

11 AS ORIGENS DA ÓPERA

Jamais poderemos realmente afirmar por que um estilo mais ou menos universal é superado por outro. Seria perigoso simplificar a questão examinando as origens da música barroca em fins do século XVI e dizendo que um estilo morre de exaustão enquanto outro toma o seu lugar. O estilo polifônico estabelecido continuou lado a lado com a nova música, e Monteverdi, o maior dos mestres de inícios do barroco, também escreveu no velho estilo a que chamava de *prima prattica*. A mudança deu-se não em virtude do esgotamento da polifonia, mas da verdadeira transformação na sensibilidade européia; as causas dela estão entre os imponderáveis da história os quais só podemos conhecer pelos resultados que apresenta.

Dois princípios encontraram expressão na música barroca. Um, a monodia dramática que veio a dar na ópera, era novo e revolucionário; o outro, o princípio pelo qual obras extensas eram elaboradas por contraste, o estilo concertato que deu origem ao concerto na sua forma primitiva, foi uma evolução, devida mais a compositores venezianos que a quaisquer outros, da prática renascentista. A história da música entre aproximadamente 1600 e 1750 é a narrativa da interação e evolução desses dois princípios.

Uma simplificação tradicional atribui a criação da ópera aos encontros dos Camerata — grupo de artistas que discutiam os seus problemas com Giovanni Bardi, conde de Vernio. Vincenzo Galilei, Caccini, Strozzi, Corsi, Peri e Rinuccini, juntamente com o patrão deles, eram uma *accademia*, ou clube de artistas, de notável distinção intelectual e artística. A simplificação é justificável, pois inicia a história da ópera num ponto a partir do qual seus futuros desdobramentos fluem com precisão e em ordem lógica. A ópera, contudo, evoluiu a partir de variadas causas, algumas das quais os *Camerata* teriam repudiado com desdém. Seja qual for a época e autenticidade do drama popular tal como mantido pelos folcloristas, suas sobrevivências modernas assim como os primeiros autos de milagres mostram que os primeiros dramaturgos europeus escolheram uma forma na qual a música devia acrescentar intensidade a palavras que eram por vezes cantadas e às vezes recitadas com acompanhamento musical.

Podemos recuar ao que se poderia chamar “drama artístico”, até os manuscritos do século X da biblioteca em São Gall. Eles contêm tropos que se expandiram em dramas curtos independentes da liturgia. Desde as

suas origens, o drama europeu parece ter aceito a noção da música como uma intensificação pelo menos, e às vezes como manifestação, do drama. No século XVI, as *mascherata* que foram uma das atrações do carnaval das cidades italianas evoluiu para o balé e foram copiadas para representações palacianas na França. A mistura de mitologia alegórica e lenda medieval era tratada, pelos franceses, em poesia palaciana em vez das cantigas rudes e singelas do carnaval. Disso surgiu o *ballet de cour* francês, que teve influência decisiva em todo o futuro do teatro francês, pelo menos até o advento da grande ópera do século XIX. Os poetas franceses, tal como os membros da *Camerata* do conde Bardi, estavam fascinados pela possibilidade de formas nas quais música e poesia se integrassem, e começaram a promover encontros na *Académie de Poésie et de Musique* em 1570 quase 30 anos antes que os intelectuais florentinos começassem seus debates. Fizeram experiências com poesia fortemente acentuada e altamente rítmica a que chamavam *vers mesurés*, nas quais a força rítmica das palavras predeterminava as ênfases e o plano rítmico da música a que se ajustavam por compositores como Claude le Jeune e Jacques Maudut. O ritmo dos *vers mesurés* é forte mas muito variável, e veio a ser o estilo dos trechos para solo vocal (*récits*) da música do *ballet de cour*, até que, em meados do século XVII, Lully a transformou no recitativo francês.

O objetivo da *Académie* era a restauração de um estilo que seus componentes acreditavam ter sido uma das glórias da era clássica da literatura grega; descobriria um estilo musical que não mais tratasse versos como simples matéria-prima para exploração pelo compositor, mas um estilo no qual, reforçado pela música, os versos seriam declamados de modo que a música mantivesse o atrativo próprio ao mesmo tempo que o esquema verbal de ritmo e inflexão fossem realçados por sua união com os valores musicais de ritmo e tom determinados. Isso era um reflexo, em termos especificamente franceses, da paixão renascentista pelas glórias da Antiguidade clássica e uma determinação em restaurar as suas glórias. O homem culto do Renascimento estava persuadido ^{da} ~~de~~ que muito do teatro grego havia sido musical. Aristófanes, em *As rãs*, referiu-se desdenhosamente ao “plúnqueti-plunque-plunque-plunque” das cordas de alaúde entre as estrofes de um coro trágico, e havia outros textos para amparar a opinião do drama grego como um tipo primitivo de ópera. Os eruditos renascentistas estabeleceram que a música deve ter sido destinada não a “expressar” as palavras de uma peça grega, mas a transmiti-la com o máximo de eficácia pelo domínio do tom e do ritmo. Essa noção é que eles introduziram na mistura de canto, dança, coro e mímica que era o *ballet de cour*.

A música na França já estava sob o controle de estatutos reais tão vagos como os do Concílio de Trento; em outras palavras, existiam regulamentos que tentavam reger atitudes mais do que legislar quanto a tipos precisos de composição. Carlos IX havia promulgado um estatuto que de-

clarava, de modo bastante percuciente, que a música de um país refletia a sua situação social. Ronsard, cuja influência como grande poeta dava peso a tudo o que dissesse, falara em termos platônicos sobre a influência da música nas mentes dos ouvintes, e o rei fez eco às suas palavras ao declarar que, quando a música era rude e desorganizada, as maneiras seriam depravadas, mas que uma música bem organizada criaria a possibilidade de vidas sadias e bem equilibradas; a música, em outras palavras, era uma poderosa arma social, e podemos historiar a evolução da arte na França a partir desse reconhecimento oficial de sua importância e efeito sociais.

Entretanto, quando, em 1570, a *Académie de Poésie et de Musique* solicitou por cartas alvará para registrar sua fundação, viu-as recusadas, pois, de acordo com o *Parlamento* de Paris, suas doutrinas corromperiam a juventude. Sua existência oficial começou em 1571, quando o escritor Jean-Antoine de Baïf, passando por cima do Parlamento, pediu diretamente ao rei o reconhecimento da Academia. A corrupção vislumbrada pelo Parlamento era, é claro, meramente verbal e literária, como se a introdução de metros qualitativos clássicos nos versos franceses, em vez dos metros de ênfase a que todo francês alfabetizado estava acostumado, parecia ao Parlamento de Paris algo de duvidosa moralidade. Entretanto, a firma editora de Le Roy et Ballard pôs em circulação grande número de canções ouvidas na *Académie*; elas eram a base natural do *ballet de cour*, a ópera lulliana que dele surgiu e, mais remotamente, a grande ópera através da qual Meyerbeer converteu o grande estilo do século XVIII num esplendidamente sensacional entretenimento burguês.

Em 1581 para o casamento do duque de Joyeuse e a Srta. de Vaudemont, Baltasar de Beaujoyeux, violinista palaciano que deixara a Itália para integrar o serviço de Catarina de Médicis e que serviu com Maria Stuart, Carlos V e Henrique III, designava o que alegava, aparentemente com razão, ser o primeiro balé dramático, *Circe*, ou o *Bailado cômico da rainha*. O adjetivo "cômico", explicava o compositor, indicava que se tratava não apenas de uma mistura de canções, coros e danças, mas de uma história continuada, contada em música, dança, mímica e todos os demais elementos do primitivo bailado palaciano. "Dei vida e expressão ao bailado", declarava Beaujoyeux, "dei canto e música à comédia, e os acompanhei de muitas montagens e cenários ricos e fora do comum, de modo que estou feliz na criação de um conjunto bem proporcionado, agradável à vista, ao ouvido e à inteligência."¹

O *Ballet de cour* consistia em certas *entrées*, dançadas ou representadas por mímica, precedidas de versos cantados como *récités* ou falados.

¹ Citado em Henri Prunière. *Le Ballet de cour en France*.

Música coral, canto com acompanhamento de alaúde ou conjuntos instrumentais acompanhavam a dança e a mímica. Cantores e instrumentistas eram mantidos fora da cena a menos que alguma coisa na história exigisse que tomassem parte na representação. A forma era totalmente palaciana; os bailarinos eram cortesãos e o *finale*, um *grand ballet*, convertia-se em oportunidade para a realeza mostrar a sua dignidade, graça e habilidade técnica na dança, se assim o quisesse. Paulatinamente tornou-se mais estilizada, eliminou a fala e ficou totalmente unificada pela música. Caccini, o cantor e compositor florentino que era um dos componentes mais importantes da *Camerata* do conde Bardi, foi para Paris a chamado da rainha francesa, Maria de Médicis, esposa de Henrique IV. O estilo de cantar de Caccini, que revelou a rápida correspondência com o drama dos músicos italianos modernos e vinha sendo chamado de *stilo rappresentativo*, com a sua dependência em relação ao recitativo e declamação dramática, impressionou a corte francesa e sobretudo Pierre Guédron, que em 1601 se tornou compositor da corte e foi portanto responsável pela criação de grande número de bailados. Como foi depois da visita de Caccini que a poesia falada desapareceu do *ballet de cour* para ser substituída por música em estilo recitativo livre, os ensinamentos dos pioneiros florentinos tiveram influência no estilo extremamente diverso de música dramática que surgiu na França, embora depois de 1620 a noção de drama continuado desaparecesse do *ballet de cour*, que voltou a ser uma mistura de cenas divertidas sem qualquer preocupação de continuidade. O sacrifício de poetas e coreógrafos e compositores veio a dar ao balé sua continuidade e forma; a dança converteu-se numa elaborada interpretação, o que também ocorreu com a decoração das partituras que a motivavam.

