

336-362

De acordo com Johann Nikolaus Forkel, primeiro biógrafo de Johann Sebastian Bach, havia mais de 340 compositores trabalhando na Europa de fala alemã em 1784; ele arrolou todos eles em sua *Verzeichnis Jetzlebender Componisten in Deutschland*, compilada naquele ano. Outras autoridades, como Marpurg, aumentam a lista. [Esses músicos, em maioria, eram empregados em cortes, artífices compositores capazes de escrever de modo aceitável num idioma socialmente agradável, mas incapazes de dizer alguma coisa fora das trivialidades elegantes em que a música do século XVIII facilmente caiu.]

Nada mais do que isso se lhes pedia. Tinham eles um lugar reconhecido, inatacável mas modesto no esquema da sociedade, satisfazendo gostos estabelecidos. O desejo palaciano de música, desde o *concerto grosso* de inícios do século até a sinfonia e o concerto solo no final dele, satisfazia-se com graciosos clichês, dos quais Alessandro Scarlatti escreveu mais de mil. Telemann havia escrito 600 aberturas e cinco ciclos anuais de cantatas religiosas, além de outras obras, quando tinha 60 anos; Carl Heinrich Graun escreveu 96 sinfonias bem como as óperas que constituíam o grosso do repertório da Casa de Ópera em Berlim, e Holzbauer, em Mannheim na segunda geração das eminências musicais palacianas, escreveu perto de 205 sinfonias e concertos. Hasse, por muitos anos dominando a ópera de Dresden, simplesmente perdeu a conta do número de suas composições.

Todos esses compositores escreviam por encomenda, e a maior parte da obra deles era "música de circunstância". Quando perguntaram a Haydn por que não escreveu quintetos, simplesmente respondeu: "Ninguém encomendou nenhum". Se acontecia de o compositor ser um *Kapellmeister*, escrevia o que era necessário — missa, ópera, sinfonia, uma seqüência de danças, e tudo o mais que fosse preciso. Às vezes, se as suas condições de emprego o permitiam, enviava um feixe de obras a um provável patrão na esperança de ser recompensado com dinheiro em vez de receber um relógio de ouro ou uma caixa de rapé. Florian Gassman, que se tornou figura de proa na música vienense nos dez anos anteriores à sua morte em 1774, recebeu 100 ducados por série de seis sinfonias que escreveu para o conde Dietrichstein. Maximilian Joseph, eleitor da Baviera que subiu ao trono em 1745, cuidava pouco da ópera representada no *Residenztheater* em Munique, mas dava grande importância aos concertos privados onde tocava

viola de gamba. O seu *Kapellmeister*, Andrea Bernasconi, tinha carta branca para gerir a ópera, e fez pouco uso de sua autoridade, enquanto o eleitor se ocupava de concertos e sonatas escritas para ele por seus compositores de câmara, Wochitzka e Croner, que recebiam entre 10 a 12 florins por série de 12 obras.

[O compositor palaciano, trabalhando por encomenda e satisfazendo gostos estabelecidos, era apenas um criado de categoria superior. Podia, como Haydn aparentemente o fez em Eszterhaza nas décadas de 1770 e 1780, tornar-se um criado favorecido. Como Hasse em Dresden ou Jomelli em Stuttgart, podia tornar-se tão importante no esquema do patrão que o salário era aumentado e obtinha considerável grau de liberdade; Jomelli, por exemplo, podia alterar e adaptar os libretos que o seu patrão, o duque Carl Eugen de Württemberg, havia aceito. Mas uma das muitas razões de Wolfgang Mozart para detestar Salzburg era que, enquanto esteve na corte do príncipe-arcebispo devia comer com os criados, seus iguais em categoria, cujas conversas o aborreciam.

Por sua vez, um *Kapellmeister* era pouco mais elevado na escala social, mas as condições do seu trabalho não se alteraram desde o Renascimento. Cobia-lhe não só superintender a música da *Kapelle* como era também responsável pela disciplina, conduta e boas maneiras dos seus subordinados e por sua aparência sempre corretamente vestidos em uniforme. Devia cuidar em que os instrumentos fossem adequadamente mantidos e conservados (Haydn, como *Kapellmeister* de três sucessivos príncipes Esterhazys, afinava ele mesmo os instrumentos de teclado), e que a musicoteca, partituras e partes instrumentais fossem mantidas em boa ordem. Devia apresentar-se ao seu patrão em horas determinadas e receber suas ordens, sempre uniformizado e emperucado. Tudo o que escrevesse era propriedade do patrão e não podia ser publicado ou distribuído a ninguém sem o consentimento dele. Não podia, portanto, aceitar encomenda de ninguém mais a não ser que o patrão o permitisse. O contrato de Haydn com o príncipe Paul Esterhazy, em 1761, permitiá-lhe pedir demissão com, por assim dizer, seis meses de aviso prévio, mas se a demissão seria concedida ou não cabia inteiramente ao patrão decidir, e o príncipe podia demiti-lo no ato. Christoph Graupner não deixou a corte do *landgrave* de Hesse-Darmstadt em 1721 para se tornar chantre na *Thomasschule*, em Leipzig, simplesmente porque, de acordo com o cargo a ele oferecido, o *landgrave* recusou conceder-lhe demissão. [O próprio J.S. Bach ficou preso por um mês em Weimar por ter solicitado sua liberação de modo peremptório.

Muitas dessas condições atingiam os membros subalternos da *Kapelle*, restringindo sua liberdade e ambição. Carl Ditters, por exemplo, que viria a ser enobrecido como Ditters von Dittersdorf, tornou-se membro da orquestra do príncipe von Hildburghausen, em Schlosshof, aos 12 anos

de idade e veio a ser um grande favorito. Seu patrão verificou que na juventude o jovem músico era não só bom violinista como capaz de compor música graciosa e agradável e promover entretenimentos originais para ocasiões especiais. Quando o imperador visitou Schlosshof, o príncipe encomendou uma festa em homenagem a Baco, na qual 21 casais de jovens camponeses eram necessários como interlúdio cômico; o jovem Dittersdorf sugeriu que a música para isso devia ser tocada em gaitas de fole camponesas, foi à procura de executantes desses instrumentos no interior do país, verificando se afinavam entre si, e os preparou para tocar a música do bailado. Recebeu ordem de formar e preparar um coro de crianças nas escolas locais para tomar parte no coro de uma ópera. Mas ainda na adolescência, o jovem Carl passou a jogar, viu que não podia pagar suas dívidas, apavorou-se e fugiu para Praga, onde outro cargo lhe fora oferecido. Em dois dias foi preso e trazido de volta como prisioneiro a Schlosshof, onde o príncipe prontamente lhe perdoou e pagou suas dívidas.

[Evidentemente, todo o clima musical dependia do caráter do patrão. Um aristocrata musicalmente ambicioso, educado e de fino gosto, apreciava e queria boa música. Aqueles cujos gostos eram medíocres ou frívolos não queriam música trabalhada, séria ou autêntica. As cortes alemãs e austríacas mantinham a *opera seria* muito tempo depois que os teatros de ópera italianos, nos quais germinou esse gênero, deixaram a ópera agonizar. Em 1791, uma eleição imperial levou à encomenda de *La clemenza di Tito* a Mozart, sendo que o libreto, de Metastasio, vinha sendo musicado por compositores de todos os tipos há mais de 50 anos.]

Em Salzburg, onde a ópera raramente era mais que uma espécie de serenata congratatória pelo onomástico do príncipe-arcebispo, Leopold Mozart escreveu música religiosa vigorosa e bem feita, e grande quantidade de música prudentemente atrativa, leve e divertida, como, por exemplo, um concerto para gaita de tubos e orquestra, uma sinfonia de caça para cordas, duas trompas, cães e rifle, e muito provavelmente a Sinfonia de brinquedo, que tradicionalmente se atribuiu a Haydn.

Precisamente à mesma época, a música em Mannheim dependia do grau de virtuosismo orquestral que nenhuma das demais orquestras palacianas, e talvez nenhuma orquestra na Europa, podia rivalizar. Durante o reinado de Frederico, o Grande, de 1740 a 1786, tudo o que fosse ouvido na casa real de ópera em Berlim ou na corte em Potsdam tinha de ser em estilo e espírito das décadas de 1720 e 1730, simplesmente porque o rei não gostava de música de época posterior. Era um amador dedicado, provavelmente bom flautista e compositor entusiasta embora não completamente instruído. Em 1722, estando Burney presente à corte de Frederico em Potsdam, aos 70 anos do rei, o historiador ouviu o monarca tocar três concertos de flauta da autoria de Quantz. No dia seguinte, o compositor

de 75 anos explicava que o rei devia ter concluído o ciclo de 300 concertos que havia escrito para ele, ao passo que um dos três concertos da noite tinha 21 anos e os outros dois 40, da época anterior à ascensão do rei ao trono, quando, como príncipe, começou a formar o seu quadro de músicos.

Sob muitos aspectos, Frederico foi melhor patrão que outros, leal e mais generoso para com os músicos que o serviam. Ele completou e executou o concerto para flauta que Quantz deixou inacabado ao morrer em 1773. Pagava a Quantz e a seu *Kapellmeister*, Carl Heinrich Graun, 2 mil táleres anuais. O menos caro porém mais importante dos integrantes da sua *Kapelle* foi Philipp Emanuel Bach, primeiro tecladista e acompanhante oficial da corte, que recebeu 300 táleres de 1740 a 1756, quando o seu salário foi aumentado para 500 táleres enquanto permaneceu lá. A música de Carl Philipp Emanuel Bach, no novo e expressivo estilo de sonata e sempre à procura de maior intensidade de expressão, nada significava para Frederico, e C.P.E. Bach jamais ficou muito impressionado pela execução do seu patrão real. Frederico tomava muitas liberdades na execução, permitindo-se, por exemplo, relaxar no compasso de passagens que ele apreciava e apresentando o andamento naquelas que achava tediosas. "Que ritmo!", disse, certa vez, um cortesão sicofântico após uma apresentação do rei. "Que ritmos!" exclamou Bach audivelmente. Frederico deve ter-se irritado com um acompanhante cuja característica como crítico musical era ressaltar na execução as violações da regra, tais como as quintas consecutivas, na obra do patrão. Entretanto, Bach continuou a serviço de Frederico até que lhe ofereceram suceder a Telemann em Hamburgo.

