

280-306

A evolução da política e da sociedade inglesa já haviam dado à Inglaterra, no tempo dos Tudors, o seu próprio tipo individual de desenvolvimento. [A insistência no gigantesco que tanto ocupou a atenção dos compositores no continente não teve paralelo na música inglesa. A dramatização barroca da música teve lenta influência nas obras dos compositores ingleses.] Houve realmente pouco empenho em descobrir um estilo dramático inglês antes de 1660 e a restauração da monarquia. Os estilos instrumentais barrocos – embora a maioria da sua novidade fosse assimilada nas formas inglesas prediletas – foram ainda mais tardios em obter aceitação entre músicos ingleses.

Apesar disso, alguns dos ideais barrocos, a fertilização da música pela poesia (como Wagner mais tarde chamaria a situação em que a música se voltou para a expressão de idéias verbalmente expressas), a busca de intensidade expressiva, surgem na música inglesa ao mesmo tempo que na Itália. Os compositores que por 20 anos desenvolveram a *Ayre*, o canto inglês com acompanhamento de alaúde, preocupavam-se tanto quanto os italianos com o dever de celebrar um verdadeiro consórcio entre a música e a poesia. Dowland morreu em 1626, mas pode-se ver em suas canções não estróficas com as suas melodias continuamente evoluindo, a combinação deles de declamação retórica com o atrativo da melodia, uma atitude para com as palavras semelhante à dos seus contemporâneos italianos que reduziram a música ao recitativo vocal e baixo cifrado. As diferenças são que as canções de Dowland são líricas, não dramáticas, e que seus acompanhamentos condensam padrões madrigalescos polifônicos em música dentro do alcance do alaúde.

Na França, a mascarada palaciana evoluiu no sentido da ópera através do balé. Todo indício de semelhante evolução foi cerceado na Inglaterra pela Revolução de 1642 e pela proscrição do teatro pelo Governo da Commonwealth de 1649 a 1660. Com Jaime I e Carlos I, a mascarada palaciana na Inglaterra foi tão grandiosa quanto na França. Valia-se do canto e do balé, bem como utilizava requintada poesia, mas o seu verdadeiro objetivo era ser visualmente espetacular. Tornou-se um elemento nas peças para o teatro comercial e era aceitável, talvez, porque não fosse dramática. Era um elemento novo e atraente no entretenimento, mas era decoração que pouco ou nada acrescentava ao verdadeiro objetivo da

peça; o público não contava com ela para a narrativa, ação ou caracterização — tudo isso era função da peça na qual o teatro de máscara era um interlúdio — mas o público tinha dança, canto e música como um bônus além do que invariavelmente apreciava. Os teatros públicos não podiam encenar atrativos visuais, que eram atribuição para a mascarada palaciana; mesmo que seus prédios fossem adaptados para a complicada maquinaria cênica, não teriam condições de criá-los.

Só a música das mascaradas palacianas era dispendiosa e fora do alcance dos teatros públicos. Em 1610 a *Masque of the Queens*, com texto de Ben Jonson composta por Alfonso Ferrabosco Jr., custou 90 libras esterlinas, pois só de músicos havia “13 oboés e saquebutes bem como 14 violas” e “12 outros alaúdes, com flautas”, “12 músicos que eram sacerdotes, faziam canções e tocavam” e “15 músicos que tocavam os *pages* e *fooles*”; a música era interminável.

É no contexto de música desse tipo e das idéias do drama e da música clássicos que chegaram à Inglaterra provenientes da Itália que as canções de Henry Lawes devem ser compreendidas. Burney achou a música dele “lânguida e insípida”, e Hawkins concluiu que não tinha “recitativo nem ária” e “que falta um nome para ela”. Poetas como Milton e Herrick aprovaram-na, pois se prestava a métrica, ritmo e inflexão mediante música; não era um estilo inglês de recitativo, mas estilo arioso, devendo algo à consideração dos ingleses pela poesia no que não usava as palavras do poeta apenas como pretexto para sublinhar uma expressão puramente musical.

Há também certa prefiguração do barroco na cantiga versificada inglesa, em voga no final do reinado de Isabel I. Os diálogos de vozes solistas acompanhados de violas e um coro com acompanhamento de órgão podiam ter evoluído em algo comparável às composições *concertato* dos italianos se a Commonwealth não tivesse, de 1649 a 1660, forçado a evolução a seguir outras trilhas.

Os coros das igrejas estiveram silentes durante pelo menos 11 anos. Foram retirados órgãos de muitas igrejas, e considerável número deles foi montado em hospedarias e tavernas para entretenimento da clientela. A hostilidade puritana era contra a música religiosa e o teatro, e os músicos que ganhavam a vida em casas de espetáculos passaram maus momentos; os músicos das igrejas parece terem sido considerados bastante instruídos para serem aceitos como professores, mas o autor de *The Actor's Remonstrance*, publicado em 1643, um ano depois de iniciada a Guerra Civil e quando os teatros foram fechados, indicava a depressão em que ele e seus companheiros caíram: “Nossa música, que era considerada tão agradável e preciosa a ponto de desdenhar apresentar-se numa taverna por menos de 20 xelins por duas horas, tem agora os seus músicos vagueando com seus instrumentos debaixo dos capotes — quer dizer, quem ainda os tem —

em todas as casas de boa camaradagem, saudando toda sala onde há gente: 'querem música, cavalheiros?'"

A transferência dos órgãos de igreja para as tavernas, e o conhecimento de que os músicos andavam à procura de trabalho neles — ninguém tentou impedi-los disso, porque os puritanos não eram antimusicais, e o próprio Cromwell, como lorde protetor, mantinha músicos em casa, como os reis haviam feito — sugere os inícios de uma vida embrionária dos concertos sobre a qual nada sabemos a não ser o fato de que existiu, assim como sabemos que os músicos desempregados das faculdades de Oxford se reuniam para tocar e cantar juntos. Pepys parece ser nossa melhor autoridade quanto à música das tavernas. O *Diary* menciona a música ouvida no Dolphin, no Cock, numa casa sem nome próxima à Royal Exchange, no Green Dragon, no King's Head em Greenwich, no Blue Bells, no Dog and the Black Swan, e todos esses espetáculos aconteceram por volta de 1660, antes dos concertos formalmente organizados de Bannister. Não sabemos que música era executada, mas apenas que os compositores não alteraram seus modos para adaptar-se às novas condições. O estilo madrigal elisabetano continuou, por exemplo, nas obras de Thomas Tomkins até sua morte em 1656, e o estilo conjunto era ainda explorado por John Jenkins até morrer em 1678. Atribuem-se a Jenkins as primeiras obras inglesas que receberam o nome de "sonatas", mas do ponto de vista estilístico seria difícil distinguir entre as suas fantasias e as obras que nos chegaram sob esse nome. O próprio Purcell, em fins do século XVII, achou a forma fantasia tradicional perfeitamente viável, mas totalmente diferente do estilo sonata italiano que ele se dedicou a explorar da Inglaterra e com materiais ingleses.

Muito curiosamente, foi o gosto puritano pela música que possibilitou ao povo inglês interromper a evolução da ópera através da mascarada e do balé, criando um estilo operístico nacional sem dever muito a modelos estrangeiros. A ópera era tão estranha aos ingleses que mesmo um instruído amante da música como John Evelyn teve de defini-la ao deparar com ela. No relato de sua estada em Veneza, escreveu ele: "Fomos à ópera, que são comédias (e outras peças) representadas em música recitativa pelos músicos mais exímios, vocais e instrumentais, juntamente com variados cenários pintados e criados com grande arte de perspectiva, e máquinas, para voar no ar, e outros movimentos maravilhosos." Acrescenta ainda: "Tudo isso reunido, sem dúvida é uma das diversões mais esplêndidas e custosas que o engenho do homem pode criar."¹ A música recitativa era conhecida, mas a ópera não, embora a música recitativa fosse válida, ao ver dos italianos, porque possibilitava a ópera.

¹ John Evelyn. *Diary*. Junho de 1645.

Se William D'Avenant pudesse ter executado seus planos, Evelyn bem poderia saber alguma coisa de ópera antes de viajar pela Itália. Em 1639, Carlos I concedeu a D'Avenant uma patente para construir um teatro e lhe permitiu "vez por outra representar peças nessas casas a serem por ele construídas, e tocar música, representações, cenas, bailados e semelhantes". Ao que parece, D'Avenant queria um teatro para todos os fins: peças, óperas, dramas, balés e concertos. Contudo, foi D'Avenant quem persuadiu o governo da Commonwealth a permitir-lhe montar entretenimentos musicais. O objetivo de D'Avenant não era precipuamente musical; ele queria ver o teatro em atividade de novo, e, se não pôde fazê-lo através da música, acabou fazendo uso da música com êxito.

Em 1656 organizou o que ele chamou de "Os Primeiros dias de Entretenimento na Rutland House por declamação e Música: à maneira dos Antigos". Ao custo de cinco xelins por pessoa o público ouviu uma combinação de concerto, recitação e leitura. Antes de levantar-se a cortina, tocou-se "um concerto de música próprio para o rabugento temperamento de Diógenes". A seguir foram revelados Diógenes e Aristófanes, sentados em "rostras" de púrpura e ouro. Longamente Diógenes dissertou sobre o valor do entretenimento público, sendo respondido de acordo com música jovial característica por Aristófanes. Essa foi a primeira parte, que terminava com um coro acompanhado de instrumentos. Na segunda parte, um parisiense e um londrino, cada qual com a música introdutória apropriada e um coro final, por muito tempo zombavam da cidade um do outro.