Era natural que a mascarada inglesa, por toda a elaboração do seu cenário e música, devesse ficar mais perto do drama falado que os acontecimentos paralelos na Itália e na França. Seus assuntos eram muito restritos; não podia igualar a gama de drama falado de, digamos, desde *A comédia dos erros* à *A tragédia do vingador*, ou de *A agulha da matrona Gurton* até o *Rei Lear*. Ela começou como um rebento de um drama altamente evoluído, destinado a conceder mais espaço do que o drama podia dar aos divertimentos da moda como canto e dança, e para a elaboração de cenário e montagem. O drama continuou a dominar porque era ao mesmo tempo muitíssimo popular no seu atrativo e totalmente requintado em técnica. O hábito de pensar em termos de drama, com atenção devida ao equilíbrio, coerência de caracterização, contraste de cena e o tipo de credibilidade que advém de uma persuasão bem-sucedida de um público a interromper sua descrença, contribuiu mais do que qualquer coisa para o desenvolvimento de uma verdadeira ópera inglesa até o século XX.

O resultado das experiências em monodia realizadas pela *Camerata* foi, a princípio, romper com as tradições populares tão completamen-

te como o *ballet de cour* rompeu com as tradições populares da França. O drama palaciano, na Itália como em toda a parte, deu ensejo a inserções musicais chamadas *intermezzi* (ou originariamente *intermedii*); cada *intermedio* apresentava uma peça autônoma, ou peças autônomas, de música — bailados, madrigais, motetos seculares, solos de canto ou obras para conjunto instrumental, cada qual destinado apenas a alegre contraste com a peça. Relacionavam o drama falado com a música de carnavais e festividades públicas, para se converterem nas complicadas demonstrações de pompa e cerimônia palacianas durante o século XVI. Em Florença, em 1539, o casamento de Cosimo I de Médicis com Eleonora de Toledo teve festejos nos quais um dos *intermedii* consistia em quatro solos de canto e quatro madrigais, alguns para quatro e outros para oito vozes, todos com variado acompanhamento orquestral, de Francesco Corteccia. Antes do final do século, quando Ferdinando de Médicis se casou com Cristina da Lorena, os *intermedii*, que foram elaborados pelo próprio Bardi, tiveram textos (entre outros) de Ottavio Rinuccini, autor dos libretos das primeiras óperas. Marenzio e Cavalieri, madrigalista e pretense operista, estavam entre os compositores que compunham madrigais, coros duplos, coros triplos, *sinfonie* instrumentais e um último madrigal que exigia sete grupos de vozes diversas, com um total de 30 partes, cada qual exigindo dois cantores. A obra foi escrita para órgãos, alaúdes, violas, liras, harpas, trombones, cornetas e instrumentinos, orquestra palaciana típica na Itália daquela época, que Monteverdi teve de utilizar com alguns acréscimos e prodigiosa imaginação em seu *Orfeu*. Os *intermedii* Bardi, diferentemente da vasta maioria de tais coisas, foram considerados dignos de publicação e foram publicados em Veneza.

Enquanto prosseguia esse processo de elaboração musical, a montagem de *intermedii* tornou-se também grandemente complicada, de modo que o seu atrativo visual bem como a música transformaram em mero apêndice o drama que se destinavam a iluminar. Com a peça pastoral, forma que se tornou popular como entretenimento palaciano na Itália do século XVI e que interligava na representação cantos e coros, os *intermedii* estimularam formas como o ciclo madrigal dramático, cujo exemplo mais conhecido é *L'Amfiparnasso* de Orazio Vecchi, no qual 11 diálogos e um monólogo são todos exceto uma cena como madrigais em cinco partes; a exceção é uma cena para quatro vozes. Os diálogos são composições a cinco partes, sendo que as três vozes mais graves cantam e são respondidas pelas mais agudas, de modo que a voz intermediária, um tenor, tanto interroga como responde, sendo membro de ambos os grupos.

Os ciclos de madrigais adquiriram forma a partir dos temas das *commedia del'arte*; não há registro da montagem de *L'Amfiparnasso*, mas ciclos posteriores foram representados em mímica com os cantores por trás das cenas. Foram as primeiras obras em que a música foi deliberadamente

vinculada à comédia, e a obra de Vecchi, embora a primeira por nós conhecida, é verdadeiramente cômica em seu tratamento do diálogo, ao passo que os monólogos são encenados num estilo agradável de madrigal, mas em geral sério. Como todas as formas primitivas de que evoluiu a ópera, ela estava em contato com as tradições populares musicais; seus vínculos com a *commedia dell'arte* confirmam isso.

Embora o conde Bardi, como conhecedor aristocrático e diletante estivesse envolvido em entretenimento palaciano convencional, quando sua *Camerata* começou a reunir-se por volta de 1590, procurava algo bem distante do tipo de drama musical que pudesse utilizar qualquer das formas populares da moda. A *Camerata* voltou as costas às tradições populares que já haviam levado a música ao palco e eram até certo ponto exploradas tanto pela mascarada inglesa como pelo *ballet de cour*. O círculo de Bardi era formado por intelectuais em condições de determinar o tipo de entretenimento que desejassem e capazes social e financeiramente de pôr à prova o efeito dele na representação.

Dois correntes de pensamento convergiam na criação de um novo estilo por eles; a primeira era a psicologia dos "humores" renascentista, doutrina segundo a qual o caráter individual é determinado pela predominância de um estado de espírito ou sentimento, e que repercute ruidosamente através do drama inglês dos tempos elisabetanos e jacobianos e que ensejou a doutrina musical barroca das "afeições", para a qual qualquer peça de música só podia, e só devia, exprimir um único estado de espírito ou sentimento. *L'Amfiparnasso* tem como subtítulo "os vários humores da música moderna", e se põe a descrever uma série de 14 caracteres: sério, jovial, universal, misto, libertino etc. até o melancólico.

Tratava-se de doutrina consensual e não era o interesse precípuo da *Camerata*. Como os colegas franceses da *Académie de Poésie et de Musique*, o círculo de Bardi estava entusiasticamente resolvido a restaurar as glórias da antiga tragédia grega, com a sua seriedade, elevação e poder. Se a música ouvida no teatro grego fosse digna dos temas trágicos — e essa crença persistiu até fins do século XVIII — devia ter sido música de incomparável poder e beleza. Mas ao mesmo tempo deve ter transmitido e não obscurecido as palavras a que se ajustavam, e deve portanto ter tomado por base as inflexões e entonações da voz falada de um ator capaz de fazer jus às glórias da dramaturgia grega. Deve achar o equivalente musical das leis da retórica e cumpri-las fielmente.

Essa era a censura da *Camerata* contra a música da época anterior à sua; ela devorava palavras para seus próprios fins e podia transmitir todos os tipos de coisas — as emoções predispostas no compositor pelo texto, a atmosfera geral criada pelo texto e a situação dramática — mas não podia transmitir palavras de maneira clara e distinta, de modo que, como a música, causassem seu próprio efeito no ouvinte. A polifonia renascentista

era uma arte rejeitada por eles em virtude da relativa independência das palavras a não ser como justificativa ou razão para a composição.

As primeiras obras dos músicos da *Camerata* a pôr suas idéias em prática eram composições para uma só voz e com acompanhamento de um único instrumento. Seria possível ver nessas obras um deleite natural no canto afirmando-se contra a dominância de uma arte que surgiu no Norte da Europa e por certo tempo afogou o que era naturalmente italiano e sutilista. Mas isso seria enxergar desfiguradamente as primeiras cantatas que extraíram seus textos do que havia de melhor em poesia; *Il Conte Ugolino* de Galilei* era uma adaptação de palavras de Dante a voz e tiorba, que se perdeu. Algumas de suas peças, juntamente com música de Peri e Caccini, nas quais acreditavam haver restaurado o segredo perdido da declamação dramática tal como praticada pelos gregos antigos, foram publicadas em 1602, numa coletânea chamada *Le nuove musiche*. No prefácio, Caccini escreveu: “Se quisermos falar bem em música, precisamos ter certo nobre desdém pelo canto.” Quer dizer, para que a grande poesia seja fielmente transmitida em música, a música deve sacrificar-se ao padrão de declamação do poeta, e não impor seus próprios esquemas rítmicos e melódicos às palavras. Nisso, Caccini está apenas declarando que seguiu o ensino a ele transmitido no *Discorso sopra la musica moderna* do conde Bardi: “Ao compor, seja o seu principal objetivo dispor bem os versos e declamar as palavras o mais inteligivelmente possível, não se deixando desviar pelo contraponto.”² Também Peri declarava a sua intenção de ressuscitar o estilo da música grega, e no prefácio de sua *Euridice* explica sua partitura e o estilo quase puramente declamatório ao dizer que “os gregos antigos utilizavam uma harmonia que ultrapassava a da fala comum, mas ficava abaixo da melodia para assumir uma forma intermediária”.³ Acreditava ele que essa “forma intermediária” era o estilo recitativo em que compôs a sua ópera.

A total rejeição da polifonia por esses compositores, mesmo numa época em que a polifonia se simplificava, pode ser percebida nas obras contidas em *Le nuove musiche*. As partes vocais quase desprezam a melodia; nem tentam qualquer contorno melódico coerente e atrativo, mas apenas dão ênfase retórica às palavras, e o acompanhamento era não raro da maior simplicidade, quando não apenas uma nota grave que os ouvidos modernos acham tosca. O que conseguiram foi um tratamento quase explosivamente emocional de palavras emotivas exclamatórias; o que atingiram foi o estilo

* Pai do célebre astrônomo. (N. do T.)

² O. Strunk. *Source Readings in Musical History*.

³ *Ibid.*

recitativo essencial que a música tinha de realizar antes que pudesse pôr-se inteiramente a serviço do drama.

