

257-279

O barroco foi um estilo internacional. Estendeu-se por toda a Europa para adquirir, por assim dizer, uma variedade de acentos nacionais. Na França o acento nacional foi tão forte a ponto de modelar a linguagem barroca em novas formas e expressões. A música francesa busca elocução grandiosa ou encanto e elegância; dá origem a novos matizes e novas formas, mas os compositores franceses que originaram novas intensidades de expressão emocional raramente foram tão apreciados na França como o foram noutros lugares. Berlioz, que achava a vida impossível a não ser em Paris, lamentava que sua música fosse mais popular na Alemanha do que em sua terra natal.

O período decisivo na história da música francesa, como tanto na vida francesa em geral, foi o reinado de Luís XIV. De 1643, quando subiu ao trono ainda criança, a 1715, quando morreu derrotado em sua diplomacia mas arquiteto de um modo de vida de que a França jamais escapou completamente, a música adquiriu uma personalidade insofismável. Luís XIV não teve de forçar seus concidadãos a certo modo de vida que lhes era estranho. Eles pagavam imensas quantias pela sua grandeza ou sacrificavam poderes hereditários para servi-lo não tanto em vista de sua política mas porque ele exprimia algo essencial ao espírito francês, e a sua época estimulava a expressão da mesma essência nas artes.

Em certo sentido, sob Luís XIV as artes se tornaram funcionais. Não apenas porque a Paris do século XVII sugasse todo músico de vulto ou poeta e dramaturgo; Londres fazia a mesma coisa, mas o artista em Londres, mesmo que servisse à corte, devia escrever para outro público — no teatro, salas de concerto, na ópera ou nas residências. O sucesso para um artista francês significava aceitação na corte, pois Luís XIV era não só a fonte do apoio como também ao mesmo tempo seu gosto era totalmente representativo do gosto francês educado. Sua posição no centro da cultura francesa foi resultado de uma prolongada, penosa e por vezes impiedosa política centralizadora de todas as decisões nas mãos do rei, e foi um feliz acaso a sua virtude como personalidade representativa do gosto francês.

Só com o Renascimento e os reinados de Francisco I e Henrique II (1515 a 1559) o poder da monarquia francesa se tornou supremo. A taxação permitia aos reis manter um poderoso exército, suficientemente forte para controlar a nobreza feudal; o crescente poder financeiro da classe média, que permitia aos reis enriquecerem, desvalorizava as rendas fixas



da nobreza feudal. Pela primeira vez precisavam recorrer ao rei para obter cargos na corte de modo que mantivessem prestígio e prosperidade. Trinta anos de guerra civil religiosa, que terminaram com a subida de Henrique IV em 1589, destruíram a posição privilegiada que a monarquia preparou para si mesma e dissiparam o dinheiro de que ela dependia. Henrique IV reconstruiu a situação financeira do rei, mas, após a sua morte em 1610, a nobreza humilhada viu que era a hora de recuperar a sua independência perdida. Luís XIII subiu ao trono com a idade de nove anos, e os nobres passaram a explorar a sua minoridade não por um retorno ao feudalismo, mas pela exigência de pensões e sinecuras palacianas como preço para a paz interna, e ficando suficientemente ricos para opor-se à monarquia.

Assim é que o seu reinado de 33 anos e o domínio do cardeal Richelieu, de 1624 a 1642, foi uma época de restauração do poder real e sua consolidação, e no qual a França traçava o caminho através das complexidades da política européia durante a Guerra dos 30 Anos. De fato, a maior realização de Richelieu foi tornar possível a França de Luís XIV. A oposição política da nobreza foi impiedosamente esmagada e, aos poucos, os poderes locais da aristocracia nas províncias cederam lugar aos dos intendentés nomeados pelo rei.

Luís XIII era dedicado à música, como também sua mulher, Ana da Áustria. Seu pai trouxera violinistas italianos para a sua orquestra particular e, em 1604, providenciou para que Caccini e sua filha Francesca, tão célebre como cantora como seu pai, visitassem a França. Desse modo a ópera em estilo italiano foi introduzida com a representação de uma *Euridice* que pode ter sido a obra de Peri de 1597, ou uma versão de Caccini do mesmo texto ou ainda uma ópera que combinava partes de ambas. Rinuccini, libretista, acompanhou Caccini, e, como intercâmbio musical, levou consigo para a Itália a idéia do *ballet de cour*. Caccini ficou suficientemente impressionado pela música francesa a ponto de sugerir ao duque de Mântua que um de seus melhores cantores fosse mandado à França para estudar música. Henrique IV manteve uma companhia italiana que apresentava música em estilo italiano aproveitando o amor francês ao balé, de modo que, em 1617, quando uma companhia principalmente francesa produziu uma obra que era quase total fusão da pastoral italiana e do balé, a França parecia estar sucumbindo à forma totalmente barroca de ópera.

Por essas razões, a ópera em estilo italiano na França passou a ser um requisito de companhias visitantes provenientes da Itália, incentivadas por Luís XIII. Pastorais como a *Maddelena* de 1613 tornaram-se o protótipo da forma que os franceses vieram a chamar de *Ópera-Ballet*. A absorção da música francesa no estilo internacional foi lenta, em parte pelo conservadorismo cultural dos franceses e em parte por faltar à França um compositor de estatura suficiente para efetuar a síntese que estava no



espírito dos compositores do rei na criação de obras nos limites da ópera. Não apenas que faltasse gênio operístico francês, mas a música dos compositores franceses da época — a música religiosa, por exemplo — é notavelmente indistinguível.

O reinado de Luís XIII foi portanto a grande época do balé francês. O próprio rei dançava, mas não com a facilidade e falta de autocrítica herdadas naturalmente de seus predecessores. Quando Luís XIII e Luís XIV atingiram o apogeu do balé, tiveram de fazê-lo com grandiosidade e impecável dignidade para com a música que exigia majestosidade e movimento lento. Quase todos podiam freqüentar desde que tivessem um chapéu e uma espada, e os sem as necessárias qualificações apinhavam as janelas, inclinando-se para dentro a ver o que se passava. Certa noite a sala estava tão cheia que o próprio rei não pôde abrir caminho para o seu lugar.

Depois de 1640, Luís XIII retirou-se o máximo possível da vida pública. Após sua morte, em 1643, o sucessor de Richelieu, cardeal Mazarino, tornou-se o patrocinador mais ativo da música italiana na França, e durante os anos da menoridade de Luís XIV tudo fez para persuadir e obrigar os franceses a adotarem a ópera italiana tal como era. O cardeal era italiano e só se naturalizou como cidadão francês em 1639. Como menino do coro do Oratório de São Filipe Néri, tomara parte nas *rappresentazioni*, óperas religiosas como as de Cavalieri. Frequentara óperas no Palácio Barberini em Roma. O apoio de Mazarino à ópera devia-se em parte ao amor que nutria ao gênero operístico; mas devia-se também à sua crença em que, sendo a ópera um entretenimento aristocrático, o deleite dos príncipes, ajudaria a conservar a aristocracia potencialmente perigosa sob controle, perto do centro do poder, onde se mantinha em observação.

Os aristocratas acharam interessante uma ou outra apresentação de ópera italiana; mas uma dieta forçada era demais para o gosto deles. O canto italiano não atraía o gosto francês; o recitativo parecia pouco musical e as vozes dos *castrati* tornaram-se brincadeira de mau gosto, embora o primeiro *castrato* a cantar na França fosse muito admirado: “Ele deve achar inconveniente ser assim, mas faz com que cante bem”, observou uma dama da corte de Luís XIII. As primeiras impressões favoráveis, porém, se evaporaram antes que a política de italianização de Mazarino tivesse ensejo de se consolidar. Não era uma política atrativa a muitas autoridades italianas visto que levava demasiados artistas italianos a Paris. O papa anterior, Urbano VIII, havia sugerido a Luís XIII que a França devia inaugurar uma ópera nacional no modelo italiano, e o seu sucessor, Inocência X, só foi dissuadido de fazer a mesma sugestão de novo pelo fato de Luís XIV ser ainda criança.