O sítio de Rodes, montada por D'Avenant logo a seguir, é ópera, com música de Locke, Henry Lawes, Henry Cooke, Charles Coleman e George Hudson. A música se perdeu, e só podemos julgar a respeito dela pelo libreto de D'Avenant como obra que nada deve a qualquer modelo italiano. Em 1656 o seu tema era por demais moderno e mesmo quase contemporâneo; isso sugere que a música fosse também idiossincrática. Dent² apresenta razões convincentes de que D'Avenant escreveu o seu libreto originariamente como peça, em pentâmetros comuns à poesia dramática inglesa, mas para apresentação da obra durante a Commonwealth ele adaptou o seu drama à música, quebrando os versos brancos com um ou outro verso mais curto em coplas rimadas.

A crueldade dos espanhóis no Peru foi outra "representação", como "Os Primeiros Dias de Entretenimento em Rutland House", mas o último esforço pré-Restauração de D'Avenant, *Sir Francis Drake*, foi outra ópera no estilo de *O sítio de Rodes*. Não sabemos até que ponto a popularidade que tenha obtido se deveu ao simples fato de que foi o único entreti-

² E.J. Dent. *The Foundations of English Opera.*

mento que ousou burlar a proibição do governo. Dois anos depois da Restauração, em *The Playhouse to Let*, D'Avenant tentou fazer uma peça simplesmente porque o teatro estava novamente permitido e alguém tinha de fazê-lo. O teatro está para ser arrendado para uma ópera estilo D'Avenant, e a Tirewoman, que é uma do grupo de trabalhadores no teatro a constituir as *dramatis personae*, é levada a dizer:

Agora estaremos em *estilo recitativo*.
Fico em transe quando ouço vera música,
E nesse transe, inclinada a profetizar
Que ela nos trará inundações de xelins.

Mas a Tirewoman poderia muito bem fazer propaganda ao profetizar o sucesso teatral com base na experiência. Evelyn foi levado por seu irmão a ver uma das produções de D'Avenant em 1659, e ficou assombrado com o fato de que alguém incorresse em tais frivolidades numa época de crise política, quando a Commonwealth se desintegrava e havia ameaça de reinício da Guerra Civil. Achou-a "muito inferior à dignidade e magnificência italiana".³

Entretanto, a Restauração introduziu novas modas que impediram o desenvolvimento do embrião oportunista de D'Avenant de uma ópera nacional. Carlos II vivera na França durante a época em que o *ballet de cour* evoluía no sentido da ópera francesa, de modo que um estilo de obra surgido de passagens arioso declamatórias livres lhe agradavam menos que as "árias" maleavelmente rítmicas a que estava acostumado. Do mesmo modo achava despidos de interesse a fantasia inglesa polifonicamente elaborada, ou os hinos religiosos padronizados que acompanhavam os estilos compostos pelos músicos da Capela Real de Isabel I. O embrião de D'Avenant tinha pouca probabilidade de se desenvolver na corte dele e, não precisando mais de esconder o seu drama atrás da música, reviveu *O sítio de Rodes* como peça teatral.

O teatro londrino, ou o teatro inglês, na medida em que existia fora de Londres, não dependia do rei e sua corte. Se mantinha ou caía no patrocínio público, e os dramaturgos elisabetano-jacobianos dominaram um público de todas as classes sociais. Eles utilizaram um palco aberto, móvel e de localização indeterminada com uma requintada garantia em matéria de técnica. Por terem sido obrigados a escrever para o loquaz mercador que domina a introdução de *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont e Fletcher, assim como para os jovens da cidade que preferiam sentar-se em tamboretas no palco e gabar-se de serem conhecedores de teatro, os

³ Evelyn. *Op. cit.* 5 de maio de 1659.

dramaturgos aprenderam a apresentar a ação, agitada, engraçada, violenta ou formal, como manifestação de caráter e influência sobre ele. Onde, como na França, o teatro dependia de patrocínio palaciano, ele permaneceu clássico, cômico dos precedentes da Grécia antiga, e decidido a observar as normas de probabilidade que Aristóteles formulou como as "unidades" de lugar, tempo e ação. Racine tanto quanto Eurípides teriam deixado passar 16 anos no decorrer de uma peça de modo que um bebê recém-nascido se transformasse em resignada heroína, ou consentido num arbitrário urso para devorar seus circunstantes.

[As vicissitudes da ópera inglesa, e, de fato, da ópera na Inglaterra, são consequência da tradição teatral inglesa, com a sua combinação de profundidade intelectual e fácil atrativo popular. Sua tradição de dramatizar caráter em desenvolvimento em vez de mostrar caráter desenvolvido num estado de crise, criou uma atitude para com o drama que a ópera barroca não satisfazia.] É possível imaginar uma ópera nacional, nos princípios de D'Avenant, conquistando a fidelidade dos apreciadores ingleses de música, mas uma vez que a ópera barroca italiana, e depois dela a ópera clássica, se tornaram o padrão internacional aceito, o freqüentador inglês de teatro não renunciaria, por prazer musical, ao seu deleite anterior nos estilos e técnicas que podem ser definidos mais ou menos como shakespearianos e que foram a base de todo o teatro inglês posterior. A ópera barroca, conquanto possuidora de bela música e requintada em seus efeitos cênicos, não oferecia compensação para a perda de complexidade humana e ação decisiva.

Assim é que a erupção de Cambert na música inglesa depois do seu fracasso na França, e sua tentativa de fundar uma "Royal Academy of Musick" nos moldes daquela que ele e Perrin dominaram em Paris, não foi suficiente para fazer a ópera parecer um rival natural do teatro inglês. A sua ópera *Ariane, ou le mariage de Bacchus*, foi apresentada no Teatro Drury Lane em 1674 (provavelmente numa nova versão de Louis Grabu, compositor francês de segunda plana que entrou para o serviço de Carlos II em 1663) e sua *Pomone* foi cantada no teatro da corte em Whithall em 1674.

Antes de seis meses de reinado, Carlos II concedeu a Guido Gentileschi uma licença para construir um teatro para um grupo de músicos italianos com o direito exclusivo de representar ópera nele por seis anos. Evelyn ouviu essas óperas, mas não fez qualquer comentário sobre as apresentações. Foram seis ao todo, e custaram ao rei 1.700 libras esterlinas por ano. Em 1666 descobriram a fragilidade das finanças de Carlos, pois pediram que autorizasse o pagamento através de um banqueiro, de modo que não tivessem de "perturbá-lo" todo trimestre. Quando a conspiração papal de fins de 1670 os obrigou a deixar a Inglaterra, tiveram de requerer ao rei salários em atraso há quatro anos.

O que eles apresentavam, como a *Ariane* de Cambert e Grabu, era escrito e composto sem relação com a tradição dramática inglesa. A Restauração trouxe de volta o teatro como entretenimento menos popular — no melhor sentido da palavra — do que havia sido. Ele era agora invariavelmente encerrado, o palco não mais se projetava no auditório, mas constituía um quadro atrás do arco do proscênio. Os cenários tinham de ser construídos e mobiliados naturalisticamente. Os públicos eram menores, os custos de produção eram mais elevados e portanto os ingressos eram mais caros, e por isso o público e os assuntos tornaram-se socialmente restritos; os problemas amorosos e financeiros, a busca do prazer sexual como objetivo da vida, e a tragédia heróica num sentido mais clássico que a tragédia de Shakespeare e seus contemporâneos não eram assuntos com probabilidade de atrair tanto como o drama da grande época.

Assim, quando Dryden se empenhou, em *Albion and Albanus* (um cumprimento a Carlos II e seu irmão, o futuro Jaime II), em escrever um libreto inglês, a idéia de escrever um texto para ópera combinado com o modo clássico do dia naturalmente resultou em algo divorciado da tradição cênica inglesa mesmo antes que a música de Grabu — tediosamente despida de sentimento e assinaladamente alheia à poesia inglesa — contribuísse para o seu fracasso.

Apesar disso, Dryden era um poeta maior e altamente instruído. Ele tinha condições de perceber as qualidades necessárias a um libreto. [A música eleva qualquer coisa que as palavras veiculem, de modo que o hábito italiano de cantar tudo, mesmo trivial ou banal, em recitativo, parecia sem dúvida não natural, em parte porque o arioso-recitativo inglês era naturalmente mais eloqüente que o recitativo italiano.] D'Avenant, em *The Playhouse to Let*, havia sugerido em 1662 que a música não podia de fato ajustar-se a expressões triviais:

A música recitativa não é composta
De assunto tão trivial que possa servir
para qualquer ocasião vulgar de fala.

Quando Dryden encontrou um grande compositor dramático com quem colaborar em *Rei Arthur* verificou que o poeta tinha de se submeter ao compositor para conseguir o sucesso que ambos desejavam. Como que para salvaguardar sua reputação, observou ele em seu prefácio: “Mas os números de poesia e música são às vezes tão contrários que em muitos lugares fui forçado a alterar meus versos, e torná-los mais ásperos aos leitores, de modo que fossem mais harmoniosos ao ouvinte.” [Num país onde a tradição dramática era literária e poética, os dramaturgos não dominaram facilmente a arte de escrever libretos.]

