

307 - 335

Quando Handel chegou à Inglaterra em 1710, fora recentemente designado *Kapellmeister* em Hanover. Para um jovem de 25 anos, era uma nomeação importante, e Handel pôde iniciar uma vida produtiva e tranqüila. Ele havia começado a sua carreira como organista da Catedral de Halle, posto musicalmente limitado que ele deixou para trabalhar na Ópera em Hamburgo. Com os ganhos em Hamburgo e seus contatos com nobres italianos, fez um giro pela Itália. Em Hamburgo e também na Itália, encontrou ingleses que o aconselharam a visitar a Inglaterra.

Aparentemente as autoridades em Hanover logo perceberam que seria difícil mantê-lo, pois Mainwaring, seu primeiro mas sob muitos aspectos o menos idôneo biógrafo, afirma que o eleitor autorizara que se oferecesse um salário de 1.500 coroas para mantê-lo na corte; seu verdadeiro salário era de 600 coroas, ou 100 táleres. Conquanto isso o fizesse mais próspero que a maioria dos *Kapellmeister* palacianos, ele só aceitou o cargo sob a condição de que pudesse cumprir as promessas feitas antes de sua nomeação.

Assim é que partiu para a Inglaterra e, ao que tudo indica, pôs-se a trabalhar segundo um plano previamente traçado. O conde de Manchester, embaixador inglês em Veneza que logo subiria ao ducado, ao que parece fez apresentações do compositor a importantes aristocratas amantes da música na Inglaterra; talvez a John Wych, cônsul inglês em Hamburgo. Muitos compositores alemães, entre eles Johann Christoph Pepusch estiveram na Inglaterra por mais ou menos dez anos e Johann Ernst Galliard, ambos conhecedores eminentes de música inglesa, e se tornaram amigos de Handel. Talvez fosse óbvio para o conde de Manchester que nenhum compositor inglês em 1710 tivesse a criatividade de Handel ou a competência técnica que o qualificavam como compositor religioso alemão, compositor italiano de música vocal e compositor de música para teclado nos estilos italiano ou alemão. Provavelmente os seus admiradores ingleses lhe disseram isso. Estendendo sua licença para ausentar-se de Hanover até oito meses, registrou um sucesso na ópera com o *Rinaldo*. Isso lhe valeu 50 libras e 811 libras de Aaron Hill e Johann Jacob Heidegger, empresário suíço nascido na Baviera, que encenou a ópera no Teatro do Rei em Haymarket. Dessas importâncias ele teve de pagar a orquestra, cujos membros ganhavam cada um de oito xelins a uma libra por apresentação, para

uma temporada de 13 apresentações, em torno de 200 a 300 libras. *Rinaldo* foi freqüentemente revivida, encenada em Hamburgo, Milão e Dublin, e prontamente publicada sem recitativos — esse era o estilo normal inglês — por John Walsh, o mais bem-sucedido e inescrupuloso dos editores ingleses. De acordo com Hawkins,¹ “Walsh ganhou 1.500 libras com a publicação”, mas *Rinaldo* era vendida a nove xelins e a edição de Walsh não deve ter sido grande, a julgar pela escassez de exemplares, de modo que a cifra de Hawkins provavelmente não é rigorosa.

O passo seguinte de Handel foi tornar-se compositor inglês oficialmente reconhecido. Cuidou de ter uma entrevista com a rainha Ana, “expressiu o sentimento de gratidão pelos favores prestados a ele”, diz Mainwaring, e “sua majestade dignou-se aumentá-los mediante grandes presentes, e confiou-lhe o desejo de vê-lo de novo”

Em outras palavras, dispôs-se a ser a força dominante na música inglesa. Conquistar a Ópera era obter popularidade com a nobreza educada e viajada que constituía a corte e que podia influir na coroa. Que esse tenha sido o plano de Handel só nos cabe conjecturar, pois não existe prova escrita dessas intenções, mas o seu retorno a Hanover após a entrevista com a rainha e sua breve volta à Inglaterra sugerem que os seus salários hanoverianos eram apenas um meio de subsidiar outras atividades, e tendo demonstrado suas qualidades como compositor de ópera, voltou para tornar-se aceito como compositor de obras oficiais.

Seria interessante saber como Handel tratou de escapar tão rapidamente de Hanover, mas parece não existir qualquer explicação documental, e ficamos portanto nas conjecturas. Jorge I, esperando em Hanover, era o herdeiro legal da rainha Ana, cuja saúde era precária e cuja admiração pela música de Handel era bem conhecida. O eleitor pode ter percebido que impedir o retorno de Handel a Londres poderia causar-lhe dificuldades, em sua ascensão, pois parece não ter feito empenho algum em controlar o seu *Kapellmeister* absentista.

O retorno de Handel à Inglaterra no outono de 1712 devia ser esperado, pois o Teatro Haymarket aguardava uma ópera dele em 12 de novembro, e teve de oferecer um programa misto, *Il trionfo d'amore*, porque *Il pastor Fido* de Handel não foi concluída a tempo. *Il trionfo d'amore* foi reapresentada em 15 de novembro e a nova obra de Handel foi à cena em 22 de novembro. Sobreviveu por seis apresentações, e teve de ser substituída por um pasticho, *Dorinda*. Explicava o anúncio que “A música é tomada a várias óperas italianas de Nico Haym”. O *Teseo* de Handel entrou para o repertório em 10 de janeiro de 1713, e foi um grande suces-

¹ Hawkins. *Op. cit.*

so. Como o gerente a quem Heidegger confiara a direção do teatro, Owen Swiney fugiu com a renda depois de duas apresentações da ópera com o teatro cheio, e o êxito posterior dela foi vital. Uma nota do gabinete do vice-camareiro, de 12 de fevereiro, instrui “o tesoureiro ou tesoueiros” do teatro para distribuir 162 libras e 19 xelins das rendas do teatro ao pessoal do teatro proporcionalmente às condições dos seus contratos. Heidegger, com um sucesso nas mãos, persuadiu a orquestra, cantores e o pessoal do teatro a prosseguir e recuperar as perdas deles e do teatro.

Parece que com dois sucessos — *Rinaldo* e *Teseo* — ao lado do *Il pastor Fido* malsucedido, Handel tenha achado que a situação operística era satisfatória, e passou a uma parte mais difícil do seu plano. Em 1713, não havia compositor oficialmente nomeado para a família real inglesa. O mestre do King's Musick era sobretudo regente da orquestra do rei; havia nomeações para a orquestra e para a música de câmara real, e mais importantes para professores de música dos filhos da família real. Nova música era encomendada quando necessária aos compositores que ao rei ou a seus funcionários parecessem oferecer trabalho eficiente. O objetivo de Handel era mostrar que podia compor tudo o que fosse necessário.

Obviamente, como compositor perfeitamente profissional, vinha ele estudando o estilo inglês como havia sido uma geração antes nas obras de Purcell e seus contemporâneos. O primeiro resultado, escrito aparentemente por estar à vista a Guerra da Sucessão Espanhola e que demandaria música comemorativa, foi uma seqüência do *Te Deum*. Essa obra foi posta de lado até que pudesse ser útil. Uma *Ode pelo aniversário da rainha Ana*, composta em janeiro de 1713, foi cantada em palácio na data apropriada, 6 de fevereiro. Não há documento explicando se essa obra foi encomendada, de modo que o compositor deve simplesmente tê-la escrito e oferecido à rainha. Ele estava pronto para o fim da guerra e assinatura do tratado de Utrecht. Para a comemoração da paz, depois da assinatura do Tratado de Utrecht, na Catedral de São Paulo em 7 de junho, Handel fez uma seqüência do *Jubilate* extraída do salmo *Laudate pueri*, escrito em Roma, dando-lhe festiva orquestração. Assim, com o *Te Deum* ainda inédito, tinha uma seqüência de cânticos prontos para o serviço.

A seqüência em geral usada nessas comemorações era a que Purcell escreveu em 1694, um ano antes de sua morte, para o dia de santa Cecília. Era costume em geral aceito, como Handel devia saber, que as comemorações nacionais exigiam música de compositores nacionais, e nada a não ser extrema presunção poderia tê-lo levado, sendo ele estrangeiro, a apresentar suas obras para o serviço na Catedral de São Paulo, assim como só uma ordem da rainha poderia indicá-lo para um serviço a que deveria assistir, embora pareça natural supor que os amigos aristocratas de Handel tivessem incentivado a decisão dela. Daí, o *Te Deum* e o *Jubilate* de Utrecht alternados com a seqüência de Purcell das comemorações de santa Cecília terem sido

cantados em todos os serviços assistidos oficialmente pelo Parlamento. Sem ser inglês — pois só cuidou da naturalização em 1726 —, Handel tornava-se compositor estatal inglês e em retribuição por seus cânticos “de Utrecht”, a rainha concedeu-lhe uma pensão de 200 libras esterlinas anuais.

A ascensão de Jorge I em 1714 criou uma situação que os biógrafos de Handel exageraram. Segundo Mainwaring, Handel obteve licença de seu desprezado cargo em Hanover dois anos antes sob a condição “de que voltaria dentro de tempo razoável”, e sua promessa “fugiu-lhe da memória”. Handel estava residindo na casa de Picadilly do conde de Burlington, entre pessoas habituadas à vida palaciana; a inevitabilidade da ascensão do seu patrão hanoveriano ao trono inglês deve ter sido discutida diante dele e provavelmente com ele; mas, apesar disso, nada fez para sugerir que Jorge I tivesse alguma razão de queixa contra ele. Dificilmente pode ter sido desagradável ao novo rei que o seu *Kapellmeister* se tivesse elevado a um posto de mando na música inglesa embora pudesse estar aborrecido ante o estranho tratamento dos seus deveres em Hanover.

