

## Monteverdi – Mestre de um drama falho

Enrique Menezes  
Universidade de São Paulo – ECA/USP  
menezesenrique@gmail.com

### Sumário:

O texto pretende trazer novamente à tona a discussão estética sobre uma possível semanticidade musical, e de que modo a composição é guiada por essa discussão teórica. Comentando brevemente a música de Cláudio Monteverdi e usando-a como ponto de apoio, teóricos, estetas e compositores de sua época e de outras serão evocados e confrontados no corpo de texto para daí tecermos algumas possibilidades sobre a semântica musical. O modo como essa discussão teórica produz respostas também no âmbito da composição será nosso principal assunto.

**Palavras-Chave:** Monteverdi, Composição, Drama, Forma, Tonalismo

### “STUDIOSI LETTORI.

Não vos admireis por eu dar à estampa estes madrigais sem antes responder às oposições que fez Artusi a algumas breves passagens deles, porque estando eu ao serviço de Sua Serena Alteza de Mântua, não sou senhor do tempo de que precisaria para tal. Porém, escrevi uma resposta, para que se saiba que não faço as coisas ao acaso, e, assim que estiver revista, virá a lume, trazendo no frontispício o título *Seconda Pratica overo Perfettione Della Musica Moderna*. Alguns acharão isto estranho, não acreditando que exista outra prática para além da ensinada por Zarlino. Mas a esses posso garantir, a respeito de consonâncias e dissonâncias, que há outra forma de as considerar diferente dessa já determinada, que defende a moderna maneira de compor com o assentimento da razão e dos sentidos. Quis dizer isto tanto para que outros se não apropriassem da minha expressão "seconda pratica" como para que os homens de inteligência pudessem considerar outras reflexões em torno da harmonia. E acreditai que o moderno compositor constrói sobre alicerces de verdade. Sede felizes.”<sup>1</sup>

Com esse prefácio, presente em seu quinto livro de madrigais (1605), Cláudio Monteverdi replicava a um ataque ofensivo de Artusi no qual este crítico apontava “erros” em seu tratamento da dissonância. Desse modo, Monteverdi afirma não estar seguindo os preceitos da antiga escola, mas sim guiando-se pelo que chamou de *seconda pratica*. Sobre a polêmica com Artusi, Roland de Cande informa o seguinte: “Cinco anos antes da publicação do livro V [de madrigais], o cônego bolonhês Giovanni Maria Artusi (c. 1540 – 1613), sábio teórico e músico conservador, publica a primeira parte de *Artusi, ovvero Delle imperfettioni della musica moderna*, que visa Monteverdi sem nomeá-lo, pois suas palavras são ilustradas por extratos de seus madrigais e *scherzi musicali* ainda inéditos, dentre os quais a admirável *Cruda Amarilli...*” (CANDÉ: 2001) Vemos Monteverdi fazer referência a um tratado teórico intitulado *Seconda Pratica overo Perfettione Della Musica Moderna*, que nunca foi publicado. Com sua nova maneira de compor, Monteverdi dava início ao que a história convencionou chamar de “período barroco”. De fato, parece que a palavra “barroco” teve em princípio um significado depreciativo, sendo usada por alguns autores como uma forma degenerada do renascimento, outra “idade média”.

Ao opor a segunda prática à primeira, dando a entender – não sem causar algum atrito - que as normas da antiga escola renascentista não podiam aplicar-se à nova, Monteverdi mostrava-se um artista

---

<sup>1</sup> Claudio Monteverdi - Prefácio ao 5º Livro de Madrigais – 1605. A tradução é difícil, pois além de se tratar de um texto do início do século XVII, é preciso decifrar as letras do texto. Pelo fac-símile do prefácio original, reproduzido pela Universal Edition (UE9585), mal consegui distinguir as letras que formavam as palavras, e menos ainda os sinais de pontuação. A tradução que aí está pode, então, levar a alguns erros.

consciente de uma mudança fundamental na concepção de música; suas peças revelam a espantosa capacidade criativa de um compositor que tem em suas mãos a realização de um novo caminho na arte musical. Momento interessante da história da música, onde o problema da semanticidade reaparece de maneira intensa para os compositores, e desdobramentos dessa questão - como a “expressividade” ou o que a música “significa” – atravessam os séculos para continuar ainda hoje em discussão.