[Apesar do apego de Carlos II pela música francesa e italiana, e de haver, entre 1670 e 1750, grande número de músicos italianos mais em

Londres do que em qualquer outra parte fora da Itália, exceto Viena, os músicos estrangeiros tiveram pouca influência direta na música inglesa até o século XVIII. Aqueles por nós lembrados, autores das semi-óperas com diálogo falado e que constituíam o modo de ver inglês do que era por excelência a forma barroca, continuaram numa diretriz peculiar, preenchendo o que parecia ser uma lacuna insuperável entre as experiências oportunistas de D'Avenant e a *Dido e Enéias* de Purcell.]

Entre os dois verifica-se um considerável número dessas semi-óperas: a versão do *Macbeth* de D'Avenant, por exemplo, em 1673, com música por certo tempo atribuída a Matthew Locke, a versão de Shadwell de *A tempestade*, com música de Locke, em 1674, a sua *Psyche*, outra colaboração com Locke, produzida em 1675, e a *Vênus e Adônis* de Blow, composta em inícios de 1680. Para os seus compositores, tratava-se de "óperas", termo que ainda não estava em uso generalizado na Itália, mas que era freqüentemente aplicado, em geral como adjetivo qualificativo, a obras semelhantes na França. Eram escritas, não para deleite da corte, mas para os teatros públicos cujo gosto, entre a Restauração e o fim do século XVII, era dominado pelo patrocínio regular da aristocracia. Para eles, tudo o que contivesse grande quantidade de música era uma "ópera". [No estrangeiro ópera são peças em que todas as palavras são cantadas", escrevia o *Gentleman's Journal* em 1693. "Isso não é apreciado na Inglaterra."]

Poucas dessas obras receberam música continuada, porque os compositores ingleses achavam o recitativo por demais expressivo para ser usado como o que D'Avenant chamava de "ocasião vulgar da fala". A música pertencia naturalmente a situações de sentimento extremo, ou a atividades de potências sobrenaturais. Dryden, no prefácio de *Albion and Albanius*, extrai um princípio da idéia de casar um texto inteiro com música: "Ópera é uma história poética, como ficção, representada por música vocal e instrumental, adornada com cenários, máquinas e bailados. As pretensas pessoas do *drama* musical são em geral sobrenaturais, como deuses, deusas e heróis, ou pelo menos descendentes deles, e podem no devido tempo contar-se entre eles." Era correto as bruxas, na versão do *Macbeth* com a Restauração, terem música adequada, ou os personagens mitológicos de Locke e Blow cantarem quando meros mortais apenas falam. Se isso significava uma limitação do escopo da ópera, pelo menos era inteiramente coerente com a estética da época e o emprego da linguagem que parecia opor-se totalmente ao tipo italiano de recitativo.

Addison, depois do fracasso do seu *Rosamond*, que foi musicado por Clayton e produzido em 1707, tornou-se inimigo irreconciliável da ópera italiana e criou vários dos ditos que com o tempo foram adotados pelos filisteus ingleses; apesar disso, no *The Spectator*, tentava uma explicação racional em linguagem não técnica para as razões dos ouvintes ingleses pela rejeição do recitativo:

(...) O tom (como os franceses o chamam) do acento em toda nação na sua fala comum é inteiramente diferente do de outros povos; como podemos perceber mesmo no galês e no escocês, tão vizinhos nossos. Por tom ou acento, não quero dizer pronúncia de cada palavra em particular, mas o som de toda a frase. (...) Por isso, a música recitativa, em toda língua, deve ser diferente como o tom ou acento de cada língua; pois, do contrário, o que pode adequadamente exprimir um sentimento numa língua não o fará em outra. Quem tenha estado muito tempo na Itália sabe muito bem que as cadências no recitativo têm remota afinidade com o tom das vozes na conversação comum; ou, para falar mais adequadamente, só os acentos da linguagem deles se tornam musicais e melódiosos.

Assim, as notas de interrogação ou admiração na música italiana (se assim podemos chamá-las) que se assemelham a seus acentos na fala nessas ocasiões, não diferem dos tons comuns de uma voz inglesa quando estamos com raiva; assim é que tenho visto muitas vezes nosso público extremamente enganado quanto ao que se passa no palco, e esperando ver o herói agredir o seu mensageiro, quando este lhe faz uma pergunta; ou fingindo discutir com seu amigo quando este apenas lhe diz “até amanhã”. (...)

Portanto, na minha humilde opinião o compositor inglês não deve seguir o recitativo italiano muito seriamente, mas usar outras variantes apropriadas dele, de acordo com a sua língua natal. Pode imitá-lo em sua embaladora suavidade e “Dying Falls” (como Shakespeare as chama), mas ainda assim lembrar-se de que deve adaptar-se a um público inglês; e, ao matizar o tom de nossas vozes na conversação comum, ter a mesma consideração para com o acento de sua própria língua, como aquelas pessoas tinham para com a deles a quem ele pretenda imitar.⁴

A princípio, não era toda a idéia de ópera que o público inglês rejeitava como “não natural”, mas o recitativo, que achavam ridículo, em parte porque os compositores custaram a encontrar um equivalente inglês. Em fins de 1728, quando a ópera italiana na sua língua original vinha sendo importada para Londres, Gay conseguiu uma gargalhada quando o seu mendigo, no prólogo de *A ópera do mendigo*, explica: “Espero ser perdoado, por não ter feito minha ópera não natural, como as óperas em voga, pois não tenho recitativo nenhum.”

Assim, pois, a semi-ópera com diálogo falado, que atingiu o apogeu em *Rei Arthur* e *The Fairy Queen*, pareceu ao povo inglês — libretistas, compositores e público — uma forma perfeitamente válida. Dizer que a música permaneceu, ou era considerada como apenas decoração agradável seria ignorar o fato de que em *The Fairy Queen* e *Rei Arthur*, a parte falada importa apenas na medida em que nos leva ao ponto seguinte, no

⁴ Joseph Addison. *The Spectator*, 3 de abril de 1711.

qual, de acordo com a estética inglesa da época, a música podia entrar legitimamente. Quando a ópera francesa abandonou o termo “*entrée*” por “cena”, e o substituiu por “*tableau*”, os seus criadores indicavam, talvez inconscientes do que faziam, que atingiram mais ou menos determinado ponto onde o que importava era um relato ricamente expressivo dos sentimentos suscitados pela situação; Lully foi intransigente na exigência de libretos que consistissem em cenas emocionalmente eficazes conseguidas através do mínimo necessário de ação intermediária a ser transmitida no seu equivalente francês do recitativo. O seu público tinha poucas idéias preconcebidas, porque não tinha longa tradição do drama trágico na qual essas idéias germinassem, de um método cênico como o dos elisabetanos ingleses, no qual grandes situações se desenvolviam através da ação. A originalidade marcante de Lully foi moldar a dramaturgia barroca ao gosto francês, que no seu classicismo estava inimaginavelmente longe da dramaturgia de Shakespeare. A ópera na Inglaterra não podia assumir rigorosamente a mesma forma porque a tradição teatral inglesa não o permitiria.

Foi portanto com *Dido e Enéias* que a ópera, e já não mais a semi-ópera, atingiu a Inglaterra numa composição inglesa, através de uma obra escrita para representação privada e não para o teatro público. O libreto foi impresso provavelmente para o público convidado e define a obra como “uma ópera representada no Internato do Sr. Josias Priest em Chelsea por fidalgas senhoritas” em fins do verão ou no outono de 1689. A página de título deve, evidentemente, estar equivocada; é mais que provável que as “fidalgas senhoritas” estivessem entre os sopranos e contraltos do coro, e entre os dançarinos. Não eram os tenores e baixos do coro; não poderiam cantar os papéis de Enéias e do Marinheiro Bêbedo. É difícil acreditar que alguma delas pudesse desempenhar-se da música atribuída a Belinda e quase incrível que representassem satisfatoriamente a Dido. A obra destinava-se a uma ocasião especial; o prólogo e o epílogo (que Purcell não musicou) referem-se à Revolução Gloriosa, o estabelecimento de Guilherme e Maria no trono da Inglaterra e, possivelmente o acordo do que havia sido o “Partido da Rainha” (cujas políticas acabaria fazendo a rainha Maria e não atribuindo a seu marido outra posição além da de consorte) com a idéia de uma monarquia conjunta. Não podemos dizer por que as meninas da escola preferiram representá-la e quando o fizeram; o que podemos sugerir, sem risco de contradição, é que obviamente cantores profissionais foram contratados para os papéis principais.

Nahum Tate não se inclui entre os poetas laureados que despertem grande admiração, mas com base apenas em *Dido e Enéias* podemos mencioná-lo como esplêndido libretista tão-só porque ele condensa a história de tal modo que, sem desdenhar a estética de sua época, nenhuma palavra precisa ser dita e a música não só pode como de fato deve ser contínua. A narração, por assim dizer, está solidamente contida na poesia emocional

que, em termos do teatro de fins do século XVII, exige música. O público convidado para as suas representações deve ter sido de *dilletanti* musicais capazes de compreender os princípios em jogo, mas isso parece improvável. Embora a obra pudesse parecer excêntrica se apresentada num teatro público, numa escola de moças que aparentemente fazia apresentações musicais de grande escala vez por outra, como outros estabelecimentos do mesmo tipo parece terem feito, suas excentricidades foram talvez consideradas como aceitáveis em circunstâncias fora do comum. Nada há que o público possa imaginar como mero recitativo, pois versos como, por exemplo, "Ó Belinda, matam-me os tormentos" ou "Tua mão, Belinda" antes do lamento final e suicídio de Dido justificam inteiramente a extrema intensidade com que Purcell lhes dá música. Cada um deles conduz à forma predileta de Purcell de uma ária acompanhada de baixo, e poderia, talvez, ser assinalada em qualquer partitura como um recitativo; mas ninguém pode imaginar como teriam sido musicados por um italiano ou por um compositor que considerasse o recitativo italiano como modelo totalmente inevitável. A quase selvagem liberdade de tratamento de Purcell, e o seu emocionalismo também quase selvagem são um modelo de uma afirmativa do que as palavras inglesas demandam em inflexão e pontuação musical, assim como um guia ao modo como essas demandas podem ser satisfeitas.