O caso da desgraça de Handel e sua reconciliação através da alegria causada ao rei pela sua *Música aquática* em 1715, tão apreciada pelos biógrafos, não tem documentos a seu favor. Compositor e patrão portaram-se como se não houvesse dificuldades para resolverem. Hawkins,² que conheceu Handel, escreveu logo após a morte do compositor que, quando Geminiani tocava para o rei em 1714, Jorge I insistiu em que Handel estivesse presente. O rei assistiu em caráter não oficial à reapresentação de *Rinaldo* em 1714 e ouviu a ópera seguinte de Handel, *Amadigi di Gaula*, que teve sua primeira apresentação em maio de 1715. Handel esteve muito ocupado em obras para a nobreza durante o período de 1714 a 1719, mas *Amadigi* foi um trabalho na mais espetacular escala para um grande público. “Todo o guarda-roupa e cenários são inteiramente novos” e a maquinaria incluía um chafariz banhado em luzes coloridas. Foi um grande sucesso e, embora o teatro estivesse fechado pela rebelião jacobita, *Amadigi* continuou sendo uma grande atração.

Com o sucesso comercial de suas óperas e tendo a pensão obtida da rainha Ana sido duplicada pelo novo rei, Handel pôde investir 500 libras na Companhia dos Mares do Sul. Embora tenha perdido os seus salários de Hanover, sua pensão lhe deixava 100 libras anuais a mais dos pagamentos regulares oficiais do que se mantivesse ambos os cargos e permanecesse em Hanover, onde teria escassa oportunidade de grande sucesso comercial ou de obras como *Silla*, escrita para o teatro particular do conde de Burlington pouco antes de *Amadigi* ou as obras para o duque de Chandos, com-

² Hawkins. *Op. cit.*

postas ao que parece entre 1717 e 1719. Essas obras incluíam a primeira versão inglesa de *Ácis e Galatéia*, a mascarada *Hamon e Mordecai*, que depois se converteu no oratório *Ester*, assim como os hinos Chandos. Parece que por certo tempo andou muito atarefado, porque os hinos e o *Opus 3* dos Concertos (concertos para oboé) publicados naquela mesma época e talvez para apresentação em Cannons, recorrem a música anterior sua. Os hinos adaptam, entre outras coisas, parte da sua música italiana, cuidadosamente reescrevendo os coros a cinco vezes para uma partitura magra de coro a três vezes que o duque empregava em Cannons, refazendo partes de trompete para oboé etc. Os concertos reutilizam música de *Amadigi* e do *Oratório da Paixão*, com texto do senador Brockes de Hamburgo que Handel escreveu aparentemente durante a sua visita à Alemanha com Jorge I em 1716.

A *Paixão* — cujo título de Brockes era *Der für die Sünden der Welt gemartete und sterbende Jesus* — talvez tenha sido encomendada para um dos *Hauskonzerte* particulares de Brockes. O seu texto tem um aspecto pietista, diferente de tudo o mais na produção de Handel. A música não é o tipo de obra que ele compunha para seu próprio prazer — é a exploração por parte de um compositor profissional de um estilo que normalmente não era o seu — e ele não teria encetado uma obra grande sem saber que seria solicitada para determinada ocasião e paga por alguém.

Não se sabe quanto Handel ganhou com essas obras para padrões particulares, mas tinha ele condições e podia estar certo de pedir elevados preços, e essas encomendas eram apenas uma bonificação além dos seus ganhos normais. Sua pensão paga pelo rei não era um pagamento pelas obras que devia compor, mas apenas um subsídio. Ele teve de compor a *Música aquática*, alguns movimentos da qual provinham de obras anteriores, os *Fogos de artifício*, os cânticos para os serviços de ações de graças depois da Batalha de Dettingen, hinos da coroação, música fúnebre para a rainha Carolina; mas outros compositores se associavam a ele também para produzir a música para essas ocasiões. Como mestre de música das filhas do rei, ganhava um salário de 200 libras esterlinas para funções específicas.

Em 20 de fevereiro de 1719, Handel escreveu para se desculpar com o seu cunhado recentemente arruinado pela demora em cumprir a promessa de visitar Halle depois da morte de sua irmã. “Estou preso aqui”, escrevia ele, “por assuntos da maior importância, dos quais, ousar dizer, depende toda a minha fortuna.” Referia-se às negociações com a recém-formada Royal Academy of Music, que planejava estabelecer firmemente a ópera em Londres e administrá-la em proveito dos 62 homens ricos cujas subscrições de nada menos que 200 libras em ações destinavam-se a organizar a companhia e financiar as suas primeiras atividades.

A Royal Academy of Music era ao mesmo tempo um empreendimento artístico e comercial. Qualquer companhia que oferecesse partici-

pação na época anterior à borbulhante explosão da Companhia dos Mares do Sul, cujas ações foram freneticamente procuradas, não tinha dificuldade alguma em vender papéis a um sem-número de futuros entusiastas investidores, cujo entusiasmo estava na razão direta de sua ignorância dos princípios financeiros em jogo nas suas atividades. Os prováveis investidores acreditavam que altos dividendos eram o resultado natural do investimento. O resultado da oferta de ações na Royal Academy of Music, com o patrocínio do rei consoante uma subscrição anual de mil libras, foi uma corrida de dinheiro. Mainwaring explicava que foram recebidas 40 mil libras em promessas de subscrição; Hawkins e Burney aumentaram a quantia para 50 mil, e Chrysander, com autoridade, dá soma ainda maior. Entretanto, Deutsch publica uma lista dos primeiros subscritores e o montante da subscrição deles,³ mostrando que a soma originariamente pretendida de 10 mil libras ficou reduzida a 5.600.

Os membros da Academia eram aristocratas, de modo que eram todos amadores, sem qualquer experiência profissional em música e negócios, no controle de um empreendimento extremamente complexo. Entre o quadro de diretores estava o patrão de Handel, o conde de Burlington, experiente pelo menos em caríssimos entretenimentos particulares, *sir* John Vanbrugh, arquiteto e dramaturgo, e o coronel Blaithwayte, que havia sido aluno de Domenico Scarlatti e que, como menino prodígio, foi retratado ao teclado por Kneller. Evidentemente, nenhum deles tomaria parte em qualquer assunto administrativo, mas as artes eram um campo de atividade apropriado para aristocratas. Designaram Heidegger para gerente financeiro e Handel como diretor musical da empresa mediante um salário anual de aproximadamente 800 libras esterlinas, em troca do que ele devia formar uma companhia e dirigir a sua orquestra, mas só nas primeiras apresentações de uma nova obra. O que escrevesse para a Academia estava fora das condições do contrato e seria pago separadamente. Foi contratado um libretista oficial, Paolo Rolli, e Giovanni Bononcini foi chamado à Inglaterra para tocar na orquestra e compor óperas como eles queriam.

Sob garantia do lorde camareiro, Handel foi enviado ao estrangeiro, "Alemanha, Itália e outros lugares que achasse conveniente" para recrutar cantores "ou pessoalmente ou por correspondência, como achasse melhor". Recebeu poderes para oferecer contratos até um ano e a incumbência de contratar o famoso *castrato* Senesino. Tinha amplos poderes, mas devia manter a corte da Academia informada de suas atividades, enviando cópias de quaisquer acordos feitos e consultando-a para quaisquer propostas além

³ Otto Erich Deutsch. *Handel: a Documentary Biography*. Adam e Charles Black, 1955.

dos limites da sua procuração. Em fins de 1719 estava ele de volta à Inglaterra sem Senesino, com quem as negociações continuaram através de Heidegger, porque as exigências do cantor haviam sido descabidas; por fim o famoso *castrato* chegou quando a Royal Academy já estava em atividade há seis meses. As exigências devem ter sido extremamente descabidas, pois Handel havia contratado, com autoridade da corte da Royal Academy, o soprano Margheritta Durastante por 3 mil libras para uma temporada de três meses e mil libras adicionais caso ela permanecesse 15 meses.

A Academia Real de Música iniciou suas atividades no Teatro do Rei em Haymarket em 2 de abril de 1720, com *Numitore*, com libreto de Rolli e música de Giovanni Porta, e financiada por subscrição de 5% dos seus membros, convocados para esse fim no mês de dezembro anterior. Seus oito anos de vida conseguiram um saldo artístico positivo, mas foi um tremendo fracasso comercial que os historiadores costumam atribuir às rivalidades que, segundo eles, dividiam a companhia, entre Handel e Bononcini e entre os sopranos Faustina (mulher do compositor Hasse, de Dresden) e Cuzzoni. À parte o fato de que a rivalidade de Handel e Bononcini só existia na imaginação dos admiradores rivais de ambos, é pouco provável que as rixas (que certa vez chegou à troca de murros e puxões de cabelos) das duas eminentes e igualmente temperamentais *prime donne* repercutissem fora do teatro. A Academia Real de Música faliu porque jamais teve um verdadeiro senso de realidade financeira, e por causa dos enormes salários pagos aos cantores e elevados custos das produções que jamais foram proporcionais às suas receitas. Em pouco tempo a corte da academia estava financiando suas operações por reiteradas cobranças das assinaturas dos membros e encontrando tal relutância no cumprimento dos compromissos deles a ponto de só conseguir arrancar o dinheiro sob ameaça de ação legal.

A idéia de pôr em funcionamento uma companhia de ópera na esperança de lucro financeiro criou alguns inimigos para a Academia. A não ser Vanbrugh, os homens não eram notáveis no país por serviços ao Estado ou pela participação nas coisas públicas; eram apenas diletantes aristocratas que começavam a mostrar-se sob novos aspectos como homens ávidos por lucros. *The Spectator*, ainda resolutamente contrário à ópera, achou muita graça inventando cotações para as suas ações. “Ontem, a Companhia dos Mares do Sul cotava-se a 174, a Companhia de Ópera a 83 e meio”, escrevia dois dias antes da inauguração da primeira temporada.⁴

Obviamente, em comparação com a Companhia dos Mares do Sul, a Academia Real de Música era considerada um investimento insignificante.

⁴ *The Spectator*, 20 de março de 1720.