Em fevereiro de 1645 levou-se uma ópera italiana no Palais-Royal, o que sabemos apenas pela sobrevivência do libreto, do contrário inexplicável, *Nicandro e Felino*. O libreto é impresso em italiano e francês, como as



demais obras italianas posteriores que se sabe terem sido apresentadas em Paris, quando libretos bilíngües eram distribuídos ao público. Mais tarde, em 1645, Mazarino teve encenada *La finta pazza* no Palácio Petit-Bourbon; a obra foi escrita por Giulio Strozzi para a inauguração do Teatro Novíssimo em Veneza, em 1641, mas, quando apresentada em Paris, parte do recitativo foi substituída por diálogo falado com vistas a agradar a públicos franceses. E como é claro, teve de ser acrescentado um balé, e para atrair um rei menino esse bailado consistia em danças de ursos, macacos, eunucos e papagaios. Provavelmente a música tenha sido de Sacrati, mas o grande sucesso do entretenimento foi a maquinaria, projetada por Giacomo Torelli, cujo brilhante trabalho na Itália, onde entre outras coisas inventou um método de mudar todo o cenário mediante um único mecanismo, bastou para trazê-lo à França.

Qualquer que tenha sido o sucesso artístico de *La finta pazza*, o custo da montagem foi uma arma que a oposição a Mazarino usou com muito vigor. Não se sabe o custo verdadeiro, mas a oposição começou a reclamar que a produção custou 10 mil libras e no final falava-se em 100 mil libras. A seguir Mazarino autorizou Torelli a projetar um balé, com o resultado de que uma montagem de *L'Egisto* de Cavalli, sem quaisquer requintes cênicos, a ninguém interessou em particular.

O clímax da política de Mazarino e da oposição a ele — uma colaboração temporária de nobres insatisfeitos, conservadores devotados a estilos musicais franceses tradicionais e de gente da classe média aborrecida com o alto nível de taxaço — veio com a produção, em março de 1647, do *L'Orfeo*, um libreto de Abbé Buti encenado por Luigi Rossi. O libreto era tão complicado que teve de ser acompanhado de um folheto que explicava a abundância de referências mitológicas e alegóricas. O problema é que a produção custou mais de 300 mil *écus*, arrancados do povo mediante impiedosos impostos; a oposição, evidentemente, insinuou que essa cifra era talvez não mais que metade do custo real. Era dinheiro esbanjado em arte estrangeira e drenado para bolsos estrangeiros. Mazarino tornou-se objeto de cantigas políticas satíricas, e a Fronda, derradeira luta da nobreza provincial por independência e a última resistência da classe média por mais de um século pagando impostos ao governo arbitrário, viram na extravagância da ópera uma terrível parte da sua propaganda.

A seguir Mazarino decidiu conciliar com o gosto francês; na encenação de *Nozze di Peleo e di Teti* de Caprioli, ele de novo recrutou uma companhia italiana para o trabalho, mas tornou o espetáculo atraente acrescentando-lhe tantos bailados que os franceses viram nisso um triunfo da sua música. O balé não foi simplesmente acrescentado como *intermezzo*, mas fazia parte integrante do enredo tal como as árias e coros. A obra foi oficialmente definida como uma *Comédie Italienne en Musique Entremestée d'un ballet sur le memes sujet*. Por acaso, conseguiu uma forma



que os franceses acabaram aceitando e que mais tarde veio a se chamar *Opéra-Ballet*.

Para o casamento de Luís XIV em 1660, Mazarino convidou Cavalli para levar uma ópera. Cavalli era o mestre aceito entre os compositores italianos de ópera, mas relutou em levar adiante a encomenda, ao passo que Mazarino aparentemente considerava a coisa como o momento decisivo em sua campanha. A *Serse* de Cavalli foi apresentada para as festividades anteriores ao casamento, retirando-se os corais e substituindo-os por bailados que nada tinham com o enredo da ópera, mas *Ercole amante*, composta por Cavalli para o casamento, talvez tenha sido a mais esplêndida de todas as produções operísticas palacianas. Ela durava perto de seis horas, cada ato terminando com um complexo bailado — e o ato final em 21 *entrées* — para a qual Lully, lutando astutamente por uma posição privilegiada na música francesa, compôs a música.

A derrota da Fronda silenciou a oposição, mas não converteu os franceses a uma forma de ópera que consideravam estrangeira e artificial. Na medida em que Mazarino tornou a ópera italiana aceitável, o fez permitindo que fosse ampliada com balé que às vezes suplantava o desempenho operístico. Ele morreu antes da encenação de *Ercole amante*, e sem ele o partido pró-italiano desintegrou-se. Colbert, o novo ministro das Finanças, apoiou o partido francês e os músicos franceses começaram a aproveitar a oportunidade criada pela morte do cardeal.

Já adulto, Luís XIV não tinha intenção alguma de seguir as diretrizes de alguém, nem de usar a ópera como isca para obter apoio ou subverter a oposição dos nobres. Sendo por natureza o que os franceses queriam, admiravam e ansiavam por servir, o controle da nobreza tornou-se questão apenas de sua personalidade e do sistema que ele revelou. Luís XIV transformou sua vida numa cerimônia, e veio a ser questão de honra pessoal e prestígio para um nobre estar implicado, mesmo de modo mínimo, na pompa. Sacrificando sua tradicional autoridade política numa França descentralizada em favor de subalternos, aceitavam papéis numa vida muito mais parecida com uma *entrée* real num balé palaciano, juntamente com compensações tais como a isenção de impostos.

A morte de Mazarino e a qualidade especial de vida que o rei Luís criou em torno de si exigia uma ópera nacional francesa em que o balé se tornou funcional e posto a serviço do que Wagner, dois séculos depois, chamou de *Gesamtkunstwerk*. Significava assim um aprofundamento da expressão artística, pois tinha propósito mais sério que o primitivo balé francês, que pouco se importava com homogeneidade ou mesmo com a utilização da dança para conduzir uma narrativa; juntava o que fosse necessário para um espetáculo interessante, sem ligar para as incongruências eventualmente surgidas mesmo quando se tratava de transmitir certo tipo



de narrativa ou enredo: introduzido na ópera, tornou-se um empenho artístico mais sério.

[A ópera francesa, para se tornar uma forma nacional aceitável, teve de conseguir uma linha melódica suave e refinada, na qual a virtuosidade do cantor era demonstrada pela suavidade de estilo, doçura de timbre, elegância de fraseado e clareza de dicção, em vez de pirotécnicas vocais.] O diálogo tinha de ser num estilo mais elegante e expressivo que o recitativo italiano, que enfurecia os ouvintes franceses: e no que o balé tinha de ser aproveitado a ponto que várias danças tinham de ser inseridas na ação. Seja como for, a adaptação, ou os acréscimos, enfim, o que Mazarino mandara produzir a partir das obras italianas, veio a dar no modo que agradou ao gosto francês.

Foi com a *Pastorale*, obra do dramaturgo Pierre Perrin e do compositor Robert Cambert executada perante o rei em 1659 em Vincennes, que Luís XIV resolveu seguir o conselho do papa Inocêncio X e fundar a ópera nacional. O libreto de Perrin era habilidosamente destinado a ser musicado, e numa carta aberta ao arcebispo de Turim, explicava ele como o projetara para atender às exigências de um estilo de música que remediaria as “falhas” da ópera italiana padrão.