A lealdade de Frederico para com músicos alemães — depois da morte de Graun em 1759 ele designou um alemão menos importante para seu *Kapellmeister* em vez de um italiano renomado — levou-o a ser considerado por alguns historiadores alemães como o primeiro paladino da música alemã. Apesar disso, ele encheu a ópera de Berlim de cantores italianos, escolhendo os melhores que pudesse obter independentemente do custo. Só em 1771, quando a sua ópera corria com notável economia, encontrou um soprano alemão — Gertrud Elisabeth Schmeling, a quem o mundo veio a conhecer como Mara — digno de ser ouvido em sua organização. Mas embora ele acreditasse que os cantores alemães eram inferiores aos italianos em qualidade e preparo, estava persuadido da superioridade dos alemães como instrumentistas, e que os compositores alemães eram mais "eruditos" que os italianos. Mas tendo escolhido seus compositores alemães, rigorosamente insistia em que compusessem música italiana no idioma do passado. Gluck, informava ele à irmã, "a meu ver ... (1) não tem criatividade absolutamente nenhuma, (2) miseravelmente dotado de melodia e (3) nenhum sentimento, nenhuma expressão — e tudo é muito parecido". Como todos os demais governantes alemães que tinham condições, Frederico, o Grande, mantinha a ópera. Um dos seus primeiros atos após

a ascensão ao trono foi mandar construir a casa da ópera; para financiar o seu acabamento estabeleceu uma taxa de 22.750 táleres sobre os correios e, depois da inauguração da casa em 1742, manteve-a como taxa geral do teatro. O teatro, construído para segurança contra incêndio sobre um canal que também possibilitava encenação de cascatas e fontes, tinha 91,44m de comprimento por 30,48m de largura, ficando destacado para comodidade de acesso no centro de uma praça. As decorações, pinturas e instalações foram luxuosas ao extremo. Era obrigatório o traje palaciano ou de noite para o público convidado, mas a platéia era grátis para soldados, cidadãos de Berlim e quaisquer outras pessoas qualificadas ou que encontrassem um porteiro disposto a aceitar uma gorjeta. A orquestra usava uniforme palaciano; saudava a chegada do rei com fanfarras de trompetes e aguardava o sinal dele para começar a abertura depois que tomasse assento.

Até a Guerra dos Sete Anos, que começou em 1756 e causou triste deterioração no caráter e nas finanças de Frederico, a ópera de Berlim foi administrada com a máxima prodigalidade numa emulação talvez inconsciente com a de Dresden, onde a ópera da corte saxônica há muito estava estabelecida e era internacionalmente famosa. A temporada de ópera em Berlim transcorria por todo o carnaval, que em Berlim ia do Natal até a terça-feira gorda, e cada temporada via a produção de duas novas obras bem como reapresentação de antigas. Frederico tudo fez para atrair os astros de Dresden para a ópera de Berlim, mas embora fracassasse com os melhores cantores e com Hasse, *Kapellmeister* de Dresden, conseguiu os serviços de Giuseppe Bibiena, cenarista de Dresden, durante todos os invernos de 1751 a 1756.

Nenhum livro contábil sobreviveu da Ópera de Berlim na época de Frederico, o Grande, e as anedotas contemporâneas sobre as suas despesas parecem muito exageradas; uma fonte dá como custo das duas primeiras produções a serem montadas a cifra de 200 mil táleres, duas vezes mais que o custo de produção nas cortes de Dresden e Stuttgart, onde as finanças não eram controladas com a dedicação à realidade política que foi sempre uma das características de Frederico, maior ainda que sua dedicação à música.

Em Dresden, onde a música palaciana fora completamente italianizada desde 1660 e onde a primeira casa de ópera foi construída em 1666, quando Heinrich Schütz era ainda nominalmente *Kapellmeister*, a realidade política foi sacrificada ao desejo de grandeza do eleitor. Em 1719, Frederico Augusto I, popular e talvez afetivamente conhecido como Augusto, o Forte, mais por seus dotes sexuais do que por suas qualidades como governante, construiu um novo teatro de ópera para o casamento de seu filho, o futuro Augusto II, com a filha do imperador José I. Augusto I achou dinheiro bastante para juntar uma das melhores companhias da Europa, e foi a Dresden que Handel se dirigiu quando foi mandado a recrutar cantores

para a então nova Royal Academy of Music em Londres; como Augusto tinha temporariamente desmembrado a sua ópera — o pretexto foi a que-rela entre o regente alemão Heinichen e os cantores italianos, embora o real motivo fosse o tesouro esgotado — Handel pôde oferecer contratos em Londres a cantores da estatura de Durastante, Senesino e depois Faustina, o grande soprano que foi também atriz completa e bela mulher.

Augusto II não pretendia ficar muito tempo sem ópera. Por isso restabeleceu a sua companhia em 1726 e em 1731 contratou Hasse como *Kapellmeister*. Morreu em 1733, mas seu filho tornou ainda mais esplên-dida a música em Dresden e, até a eclosão da Guerra dos Sete Anos, Dres-den foi o centro da ópera palaciana no seu apogeu. Hasse, alemão tão com-pletamente italianizado quanto Handel, ressentia-se da falta de força ex-pressiva, gama de interesses e variedades de técnica e estilo que fizeram de Handel um gigante entre os compositores, mas as suas óperas satisfaziam plenamente o gosto do seu público. As suas óperas consistem em uma sucessão de belas árias um tanto sentimentais entremeadas de extensas passagens de recitativo; ele tinha pouco ou nenhum interesse em conjuntos ou em escrever para coros, mas dava árias ricamente expressivas aos bri-lhantes cantores da companhia. Em 1756, sua *Kapelle* contava com 19 can-tores solistas, vários deles internacionalmente famosos; tinha uma orques-tra de 46 figuras, todos eles bons executantes e magnificamente disciplina-dos; havia sete dançarinos solistas na companhia de balé de 27 integrantes. Toda a instituição musical: compositores, arquitetos teatrais, projetistas e cenógrafos, funcionários administrativos e pensionistas, juntamente com instrumentistas e cantores, somavam 146 e, em 1756, custavam mais de 100 mil táleres. Alan Yorke-Long¹ avaliou o custo anual da música no tempo de Augusto II no equivalente a 90 mil libras do dinheiro inglês da época.

A eclosão da guerra em 1756 levou Augusto, que era rei da Polônia bem como eleitor da Saxônia, a Varsóvia; levou consigo tudo o que pôde de companhias de ópera e balé e deixou a guerra correr; Dresden foi pri-meiro bombardeada e depois ocupada pelos prussianos. Hasse, tendo per-missão do eleitor para publicar suas obras, viu-as consumidas no incêndio que destruiu o teatro da ópera durante o bombardeio da cidade. A esplên-dida orquestra desmantelou-se, sendo bem recebidos os seus membros onde preferissem ir. “Foi com a dispersão da célebre orquestra”, escreveu Burney, “... que quase todas as grandes cidades da Europa, e Londres entre as demais, adquiriram vários excelentes e famosos executantes”.²

¹ Allan Yorke-Long. *Music at Court*. Weidenfeld & Nicolson, 1954.

² Burney. *The Present State of Music in the Netherlands, Germany etc.*

Augusto II morreu em 1763 e teve como sucessor seu filho Frederico Cristiano, que se viu frente a um país devastado e volumosas dívidas; aposentou Hasse com o título de *Ober-Kapellmeister*, mas obrigou-o a renunciar aos 18 mil táleres a ele devido em atraso. Augusto III sucedeu ao pai Frederico Cristiano, inválido, antes de um ano de reinado. O novo eleitor era músico, mas herdara dívidas de mais de 12 milhões de táleres e não estava em condições de restaurar a grandeza musical da sua capital. Permiteu que uma companhia italiana de *opera buffa* reabrisse a ópera de Dresden em 1765; as produções lá montadas pelos italianos custaram, evidentemente, apenas pequena parcela do que no passado se gastava em ópera em Dresden. Para o seu casamento em 1769 ele encomendou uma ópera do músico protegido de sua mãe, Johann Gottlieb Naumann — uma nova adaptação musical ao conhecido libreto *La clemenza di Tito* de Metastasio — mas o custo, cerca de 50 mil táleres, mostrou-lhe que a Saxônia não podia voltar ao esplêndido passado, embora a rica viúva eleitora, Maria Antônia Walpurgis, princesa da Baviera e compositora de certo talento e ilimitada ambição que publicava por conta própria suas obras sob o pseudônimo de Ermelinda Talea Pastorella Arcadia, desejasse ansiosamente preservar as glórias operísticas da Saxônia e contribuísse generosamente para o seu repertório.

Dresden não havia ainda recuperado a sua glória quando Burney visitou a cidade em 1772. “Todos estão na máxima indigência”, escrevia ele.³ Encontrou Bender, o organista palaciano aposentado cuja pequena pensão era paga a intervalos muito irregulares, e através dele verificou que “muitíssimos nobres e fidalgos estão por demais empobrecidos para poderem aprender e mandar seus filhos aprenderem música. (...) Dresden ... que foi a sede das Musas e a casa do prazer, hoje é apenas abrigo da mendicância, do roubo e da miséria.” Outros países recuperaram-se rapidamente da guerra, mas as imensas despesas com as artes e que deixaram a família real em débito eram um fardo que a Saxônia tinha de carregar por muito tempo; e a música havia sido o mais caro dos seus prazeres.