Uma semana depois, o mesmo jornal metia os nomes de dois tenores, Nicolini e Benedetti, para criar um arquétipo de estrela da ópera italiana: “No ensaio de ontem, o *signor* Nihilini Benedetti ultrapassou em meio grau a conhecida nota por ele alcançada antes. As ações da Ópera, de 83,5 na abertura, subiram a 90 no fechamento.”⁵

Ataques sérios talvez fossem menos danosos que um ridículo divertido desse tipo, mas em fevereiro de 1721, o periódico *The Theatre* continha um artigo de *sir* John Edgar, que, depois de zombaria tradicional dos textos de ópera, observou que as palavras da ópera são vazias de sentido, e que o atrativo dela é meramente pela ânsia de lucro. Portanto, os diretores tinham “interesse em impor-se à ignorância dos seus admiradores e deverá haver todas as noites uma sucessão de ninharias bastante grandes para quem participe do negócio, e de seu modo de ver, de modo que se ampare um lucro mecânico e mínimo obtido de artes ingênuas por cavalheiros honrados e de qualidade”.⁶

Havia outra causa para a falência da Academia Real de Música: o público entusiástico da ópera limitava-se às classes superiores, sendo, portanto, um público pequeno. Os princípios dramáticos da ópera barroca estavam ainda muito longe das características do teatro inglês de molde a conseguir platéias populares, e a Academia Real não dava número muito grande de concertos.

Três temporadas acabaram com quase metade do capital inicial através de nove convocações dos subscritores, alguns dos quais relutaram em cumprir suas obrigações. A corte da Academia advertiu os faltosos energicamente de que seriam movidas ações contra eles. Contudo, como no caso da ameaça anterior, de nada adiantou.

Apesar das dificuldades dos diretores, o teatro apanhou bons públicos e houve um mercado negro de ingressos para as obras de maior sucesso. O *Otho* de Handel foi produzido em 12 de janeiro de 1723, e um dos pajens de Jorge I, *monsieur* de Fabrice, escreveu a um amigo em 15 de janeiro, dia da segunda apresentação: “Há verdadeira corrida e os ingressos já estão sendo vendidos a dois e três guinéus, quando o preço era de meio guinéu, de modo que é como a alta da Mississipi ou da Mares do Sul”.⁷ Parte do entusiasmo, evidentemente, devia-se ao famoso soprano Cuzzoni, que fazia a sua estréia em Londres no *Otho* e os conhecedores estavam ansiosos por ouvi-la. Mas os preços majorados fora do teatro e os esplêndidos lucros para os cambistas não ajudavam a Academia.

⁵ *Ibid.*, 27 de março de 1720.

⁶ Citado em Deutsch. *Op. cit.*

⁷ *Ibid.*

Um mês depois, em 16 de fevereiro, a Royal Academy of Music declarava dividendos de 7%, não se preocupando em recuperar o capital perdido. O *Daily Courier* exprimia a ingênua opinião de que, “se essa companhia prosseguir com o mesmo sucesso feito no passado, ficará entre as grandes empresas da cidade, melhorando muito o gosto do público ultimamente”. Cuzzoni escolheu a *Otho* para o espetáculo em seu benefício em 26 de março, e quatro dias depois o *London Journal* divulgava um boato de que “alguns elementos da nobreza pagaram-lhe 50 guinéus por um ingresso”.

Outra contribuição de Handel para a temporada, *Floridante*, foi muito bem, e Bononcini acrescentou *Crispo* e *Griselda* ao repertório; as óperas de Bononcini eram num novo estilo atraente, não heróico, desconhecido de Londres, e ambas foram um grande sucesso. Mas apesar do dividendo anterior, em 8 de abril a Corte da Royal Academy advertia os faltosos das tremendas conseqüências do não-pagamento das assinaturas; em junho solicitava a subscrição anual do rei de mil libras, e 200 libras extras para pagamento dos impostos; recebeu a magra subscrição, utilizou-a para a redecoração do teatro e, em novembro, convocava os subscritores para outro pagamento de 5%.

A temporada de 1724 apresentou uma obra-prima, o *Giulio Cesare* de Handel, e encheu a casa a cada apresentação, mas as rixas entre os diretores e as facções rivais — a dos compositores contra a dos cantores — tumultuaram a temporada. Durastante aposentou-se depois da récita em seu benefício que lhe rendeu mais de 100 libras, e isso, com os 1.200 guinéus de salários, encerrava adequadamente uma grande carreira. O contrato de Bononcini expirou, mas a duquesa de Marlborough estabeleceu 500 libras anuais de pensão enquanto ele permanecesse na Inglaterra, de modo que o corpo de compositores da Academia — Handel, Bononcini e Filippo Amadei, que estivera na orquestra desde a primeira apresentação — continuou inalterado. Faustina, que entrou para a companhia em agosto de 1725, para a temporada seguinte, pediu e recebeu um salário de duas mil libras anuais. A sexta e a sétima convocação foram feitas em janeiro e março de 1726; três outras e todo o dinheiro da Academia acabou. O fim se aproximava nefasto, e a oitava convocação se fez em novembro.

A corte e o seu pessoal fizeram tudo a seu alcance para impedir o inevitável. Bononcini, na época mais popular que Handel, foi solicitado a fazer outra ópera. Handel confrontou Faustina e Cuzzoni em *Admetus*, quase tentando ambas a darem uma exibição de temperamento de *prima donna* e que virou briga na noite em que a princesa Amélia compareceu ao teatro. Foram revividos os três maiores sucessos de Handel: *Ottone*, *Floridante* e *Giulio Cesare*. Entretanto, Jorge I morreu em julho, e o futuro da sua assinatura, vital para a Academia, ficou em suspenso. Uma nova convocação de 5% se fez em outubro, e em abril de 1728 se fez outra para

2,5%, e em fins de maio a Royal Academy prorrogava uma reunião até 5 de junho “para considerar as medidas adequadas para cobrar dívidas, desincumbir-se do que deve aos artistas, comerciantes e outros; e também determinar como dispor de material cênico, guarda-roupa etc. caso a ópera não continue”.

No dia 18 de janeiro seguinte, a Corte da Academia decidiu afinal processar os devedores e “permitir a Hydeger e Hendle produzir óperas sem incômodos por cinco anos e emprestar-lhe por aquele período nossos cenários, máquinas, roupas, instrumentos, mobiliário etc.”⁸ Acabava a Royal Academy of Music.

Handel, apenas empregado da Academia, não sofreu com as vicissitudes dos seus empregadores. Suas obras haviam sido populares, e algumas delas foram êxitos estrondosos. Os seus salários foram pagos bem como sua pensão da família real e de professor real de música. Em 1720 Jorge I concedeu-lhe um privilégio de direito autoral para protegê-lo contra as atividades de editores piratas. Era proibido a qualquer pessoa “Reproduzir ou resumir” suas partituras, “ou importar, comprar, vender, divulgar ou distribuir quaisquer exemplares das mesmas reimpressos além-mar durante o período de 14 anos sem o consentimento ou aprovação do mesmo George Frederick Handel, seus herdeiros, executores e concessionários (...)”.

Direitos de autor desse tipo eram concedidos em lugar de monopólios no reinado da rainha Ana. Destinavam-se a proteger os compositores ou autores cujos nomes fossem garantia de lucro para o editor que pirateasse a obra deles. Não era, contudo, uma proteção total; era fácil para os editores a burla das condições.

Handel verificou que Walsh estava ansioso por publicar a sua obra, e logo viu que Walsh era inescrupulosamente avaro. Se é verdade ou não que tenha sugerido a Walsh que escrevesse óperas e as publicasse, a história serve para ilustrar as relações de ambos. Ele publicou *Radamisto* pela firma relativamente nova de Richard Mears, que imprimia melhor que Walsh, mas a custo mais elevado. *Radamisto* foi rapidamente publicada numa edição corrigida pelo compositor aparentemente para impedir exemplares piratas das árias. Seguiu-se o volume de *Lições de cravo*, publicado por John Cluer; a nota de Handel explica que ele foi obrigado a publicar algumas das lições “porque existiam exemplares sub-reptícios e incorretos delas feitos no estrangeiro”.

Handel voltou a Walsh para as suas três óperas seguintes, *Floridante*, *Otho* e *Flavio*, recebendo 72, 42 e 26 libras e 5 xelins, respectivamente, por elas. Mas em 1722 Walsh publicou piratadamente “ópera de *Radamistus* para flauta” ou “canções favoritas na Ópera (...) de (...) *Ácis e Galatéia*”

⁸ Diário do visconde Percival (citado em Deutsch. *Op. cit.*).

anonimamente logo depois do *Radamisto* pirateado. O acordo de Walsh com Handel não impedia de piratear *Radamisto* e editar *Ácis e Galatéia*, não liberados por Handel. Não admira que Handel levasse suas mercadorias para outro lugar e que, de 1724 a 1728, seu nome não apareça nas contas de Walsh. Cluer publicou *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda* (publicada mediante subscrição a 15 xelins), *Scipione* e *Alessandro*. Isso não impediu que Walsh publicasse duas séries de “Canções favoritas” de *Tamerlano* quase logo que Cluer tivesse pronta a parte vocal. Os costumesiros arranjos para flauta — a flauta sucedera ao violino como instrumento adequado para um cavalheiro — foram prefaciados numa edição autorizada, com a declaração de que “Se o nome J. Cluer não aparece nas páginas frontais dessas obras, trata-se de edições espúrias, e não as edições corrigidas e cifradas pelo Sr. Handel”. A pirataria de Walsh era tão aberta que o compositor compreendeu a inutilidade do seu direito autoral. A publicação era para Handel coisa de menor importância, evidentemente, desde que os exemplares em circulação fossem corretos, pois, combativo como era, não lutou por muito tempo contra a pirataria de Walsh, sabendo que tudo o que produzisse seria pirateado. O que preocupava Handel era a perfeição, e não o lucro, visto que todas as suas partituras publicadas legalmente logo se vendiam.

Pelo restante da carreira operística de Handel, Walsh pagou-lhe 26 libras e 5 xelins por ópera, e parece que Handel não fez qualquer esforço persistente para obter mais do seu vencedor. Walsh estava em condições de pagar muitíssimo mais que isso pelas obras em inglês, indicando isso que o editor encontrou um mercado muito maior para obras como *Alexander's Feast* e para oratórios. O apego de Handel à ópera de certo modo o impediu de perceber que trabalhava para um público pequeno de um só segmento da sociedade. Era um homem de considerável substância e grande quantidade de ações na Companhia dos Mares do Sul e regular renda que lhe permitia viver comodamente independente dos ganhos por obras ocasionais. Um hino para o aniversário de Jorge I em 1724 pode lhe ter rendido três libras, 18 xelins e seis *pence* (Eccles, mestre da música do rei, recebeu 11 libras por obras semelhantes), mas Handel podia fazer peças como essas sem pagamento, pois era generosamente tratado pela família real em outros aspectos e provavelmente tenha escrito música para ocasiões reais a fim de deixar claro no espírito do público que ele era a força dominante na música inglesa.