As primeiras óperas a surgir da *Camerata* florentina em fins do século XVI obedeciam totalmente às doutrinas do grupo que as elaborou. Eram obras quase totalmente declamatórias, não muitas vezes marcadas por atividades relevantes tais como dissonância expressiva e sua resolução no acompanhamento. Da perspectiva do drama, surgiram das peças pastorais palacianas; os enredos eram extraídos da mitologia clássica e referiam-se ao amor, pois que o amor satisfeito ou frustrado oferecia o maior estímulo à expressão verbal — e portanto musical. Como os autores gregos a quem se referiam como seus mestres, os compositores preferiam que a ação transcorresse fora do palco e fosse relatada por um mensageiro. Rinuccini acompanhou essa convenção porque a narrativa do mensageiro seria uma expressão verbal mais enfática do que poderia surgir da própria representação, e portanto mais apropriada que esta para uma arte de declamação exaltadamente acentuada. A *Dafne* de Peri, produzida durante o carnaval de Florença de 1597, perdeu-se, mas a sua *Euridice*, cantada no palácio do duque Corsi para o casamento de Henrique IV com Maria de Médicis em 1600, sobreviveu. O próprio duque Corsi tocou o cravo na orquestra, e os únicos outros instrumentos exigidos, à parte duas flautas ouvidas num simples *ritornello*, são *chitarone*, viola de gamba e tiorba. O exemplar publicado, que foi a público logo após a representação, dá apenas um baixo cifrado. O que é dramático quanto à obra o é apenas num sentido rudimentar. Peri sabia que o drama devia variar em andamento e intensidade, de modo que dava oportunidade — talvez uma concessão ao gosto menos puro e educado que o de seus amigos — a uma ou outra canção e coros.

* A primitiva ópera florentina é uma forma quase terrivelmente cerebral, tentativa de eruditos empenhados em limitar o poder da música a serviço das palavras. A *Euridice* de Peri foi algo de notável na primeira representação por ser nova e porque foi ouvida por grande número de pessoas a quem o corpo de doutrina reunido e elaborado pela *Camerata* — com a qual a maioria deve ter sido familiar — ainda não havia sido manifestado em ação. A ópera como Peri a compôs era por demais despojada e puritana para sobreviver como estava, fugindo à expressividade musical e dobrando as palavras a um estilo deliberadamente formal de declamação, o qual, com o tempo, prejudica a capacidade do executante de produzir um efeito natural. Passaram-se apenas sete anos entre a *Euridice* de Peri e o *Orfeu* de Monteverdi, um *dramma per musica* (segundo o subtítulo do compositor) na qual, como em toda grande ópera, música e texto se casam na intenção dramática. A distância entre a obra de Peri e a de Monteverdi é imensa, pois em Monteverdi o dramaturgo musical assimila totalmente a peça na música; mas em certo sentido a ponte sobre o abismo já estava

em construção quando *Euridice* foi levada à cena pela primeira vez.

Na medida em que as óperas florentinas se destinavam a restaurar o teatro grego clássico, davam uma espécie de estética provisória à rebelião dos modernos contra a polifonia, mas não pretendiam ser os primeiros exemplos poderosos e explosivos de uma nova forma. Se eram satisfatórias ao gosto de uma nata altamente culta que por acaso vivia e tinha influência em Florença em fins do século XVI era porque a *Camerata* fora levada por suas teorias antiquadas a extremos nos quais com sucesso sacrificaram as virtudes da música às das palavras. A verdadeira ópera deveria ser um casamento mais equilibrado entre as exigências de texto e montagem.

Em 1600, ano de *Euridice*, a *Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavalieri foi criada no Oratório de São Filipe Néri em Roma. Os padres do oratório originariamente reuniram congregações para serviços devocionais extralitúrgicos, nos quais *Laudi* e outras músicas em estilo popular foram cantados; como o seu interesse era ensinar a fé e inspirar devoção, estavam dispostos a utilizar o que pudesse fomentar seu objetivo, de modo que já haviam introduzido drama religioso falado nos serviços devocionais com pregação de sermões e canto de hinos entre os atos da peça. A obra de Cavalieri aplicava os princípios da “nova música” a uma peça moralista do mesmo estilo que o *Everyman* inglês.

Conquanto historicamente possa ser contada como o primeiro oratório (a forma extraiu o nome do tipo de obra religiosa-semi-operística apresentada no oratório), a *Rappresentazione di anima e di corpo* tinha de ser representada e dançada, e era inteiramente operística. Trata de figuras alegóricas — Alma, Corpo, Intelecto, Prazer, O Mundo, Tempo e assim por diante — e emprega não apenas o *stilo recitativo* declamado, mas canções, madrigais e danças; lembrava que foi escrita não para especialistas altamente cultos mas para um público “popular”. Revelava um estilo mais elaboradamente expressivo de recitativo que os compositores florentinos haviam até agora mostrado — e isso parece também ter sido resultado do ambiente e do público — e a época, com sua paixão pela nomenclatura técnica, chamava a nova abertura de “*stilo rappresentativo*” — estilo “teatral” ou “cênico”. A obra de Cavalieri é a origem tanto do oratório como da ópera romana, e seu prefácio indica que a obra deve ser representada além de fazer rigorosas marcações para a encenação. A orquestra para ela — lira dupla, *chitarone*, clavicímalo, duas flautas e dois trompetes “*al'antica*”, devem tocar nos bastidores. Recomenda-se um madrigal em vez de introdução instrumental; todas as partes vocais devem ser dobradas e acompanhadas por “grande número de instrumentos”. Após o prólogo falado por dois jovens, entra o Tempo, e os músicos nos bastidores dão-lhe a nota com a qual sua música começa. O Prazer vem acompanhado de dois companheiros; carregam instrumentos em que acompanham suas canções e tocam os *ritornelli*. O Corpo, ao ouvir as palavras “*Si ch'ormai*

alma mia” cantadas, deve desfazer-se de alguns dos seus ornamentos, tais como o colar de ouro e as plumas do chapéu. O Mundo e a Vida Humana trapos de modo que pareçam “muito pobres e ínfimos” antes que morram e sejam vistos como cadáveres. A representação pode terminar com ou sem dança. Neste último caso, o último coro deve ser dobrado em todas as suas partes, vocais e instrumentais; mas é preferível um bailado, cantando-se um verso iniciado com as palavras “*Chiostri altissimi, et stellati*”, acompanhado “tranqüila e reverentemente pela dança. Isso deve ser seguido de outras cadências e figuras graves”, todas apropriadamente solenes. Durante os *ritornelli*, os quatro principais bailarinos devem executar um bailado, *saltato concapriole* (dançando e pulando) sem cantar. Depois de cada estrofe, a dança deve ser variada, e os quatro principais podem utilizar as cadências da galharda, da giga e da corrente. Todas as estrofes do bailado final devem ser cantadas e tocadas por todos os músicos e cantores.

Os membros mais ardorosos da congregação oratoriana eram aparentemente jovens da mais baixa camada social, e conquanto seja possível imaginar (se não prontamente compartilhar) o prazer de diletantes aristocráticos ao som do *stilo recitativo* florentino desataviado, apreciando a sua escrupulosa justeza de palavras, é pouco provável que um público inculto, ciente e talvez apreciador das riquezas naturais da melodia italiana, tivesse prazer com uma música tão artificialmente limitada. Cavalieri devia levar em consideração o estilo popular na sua ópera religiosa se quisesse ter público para a obra que escreveu. Tinha de haver uma melodia normal, vitalidade de ritmo, cor e graça na harmonia e orquestração; a voz cantante tinha de transparecer em algo mais forte e mais atrativo que a declamação retórica, admitir pelo menos o tipo de elaboração melódica livre que veio a ser conhecido como *arioso* para que a música agradasse a um auditório popular. Nessas diretrizes é que a ópera em Roma veio a evoluir paralelamente ao trabalho de Monteverdi entre 1607, quando escreveu o *Orfeu*, e 1642, quando *L’Incoronazione di Poppea* foi encenada em Veneza.

Só em 1626 uma ópera de assunto secular foi encenada em Roma: *La catena d’Adone*, de Domenico Mazzochi. Treze anos depois, Mazzochi e Marazzoli escreveram a primeira ópera cômica, *Chi soffre, spera*, para o grande teatro de ópera construído pela família Barberini — para mais de 300 lugares — que se inaugurou em 1632 com *Il Sant’Alessio* de Landi, e foi a primeira ópera biográfica. A ópera romana, como toda a vida social da cidade, dependia da atitude do papa que estivesse no trono, pois o poder temporal do papa sobre os Estados papalinos era mais absoluto que o de qualquer imperador sobre o seu reino, como era natural num pequeno Estado onde o chefe espiritual era o dirigente temporal. O poder do papa sobre a Igreja imensamente esparsa era mínimo em comparação com o controle sobre os seus territórios. O papa Barberini, Urbano VIII, que

reinou de 1623 a 1644, manteve uma atitude liberal para com as artes e não fez objeção à ópera secular, mas a forma caiu em esquecimento no pontificado do sucessor de Urbano, Inocêncio X, cuja querela com os Barberini os afastou de Roma durante todo o seu papado. O reinado posterior de Clemente IV, que, como Giulio Rospigliosi, havia escrito o libreto de *Il Sant'Alessio* e outras óperas religiosas, assinalou outro período de expansão, mas a incerteza da aprovação papal reduziu a influência de Roma como centro da ópera depois do decisivo período de Urbano VIII, no qual os compositores romanos seguiram o exemplo de Cavalieri e consentiram, entre outras coisas, na introdução de coros polifônicos na ópera de um modo que feria os austeros princípios de homens como Bardi. Em Roma, a ópera rapidamente veio a distinguir entre recitativo (logo transformado em *recitativo secco*) e passagens líricas, sentimentalmente expressivas.

De certo modo, por toda a sua história inicial, a ópera em Roma foi nitidamente diferente da ópera palaciana em qualquer lugar da Itália. A ópera palaciana pretendia ser a manifestação de grandeza e glória do patrocinador que a apresentasse; a ópera em Roma destinava-se a ser moralmente edificante. Fora de Roma, a produção sensacional valia tanto quanto a boa música; já em Roma o desdém pelos prazeres visuais do palco não significavam uma concentração na qualidade musical e dramática da ópera, mas deixava um vazio no qual a inteireza da forma desaparecia pela concentração de cada departamento em sua especialidade.

