Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985; tradução em inglês, por Tim Carter: Cambridge University Press, 1994). Mas o interesse dos musicólogos se volta especialmente, sem dúvida por seu inegável fascínio, para o segundo *Zefiro torna*, sobre texto de Rinuccini: Siegfried Hermelink, *Das rhythmische Gefüge in Monteverdis Ciaccona "Zefiro torna"*, in *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni, Venezia, Mantova, Cremona. 3-7 maggio 1968*, Verona, s.n. 1969, pp. 323-334; Massimo Ossi, "L'Armonia raddoppiata". *On Claudio Monteverdi's "Zefiro torna", Heinrich Schütz's "Es steh Gott auf", and Other Early Seventeenth-Century "Ciaccone"*, «Studi musicali», XVII, 1988, pp. 225-252; Linda Mary Ciacchi, *Rhythm, text, and formal design in the ostinato madrigals of Claudio Monteverdi*, PhD dissertation, Yale University, 1993; Susan McClary, *Music, the Pythagoreans, and the body*, in *Choreographing history*, edited by Susan Leigh Foster, Bloomington etc., Indiana University press, 1995, pp. 82-104; Tim Carter, *Two Monteverdi Problems and Why They Matter*, «The Journal of Musicology», 19, 2002, pp. 417-33; Alexander Silbiger, *On Frescobaldi's recreation of the chaconne and the passacaglia*, in *The keyboard in Baroque Europe*, edited by Christopher Hogwood, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 3-18. Uma boa edição moderna dos *Scherzi musicali* de Monteverdi, que contém o madrigal *Zefiro torna*, é disponível no endereço:

http://epapers.bham.ac.uk/1677/1/Monteverdi_Scherzi_1632_Complete_Edition_rev1.pdf.

Agradeço a Maya Suemi Lemos pela tradução em português de minha intervenção (além da gentileza da hospitalidade no simpósio), e a Paolo Emilio Carapezza por suas preciosas observações sobre meu texto – cuja responsabilidade é, naturalmente, somente minha.

² Georges Minois, *Storia del mal di vivere. Dalla malinconia alla depressione*, trad. it., Bari, Dedalo, 2005: cap. III (ed. or. 2003).

³ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, edited and with introduction by Holbrook Jackson, and with a new introduction by William H. Gass, New York, New York Review Books, 2001, III, p. 4.

⁴ Platão coloca, no *Banquete*, esta narração na voz de Aristófanes.

separação. Centenas de madrigais e *canzoni* descevem este estado, no qual se entrelaçam a dor mortal e o prazer vital: «Ancor che co 'l partire / Io mi senta morire / Partir vorrei ogn'hor, ogni momento: / Tant'è 'l piacer ch'io sento / De la vita ch'acquisto nel ritorno».⁵

As variações sobre este tema são numerosas. No *Cinquecento* prima a melancolia amorosa do *Canzoniere* de Francesco Petrarca, na qual é dominante o sentimento da separação, exaltado pela falta de reciprocidade. Petrarca denomina este sentimento *acedia*, seguindo a tradição patrística dos pecados capitais. Como escreve Jacques Ferrand, em sua *Mélancolie érotique* (1623, segunda edição), aquele que se encontra neste estado emotivo «não pensa em nada senão seu ídolo [...]. O vemos chorando, soluçando e suspirando [...] em um estado de perene inquietude, evitando toda companhia, preferindo a solidão e os próprios pensamentos».⁶

Entre o fim do *cinquecento* e o início do *seicento* toma corpo uma outra concepção, que purga a melancolia amorosa das asperezas da *acedia*, e a transforma em positivo. Uma terna nostalgia é sua veia principal, as Ninfas e Pastores são seus intérpretes literários e, sobretudo, poesia e musica se tornam suas companhias naturais. Tal como ensina um emblema de 1611, «Amor docet musicam» – o amor ensina a musica.⁷

No frontispício da terceira edição da *Anatomy* de Burton vemos representado o típico melancólico *fin-de-siècle*: um cavalheiro pensativo, designado *l'inamorato*. Burton explica que «compõe pequenas árias, cercado do alaúde e dos livros, sintomas de sua vaidade» («Some ditty sure he doth indite./His lute and books about him lie,/As symptoms of his vanity»); ou seja, compõe madrigais amorosos.⁸

Em minha intervenção confrontarei estas duas concepções de melancolia amorosa, através da análise comparada de dois madrigais de Claudio Monteverdi: o primeiro entona um soneto de Petrarca, exemplo de acédia melancólica, o segundo, um soneto de Ottavio Rinuccini, exemplo de doce nostalgia.