Foi a sua fortuna pessoal que ele arriscou quando com Heidegger decidiu prosseguir oferecendo ópera a Londres depois que a Royal Academy of Music morreu. Afinal, ele tinha prova cabal não só da popularidade das suas óperas como também da existência de um público fiel; o florescente mercado negro de ingressos, o entusiasmo do público pelos grandes cantores e a popularidade das obras reavivada temporada após temporada

devem tê-lo incentivado a prosseguir; é provável também que ele considerasse a Corte da Royal Academy como um grupo de amadores cuja ineficiência recebeu o merecido castigo. Ele tivera êxito fora da Academia; homem tão temperamental e obstinadamente resoluto, com um amor inato pela briga, dificilmente iria mudar seus hábitos mesmo que razões muito prudentes o aconselhassem a mudar.

É costume considerar *A ópera do mendigo*, levada no teatro em Lincoln's Inn Fields em 29 de janeiro de 1728 como o último prego no caixão da Royal Academy, embora ela tivesse morrido de anemia financeira antes da excêntrica obra-prima de Gay, com atraentes melodias populares de Pepusch. Mas *A ópera do mendigo* não era apenas uma peça engraçada com música agradável na qual a vida política e social era mostrada num espelho deformante, e que, decorridos quase 250 anos, atinge ainda profundamente as realidades da vida inglesa. Era espirituosa, casava música com ação, abandonava o recitativo e árias *da capo*, que os freqüentadores do teatro consideravam não natural e não dramático. Era uma ópera balada que quase todo inglês apreciava. Atacava a forma padrão no ponto que o público inglês considerava como o mais fraco: o libreto; uma canção após outra começa com bombásticas palavras operisticamente nobres que são ridicularizadas pela sua conclusão:

“Gosto de conquistar o Coração da Virgem”, canta a Sra. Peacham,
 “Tal qual a mariposa, a singela Mocinha
 Tranqüila brinca em torno da Luz!

Se ela não se casa logo
 Sua Honra é chamuscada, e depois para o resto da vida
 Ela será – o que não ousou dizer.”

A ópera do mendigo não matou a indefesa forma italiana, mas foi um preságio que Handel, que em geral se acredita ter gostado dela, não percebeu. Ele era um jogador autoconfiante e jovial, com dinheiro suficiente para respaldar sua fantasia, e em Heidegger teve um sócio que havia sido o único cérebro administrativo da empresa anterior.

Uma visita ao continente permitiu-lhe recrutar uma companhia que, embora com um elenco de estrelas menos esplendorosas que a da Royal Academy of Music, era boa, bem preparada e idônea. Strada, a *prima donna*, era tão tremendamente feia que o público logo a apelidou de “o porco”, e suspirava nostalgicamente pelos velhos tempos de Cuzzoni e Faustina. Bernacchi, o *castrato*, parecia um ursinho para os admiradores de Senesino, mas o novo *castrato*, Farinelli, devia juntar-se à companhia, e Senesino voltou para a sua segunda temporada.

Aparentemente Jorge II considerava o Teatro do Rei como a sede oficial da ópera em Londres, de modo que, conquanto Handel e Heidegger

fossem pessoalmente responsáveis pelas finanças das temporadas de ópera, ele continuou a subscrever mil libras anuais. Quando terminou a sociedade deles, em 1738, e Heidegger, que era o verdadeiro arrendatário do teatro, passou a integrar a "Ópera da Nobreza" recentemente instituída, transferindo o teatro aos recém-chegados, a subscrição do rei continuou em favor deles. Tudo indica que Heidegger pretendeu retirar-se da sociedade desde 1730, após um só ano, mas duas temporadas de sucesso talvez o tenham persuadido a continuar. A sociedade Handel-Heidegger nunca foi muito estável. Seja qual fosse o relacionamento com Handel, que ficava pessoalmente cada vez mais impopular apesar do agrado da sua música, pode ter sido apenas o senso de realismo o que levou Heidegger a integrar a nova organização que, a exemplo da Royal Academy of Music, tinha muito dinheiro à sua disposição.

A ópera transformou-se em parte da campanha política. O patrocínio do rei e as obras estatais de Handel fizeram dele o compositor do *status quo*, associado com o governo materialista e seco de Robert Walpole. A oposição ao regime juntou-se em torno de Frederico, príncipe de Gales, cuja rixa com o pai foi um escândalo público e o afastou da corte. O príncipe por sua vez sugeriu a formação de uma nova ópera com o fim de prejudicar a handeliana da situação.

A batalha das óperas rivais atingiu a imprensa em março de 1733, quando *The Bee, or Universal Weekly*, publicou um epigrama no qual Walpole e Handel são dois "holofotes", que através da Lei do Imposto de Consumo sobre o Tabaco (recentemente derrotada no Parlamento) e *Deborah* sugavam o dinheiro dos ingleses. O principal jornal da oposição, *The Craftsman*, tinha tom mais injurioso. "A ascensão e progresso do Sr. H... L em poder e riqueza são por demais conhecidos. Basta dizer que ele se tornou tão insolente com o súbito e merecido aumento de ambos que imagina nada poder contrariar a sua imperiosa e extravagante vontade. Por certo tempo ele governou as óperas, e modelou a *orquestra*, sem o mínimo controle. Nenhuma voz ou *instrumento* era admitido, a não ser os que lisonjeassem os seus ouvidos, embora chocassem os do público. *Miseráveis rabequistas* entraram no lugar dos melhores na *orquestra*. Só a *sua própria* música era permitida, embora todos estivessem cansados dela; e ele teve a petulância de afirmar que *não havia outro compositor* na Inglaterra a não ser ele mesmo." Ele rebaixou a ópera até que o público o abandonou, e foi obrigado a pagar ao público para que assistisse ao seu oratório. "Esse acontecimento o mergulhou em *profunda melancolia*", assim conclui o artigo, "pontilhada de ataques de ira."

A companhia de Handel, com exceção de Strada, aderiu à nova organização; Strada não foi convidada a integrá-la. Cinco dos diretores da Royal Academy of Music tornaram-se membros da nova "Ópera da Nobreza"; o conde de Burlington foi um deles. Apesar disso, a Ópera da

Nobreza tinha primordialmente uma motivação política, e a divertidíssima chocarrice de jornalistas e panfletários eram apenas incidentes na campanha política dos que antipatizavam com a exploração do poder e proteção de Walpole, e, evidentemente, daqueles em cuja direção o patrocínio jamais se estendia. Handel era um dos alvos marcantes da Instituição, apenas porque era alemão, embora uma das últimas coisas que Jorge I fez foi assinar a papelada de naturalização de Handel. Apesar da resolução de Handel de se tornar o mais inglês possível, a insularidade inglesa o considerava como estrangeiro e por isso mesmo suspeito.

A celeuma entre Handel e seus rivais podia ser interpretada para o que desse e viesse na cabeça de alguém. O *Gentleman's Magazine* de novembro de 1733 anunciava um panfleto magnificamente intitulado: *Sabe o que está para acontecer? Ou, um alarma protestante à Grã-Bretanha: examinando a rivalidade recente do teatro, um tipo da atual disputa pela coroa da Polônia; e que a recente divisão entre Handel e Senesino tem mais do que imaginamos. E também que este último não é absolutamente eunuco, mas jesuíta disfarçado; com outras minúcias da maior importância.* A existência dessa notável contribuição para o duelo operístico era, até recentemente, conhecida apenas por seu retumbante título. William C. Smith fez uma análise dos argumentos em 1964.⁹ Adverte “nossa nobreza, fidalgos, e outros (...) que, antes de subscreverem, ou pelo menos pagarem qualquer dinheiro a H... L, ou S... n... O, tomem o especial cuidado de se inteirarem de que os cantores sejam verdadeiros protestantes, e bem chegados ao atual Governo.”

É possível, explica o autor, disfarçar a missa como ópera e assim infligi-la a públicos inocentes, que foram melindrados por “Um hino à Virgem”, escrito pelo cardeal Coscia ... na ópera *Júlio César*”. O “hino” é a ária *V'adoro Pupille*. O panfleto prossegue explicando que a verdadeira função de Handel e Senesino (que não devia ser *castrato*, pois “há pelo menos quatro atendentes da ópera engravidadas por ele”) não era música mas religião; Senesino deixou a companhia do compositor porque Handel o fez cantar oratórios ingleses, e o pôs em dificuldades com o papa.

Evidentemente, o texto de *V'adoro Pupille* não significa o que o panfletário quer dizer; o libretista da ópera foi Nicola Haym, e não um fictício cardeal Coscia. Só cabe conjecturar até que ponto o autor estava deliberadamente fermentando um sentimento anticatólico e até que ponto levava a sério a tolice. O que ele demonstra para o leitor de hoje é o modo como a guerra das óperas descambou para atitudes e controvérsias bem distanciadas da música. Ele sugere um envolvimento do partido católico

⁹ *Music Review*, v. 25, nº 2, maio de 1964.

por trás de Handel, porque, mesmo que ele tivesse, talvez inconscientemente, chocado o público inglês com “um hino à Virgem”, reformou e prosseguia criando o oratório protestante, bíblico e inglês.