A magnificência da ópera de Dresden inspirou Frederico, o Grande, e coube-lhe a tutela do duque Carl Eugen de Württemberg de nove anos de idade quando a criança obteve esse título. Carl Eugen, belo, inteligente, extremamente talentoso e elegante, de tal modo impressionou o seu formidável mentor que Frederico persuadiu o imperador Carlos VII a declarar a maioridade do menino aos 16 anos apenas. Württemberg nem era grande nem muito próspera; Stuttgart, sua capital, não tinha grandes tradições culturais e o único músico eminente em atividade lá foi Johann Sigismund Kusser, que introduziu a ópera na corte em 1698, foi nomeado *Ober-Kapel-*

³ *Ibid.*

Imeister em 1700, posto que deixou depois de um ano. A *Kapelle* sob sua direção tinha 30 músicos. Keiser, compositor de ópera de Hamburgo, lá esteve de 1719 a 1722, mas foi-se embora por não conseguir nomeação como *Kapellmeister*.

O duque Eberhard Ludwig, que mantivera a música com esse modesto reconhecimento dos fatos, morreu em 1733. Em quatro anos, o seu sucessor, Carl Alexander, mais que duplicou o número de músicos empregados na corte, depois verificou que não podia mantê-los e sumariamente demitiu a maioria deles. Quando Carl Eugen chegou a Stuttgart como modelo entre príncipes adolescentes, herdou uma *Kapelle* de oito cantores e 13 instrumentistas com um italiano obscuro como *Kapellmeister*: Brescianello; herdou também uma constituição garantida por Frederico, o Grande, e o imperador e um regulamento limitando os gastos com a música palaciana em cinco mil florins por ano.

Carl Eugen não se concentrou imediatamente em música. Correspondeu-se com Voltaire, nutria amor pela história com viagem ao estrangeiro a importantes bibliotecas e sítios arqueológicos; explicou ao rei de Nápoles o que achava errado nas escavações de Pompéia e no caótico estado da biblioteca de Farnese; interferiu construtivamente na organização das fábricas de porcelana de Württemberg e na organização do seu exército, fundou escolas e reviu o currículo universitário. Parecia ser um verdadeiro discípulo de Frederico, o Grande.

O primeiro indício de sua ambição musical foi a contratação do soprano outrora famoso, Cuzzoni, em 1745; dois anos depois ela foi embora, deixando a ele o pagamento das dívidas que ela fizera. Quando se casou em 1748, contentou-se com os serviços de uma companhia itinerante de atores franceses para as festividades. Em 1750 gastou 35 mil florins na conversão da ópera palaciana de Eberhard Ludwig em teatro para mil pessoas, e o inaugurou com uma ópera de Graun. No mês de fevereiro seguinte, levou-se à cena *Ezio*, de Nicolo Jomelli, e em abril *Didone abbandonata* do mesmo autor. Dois anos depois ele contratou Jomelli como *Ober-Kapellmeister* com um salário de três mil florins, o qual em 1767 aumentou para 6.100; havia encontrado o compositor de que precisava.

Jomelli, *maestro di capella* na Basílica de São Pedro de Roma quando Carl Eugen o contratou, tinha 39 anos e era já um vitorioso compositor de ópera quando foi para Stuttgart. Foi o último grande mestre da *opera seria*, cuja determinação de fazer ópera dramática torna-o precursor de Gluck, embora, diferentemente de Gluck, não tivesse princípios teóricos para explicar as suas práticas e pudesse trabalhar com os libretos antigos que Gluck rejeitava. A obra de Jomelli é realmente dramática, intensa e brilhante do modo com o público italiano entendia. Ao mesmo tempo, Ignaz Holzbauer, mais tarde famoso em Mannheim, era contratado como *Kapellmeister* e Carl Eugen, aparentemente ansioso por ter or-

questra de concerto tão brilhante quanto a sua ópera, tudo fez para atrair Johann Stamitz de Mannheim. Ele queria nada menos que Gaetano Vestris, o maior coreógrafo existente na época, para dirigir o seu balé, embora Vestris só pudesse passar três meses ao ano em Stuttgart.

O dinheiro foi gasto no teatro como se por vários anos Carl Eugen tivesse perdido o senso de realidade. Quando resolveu residir permanentemente em seu palácio de verão em Ludwigsburg, teve de ser construída lá uma ópera para ele; a construção andava por demais devagar para satisfazer os seus planos e ele empregou então os seus granadeiros como serventes de pedreiro, ao mesmo tempo em que mandou a cavalaria recrutar camponeses para trabalharem na obra. Foi construído um teatro no seu novo palácio, A Solidão, mas simplesmente destruído logo que pronto, porque a acústica era insatisfatória. Em 1767, as produções de ópera e balé custaram 22.600 florins e os ganhos da *Kapelle* e pessoal do balé e teatro somavam mais de 100 mil florins; mais de um terço da renda pessoal do duque e mais de um décimo de toda a renda do estado foram gastos no teatro. Seis mil soldados de infantaria foram emprestados à França por 400 mil florins anuais; foram vendidos monopólios de fumo, sal e direitos de cunhar moedas; a tributação triplicou; as cidades foram obrigadas a pagar tributo sob pena de tropas tomarem posição contra os cidadãos; mediante incessantes intimidações, Carl Eugen elevou os gastos públicos de menos de 25 mil *gulden* em 1750 a mais de 1.500.000 em 1762.

Entretanto, infelizmente para ele, a constituição que impusera fim às extravagâncias do seu pai acabava achando um meio de controlar as dele. Ele podia mandar prender os ruidosos manifestantes contra as taxas novas e arbitrárias, mas não podia impedir os cidadãos de recorrerem ao Conselho Áulico do Império. Este mandou uma comissão de inquérito que não só comprovou as justificadas queixas como descobriu também que o próprio Carl Eugen devia perto de 12 milhões de *gulden*. Por seis anos ele se fez surdo às exigências das autoridades imperiais, que Frederico, o Grande, estava disposto a impor pela força caso necessário — ele estava irado como um professor com o discípulo que se mostra infiel — mas aos poucos o duque voltou ao senso comum. Em 1767 demitiu seus atores franceses e metade do corpo de balé. Em 1768, reduziu o tamanho da ópera e orquestra. Em 1769, Jomelli deixou Stuttgart, compreendendo que os dias de glória haviam passado; tentou por correspondência impor o seu direito às partituras das obras compostas para Carl Eugen, mas sem êxito. Em 1770, o duque aceitou a constituição, reduziu sua *Kapelle* a 46 cantores e músicos e, depois disso, para as grandes festividades recorria aos estudantes da Academia Militar e da Academia de Música e Dança por ele fundadas e depois amalgamadas na sua *Carlschule*. O posto de Jomelli ficou vago até que um italiano desconhecido, Boroni, se dispôs a aceitar mediante um salário de apenas 2.500 *gulden*. A projetada edição por Carl Eugen das

obras de Jomelli jamais foi feita, pois ninguém a subscreveu. Em 1776 contentava-se com uma *Kapelle* de 16 músicos aumentada por seus alunos, e ele viveu até 1793, construtivamente ocupado em reformas educacionais e sociais, fielmente freqüentando as récitas de *opera buffa*, *opéra comique* francesa e *Singspiel* que agradavam a seus cidadãos.

Burney, presto em tirar uma lição e assegurar que ninguém a perca, merece o direito de fazer um epitáfio no que com o tempo veio a ter pouca importância musical, apesar do que teve de construtivo na ópera em Berlim, Dresden e Stuttgart, embora se tenham gasto fortunas: criou-se um público popular para a arte e o hábito mental que considerava subsídios de fundos públicos não só necessários como naturais. Burney observava em 1772 que todo o custo da música de Carl Eugen, juntamente com os subsídios à *Carlschule*, foi de apenas 66 mil florins. Escreveu ele, talvez pensando na época em que Carl Eugen fazia as suas loucuras da mocidade “em ocasiões como essa que talvez a música seja um vício, funesto à sociedade; pois aquela nação, metade de cujos súditos é de atores, rabequistas e soldados, e a outra de mendigos, parece tão-só ser mal governada”.⁴

Isso são casos de ópera palaciana no que têm de sensacional e talvez de mais duvidoso. É impossível dizer se o eleitor da Saxônia e o duque Carl Eugen de Württemberg eram dedicados à música ou se desperdiçavam dinheiro na ópera porque os lisonjeasse refletindo a sua magnificência. Com as suas excentricidades empregavam grande número de músicos, mas não tinham real influência no desenvolvimento da arte; nada do que Hasse e Jomelli escreveram dependeu das condições em que trabalharam e das comodidades proporcionadas a eles.

Teria sido possível, evidentemente, apoiar a ópera sem as descabidas extravagâncias e qualquer grau de sensacionalismo. Munique tem uma história operística muito anterior à de Dresden; a primeira ópera levada à cena lá foi *La Ninfa Ritrosa*, de Jacob Porro, produzida em 1654, quando Porro era *Kapellmeister* há 21 anos. A música em Munique era também totalmente italianizada. Entre a nomeação de Porro e o fim do século XVIII, só um *Kapellmeister* alemão foi nomeado: Johann Kaspar Kerll, que se manteve no posto de 1656 a 1674 e foi talvez o mais completo dentre as muitas mediocridades nomeadas para o cargo.