A música dramática tornara-se inexpressiva, escreveu ele, e como que imitando o cantochão, porque os libretistas não escreviam poesia com a música em mente. A *Pastorale* foi de tal modo condensada, alegava, que toda cena exprimia intensa emoção e portanto precisava de música intensamente expressiva. Diferentemente de outras músicas francesas, sua música não foi simplificada para adaptar-se a cantores de segunda ordem. Por ser condensada, o seu libreto não era tão extenso que obrigasse a uma representação de seis ou sete horas. Não continha recitativos de 50 ou 60 versos, o que tornaria tedioso até mesmo o melhor cantor. Nas demais óperas, havia um número excessivo de solos para vozes de tipo semelhante; Perrin e Cambert mantiveram para cada voz um limite de dois recitativos e um dueto com uma voz de seu próprio tipo. Isso valeu e fez com que a obra, que durava cerca de hora e meia, parecesse passar-se em apenas 15 minutos. Nas outras óperas, a língua cantada era desconhecida do público, mas os libretos estavam cheios de metáforas e estilo literário empolado; A *Pastorale* era simples, de modo que tudo pudesse ser transmitido em música. Os imensos teatros onde as óperas foram cantadas tiveram público tão numeroso que mais da metade dos presentes não podia ouvir coisa alguma com clareza. A *Pastorale* foi um sucesso num teatro (em Issy) com apenas 300 ou 400 pessoas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Norman Demuth. *French Opera, its Development to the Revolution*. Artemis Press, 1963.



Um ano depois, a produção em Paris de *La toison d'or* (com libreto de Corneille e compositor desconhecido) pelo marquês de Sourdeac, que era talentoso encenador, foi outra indicação da possibilidade da ópera francesa. Perrin requereu ao rei o privilégio de conceder-lhe o monopólio de produções operísticas, e em 1669 Luís concedeu-lhe o desejado. Foi autorizado a criar uma "*Académie d'Opéra*", que podia ter sucursais onde ele quisesse. Quem desejasse montar uma ópera — embora o termo ainda não fosse adotado na França para qualquer obra de drama musical — teria de pagar elevada taxa para obter a permissão de Perrin. Para desgosto da nobreza, ninguém tinha direito a entrada grátis; até mesmo os cortesãos tinham de pagar ingressos.

Perrin foi nomeado diretor de música da nova organização; o *maître de ballet* do rei, Beauchamp, ficou encarregado da coreografia. Sourdeac tinha a seu cargo as cenas, cenário e máquinas do palco, e um administrador foi designado para gerente financeiro. A *Académie* arrendava lugares, pagando 2.400 libras, e em 1671 montou a primeira ópera francesa autêntica, *Pomone*, com uma companhia recrutada por La Grille, o melhor cantor da companhia da *Comédie-Française*. Ele juntou as melhores vozes onde quer que as encontrasse, e privou as catedrais dos seus melhores cantores. Como não havia ingressos grátis, foi a primeira ópera pública autêntica, mas o primeiro público a comparecer não apreciou o novo princípio de pagamento por todos; os pagantes não pretendiam ser desalojados do teatro pelos nobres e por seus servidores: os soldados encarregados de manter a ordem passaram maus momentos ante uma multidão de apedrejadores, e a polícia teve de baixar instruções para impedir a repetição de qualquer desordem. *Pomone* rendeu 120 mil libras, embora o rei jamais ouvisse a obra. Luís afastou-se de Paris; é perigoso a olhos mortais ficarem expostos a sol demais. O fato é que toda representação era precedida de uma luta desordenada para entrada no teatro, e teria sido desastroso para Luís arriscar sua dignidade num motim público.

Não demorou muito e Sourdeac tratava contra Perrin, e os músicos do duque de Orleães montaram uma ópera em Versalhes que agradou ao rei, que não havia ainda honrado a *Académie* com a sua presença, a tal ponto que encomendou outra obra por eles. Perrin vendeu os seus direitos na *Académie* e juntou-se aos músicos do duque, levando consigo o *Royal privilège* e um monte de dívidas pelas quais acabou preso. Embora seus colegas tenham colaborado com ele na base de participação no seu monopólio, este lhe foi concedido em seu nome, e ninguém tomou providências para proteger seus interesses, e Perrin pode vender tanto o documento como os direitos nele representados a Lully, cuja nova posição foi ratificada pelo rei. Mas, para indicar a constituição modificada, a Academia de Lully acrescentou o adjetivo "*royale*" a seu título.

A velha *Académie* recusou-se a cancelar as suas produções até que o



rei ordenasse o fechamento do teatro pela polícia. Por alguns meses, o novo sócio de Sourdeac, Guichard um dos músicos do duque de Orleães, e Lully, trocaram acusações de envenenamento, através de injuriosos panfletos em que vazaram o desgosto com as maquinações um do outro. Lully insinuava que Guichard pusera arsênico no seu tabaco, mas obteve o controle da ópera francesa e com isso transformou em seu império toda a música palaciana francesa.

Lully, nascido em Florença em 1632, era filho de um moleiro que foi trazido para a França pelo duque de Mayenne para ensinar italiano a sua irmã Mademoiselle de Montpensier. De acordo com o próprio Lully, o seu estofo era aristocrático; de acordo com a lenda, ele trabalhara na França como ajudante de cozinha, mas ambos os dados biográficos parecem falsos. Ao que parece, chegou à França com cerca de 12 anos de idade e sabia tocar guitarra, pelo menos o suficiente para acompanhar canções. Estudou violino e teoria musical e renunciou ao serviço de Mademoiselle de Montpensier quando ela apoiou a Fronda. Obteve uma nomeação na corte e chamou atenção por ser espirituoso, dançarino e bufão, além de talentoso violinista. Lully era bom compositor e sabia que a música podia abrir caminho para a riqueza e autoridade, e sua carreira foi uma contínua aquisição de poder; o ponto mais alto, acima de qualquer coisa, foi a sua substituição de Perrin.

Lully primeiro atraiu a atenção de Luís como dançarino, aparentemente o agradou e despertou-lhe o interesse até que os dois chegaram a ficar amigos, na medida em que era possível com Luís XIV. Valeu-se desse relacionamento para progredir em suas ambições, e escrevendo balés quando o balé o mantinha sob os olhos do rei. Adotou a nacionalidade francesa em 1661 e passou a partilhar com o intendente musical da corte as funções de administrar todo o estabelecimento musical do rei, assumindo as funções dos quatro *maîtres de musique*, responsáveis, cada qual, por uma representação trimestral por ano, deixando que eles recebessem os seus salários na ociosidade.

Em 1661 foi nomeado compositor “*de la Musique de la Chambre du Roi*”, e no ano seguinte para um novo cargo, *Maître de Musique de la Famille Royale*; os dois cargos lhe davam um salário de 30 mil libras. Ele reformou a música palaciana; o rei francês mantinha 36 músicos que constituíam a *Grande Ecurie* – 12 violinistas que também tocavam saquebutes, oboés, cornetas, quatro outros oboístas, oito pifanistas, tamborinistas e tocadores de *musette*;\* esse conjunto seguia com o rei aonde ele fosse e tocava em caçadas, procissões e solenidades externas. A Sainte Chapelle,

---

\* A *musette* era muito popular desde o século XIII e foi utilizada por Lully na ópera. É talvez o mais remoto antepassado do acordeão e, no caso, não se confunde com



sob Luís XIV, era composta de 14 cantores adultos, oito meninos e um tocador de serpentão.\* Os músicos de câmara eram a orquestra de cordas, os "24 violinos", dos quais Lully formou uma menor, a orquestra virtuosa de 12 os *Petits Violons*. Com Lully essas forças musicais eram combinadas sempre que a oportunidade ou a música exigiam especial grandiosidade.