Nesses tempos, e através das definições dadas pelos próprios músicos, a música antiga ou *stile antico* era equivalente ao renascentista, e a nova ou *stile moderno* à barroca. O aparecimento de diferentes estilos elaborados e usados na composição culta indica, historicamente, um ponto onde a arte musical enfrenta um “trauma” em sua técnica comum. Segundo Berardi, um teórico musical do barroco, na sua *Miscelânea Musical* de 1689, a diferença essencial entre a primeira e a segunda prática está na mudança de relações existentes entre música e letra. Na música renascentista, “a harmonia é a mestra da letra”, e na barroca “a letra é mestra da harmonia.” (BUKOFZER: 1988) Apesar de um tanto grosseira, essa distinção se constrói em cima daquilo que talvez tenha sido a principal questão da estética musical ao longo dos tempos: sua semanticidade ou assematicidade, ou, posta em termos pragmáticos, a **expressão musical**, a definição do que a música significa. A prática dos compositores barrocos passa a priorizar um problema específico: a saber, a *representação musical da letra*. Os sentimentos se classificavam e se convertiam em esteriótipos, formando um conjunto dos chamados afetos, onde cada um representava um estado mental que em si mesmo era imutável. Era assunto do compositor fazer com que a música tendesse a corresponder às palavras. O compositor dispunha de um conjunto de figuras musicais encadeadas seguindo a pauta dos afetos e pensadas para representá-los na composição. “Desenvolvia-se entre eles a certeza de que o confronto entre as diversas vozes da escrita contrapontística só servia para prejudicar o entendimento do poema, contradizendo o princípio expresso por Platão de que na música vocal a melodia deve servir às palavras (e a crença aristotélica de que a música só é boa quando cria no homem emoções que o disponham a atitudes moralmente recomendáveis) (MACHADO: 2002).

A discussão configurava uma oposição entre dois “estilos”, ataques como os de Artusi proliferavam-se, e polifonia não se misturava com recitativo. O momento histórico é importante para a arte da composição, que aparece agora cindida, tendo perdido aí uma unidade referencial de séculos.

As partituras de Monteverdi, entretanto, são documentos de que musicalmente, o que estava surgindo não era um simples “briga” entre dois grupos, mas sim uma atualização de um dos grandes problemas estéticos da música. Consciente do surgimento de um novo tipo de “expressividade” proposta pelo recitar cantando, não deixa de lado as conquistas musicais renascentistas, e o *estilo antigo* se preserva como uma “segunda linguagem” - sua composição é a tentativa de unir as tendências musicais surgidas na passagem para o barroco. O quinto livro de Madrigais, publicado em 1605, já apresenta tentativas de solucionar questões surgidas na técnica musical - o baixo contínuo, por exemplo - é indicado como necessário nas seis últimas peças e “facultativo” nas outras. É importante notar que esse baixo, na música barroca, proporciona os acordes, e permite desta maneira que as vozes superiores formem dissonâncias de uma maneira mais espontânea que antes. Essa alternativa ilustra a nova liberdade melódica da música barroca, que deste modo já não se vê atada à regra renascentista de resolver todas as dissonâncias em movimento descendente. Como técnica composicional, aponta para novas possibilidades que, de certo modo, selarão a harmonia tonal.