A ópera em Munique nunca foi ambiciosa, mas era tão dispendiosa como em qualquer outro lugar; duas óperas foram encomendadas para o casamento do eleitor Carl Albert com Maria Amalia, filha do imperador José I, em 1722, e custaram 200 mil florins. Em 1728 a *Kapelle* custava 40 mil florins por trimestre. Três dos cantores — o primeiro *castrato*, o

⁴ Burney. *The Present State of Music in the Netherlands, Germany etc.*

primeiro tenor e o primeiro barítono — recebiam mil florins cada, e o custo do guarda-roupa para a música de Peli para o conhecido libreto de Metastasio de *La clemenza di Tito* foi a 2.829 florins e 31 coroas. A construção do suntuoso *Residenztheater* por Cuvilliés em 1753 sugere ardorosa paixão pela ópera, mas continuava o ramerrão de Munique — mantido, aparentemente, pela simples razão de que se esperava que o eleitor a mantivesse — e só com a sucessão de Carl Theodor, de Mannheim, no eleitorado em 1778 é que a música em Munique recuperou a ambição que a tornara famosa na época de Lasso. Podemos mencionar o *Idomeneo* de Mozart, ópera produzida em 1781, como o primeiro resultado da injeção de sangue novo por Carl Theodor.

Em muitas cortes a ópera jamais foi uma atividade central. Dittersdorf explica como a ópera chegou à corte em Schlosshof, enquanto ele esteve a serviço do príncipe de Hildburghausen, entre 1750 e 1758. Certo Piloti, administrador de uma companhia itinerante de ópera, procurou o príncipe e ofereceu-se para produzir o que desejasse; escolheu-se *La Serva Padrona* de Pergolesi, que foi apressadamente preparada “com poucos violinos para marcar os compassos” e a récita foi feita naquela noite. Teve bastante sucesso, embora a falta de ensaio sugira que os padrões de Schlosshof fossem baixos para induzir o príncipe a fazer um contrato com Piloti, mediante o qual haveria uma temporada de ópera com récitas diárias de inícios de julho ao fim de outubro. Uma grande garagem de carruagens seria utilizada como teatro temporário.⁵

Como *Kapellmeister* do bispo de Grosswardein sucedendo a Michael Haydn, Dittersdorf persuadiu seu patrão a permitir-lhe montar um pequeno teatro no palácio com um superavit de 1.400 florins que sobraram da dotação de 16 mil florins da *Kapelle* referente ao ano anterior. O bispo desfrutava, em seu teatro, mascaradas e bailes pouco compatíveis com a sua posição, e em 1769 foi acusado de permitir apresentações no teatro durante o Advento e na Quaresma, sendo aconselhado delicadamente pelo secretário particular de Maria Teresa a desfazer o teatro antes que a imperatriz se visse obrigada a tomar medidas contra ele.

Em Darmstadt, a ópera da corte foi inaugurada em 1709, quando Graupner era *Kapellmeister*; continuou por dez anos e depois ficou abandonada até 1776, quando se abriu uma ópera pública, amparada pelo governo do *landgrave*.

Em Bonn, o arcebispo-eleitor Clemens August, depois de 1723, introduziu a ópera. Ele pôde tirar proveito de uma renda grande (sua arrecadação era 40% maior que a verba de um milhão de florins de seu predecessor)

⁵ Carl Dittersdorf. *Autobiography*, tradução de A.D. Coleridge, Londres, 1896.

e subsídios externos. Da França recebia 7.300.000 francos, da Holanda vinham 76 mil *reichthaler*; também a Áustria subsidiava grandemente o seu Estado. Ele herdou uma *Kapelle* de 20 músicos cujos salários iam a 8.890 florins por ano. "Clemens August", escreveu um biógrafo, "despendia monstruosas somas em esplêndidos ornamentos, magníficas equipagens, mobiliário e obras raras de arte ... óperas, dramas, balés, charlatães, trapaceiros, cantoras, atores e dançarinos. Só o seu teatro e ópera custavam 50 mil táleres por ano."⁶

Maximilian Friedrich, sucessor de Clemens August, continuou o perdulário estilo do antecessor. Entretanto, as óperas ouvidas na corte de Bonn não eram obras dos seus próprios músicos, mas de compositores italianos populares; Galuppi e Piccinni parece terem sido os mais aplaudidos. Durante esses anos Maximilian Friedrich reduziu o número de récitas e ficou satisfeito com apresentações ocasionais da companhia itinerante de Seyler na *Komödien Haus* de Bonn, um edifício de dois andares com o *Redoutensaal* do eleitor em cima de um auditório que muitos visitantes consideravam de péssima qualidade para ser digno de uma corte elegante.

Se, por alguma razão, a ópera sofria limitações, a música religiosa e de câmara presidida por Ludwig van Beethoven, avô do compositor, não sofreu. No ano de sua morte, 1773, o arcebispo-eleitor tinha nove cantores, dois deles "aquisições novas" retidos sem pagamento e à espera de cargo remunerado, sete violinistas, dois violistas, dois celistas, um contra-baixista e quatro fagotistas; dois trompetistas dos Guardas-Vidas e dois trompetistas palacianos com um percussionista.

Em 1777, a companhia de ópera de Seyler deixou sua base em Dresden, onde competia com a ópera da corte presidida pelo *Kapellmeister* Bondini, e decidiu viajar entre Frankfurt e Mains, trabalhando em cidades entre elas. Seyler tinha uma companhia em grande escala, com 230 atores, cantores e músicos, e sua proximidade levou Maximilian Friedrich a encomendar a formação de uma companhia em Bonn para a temporada de verão em Colônia. Na nova companhia entraram muitos cantores de Seyler, e a ópera tornou-se permanente de novo em Bonn.

Um poucas obras apresentadas provinham de suas próprias fileiras. Uma obra de Christian Gottlob Neefe (o melhor dos professores de Beethoven), que abandonou a ópera para ser organista da corte em Bonn, foi tocada em 1782. Georg Benda, que por algum tempo deixou Berlim e trabalhou com a companhia de Seyler, contribuiu para o repertório com três obras. D'Antoine e Schuster, habitantes de Bonn, o último dos quais oficial do exército do eleitor, cada um deram uma obra. Quanto ao mais, embora

⁶ Citado em Thayer, *Beethoven*.

o repertório incluísse obras de Florian Gassmann, Holzbauer, Hiller, Schweitzer e Michl, e óperas italianas de Piccini, Salieri, Paisiello, Cimarosa e Sacchini, o grosso das óperas apresentadas era francês: Grétry, Philidor e Monsigny parece terem sido os compositores mais populares. *Die Entführung aus dem Serail* foi produzida na temporada 1782-3, dando ao violista-repetidor de 12 anos de idade Ludwig van Beethoven o que parece ter sido o seu primeiro conhecimento de uma das obras maiores de Mozart. Talvez não seja fantasioso ver em *Fidelio* a influência de óperas francesas com as quais o jovem Beethoven esteve em íntimo contato na orquestra de Bonn.

Todavia, a ópera morreu com Maximilian Friedrich em 1784; Maximilian Friedrich, o eleitor, deixou-a morrer. Como todas as companhias pequenas de ópera, ela dependia de um repertório de obras conhecidas e não auxiliava os compositores, a não ser dois amadores de Bonn. A não ser a corte, Bonn era uma cidade de menos de 10 mil habitantes e, nessas circunstâncias, a história da sua ópera é sobremodo notável, principalmente levando-se em conta que o seu governo pouco cuidava da educação e bem-estar do seu povo. Mas uma instituição tão pequena não estava evidentemente em condições de encomendar novas obras e enfrentar os custos da produção delas.

Por estranho que pareça, foi na corte imperial em Viena que a ópera revelou novas formas, novas técnicas e novas expressões, não obstante o conservadorismo fundamental do gosto musical vienense. O prestígio do maior centro musical do mundo atraiu todo compositor ambicioso à cidade, e a abundância da sua nobreza criou uma demanda de música que só podia ser satisfeita mediante entrada de obras novas e admiráveis. Foi Viena que fomentou as óperas originais de Gluck e as óperas revolucionárias de Mozart

A ópera chegou à corte imperial no reinado de Fernando III, que se tornou imperador em 1637. Fernando, compositor de música religiosa cujo gosto era quase total por música italiana, encheu sua *Kapelle* quase só de músicos italianos; a Áustria, com seus territórios na Itália, estava por demais aberta ao influxo de músicos italianos, e até o século XIX, a música italiana foi sempre forte em Viena. Em 1641, um arranjo da lenda de Ariadne e Teseu que misturava caracteres de *opera buffa* com os de *opera seria* de modo quase tão pouco convencional como que prevendo a *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss parece ter sido a primeira ópera em Viena. Em 1643, o *Egisto* de Cavalli foi encenada lá.

Até o final da Guerra dos 30 Anos houve pouco dinheiro para obras numa escala imperial, e coube a Leopoldo I, que subiu ao trono em 1658, tornar a ópera vienense digna da grandeza da corte do imperador. Além disso, Leopoldo era compositor, cujo oratório *Il sacrificio d'Abramo* iniciou a popularidade desse gênero musical na sua capital. Ele escreveu

cerca de 150 cantos para inserção em óperas e oratórios de outros compositores.⁷ Ele reinou até 1705, e durante o seu reinado 400 óperas novas foram produzidas em Viena por compositores como Giovanni Felice Sances e Antonio Draghi; em 1665, Pietro Antonio Cesti foi designado *vice-Kapellmeister*. Cesti deteve o cargo até 1669 quando deixou Viena. Foi o *Pomo d'Oro* de Cesti, calculado em 300 mil *gulden*, a ópera encenada para comemorar o casamento de Leopoldo em 1667.