A situação era ridiculamente catastrófica para todos os implicados. Envolveu um ataque nacionalista à ópera italiana, dominada por um alemão italianizado que se havia naturalizado inglês, pela criação de uma ópera italiana rival e trazendo o alemão italianizado Hasse para compor para ela. O preconceito insular contra Handel foi manifesto quando, em 1733, Oxford decidiu homenagear o compositor predileto do rei e o sólido núcleo do jacobitismo de Oxford fez tanto barulho em protesto que as autoridades da universidade tiveram de demonstrar a sua admiração pela música dele em sinal de fidelidade à coroa. O bibliotecário jacobita da Bodleian objetou a qualquer convite a “Handel, um estrangeiro (...) e seu ruidoso bando de rabequistas estrangeiros”. No caso, os concertos oxfordianos de Handel consistiram totalmente em obras inglesas e foram recebidos com grande entusiasmo. Handel foi devidamente avisado, mas era por demais independente na resposta a um desafio.

A associação de Heidegger com a Ópera da Nobreza deixou Handel sem teatro. Ele fez um acordo com John Rich, que fizera fortuna no Lincoln's Inn Theatre com *A ópera do mendigo* e a série de óperas-baladas que se seguiram. Rich assumiu o Theatre Royal, em Covent Garden, no qual encenava peças, óperas-baladas e balé; Handel devia alugar o teatro duas noites por semana e lá apresentar óperas italianas. A disponibilidade de um corpo de balé é responsável, ao que parece, pela trabalhada música de balé de *Alcina*, que, com *Ariodante*, foi produzida em sua primeira temporada em Covent Garden.

Lentamente Handel ia sendo forçado a aceitar a idéia de compor obras em inglês. O êxito espetacular de *A ópera do mendigo* foi uma lição que ele custou a compreender; havia público maior para obras em inglês do que para obras em italiano. O povo inglês podia aceitar um estilo de ópera aproximado ao estilo dramático a que estava acostumado. Sempre que, como em *Partenope*, em 1730, ele tentava ampliar os limites da *opera seria*, o seu público aristocrata perdia o entusiasmo. *Partenope* é uma comédia requintada e elegante, mas foi um fracasso; aparentemente a liberdade de ser o seu próprio empresário deu-lhe o poder de fazer experiências e também o desejo de fazê-las.

Mas também em 1730 a companhia de Rich no Lincoln's Inn Theatre produziu *Ácis e Galatéia* como ópera inglesa, acrescentando um novo personagem, Coridon (o Lincoln's Inn Theatre não utilizava coro), para atuar como comentarista da ação. Em 1731, Thomas Arne, pai do compositor, ocupava o *New Theatre*, do outro lado da rua onde ficava o Teatro de Handel no Haymarket, com uma ópera inglesa e a nova companhia também pirateou *Ácis e Galatéia*; ao que parece tão-somente por se tratar de

obra inglesa de reconhecido mestre da ópera e que podia ser encenada em forma de drama. A obra teve sucesso extraordinário, de modo que, aparentemente baseado no princípio da comédia de que o feito sempre pode ser feito melhor, Handel revisou e ampliou a obra e montou-a antes de adaptar *Haman e Mordecai* no oratório *Ester*. Uma história bíblica podia ser contada em música, mas não podia ser representada; por ser obra religiosa, pôde ser cantada na Quaresma, quando peças e óperas eram proibidas, e aproveitou assim um teatro que do contrário seria fechado. *Ester* foi um grande sucesso.

Um panfleto à guisa de carta de lorde Burlington a Aaron Hill, um dos libretistas de Handel, surgiu em fins de 1732 e comentava a introdução do oratório: “Deixei a ópera *italiana*, onde a casa estava tão vazia, e atravessei a rua para a ópera *inglesa*, que estava tão cheia que tive de me empoleirar no palco ...

Isso alarmou H—L, pois, como direi, produziu um *Oratório* ou *Farsa* religiosa, muito boa farsa, e ganhou quase quatro mil libras, com o que estou muito contente, pois gosto dele por sua música.”¹⁰ Prossegue o autor, protestando contra o uso em teatros de obras que não podiam ser encenadas, e sugere que se bons libretos pudessem ser extraídos da Bíblia, os oratórios poderiam ser representados e se tornariam tão populares quanto as óperas.

Por sua vez Aaron Hill escreveu a Handel em 5 de dezembro de 1732, sugerindo que Handel calcasse “música sobre a base de boa poesia”, livrando assim a música inglesa da “servidão italiana”. Os cantores ingleses demonstrariam que a língua inglesa é tão boa para a música quanto a italiana. O que Handel parece ter compreendido era que o oratório podia encher o teatro na Quaresma, à falta de outros entretenimentos, com o que custeava os gastos de sua guerra com a Ópera da Nobreza. Em 1732, produziu *Deborah* na Quaresma; no ano seguinte, *Ester*, *Deborah* e a nova *Athaliah* foram apresentados na Quaresma, com um notável tenor novo e extremamente jovem, o inglês John Beard (nascido, segundo Grove, por volta de 1717). Em 1735, Cecilia Young, que ia casar com o compositor Arne, entrou para a companhia para ser o primeiro soprano a cantar obras inglesas, enquanto Strada continuava sendo o óbvio primeiro soprano para obras italianas.

A promoção dos dois cantores ingleses agradou aos que consideravam todos os estrangeiros com hostilidade e preferiam ingleses mesmo quando os italianos cantavam melhor. “Tão monopolizadores são os italianos, e tão prejudicados os ingleses em seu próprio país que nossos cantores são excluídos dos nossos próprios concertos”, escrevia *The Prompter* em

¹⁰ Citado de Deutsch. *Op. cit.*

24 de dezembro de 1734;¹¹ “É vexaminoso falar de Bertorelli cantando no *Castle* e Senesino no *Swan*; pois não contentes com os monstruosos salários da Ópera, rebaixam-se a cantar em clubes! com isso tirando o pão da boca de cantores ingleses.”

Mesmo com a ajuda dos lucros adicionais dos seus oratórios na Quaresma, Handel terminou a temporada de 1735 com um *deficit* de 9 mil libras. O *deficit* da Ópera da Nobreza foi de 12 mil libras. Cada teatro, se completamente lotado, podia obter 240 libras em cada representação. Mas as companhias jogavam tudo o que tinham na luta e perdiam dinheiro na esperança de que os recursos dos rivais se esgotassem primeiro. A Ópera da Nobreza, além do mais, produzia ópera na mais espetacular escala de gastos; um dos seus intentos principais — “recolocar a ópera em boa base” — insinua que Heidegger e Handel sacrificavam o espetáculo à música.

Sobreviveram as contas de Handel com Rich referentes ao primeiro semestre de 1736.¹² Ao que parece, Handel acertava as contas a cada espetáculo. A sua temporada se inaugurou com cinco apresentações de *Alexander's Feast*, duas de *Ácis e Galatéia* logo em seguida, e depois mais duas de *Ester*. Nenhum desses oratórios exige vestuários ou cenários (pois independentemente de *Ácis e Galatéia* ter sido apresentada outras vezes, não podia ser encenada na Quaresma) embora as três primeiras apresentações de *Alexander's Feast* fossem anteriores à Quaresma. Como não se chocavam com as datas nas quais os atores podiam ter representado, as seis apresentações Quaresmais custaram a Handel apenas o aluguel do teatro; suas despesas fora da Quaresma, para as três primeiras apresentações de *Alexander's Feast*, a reapresentação de *Ariodante* depois da Páscoa e a novidade da temporada, *Atalanta*, foram de 52 libras, cinco xelins e oito *pence* por noite. A análise dessas cifras por Chrysender mostra que o teatro custava a Handel 12 libras por noite; que ele pagava sete libras, cinco xelins e oito *pence* aos indispensáveis auxiliares e 33 libras aos atores nas noites em que a ópera suplantava o teatro dramático. Não há registro da quantia paga ao balé de Rich por dançar em *Alcina*, mas ele não repetiu a experiência de incluir uma seqüência de danças obviamente tão dispendiosa.

As 370 libras pagas aos atores durante a temporada foram um prejuízo a mais que Handel teve de enfrentar; os custos da produção, pagamento dos cantores e o salário da orquestra eram ainda da sua responsabilidade. Embora a temporada de 1735-6 fosse muito popular, a natureza da situação de Handel impossibilitou lucros de vulto e ele foi aos poucos recorrendo aos seus investimentos para contornar os *deficits* inevitáveis.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Atalanta foi escrita para comemorar o próximo casamento do príncipe de Gales, o qual evidentemente não podia deixar de comparecer; foi e aplaudiu entusiasticamente, Handel escreveu o hino cantado no casamento dele, e o príncipe tornou-se um dos seus patrocinadores. Isso teria sido um final feliz à ruínosa tragicomédia das óperas rivais caso fosse possível estarem do mesmo lado o rei e seu filho mais velho: de modo que Handel perdeu o apoio do rei.

As obras inglesas populares de Handel e seus cantores ingleses — ele acrescentara um baixo inglês aos demais já proeminentes em sua companhia — obtinham mestria. Hasse, que não gostava da Inglaterra apesar do sucesso da sua obra, deixou Londres em 1736 e foi substituído por Veracini, cuja primeira obra para Londres, *Adriano in Siria*, foi presenciada pelo rei. De acordo com lorde Hervey, foi “a mais longa e tediosa ópera que a ignorância enfatuada dos nossos governantes musicais já impingiu à ignorância de um público inglês ... Handel postava-se com grande destaque e orgulho no meio da platéia, e parecia em orgulho silencioso insultar a ópera nos estertores da agonia”.¹³ Quando a princesa Amélia e seu marido foram ver *Alexander's Feast*, havia um público de “pelo menos 1.300 pessoas”, segundo o *London Daily Post*.

Farejando a vitória final, Handel pôs-se a aniquilar a oposição. Observadores de fora viram as coisas mais objetivamente. O escritor Benjamin Victor disse a Matthew Dubourg — violinista que veio a tornar-se a maior figura da música em Dublin — numa carta de 15 de maio de 1736: “Nenhuma das duas casas de ópera vai indo bem; e tem-se como certo que neste inverno estará completada a destruição do teu amigo Handel, na medida em que a perda do dinheiro dele pode arruiná-lo”.¹⁴ Handel, por sua vez, ainda respondendo ao desafio da ópera rival, estava por demais atarefado para compreender o que o sucesso das obras inglesas realmente significava. Walsh continuou a pagar-lhe 26 libras e cinco xelins por ópera que ele produzisse, mas pagou 105 libras pela partitura de *Alexander's Feast*. Handel podia encher os teatros com obras inglesas que dispensavam vestuários, maquinaria ou cenários; as suas não eram sucessos infalíveis e custavam muitíssimo mais.