A percepção aguçada de Monteverdi não demorou a perceber que o “recitar cantando” e o “estilo representativo” teriam intimamente a ver com o que será chamado de Ópera, tanto cenicamente quanto no que diz respeito às novas possibilidades harmônicas e melódicas. Em 1600 as experiências feitas com o recitativo já davam frutos como o melodrama “Eurídice”, com versos de Rinuccini e música de Peri e Caccini. Inaugura, em 1607, com seu *Orfeu*, um novo modo de pensar a composição, conseqüência artística da discussão colocada acima, já que suas preocupações com a cena e com o texto recebem, além das inovações do melodrama já citadas, apoio de um novo pensamento do timbre e das formas musicais. A história de Orfeu vem bem a calhar aos compositores que estão pensando a ópera: um semi-deus que desce aos infernos para buscar Eurídice, a mulher amada, através dos poderes mágicos de seu canto e sua lira. Nada que se encaixe melhor nas novas questões musicais: o tema da ópera é o *poder da música* e sua capacidade de *mover os afetos*.

Alguns exemplos dos procedimentos usados por Monteverdi podem esclarecer a nova função da música: *La Favola D’Orfeu* abre-se com uma *toccata* que deve ser executada três vezes, antes de subir o pano. Parece alheia ao Drama e, segundo Candé, “é, de certa forma, a fanfarrinha do duque de Mântua.” (CANDÉ: 2001) São cinco atos precedidos de um prólogo, com uma duração total de cerca de duas horas.

Após a *toccata*, a Música faz sua entrada em cena, acompanhada de um *ritornello*. Esse *ritornello* aparecerá nos pontos cruciais da ópera em que o poder da música for citado ou evocado.

No terceiro ato, uma sinfonia nos metais assinala a mudança para o inferno. Essa ilustração feita por meios timbrísticos é formalmente clara na composição da ópera. Nos portões do reino dos mortos, Orfeu chega até o rio Estige e encontra o barqueiro Caronte, que leva as almas dos mortos para o outro lado. Caronte se recusa a deixar Orfeu, que não está morto, passar. O cantor evoca todos os seus poderes musicais para cumprir a maior de suas tarefas, e canta a ária *Possante Spirto*, que é, ao mesmo tempo, o centro da composição e o clímax da trama. Seu texto é construído em *stanze di terza rima*, onde cada *stanza* é uma variação sobre a mesma linha de baixo, com ornamentação vocal cuja finalidade é demonstrar os poderes mágicos do canto de Orfeu. Como Caronte se mostra insensível, Orfeu muda de conduta, e seu canto muda para um estilo mais simples, acompanhado de cordas. Caronte adormece e Orfeu atravessa o rio.

Com a enorme destreza técnica encontrada nos grandes compositores da história, Monteverdi trabalha sua composição sobre os novos problemas apresentados pelo material da arte musical, e as soluções por ele apresentadas, ou melhor, suas composições, tornaram-se expressão de uma época. A composição de Monteverdi atualiza o enorme problema estético da música, e o novo sistema de referência que surge nesse período se desenvolve inteiramente nessa questão: o que a música significa? Voltando aos nossos exemplos de *La Favola D'Orfeo*, como é que a simples *mudança timbrística* para uma sinfonia de metais ilustra a mudança para o inferno? Porque é que o acompanhamento de cordas faz Caronte adormecer? Como diferenciar em notas musicais um canto mais triste de um mais alegre? Em resumo: *como a música se expressa?*

Charles Rosen aborda nosso problema em seu livro *A geração romântica* nos seguintes termos: “Se considerada uma espécie de fala, a música é profundamente imperfeita: ela nem sequer alcança as formas mais simples da comunicação; ela não pode transmitir um enunciado. Através da música, não temos condições de dizer aos nossos amigos que partiremos amanhã ou lhes dar uma receita de sopa. (...) A música só pode representar sentimentos de maneira ambígua, vaga e imprecisa.” (ROSEN:2000) Servindo-se de uma maneira um tanto coloquial e talvez um pouco imprecisa - embora carregada de um leve humor muito interessante - Rosen aborda nesse trecho o que talvez seja a principal fissura na história da música: sua separação da palavra e o conseqüente surgimento da música instrumental. Esse descolamento traz à tona uma intensa reflexão sobre a “natureza” da música: pensada para além do texto, que a música expressa? O que ela comunica, se não é o mesmo significado do texto poético? Qual sua função? Está posta a questão de uma semanticidade musical, questão que sempre esteve presente nos subterrâneos do pensamento sobre música, e que Monteverdi traz novamente à tona. A questão é de ampla envergadura, e traz, desde Platão, novamente toda a discussão acerca de uma possível estética musical.