1. Começamos examinando os textos, para passar então às músicas. É oportuno precisar, no entanto, que os dois sonetos escolhidos aqui para a comparação se baseiam sobre um modo muito particular de descrever a melancolia. Ambos a definem em contraste à alegria que preenche o mundo no retorno da Primavera e do amor universal. Por isto não me ocuparei, em minha fala, somente de imagens de sofrimento, mas também de imagens de alegria e de beleza. Que isto não pareça estranho, pois é justamente pela estridência do contraste que o melancólico toma plena consciência de sua condição.

A primeira poesia que proponho é *Zefiro torna*, de Petrarca, escrita sobre a morte de sua amada Laura. O madrigal que Monteverdi sobre ela compõe integra o Sesto libro dei madrigali, publicado em 1614, que é um verdadeiro monumento

⁵ Assim recita o texto de um dos mais famosos madrigais, *Ancor che co'l partire*, texto de Alfonso D'Avalos e música de Cipriano de Rore (*Il Primo Libro de Madregali a quattro voci*, Ferrara, 1550).

⁶ Jacques Ferrand, *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore*, éd. de Massimo Ciavolella, Venezia, Marsilio, p. 28

⁷ Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum, quae Itali vulgo impresas vocant [...]*: <http://diglib.hab.de/drucke/21-2-eth-1/start.htm>

⁸ Burton, *The Anatomy of Melancholy*, cit., I, pp. 7-8.

melancólico, pois compreende dois longos lamentos amorosos: o de Arianna, abandonada por Teseo, e *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*. Leiamos o texto:

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
E i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
E garrir Progne et piagner Filomena,
E primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
L'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
Ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
Sospiri, che del cor profondo tragge
Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

E cantar augelletti, e fiorir piagge,
E 'n belle donne honeste atti soavi
Sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

A forma que Petrarca dá ao tema trovadoresco da contraposição entre a exaltação de beleza que acompanha a Primavera e a solidão do poeta relegado a um deserto de sofrimento e solidão, permanecerá como um modelo para toda a poesia européia. As primeiras quadras exprimem o contentamento com o retorno da vida e do amor; as tercinas, por sua vez, mostram imagens de uma solidão obscura, que recebem tintas fúnebres na ocasião da morte de Laura.

O segundo soneto que proponho foi musicado por Monteverdi quase vinte anos depois, em 1632, na coletânea de *Scherzi musicali*, que desde o título ostenta um clima de leveza. Seu autor é Ottavio Rinuccini (1562-1621), um inovador da poesia italiana do primeiro *seicento*, um dos primeiros a se especializar em libretos para música (é o autor do texto para a *Dafne* e *l'Euridice* de Peri e para a *Arianna* e o *Ballo delle ingrate* de Monteverdi). Rinuccini reelaborou o soneto de Petrarca, do qual conservou o *incipit*, modificando, porém, o seu clima afetivo:

Zefiro torna, e di soavi odori
L'aer fa grato, e 'l piè discioglie a l'onde,
E mormorando tra le verdi fronde
Fa danzar al bel suon, su'l prato, i fiori.

Inghirlandato il crin, Fillide e Clori,
Note tempran d'amor care e gioconde,
E da monti e da valli ime e profonde
Raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge più vaga in Ciel l'aurora, e 'l Sole
Sparge più luci d'or, più puro argento

Fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Sol io per selve abbandonate e sole
L'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento
Come vuol mia ventura, hor piango, hor canto.⁹

Confrontando os dois sonetos vemos logo algumas diferenças importantes.

Petrarca

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
E i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
E garrir Progne et piagner Filomena,
E primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
L'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
Ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
Sospiri, che del cor profondo tragge
Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

E cantar augelletti, e fiorir piagge,
E 'n belle donne honeste atti soavi
Sono un deserto, e fere aspre et selvagge.

Rinuccini

Zefiro torna, e di soavi odori
L'aer fa grato, e 'l piè discioglie a l'onde,
E mormorando tra le verdi fronde
Fa danzar al bel suon, su'l prato, i fiori.