Lully, nem mesmo tendo a música do teatro a seu alcance, consolidou sua posição mediante confiança do rei e suas qualidades, mas também como patriota francês, persuadindo Luís a empregar apenas músicos franceses na corte e surgindo como paladino da sua nação adotiva contra intrusos. Quando passou a controlar também a ópera, trabalhou primeiro com Molière, passando do que Molière chamava de *comédie-ballet* para uma nova criação, a *opéra-ballet*. Submetendo de antemão seus planos ao rei, encontrou em Philippe Quinault um libretista trágico, com quem trabalhou em suas *Tragédies-Lyriques*, equivalente francês da *opera seria*. Estava assim consolidada a forma e em 1673 a *Académie Royale de Musique* estabelecia-se num teatro digno da sua posição — a *Salle du Palais-Royal*.

A forma era de Lully: foi ele o carreirista italiano que descobriu o estilo recitativo — eloqüente e expressivo — que a língua francesa exigia e a melodia — suave, grandiosa, digna e inflamada, com matizes ricos mas não berrantes. Mas foi também obra de Luís, ou por natureza ou por aplicação do seu gênio oportunista, Lully teve condições de desenvolver as idéias que Perrin exprimira em música muito mais poderosa e criativa do que Cambert pôde conseguir. Mas o conceito da *Académie* veio da aceitação por Luís XIV das idéias em que Perrin e Cambert haviam trabalhado. Em certo sentido muito importante, Lully foi a voz de Luís XIV

A ópera francesa, desde a fundação por Perrin da *Académie d'Opéra*, jamais foi apenas entretenimento palaciano. Foi projetada desde o início não apenas para divertir mas para exprimir os ideais do rei e seus cortesãos por sua elegância, glorificação da graça e da coragem e reflexos quase obrigatórios da magnificência real em seus prólogos. Ao mesmo tempo teve de pagar seu ônus no teatro público. O êxito nesses dois objetivos contribui para mostrar até que ponto Luís XIV representava um ideal nacional e passou a encarnar o que, ao ver do seu povo, devia ser um rei francês.

Entretanto, trabalhando a partir das premissas estabelecidas por Perrin e Cambert, Lully e Philippe Quinault, o libretista das obras heróicas e clássicas do tipo que a terminologia francesa definia como "*tragédie lyrique*", não seguiam puramente o padrão italiano de ópera séria nem a

o *oboé pastoral*, este último parecido com o *oboé d'amore*, porém, em geral sem chaves. (N. do T.)

\* Trombone feito de madeira e recoberto de couro, com nove orifícios. (N. do T.)



forma francesa dramática revelada por Corneille e Racine. A necessidade em música de estruturas tonais contrastantes, de ritmos e andamentos significava que a tensão podia ser realçada numa obra basicamente trágica pela suspensão da ação principal em favor de uma cena alegre, de reflexão ou de suave atrativo. Essas cenas ocorriam em geral no bailado. Assim, embora em certo sentido se pudesse dizer que Lully e Cambert se submetiam à tirania de uma forma antiquada de entretenimento, o balé foi integrado à ópera de fato para obtenção de efeito dramático.

O ideal melódico de Lully era simplicidade, graça e dignidade; o gosto musical popular do público em sua época era simplicidade e graça. O público francês, como observou Addison, gostava de uma oportunidade de cantar também, e não apreciava o gosto italiano por árias difíceis e com floreios espetaculares. "O coro, de que essa ópera está cheia", escrevia Addison em 1711, "dá à platéia freqüentes oportunidades de juntar-se em harmonia com o palco. Essa tendência do público a cantar junto com os atores é tão comum entre eles que já vi um ator no palco fazer nada mais, numa ária célebre, que um clérigo de igreja paroquiana, que apenas inicia o salmo e depois é mergulhado na música da congregação."<sup>2</sup> Não se sabe quando começou o costume da participação do público, e se era já aspecto da ópera francesa antes da morte de Lully, mas a clareza e simplicidade das melodias de Lully o devem ter incentivado, e o sucesso da sua obra pode ser avaliado pelo fato de que a sua *Académie Royale de Musique* existiu como uma instituição totalmente automantenedora, sem qualquer subsídio para reforçar as suas receitas de bilheteria.

Também do ponto de vista financeiro as suas iniciativas foram mais satisfatórias para os compositores do que em qualquer teatro de ópera fora da Itália. Lully, sagaz homem de negócios que investia o seu dinheiro muito lucrativamente fora do teatro, sobretudo em propriedades, ganhava um salário regular apenas como superintendente da *Académie*. Mas como todos que escreviam para ela, não vendia suas obras de pronto por certa quantia: os compositores cujas obras eram montadas na *Académie* recebiam certa soma para cada dez primeiras apresentações de uma ópera. O músico bem-sucedido na França de Luís XIV era mais bem tratado que os seus confrades em qualquer outro país.

Lully criou e mantinha uma organização esplendidamente eficiente. Sua orquestra era famosa pela disciplina e unanimidade de ataque, afinação e estilo; para obter essas qualidades ele não hesitaria em quebrar um violino na cabeça do músico, mas conseguiu o que desejava. Só cometeu uma

<sup>2</sup> Joseph Addison. *The Spectator*, nº 29, 3 de abril de 1711.



falha em sua tentativa de afastar os cortesãos do seu lugar tradicional nas alas do teatro: ao cobrar preços exorbitantemente proibitivos pelo local tradicional deles, fez com que as alas se transformassem no local mais desejado que qualquer dos assentos no teatro.

Os padrões do seu teatro ficaram internacionalmente famosos, mas a forma por ele criada para atrair o gosto francês era tão completamente francesa que, embora o seu estilo de abertura se tornasse internacional, a forma operística de Lully jamais ficou internacional: Handel adotou a forma de abertura para os seus oratórios ingleses; Bach e outros compositores alemães como Mattheson e Telemann também adotaram a abertura, tendo-a conhecido em primeira mão nas suas visitas a Paris. Mas a ópera lulliana desempenhava tão bem o papel a que fora destinada que permaneceu totalmente francesa.

Assim como a ópera francesa era expressão do que Luís XIV desejava, ou que podia ser persuadido a desfrutar, o mesmo aconteceu com a música em geral no seu reinado. Ele não gostava de ouvir missa solene cantada em sua capela, mas preferia uma missa simples, com um mínimo de cerimônia. Evidentemente, porém, por mais simples que fosse, tinha de ser grandiosa, de modo que o séquito orquestral de Lully era convocado para apresentação de motetos, alguns dos quais eram tão longos que tendiam a tornar a missa tão prolongada quanto uma missa solene.

O resultado das exigências de Luís XIV foram que, embora um compositor como Charpentier pudesse escrever missas para a capela do Delfim (onde serviu de 1679 a 1680) e para a capela da Princesa de Guise (de 1680 a 1683), os seus grandes motetos orquestrais para a capela de Luís são obras muito mais ambiciosas, e as *Histoires sacrées*, os primeiros oratórios franceses (que dão aos princípios de Carissimi um acento e modo de ser franceses) permaneceram obras mais ou menos isoladas. Lalande, que escreveu 42 motetos para a capela real em Versalhes, era compositor mais instruído que Lully, dotado talvez de um espírito mais complexo; certamente sua música tendeu quase instintivamente para os estilos polifônicos. Apesar disso, seus motetos são tão grandiosos, vigorosos e extensos quanto os de Lully.

Ir à igreja era, por assim dizer, o encontro de um rei pela vontade divina com o seu divino suserano; sua música era, pois, uma comemoração de realeza e homenagem a Deus. Sem dúvida as demais pessoas cultuavam, e muitas delas sem dúvida achavam desnecessário refletir sempre sobre sua posição para com o criador, seja no modo como freqüentavam a igreja, na organização dos serviços ou na música que os glorificava. Mas as idéias do rei tornaram-se um padrão, dado que os nobres, gastando a maior parte do seu tempo em assistência cerimonial ao rei, se descuidavam de suas próprias organizações musicais nas quais outros estilos de expressão religiosa pudessem ser cultivados, talvez menos esplêndidos, porém mais pessoais.