Noutros lugares a ópera não tardou a tornar-se uma diversão rica e espetacularmente montada para os aristocraticamente ricos. Guido Bentivoglio, que depois veio a ser cardeal e legado papal em Flandres, estava presente à primeira representação de *Euridice* de Peri, e a descreveu assim:

Uma representação em música foi especialmente bem-sucedida pela grande diversidade de curiosas invenções de que se valeu, pela singular beleza de sua cena principal, que era muitas vezes e quase milagrosamente transformada em muitas outras cenas, e também pela excelência das máquinas, o canto, a música e um sem-número de outros artifícios que mantinham o público continuamente admirado. Ninguém podia dizer ao certo se essas maravilhas eram fantasia ou realidade, ou o que fosse maior, o deleite criado por esse espetáculo raro e sensacional ou o prazer nascido da presença no teatro de um público tão entusiasmado e majestoso.

Estava também presente o cardeal Aldobrandini, e o secretário no seu séquito anotou o acontecimento: "Naquela noite foi apresentada a principal comédia em música, que mereceu muito louvor por seus arranjos cênicos e *intermezzi*. Mas o modo de cantar logo ficou desagradável, e o

movimento das máquinas do palco nem sempre funcionou bem.” Para nenhum dos espectadores eclesiásticos, um cheio de entusiasmo e outro menos satisfeito com o entretenimento, a música foi a principal atração do espetáculo.

Montagens caras, certa paixão pela criatividade de ornamento e artifícios cênicos, juntamente com o custo de cantores e orquestra — pois um novo estilo exige que os cantores sejam preparados de novo modo, sendo, portanto, escassos e tendo condições de impor quando surge a questão de pagamento —, encareceu de tal modo a ópera que por certo tempo permaneceu monopólio de palacianos abastados. Quando a *Dafne* de Peri, hoje desaparecida, foi representada pela primeira vez, primeiro fruto que era da pesquisa e experiências da *Camerata*, e portanto mais um fascinante experimento do que entretenimento plenamente amadurecido, Marco da Gagliano — um dos compositores da *Camerata* cujas óperas foram executadas em Florença na primeira década do século XVII — observou que “entre o público estavam Giovanni de Médicis e outros ilustres cavalheiros de nossa cidade”.

Quando a *Euridice* de Peri e a ópera perdida *Il rapimento de Cefalo* de Caccini foram escolhidas como entretenimentos apropriados para as bodas de Henrique IV e Maria de Médicis em 1600, a ópera firmou-se como forma especialmente apropriada para comemorações aristocráticas. Essa adoção não se deveu principalmente ao fato de que a ópera fosse uma nova e (não obstante Bentivoglio e o secretário de Aldobrandini) impressionante forma, conquanto esse aspecto tivesse influência, mas decorreu do fato de que realmente satisfazia a ambição barroca. As cortes do século XVII viam a ópera, como Wagner 200 anos depois iria encarar a sua música dramática, como uma *Gesamtkunstwerk*, uma superarte que naturalmente abrangia e unificava todas as demais artes — arquitetura, pintura, desenho, mímica, representação, artes plásticas, poesia, dança e canto. Por essa razão, harmonizava-se solidariamente com o ideal humanista de universalidade e a concepção do “homem integral”, alvo abrangente que, desde o Renascimento, tinha sido o ideal humanista. As primeiras óperas de Monteverdi foram criadas para auditórios aristocráticos: o *Orfeu* foi produzido em 1607 numa reunião da *Accademia degli Invaghiti*; o casamento de Francesco Gonzaga, filho do patrão do compositor, em Mântua no ano seguinte, foi comemorado com uma semana de ópera, culminando com a representação da sua *Arianna*, hoje perdida, exceto o *Lamento*, que o compositor reelaborou mais tarde. Essas óperas eram montadas com prodigiosa suntuosidade, não se regateando despesas. Foram o padrão para a produção de óperas nas cortes por mais de um século e uma de suas conseqüências foi que, quando um compositor de força e gênio não controlava a produção, alguém, em geral o artista responsável pela maquinaria e montagem e interessado na criação de efeitos espetaculares, assumia

vivema! (impropriadamente...)

a função; neste último caso a música se tornava secundária a quaisquer atrativos visuais que se insinuassem no enredo.

As obras destinadas ao cerimonial na corte — e a lista delas é enorme, indo de Peri e Caccini em inícios do século XVII ao fim do século XVIII — naturalmente adquiriram uma forma dignificada, ornada e cerimonialmente grandiloquente. Os custos não eram problema, porque nenhum nobre regateava, nem os seus convidados, quando havia oportunidade de impressionar os seus pares e talvez os seus superiores. Um nobre tinha os seus próprios cantores, o seu próprio coro e os seus instrumentistas próprios; podia encomendar óperas que utilizassem intensamente o coro, e incentivar ou insistir em que os libretos se dirigissem a um público educado. A ópera palaciana por muito tempo extraiu seus temas da mitologia ou da história clássicas. Um aristocrata podia também insistir num estilo mais puro e mais austero de composição que fosse aceitável a um público popular, dando mais autoridade à orquestra e explorando peças de conjunto mais que de solo vocal. Mesmo que um aristocrata altamente culto lisonjeasse seus convidados quando presumia a familiaridade deles com assuntos mitológicos representados em música austera, uma natural recusa em estar fora da moda intelectual introduziu certo estilo um tanto intelectualístico na convenção palaciana.

Nesse sentido a ópera era a forma musical apropriada à nova situação política das nações independentes, cônscias de não terem de manter-se fiéis à Igreja católica suprapolítica e ao imperador. A magnificência era reflexo de sua própria grandeza e força. Na época do Absolutismo atingiu o apogeu nos reinados de Luís XIV e Frederico, o Grande, quando cada príncipezinho, tanto quanto podia, era o seu próprio *Roi Soleil*, a grandeza principesca escolheu a ópera como a sua mais refinada e eloqüente manifestação.

A ópera palaciana era financiada pelas rendas do príncipe, o que veio a equivaler a tributação, e a ópera na corte, como depois na cidade, destinava-se a manifestar a grandeza da autoridade que a patrocinava; tinha, portanto, de ser grandiosa. O custo não importava porque o valor simbólico da ópera compensava quaisquer somas por exorbitantes que fossem [as somas gastas.]

A elaboração e a extravagância dos entretenimentos musicais palacianos são minuciosamente registradas na correspondência, guardada no Arquivo Estatal de Ferrara, que Monteverdi recebeu de uma encomenda de Parma, terra do Marquês Enzo Bentivoglio. Bentivoglio foi incumbido de adaptar um *salon* do Palácio Farnesè em teatro, e de organizar um entretenimento, para agradar ao grão-duque (Cosimo de Médicis, durante uma visita a Parma) “com todo o tipo de magnificência habitualmente empregada por príncipes soberanos ao saudarem e festejarem cabeças coroadas”. O entretenimento foi planejado originariamente para ser feito em 1618, e Bentivoglio mandou buscar os cantores necessários em Roma, valendo-se

de um agente, Girolambo Fioretti, para achar os artistas apropriados. Fioretti solicitou instruções quanto ao emprego de um soprano feminino, visto que o preconceito contra o surgimento de uma mulher no palco poderia contrariar a sua escolha, e sugeriu, caso ele não servisse, dois sopranos masculinos, ambos *castrati*, dois contraltos, um tenor e um baixo; todos esses, exceto o contralto, (empregado pelo cardeal Montecelso) eram membros do coro papal. Fioretti queixosamente sugeriu que, se tivesse um rol dos caracteres participantes do entretenimento, poderia pôr-se à procura de outros que fossem necessários.⁴

Pierfrancesco Batisteli, responsável por parte da decoração do Palácio Farnese, do vestíbulo e escada do seu teatro, escreveu um relatório a Bentivoglio, onde mencionava o progresso da construção e a montagem das máquinas para os Deuses e a Discórdia; quando escrevia, explicava ele, estava desenhando “os carros dos Deuses que sobem”; o cenário de Baco estava completo; um artista flamengo havia feito o “cenário das quatro partes do mundo”. “O brasão de armas”, explicava Batisteli, “foi montado no palco, e aguarda-se a encomenda dos seus ornamentos de panos e bandeiras.”

O texto dos seus *intermedii* não se conserva nos arquivos que abrigam as cartas de Bentivoglio, mas os relatórios do libretista, Alfonso Pozzo, lá estão; o texto em si está guardado nos Arquivos Estatais de Parma, identificável por suas referências ao “grande Cosmo” e “grande Médicis”, e a declaração de que os *intermedii* devem ser executados “no Teatro de Sua Alteza Sereníssima”. O texto mostra que cada um dos *intermedii*, exceto o último, devia ser seguido de uma batalha simulada entre companhias de valetes: o teatro foi projetado com um espaço aberto entre os bastidores e o palco — onde, num teatro moderno, ficaria o poço da orquestra — para permitir esse tipo de representação, muito popular no início da época barroca. Os arquivos mencionam o compositor originariamente escolhido quando o entretenimento foi projetado em 1618, mas apenas por sua função; o nome dele não consta.

Acontece que a representação não ocorreu em 1618. O Teatro Farnese, construído às pressas para comemorar a visita de Cosimo, não foi inaugurado em 1618 porque o grão-duque não foi a Parma. Embora o entretenimento houvesse perdido a sua razão de ser, Bentivoglio continuou os seus planos aparentemente tão desanimado que, no mês de janeiro seguinte (1619), Pozzo fazia o melhor que podia para recrutar as suas várias deusas e providenciar os meios de transporte sem qualquer instrução clara

⁴ Stuart Reiner. “Preparations in Parma, 1618-1627-28”, in *Music Review*, v. 25, nº 4, novembro de 1964.

do organizador. “Acrescentarei um par de máquinas a ele”, escrevia, sabendo que do ponto de vista do século XVII, quanto mais espetacular a montagem mais a exibição agradaria. “Uma será de Juno, um carro puxado por dois pavões; a outra, uma nuvem que abrirá, e ao abrir-se revelará Palas, armada, num corcel flamejante, com Belona, que lhe segurará as rédeas, a pé.”