Inghirlandato il crin, Fillide e Clori,
Note tempran d'amor care e gioconde,
E da monti e da valli ime e profonde
Raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge piú vaga in Ciel l'aurora, e 'l Sole
Sparge piú luci d'or, piú puro argento
Fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Sol io per selve abbandonate e sole
L'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento
Come vuol mia ventura, hor piango, hor canto.

Enquanto a área do contentamento (evidenciada em vermelho) em Petrarca cobre as duas quadras, em Rinuccini é estendida ulteriormente ao primeiro terceto, reduzindo, assim, o peso específico do sofrimento no equilíbrio geral do soneto.

⁹ Torna, Zéfiro, com palavras gentis e acentos doces / O ar agradecido se derrete nas ondas, / Murmura entre a verde ramagem, / Faz sua dança ao som das flores na campina. / Phyllis e Chloris, com guirlandas no rosto / Soltam notas alegres e doces como o amor / E das montanhas e vales profundos / Me rodopia o eco sonoro e harmônico das cavernas. / Levanta-se nas incertezas do céu da aurora / O sol a espalhar luzes de ouro ou prata pura / Enquanto Thétis ostenta seu manto cerúleo. / E eu, vagando abandonado à floresta e ao sol / Ardo ao brilho de dois olhos belos, o meu tormento, / Assim como minha ventura, eu choro, eu canto. (Metatradução de Nina Rizzi, <http://ninaarizzi.wordpress.com/2013/06/06/torna-zefiro/>)

Mudam também as imagens para evocar a primavera. Petrarca havia entremeadado seu sonetto de referências mitológica: Zéfiro, Progne e Filomena, Júpiter e Proserpina. São temas certamente primaveris, mas também impregnados de violência e dor. Progne e Filomena, representando o rouxinol e a andorinha, são transformados em pássaros depois que Progne é violentada por Tereo, marido da irmã Filomena, e que esta, para vingar Procne e a si mesma, serve ao marido a carne de seu filho Iti. Proserpina, filha de Júpiter, foi raptada por Ade, e mantida reclusa nos infernos; somente após a intervenção de Júpiter foi liberta, e apenas por seis meses ao ano.

Em Rinuccini esta filigrana de violência antiga está ausente: da mitologia permanece somente o inocente Zéfiro, que, por um lado, serve para evocar Petrarca, e, por outro, é uma simples alegoria do vento. As outras figuras mitológicas são substituídas por duas delicadas ninfas, Fillide e Clori, e por imagens festivas da natureza. E também a parte dolorosa, isto é, o último terceto, é muito menos sombrio do que o de Petrarca: o poeta vagueia, sim, « abandonado à floresta e ao sol », mas alterna o pranto com o canto. Em suma, não é um amante abandonado, mas sim um apaixonado docemente triste.

Note-se, ainda, que o soneto de Rinuccini, diferentemente daquele de Petrarca, é todo entremeadado de ressonâncias musicais: com os sons do vento Zéfiro faz dançar as flores, enquanto Fillide e Clori entoam adoráveis e alegres melodias, amplificadas pela ressonância das grotas profundas. Em suma, muito embora tenha como assunto a melancolia do poeta, o soneto de Rinuccini foge à acédia sombria e abraça o terno abandono da elegia.

A reescrita que faz Rinuccini do soneto de Petrarca não é a primeira nem a último em seu gênero, mas é particularmente importante porque nela se pode reconhecer um preciso desenho poético e ideológico. Rinuccini fazia parte do círculo de Gabriello Chiabrera (1552-1638), grande inovador da poesia italiana entre o *cinquecento* e o *seicento*, ao qual se deve a adoção, na Itália, da poética da *Pléiade* e de novas versificações inspiradas na antiguidade grega e romana. Chiabrera escreveu cinco *Dialoghi dell'arte poetica*, nos quais Petrarca é uma presença contínua e admirada. No entanto, em um deles, *Il Geri*, Chiabrera argumenta a necessidade de superar o modelo de Petrarca, mantendo, sim, temas e formas, mas renovando. Tanto Petrarca quanto Dante, disse Chiabrera, experimentaram, por meio do amor, paixões elevadas e espirituais. Para exprimi-lo em seus versos precisaram elaborar um estilo poético elevado e sublime. Mas se outros poetas querem tratar esses mesmos temas em termos mais simples, são certamente autorizados a usar um estilo mais baixo e ligeiro.