Dido e Enéias parece, até para seu compositor, ter sido uma obra por demais especial e por demais implicada em circunstâncias excepcionais para tornar-se o ponto de partida de óperas de música contínua com uma aproximação purcelliana ao recitativo. Seja como for, duas grandes semi-óperas de Purcell seguiram-se a ela: em 1691 foi produzida o *Rei Arthur*, e em 1692 *The Fairy Queen*. As condições que possibilitaram *Dido e Enéias* não se repetiram, e a semi-ópera inglesa continuou a ser algo equivalente ao teatro de máscaras que continha em si algo do diálogo falado que, em obras como *Diocleciano* e *A rainha indiana*, precediam a música para justificá-lo. A música podia ser grandiosa, eloqüente, muito mais poderosa que a parte falada da obra, mas era antes um reflexo de uma situação dramática do que um meio de conseguí-la.

Se tais obras não parecem mais viáveis na forma escolhida para elas pelo seu compositor — e a grandeza de *Rei Arthur* e *The Fairy Queen* se exhibe como obra de um mestre extremamente criativo — podemos vê-las hoje como artifícios teatrais por meio dos quais Dryden e Elkanah Settle, adaptando esplendidamente Shakespeare, simplesmente criaram outras tantas oportunidades para música na medida do possível nos limites de uma só noite. (Espetáculo, elaboração cênica e a justaposição arbitrária de cenas contrastadas para lembrar tipos contrastantes de música assumem o lugar de alguma coisa que possa ser legitimamente chamado de drama; o único teatrólogo implicado é o compositor, que descobre inesperada riqueza de caráter, tensões e conflitos no que se destinava primordialmente

apenas a sugerir um concerto glorioso, e é à luz do que se aceitava como operístico pelos libretistas ingleses e pelo público inglês, mas não pelo gênio dramático de Purcell, que a luta do século XVIII para estabelecer a ópera italiana, e “a ópera à maneira italiana” deve ser vista. Até mesmo o popularíssimo *Giulio Cesare* de Handel, ou a sua obra semicômica *Seise*, pareceram a muitas pessoas não um passo à frente na música dramática, mas dois passos atrás na forma dramática. A semi-ópera purcelliana morreu; a ópera purcelliana, representada pelo milagre isolado de *Dido e Enéias*, não prosseguiu. A França desenvolveu o seu estilo operístico nacional. A Inglaterra, como o restante da Europa, viu a ópera como essencialmente italiana; ao contrário do resto da Europa, ela pôde julgar a forma italiana como drama porque tinha uma tradição dramática altamente desenvolvida na qual a extrema variedade era extremamente homogênea. Nesse sentido, talvez, enxergava a verdade sobre a ópera — que a ópera deve ser um drama musical, e não apenas música bonita e trabalhada a ser cantada numa língua incompreensível por seres excepcionalmente dotados — antes de qualquer outro país da Europa.)

Em 1702, Nicola Haym, filho de pais alemães nascido na Itália e mais tarde um dos libretistas de Handel, associou-se ao compositor francês Charles Dieupart e ao compositor inglês Thomas Clayton para produzir ópera no Teatro Drury Lane. Seu primeiro trabalho foi a *Arsínoe, rainha de Chipre*, de Clayton, “uma ópera à maneira italiana, toda cantada”. Apesar da zombaria por parte da imprensa, a ópera teve 37 representações. Clayton, com admirável ingenuidade, chegou à conclusão de que todo o problema com a ópera inglesa é que não era “toda cantada”; fazer tão somente em inglês o que os compositores italianos faziam em sua língua criaria a verdadeira ópera inglesa. Se, nas palavras de Locke, “não temos propriamente recitativo nacional”, adaptar obras inglesas aos padrões flexíveis e declamatórios italianos sanaria a nossa falha; ele não observou, em outras palavras, que o verdadeiro problema do recitativo inglês existia e que Purcell, pelo menos para os fins de *Dido e Enéias*, o resolvera. Explicava ele que, “sendo recitativo, poderá não obter a princípio aceitação geral, como é de esperar se o público estiver mais familiarizado com ele”. Seja como for, o êxito comercial da obra pelo menos foi sua recompensa pela tentativa de fazer algo novo. *Camilla*, de Antonio Maria Bononcini, cantada em inglês, durou mais tempo, mas *Rosamond*, adaptação de Clayton do libreto de Addison, foi um fracasso total e por essa razão o futuro Addison valeu-se de toda e qualquer oportunidade para menosprezar a ópera.

A ópera em outros países tinha não só o prestígio do apoio real — os reis hanoverianos eram fiéis à ópera italiana de Londres — como também apoio financeiro muito além de mil libras esterlinas por ano, importância que desde Jorge I passou a ser dotada à Royal Academy of Music e que

para a ópera inglesa havia sido a doação pessoal do rei para apresentação da ópera. Mil libras por ano era uma quantia muito maior do que seria hoje, mas não livrava qualquer companhia inglesa de ópera da dependência do dinheiro recebido como assinaturas ou nas bilheterias.

Como a ópera era a forma-chave na música barroca, a história da sua luta por um lugar na Inglaterra é importante, mas enquanto ela lutava pela existência, outra música era aceita e próspera. A restauração da monarquia era também restauração da Igreja da Inglaterra e, portanto, da música religiosa. Carlos II tratou de criar de novo a Capela Real em 1660. Ele não dispunha de coristas preparados, e muitos dos cavalheiros sobreviventes à Guerra Civil e à Commonwealth estavam muito velhos para serem utilizados, mas em Henry Cooke, cantor que obtivera certa reputação como mestre do “estilo italiano”, achou um “mestre dos meninos” que se mostrou não só eficiente e obviamente simpático professor como também um pioneiro de raro talento. Ao que parece, a escolha de Cooke deveu-se tanto ao seu currículo na Guerra Civil, na qual lutou no posto de capitão, como às suas qualidades musicais, mas apesar de não passar de medíocre compositor era decidido modernista cujas idéias se harmonizavam perfeitamente com as do rei. Munido de um alvará para seqüestrar meninos com boas vozes, trouxe para o coro Pelham Humfrey, John Blow e Purcell, incentivando o progresso deles como cantores, instrumentistas e orientando os seus primeiros empenhos como compositores. Também cantores adultos foram recrutados dos coros das catedrais de Worcester, Salisbury, Lincoln e São Paulo. Em fins de novembro de 1660, observou Evelyn, “Foi agora apresentado o Serviço com música, vozes etc., como antigamente”.⁵ Entretanto, declarou Matthew Locke que, “por mais de um ano após a reconstituição da Capela, as partes de soprano tiveram de ser apoiadas por cornetas e contratenores, não havendo um só rapaz, todo esse tempo, capaz de cantar a sua parte prontamente”.⁶ Pepys ouviu o serviço na Capela Real em certa ocasião quando “certo Dr. Crofts fez um sermão banal e, depois dele, um hino, mal cantado, que fez o rei rir”. Formar um bom coro era tarefa demorada mesmo para o capitão Cooke. Parece que até a biblioteca musical da Capela Real foi destruída em certo ímpeto de zelo puritano. Entretanto, quando a organização voltou a existir, voltou-se para o repertório estabelecido de música elisabetana e dos primeiros Stuarts, pelo menos até que Cooke descobriu novas músicas e persuadiu os cantores mais velhos — cinco eram de antes da Guerra Civil — a aceitarem novidades. Thomas Tudway, que parece ter sido levado por Cooke

⁵ John Evelyn. *Op. cit.*, 25 de novembro de 1660.

⁶ Matthew Locke. *The Present Practice of Music Vindicated*.

para o coro em 1660 aos dez anos de idade, é lembrado por uma importante coletânea de música litúrgica e hinos por ele compilados entre 1714 e 1720 como professor de música em Cambridge. A coletânea está hoje no British Museum, e em suas notas relata as mudanças que rapidamente ocorreram na música no reinado de Carlos II: "Sua majestade, que era um príncipe sagaz e arejado, sendo coroado na flor e vigor da sua idade, logo ficou, se assim podemos dizer, cansado do modo grave e solene, e mandou que os compositores de sua capela acrescentassem sinfonias etc., com instrumentos a seus hinos; e em conseqüência determinou um número escolhido dos seus músicos particulares para executarem as sinfonias e ritornelos que ele designara."

Isso não era o início de um procedimento para remodelar a música religiosa, pois Tudway prossegue explicando que "o rei não pretendia com essa inovação alterar coisa alguma no modo estabelecido. Ele mandava que isso fosse feito só quando ele vinha à capela". Em outras palavras, podia desse modo ouvir o tipo de música de que gostava e mostrar que sua presença no serviço dava ocasião única de valor e prazer musicais especiais: "Dentro de quatro ou cinco anos", dizia Tudway, "alguns dos filhos mais adiantados e brilhantes da Capela, como o Sr. Humfrey, Sr. Blow e outros, passaram a ser mestres de composição em uma faculdade. Sua majestade muito incentivou isso, consentindo em suas fantasias juvenis, de modo que todo mês, pelo menos, e depois com mais freqüência, produziam algo de novo desse tipo. Em poucos anos mais vários outros, educados na capela, produziram suas composições nesse estilo; pois do contrário seria de balde esperar agradar a sua majestade."