Desse modo, pronto para uma visita que jamais se deu, o Teatro Farnese esperou pela inauguração. Em 1627 foram organizadas festividades para o casamento do duque Odoardo II (que se verificou em 1622) com a filha do grão-duque Cosimo. O esquema de Bentivoglio, em esquecimento por nove anos, foi revivido e encomendou-se a música a Monteverdi; com modificações ligeiras, os *intermedii* anteriormente escritos e projetados puderam ser adaptados às festas de um casamento em vez de mera visita oficial e puderam ser encenados para saudar a chegada da noiva.

Naquela época Monteverdi era *maestro di cappella* na Catedral de São Marcos em Veneza, e trabalhava numa encomenda da corte em Mântua, a quem oferecera uma ópera anterior, *Armida*, em lugar da nova que lhe era solicitada. Aceitou a encomenda de Parma ao saber que *Armida* seria aceita pelas autoridades de Mântua. Sua preocupação quando Bentivoglio a princípio lhe fez a encomenda ensejou uma fila de candidatos de alguma importância; dentre eles Bentivoglio favoreceu a Sigismondo d'India, nobre siciliano que vivera em Parma e cujas monodias eram admiradas em Florença e Roma. Outro dos agentes de Bentivoglio, Antonio Goretti, desestimulou a idéia de encomendar-lhe o trabalho: “Ele tem na cabeça certas idéias de querer ser considerado o melhor homem do mundo, e que só ele sabe alguma coisa; e quem quiser ser amigo dele, e tratar com ele, tem de lisonjeá-lo; coisa que se poderia tolerar e lhe dar esse prazer se ele se satisfizesse com pouco.” Deve ter havido alguma rivalidade profissional na carta de Goretti, pois nas últimas linhas lembra a Bentivoglio que ele já havia composto a música para o libreto original de Pozzo, o qual não foi representado em 1618, e insinuava que, se não fosse contratado para as comemorações do casamento, todos acreditariam que fora preterido por haver produzido obra inferior. Entretanto, uma carta de Monteverdi sugere que a encomenda lhe fora feita, resolvidos os problemas mantuanos e que as suas condições foram aceitas antes de lida a solicitação de Goretti.

Cabia a Monteverdi compor uma série de *intermedii* a serem tocados entre os atos e como conclusão à tragédia de Tasso, *Armida*, e na verdade a adaptação do entretenimento grão-ducal de Pozzo teve de ser muito maior do que se supunha antes. O que começou como *la difesa della bellezza* em 1617 veio a ser “uma jornada dramática” chamada *Mercurio e Morte* e cinco *intermedii*, nos quais um novo poeta, Ascanio Pio di Savoia, inseriu grande parte da obra original de Pozzo e utilizou “máquinas” desenhadas e preparadas em 1617. Isso completava a peça; Monteverdi fez a música para ambas, mas nenhuma das partituras sobreviveu.

As vicissitudes de promover entretenimento palaciano espetacular parece terem sido intermináveis. Maria Cristina, filha mais velha de Cosimo de Médicis, prometida a Odoardo II por um contrato de casamento em 1620, teve o compromisso rompido pelo pai em 1627, quase no último momento, para fazer um casamento diplomaticamente mais vantajoso com o duque de Orleães, irmão e herdeiro presuntivo de Luís XIII da França. Foram iniciadas novas negociações e se arranhou o casamento da segunda filha de Cosimo, Marguerita, com Odoardo II. Portanto, as festividades há muito programadas e a inauguração do teatro ocorreram em 1628, como o casamento há tanto tempo projetado.

De novo foi implicado o infeliz Goretti, pois apesar do longo tempo disponível, as fases finais da obra tiveram de ser apressadas e Monteverdi precisou de ajuda. Monteverdi acompanhou Goretti a Parma em outubro de 1627, mas um mês depois Goretti escusou-o da responsabilidade pelo lento andamento da partitura. Ele fazia ótima cópia de tudo que Monteverdi compunha, logo que acabado, mas, queixa-se ele: “O *signor* Claudio só compõe pela manhã e de noite: durante a tarde não faz absolutamente nada. Insisto com ele, e o alívio desse trabalho o máximo que posso — o que significa tomar-lhe a obra das mãos depois de discuti-la e arrumá-la; acho isso tão complicado e embrulhado que dou minha palavra a Vossa Ilustre Senhoria que trabalho mais do que se tivesse de compor eu mesmo; e se deixasse a ele escrevê-la, levaria tempo, muito tempo (e se eu não estivesse tanto nos seus calcanhares, ele não teria feito nem metade do que fez).”

Naturalmente se imagina se o compositor de óperas e bailados para Mântua e metade das grandes cortes italianas, não longe da composição das grandes óperas que escreveu para os teatros públicos em Veneza, não se sentia entediado ante a idéia de escrever *intermedii* antiquados, ou se era o seu modo normal de trabalhar o que dava pretexto à ciumenta queixa de Goretti. Não cabe devanear é sobre a posição da música no projetado entretenimento; o libreto era mitológico e decorativo, não funcionalmente dramático, e destinava-se a utilizar equipamento e montagens de cena preparados dez anos antes. O compositor adaptava-se a um libreto adaptado das idéias de outrem e não tinha especial decisão no assunto, de modo que parece estranho alguém se incomodar de trazer um compositor da classe de Monteverdi de Veneza para ser pouco mais que um escriba musical. Benvoglio parece ter-lhe feito a encomenda por ser Monteverdi o mais proeminente no que havia de música moderna, cuja celebridade acrescentaria lustre às comemorações de Parma; é impossível encomendar trabalho ao líder da vanguarda sem ter em mente razões, sobretudo se a obra encomendada nada tinha que ver com as idéias e técnicas de vanguarda.

“A ópera é o deleite dos príncipes”, dizia Marco da Gagliano. Era ele *maestro di cappella* da Igreja de São Lourenço em Florença, *maestro di capella* do grão-duque da Toscana e compositor sob o patrocínio do

cardeal Gonzaga. Durante o grande festival de ópera encenado em 1608 para comemorar o casamento de Francesco Gonzaga, e que assistiu à produção da *Arianna* de Monteverdi, Gagliano estava em Mântua, e sua ópera *Dafne* (uma montagem do texto que Peri compusera 11 anos antes) foi uma das obras representadas. O seu recitativo é muito mais francamente sensível que o de Peri; quatro dos seus cantos, explicava ele na edição publicada em 1608, foram compostos por um membro da *Accademia degl'Elevati* da qual ele também era membro; insiste em que, durante a execução, os instrumentistas fiquem de frente para os cantores a fim de garantir que a música ande em perfeita harmonia; uma *sinfonia* deve preceder a representação, de modo que prenda a atenção do auditório. Gagliano recebeu 200 escudos pela sua contribuição às festividades.

A ópera palaciana continuou dependente de grandes acontecimentos, assunto extravagantemente e não raro gloriosamente espetacular no qual a música quase sempre era apenas um dos três elementos iguais; libreto e montagem eram os parceiros dela. É claro que a forma evoluiu musicalmente. Em Roma, em 1626, *La catena d'Adone* de Domenico Mazzochi emprega o termo "ária" para indicar música lírica, para uma ou mais vozes, e mostra nítida demarcação entre recitativo e expressão lírica; tem conjuntos bem elaborados, sobretudo para os *finales* dos atos. Episódios cômicos começam a surgir em óperas sérias, sobretudo nas dos compositores romanos, e as óperas cômicas começam a ser escritas como *intermedii* a serem representados entre os atos das obras sérias.

A ópera palaciana definia as formas operísticas essenciais, realmente distinguindo ária de recitativo, indo do recitativo acompanhado para momentos de maior intensidade que o *recitativo secco* podia atingir, explorando conjuntos e coros, e vindo a descobrir a importância das relações tonais entre os números distintos de uma obra. Por estar ligada a ocasiões de ostentação fora do comum, a extravagância com que era montada permitia aos compositores trabalharem com uma liberdade escassamente disponível a seus colegas que escreviam para circunstâncias menos esplendorosas.

Quando em 1637 um grupo de aristocratas venezianos constituíram uma companhia para inaugurar um teatro público de ópera com fins lucrativos, oferecendo o entretenimento moderno a quem pudesse pagar entrada, puseram em ação um novo fato musical e social. A venda de ingressos devia financiar a produção, e as produções tiveram portanto de ser sob medida das rendas razoavelmente possíveis de obter-se nas bilheterias. Veneza em 1637, como Hamburgo meio século depois, estava cônica de sua grandeza e de sua posição como cidade que atraía imenso número de turistas como nenhuma outra corte. Conquanto a ópera montada para fins lucrativos não pudesse dar-se ao luxo de custosa maquinaria e grandes coros, obteve popularidade em parte como manifestação de poder cívico

mais que individual; a ópera significava tanto para os príncipes comerciantes quanto em Mântua, Florença, Ferrara ou, em pouco tempo, Viena, onde era uma reconhecida proclamação de autoridade política e abastança.

A primeira ópera pública em Veneza foi a de São Cassiano — os teatros de ópera levavam os nomes das paróquias em que ficavam — e dentro de 13 anos outras sete foram abertas. Em 1678 começou a atuar o Teatro de São João Crisóstomo, o mais magnífico de todos os teatros da época. No final do século, havia 16 óperas públicas e mais de 350 obras foram montadas nele. Veneza permitia três temporadas anuais para o teatro — durante o carnaval entre a Epifania e a Quarta-Feira de Cinzas, no início do verão desde o Dia da Ascensão ao fim de junho, e de São Miguel ao Advento; uma obra devia ser produzida e levada à cena durante o tempo em que conseguisse público.