Imaginemos esta situação: um jovem ou uma jovem, com o coração pleno de uma paixão, a qual não é dominada nem pela razão nem pela especulação da filosofia. O que cantariam eles? Certamente tudo aquilo que sentiriam no coração, ou seja, nada senão alegria ou dor, sentimentos dos quais os homens que amam são naturalmente plenos. [...] É preciso então fazer com que nossa poesia vulgar possa adequar-se

*mesmo às mentes comuns, e que se possa escutar, de maneira simples, pensamentos nem elevados nem compostos em alto estilo.*¹⁰

A reescrita de Rinuccini parece realizar esta declaração. Ele despoja o soneto de Petrarca daquilo que ele tem de sabedoria e especulação (“de filosófico”), e o deixa menos severo acrescentando traços arcádicos e referências à música e à dança. E isto para colocar a melancolia amorosa ao alcance de jovens apaixonados, simples de espírito, nascidos e criados em um ambiente diferente daquele de Petrarca, e também daquele do *cinquecento*.

2. Passemos agora a considerar as músicas compostas por Monteverdi sobre os dois sonetos. Não sendo este um simpósio musicológico, não entrarei em detalhes técnicos-artísticos; mas é todavia interessante entender, mesmo de maneira sumária, quais os instrumentos compositivos adotados por Monteverdi para diferenciar os dois climas afetivos.

Começamos pela música do soneto de Petrarca. Para a primeira parte, aquela sobre a natureza que se desperta, Monteverdi adotou um ritmo ternário, apropriado à dança, que confere à música elegância e graça. Nela ouvimos as cinco vozes típicas da formação do madrigal, em uma trama sonora densa na qual não há solistas que prevaleçam, mas na qual domina um jogo de imitação e interação entre as vozes. Monteverdi permanece, assim, no veio do estilo complexo e elevado do madrigal do *cinquecento*.

Monteverdi utiliza para a segunda quadra a mesma música apresentada na primeira, estoficamente. Mas quando se passa à descrição da acédia amorosa, Monteverdi abandona a atmosfera dançante, e recorre a uma gravidade triste. O discurso musical se faz mais ansioso, e é caracterizado por contrastes de situações extremas, adequadas à mudança do afeto do poema. Trata-se de um estilo que os seus predecessores sempre utilizaram para entoar versos de sofrimento e morte.

Antes de passar à outra peça vale à pena evidenciar um aspecto técnico ao qual Monteverdi confere um sentido alegórico. Na parte que descreve a primavera, ele coloca na clave um bemol; isto é, escolhe uma chave sistêmica que na época se chamava *molle*. Quando passa à parte dolorosa, retira este bemol, passando assim a outro sistema, que na época se chamava *duro*. Assim, a música da primavera é estruturalmente *mole*, e aquela relativa à dor, *dura*. Para um ouvinte de hoje esta dimensão escapa, mas, no *seicento*, os mais instruídos a terão certamente notado.

Passemos agora à música do soneto de Rinuccini. Ela dura mais do que o dobro de tempo da peça anterior, e esta é já uma diferença importante. Em lugar das cinco vozes, aqui são apenas dois tenores, acompanhados por alguns instrumentos. Isto é, dois solistas que se desafiam numa competição sonora

¹⁰ «E poniamo si fatto caso: sia un giovinetto, ovvero una donzella innamorata, nel cui petto sia passione, e la non si regga con franca ragione, né con specolazioni da scola de' filosofi. Che cantassero eglino? Certamente tutto quello che sentiranno dentro dal core, e tutto ciò non fia altro che affetto lieto o dolente, di cui gli uomini amando sono naturalmente ripieni [...]. È dunque da farsi che la nostra poesia volgare possa rappresentarsi ancora agli ingegni comunali, che s'ascoltino dismessamente pensieri non alti né altamente verseggiati». *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici del classicismo barocco*, a cura di Marcello Turchi, Torin, UTET, 1974, pp. 573 e 580.

decididamente barroca. Mas a diferença maior com relação à peça anterior é que, para musicar o soneto de Rinuccini, Monteverdi constrói um tapete sonoro circular, recorrendo ao esquema da chacona, uma dança provavelmente originária da América do Sul, difundida na Europa entre fins do *cinquecento* e o início do *seicento*. Trata-se de uma espécie de *loop* harmônico em metro iâmbico (breve longa), que confere elasticidade e leveza, e convida à dança. Um esquema circular, assim como é, igualmente circular, a obsessão amorosa. Sobre este fluxo sonoro, as duas vozes exploram o espaço, como se fossem tenras folhagens em seu elã em busca de sol e ar.