Ora, já vimos o comentário de Rosen, e segundo Enrico Fubini, “a complexa linguagem da música não diz nada acerca de nada” (FUBINI:1971). Juntem-se aí as importantes reflexões sobre o *belo musical* de Eduard Hanslick, segundo o qual “se nos perguntarmos, então, o que deve ser exprimido com esse material sonoro, respondemos: idéias musicais. (...) O conteúdo da música são formas em movimento.” (HANSLICK:1992) Como então ouvir, sob essa nova luz, *La Favola D'Orfeo*? Como ouvir toda a música barroca? Se a música não diz “nada acerca de nada”, qual é a proposta de Monteverdi? Como sua música funciona? Qual é a relação entre o inferno e os metais? Entre sono e cordas?

Podemos entender o *dinamismo musical* proposto na composição de Monteverdi em termos do próprio desenvolvimento técnico da música, e essa *procura da expressão* aparece cristalizada na partitura de diversos modos e em uma pluraridade assustadora de novas técnicas composicionais e novas soluções formais. Não à toa, é por essa época que se tem notícia do surgimento de sinais de *dinâmica*: *crescendo* e *diminuendo*, *p*, *mf*, *mp*, *ff*, *expressivo* e todos os sinais gráficos que encontramos como guia da interpretação. Esses sinais, assim como a mudança de timbre na passagem para o inferno, querem *significar as paixões* – e por meios como esses os compositores do início do barroco exigem da música a expressão de um significado específico – exigência que ela nunca foi capaz de cumprir.

Esse é, como se sabe, o berço do tonalismo. Ao mesmo tempo que a técnica do baixo cifrado proporciona uma maior espontaneidade para as vozes e populariza a harmonização por acordes, a busca de uma expressividade *dramática* trará luz às novas formas da composição tonal. A Sonata, o Concerto e a Sinfonia não são senão tentativas de reproduzir um *drama in musica*, desenvolvimentos formais da aventura dos mestres barrocos em tentar dar um significado menos “incerto” à composição musical.

Como observou Charles Rosen em seu belo livro sobre as formas de Sonata, elas se fizeram possíveis *proporcionando o equivalente à ação dramática*. A Sonata possui um clímax identificável, um

ponto de máxima tensão ao qual conduz a primeira parte da obra e que goza de uma resolução simétrica. É nesse momento que a música instrumental ganha maior independência, possibilitando aquilo que será chamado de *música pura*. A força expressiva da forma se concentrou tanto em sua estrutura, modulações e transformações dos temas quanto no *caráter* destes.

O limite é tênue, a composição dramática se desenvolve sobre uma relação semântica complicada e de alta complexidade. Não à toa, uma música de grande delicadeza surge desse quíproquó, e nada menos do que três ou quatro séculos de música terão seus alicerces naquela mesma “falha” de Monteverdi.

### **Referências Bibliográficas**

- MONTEVERDI, Claudio. *Prefácio ao 5º Livro de Madrigais*, Itália: Universal Edition, UE9585.
- CANDÉ, Roland de. (2001). *História Universal da música*. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes.
- BUKOFZER, Manfred. (1988). *La musica em la época barroca*, Madrid: Alianza Editorial.
- MACHADO, Lauro Coelho. (2002) *A ópera barroca italiana*, São Paulo: Perspectiva.
- ANDRADE, Mario. (1980) *Pequena história da Música*, São Paulo, Martins Editora.
- HANSLICK, E. (1992) *Do Belo Musical*, Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp.
- PLATÃO. (2000) *A república*. Bauru: Edipro.
- ADORNO, T. W. (1983) *O Fetichismo na música e a regressão da audição*, in *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, Tradução de Luiz João Baraúna.
- FUBINI, Enrico. (1971) *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dia*, Barcelona: Barral Editores.
- ROSEN, C. (2000) *A geração romântica*. São Paulo: Edusp.