Monteverdi, de quem muitas obras dramáticas não sobreviveram, compôs suas últimas quatro óperas para os teatros públicos venezianos; duas delas, *Adone* e *Le nozze di Eneo con Lavinia*, perderam-se; *Il ritorno d'Ulisse in Patria* e *L'Incoronazione di Poppea*, sobrevivem para testemunhar uma época áurea como a de Verdi, mas a ópera pública, e o Teatro San Cassiano, foram inaugurados com obras de menor porte. Francesco Manelli, baixo que havia sido *maestro di cappella* na Catedral de Tivoli (onde, quando menino, obteve instrução), esteve em atividade com sua esposa Maddalena, soprano, e seu libretista Benedetto Ferrari, como compositor de ópera e cantor em Roma. Transferiu-se para Veneza, ao que tudo indica pela insegurança da vida de um compositor de ópera na capital do papa. Foi a sua *Andromeda* a primeira ópera representada para um público pagante. Na época em que se encenava *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, em 1641, o estilo essencial de ópera pública era claro e o purismo da *Camerata* já estava esquecido, exceto como justificativa ocasional para a idéia de ópera ser exposta a quem a considerasse uma forma artificial; a ópera pública era mais livremente lírica, mais suscetível de adaptar-se à métrica poética e, portanto, mais melodiosa que a ópera palaciana, com isso automaticamente ampliando a distância entre o recitativo e o arioso ou a ária. Nas mãos de Monteverdi, a melodia lírica era, pela primeira vez, realmente dramática, uma demonstração de caráter e sua reação a uma situação dramática.

De um ponto de vista puramente biográfico, seria inteiramente correto ver um progresso constante mas surpreendente desde a fanfarrada de trompetes da abertura de *Orfeo* ao delicioso dueto de Popéia e Nero que termina *L'Incoronazione*, e com isso sugerir que Monteverdi estava, em sua própria obra, modelando a ópera no que ela inevitavelmente se transformaria. Não foi apenas a necessidade de obter popularidade entre um público leigo que desenvolveu os poderes líricos, expressivos e

emocionais da música operística; aqueles poderes estavam essencialmente implicados no seu empenho de ser dramática.

O público veneziano era composto de todas as classes sociais, pois havia ingressos a preços baixos para atrair os mais pobres, e os lugares vazios, pelo menos às vezes, eram dados aos *gondolieri* para formar uma *claque* entusiasticamente agradecida. Pode ser que o sucesso de uma obra dependesse da aprovação dos gondoleiros na platéia, mas uma lenda veneziana dá a entender que a obra consagrada era a que conseguia público autenticamente popular. Há contudo certo indício de que os teatros venezianos tinham um público mais inteligente e de bom gosto do que aquele que, em geral, era encontrado na corte, onde um toque de trompete, como o que abre o *Orfeo*, era necessário para chamar a atenção do auditório; a abertura, em geral no estilo francês (*grave, allegro, grave*), veio a ser a introdução operística padrão em Veneza, onde podia levar imediatamente do prólogo ao recitativo, e entrar no drama, ao passo que o auditório na corte aparentemente queria uma abertura mais atraente aos olhos e agradável ao ouvido para predispor ao estado de espírito apropriado.

Os teatros públicos foram um êxito durante os primeiros 100 anos de vida. Deram lucro aos aristocratas que investiram neles, e conquanto o sucesso os tornasse cada vez mais ambiciosos, jamais empreenderam produções imensamente espetaculares como era costume nas obras palacianas. O próprio coro era pequeno, e o coro final numa ópera veneziana era em geral formado pelo conjunto de artistas participantes, embora a partitura mencionasse *Coro*. A ópera destinada ao público em geral teve de abrir caminho através do interesse do enredo e do atrativo da música; e não recorrendo a extravagância de meios e montagem dispendiosa. Foi nos teatros de ópera públicos que se desenvolveu a noção do material adequado para a ópera, evoluindo da mitologia e história antiga para a lenda medieval e o romance, perdendo com isso um tanto das suas pretensões intelectuais atribuídas a ela desde as suas origens florentinas.

O êxito da experiência veneziana, porém, dependeu não só da música, mas da inteligência com que os teatros atendiam às condições sociais da cidade. O principal aspecto deles eram as filas de camarotes em forma de ferradura — cinco galerias no San Cassiano, cada qual com 31 camarotes, e cada um desses comportando várias pessoas. Um camarote era alugado por um ano e reservado permanentemente para o assinante e sua família até que houvesse notificação por escrito da intenção de deixá-lo vago. Quando o proprietário não o utilizava, podia sublocá-lo. Podia também mobiliá-lo e decorá-lo a seu gosto; até certo ponto era uma sala de estar na qual estava à vontade. Era fácil alguém marcar encontro com os amigos no camarote e entretê-los ali como se estivesse na própria casa. De acordo com um viajante francês no século XVIII, o camarote era lugar

onde se comia, bebia, e até mesmo dormia, se o proprietário quisesse. Era também, evidentemente, um lugar onde se podia apreciar ópera.

Tornou-se portanto natural assistir a óperas tanto por motivos sociais como musicais; não freqüentar a ópera era banir-se da sociedade e perder a oportunidade de discutir negócios rendosos e assuntos pessoais alheios à música. O Teatro de São João e São Paulo, segundo dos teatros a serem construídos, tinha uma pequena ante-sala logo atrás de cada camarote, entre sua abertura para o auditório e a passagem dos fundos. Destinava-se aparentemente a permitir ao dono ficar à vontade e sociável se quisesse sem se distrair da música executada atrás da sua porta. Nada consta sobre como as ante-salas eram utilizadas em fins do século XVII, mas cerca de 100 anos depois, Charles Burney observou que, no La Scala de Milão, existia uma arquitetura semelhante: "Por todo o corredor de comunicações", escreve ele, "há um compartimento completo para cada camarote, com lareira e todo o conforto para descanso e jogos".⁵ O camarote não era apenas um lugar confortável no teatro para representação de ópera; era uma necessidade social.

O embaixador francês assegurou a um amigo que era necessário a todos os diplomatas freqüentarem a ópera regularmente pois lá era possível descobrir segredos incaptáveis no rumo normal dos acontecimentos. O ministro inglês viu-se certa vez obrigado a reclamar de que o camarote normalmente destinado a ele em vista de sua posição havia sido esquecido. Acrescenta a nota que "ele não apreciava música, não gostava de poesia nem entendia de teatro, mas apenas queria o camarote por respeito ao seu cargo, como o seu predecessor e todos os demais ministros atualmente na corte desfrutavam o privilégio".⁶

O governo por sua vez assegurava-se de que os teatros fossem bem administrados e de que a ordem neles fosse mantida; via neles um sinal de prestígio e portanto distribuía camarote a todos os diplomatas estrangeiros. A ópera era por demais importante para deixar-se ir por si mesma.

A noção proveitosa do camarote permanentemente alugado estimulava uma atitude livre e cômoda quanto ao que acontecesse no palco. Era possível desfrutar a ópera sem se dar ao incômodo de ouvir uma só nota de música, e se podia perfeitamente interromper a conversa ou jogo de cartas apenas para ouvir as partes da ópera que interessassem. Todavia, pode-se argumentar que a freqüência regular, mesmo por motivos estranhos à música, de fato educasse o público musicalmente. Em 1760 um

⁵ Charles Burney. *Present State of Music in France and Italy*. Londres, 1770.

⁶ Simon Townley-Worsthorne. *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. O.U.P., 1954.

visitante inglês relatou os modos e costumes que o surpreenderam no Teatro San Carlo em Nápoles:

Os napolitanos raramente convidam para almoço ou jantar, e muitos deles dificilmente fazem visita a não ser na ópera; por isso raramente faltam, embora a ópera seja representada três noites em seguida, mesmo que seja a mesma ópera, sem qualquer mudança, durante dez ou 12 semanas. É costume dos cavalheiros andarem de camarote em camarote, entre os atos e até mesmo durante a representação; mas as senhoras, uma vez acomodadas, jamais deixam o camarote durante a noite toda. É costume marcar compromisso para esta ou aquela noite.⁷

O Dr. Burney achou o barulho durante a representação no Scala “abominável, exceto durante o canto de duas ou três árias e um dueto”. O modo como o público italiano tratava a música parecia-lhe um tanto escandaloso: “Quem não esteja conversando”, observou ele em Nápoles, “ou jogando cartas, em geral cai no sono. De fato, a música nos teatros, e outros lugares públicos na Itália, parece ensejo para o povo se reunir, prestando-se atenção sobretudo ao jogo e às conversas, mesmo durante a representação de uma ópera séria”.⁸

Relatos como esse da conduta do público italiano sugere que as facilidades proporcionadas aos ricos patrocinadores podem justificar a lenda dos gondoleiros como perito-conhecedor musical. Na platéia, cujo ingresso custava apenas meio escudo (cerca de três xelins da moeda inglesa*), as classes trabalhadoras tinham música sem o conforto adicional, e nada havia que as distraísse do que se representava no palco.

A experiência veneziana foi imitada em outros lugares: John Evelyn, percorrendo a Itália entre 1644 e 1646, mencionou Bernini como projetista do baldaquim sobre o altar-mor da Catedral de São Pedro em Roma, e notou com surpresa que “pouco antes da minha chegada à cidade, [Bernini] montou uma ópera pública... onde pintou os cenários, fez as estátuas, montou as máquinas, compôs a música, escreveu a comédia e construiu o próprio teatro”. Em Veneza assistiu a uma ópera executada pelos “mais excelentes músicos vocais e instrumentais, juntamente com variegados cenários pintados e planejados com grande arte de perspectiva, e máquinas para voar no ar, e outros maravilhosos movimentos”. Em Milão ouviu

⁷ S. Sharp. *Letters from Italy, Describing the Customs and Manners of that Country*. Londres, 1766.

⁸ Burney. *Op. cit.*

* Ver a tabela de equivalência cambial no final deste volume. (N. do T.)

uma ópera “representada por alguns *napolitanos*, executada toda com excelente música e belos cenários”.⁹

Em 1691, Crema, que naquela época era território veneziano, inaugurou a sua casa de ópera, tendo o conselho municipal adquirido duas casas contíguas e as convertido em teatro. “Foram construídos 38 camarotes, 19 na primeira fila e outros tantos na segunda”. Um camarote em cada fila era reservado para as autoridades oficiais:

... e os demais camarotes eram distribuídos por lotes, tirados na presença de sua excelência o podestade, o *Ilustrissimi Proveditori* e de muitos cavalheiros à espera deles, mediante pagamento de dez *filippi* cada para os da primeira fila, e oito para os da segunda, sob condição que sejam seus proprietários permanentes, e que sejam seus proprietários os herdeiros e sucessores, podendo utilizá-los quando e como quiserem, inclusive em proveito de outros, desde que o adquirente pertença ao Conselho ou seja nobre veneziano...