Aqui tudo é luz e beleza, alegria vital e elegância. Mas é, ao mesmo tempo, discurso e anatomia afetiva das frases e palavras, num sentido de busca de suas íntimas ressonâncias musicais.

Uma vez chegado o momento de exprimir o sofrimento, Monteverdi recorrerá à gravidade triste que este requer; mas desta vez seu significado aparece diferentemente: o sofrimento do poeta se mescla à alegria, o pranto ao canto, e o ouvinte é mergulhado em um estado de ternura e elegia nostálgica.

Concluindo: os dois sonetos, de Petrarca e Rinuccini, mostram que, embora mantendo uma articulação formal muito similar, e uma mesma temática, os dois poetas exprimem duas concepções diferentes da melancolia. Vimos, ainda, que Monteverdi soube captar as diferenças entre os dois afetos melancólicos, e os exprimiu com diferentes escolhas compositivas que fazem com que o madrigal sobre o soneto de Rinuccini pareça muito mais moderno do que o outro. Monteverdi soube, então, converter em resultados musicais os significados culturais das duas poesias, que são, uma, um olhar em direção ao passado, e, outra, um olhar em direção ao futuro.

Resumo

A melancolia de amor é um elemento central na primeira modernidade. Na Itália do Cinquecento o modelo de Petrarca domina, nomeando acédia a própria condição melancólica, caracterizada pelo sofrimento amoroso e pela falta de reciprocidade. Com o Seicento se afirma um novo sentimento melancólico, mais delicado, caracterizado por uma suave nostalgia. Neste artigo são confrontadas duas composições de Claudio Monteverdi que representam estas duas concepções diversas: *Zefiro torna*, sobre texto de Petrarca, a cinco vozes, e *Zefiro torna*, sobre texto de Rinuccini (reescritura daquele de Petrarca), para dois tenores e baixo-contínuo. Na primeira, Monteverdi recorre aos expedientes composicionais tradicionais do madrigal; na segunda, utiliza recursos expressivos claramente barrocos. Num certo sentido, o primeiro se volta para o passado, e o segundo, para o futuro.

Palavras-chave: Monteverdi, Petrarca, Rinuccini, melancolia, acédia, música barroca

Abstract

Love melancholy is a central aspect of early modern era. Sixteenth century Italy is dominated by Petrarch's model, the acedia, a condition which is characterized by love pain and lack of reciprocity. But during the seventeenth century also a new melancholy feeling appears, a more gentle one characterized by a sweet nostalgia. In the article two compositions by Claudio Monteverdi are compared: Zefiro torna, on a text by Petrarca, for five voices, which is an example of the first idea of melancholy; and Zefiro torna, on a text by Rinuccini (a rewriting of the Petrarchan sonnet), for two tenors and continuo, which is an example of the second one. In the first composition Monteverdi draws upon the compositional tools of the madrigal tradition; in the second one he uses expressive tools which are clearly baroque. In a certain sense, the first composition looks at the past, the second one to the future.

Key-words: Monteverdi, Petrarca, Rinuccini, melancholy, acedia, baroque music

Sobre o autor

Massimo Privitera é professor de musicologia na Università di Palermo (Itália). Seu principal campo de pesquisa é a música italiana do *cinquecento* e do *seicento*, com particular interesse pela análise musical, pelas relações entre Eros e música, pelas influências recíprocas entre pintura e música, pelo entrelaçamento entre música e dança. Ele explora outros filões de pesquisa, particularmente as canções do *oitocento* e *novecento*, com especial interesse pela tradição napolitana. Desenvolve também uma prática musical como regente coral, vocalista e arranjador.

Submetido em 21/04/2014

Aceito em 29/04/2014