Talvez seja irrelevante até que ponto os gostos de Carlos II moldaram o de meninos dotados como Humfrey, Blow e Purcell, ou até que ponto os gostos do rei eram simplesmente os de um diletante moderno de 1660 e portanto em afinidade natural com os daqueles compositores talentosos e esclarecidos. Evelyn, que tinha 42 anos naquela época, percebeu o novo estilo na música religiosa: "Um dos capelães de sua majestade", informava ele, "fez a prédica, depois do que, em vez da antiga, solene e grave música acompanhando o órgão, apresentou-se um conjunto de violinos entre cada pausa, à maneira francesa fantasticamente ligeira, muito mais apropriado a uma taverna ou teatro do que a uma igreja. Essa foi a primeira fase da mudança, e agora não mais ouvíamos a corneta, que dá vida ao órgão, esse instrumento inteiramente abandonado no qual os ingleses eram tão destros".⁷ O que Evelyn de fato ouvira de cornetas, porém, era aparentemente o emprego delas para duplicar a parte do soprano devido à fragi-

⁷ Evelyn. *Op. cit.*, 21 de dezembro de 1662.

lidade das vozes dos meninos, e o que ele censurava tão pateticamente era um método tão apressadamente planejado que utilizava o instrumento apenas como tapa-buraco.

Ao que parece pelo *Diary*, Evelyn estava precisamente interessado em música como um homem de posição educado e civilizado devia ser. Pepys, 13 anos mais novo que ele, era verdadeiro entusiasta, que tocava, cantava e compunha canções em música recitativa. Pepys ouviu “violinos e outros instrumentos” tocarem “uma sinfonia entre cada estrofe do hino” em setembro de 1662, três meses antes da “primeira fase da mudança” mencionada por Evelyn, e embora como este estivesse no culto em 21 de dezembro, nada na música lhe pareceu digno de menção, embora observasse em setembro que o número de instrumentistas não era fixo, mas que a música em 14 de setembro “era mais cheia do que no último domingo”. A essa altura o rei havia recrutado o seu conjunto de 24 violinos, à imitação de Luís XIV, mas não parece haver registro de que todo o conjunto tenha sido utilizado para acompanhar o serviço religioso; como observa Tudway, tratava-se de “um número escolhido” utilizado para a música. Provavelmente, em sua angústia em 21 de dezembro, Evelyn não se deu ao trabalho de contar, mas apenas de vista e pelo som das cordas admitiu que todo o conjunto estava presente.

Com os novos arranjos, o hino tendia a evoluir em algo comparável à cantata curta e, por estranho que pareça, o seu equilíbrio de forças tendia a mudar. Purcell, por exemplo, preferia acompanhar a voz ou as vozes solistas com o órgão e levar as cordas da música solista para acompanhar o coro, talvez em virtude das vozes mais penetrantes das cordas desde que o violino se tornou popular.

Entretanto, as novas idéias da Capela Real tiveram pouca influência na música religiosa em geral, ou na música das catedrais. Mesmo as abadias de São Paulo e Westminster levaram muito tempo para recuperar um pleno complemento de cantores, embora Pepys ouvisse um órgão na Abadia de Westminster em 4 de novembro de 1660, e mencionasse em seu *Diário* ter sido a primeira vez que ele ouvira um órgão numa catedral; pouco depois, em 30 de dezembro, comentou “a grande confusão de pessoas que vinham ouvir o órgão”. Quase um ano depois, numa época em que, de acordo com Hawkins, as pessoas de posição social costumavam freqüentar as vésperas na Catedral de São Paulo para ouvirem música, Pepys foi certo dia às matinas e viu “apenas alguns pobres ociosos e meninos” na congregação. Cavalheiros da Capela Real ao que parece ocupavam vários cargos e serviam também como vigários leigos na Catedral de São Paulo ou na Abadia, onde já em 1667 um cornetista foi empregado para reforçar os sopranos.

Nas catedrais de províncias as coisas iam pior. Em Bristol, em 1663, o pessoal da catedral consistia em três cônegos menores e seis homens no

coro. Não há registro de quando os meninos voltaram, e ao que parece a plena música da catedral levou muitos anos a ser restaurada.⁸

Roger North ocupou-se da música das “Igrejas Catedrais do Norte (exceto Carlisle, que não passa de ruínas, permanecendo de pé a parte leste e talvez pouco mais) . . . [Elas] têm os instrumentos de sopro comuns talvez no coro, como corneta, saquebute, *double curtaile* e outros, que suprem a escassez de vozes, — muito marcante ali, pois só temos meninos, e nenhum deles bom $\frac{v}{v}$ como ocorre com a corneta (quando bem tocada); podemos confundi-la com um bom eunuco.”⁹

A música religiosa paroquial continuou simples, raramente oferecendo algo mais ambicioso que salmos em versos cantados em uníssono; o cântico de salmos em harmonia a quatro vozes era raro e mesmo no século XVIII as igrejas, em maioria, não tinham órgãos, embora os coros instrumentais, talvez mais conhecidos através de *Under the Greenwood Tree* de Hardy, começassem no século XVIII a oferecer uma alternativa plenamente satisfatória para o órgão, muito embora a sua capacidade técnica pareça ter sido inexpressiva e muito limitadas as suas ambições musicais.

Entretanto, a Capela Real reconstituída, com a sua escola de prodígios — pois apesar de Purcell eclipsá-los, nem Humfrey nem Blow eram compositores sem valor — foi a sede de um novo estilo de composição, moderno e cosmopolita, rejeitando a tradição inglesa não só em música religiosa mas toda ela. Juntamente com o conjunto do rei, recentemente organizado de 24 violinos — pelo que, como o seu primo Luís XIV, entendia ele cordas — a corte era a dinamizadora de um novo tipo de música. Com a restauração da monarquia, os ingleses cuidaram de mantê-la cuidadosamente na dependência de dinheiro. O estilo ganhou prestígio social da corte, mas os compositores ocupavam-se mais em trabalhar fora do que na música para o rei. A música da corte resumiu-se a pouco mais que o Dia Nacional e odes de saudação nas quais os versos repugnantemente bajuladores quase sempre recebiam música plena de vitalidade e brilho. Essas obras proporcionavam não só uma técnica mas também um estilo esplendidamente extrovertido para outras odes, como as odes para o dia de santa Cecília, que se tornaram acontecimentos públicos anuais a partir de 1703, ou obras ocasionais como a *Yorkshire Feast Song* de Purcell.

Carlos II nomeou de novo Nicholas Lanier como mestre da música do rei na Restauração. Lanier era já idoso — nascido em 1588, filho e neto de músicos palacianos procedentes da França. Carlos I o designara mestre da música do rei em 1626. Morreu em 1666 e foi sucedido por Louis Grabu,

⁸ J. Graham Hooper. *A Survey of Music in Bristol, with Special Reference to the Eighteenth Century*. Inédita. Tese de Mestre em Artes à Universidade de Bristol.

⁹ Roger North, *Lord Keeper North*, 1676.

músico cuja familiaridade com a música continental não era compensação suficiente para sua inferioridade como diretor de música e compositor. Na medida em que Carlos II tinha uma diretriz musical, ela parece ser dupla: reproduzir a atmosfera de grandiosidade com que a música rodeava Luís XIV e introduzir na música inglesa as novas técnicas e novos estilos do continente pelo simples fato de que gostava deles. Era um homem que apreciava música, mas apenas na medida em que lhe marcava o compasso; a fantasia inglesa tradicional o enfadava, como costumava dizer, e preferia música ligeira, ritmos marcantes, melodia e harmonia.

Os seus 24 violinos e o grupo menor de 12 cordas escolhidas que eram uma cópia perfeita embora menor que a dos *Petits Violons* de Luís XIV, tocavam para o rei em particular ou em público, e viajavam com ele em visitas oficiais. Cinco deles tocavam para os serviços na capela quando ele estava presente, e todo o conjunto era às vezes utilizado em caráter experimental. Em 1668 chegou a haver duas orquestras de 18 elementos cada, cumprindo as tarefas em meses alternados.

A difusão dos modos continentais levou a que Humfrey fosse estudar na França e na Itália, e John Banister na França, ao que parece para examinar o estilo e organização da orquestra de cordas de Luís XIV antes de assumir a direção do novo grupo de cordas de Carlos II. O repertório inicial do conjunto inglês é mal conhecido e toda a ambiciosa organização musical de Carlos II ressentiu-se consideravelmente da sua escassez crônica de dinheiro. Os salários dos músicos de Carlos estavam costumeiramente em grande atraso. Em 1667, Grabu teve de requerer pagamento para evitar a prisão por dívida. Ele era credor de 450 libras do Exchequer, 145 libras, quatro xelins e seis *pence* do Tesouro e 32 libras e 5 xelins do Great Wardrobe. Já em 1666 Pepys relatava uma conversa com um dos músicos, John Hingston, que lhe dissera “muitos músicos estão à beira de morrer de fome, com cinco anos de atraso em seus salários; além disso, Evans, famoso harpista, sem rival no mundo, morreu outro dia simplesmente na miséria, e foi enterrado graças a esmolas da paróquia, e levado para a sepultura no escuro, sem um archote, mas o Sr. Hingston encontrou o enterro por acaso e deu 12 *pence* para comprar dois ou três archotes. Desse modo tudo está acabando segundo ele diz, e acredito nele.”¹⁰

As intenções de Carlos eram boas. Ao ser coroado, reconheceu que os salários eram demasiado baixos para manter seus músicos, e os elevou quase ao ponto de ajustar-se aos preços. O único problema é que não teve recursos para pagá-los e, em 1666, com marinheiros sem pagamento desde a Guerra Holandesa amotinados em Londres, as necessidades de um harpista como Evans dificilmente poderiam ser uma preocupação urgente.