Os instrumentos para a destruição final da Ópera da Nobreza foram *Arminio* e *Giustino*, obras de um homem esgotado. *Giustino* ressentiu-se, além do mais, de um enredo não muito longe da pantomima. A já costumeira temporada de oratórios da Quaresma estendeu-se, mediante permissão especial, pela Semana Santa, e depois da Páscoa veio *Berenice*. A primeira apresentação contou com a presença da família real, mas naquela

¹³ Earl of Ilchester (org.) *Lord Hervey and His Friends*. Londres, 1950.

¹⁴ Deutsch. *Op. cit.*

ocasião a saúde de Handel arruinou-se. Ao reumatismo seguiu-se uma “paralisia”, tida por alguns como derrame cerebral, e durante certo tempo teve paralisado o braço direito.

Ambas as companhias estavam afundadas; a guerra não terminara com a exaustão de um lado e a conseqüente vitória do outro, pois ambas entraram em colapso quase ao mesmo tempo. Um dos sinais do fim foi a partida de Senesino quando a temporada de Haymarket terminou prematuramente em 11 de junho de 1737. Apesar da doença, Handel permaneceu em Londres até setembro, restaurando a ordem do seu caos financeiro antes de seguir para Aachen para tratar-se. Burney¹⁵ descreve a situação dele nos termos mais negros: antes de deixar Londres, despendeu a poupança de toda uma vida de trabalho para pagar os cantores e por certo tempo esteve sob ameaça de prisão por dívidas. Disso surgiu a lenda da sua bancarrota, mas apesar de ter passado por maus momentos, na verdade jamais faliu. Sobreviveram as suas contas com o Banco da Inglaterra referente aos anos de 1734 a 1739 e de 1743 a 1745. A conta começa com um depósito de 2.300 libras em 1732, a que nada se acrescentou, mas de onde se fizeram grandes retiradas durante o tempo de empresário — 1.300 libras em 1735, 350 libras em 1736 e uma retirada final de 150 libras em 1737, deixando a seu crédito apenas 50 libras ao final da tempestade. Não há documentos sobre o destino do seu flutuante investimento na Companhia dos Mares do Sul.

Handel e a oposição esmagaram-se mutuamente. Senesino e Farinelli deixaram a Inglaterra em 1737, mas Caffarelli, quase igual a eles em reputação, foi contratado para a temporada seguinte; Heidegger, o único sobrevivente da ópera, teve um teatro, uma companhia, nenhuma tutela de patrões ricos e nobres, nenhum diretor musical e nenhuma ópera nova para manter o entusiasmo do seu público. Com a saúde recuperada e pronto para agir, Handel voltou a Londres em novembro de 1737 e em 3 de janeiro de 1738 estava de volta a Haymarket — numa espécie de associação com Heidegger, que deve ter ficado agradecido pela morte da rainha Carolina em novembro de 1737, pois fechou o teatro que tentava manter aberto com o repertório de apenas um *pasticcio*.

Na medida em que único sobrevivente, Handel foi o vencedor da guerra. Ninguém sobrou para compor novas óperas. Embora tenha estado gravemente enfermo, e conquanto sua firme determinação pareça ter melindrado muitas suscetibilidades, Heidegger parece não ter tido dúvida alguma da capacidade de Handel compor óperas populares. Obviamente o compositor não tinha mais dinheiro para fazer uma sociedade, e ficou como simples empregado de Heidegger.

15 Burney. *General History of Music*.

Faramondo, a nova ópera de Handel, teve apenas oito apresentações; seguiram-se a ela mais dois fracassos. As coisas corriam tão mal que em 28 de março ele deu um concerto beneficente no teatro; o programa incluía hinos, árias e duetos extraídos dos oratórios. O conde de Egmont registrou no seu diário¹⁶ que contou aproximadamente 1.300 pessoas no teatro sem incluir o público dos balcões e das galerias superiores. O teatro estava apinhado, escreveu Burney, a ponto de 500 pessoas ficarem no palco; informava o biógrafo Mainwaring que a récita rendeu 1.000 libras ao compositor, mas Burney conclui que o lucro não pode ter sido inferior a 800 libras. A sua ópera seguinte, *Serse*, apareceu em 15 de abril, e teve apenas seis apresentações embora fosse uma obra transparente e leve. A temporada adversa levou a um anúncio de Heidegger:

Todas as pessoas que tenham assinado ou queiram assinar 20 guinéus por uma ópera italiana a ser apresentada na próxima temporada no Teatro do Rei em The Haymarket, sob minha direção, queiram enviar 10 guinéus ao Sr. Drummond, banqueiro que lhes dará recibo, devolvendo o dinheiro caso a ópera não se dê, comprometendo-me eu a que a ópera será levada desde que eu chegue a um acordo com os artistas, e haja 200 subscrições, e desde que a maior parte dos assinantes tenha já pago os 10 guinéus; é desejável que os demais assinantes façam o obséquio de enviar o dinheiro até 5 de junho próximo, de modo que eu possa providenciar, ou levar a ópera se o dinheiro for pago, ou suspendê-la, à falta do pagamento, sendo-me impossível fazer os necessários preparativos ou contratar cantores depois daquela data.¹⁷

Não foram feitos os pagamentos e, em 26 de julho, Heidegger anunciava o modo pelo qual os assinantes podiam reclamar o seu dinheiro. Passaram-se dois anos até Londres ouvir nova ópera de Handel, embora, ao anunciar o abandono de ópera, Heidegger estivesse trabalhando no *Imeneo*.

Tendo ficado por conta própria, Handel começou a compor *Saul*, e mal terminava *Saul* empreendia *Israel no Egito*. Em 16 de janeiro de 1739, *Saul* era apresentada no Teatro Haymarket, e teve cinco récitas. Reviveu-se *Alexander's Feast* no que veio a ser uma longa temporada de oratórios, pois do contrário o teatro ficaria desocupado. Seguiu-se a adaptação inglesa de *Il trionfo del tempo e della verita*, e *Israel no Egito* teve a sua primeira récita em 4 de abril. Cada um dos oratórios teve concertos de órgão dados pelo compositor entre os "atos". De acordo com Charles Jennens, ele acabava de gastar 500 libras num novo órgão do qual tinha uma vista melhor para a sua orquestra e coro. Não abandonou a ópera: *Jupiter in Argus*, terminada apenas uma semana antes, foi produzida para duas apresentações em 1º de maio.

¹⁶ Citado de Deutsch. *Op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

Em outubro de 1739, o direito autoral de Handel, que o compositor havia deixado correr como se não pretendesse controlar a publicação de suas obras, foi renovado. A renovação do privilégio deveu-se à determinação de Walsh de proteger suas edições da música de Handel. Mas, enquanto o renovado privilégio, concedido por 14 anos, proibia outros editores de piratear a obra de Handel, obrigava o compositor a vender suas obras a Walsh sem outra alternativa.

Quando a ópera do lorde Middlesex — companhia italiana — assumiu o Teatro Haymarket a partir do outono de 1739, Handel, com uma companhia principalmente inglesa, alugou de Rich o Teatro de Lincoln's Inn e, como não estava em guerra com a ópera no Haymarket, organizou o calendário para evitar choques. A temporada de Handel começou em 27 de novembro, com uma nova obra, a *Ode no dia de santa Cecília*, e incluía os novos poemas de Milton, *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, nas duas primeiras partes, e um pasticho inferior de Milton por Charles Jennens para a terceira parte.

A temporada correu bem, de modo que ele voltou-se para a ópera quase automaticamente na temporada de 1740-1, dando apresentações do novo *Imeneo e Deidamia*, sua última ópera, ambas as quais não atraíram público, assim como os seus oratórios seculares e bíblicos. Por volta do fim do ano, compôs o *Messias* e o *Sansão*. Provavelmente sem o saber, havia sido afinal arrastado da ópera para o oratório.

Em outras palavras, depois de passar mais de 25 anos oferecendo ópera a um público da moda, as circunstâncias o forçaram por fim a encontrar o tema e o estilo de tratamento que o inglês mediano podia aceitar com o máximo de simpatia.

Não sabemos o que tenha persuadido Handel a procurar assuntos das últimas obras no Velho Testamento, ou se só o Velho Testamento lhe proporcionava os fortes caracteres e situações, ou se foi um vislumbre no caráter inglês ou ainda sugestão de algum amigo inglês sobremodo arguto. Mas nenhum outro tema poderia ter exercido tamanho atrativo aos seus compatriotas. Os demais países protestantes não tinham o conhecimento do Velho Testamento que a primeira liturgia anglicana — as primeiras lições ouvidas nas matinas e vésperas semanalmente — e depois a revolução puritana e o aumento do não-conformismo deram aos ingleses. O mobiliário essencial do espírito inglês era a Bíblia, a que as classes educadas acrescentaram a literatura dos clássicos.

Os ingleses identificavam-se com as lutas e triunfos dos antigos hebreus. Como eles, o inglês era o habitante de um pequeno país milagrosamente triunfante sobre os seus inimigos. Como eleito de Deus, o inglês opunha-se e resistia ao poder de países continentais maiores; seu comércio tornara-se de âmbito mundial e sua influência era muito maior em relação

ao número de habitantes; gabavam-se de observar a lei de Deus e por isso foram recompensados. Tais noções talvez fossem instintivas e, ao que parece, era a essa subconsciente identificação com o povo bíblico que os oratórios de Handel apelavam. Os heróis dos oratórios eram heróis para o seu público.