Recebiam-se 2.743,6 *lire* daqueles a quem os camarotes eram atribuídos. A mesma soma era destinada à preparação do teatro. Os camarotes da fila frontal mudavam de mãos por 92 *lire*, os da segunda por 73,12 *lire*. A construção do teatro custou 2.064 *lire*, um escudo.¹⁰

Gasparo Torelli, o mais notável arquiteto e projetista de teatro da época, recebeu a encomenda de construir um teatro de ópera em Bérgamo; seus livros contábeis sobreviveram e mostram como todo o teatro, completo até a decoração, custou 7.882 *filippi*, sendo o *filippo* bergamês equivalente à *lira* veneziana. A contabilidade de custos e os salários indicam o custo de manutenção dos teatros: em Bérgamo, o soprano e o *castrato* principais recebiam cada um 400 *pistole* por temporada teatral de dois meses; os demais cantores recebiam numa escala descendente de acordo com o volume de trabalho; a *pistola* era uma moeda de curso geral na Europa, e valia aproximadamente 30 liras. No Teatro San Cassiano, por volta de 1670, os três principais cantores — o renomado *castrato* Siface era um deles — recebiam mil *pistole* cada um. Entretanto, a aquisição de um camarote não significava o ingresso do comprador no teatro, mas lhe proporcionava apenas o conforto devido quando comprasse a entrada para as representações noturnas.

A difusão da ópera, primeiro pela Itália e depois pela Europa, teve inúmeras e variadas conseqüências da maior importância para o futuro da música. À medida que os teatros venezianos se iam tornando uma

⁹ John Evelyn. *Diary* 19 de novembro de 1644; junho de 1645; maio de 1646.

¹⁰ *Minutes of Crema Town Council*, 17 de setembro de 1681. Citado em Townley-Worsthorne. *Op. cit.*

das atrações turísticas nas cidades européias mais visitadas, os visitantes eram levados a instar por ópera em suas cidades, e a partir da imitação de Veneza começaram a revelar estilos próprios. Os auditórios cosmopolitas transformaram os cantores na principal atração do espetáculo; nas cortes a música ficava em segundo lugar ante o esplendor da montagem, mas nos teatros comerciais a música e o enredo vieram a ser sacrificados em favor do entusiasmo de ouvir belas vozes exibindo o brilhantismo da sua técnica. A ópera napolitana, que teve o apogeu em meados do século XVIII, explorava vozes e acrobacias vocais a tal ponto que se pode com razão defini-la como decadente.

A aprovação dos públicos venezianos, ou melhor, da grande mistura cosmopolita que era o público veneziano, levou a ópera a capitais como Nápoles, Viena e Milão das cortes para os teatros que, conquanto instituições reais e patrocinadas pela monarquia e pela corte, admitia o público em geral. Quando o monarca desejava ir à ópera, os lugares para ele e seu séquito lá estavam reservados, ainda que em outras noites o teatro continuasse um lugar para o público em geral sem a presença da realeza. Em Nápoles as maneiras da família real não eram mais comedidas e musicais que a dos seus súditos, mas Nápoles era a pátria da ópera cômica, e em geral a ópera cômica era ouvida com mais atenção que as obras sérias; um público que não ouve com atenção deixa de rir. Quando Burney descreveu o Scala,¹¹ o relato da organização do teatro mostra que o estilo veneziano simplesmente se difundiu pela Itália. “A ópera aqui”, escreveu ele “é empreendida por 30 aristocratas que subscrevem 60 sequins cada, pelo que cada assinante tem um camarote. O restante dos camarotes é alugado por um ano a 50 sequins para a primeira fila, 40 a segunda, 30 a terceira e as demais na mesma proporção. A receita eventual vem só da platéia e das cadeiras superiores”

Foi a ópera que deu à Itália a sua forma dramática popular. Quando Thomas Coryate ouviu com deleite a música de fôlego da Catedral de São Marcos e da cidade de Veneza, descartou os teatros públicos como infinitamente inferiores aos que conhecia em Londres. “O teatro é muito misérrimo e humilde em comparação com as nossas majestosas salas de música na Inglaterra: nem se podem comparar os atores com os nossos em aparelho, espetáculo e música. Aqui observei certas coisas que jamais vi antes. Pois vi mulheres representarem. . .”¹² Coryate escrevia sobre Veneza em 1608, e a presença de mulheres no palco é interessante porque 30 anos depois, conquanto a mulher de Manelli fosse a Andrômeda da primeira

¹¹ Burney. *Op. cit.*

¹² Thomas Coryate. *Coryate's Crudities*. Londres, 1611.

ópera pública, a Vênus foi cantada por um *castrato*. Os *castrati* entraram para a ópera para cantar os papéis das heroínas, pois era necessário evitar o interdito papal contra as atrizes. Contudo, não há razão para pôr em dúvida o rigor da opinião de Coryate sobre o drama em Veneza; ele não era do tipo de viajante que achava tudo não inglês inferior às coisas a que estava acostumado, e escreve sobre Veneza em geral com imensa admiração e certo grau de surpresa ante a liberdade de conduta que ali observava, algumas das quais, notou ele com acuidade, resultavam do fato de as classes superiores irem mascaradas ao entretenimento público. O teatro dramático italiano antes do surgimento da ópera nem era muito evoluído nem muito popular. A evolução da ópera implicou a evolução do texto para a qual era escrito, e o libreto, com suas indicações de enredo e caracterização, seus tipos de versificação musicalmente variados e estimulantes, e suas emoções fortes e simples — a complexidade na ópera italiana é sempre uma qualidade da música, e não das palavras — veio a ser o teatro popular clássico na Itália; ela teve o seu Shakespeare (isto é, o seu mestre acabado que podia fazer com a forma tudo o que desejasse) em Metastasio, nascido em 1698, e que escreveu o texto de sete oratórios, 27 óperas, cerca de 40 cantatas e obras menores, tendo morrido à idade de 84 anos. Seus libretos foram montados, vez por outra, por Handel e Hasse, Mozart e Haydn, por todo compositor até o surgimento de Verdi e o desenvolvimento de uma ópera intensamente melodramática e mais vigorosa na exploração máxima dos sentimentos fortes. A ópera é o teatro italiano popular porque revelou um estilo dramático que, satisfazendo o público e as exigências artísticas, calca-se em versos apropriados a melodias bastante próximas do cancionero popular (como Wagner o observou em sua mocidade italianizada sob o fascínio do poder melódico da ópera de Bellini) sem perder, portanto, o contato com o seu passado.

Na mesma época a influência da ópera se difundia para além da Itália: foi levada à França de Mazarino por Marco Marazzoli e por Cavalli, o maior dos sucessores de Monteverdi em Veneza. Atingiu a Áustria através de Pietro Antonio Cesti, o mais conhecido dos sucessores de Cavalli, cuja primeira ópera para o teatro veneziano foi composta em 1649 quando ele tinha 26 anos; Cesti tornou-se depois *Kapellmeister* do arquiduque Ferdinando da Áustria em Innsbruck. Em 1667 tinha ele quatro novas óperas produzidas no teatro da corte do imperador em Viena, onde foi *Kapellmeister* de 1666 a 1669. A mais lembrada de suas óperas é *Il Pomo d'oro*, composta para o casamento em 1667 do imperador Leopoldo I com a princesa Margarida da Espanha.

Muitas das obras de Cesti foram encenadas em Veneza, Viena e Innsbruck. Havia um número de casas de ópera suficiente para permitir obras para cada um deles e seus corpos estáveis de músicos, e as óperas tinham de transitar de teatro a teatro e de corte a corte. O que se via um

dia num teatro público aparecia pouco depois, enriquecido e melhorado, numa montagem em palácio. Isso contribuía para estabilizar a orquestra; o rico acervo de instrumentos reunido por Monteverdi para o *Orfeo* era o mesmo que tinha à sua disposição em Mântua quando a obra foi representada pela primeira vez; não era uma primitiva orquestra barroca formal, pois não havia ainda a noção de um conjunto permanente de instrumentos para todos os fins e que encerrasse todo o necessário para cada tipo de matiz e expressão, e a idéia de um grupo invariável de instrumentos não ocorreu aos compositores nos inícios do século XVII. Foi a necessidade de reproduzir óperas escritas para determinado palco em lugares distantes da sua origem que levou a estabelecer-se orquestra permanente com base no quinteto de cordas que se podia achar em toda a parte.

Desse fato decorreu o primeiro concerto grosso de inícios do século XVIII, e depois a sinfonia. A introdução de libretos dramatizando episódios heróicos de cavalaria da Idade Média tornou apropriado o uso de trompetes na ópera, e era, pois, muito natural que eles fossem tratados em estilo *concertato*. Essa música operística, ao que parece, foi o ponto de partida para as sonatas para trompete dos compositores que serviram a Igreja de São Petronio em Bolonha, o que, por sua vez, pode ter contribuído para o surgimento do concerto grosso. Nos teatros, a necessidade de criar música que se desenvolvesse de acordo com as tensões de uma situação dramática continuamente levou o compositor a novos estilos e novos efeitos transportados para fora dos teatros de ópera, ao passo que a abertura da ópera começou a sugerir o primeiro movimento das futuras sinfonias e sonatas. *Il Pomo d'oro* tem uma abertura cuja primeira seção é o rudimentar primeiro movimento de uma sinfonia; o desenvolvimento da ária *da capo* e o estabelecimento dela por Alessandro Scarlatti como quase invariável (essa forma foi dramaticamente válida em termos da doutrina barroca de que uma peça isolada de música só podia exprimir uma única emoção e não podia revelar a situação) tiveram influência tanto no desenvolvimento do concerto como no estilo sonata-sinfonia do futuro.

Em plano menos conjectural, foi o desenvolvimento da ópera em teatros públicos que levou à criação do poço da orquestra. Marco da Gagliano havia observado nos inícios da ópera que, no interesse do conjunto, orquestra e cantores no palco deviam ver-se uns aos outros, e a eficácia dessa arrumação rapidamente acabou com a colocação da orquestra nos bastidores, como se fazia na ópera palaciana, ou em algum canto escuro que não interferisse com o cenário.