Lully estabeleceu o estilo de ópera francesa do qual evoluíram a grande ópera e o drama lírico do século XIX. Com Charpentier e Lalande ele estabeleceu um estilo objetivo, majestoso, grave e sério de música religiosa. Depois de 1700, François Couperin estabeleceu um estilo de música de câmara também influente para o futuro da música na França. Couperin era já organista e compositor bem conhecido quando, em 1693, o próprio rei o nomeou como um dos quatro organistas da capela real; o cargo era mais para um compositor que executante, já que a construção do órgão em Versalhes só começou em 1702, e levou 34 anos, tendo Couperin morrido em 1733, três anos antes que estivesse pronto. Para a capela ele escreveu um punhado de motetos, dois dos quais apenas exigiam orquestra completa, e o pequeno grupo de *Elévations*, para uma, duas ou três vozes e contínuo, cantadas no verdadeiro apogeu da missa onde a liturgia não pede música. Em 1694 foi designado professor dos filhos reais, e enobrecido dois anos depois; mais ou menos depois de 1701 tornou-se de fato, e por nomeação oficial a partir de 1717, *claveciniste* do rei, e o grosso de sua música para teclado e de câmara data dos últimos 30 anos de sua vida.

A música de Couperin representa o gosto do Rei Sol em seu prolongado poente, embora ele mantivesse o esplendor formal de sua corte sabendo que a política a que dedicara a sua vida tivesse custado mais dinheiro e sangue do que a França podia suportar. A música de Couperin é totalmente francesa nas suas equivalências entre profundo sentimento e elegância de forma e apresentação, lúcidas melodias diatônicas com perturbações cromáticas nos acompanhamentos. São, também, mais freqüentemente, peças de gênero; recebem títulos descritivos que, talvez, eles ilustrem, embora não raro seja mais fácil pensar nos títulos como meio de caracterizar a música ou sugerir o estado de espírito em que deva ser ouvida do que considerá-los como apenas ilustrações. Dizer que algo seja sacrificado à elegância ou a uma pretensa simplicidade é não compreender a deliberada compressão e concentração que força essas obras a completa lucidez.

Em última análise, a obra de Couperin consegue o que, na sua segunda série de *Concerts royaux*, chamava ele de uma "reunião de gostos", utilizando a dinâmica estrutural da sonata barroca para dar mais força e coerência a melodias e ritmos que por natureza são franceses. Fazer isso em música instrumental mostrava-se perfeitamente aceitável a ouvintes franceses e, naturalmente, acrescentava nítidas dimensões a música francesa, dotando-a de uma gama de formas anteriormente consideradas inaplicáveis aos estilos e idéias franceses.

É óbvio o grau em que todas essas formas de música, no teatro, na igreja, nas salas de concerto ou em residências, dependiam do gosto de Luís XIV e de sua capacidade de reconhecer bons compositores dentre inferiores. O lugar dele na história da música não é apenas o do patrono bastante feliz por encontrar compositores de primeira categoria e bastante



inteligente para lhes pagar bem, pois sua influência foi mais direta. Por ter encontrado compositores de primeira plana e que proporcionavam a música atraente ao seu gosto educado, lançava as diretrizes pelas quais a música francesa passou desde então a evoluir. Há evidentes diferenças entre as peças de gênero de Couperin ou Rameau e os *Prelúdios* de Debussy ou *Gaspard de la nuit* de Ravel, mas, apesar disso, são obras que participam da crença couperinesca no pictórico, na clareza e na elegância, que contém intensidades dentro de formas suficientemente robustas para mantê-las em ordem, e que sempre preferem o equilíbrio ao excesso e a clareza ao entusiasmo incontrolado. Podemos mencionar a França de Luís XIV como o ponto de partida de toda a subsequente música francesa e observar que os compositores franceses posteriores cuja perspectiva musical não coincidia com a do rei Luís, em qualquer época, em que vissem, jamais tiveram preocupações com os seus compatriotas.]

Lully exerceu uma influência permanente na ópera francesa, mas a forma rígida que ele elaborou para manter o enredo em movimento contínuo até o clímax começou a esmorecer nos 20 anos após sua morte e a admitir idéias italianadas que permitiam a expansão de idéias líricas com maior liberdade, de modo que se desenvolvessem no sentido da ária e, nas obras de Rameau (cujos contemporâneos viam como um quase perigoso revolucionário, embora para nós seja ele o último grande lulliano), há passagens de canto ostentoso e nítida pausa no desenvolvimento da história para arietas reflexivas e quase autônomas. A primeira ópera de Rameau, *Hippolyte et Aricie*, foi encenada em 1733, quando o compositor tinha 50 anos, e os lullianos ficaram perturbados, ao ouvirem a orquestração rica e pormenorizada da primeira ópera séria de Rameau, pois ele sempre escrevera obras mais ligeiras e menos intensas antes de cuidar de obter um apoio na *Académie*. Os cantores passaram a ser meras partes da complexa trama da música de Rameau na qual o compositor procurava os equivalentes musicais de sons do mar, canto de pássaros, brisas suaves movendo folhagens, e até mesmo uma erupção vulcânica. A orquestra da *Académie* tinha 46 integrantes em 1713; para Rameau, no final da sua carreira, com o renascimento do seu *Zoroastro* em 1760, 47 eram o mínimo necessário e alguns desses deviam tocar também instrumentos raros como a *musette*, além do seu. Os instrumentinos consagrados consistiam em duas flautas, quatro oboés e cinco fagotes; Rameau retirou os fagotes dos baixos em geral, onde eram indivisíveis dos celos, e lhes deu importantes papéis melódicos e consideráveis acréscimos à coloração orquestral. Acrescentou dois clarinetes ao número regularmente aceito. O único instrumento metálico, antes dele, era um só trompete; muitas de suas partituras exigem trompas, introduzidas na orquestra quando necessário. Para os lullistas, Rameau era culpado de obtusa complicação, complexidades inúteis e abandono do estilo de Lully de deliberada simplicidade e pureza, mas os lullistas acaba-



ram vencidos. A vanguarda intelectual é que se recusava a transigir. Em 1752, uma companhia italiana representou a *Serva Padrona* de Pergolesi, entre outras obras igualmente leves, atraentes e fáceis, e obteve notável sucesso.

Rameau escrevia óperas imensas e espetaculares, inspiradas essencialmente no período barroco; elas exigiam complicado mecanismo cênico, grandes coros e toda a parafernália do passado para explicar as atividades de heróis, mágicos e seres sobrenaturais. Pergolesi, por outro lado, compôs uma deliciosa ninharia com um punhado de caracteres claramente humanos, uma pequena orquestra e nenhuma necessidade de montagens complicadas. Encontrou um paladino em Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau viera da Suíça para a França e juntou forças com os escritores franceses conhecidos como os Enciclopedistas. [Grimm, Diderot e d'Alembert] começaram com a idéia de publicar uma tradução e adaptação da *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, e daí ampliaram as suas idéias até a proposta de imprimir um relato completo do conhecimento e experiências humanos com a mais avançada filosofia deles extraível. Seus escritos constituíram a aurora de uma nova época: o Iluminismo; os princípios da ópera francesa provinham de um passado obscurantista. [Rousseau, talvez mais notável pela eloquência, energia e entusiasmo do que pela profundidade e clareza de pensamento, tornou-se responsável pela parte musical da Enciclopédia.]