As obras não representavam uma súbita mudança de política, mas apenas a evolução de um interesse que o compositor vinha explorando vez por outra desde que apresentou *Ester* na temporada da Quaresma fechada para óperas em 1732. Handel era um compositor dramático cujo tratamento da forma padrão italiana ampliou as suas convenções; o Velho Testamento deu-lhe novo elenco de heróis — Saul, que desobedeceu a seu Deus e foi morto por inconformar-se com a sua sorte, o derrotado Sansão chegando ao momento final de coragem sacrificial, Judas Macabeus destruindo os inimigos do seu país como o duque de Cumberland destruiu a invasão jacobita. Deu-lhe também o épico do Êxodo dos hebreus na escapada à escravidão no Egito. Como o demonstrou Winton Dean,¹⁸ todos os oratórios exceto dois são concebidos como dramas em três atos, com indicações cênicas. Não mais amarrado pelas convenções da *opera seria*, Handel adotou novas formas para elas, abandonou a ária *da capo*, exceto quando dramaticamente adequada, como a ária de Harafá “Honor and Arms”, no *Sansão*. As estruturas solistas e corais, quase impossíveis na ópera tal como a conhecia, tornaram-se comuns e foram todas moldadas à situação dramática.

Não sabemos se Handel aspirou a uma situação na qual seus oratórios operísticos pudessem ser plenamente encenados ou não. O que sabemos realmente é que ele não estava satisfeito com uma só fonte para o seu tema ou um só estilo de tratamento, e que deixar o Velho Testamento era perigoso para ele. Havia, também, preconceitos religiosos a enfrentar. *Israel no Egito*, um episódio épico eloqüentemente musical na história de uma raça heróica melindrava muitos que, de bom grado, aceitavam *Deborah*, *Athaliah* e *Saul*, nos quais os textos bíblicos são supliciados em versos menores do século XVIII; em *Israel no Egito*, as palavras da Bíblia são profanamente cantadas num teatro por gente totalmente mundana que prontamente usaria vestuários apropriados e representaria deuses pagãos, heróis ou demônios.

Theodora, uma das suas últimas obras, extraiu a história da época da Igreja Primitiva — possivelmente alguém como o autor de *Do You Know What Are You About?* duvidasse de sua sinceridade protestante — e Handel, que obteve um público judeu com *Judas Macabeus*, explicava que

¹⁸ Winton Dean. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. O.U.P., 1959.

os judeus não se importariam porque ela é cristã, e as damas não gostariam porque é virtuosa.

A maior dificuldade experimentada por ele foi com o *Messias*, composto em 1741, mas só apresentado depois da estada de Handel em Dublin um ano depois, quando foi chamado *Um oratório sacro*. O *Messias* não é dramático, mas reflexivo; o seu herói é o próprio Cristo, pois apesar de conter pouca narrativa, consiste em reflexões sobre a vida de Cristo. Paul Henry Lang¹⁹ sugere que obra tão incomum deve ter sido resultado de “um incentivo fora do comum” e que esse incentivo pode ter sido o convite do lorde governador da Irlanda. O duque de Devonshire, para três concertos de caridade em Dublin. A idéia de um concerto de caridade pode ter predisposto Handel a considerar a plausibilidade de uma obra totalmente diversa de quaisquer dos seus outros oratórios. Embora pareça ter sido julgado na Irlanda como compositor religioso — anunciando sua chegada, o *Dublin Journal* de 21 de novembro de 1741 o define como “um cavalheiro universalmente conhecido por suas excelentes composições em todos os gêneros de música, e sobretudo por seu *Te Deum*, *Jubilate*, *Hinos* e outras composições em música religiosa” — o que o seu público veria como um tratamento teatral em palavras bíblicas da vida de Cristo apresentava um risco que ele parece ter reconhecido.

Passaram-se cinco meses, nos quais Handel deu duas séries de concertos muito bem-sucedidos de seus oratórios seculares e bíblicos, antes que apresentasse o *Messias*, e, quando o fez em 13 de abril, denominou-o apenas *Um oratório sacro*, como se estivesse apreensivo sobre os efeitos que o título tivesse sobre o público. A obra foi adaptada para os recursos disponíveis em Dublin. O Conjunto do Vice-Rei, dirigido pelo violinista Matthew Dubourg, foi a sua orquestra; ela não tinha os costumeiros instrumentinos, mas as cordas do vice-rei tinham dois trompetistas auxiliares e um percussionista. O coro englobava os coristas da Igreja de São Patrício e da Igreja de Cristo, embora em janeiro Jonathan Swift, deão da Igreja de São Patrício, tivesse anteriormente recusado permissão a seus músicos para cantarem para Handel numa carta de invectiva magnificamente inventiva.

Parte do intrincado problema do texto do *Messias* deve-se às alterações que Handel fez para a récita com orquestras de Londres e diferentes cantores. As apresentações londrinas, à medida que se repetiam, obrigavam-no a refazer algumas das músicas de solo — “For he is like a refiner’s fire” (“Pois ele é como o fogo de um refinador”) era uma ária tanto para contralto como para baixo — e a orquestra para as apresentações no

¹⁹ Paul Henry Lang. *George Frederick Handel*. Faber, 1967.

Foundling Hospital, que acabou tornando a obra popular através das repetições, era um conjunto de cordas, dois trompetistas, quatro oboés, quatro fagotes e tímpanos.

Apareceu no *Universal Spectator* um protesto contra o *Messias* por não ser o teatro local para meditação em linguagem bíblica sobre a vida de Cristo, no dia da primeira apresentação em Londres, antes de ouvida a obra. Vinha de um amante da música que alegava jamais ter abandonado Handel. Protestava contra a mera idéia de um oratório, cantado num teatro e não numa igreja, em vista do “*sagradíssimo e misericordiosíssimo Nome do Messias*. (...) Como surgiria no Final dos Tempos, quando se lesse na História, que em tal Época o Povo da Inglaterra chegara a tal Ponto de *Impiedade e Sacrilégio*, em que as *Coisas* mais sagradas eram tomadas como *Diversões públicas*, e que num *Lugar*, e por *Pessoas*, apropriadas para Apresentação não só de peças levianas e vãs, mas também não raro *profanas e dissolutas*? O oratório foi anunciado não pelo seu título, mas ainda como *Um oratório sacro*, mas o título *Messias* foi dado como nome alternativo em Dublin.

Também Walsh pareceu hesitar quanto à obra. William C. Smith mostrou, em *Concerning Handel*, que o *Messias* foi gravado em 1749, mas a obra só foi publicada em 1763, e nenhuma das suas “canções” se emitiu separadamente. Formaram-se tantas associações em torno da obra que um ouvinte do século XX, em especial um ouvinte inglês do século XX, tende a admitir o estilo dos oratórios de Handel, e em particular o do *Messias*, como algo intrinsecamente religioso. O século XVIII reconheceu a afinidade entre os grandes corais cerimoniais — “Erguei vossas cabeças”, “Aleluia”, “Valioso é o Cordeiro” — e um sem-número de obras totalmente “mundanas”, tal como reconheceu a sinfonia pastoral do *Messias* como nada mais nada menos que um siciliano.* Os hagiologistas do século XIX, ingleses e alemães, concluíram que esse estilo é por natureza sacro, por conhecerem pouquíssimo da música barroca em que ele tinha suas raízes, e nada da música nas óperas de Handel a que ele estava relacionado.

A temporada de oratórios de Handel de 1742 e 1743 teve imenso êxito. Ele cobrou os mesmos preços dos ingressos para óperas, prática que parece ter militado contra ele na temporada infeliz de 1744-45. “Handel confrontou um oratório com a ópera”, escrevia Horace Walpole a Horace Mann em 24 de fevereiro de 1743, “e tem êxito. Contratou todas as deusas da farsa e cantores do *Roast Beef* de entre os atos em ambos os teatros, com um homem de uma nota na voz, e uma menina sem nenhuma; e assim

* O *siciliano* é uma dança tranqüila, de caráter pastoral, escrita invariavelmente no compasso de 12 por 8, muito freqüente nas suítes barrocas. (N. do T.)

cantam eles, e dão exímios aleluias; e a boa companhia bisa o recitativo, se acontece de ter alguma cadência como o que chamam uma melodia.” Em 3 de março, informava a Mann, “os oratórios prosperam abundantemente. Quanto a mim, dão a idéia do céu, onde todos devem cantar, tenham voz ou não”.²⁰

Walpole parece estar em minoria, lamentando a dominância de uma forma nacional nova, popular, sobre a ópera italiana aristocrática e internacional. As “deusas das farsas” eram Kitty Clive, a comedianta que cantava Dalila (tal como Handel escrevia o nome) em 18 de fevereiro. “Os cantores do *Roast Beef*” eram os que agradavam à galeria quando esta pedia a canção “O *roast beef* da velha Inglaterra” entre os atos da peça: Hogarth o entendeu literalmente. Obviamente os vínculos entre oratório e o *hoi polloi* não contentavam o enfado de Walpole.

Apesar disso, o rei e a família real foram ouvir *Sansão*, que teve seis récitas de grande sucesso, de tal modo que imediatamente se abriram assinaturas para outras seis. Numa coisa Walpole estava certo; pelo menos na época o oratório havia suplantado a ópera. Embora as temporadas de Handel fossem curtas, devem ter desviado considerável parte do público da ópera, e em março de 1743 a ópera viu-se com uma dívida de 16 mil libras e sem recurso algum. A sua última récita, em abril, foi um concerto de música religiosa e concertos tocados em três partes como os três atos de um oratório handeliano. A temporada seguinte seria por conta dos *Dilettanti*, “um clube”, escrevia Horace Walpole, “para o qual a qualificação nominal é ter estado na Itália, e a qualificação verdadeira a de ser um bando de beberrões”.

É interessante que em agosto de 1743, pela primeira vez Walsh publicasse uma obra completa de Handel, com todos os seus recitativos e coros. “Toda a máscara de *Ácis e Galatéia*, tal como originariamente composta, com a abertura, recitativos, cantos, duetos e coros, para vozes e instrumentos.” Os assinantes podiam comprar a obra por meio guinéu; os demais podiam comprá-la em dez prestações semanais, nove a um xelim e seis *pence* e a última um xelim. As partituras de ópera e oratório davam ao cantor amador as árias para seu próprio uso; possivelmente o tamanho miniatura de *Ácis* terá sugerido a Walsh que os seus clientes gostariam de colaborar nas apresentações da obra completa.