¹⁰ Pepys. *Op. cit.*, 19 de dezembro de 1666.

Todavia, o resultado foi um enriquecimento da música pública em Londres. A existência de numerosos músicos altamente qualificados, mal pagos e subempregados significava que tinham de procurar ganhar dinheiro fora de seus cargos oficiais, e isso, por sua vez, significou aumento de concertos públicos. Enquanto a ópera era sempre uma questão discutível ao ver dos ingleses, o concerto público, entretenimento muito menos dispendioso, rapidamente se tornou popular a ponto de ser custeável.

Assim, pois, não há o equivalente inglês do chantre ou *Kapellmeister* da Europa central, atarefadamente trabalhando para um só patrão ou uma instituição que lhe exigisse tempo integral de trabalho. Purcell escreveu para a corte, para a Abadia de Westminster, onde era organista, para os teatros e para outros empregadores ou grupos de indivíduos que podiam encomendar trabalho; Matthew Locke, uma geração antes, fizera o mesmo, e Blow continuou a trabalhar do mesmo modo depois da morte de Purcell. Esses padrões externos e esporádicos permitiam ao compositor inglês, desde que seu trabalho atraísse o público, dedicar parte do seu tempo a uma atividade autônoma enquanto mantinha um cargo seguro, embora jamais bem pago na corte, numa catedral ou na Capela Real. Carlos II sabia, como também Isabel I soubera, que negar liberdade a seus músicos para ganharem dinheiro fora da corte impossibilitaria a qualquer compositor ou músico de primeira ordem aceitar um cargo a serviço do rei.

Isso, no entanto, embora explique por que havia músicos para os concertos públicos e para tocar em certas ocasiões, não explica por que os concertos públicos começaram em Londres antes de serem considerados uma possibilidade noutros lugares. Dado que a Londres do século XVII era imensa cidade e de modo geral rica, e que o banimento da música pelos puritanos no interior da igreja frustrava um desejo que tinha de ser satisfeito noutros lugares, no continente esse desejo era satisfeito, como o era nas províncias inglesas, por conjuntos privados ou semiprivados de amadores que gostavam de cantar e tocar juntos. O King's Musick era um grupo eficiente e bem preparado cujos membros se despiam da libré real para aumentarem os ganhos em geral exíguos nos teatros de Londres ou em salas de concerto — a divisão do corpo musical em duas partes de modo que só tocassem na corte em meses alternados pode também ter sido uma concessão à indignância deles ou ao reconhecimento de que não podiam ser impedidos de compromissos externos. Não é difícil explicar que os músicos preferissem explorar um novo meio de ganhar dinheiro; o mistério é que o concerto público rapidamente se tornou um sucesso musical e social entre os ouvintes, muitos dos quais praticavam a música em casa e tocavam as obras básicas de muitos programas dos concertos. “Vale a pena investigar como a música passou a ser tão apreciada a ponto de desalojar o teatro e a própria comédia e impor-se em lugar deles, adquirindo tão alto preço

como sabemos”, escreveu Roger North,¹¹ cerca de 50 anos depois do início dos concertos de Bannister, mas nem mesmo ele soube responder a todas as questões.

Os primeiros historiadores, como Burney e Hawkins, definem o concerto como uma brilhante invenção de John Bannister quando caiu em desgraça com o rei. Em outras palavras, não se dão conta de que durante a Commonwealth a música passou a fazer parte do negócio em hospedarias e tavernas. Ao que parece, uma classe média abastada estava disposta a pagar para ouvir música em público, bem como executá-la, e talvez pagasse para ouvir música em casa. Ninguém pode censurar Burney e Hawkins por se concentrarem na obra de Bannister; ele anunciava os seus concertos e deixou assim alguns registros do que fazia e onde os concertos se davam. Nos escritos deles, Bannister se tornou um herói, demitido do emprego junto ao rei por se opor tenazmente à política do rei de dar os melhores cargos a músicos estrangeiros. North, um tanto mais próximo dos dados concretos e desaprovando o que achava ser um barateamento da música em favor de mero lucro, descreve os concertos dele como “inferiores” e escreveu sobre ele sem lisonja. “Seu trem de vida era de molde a mantê-lo pobre e, a fim de ganhar um pouco de dinheiro, abriu uma sala pública num buraco miserável em Whitefriars, onde montou um compartimento com cortinas para a música [isto é, para os músicos], e pela sala assentos à maneira de reservados de cervejaria, mas bem iluminados e pintados para a companhia. Por uma moeda de um xelim, peçam o que quiserem, paguem a conta e Bem-vindos, Cavalheiros.”¹²

Os antigos historiadores estavam rigorosamente certos quanto ao ressentimento de Bannister sobre as preferências de músicos estrangeiros na corte, mas apesar de as opiniões dele terem sido expressas com muita ênfase numa audiência com o rei, não foi demitido, e tanto o seu período de desgraça junto ao monarca como a perda de sua promoção parecem devidos ao seu caráter financista duvidoso. Em 1667, alguns dos 24 violinistas se dirigiram ao rei queixando-se de que Bannister retinha consigo dinheiro que devia transferir aos músicos. Acusaram-no de se apropriar indevidamente de cerca de 275 libras, só em 1663. Contudo, em 1674 recebeu emolumentos que lhe eram devidos em 1665, 1666 e 1667, e um ano depois era reembolsado por cordas de instrumentos adquiridas nos 11 anos anteriores. Enquanto outros membros do King's Musick faziam trabalhos adicionais a fim de receberem pagamento — John Lily tinha um patrão particular, dava aulas particulares, trabalhava como copista e ensinava

¹¹ Roger North. *North on Music*, org. por John Wilson. Novello, 1959.

¹² *Ibid.*

viola e oboé a quatro meninos da Capela Real — Bannister era apenas o mais ousado e perspicaz de todos.

O “buraco miserável” em Whitefriars era a casa de Bannister atrás da Taverna George. A verdadeira sala de música foi feita de modo que parecesse o mais possível com a de uma taverna; os músicos ocupavam um recinto acortinado na extremidade da sala, e o público sentava-se a mesas distribuídas em lotes ao longo de cada parede, como se fosse uma taverna. Os músicos eram, aparentemente, “estrangeiros”, no antigo sentido da palavra, isto é, de fora da jurisdição das guildas de músicos de Londres e Westminster, e tocavam mediante uma taxa ou parte dos lucros. Os programas eram extremamente variados; tocavam música de concerto, solos de violino, flajolé* e a viola baixo. Os cantores cantavam canções novas nos estilos recitativos de Henry Lawes e música de alaúde. O programa tinha de ser popular, pois o objetivo da empresa era ganhar dinheiro. Bannister ganhou o suficiente para mudar-se para bairros melhores ao fim de dois anos, e finalmente para uma casa próxima a Clement Danes, no Strand.

Bannister anunciava regularmente os seus concertos na *London Gazette*, e seus anúncios mostram que estava disposto a quaisquer artifícios para ganhar audiência. O seu primeiro concerto foi anunciado sobriamente: “Na casa do Sr. John Bannister (hoje chamada Escola de Música) sobre a Taverna George em White Fryers, haverá música executada pelos mais exímios mestres, tendo início precisamente às 4h da tarde, e toda tarde no futuro, rigorosamente à mesma hora”. Em 25 de janeiro de 1674, Bannister anunciava ter-se mudado para “Shandois Street, Covent Garden”. Uma semana depois surgia um concorrente, anunciando “Um raro concerto de quatro trompetes navais, nunca ouvidos em Londres. Quem quiser comparecer e ouvir pode vir à Fleece Tavern, próximo à Igreja de São Tiago, cerca de 2h da tarde, todos os dias da semana, exceto domingo. Cada concerto dura uma hora, e depois recomeça. Os melhores lugares custam um xelim, e os demais seis *pence*.”

Ao que parece, Bannister não tinha monopólio dos concertos, pois as apresentações nas tavernas continuaram, e eram tão difundidos que passou a ser desnecessário anunciá-los. Depois de sua morte, em 1679, seu filho John continuou o negócio aparentemente lucrativo, combinando-o com as suas funções de violinista na orquestra do rei Guilherme e como primeiro violino nas representações de ópera em Drury Lane. Anúncios regulares para outra série de concertos começaram a surgir no ano de sua morte, quando, em outubro, um anúncio explicava que os concertos anteriormente dados na Bow Street “integrariam os concertos dados em York Buildings e seriam executados em York Buildings”.

* Pequeno instrumento de sopro parecido com o flautim. (N. do T.)