Leopoldo iniciou a construção de uma ópera pública em 1697, mas o teatro foi destruído por um incêndio dois anos depois. Seu sucessor, José I, construiu outra, em vez de reconstruir a antiga. *Josephinisches Theater* tinha dois palcos, um para apresentação de grandes *operas serias* durante o carnaval, e outro para obras e peças teatrais de menor escala. Assim foi utilizado até que o teatro perto do portão coríntio – o *Kärntnertor Theater*, oficialmente o *Städtisches Komödienhaus* de construção municipal – foi erguido para ser utilizado pela ópera e por companhias teatrais de comédias populares e *Singspiele*. Esse teatro pegou fogo – destino comum dos teatros construídos de madeira – em 1761. A corte *Hofballhaus* foi convertida em teatro, tornando-se o *Burgtheater*, em 1763, e ao mesmo tempo a corte comprou o local do *Kärntnertor Theater*, que veio a ser a segunda sede da ópera. A instituição veio a ser propriedade ao mesmo tempo da cidade e do povo como do imperador. Maria Teresa, que se tornou imperatriz em 1740, tinha uma passagem secreta do seu palácio ao *Burgtheater*, mas a administração da ópera estava a cargo de um sindicato de aristocratas que o geriam como empresa comercial. Metastasio, o grande mestre do libreto da *opera seria*, foi para Viena em 1730, tendo sido nomeado poeta da corte e lá permaneceu até falecer em 1782. A sua prolongada existência foi em si um obstáculo à mudança. Mas as inovações vieram naturalmente. Enquanto a aristocracia continuava dedicada à *opera seria*, o restante do público, força cada vez maior para a manutenção da ópera, ia-se voltando paulatinamente mais para o caráter naturalista e menos extravagante da *opera buffa*. Gluck chegou a Viena em 1761, quando o seu balé *Don Juan* foi produzido no *Kärntnertor Theater*. Um ano depois o *Orfeo* inaugurava a revolução operística, levada à originalidade graças ao libreto e ensino de Ranieri Calzabigi. *Orfeo*, *Alceste* e *Paride ed Elena* tiveram suas primeiras récitas em Viena, e conquanto os círculos palacianos achassem a princípio difícil aceitar alguma coisa que rompia com a forma estabelecida por Metastasio, as obras tiveram grande êxito popular e foram suficientemente lucrativas para levar os diretores a incentivar a continuação da revolução.

⁷ Grove. *Dictionary of Music and Musicians*, 5ª ed. Verbet: Viena.

Como citar o Grove's

José II, que se tornou imperador em 1781, foi ainda mais longe e incentivou a ópera e o *Singspiele* alemães. O seu entusiasmo pelo estilo nacional levou à produção, em 1782, de *Die Entführung aus dem Serail* (*O rapto no serralho*), com as suas tendências à ópera italiana e ao *Singspiele*. Levou também à apresentação do *Singspiele* nos novos teatros suburbanos, sobretudo no *Freihaus Theater* construído no que hoje poderíamos chamar de local proletário. O *Freihaus Theater* ensejou um local para Emanuel Schikaneder, mais tarde libretista de *A flauta mágica*. A companhia de Schikaneder apresentava peças do seu diretor (que era também respeitável barítono e principal comediante da companhia), algumas das quais exploravam tradições populares enquanto outras rompiam inteiramente com elas. Mas, embora *Die Entführung* fosse extremamente popular, a corte e a nobreza em geral não partilhavam o entusiasmo do imperador pela ópera alemã, e ela continuou a existir um tanto precariamente nos teatros que a aristocracia em geral não freqüentava até o sucesso de *A flauta mágica* torná-la totalmente respeitável. Ainda assim, iria passar uma geração e a influência da ópera francesa se exerceria antes que o repertório alemão começasse a rivalizar com as obras italianas que eram ainda o pilar não só do teatro vienense como também de todos os teatros através da Alemanha. A única outra ópera alemã ficava em Mannheim, onde, mesmo antes de obter o patrocínio do imperador Ignaz Holzbauer, trabalhava no equivalente alemão da *opera seria* entre 1753 até sua morte 30 anos depois. Entretanto, a ópera em Mannheim era assunto secundário. O grande entusiasmo do eleitor Carl Theodor era pela música orquestral.

Foi em conseqüência da revolução de Gluck que Mozart pôde encenar e obter aclamação por suas três óperas italianas amadurecidas, *Casamento de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, adaptando *Don Giovanni*, criado originalmente em Praga, às condições de lançamento e produção em Viena, mas escrevendo as duas outras obras atendendo à encomenda da Ópera Imperial.

Evidentemente, os custos da ópera em Viena não eram inferiores aos enfrentados pelos reis da Saxônia ou por Carl Eugen de Württemberg. Entretanto, o imperador era suficientemente rico para custeá-las sem catástrofe financeira, e por todo o século XVIII, mesmo antes que a ópera se tornasse negócio do sindicato aristocrático, foi administrada tendo em vista a realidade financeira. Em 1768, segundo Leopold Mozart, era administrada por um empresário profissional "... certo Affligio, que tinha de pagar perto de mil (florins) anuais a certas pessoas a quem do contrário a corte teria de remunerar. O imperador e toda a família imperial nada pagam pelos seus camarotes. Conseqüentemente, a corte nada pode dizer a esse Affligio, pois tudo é empreendido à custa dele"⁸ Como não é de

⁸ Emily Anderson. *Letters of Mozart and his Family*. Carta de 30 de julho de 1768.

surpreender, talvez, um administrador profissional parecia evitar os desastres financeiros que perseguiram os amadores bem-nascidos do século XVIII que se aventuravam nas finanças da ópera.

[Os músicos palacianos responsáveis pela música de todas essas óperas eram também responsáveis pelo sem-número de apresentações de música religiosa, concertos, sinfonias e música de câmara que eram parte da vida cotidiana de qualquer corte do século XVIII. Fora de Viena, o que era novo, temerário e “progressista” em música provinha das cortes onde a ópera não era uma preocupação dominante, principalmente Mannheim e Eszterhaza. Nos anos de 1770, o príncipe Nikolaus Esterhazy dedicou-se à ópera, e foi assim responsável pelo grosso das óperas de Haydn; mas apesar de termos aprendido a apreciar as óperas de Haydn pela sua autêntica qualidade, o tipo de música que dele se exigia não precisava ir além das convenções, conquanto a sua criatividade como autor de melodia e seu domínio da forma o levassem a desenvolver a ópera convencional em diretrizes puramente musicais.]

No início do século XVIII, J.S. Bach em Weimar devia e foi empregado para escrever ambiciosa música religiosa para uma pequena corte onde a ópera era impossível. Em Cöthen, corte calvinista que não tinha música religiosa, devia produzir pouco mais que música de câmara. A música nessas cortes era e continuou sendo sempre em pequena escala. [O barão von Fürnberg, primeiro empregador aristocrático de Haydn, era filho de um médico enobrecido cujos recursos permitiam manter um quarteto de cordas em sua casa de campo durante o verão. Os primeiros quartetos de Haydn, *opera* 1 e 2, escritos para Fürnberg, podem, por acaso ou de propósito, ser tocados como quartetos ou, mais eficazmente, por uma orquestra de cordas com contrabaixo uma oitava abaixo do celo e com o baixo em geral faltante quando tocados por quarteto e o celo pode atingir registros agudos.]

Antes de meados do século a música havia sido mais importante na Europa de fala alemã como serva da religião; sua transformação em necessidade social alterou a organização da *Kapelle* palaciana. No século XVII baseava-se nas necessidades dos serviços da capela do patrão, fosse ele católico ou protestante. [Em fins do século XVIII, a música litúrgica era um subproduto da atividade do *Kapellmeister*. As missas de Mozart, ladainhas e vésperas nos agradam por suas qualidades mozartianas mais do que pelo tom religioso que parece habitar apenas a inacabada Missa em dó menor e o *Réquiem*. Haydn, compositor mais religioso por natureza, não se viu na obrigação de compor para a capela do seu patrão entre 1782 e 1796, dado que o imperador José II desestimulou o emprego de orquestras na igreja. Mas nem Mozart, nem Haydn, nem alguém que pudesse esperar música religiosa por parte deles, parece ter tido consciência de um senti-

do de falta. O que José II fez foi interromper uma rotina, mas não estancar uma fonte de inspiração.]

Em Weimar, de 1708 a 1717, J.S. Bach foi organista da corte e *Conzertmeister* sob o *Kapellmeister* Johann Samuel Drese, e o grosso de suas composições lá foi para a igreja. Durante sua breve estada naquela corte, a orquestra ampliou-se enquanto o coro permaneceu pequeno e estático. Numa pequena corte como Weimar, o número de músicos especialistas era limitado. O mestre dos pajens era um dos dois baixos; o segundo baixo e chantre era o quinto mestre no ginásio da cidade. Um dos dois tenores era o secretário da corte. Dois dos seis trompetistas no rol da corte em 1716 eram funcionários e um dos violinistas arrolados era um dos secretários. O tio de Bach, Johann Christoph, como músico palaciano do conde Ludwig Günther de Schwarzburg-Arnstadt, era também um dos *Stadtpfeifer* de Arnstadt, e tocava numa *Kapelle* onde o camareiro, o adegueiro e o chefe de obras eram cantores, sendo instrumentistas o atuário-mor e o cozinheiro-mor. [Vários dos cantores estavam à disposição também como instrumentistas quando o coro não estava em atividade, e várias pessoas de fora, sobretudo professores, podiam integrar o conjunto como violinistas.]

A obra orquestral alemã típica da primeira parte do século XVIII — na medida em que essa obra existe — poderia ter sido uma das suítes de Bach ou um dos seus Concertos de Brandenburg, que refletiam de modo bastante rigoroso as forças disponíveis numa corte alemã de porte médio. [À parte os grandes centros — Potsdam, Munique, Dresden e Stuttgart — o sem-número de cortes menores ocupava-se de música na escala possível por um pequeníssimo núcleo de profissionais sem outras funções além da musical, secundada por funcionários palacianos cujos deveres musicais ocupavam apenas nas partes do seu expediente e cujo emprego e *status* dependia dos demais deveres funcionais.]