O autor do *Contrato social* via inocência e perfeição nos primitivos modos de vida que foram corrompidos por organizações sociais "avançadas", e enfocava a música com o grito de guerra "retorno à natureza". Com isso queria dizer volta à simplicidade, a tudo o que fosse fácil e ficasse facilmente no ouvido; devia ser possível, sustentava ele, absorver uma boa composição ao ouvi-la uma única vez. Rousseau foi também compositor bissexto, cujas obras encerram uma ópera escrita no estilo francês anterior a Pergolesi, *Les muses galantes*, em 1747. Foi encenada privadamente pelo duque de Richelieu, e Rousseau ouviu-a em companhia de Rameau. Explicou ele em suas *Confissões* que Rameau não ouviu com paciência um único compasso até uma ária para contratenor. Essa, disse Rameau ao compositor, era a obra de um mestre; o restante da ópera foi composto por alguém que jamais compreendeu o que seja música. Rousseau, que não deixava de ter humor e autocrítica, admitiu que a obra era "tão tola quanto sublime", pois não fora composta segundo qualquer sistema de técnica, mas apenas por lampejos de inspiração. Como admitia que fora auxiliado por François André Philidor, bom musicista e membro de família musicalmente bem dotada, seria interessante saber de qual dos dois a inspiração lampejava.

A verdade sobre Rousseau como músico é que podia compor melodias agradáveis e convencionais, mas era técnico de mínimos méritos cujo conhecimento de harmonia jamais passou de elementar. O sucesso de *La*



*serva padrona* foi uma revolução para ele; ela sugeria uma simplicidade encantadora e deliciosa que não só exibia a grande artificialidade do que passava por ópera na França como também demonstrava um estilo em que os seus dons pessoais podiam concretizar-se.

À medida que os adeptos da nova *opera buffa* italiana e da tradição francesa formavam suas fileiras e se preparavam para a batalha, Rousseau desfechava violento ataque contra Rameau, a *Académie* e a música francesa em geral. Rameau, autor de um tratado de harmonia ainda importante, deve ter ficado estupefato ao ler que música é só melodia, que a harmonia só é importante como comentário à melodia, que não é, como a melodia, universal, mas simplesmente convenção adotada pelos músicos europeus. Os franceses, em virtude da natureza do seu idioma, do seu ritmo angular e da formação dos sons das vogais, “não têm música alguma e jamais terão”.

O que passava por música francesa era mantido pela própria *Opéra* mediante uma rigorosa inquisição; como a *Académie* era um monopólio, era uma espécie de corte real, fazendo suas próprias leis, não permitindo apelação e jamais cuidando de justiça ou fidelidade. Excomungava (ao recusar óperas) os que lhe desagradavam. Disso Rousseau prosseguia com certa dose de humor sobre a maquinaria cênica que havia sido fonte de encantamento quando nova, 100 anos antes, mas que parecia pueril e não convincente agora que todos já estavam acostumados. As óperas realmente trágicas eram só aquelas nas quais as cordas rebentavam ou a maquinaria enguiçava: no caso, os deuses e espíritos infernais caíam do alto uns sobre os outros e eram mortos.

A *Opéra* empregava quase 100 pessoas em orquestra e coro, um sem-número de dançarinos e dois ou três cantores para cada papel, a maioria dos quais sacava seus salários sem nada fazer para merecê-los. Os principais cantavam umas poucas representações de uma obra nova e depois deixavam os papéis aos seus substitutos. Eram anunciadas certas obras, mas o público, tendo ocorrido e pago os preços de costume para ingresso, não raro viam a ópera substituída por outra. Os cantores vociferavam e uivavam, eram feios de aspecto e apresentação, mas o público aplaudia freneticamente desde que reconhecia um ritmo ou qualquer coisa parecida com uma frase verdadeiramente melódica. Como só importava a melodia, orquestração criativa e harmonia eloqüente para Rousseau eram uma complicação que a seu ver em nada compensava a pobreza de sua inspiração melódica.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> J.-J. Rousseau. *Lettre sur la musique française*, 1753.



A carga de Rousseau era, evidentemente, um exagero de defeitos realmente existentes na organização e atuação da *Académie Royale de Musique*, que era uma instituição ultraconservadora — a violenta oposição inicial dela a feitos tão pouco revolucionários de Rameau indica o quanto era obstinada a sua atitude — mas cumpria o seu papel não obstante sua extravagância e mantinha um padrão de desempenho excepcionalmente elevado. Se relutava em envolver-se em coisa parecida com a *opera buffa* e considerava que só temas exóticos ou históricos eram apropriados para a música, precisava de um despertamento, mas a diatribe de Rousseau — a de um compositor de segunda ordem exasperado por fracassar em produzir verdadeiro impacto numa instituição operística — pode ser comparada pela insensatez com a atitude geral do Iluminismo para com a arte do passado.

A *Guerre des bouffons*, travada entre os adeptos de Rousseau e a música “natural” tal como patenteada em *La serva padrona* contra os tradicionalistas, manteve-se com vigor constante embora com menos violência que a guerra dos lullistas e rameauístas cerca de 20 anos antes. Resultou numa nova situação em que os tradicionalistas liderados por Luís XV, e os inovadores italianados liderados pela rainha, cada qual ocupando uma ala do teatro e tudo fazendo para evitar que a música do partido rival tivesse audiência. A *Académie* continuou encenando obras na tradição francesa, mas a luta criou não só uma vasta bibliografia de polêmica como também ensejo e entusiástico público para a *opera buffa* italiana e, em consequência, uma poderosa influência nova no estilo francês.

Ninguém lucrou mais que Rousseau com a limitada vitória dos inovadores. Sua segunda ópera, *Le devin du village*, foi encenada em Fontaineblau, tendo o delfim entre os atores, em 1752, e depois, em março de 1753, publicamente em Paris. Como Rousseau achava que música era simplesmente melodia com acompanhamento discreto, *Le devin du village* era uma obra totalmente apropriada para amadores, mas o seu sucesso no teatro de Paris confirmou a opinião do seu autor de que havia escrito uma ópera no estilo que todos os compositores futuros tomariam como modelo. Infelizmente, ele ficou totalmente estragado pelo sucesso e enfurecido de que Luís XV ou o delfim cantassem uma de suas árias no que ele definiu como “uma voz tão falsa quanto a sua realeza”, esquecendo que o simples cantar defeituoso de um ouvinte que ouvisse a canção pela primeira vez provava que ele havia escrito o tipo de música em que acreditava, o tipo de música que podia ser assimilado simplesmente por se ouvir. *Le devin du village* continuou no repertório até 1829, tendo pela época sido representada umas 400 vezes, mas na sua última apresentação algum crítico prático lançou ao palco uma peruca ao estilo de meados do século anterior, aparentemente para indicar que a ópera era também fora de moda. Berlioz, com 26 anos naquela época, estava presente à ópera, e viu uma



obra que ele ferozmente detestava “acabada debaixo de uma monstruosa peruca”, mas embora alguém o acusasse de ter lançado a peruca, eximiu-se de toda responsabilidade do ato que acabou banindo a obra.

A terceira ópera encenada de Rousseau, *Pygmalion*, produzida na *Comédie-Française* em 1775, era um melodrama, no qual desistia da tentativa de pôr em música uma linguagem que ele julgava musicalmente impossível, deixando a orquestra tocar as melodias que poderiam ter sido cantadas se Rousseau algum dia tivesse dominado a declamação francesa.