York Buildings era um novo projeto, completado em 1670, no lado esquerdo do Strand, entre ele e o rio. Assim foi chamado por causa do duque de York, que viria a ser Jaime II, na época em que era almirante vitorioso e popular e antes de os seus planos reais ou suspeitos de subverter a Igreja da Inglaterra destruírem a sua popularidade. York Buildings continha a primeira sala em Londres especificamente destinada a música, e era decorada esplendidamente dentro do estilo em moda na época. Os programas ali realizados eram vocais e instrumentais; astros da ópera eram contratados para realizarem concertos lá, e em 1693 a *St. Cecilia's Day Ode*, composta há dois meses, foi apresentada. Ao mesmo tempo se podia ouvir música com regularidade em Two Golden Bulls, em Bow Street, e em Bedford Gate, Charles Street, Covent Garden.

North¹³ acompanha a história curiosa de uma sociedade de concertos. Um grupo de cavalheiros amadores reunia-se para tocarem juntos na Castle Tavern em Fleet Street. Por serem fidalgos, tocavam instrumentos populares, sendo na maioria violinistas e contratavam profissionais para tocarem as partes menos fidalgas. Tornaram-se conhecidos pela qualidade da execução; o próprio Roger North os aprovava porque tocavam música inglesa de conjunto no estilo tradicional, e o proprietário percebeu que isso podia ser uma fonte de lucro. Quando, porém, começou a desestimular os cavalheiros enchendo a casa com um público pagante, os fidalgos foram-se embora, e os profissionais ficaram no lugar dos colegas para preencher as vagas, e como o Castle Concert, em pouco tempo passaram para uma sala mais confortável e moderna em York Buildings.

A oposição aos concertos públicos, pelo menos logo que Londres tomou conhecimento deles, manifestou-se através do antiquado *Musick's Monument* de Thomas Mace, publicado em 1676. O livro de Mace continha um projeto da sala de concertos ideal segundo o autor: um auditório circular, com fileiras ascendentes a partir da área central acortinada onde os músicos ficavam. Como na reconstrução de Bannister de uma sala de música em taverna, os instrumentistas ficavam ocultos. Mace não combatia em princípio os concertos; via neles um perigo de aumento do que acreditava serem as qualidades inferiores da execução, o entusiasmo suscitado por um cantor ou músico excepcionais, porque lhe repugnava a idéia de música como sensação e espetáculo individual. A música para ele era a voz do pensamento e da razão; a nova música, e os métodos adotados para difundi-la, corrompiam-na exprimindo sentimento incontrolado e sensação irracional. Mas Mace suspirava por uma época passada na qual as pessoas tocavam de modo singelo uma música comedida, e ocupava grande parte

¹³ *Op. cit.*

do seu livro explicando o quanto era fácil aprender os rudimentos da técnica do teclado ou do alaúde e do canto. Os verdadeiros gostos pela música, acreditava ele, estavam sendo corrompidos porque quem sabia da necessidade da música ficava seduzido pela prosperidade no mundo passivo do concerto onde havia contentamento por coisa de valor secundário.

Idéias semelhantes surgem no espírito de North quando avalia os concertos que aparentemente freqüentou em York Buildings:

Embora os melhores mestres em seus instrumentos, em solo ou conjunto, mostrassem os seus dotes, não sei dizer se a música ou o entretenimento eram bons; porque as partes eram interrompidas e incoerentes; ora um conjunto, depois um alaudista, um *violino solo*, depois um canto, e peça após peça, uma atrás da outra, enquanto os mestres cometiam erros crassos e praguejavam aqui e ali, e se podia perceber que erravam e xingavam para irritar uns aos outros; ao passo que um entretenimento devia se dar como um drama, fogos de artifícios ou verdadeiro deleite público, numa ordem judiciosa (...) e concluindo em perfeita sintonia. Mas isso só pode ser feito por um ditador absoluto, que possa coagir e punir a multidão republicana de mestres em música.

Mas, diz North num raro momento de certo humor, os concertistas “descobriram o grande segredo, que os ingleses freqüentarão a música e deixarão cair as moedas com prazer. Com o que se obteve alguma vantagem.”¹⁴ E novamente North observava a imprudência de marcar os horários das apresentações em York Building deliberadamente para se chocar com o horário do teatro e assim travar uma luta por público, o que, explicava ele, acabou logo que os concertos deixaram de ser a última moda.

Os historiadores estendem-se prazerosamente sobre os concertos promovidos e financiados por Thomas Britton, comerciante de carvão de Clerkenwell, de 1678 até 1714. Em cima do depósito de carvão de Britton havia uma sala estreita e longa que ele converteu em recinto para concerto. Pepusch tocava regularmente para ele, e Handel freqüentou os concertos, tendo provavelmente tocado lá, durante sua primeira visita à Inglaterra. No início, Britton apenas convidava um público para fazer música e ouvi-la com ele, embora às vezes cobrasse uma assinatura — dez xelins por ano — para pagamento do café que antes ele vendia a um *penny* a xícara. Os catálogos dos seus instrumentos e da música sobrevivem em sua musicoteca, e a música é extremamente abrangente. Incluía todas as obras principais, vocais e instrumentais, de compositores ingleses desde os elisabetanos até Purcell, contendo ainda grande número de obras italianas de vasto período desde Andrea Gabrieli a Corelli e Veracini, e havia diversos volu-

¹⁴ *Op. cit.*

mes de aberturas, concertos para trompete etc. Britton empreendia música por prazer e não para fins lucrativos, e parece razoável supor que seus músicos quase sempre eminentes faziam o mesmo, de modo que o seu gosto parece mais puro que o dos rivais que cortejavam o público para ganhar dinheiro.

A descrição dos concertos de Britton por Hawkins (ou, na terminologia da época talvez fosse melhor chamá-la de “academias”) deixa o entusiasmo ofuscar o seu costumeiro senso de conveniência social. “No pavimento inferior”, escrevia ele,¹⁵ “havia um depósito de carvão; acima dele estava a sala de concertos, que era muito longa e estreita, e o teto tão baixo que um homem mal podia andar de pé nela. As escadas de acesso eram do lado de fora do edifício e dificilmente se podia subir por elas sem engatinhar. O edifício era velhíssimo e mal construído, e sob todos os aspectos tão pobre que só serviria de moradia para uma pessoa muito pobre. Apesar de tudo isso, essa casa, desprezível como pareça, atraía um público refinado tanto quanto a ópera, e uma dama de primeira categoria no reino, a duquesa de Queensbury, bem pode lembrar que no prazer que manifestou ao ouvir o concerto do Sr. Britton parece ter esquecido as dificuldades que enfrentou para subir os degraus.”

Na época em que Thomas Hickford — tido por mestre de dança — começou a dar concertos no que a princípio parece ter-se chamado “Grande Sala de Danças do Sr. Hickford”, em 1697, os feitios e a organização do concerto parece terem atingidos um ponto que North começaria a aprovar. A primeira sala de Hickford era entre James Street e Panton Street, atrás do Haymarket, e por volta de 1700 foi ampliada. Os astros estrangeiros da ópera cantaram ali, e os grandes artistas estrangeiros achavam o melhor lugar para dar concertos em Londres, porque estava na área recentemente urbanizada e mais moderna entre Covent Garden e New Bond Street, que progrediu no reinado de Jorge I, e em 1719 começaram a ser dados ali os concertos da orquestra da Ópera do Teatro Haymarket. Vale notar a nova característica dos anúncios, nos quais constam os nomes dos astros da noite, com a devida ênfase. Em 1739 Hickford mudou-se para um edifício novo e moderno cuja porta de entrada dava para a Brewer Street, Soho, e tinha a porta traseira em Windmill Street. Johann Christian Bach e Carl Friedrich Abel deram concertos nas salas da Brewer Street de Hickford de 1766 a 1775, e Mozart ali tocou com a sua irmã em 13 de maio de 1765.

Os concertos Bach Abel, que começaram em Spring Gardens em 1764, foram acontecimentos que nem North nem qualquer fastidioso amante moderno da música poderia repudiar. À parte as suas próprias composições (e Johann Christian Bach foi, para a Inglaterra, o líder de um

¹⁵ Hawkins. *Op. cit.*

novo movimento cujas composições não merecem completo esquecimento), Bach e Abel introduziram a sinfonia, o concerto solista de novo estilo e o piano em suas apresentações. De Spring Gardens mudaram-se para Carlyle House, Soho Square, que fora comprada pela Sra. Cornelys, nascida Theresa Immer, em Veneza, e que teve considerável sucesso como atriz, tendo sido amante de Casanova, casando-se depois com um dançarino que se suicidou, depois com um holandês e voltando para a Inglaterra em 1760 sem marido. Ela estivera na Inglaterra em 1746, como integrante da companhia de ópera, mas ao voltar tinha em torno de 37 anos, e contentava-se em promover bailes, mascaradas e concertos, até que, em 1771, foi acusada perante o tribunal por manter uma casa irregularmente; por estranho que pareça, pouco antes da acusação ela começara a desafiar o monopólio dos Teatros Patent ao dar representações de ópera em Carlyle House. Nos últimos anos de vida — ela morreu em 1797 — dizem que vendia leite de jumenta numa barraca em Hyde Park Corner que depois ampliou em restaurante. A sua contribuição para a música é apenas periférica, mas sua carreira acrescenta um animado colorido, provavelmente de vermelho, à história musical do século XVIII.