Mais ou menos à mesma época, em 1709, quando a ópera palaciana chegou a Darmstadt no tempo em que Christoph Graupner era *Vice-Kapellmeister*, a *Kapelle* tinha 30 integrantes; o rol inclui três funcionários da escola e dois meninos cantores. Entre os instrumentistas contavam-se o secretário da corte, o secretário da chancelaria, o chefe da cozinha, o secretário de gabinete e o secretário do tesouro. Três membros tinham trabalho extramusical; um era “lacaio” e dois eram servos. Essa lista, porém, arrola apenas um cantor adulto e dois meninos, porque os cantores da *Kapelle* eram arrolados num “Livro de Igreja” separado. Nove dos 30 nomes constantes da lista são de trompetistas da corte, pagos pelos orçamentos militares.

Em 1718, a lista passa a 41 nomes; são sete trompetistas, um dos quais é também contrafagotista. Só um professor é arrolado, e oito membros da orquestra eram funcionários do palácio: dois funcionários da chancelaria, um funcionário do Ministério da Guerra, arquivista, secretário do tesouro e um assistente do conselheiro de guerra. Os demais membros eram

duas cantoras, cada qual arrolada como *cantatrice*. A segunda da lista, Johanna Elisabeth Hessin, era a mais bem paga da *Kapelle* em termos monetários; seu salário era de 698 florins. Anna Maria Schoberin, a outra *cantatrice*, recebia 450. Johann Michael Bohm, cujas funções não são mencionadas, ganhava 600 florins. O *Hofkantor* recebia 472. Graupner, *Kapellmeister* desde 1711, recebia 675 *Reichthaler* e suprimentos de cereais, cevada, farinha, vinho etc. no valor de 108 táleres; Gottfried Grüns-wald, *Vice-Kapellmeister*, ganhava o mesmo montante de dinheiro e suprimentos. A lista de 1718 inclui dois *castrati*; um deles, Campioli, recebia 400 florins, com 156 *Reichthaler* para alimentação. O salário do outro, arrolado como *Der Kleine Castrat*, não é mencionado.

As mudanças verificadas nos nove anos que separam as duas listas resultam da evolução da ópera em Darmstadt, onde o costume de arrolar os nomes de cantores regulares em lista separada da dos instrumentistas explica o fato de não serem mencionados nomes de tenores ou baixos. Em 1767, sete anos após a morte de Graupner, a lista da *Kapelle* inclui três cantoras bem como um contralto, um tenor e um baixo, e divide a orquestra em seções: há cinco primeiros e três segundos violinos, um violista, um celista e um contrabaixista, um flautista, um oboísta, um fagotista e três trompistas. Seis trompetistas do palácio e dois percussionistas acham-se à disposição da *Kapelle*. O *Musikus* da cidade entra no rol, mas os seus deveres em palácio não são mencionados. Na lista de 1718, só um sineiro, um contrabaixista, um trompetista, fagotista e trompista têm as funções mencionadas, além do organista da corte, os trompetistas e o chantre.

A lista de 1767 especifica a orquestra palaciana típica do século XVIII. Suas qualidades representativas podem ser verificadas por comparação com outras orquestras no mesmo período. Em 1709, a Orquestra da Corte de Dresden tinha quatro violinos, duas violas, quatro celos, um contrabaixo, duas flautas, quatro oboés e dois fagotes; podia haver acréscimo de trompetistas e percussionistas militares quando necessário. Em 1768 havia 15 violinos, quatro violas, três celos e três contrabaixos, duas flautas, cinco oboés, cinco fagotes, duas trompas, dois trompetes, dois cravistas e percussão. Trompetistas e percussionistas tornaram-se membros regulares da orquestra, e não soldados de empréstimo.

Em 1777, a orquestra em que estavam tanto Leopold como o filho Wolfgang Mozart em Salzburg podia contar com cerca de 12 a 16 violinos, quatro violas, três celos, três contrabaixos, duas flautas, seis oboés, dois fagotes e duas trompas. A orquestra que tocava para Mozart em Paris em 11 de abril de 1781 consistia em 40 violinos, dez violas, oito celos, dez contrabaixos, quatro flautas, quatro oboés, quatro clarinetes, seis fagotes, quatro trompas, quatro trompetes e tímpanos.

Em 1781, a Orquestra Gewandhaus de Leipzig classificava os seus primeiros e segundos violinistas separadamente, e tinha seis de cada. Com

eles iam três violas, quatro celos e contrabaixos, duas flautas, dois oboés, três fagotes, duas trompas, dois trompetes e tímpanos. A orquestra de Haydn em Eszterhaza em 1783 tinha 11 violinos, duas violas, dois celos e dois contrabaixos, dois oboés, dois fagotes e duas trompas. Quando necessário trompetes e percussão, eram chamados da milícia do príncipe Eszterhazy. Ao mesmo tempo, de 1781 a 1783, a orquestra da ópera da corte em Viena tinha seis primeiros e seis segundos violinos, quatro violas, três celos e três contrabaixos, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, quatro trompas, dois trompetes e tímpanos. Em meados do século, a idéia do cravo como instrumento contínuo necessário ia desaparecendo. Nos concertos Salomon, dirigidos por Haydn em 1791, ele regentado ao cravo no qual tocava um contínuo aparentemente bem trabalhado para despertar interesse, embora a sua orquestra se baseasse em cerca de 12 e 16 violinos, quatro violas, três celos e quatro contrabaixos. As sinfonias exigiam duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes e tímpanos.

A Orquestra Gewandhaus, a de Mozart em Paris e a de Haydn em Londres não eram, evidentemente, orquestras palacianas. A orquestra de Salomon para os concertos de Haydn não era simplesmente um conjunto eventual de músicos reunidos para concerto, pois Salomon organizava a sua série de concertos desde 1786, introduzindo sinfonias de Haydn e Mozart. A Londres de 1791 podia apreciar ópera nas terças-feiras e sábados à noite, e concertos nos demais dias. O próprio Salomon dirigia a orquestra para a Academia de Música Antiga, e outros músicos, provavelmente toda a orquestra que tocava para Haydn nas salas de Hanover às noites de sextas-feiras, surgiam todas ou quase todas as outras noites da semana sob auspícios de terceiros.

A Orquestra de Gewandhaus, a de Mozart em Paris e a de Haydn em Londres seguiam inevitavelmente o padrão das orquestras palacianas. Escrevia-se para apresentação na corte a música mais moderna e atrativa, não só para concertos como para salões de baile. Seria um tanto difícil concluir até que ponto a forma da orquestra fosse musicalmente inevitável. O quinteto de cordas — um coro homogêneo perfeitamente equilibrado — era bastante inevitável, mas o trio de instrumentinos — o clarinete não se tornara um membro regular da orquestra até fins do século, embora o *Zoroastro* de Rameau tivesse uma parte para ele em 1749 e Arne acrescentasse clarinetes à sua orquestra para *Thomas and Sally* em 1760 e *Artaxerxes* dois anos depois — não combinavam bem. Nos anos 1770, Gossec adotava normalmente clarinetes em suas sinfonias, mas Haydn, apesar das experiências com instrumentinos nas suas primeiras sinfonias — utilizou corno inglês na sinfonia nº 22, por exemplo, mas não flauta e oboé —, desprezou o clarinete até 1792, quando o empregou na Sinfonia Concer-

tante de Londres e depois, em 1793 e 1794, na segunda série de sinfonias londrinas.

O fagote já vinha pertencendo à orquestra desde os inícios da padronização orquestral, pois acrescentava substância e clareza ao baixo cifrado. Só na década de 1780 Haydn, nas Sinfonias de "Paris", os tornou independentes de celos e contrabaixos. Já nos anos 1770 o fagote insinuava-se entre os instrumentos graves da orquestra. Flautas e oboés, também, continuavam ligados aos instrumentos agudos, acrescentando substância e cor ou simplesmente sustentando a harmonia, mas tinham pouca atividade independente até fins da década de 1770. Isso, evidentemente, se devia em parte à imperfeita afinação deles e à entonação casual. As viagens de Burney através da Europa musical levaram-no a certas observações cáusticas sobre a qualidade de afinação e entonação dos instrumentos continentais.

Trompas e trompetes — os últimos em geral só utilizados em obras um tanto triunfais — só apresentavam temas de tipo fanfarra ou eram utilizados para sustentar a harmonia em poderosas passagens orquestrais. A arte de tocar os clarins altos na qual os trompetistas de Bach em Leipzig, por exemplo, foram mestres, morrera com a deterioração dos padrões de execução musical nas guildas de *Stadt-pfeifer*, cujos propósitos e padrões musicais eram muito menos relevantes na segunda metade do século XVIII do que haviam sido no princípio. A falta de trompetes, onde não são mencionados no rol das orquestras, significa apenas que os patrocinadores ainda consideravam os trompetistas como soldados sobretudo e apenas como músicos de tempo parcial. As orquestras citadinas, como a de Mozart no concerto de Paris, automaticamente relacionava os seus trompetistas.

A orquestra palaciana semiprofissional que se valia de funcionários e servos musicalmente capazes permaneceu na medida em que a música continuava uma necessidade social. Quando, em 1769, o bispo de Grosswardein verificou que a sua casa de ópera o fizera cair no desagrado de Maria Teresa, desfez toda a sua *Kapelle* exceto o organista e dois trompetistas. Pediu a Dittersdorf que ficasse, mas o compositor não via razão para continuar como *Kapellmeister* depois da dissolução da *Kapelle* e também solicitou demissão. Em poucos meses encontrou-se com o príncipe bispo de Breslau, conde Schafgotsch, a quem não via desde que Frederico, o Grande, invadira a Silésia e vivia nas suas propriedades em Johannisberg com uma renda de "13 ou 14 mil *gulden* por ano". O bispo solicitou a Dittersdorf que passasse o inverno com ele. "Criados e secretários musicais, assim como funcionários em Johannisberg", compositor e patrão juntos, constituíram uma orquestra de cordas com cerca de oito músicos.