A *Guerre des bouffons* dotou Paris de um estilo mais amplo de ópera, versando sobre a conduta das pessoas comuns assim como dos intensos problemas morais de heróis e semideuses; não destruiu a tradição, mas expandiu-a. A destruição da *Salle du Palais Royal* por incêndio em 1763 obrigou a *Académie* a funcionar na *Salle des Machines des Tuileries*, na qual as condições do antigo teatro foram duplicadas até a inauguração em 1770 da *Salle du Palais Royal*, três vezes maior que a antiga. Tinha capacidade para 2.500 lugares, e um funcionalismo de 278 pessoas, das quais apenas cinco eram administradores. Havia 18 cantores solistas e um coro de 40 vozes, 19 bailarinos solistas e um *Corps de ballet* de 72 artistas; a orquestra tinha 78 figuras além de coral e mestres de balé, acompanhistas e pessoal de cena de 39 pessoas, desde desenhistas a operários.

Por decreto real não havia ingresso grátis, e os preços dos ingressos eram calculados para atender a vários níveis de público, de dez libras nos melhores lugares a duas libras e dez *sous* na galeria e platéia. Já em 1697, o *Droits de Pauvres* acrescentava um sexto ao preço dos melhores lugares na *Académie* a fim de reduzir os preços dos lugares mais baratos em quantia equivalente. Nas primeiras noites, por decreto de 1770, os preços eram dobrados; eram quadruplicados quando o rei ia ao teatro.

Os “direitos do compositor” foram revistos e determinados por um decreto de 1776. Cerca de 100 anos antes, o compositor tinha o direito a 100 libras de *royalty* nas dez primeiras representações de uma obra e a 50 em cada uma das próximas 20, ou nas próximas 30 se a obra fosse do gênero tragédia. A partir de 1776 ele recebia 200 libras a cada 20 primeiras representações, 150 nas dez seguintes, e 100 para as dez depois disso, de modo que o seu *royalty* o protegia por 40 representações. Se a obra ocupasse parte de uma noite, participando de programa duplo ou triplo, os pagamentos variavam de 80 a 60 e depois de 50 libras. Depois da quadragésima representação, a *Académie* passava a possuidora exclusiva da obra.

Foram de estagnação os anos entre a morte de Rameau, 1764, e a produção da *Iphigénie en Aulide*, de Gluck, em 1774. O Dr. Burney, cuja viagem de pesquisa para a sua história da música o levou a Paris em 1770, nada pôde ouvir de qualidade nas obras que examinou. Embora só os franceses e italianos tivessem uma ópera de estilo nacional, “a ópera séria de Paris”, escrevia ele, “está ainda nas malhas de Lully e Rameau, razão pela qual



quem freqüenta ou boceja ou ri, exceto quando despertado ou divertido por danças e decoração. Como *spectacle*, essa ópera é em geral superior a qualquer outra na Europa; mas, como *música*, está abaixo da salmodia do nosso país, não tendo andamento, melodia nem expressão, e só ouvidos franceses toleram: de fato, a causa disso são os próprios franceses, que, a não ser por uma espécie de orgulho nacional, numas poucas pessoas, mantêm viva a disputa [sobre o relativo mérito da música francesa e italiana]: os demais se confessam francamente envergonhados de sua própria música.”<sup>4</sup> Burney era homem do Iluminismo tanto quanto Rousseau, e embora tentasse denodadamente perceber em que a música de compositores como Lully atraía seus contemporâneos, não conseguiu. Dentro em breve, concluía ele, o estilo operístico francês deve “ceder à corrente da moda, que corre com demasiada rapidez e violência para ser detida por muito tempo”.

A previsão de Burney significava realmente que deveria haver uma conciliação entre a ópera francesa e o estilo italiano vigente, o qual, na época de Burney, ficara mais naturalista, mais diretamente atraente e menos cerimonial do que havia sido quando Lully atingiu o ponto em que a ópera francesa se bifurcou da tradição principal. O triunfo de Gluck, na França como em outros países, veio a ser de curta vida, porque o êxito de Gluck nada mais foi que um período de remissão na doença fatal da antiga *opera seria*, e não um passo à frente ao futuro. Este viria a ser dominado por Mozart e Rossini. Mesmo antes que Gluck elevasse a temperatura do teatro de Paris ao ponto de fervura com as suas óperas de “reforma”, o futuro estava prefigurado pela produção de *Sabinus* de Gossec na *Ópera* em 1774. Cinco óperas anteriores de Gossec haviam sido encenadas na *Comédie-Italienne* e valeram-lhe uma posição de proa na música francesa mediante obra da maior importância na sala de concertos e na música religiosa antes que ele forçasse caminho pelas portas conservadoras da *Ópera*, que viria a produzir sete das suas últimas obras.

Gossec, nascido na Bélgica em 1734, fez-se figura poderosa na música francesa. Suas qualidades como organizador estabeleceram o *Concert des Amateurs* em 1770 e revitalizaram o *Concert Spirituel* há muito existente — sociedade aristocrática de concertos que, desde 1725, fazia apresentações regulares, primeiro de música religiosa e depois de programas gerais, nas Tulherias. Suas óperas, como era natural no caso de um compositor cuja apreensão da estrutura sinfônica é notavelmente semelhante à de Haydn, não eram obras conservadoras tão caras às autoridades da *Académie*; sugeriam uma linha de evolução que só a incursão entusiástica de Gluck na música francesa interrompeu.

<sup>4</sup> Charles Burney. *Present State of Music in France and Italy*. Londres, 1771.



Embora a música de Gossec tenha causado verdadeiro impacto por volta de 1770, por certo tempo ficou obscurecida pela música de Gluck, que chegou a Paris em 1772, logo depois do triunfo de *Orfeo ed Euridice* em Viena. Essa ópera causou verdadeira revolução na ópera vienense depois que as primeiras obras convencionais do autor conseguiram grande popularidade na Itália. Pensou em *Iphigénie en Aulide* para Paris por causa de uma carta de Viena publicada no *Mercure de France* em outubro de 1772, que explicava como a tragédia de Racine fora transformada em libreto para Gluck. Embora o compositor tivesse certa dificuldade em falar francês, explicava a carta, ele estudara a língua cuidadosamente e se preparara para a composição de uma ópera francesa pela adaptação de vários textos franceses, e queria saber se os diretores da *Académie* estariam dispostos a encenar a ópera e, em caso positivo, quando. Ele receberia não mais do que a *Académie* de costume pagava a outros compositores cuja obra não fora antes produzida por ela.

No mês de fevereiro seguinte, o próprio Gluck escreveu ao *Mercure de France* esclarecendo que o tipo de libreto para ele feito por Ranieri da Calzabigi permitira-lhe converter o drama em ópera por ser pleno “de situações felizes, de sentimentos de terror e sensibilidade que dão ao compositor a oportunidade que ele precisa para compor música vigorosa e arrebatante”.<sup>5</sup>

A fim de adaptar sua obra para a cena francesa, pretendia ele discuti-la com Rousseau, de modo que se resolvessem todos os problemas de declamação, e esperava criar não só música apropriada para as qualidades especiais da língua francesa como também melodias naturais e patéticas; assim esperava ele estabelecer as distinções entre os chamados estilos musicais nacionais. Como a carta de apresentação explicava que Gluck nada via de amusical na língua francesa, sua obediência a Rousseau significava apenas que ele desejava obter apoio de ambos os lados para a questão do adequado tratamento musical do idioma, inevitável num povo para quem uma das eternas preocupações é a dignidade da sua língua.

Produzida em 19 de abril de 1774, *Iphigénie en Aulide* foi um grande sucesso que imediatamente levou à versão francesa de *Orpheus et Euridice*, com a parte do Orfeu transposta para a voz de tenor, em vez de *castrato*. Sob muitos aspectos, evidentemente, as óperas reformistas de Gluck são uma tradução dos princípios da ópera lulliana para os estilos e idiomas de fins do século XVIII. A transparência delas, sua contida intensidade, a tendência a ser monumentais e sua completa integração de balé

<sup>5</sup> C.W. Gluck. *Collected Correspondence and Papers*, org. por Hedwig e E.H. Mueller von Asow. Londres, Barrie & Rockliff, 1962.



no drama, tudo isso implica ver de um novo ponto de vista os princípios originais da ópera e a ressurreição dos princípios lullianos em novas formas.