Bach e Abel transferiram os seus concertos para uma sala maior no Almack's Club, e em 1775 as Salas da Praça Hanover foram inauguradas. Este veio a se tornar o mais importante dos recintos de concertos em Londres, no qual Haydn deu concertos durante as suas duas visitas a Londres, e foi a primeira sede dos concertos da Sociedade Filarmônica Real. Evidentemente, o concerto era um entretenimento popular londrino, mas tanto quanto podemos acompanhar a sua história, vamos de um ponto a outro numa Londres em rápido crescimento e sempre aberta a fatos novos da moda. Em 1772 inaugurou-se a Tottenham Street Rooms, dando nova sede para a Academia de Música Antiga. O Panteon, na rua Oxford recentemente aberta, entre a moderna rua Great Marlborough e a rua Polônia, inaugurou-se em 1791 e veio a ser um teatro temporário de ópera quando o Teatro do Rei foi destruído por um incêndio alguns meses depois. Até então havia sido sala de concertos, bailes e mascaradas.

É claro que todos esses lugares eram para as classes superiores. Frequentar concertos era uma ocupação socialmente elevada. Os preços eram caríssimos, provavelmente de propósito, até mesmo para os piores lugares. Os menos favorecidos socialmente, no entanto, não estavam totalmente privados de música, pois os jardins de lazer — Vauxhall, Ranelagh etc. como Sadlers' Wells e outros lugares onde as classes se misturavam, frequentemente davam música como também ensaiavam, e às vezes com os mesmos astros ouvidos nas salas de concerto. De qualquer modo, a música era um negócio bastante bom para que organizações rivais jogassem Pleyel contra Haydn em 1792 e ambos saíssem bem — Haydn magnificamente bem — de uma rivalidade trivial.

Todas essas atividades eram profissionais, mantidas por receitas em bilheterias. Fora de Londres havia pouca música profissional e os poucos músicos profissionais eram professores que tocavam nos clubes musicais locais. Só Bath, durante a temporada, de todas as cidades provinciais inglesas no século XVIII, mantinha uma orquestra profissional além de um grupo de guardas que em muitos lugares deviam fazer apresentações públicas. Clubes de música, como o de Oxford que decaiu em 1690 e reviveu a princípio como conjunto instrumental depois da visita de Handel em 1733, floresceram por todas as províncias. No século XVII, os seus gostos estavam firmemente enraizados no passado, e seus catálogos de música em 1665 continham apenas obras de John Jenkins, H. Lawes, Coprario, Baltzar, Orlando Gibbons, Brewer e o filho de Gibbons, Christopher. Brewer devia estar vivo na época de feitura do catálogo; ele nasceu em 1611. Christopher Gibbons morreu em 1676 e Jenkins em 1678. Henry Lawes, que morreu em 1662, foi o único desses compositores cuja música reflete um pouco o estilo de meados do século XVII. Pode ser por isso que a Oxford Musick Meeting viveu menos de 30 anos, tendo porém ressurgido logo que a visita de Handel injetou um pouco de sangue novo nela, de modo que, em menos de 50 anos, precisou de sua própria sala, a Music Room em Holywell, que é conhecida como a mais antiga sala de concertos da Europa.

Quem freqüentasse tocava, se soubesse, ou ouvia, porque a Meeting existiu primeiramente para que os músicos amadores pudessem tocar juntos. Os cavalheiros pagavam um xelim, as damas tinham entrada grátis e não se permitia a entrada de cachorros. “De acordo com instante solicitação de considerabilíssimo número de assinantes”, dizia um dos primeiros anúncios, “espera-se que os cavalheiros no futuro impeçam cães de os acompanharem dentro da sala, que são um grande transtorno para a companhia.”¹⁶

Em Norwich, uma ativa “Musick Meeting” começou em princípios de 1720, e um “Musick Clubb” rival se constituiu ali em 1736. Norwich era uma das cidades maiores e mais prósperas da Inglaterra, onde, em inícios do século XVIII, um regulamento passou a obrigar os guardas da cidade a darem concertos mensais para os cidadãos. Cerca de uma dúzia de salas de música estiveram em atividade em Norwich, e existem ainda as mais agradáveis e cômodas até hoje. York, Lincoln e Lichfield, tiveram, cada uma, os seus clubes de música no século XVIII, e Hereford tinha provavelmente três deles.

Bristol, em 1731, tinha dois clubes de música, assim como uma temporada por músicos profissionais de Pump Room em Bath. A partir de

¹⁶ Jackson's *Oxford Journal*.

1727, o dia de santa Cecília passou a ser comemorado com um concerto; na primeira comemoração, foram cantados o *Te Deum* e o *Jubilate* de Utrecht, juntamente com um dos Hinos Chandos. Dois anos depois, o concerto do dia de santa Cecília foi dado em benefício do organista da catedral, Nathaniel Priest. "O Sr. Priest não será auxiliado por seus amigos da cidade", declarava o anúncio do concerto no jornal, "mas por várias eminentes e magistras mãos de Londres, Bath, Wells e outros lugares. O número de executantes será em torno de 30, inclusive vozes." O programa consistia em "aberturas e concertos do Sr. Handel e outros sábios autores", com árias de *Cipião*, *Ácis e Galatéia* e um oratório, assim como solos de "oboé, flauta alemã e violino", e "uma célebre peça para dois fagotes". Enquanto se dava essa maratona musical no Back Theatre de Santo Agostinho, o Music Club rival dava um concerto "em favor do Sr. Smedley" no Merchant's Hall.¹⁷

Acha-se alguma coisa da vida musical de Winchester na autobiografia do compositor Charles Dibdin. Ele fora menino de coro em Winchester desde 1756, quando tinha 11 anos, até 1759, e mencionava os concertos semanais regulares ali realizados por volta de 1760. Visitava a cidade em 1769 quando assistiu a um concerto para assinantes com um amigo no Music Club. Como eram visitantes da cidade, tiveram de pagar cada um dois xelins e seis *pence* pela entrada, mas como tocaram com a orquestra, as meias-coroas lhes foram devolvidas no final da noite.¹⁸

Stanley Sadie¹⁹ historiou a evolução dos clubes de música em East Anglia e noutros lugares durante o século XVIII: em 1721, um anúncio em *The Suffolk Mercury or St. Edmunds-Bury Post* propunha que se dessem concertos semanais ou mensais para executar "os solos, sonatas, concertos e *extravaganzas* mais recentes", embora não saibamos se foi ou não em consequência desse anúncio que os concertos para assinantes começaram ali em 1734. Na década iniciada em 1730, Great Yarmouth teve uma sociedade musical e um "*clubb*" de música, e Ipswich constituiu uma sociedade musical. Até mesmo pequenas aldeias, como Debenham, em Suffolk, tinham alguma forma de vida musical. A sociedade musical de Debenham reunia-se mensalmente "para executar os oratórios de Handel etc."

Entre os compositores disponíveis, só J.C. Bach e seu sócio Friedrich Abel compunham especificamente para concertos londrinos, cujos programas não é fácil reconstituir. A música, na maioria dos "encontros musicais"

¹⁷ Hooper. *Op. cit.*

¹⁸ Charles Dibdin. *The Professional Life of Mr. Dibdin*. Londres, 1803.

¹⁹ Stanley Sadie. "Concert Life in Eighteenth Century England" in *Proceedings of the Royal Musical Association*, 9 de dezembro de 1958.

provincianos, era em geral aberturas e concertos de Handel, concertos de Corelli e Geminiani, e quaisquer obras semelhantes que pudessem encontrar. Em Newcastle, a essas obras juntavam-se composições semelhantes de Avison. Mudge, personagem misteriosa que pode ter sido um pároco em Birmingham ou médico em Plymouth, esteve provavelmente em contato com um clube musical — tanto o clérigo de Birmingham como o médico de Plymouth eram membros de seus clubes locais —, pois do contrário dificilmente teria publicado ou mesmo escrito seis agradáveis concertos, o primeiro dos quais excentricamente exige três vozes. Mas até que o novo estilo passou a irradiar-se de Londres para outros lugares, os clubes ingleses de música tocavam o repertório consagrado. Poucos compositores tão talentosos como Avison e Mudge evitaram as tentações da vida e da música metropolitanas.

Do ponto de vista do moderno freqüentador de concertos, o fato de que qualquer visitante pudesse integrar um desses conjuntos regulares nessas apresentações deve ter sido doloroso, mas em princípio os integrantes deles tocavam por brincadeira, na convicção chestertoniana de que valia a pena fazer alguma coisa mesmo mal feita. Ao que parece, durante o século XVIII diminuiu o entusiasmo amadorista. Formou-se uma sociedade musical em Manchester, em 1744, aparentemente de modo que os jacobitas da cidade pudessem reunir-se sem despertar suspeitas. Consistia principalmente em amadores, com dois violinistas profissionais e um celista profissional que eram os concertistas dos *concerti grossi* por eles apresentados, e um cravista profissional. Começou com 165 membros, cada qual pagando cinco xelins de assinatura; aumentou para 181 membros nos três meses anteriores às dissensões internas causadas pela Rebelião de 1745 que dividiu os seus integrantes, sugerindo, talvez, que muitos mancurianos eram mais jacobitas em princípio do que na prática. Passado o perigo e quando de novo se tornaram possíveis os concertos, a organização começou a reviver, mas o último concerto de que se tem notícia foi dado em agosto de 1745.

Se os concertos em Manchester continuaram ou não, registros não há, mas quando em 1777 os concertos dos fidalgos foram inaugurados, os únicos “fidalgos” que desejavam tocar eram flautistas. Os concertos dos fidalgos transformaram-se em entretenimentos profissionais que se mantiveram em atividade ininterruptamente até 1920.