Dittersdorf passou o inverno de 1769-70 lá, e para mantê-lo em Johannisberg, o bispo deu-lhe uma sinecura como guarda-florestal, com a reversão do posto de chefe florestal, fê-lo cavalheiro da espada de ouro, e por fim garantiu sua sucessão ao posto de chefe florestal obtendo para ele

um título de nobreza. Uma alta no preço da madeira para construção produziu um lucro de 1.500 florins e, com outros 900 florins do príncipe, a orquestra de empregados, secretários e funcionários aumentou para 17, e uma torre no jardim do bispo com poucos gastos converteu-se num pequeno teatro para o qual Dittersdorf escreveu ópera, *Singspiel* e oratórios, ao passo que sua música de câmara, concertos e sinfonias eram tocados nos concertos do bispo. A existência de uma *Kapelle* palaciana e de ópera não significava necessariamente um desprezo megalomaníaco pelos fatos da realidade financeira.

A estrutura da orquestra palaciana — flauta, oboés, fagotes, trompas e cordas — parece inevitável por causa das suas qualidades puramente musicais e da sua capacidade para matizes, variedades de tom e dinâmica. Era um privilégio dos ricos porque, como demonstrou a experiência de J.S. Bach e de outros na primeira metade do século XVIII, custava mais do que uma cidade de porte médio podia manter. A Orquestra Gewandhaus, por exemplo, não se tornou totalmente profissional até meados do século XIX, e as suas finanças dependiam amplamente de subscrições ou receitas de bilheteria. Precisava de dinheiro público, ou de um governante rico amante da música, para manter-se uma orquestra plenamente profissional e bem treinada de modo a produzir música que valesse a pena.

Nesse contexto, as realizações da Orquestra de Mannheim foram notáveis e influentes. Os compositores de Mannheim criavam relativamente pouco (a escola de Mannheim estabeleceu a sinfonia a quatro movimentos intercalando o minueto e o trio entre o movimento lento e o *finale*.) O eleitor Carl Theodor deu um lugar a Johann Wenzel Stamitz na *Kapelle* de Mannheim em 1743 por ser ele brilhante violinista. Depois Stamitz foi nomeado *Konzertmeister* e diretor da Música de Câmara do Palácio após dois anos. Sua música combinava intensidade e ardor com a elegância em que a época insistia, e exigiu de seus músicos o que poucas orquestras da época podiam satisfazer. Transformou a Orquestra Mannheim num virtuoso instrumento muito mais eficiente e excitante do que qualquer outro na Europa, e viu que ele o estimulava a escrever música ainda mais exigente.

Era natural talvez que ele encontrasse ensejo na orquestra de Mannheim para certo grupo de compatriotas de talento — Franz Xaver Richter, Anton Filz, seu filho Carl Philipp, entre outros — muitos dos quais foram compositores de valor bem como executantes de primeira ordem, a quem Stamitz deu disciplina e unanimidade de estilo que possibilitou mestria nos *accelerandi* e *ritardandi*, e o notável controle dinâmico que criou a lenda de que os músicos de Mannheim inventaram o *crescendo* e o *diminuendo*. Foi o seu estilo de tocar mais do que as obras escritas para eles o que encantava os estrangeiros em visita a Mannheim. O estilo, por sua vez, divulgou-se; os músicos de Mannheim apareceram na orquestra em Eszterhaza e obtinham importantes cargos em Paris, Viena e orquestras menos

influentes, ao passo que compositores e regentes que os ouviam em Mannheim eram incentivados a novas idéias.

A morte de Stamitz em 1757 deixou um notável estilo a compositores de menor vulto e que converteram os seus efeitos a uma série de fórmulas; a música, por uma estranha mas não singular inversão de valores, servia o estilo orquestral em vez de o estilo servir a música. Quando Mozart visitou Mannheim em 1778, foi antes o esplendor da execução do que a qualidade da música tocada o que lhe suscitou o entusiasmo; como se sabe, era muito difícil agradar a Mozart.

Outro fato digno de nota sobre Mannheim eram os salários pagos aos músicos do escalão superior da *Kapelle*. A mãe de Mozart, sua companheira na viagem a Paris que o levou a Mannheim, informava ao marido: “O principal ator do teatro, *Herr Marshall*, ganha 3 mil *gulden* por ano, e o pior cantor, mesmo iniciante, ganha 600.”⁹ “Também na orquestra, eles ganham ótimos salários. *Herr Cannabich*, como diretor, ganha 1.800 *gulden*, *Herr Franzl*, como *Konzertmeister*, ganha 1.400 *gulden*, o *Kapellmeister Holzbauer* ganha quase 3 mil *gulden* e, além disso, ganham presentes a cada nova composição.” Nem todos os salários em Mannheim eram tão esplêndidos. Fridolin Weber, copista da corte e voz de baixo, e pai da cantora Aloysia, por quem Mozart na época caiu de amores, recebia 400 *gulden* anuais, cerca de 40 libras. O senhorial salário de Holzbauer era, evidentemente, cerca de 300 libras da moeda inglesa. Mas o salário de Leopold num posto equivalente ao de Cannabich, em Salzburg era notavelmente inferior, não passando de 180 libras.

O influxo de compositores da Boêmia — à parte o grupo de Stamitz em Mannheim — coincidia com o amadurecimento da sinfonia. Uma geração antes, os quatro irmãos Benda estiveram a serviço de Frederico, o Grande. O mais velho, Frantisek, internacionalmente famoso como violonista, veio a ser *Konzertmeister* em Berlim. Seu irmão mais novo, Jiri Antonin, tornou-se *Kapellmeister* do duque de Sachsen-Gotha. Antonin Reicha, nascido em Praga em 1770, foi desde 1818 até sua morte em 1836 professor de teoria e composição no Conservatório de Paris. Vanhal, Kozeluch, Gyrowetz, Vorisek, Gassmann e outros, trabalharam em Viena no apogeu do período clássico.

A Boêmia, sob o domínio da Áustria e com a sua identidade nacional fortemente reprimida desde as guerras de religião em inícios do século XVII, não tinha uma autoridade musical central a não ser da Ópera em Praga, instituição popular que a cidade herdou do período anterior àquele em que o imperador estabeleceu sua capital em Viena. Um aristocrata

⁹ Emily Anderson. *Letters of Mozart and his Family*. Carta de dezembro de 1777.

crata moderno da Boêmia, ou qualquer nobre ambicioso em busca de poder ou influência, gastava mais tempo em Viena do que em suas propriedades, de modo que havia poucas oportunidades para os músicos boêmios de formação em escolas onde a música era considerada importante como nas escolas alemãs.

[A sinfonia e o concerto clássicos evoluíram nas cortes onde os compositores eram incentivados a trabalhar ambiciosamente nas formas instrumentais. Se o eleitor Carl Theodor e os príncipes Eszterhazy que empregaram Haydn não apreciassem música orquestral e camerística, teriam mantido os seus *Kapellmeister* e compositores palacianos ocupados com outra obra.] Como homens apropriados em sua posição, cada um sustentava uma ópera. Em Mannheim, o povo tinha ingresso grátis na platéia, e Holzbauer fazia experiências com a ópera alemã. Em Eszterhaza, um pequeno mundo, Haydn escreveu 12 óperas e foi responsável pela apresentação de muitas outras, na semana normal de Eszterhaza e dois concertos e representações de ópera assim como a música de câmara do príncipe na década iniciada em 1780, seis ou sete novas produções e reapresentações se deram no teatro de Eszterhaza anualmente. Também foi apresentada praticamente uma nova obra de Haydn por ano e de muitos outros compositores, entre os quais Paisiello, Piccinni, Salieri, Cimarosa, Grétry. Maria Teresa confessava que, quando queria ouvir boa ópera, ia a Eszterhaza. A ópera lá era empreendimento de alto custo. De acordo com o *Diário* do general Miranda, que lá ouviu ópera em 26 de outubro de 1785, o príncipe Nikolaus Eszterhazy gastava 30 mil florins por ano no seu teatro.¹⁰ Os seus cantores lhe custavam precisamente o que bons cantores teriam custado em Viena, e embora o auditório do seu teatro fosse pequeno, o palco era grande e notavelmente bem equipado.

[Quando Haydn entrou para o serviço de Eszterhazy com o príncipe Paul Anton, em 1761, seu trabalho era nos palácios da família em Viena e Eisenstadt, onde tinham já uma galeria de arte e um bom teatro. Paul Anton morreu em março de 1762, e o seu sucessor, príncipe Nikolaus (que era alcunhado "O Magnífico") tinha uma residência de caça em Eszterhaza, nos pantanais húngaros, que foi convertida em esplêndido palácio, que ele começou a ocupar em 1765. Era a última palavra em torres de marfim, tão distante de qualquer cidade que o príncipe, cercado pelo seu exército cerimonial, por funcionários palacianos, pela sua *Kapelle*, por atores e um exército de criados jamais se incomodou com o mundo exterior, a não ser quanto aos representantes dele que ele cuidava de convidar.

¹⁰ H.C. Robbins Landon. *The Symphonies of Joseph Haydn*. Londres, Rockliff, 1955.

Eszterhaza era tão inacessível que em 1772 Burney lá não foi, embora viajasse muito e já conhecesse e admirasse a obra de Haydn, tendo ouvido muito dele em Viena. A viagem era demasiado cara e tomava muito tempo mesmo para um viajante tão intrépido como Burney.]