Não havia razão alguma para uma batalha sobre a posição de Gluck em Paris. Seu novo estilo de ópera foi imediatamente aceito lá. Mas ele se tornou um protegido de Maria Antonieta, de modo que, para influenciar o rei, madame du Barry encontrou um compositor para rivalizar com ele, o italiano Nicola Piccini, a quem trouxe para Paris. A terceira ópera de Gluck, *Armide*, não foi êxito completo: o terceiro ato desapontou o público — e os tradicionalistas, achando que ele cometera um erro ao adaptar um velho libreto, pediram reavivamento da versão original de Lully. Gluck valeu-se de sua influência com Maria Antonieta, agora rainha de França, para impedir isso, e depois entrou em antagonismo não só com os músicos parisienses mas com o povo em geral ao fazer tudo o que podia para impedir a produção da *Olympiade* de Sacchini: que direito tinha de decidir o que a cidade devia ouvir um estrangeiro a quem Paris se dignara homenagear? Para piorar as coisas, Gluck disse a Paris que Rameau, agora fora de moda, foi o maior compositor que já existiu. Isso, juntamente com a existência de um partido Piccini que não tinha cabimento algum, pois Gluck e Piccini, excelentes amigos, trabalhavam ambos nas diretrizes gluckianas, desencadeou uma batalha feroz em torno dos compositores, cada vez mais feroz e intensa até que a primeira ópera francesa de Piccini, *Roland*, foi produzida em inícios de 1778 e se tornou um grande sucesso.

O diretor da *Académie*, Vismes, tinha dois libretos sobre o mesmo tema de *Iphigénie en Tauride*; um para Gluck e outro para Piccini. Enquanto esperava surgirem as óperas, ordenou a produção do *Thésée* de Lully, pelo prazer de provar que a obra de Lully estava fora de moda. A obra sofreu apupos e assovios. Os ganhos e *royalties* de Gluck por *Iphigénie en Tauride* foram a 16 mil libras, de modo que ele pediu 20 mil para a sua obra seguinte, *Echo et Narcisse*; recebeu 10 mil e desgostou Paris. Piccini, cujo estilo não era o da reforma de Gluck, também teve êxito com *Atys*, obra italiana escrita antes que viesse para a França, e depois com a sua *Iphigénie en Tauride*.

Os únicos resultados da guerra de gluckistas e piccinistas foram: primeiro, a importância para os ouvintes franceses do tratamento dado pelos compositores ao seu idioma e, segundo, como Burney previra em 1771, que por certo tempo a moda varreu o estilo operístico tradicional. Todas as batalhas começavam com as premissas literárias da ópera, as palavras e o seu arranjo, e se tornavam batalhas musicais à medida que se encaminhavam para a questão de como as palavras francesas deviam ser tratadas.

Do ponto de vista histórico, Gluck foi o vencedor; a grandiosidade de elocução e dignidade de estilo que são partes de sua música, juntamente com a clareza musical e sua determinação de dar música ao drama



tiveram um efeito sobre seus seguidores e contam-se entre os muitos ingredientes que entraram na feitura da *grand opéra* francesa do século XIX; apesar de sua objeção à idéia de estilos nacionais distintos, sua música ajudou a criar o estilo francês na sua encarnação seguinte, como o fez o italiano Cherubini, que nos inícios do século XIX foi o próximo compositor estrangeiro de vulto a aprender a compor com um acento francês. Os compositores franceses existentes, Gossec, Grétry, Boieldieu e Méhul, eram bons músicos criativos cuja obra não merece o esquecimento em que caíram, mas os métodos por eles utilizados jamais entraram numa batalha. Tendo por natureza o acento francês, conseguiram estabelecer uma conciliação aceitável: a *opéra comique*, com todos os empenhos de recitativo declamatório substituído por diálogo falado e sua música variando desde o emplumadíssimo estilo opereta até a concisão, colorido e intensidade da *Carmen* de Bizet. Sejam quais forem os argumentos nacionalistas sobre a tradição ou inovação nas obras apresentadas pela *Académie* e sobre sua corrupção ou apoio da língua francesa, a *opéra comique* era não só flexível e versátil; era também totalmente francesa em sua tranqüilidade e requintada simplicidade.

Depois de Gluck, o repertório da *Académie* passou a depender de compositores italianos — Anfossi, Cherubini, Paisiello, Salieri e Zingarelli, entre outros, juntamente com alemães italianados como Johann Christian Bach. Certa carência de libretistas levou os compositores a antigos libretos, de modo que textos originariamente tratados por Lully foram reelaborados na falta de coisa nova. Isso, é claro, era totalmente insatisfatório e prejudicial à *Académie*; os libretos de Lully foram cuidadosa e meticulosamente projetados para o tipo de ópera de Lully, e nenhuma modificação os tornaria material apropriado para compositores italianos. Compositores franceses como Gossec e Philidor, que tentavam manter viva a ópera francesa com volumosas injeções de música italiana, trabalhavam em libretos de tipo diferente.

O segundo incêndio que destruiu a *Salle du Palais Royal*, em 1781, levou a *Académie* a uma sede nova e menor, que não podia, mesmo com plena capacidade, pagar o custo da produção de ópera, e o seu novo teatro foi abandonado tão rapidamente que, embora sua preparação custasse 200 mil libras, teve de ser onerosamente reforçado, alterado e ampliado. A *Académie* ficou em depressão financeira até que Luís XVI a reorganizou em 1784. Ele baniu os privilégios hereditários que se enraizaram em um século de existência, e que, entre outras coisas, permitiam aos cantores legar seus papéis aos herdeiros; instituiu prêmios para libretos e, em 1787, fixou o funcionalismo da ópera em 200 pessoas, revisou os regulamentos e subsidiou a *Académie* mediante taxas sobre todos os demais entretenimentos, desde o *Concert Spirituel* a um circo de pulgas. Com a Revolução o teatro foi assumido pela municipalidade e, como tudo o mais, foi utili-



zado para solenidades cívicas, espetáculos e tudo o mais que servisse como propaganda republicana. Para isso ele juntou dignidade, grandeza e esplendor de uma forma que lembrou as glórias de Luís XIV, às vezes incoerentemente consorciadas com a música das ruas.

A evolução da vida musical em Paris, depois da fundação do *Concert Spirituel* em 1725, ensejou outros estilos de música — o concerto, a suíte e, por fim, a sinfonia para públicos franceses. A suíte francesa, surgida de coletâneas de movimentos dançáveis de óperas, teve evolução local; concertos e sinfonias eram em geral importados da Itália, Alemanha e Áustria. A música fora de Paris dependia apenas dos serviços de músicos que não obtinham sucesso na capital.

À parte as sinfonias de Gossec, obras injustamente esquecidas, pouca música orquestral importante surgiu da França do século XVIII, a não ser as sinfonias de Franz Beck, que nasceu em Mannheim em 1723, estudou violino custeado pelo eleitor Theodoro e estudou com Johann Stamitz, mas teve de fugir para a França depois de bater-se num duelo. Estabeleceu-se em Bordéus, onde havia grande colônia alemã, em 1761, e veio a ser diretor musical do Grand Théâtre ali existente. Fundou uma série de concertos, foi organista da igreja mais importante da cidade e, em 1791, inaugurou a primeira firma publicadora de Bordéus. As sinfonias de Beck por volta de 1770 rivalizam com as *Sturm und Drang* que Haydn escrevia na mesma época; como as sinfonias de Gossec, as de Beck merecem reabilitação. Mas nenhum outro compositor da estatura de Beck dedicou seus talentos a qualquer cidade provincial na França durante o século XVIII.