Do mesmo modo, os aspectos fantásticos da ópera — a maquinaria pela qual as feiticeiras voavam, navios navegavam pelo palco, deuses desciam em nuvens ou carruagens, e toda a parafernália visual do teatro musical barroco — parecem ter sido fator decisivo em situar-se o palco por trás de um proscênio em semicírculo, pois evidentemente as maravilhas

mecânicas perdem muito do seu encanto se o público vê os aparelhos em funcionamento.

O grande interesse do público pela ópera em fins do século XVIII permitiu ao compositor de sucesso viver independente de qualquer compromisso oficial. Alessandro Scarlatti foi *maestro di cappella* do rei de Nápoles; Pergolesi, na geração seguinte — nascido em 1710 — foi representante do *maestro di cappella* daquela cidade, mas compôs obras para patrocinadores em Roma e, ao que parece, gozava da liberdade que quisesse. Paisiello, que nasceu em 1740, teve um cargo oficial em São Petersburgo de 1776 a 1784, nomeado por Catarina, a Grande, que introduziu a ópera italiana na Rússia, e foi por curto tempo diretor de música em Nápoles depois da revolução de 1799.

Mas Paisiello, como todos os seus sucessores importantes, escreveu óperas para os teatros que delas precisavam, fundando uma nova carreira para os compositores. As primeiras óperas de compositores inexperientes podiam ser representadas pela primeira vez em teatros obscuros; a remuneração não era das melhores; o desempenho da ópera podia ser fraco, mas a experiência adquirida era inestimável, e isso lhes dava oportunidade de ganhar nome. Se um compositor fosse bem-sucedido, os teatros começavam a encomendar obras, até que, finalmente consolidada, a sua reputação vinha a receber encomendas dos grandes teatros — San Carlo, La Scala, Turim, Veneza e Roma. Os cargos oficiais continuavam, mas eram alternativas para uma carreira mais auspiciosa no teatro; os cargos oficiais eram seguros, mas não proporcionavam riquezas aos seus detentores; o maior desafio e as maiores recompensas vinham para os autores autônomos.

Em fins do século XVII, a ópera era uma arte totalmente internacional, tendo revelado forma própria na França, lutado para esse fim na Inglaterra, onde conseguiu a isolada maravilha de *Dido e Enéias*, e sendo em toda a parte quase invariavelmente italiana tanto em língua como em estilo. No entanto, fora da Itália só Hamburgo tem uma história de certa importância como centro operístico.

Em fins do século XVII Hamburgo era a “Veneza do Norte”. Como outras cidades hanseáticas do litoral báltico, ela pouco sofreu com a Guerra dos 30 Anos; foi o maior centro de recepção e distribuição de mercadorias da Inglaterra, França e Holanda, e a sua posição tornou-a importantíssima para ambos os lados beligerantes no que se refere a suprimentos, de modo que gozou de certa neutralidade. Por isso, durante toda a guerra, foi um atrativo para refugiados e por volta de 1650 sua população atingiu 40 mil habitantes. Só Danzig e Viena em todo o mundo de fala alemã no coração da Europa eram maiores. Ela absorveu flamengos, portugueses, huguenotes e judeus, de modo que, diferentemente de outras cidades alemãs, não se manteve em estagnação pela recusa a mudar seus costumes medievais. Não era difícil aos refugiados obter a cidadania, mas só os

luteranos podiam ter cargos públicos. Os seus “patrícios”, a classe burguesa abastada que constituía o seu senado, eram diferentes dos demais da maioria das cidades alemãs na recusa a permitir a compra de bens imóveis na cidade por aristocratas; tendo poder, recusavam-se a entregá-lo.

Assim, tendo escapado à devastação que destruiu tantas cidades alemãs, na segunda metade do século XVII Hamburgo tornou-se um bom lugar para os ricos. Os nobres alemães acharam que uma casa em Hamburgo e residência lá por pelo menos parte do ano dava-lhes um pouco da atmosfera agradável de Veneza; sua importância financeira e comercial cada vez maior atraiu grande número de diplomatas do resto do continente, e os países que mantinham relações com Hamburgo estabeleceram seus escritórios na cidade. Tornou-se tão cosmopolita quanto o podia ser uma cidade do século XVII, e o cosmopolitismo influenciou nas suas maneiras; tornou-se costume dos ricos comerciantes hamburgueses mandarem seus filhos em viagem pelo mundo, e ao voltarem traziam idéias e maneiras aprendidas em cidades românticas como Veneza.

Em 1676 os dinamarqueses derrubaram Holstein, mandando para o exílio o seu governante, o Herzog Albrecht von Gottorp, que chegou a Hamburgo com o seu *Kappellmeister* Johann Theile. Foram o Herzog Albrecht e Theile que parecem ter tido a idéia de uma ópera pública em Hamburgo, interessando as autoridades musicais públicas na possibilidade dela: quando se inaugurou o Teatro de Ópera na Gänsemarkt em 1678, não foram os exilados, mas os hamburgueses natos — Ratsherr Gerhard Schott, um conselheiro obscuro chamado Lütken e Johann Reinicken, organista da Igreja de Santa Catarina — os organizadores do verdadeiro teatro. Como em Veneza, as atividades da Casa de Ópera tornaram-se questão de prestígio cívico, mas, ao contrário de Veneza, os teatros públicos de Hamburgo precisaram do apoio regular dos ricos, cujos motivos para o manterem vivo eram tanto artísticos como questão de orgulho patriótico. Johann Mattheson, compositor, cantor, organista da catedral e escritor, compreendeu por que a ópera era questão de maior importância artística, e escreveu sobre ela em *Der Musikalische Patriot*, em 1728. “Se o Estado cria um teatro para satisfazer o lazer de uma população em crescimento, uma sociedade fechada e próspera é o melhor meio de nutrir tal organização. Uma sociedade bem organizada e bem administrada faz o bem a si mesma e, através de bons desempenhos, vê-se auxiliada por príncipes e senhores, as ciências, as artes e os ofícios são todos beneficiados pela ajuda que entra, e o mesmo acontece com a boa representação de óperas famosas.”

Havia uma dificuldade na organização da ópera de Hamburgo, devido à atitude das autoridades religiosas, que a princípio nem incentivaram nem se opuseram ao teatro; a ala evangélica esquerdista da Igreja luterana, os pietistas, mostrou certa oposição por princípio, mas estimulando os estilos

operísticos em oratórios e cantatas que podiam ser executadas fora da Igreja e da liturgia: os mais ortodoxos nada viam nas idéias da ópera que fosse contra os princípios da sua religião. Todavia, para ficar bem com a Igreja, as autoridades teatrais inauguraram a sua primeira temporada com uma obra de Theile mais parecida com um ritual da Paixão luterano do que com quaisquer modelos franceses ou italianos; *Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch* (*Adão e Eva, ou o homem criado, decaído e por fim redimido*) convenceu uma Igreja arredia. Da sua produção até 1738 as obras representadas foram mais normalmente operísticas. As obras eram importadas da Itália e às vezes cantadas na língua original, e às vezes numa tradução alemã ou então em recitativo alemão (de modo que o público pudesse acompanhar o enredo) mas cantando-se as árias na língua original. As três óperas de Handel para Hamburgo foram adaptações de libretos alemães para o teatro pelo poeta Friedrich Christian Feustking, extraídos de originais italianos. Houve, porém, freqüentes tentativas de uma ópera local com histórias da classe média, não raro plenas de humor ou pretendendo isso. Com representações desse tipo, a Ópera de Hamburgo manteve-se como companhia alemã por 50 anos, depois do que se tornou italiana, plenamente de acordo com a moda quase universal do século XVIII.

Nicolaus Adam Strungk, que era vice-*kapellmeister* do rei da Saxônia em Dresden, teve permissão em 1692 para inaugurar uma casa de ópera em Leipzig. Sua solicitação foi atendida porque parecia razoável que uma companhia na cidade menos importante funcionasse como escola preparatória para a companhia palaciana na capital. A Ópera de Leipzig, porém, atuava apenas por curta temporada durante a feira comercial anual, e, apesar de se ter indisposto com o chantre, Johann Kuhnau, porque retirou da orquestra os estudantes universitários que em geral engrossavam o coro e *Stadtpfeifer* para a música religiosa dos domingos na Igreja de Santo Tomás, empregando ao invés cantores universitários, tradicionalmente utilizados pelo chantre, com música que achavam mais interessante e proveitosa, só manteve a sua companhia até 1729. Depois disso transformou-se em palco nas viagens de óperas e companhias de teatro itinerantes. Durante a feira, Leipzig era uma cidade vantajosa para quaisquer artistas que a visitassem para entretenimento do público. O vínculo com Dresden, cidade extremamente italianada onde a vida oficial de Strungk era um estado de permanente guerra com os membros italianos da *Kapelle*, significava que a ópera em Leipzig era convencionalmente italiana.

As companhias itinerantes que percorriam as pequenas cortes encontravam mais trabalho do que as contrapartidas italianas. Havia sempre a possibilidade de curtas temporadas para elas em centros comerciais prósperos como Leipzig e Nurembergue, de modo que, em meados do século XVIII, elas tendiam a operar nas proximidades de centros definidos; o pai

de Weber, por exemplo, percorreu com a sua companhia as cidades bávaras durante anos, sem precisar contratos além dessa região.

Assim é que a ópera palaciana e a ópera pública caminharam juntas não só porque as mesmas obras eram executadas em teatros públicos e para entretenimento dos governantes como porque a manutenção de uma companhia de ópera estava além da capacidade de todos a não ser o mais rico dos reis. Desse modo, a ópera italiana tornou-se um prazer musical universal, sem rival em parte alguma, até que, em 1791, foi produzida *Die Zauberflöte* (*A flauta mágica*) de Mozart. Na medida em que lançou as sementes da música do futuro, a sua influência não declinou mesmo quando conhecida apenas em esboço ou desempenhos ao acaso por companhias que se arrastavam pelas províncias alemãs.