Já que Eszterhaza estava habitável, o príncipe Nikolaus achou agradável viver como monarca de tudo o que superintendia. Perdeu o hábito de dividir o ano entre Viena e suas propriedades. Isso exigia a assistência permanente de sua *Kapelle* em Eszterhaza; poucos na orquestra levavam vida de casado, porque a casa dos músicos no novo palácio não tinha acomodação para as mulheres dos músicos, e o pedido de licença ou para que o príncipe voltasse à civilização que se supõe ter sido feito pela *Sinfonia do adeus* em 1772 foi um lamento do coração dos músicos. Haydn transformou as desvantagens geográficas da sua situação em coisa proveitosa. Disse ele a Georg August Griesinger, seu primeiro biógrafo: “Em Eszterhaza não só tive o estímulo de constante aprovação, mas como regente da orquestra pude experimentar, descobrir o que causava bom efeito e o que o enfraquecia, pois eu era livre para alterar, melhorar, acrescentar ou omitir tão ousadamente quanto me agradasse. Distante do mundo, não havia ninguém para me incomodar e fui forçado a me tornar original.”

Em outros lugares, sobretudo em Mannheim e Viena, a dinâmica formal da sonata e da sinfonia vinha sendo trabalhada. Em Eszterhaza, Haydn estabeleceu os seus propósitos expressivos criando uma distinção clara entre a sinfonia, por um lado, e por outro o entretenimento musical de serenatas e divertimentos.

Mas a alegação de que tinha “constante aprovação” do príncipe Nikolaus deve referir-se não só ao seu aproveitamento de estruturas formais e da liberdade com que se movia nelas, mas também aos materiais de que se utilizava. À parte temas adaptados de cantochão para sinfonias escritas para apresentação em determinados dias de festa, melodias de caráter popular, minuetos distantes da etiqueta da corte e temas que pareciam provir de música cigana, às vezes, foram tão surpreendentes para um público aristocrático quanto o vigor e não raro força plebeus da obra de Haydn.

Ao examinar as magníficas sinfonias *Sturm und Drang* que Haydn compôs em inícios da década de 1770, Robbins Landon¹¹ sugere que a desaprovação do príncipe acabou com esse período de aventura, no qual Haydn apelou para um vigor tempestuoso, força e liberdade harmônicas. A prova de Landon para isso deve estar na natureza das sinfonias que se seguiram na década posterior a 1774. Trata-se de obras harmonicamente

¹¹ *Ibid.*

pouco arrojadas, limitadas na gama de tonalidades exploradas, pouco inventivas e às vezes de feitura singela. Acabaram-se o impulso e energia das sinfonias *Sturm und Drang*. O que ficou é magistral mas destituído de profundidade de sentimento até o renascimento da ambição sinfônica pelo estímulo de uma encomenda vinda de Paris. Durante esse período das sinfonias despretensiosas, ele esteve profunda e exaustivamente ocupado com a ópera.

Se aconteceu uma interrupção na obra de Haydn, teria sido a reação natural de um patrão que não queria ser muito perturbado por um compositor subitamente afligido por uma visão trágica. Nada há na biografia conhecida de Haydn para explicar o súbito surgimento do sentimento trágico em sua música em fins da década de 1760 e sua partida por volta de 1774, mas se corretas as suspeitas de Landon, o príncipe Nikolaus Eszterhazy tolerou muita música forte, tempestuosa e perturbadora do seu *Kapellmeister*, até que exigisse um fim desse meio particular de expressão. Antes dessa reação do príncipe houve um sem-número de sinfonias *Sturm und Drang*, conforme insinua Landon.

Entretanto, as condições do serviço de Haydn eram de molde a que ele pudesse automaticamente atender ao gosto do príncipe. Quando designado *Vice-Kapellmeister*, era subordinado a Gregorius Werner, *Kapellmeister*, em tudo o que se referisse ao coro, mas tinha quase completo domínio sobre a orquestra. A sua situação continuava como a de um criado superior.

Em 1765, uma ordem do príncipe Nikolaus mostra exatamente como um *Kapellmeister* devia ser tratado. O coro de Eisenstadt, indolente e mal disciplinado, havia deixado a galeria do coro em desordem. Portanto, Haydn recebeu a incumbência de preparar um catálogo em duplicata dos instrumentos e música existentes, apondo os nomes dos compositores e o número de partituras disponíveis; depois, providenciar para que o professor mantivesse a música catalogada em boa ordem e os instrumentos em boas condições. Ao que parece, alguns músicos descuidavam-se de suas funções nos serviços religiosos; coube a Haydn cuidar de que comparecessem regularmente. Durante a ausência do príncipe, o compositor era responsável por dois concertos semanais e tinha de mandar um relatório quinzenal sobre qualquer dos faltantes. Por sua vez, Haydn era instruído a trabalhar muito em composição e, sobretudo, compor algumas obras novas para barítono. Enorme quantidade de tudo que ele escreveu devia ser mandada ao príncipe.¹²

Aparentemente a rigidez dessas instruções (resultado de uma queixa de Werner, imediato superior de Haydn, sobre a pouca disciplina de

¹² Joseph Haydn. *Collected Correspondence and London Notebooks*. Organizado por H.C. Robbins Landon, Barrie and Rockliff, 1959.

Haydn), era amenizada pela satisfação do príncipe com as obras por ele solicitadas; valeram a Haydn um presente de 12 ducados e uma encomenda de mais seis peças para barítono. A produção de Haydn nesses primeiros anos no serviço em Eszterhazy foi tão prolífica que é difícil enxergar alguma razão, para não falar em justiça, na censura do príncipe. Não surpreende que ele reconhecesse enganos numa partitura com a explicação de que mal podia manter os olhos abertos enquanto escrevia. A inacessibilidade de Eszterhazy significava que ele tinha menos oportunidades de aliviar sua carga introduzindo obras de outros em seus programas.

Todavia, em 1768 Haydn começava a receber os privilégios que sugerem ter ele estado totalmente nas graças do príncipe Nikolaus. Em 1768 compôs a *Cantata Aplauso* para o aniversário de um abade, talvez em Göttweig, ou Kremsmünster (como o compositor veio a admitir quando, já idoso, foi interrogado sobre a obra) ou talvez Zwettl. A essa época, o príncipe estava claramente disposto a permitir que o seu *Kapellmeister* atendesse a encomendas externas. Nas décadas de 1770 e 1780, evidentemente Haydn teve permissão para distribuir exemplares de suas obras a numerosos mosteiros na Áustria, Baviera e Boêmia bem como a inúmeros nobres. Em 1780, parece não ter havido obstáculos à publicação de quaisquer obras que os editores desejassem, e a consequência disso foi o alastramento da sua reputação que ensejou encomendas ao compositor vindas de Cádiz em 1785 (*As sete falas do Salvador na cruz*) e de Paris em 1786 (as seis Sinfonias “de Paris”).

Evidentemente aumentava o prestígio de Eszterhazy com a celebridade internacional de Haydn. Embora seja difícil acreditar na amizade íntima entre Haydn e o príncipe Nikolaus, este era homem de verdadeira cultura e educação, capaz de compreender a grandeza do seu *Kapellmeister*. Até a morte de Nikolaus, Haydn gozou da confiança do patrão. Recomeçou com o príncipe Anton Eszterhazy, que não tinha qualquer interesse particular em música, mas queria ficar ligado a um famoso *Kapellmeister* e, por fim, depois de sua segunda visita a Londres, verificou que sua reputação lhe permitia ser tratado com cortesia.

Pode ser que os feitos de Haydn tenham sido singulares porque a situação de Haydn era singular. Ele teve condições de seguir sua própria linha de evolução a despeito da seriedade musical do seu objetivo. O fato de ter sido capaz de fazê-lo é indício da musicalidade dos seus dois primeiros príncipes Eszterhazy — e, embora Anton tenha permitido a dissolução da *Kapelle*, a obra de Haydn tinha ido tão longe que continuou em outros lugares através de outras mãos, pois o exemplo de Haydn muito fizera para consolidar o estilo sinfônico geral em vez dos estilos locais persistentes antes da ampla divulgação da sua obra. A sua influência exerceu-se tanto sobre padrões como sobre compositores. O estilo passou a ser socialmente admitido precisamente por ser variado, vigoroso e completo.

A obra de compositores de Mannheim, de Haydn e Mozart nos últimos 15 anos de sua vida estabeleceram padrões que em si atuavam contra muito do que se fazia pelas pequenas *Kapelle*. Não tinha realmente condições a orquestra heterogênea de Dittersdorf em Johannisberg de tocar a sinfonia *Sturm und Drang* de Haydn, ou as que escreveu para Paris e Londres, empreender as sinfonias de *Linz* ou de *Praga*, ou as três obras finais de Mozart no gênero. Do mesmo modo, estava além dos recursos da maioria dos patrões despendere dinheiro em música para criar orquestras em condições de executar, no crescente número de concertos públicos, o que vinha obtendo aceitação como a obra mais eficazmente composta e interessante.

Em fins do século XVIII o novo padrão — não só de acabamento técnico, mas de interesse e entusiasmo musical — transformou o gosto geral. O estilo sinfônico leve, cômico, um tanto descontraído de Salzburg e as cômodas relaxações em geral dadas pelos primeiros autores sinfônicos de Viena, como Gassmann, Wagenseil e Monn, não foram cultivados por Haydn e por Mozart em virtude de serem pouco atraentes e expressivos; a nova satisfação era mais brilhante e o sentimento mais intenso. Tinha mais a comunicar, mas para produzir seu efeito exigia mais dinheiro.

Do mesmo modo, o sistema administrativo adotado pela ópera imperial em Viena reduzia em muito o custo à bolsa do imperador de um modo que já atuava eficazmente na Itália. Na Alemanha e Áustria havia certa distância entre o gosto popular que os autores de *Singspiele* e peças na tradição popular satisfaziam, e o gosto operístico fomentado pela ópera imperial. Isso significava que o imperador era ainda forçado a pagar muito pelo prazer pessoal no teatro de ópera, mas que considerável parcela das despesas correntes era coberta com as rendas de bilheteria. Na década de 1770, nem o sacro imperador romano se dispunha a enfrentar os custos da ópera sem outros meios.