De acordo com Mainwaring, Handel esteve doente no verão de 1743, mas teve duas obras novas, *Sêmele* e *José e seus irmãos*, prontas para a temporada de 1744. Nessa época ele havia criado um público especial para os oratórios, particularmente interessados na virtude heróica, na lei

²⁰ Horace Walpole. *Correspondence*. Londres, 1937.

divina e elevação do patriotismo. O paganismo radiante e sereno de *Sêmele*, claramente uma ópera disfarçada, embora formalmente tão livre quanto os oratórios, aborreceu os seus admiradores. Na medida em que percebiam Handel ser o intérprete do que hoje nos Estados Unidos poderia ser chamado de “protestantismo branco anglo-saxão”, eram perturbados em seu prazer no que Byron chamava de “os asquerosos amores de deuses e deusas”.²¹ *José e seus irmãos* era moralista ao ponto da beatice, e os contentou. Ele ganhou dinheiro suficiente na temporada para comprar 1.300 libras de ações da Cia. dos Mares do Sul — primeiro dos investimentos documentados desde a depressão de 1738, e depositou 25 libras em sua conta no Banco da Inglaterra.

Para a temporada de 1745 tinha prontas duas das suas melhores obras, *Belshazzar* e *Hércules*. *Hércules* foi cantado em 5 de janeiro, e Walsh imediatamente anunciou sua publicação. Novamente o estilo oratório dramático de Handel, tão solidamente associado com a religião no espírito do seu público, foi aplicado a material totalmente não religioso. Mas, pela primeira vez desde que ele abandonou a ópera, a temporada correu mal. Em meados de janeiro, o compositor viu o perigo rondando, e dirigiu ao público em 17 de janeiro, antes que a história bíblica *Belshazzar* tivesse oportunidade de contentar os fiéis, um apelo no *Daily Courier*:

Tendo por muitos anos recebido os maiores obséquios da nobreza e fidalguia desta nação, guardo sempre uma profunda impressão da bondade deles. Tendo percebido que juntar bom senso e palavras significantes à música era o melhor método de apresentar esta ao público inglês, dirigi meus estudos nesse sentido, e me empenhei em mostrar que a língua inglesa, tão expressiva dos sentimentos mais sublimes, é a mais apropriada de todas para a plena e solene espécie de música. Tenho o pesar agora de verificar que meus empenhos em agradar se tornaram ineficazes, quando minhas despesas são consideravelmente maiores. Ignoro o que me causa a perda do favor do público, mas a perda em si eu sempre lamentarei. Nesse ínterim, estou certo de que uma nação, cuja característica é a boa natureza, sofrerá com a ruína de um homem que dedicou seus esforços para entretê-la.

Dispôs-se a começar o reembolso das assinaturas na semana seguinte.

Uma semana depois, um segundo anúncio dizia que, como os assinantes não retiraram o seu dinheiro, sentia-se satisfeito por continuar a temporada até quando possível, “seja qual for o risco que eu venha a correr”.

Belshazzar teve sua primeira récita em 27 de março, e a temporada terminou com a sua terceira apresentação, em 23 de abril. Walsh tratou

²¹ *Don Juan*, Canto I, XLI.

da publicação da nova obra e a música de Handel figurou com destaque nos concertos londrinos. Não se tornara impopular de todo; simplesmente a temporada de oratórios havia fracassado.

Ele estava com 60 anos e por mais de 15 havia sido empresário, compositor e executante; tinha vivido bem e trabalhado muito, e essa segunda catástrofe pareceu por certo tempo acabar com ele. De novo sua saúde decaiu e, de acordo com vários relatos da sua situação no verão de 1745, ficou perturbado. Mais uma vez os biógrafos exageraram o grau do seu colapso financeiro; ele não estava falido, mas ofereceu seus dois órgãos do Teatro Haymarket à venda por preço muitíssimo mais baixo do que valiam; pagou os cantores e dívidas com o teatro, liquidando sua conta bancária para isso. Como na catástrofe anterior, não há documento quanto a se foi obrigado a vender todo ou parte do seu investimento na Cia. dos Mares do Sul para enfrentar a situação.

A causa do colapso de 1745 é ainda um mistério. Em 25 de maio, Horace Walpole escreveu a George Montague mencionando que seu irmão, Edward, “está perfeitamente a par de todas as querelas hoje existentes em torno de Handel”,²² sem explicar quais sejam elas. A Sra. Elizabeth Carter, elemento fiel do seu público, lamentava o colapso nos “modos”.²³ Não sabemos as suscetibilidades de quem Handel feriu. Mas as récitas dos seus oratórios eram um prazer oneroso; ele cobrava preços de ópera para entretenimentos evidentemente mais baratos que a ópera, visto que não exigiam cenários nem guarda-roupas. Suas despesas — orquestra, coro, solistas, o custo de ensaios e aluguel do teatro — eram, contudo, bastante altas para justificar o custo dos ingressos, e não sabemos se o público se revoltou contra os preços que poderia ter considerado injustificadamente altos. Nessa época não havia na imprensa qualquer campanha de insulto ou difamação contra ele. Entretanto, quebraram a convenção por ele mesmo criada com a introdução não só de oratórios seculares mas claramente pagãos em suas temporadas. Não sabemos até que ponto isso o prejudicou, mas sabemos que depois de sua recuperação só uma vez se afastou da Bíblia na procura de um tema (inclusive *Judas Macabeus*, extraído dos livros apócrifos) e que *Theodora*, oratório no qual se afastou da Bíblia, foi um sucesso financeiro duvidoso.

É impressionante a maleabilidade com que voltou após um colapso físico e um distúrbio nervoso, para começar de novo em janeiro de 1746. Com o *Oratório ocasional* reconquistou o seu rabugento público ao refletir a opinião popular sobre a rebelião jacobita à medida que o jovem pretendente paulatinamente abandonava tudo o que havia ganho em seu rápido

²² Walpole. *Op. cit.*

²³ Deutsch. *Op. cit.*

avanço na Inglaterra seis meses antes. O surgimento de Gluck, a quem Handel parece ter subestimado muito, como o compositor na ópera parece não ter afetado a popularidade da sua temporada de 1746 e, embora o duque de Cumberland se mostrasse muito menos o herói que nele viu o povo inglês quando aniquilou o que ficara da rebelião Stuart, *Judas Macabeus* falava pela maior parte da nação.

Os *Fogos de artifício*, comemorando o Tratado de Aix-la-Chapelle, foram ensaiados publicamente nos Jardins Vauxhall em 21 de abril; 1.200 pessoas compareceram e atravancaram a ponte de Londres por três horas, no que continua sendo lembrado como o mais desastroso engarrafamento de que se tem notícia. A apresentação definitiva dos fogos de artifício, em 27 de abril de 1749, terminou com um grave incêndio.

Em 1749 Handel começou sua ligação com o Foundling Hospital, e foi para a sua primeira apresentação lá, em 1750, que o *Messias* foi anunciado com esse título definitivo; a récita era para inaugurar o órgão com que ele presenteara a capela do hospital, para a qual fora eleito diretor. Em 1751, sua vista falhou quando escrevia *Jefté*, e por certo tempo a depressão mergulhou-o em completa inatividade. Recuperou-se o suficiente para concluir a obra e, quando foi apresentada em 1752, dirigiu a récita e tocou os costumeiros concertos entre os "atos". Uma operação de catarata, em novembro de 1752, restaurou-lhe parcialmente a vista e ele nunca chegou a ficar totalmente cego. Teve condições de montar suas temporadas de oratórios e às vezes podia ver o suficiente para trabalhar em revisões ou alterações dos oratórios que pretendia re apresentar. Estava ele ao órgão para uma apresentação do *Messias* em 6 de abril de 1759, oito dias antes de sua morte.

Durante os últimos dez anos de vida, Handel ganhou muito dinheiro. De todas as suas últimas obras, só *Theodora* não foi um sucesso popular completo, e Deutsch²⁴ anota os depósitos e retiradas em sua conta no Banco da Inglaterra. Não só as suas temporadas de oratórios ficaram sendo parte da rotina do ano musical como ele as mantinha totalmente sob controle, de modo que nada nos demais teatros podia dispersar o seu público. Seja por acaso ou por deliberação, os seus temas eram os que o seu público mais prontamente aceitava na Quaresma. Quando morreu, seu saldo final do Banco da Inglaterra era de 17 mil libras. Deixou mais de 9 mil libras para amigos e caridade. A Sociedade para Amparo dos Músicos Desamparados, sempre uma instituição predileta, recebeu mil libras, e o Foundling Hospital, outra instituição cara a ele, recebeu o manuscrito do *Messias*.

²⁴ *Op. cit.*

Passaram-se apenas três anos entre a morte de Handel e a chegada de Johann Christian Bach, filho mais novo de Johann Sebastian, como compositor da ópera. Também ele verificou que a ópera na Inglaterra era um negócio incerto, e integrou-se na vida musical inglesa tal como achava poder fazer um bom trabalho, aceitando o gosto inglês, sem discussão e aborrecimento. Handel gastou muito de sua vida aplicando-se obstinadamente a práticas que a sua perspicácia — bastante ativa em outros sentidos — devia tê-lo persuadido a modificar. Não foi a dedicação total que o persuadiu a perseverar com a ópera quando ele sabia por experiência que as obras inglesas tinham mais sucesso, porque abandonou suas convenções aos poucos nas obras italianas, e banuiu-as completamente em seus oratórios quando os princípios dramáticos o exigiram. Mas Johann Christian Bach era apenas um bom músico, ao passo que Handel foi gigantesco em obstinação e ambição. Johann Christian Bach ganhou muito dinheiro, e fez muita obra boa nas salas de concerto. A música concertante de Handel — as duas séries de *concerti grossi*, a ópera e as aberturas de oratórios, a *Música aquática* e os *Fogos de artifício* bem como os concertos para órgão — foram repertório extremamente popular nas sociedades de concerto em Londres bem como em todo o país; sua total falta de interesse nessa importante e lucrativa forma de fazer música simplesmente mostra que jamais pretendeu ele agir como qualquer outro compositor da época e ajustar-se à vida profissional onde houvesse espaço para contê-lo.

Handel entrava nas piores situações por si mesmo e tinha condições de sair delas porque combinava sagacidade, arrojo e impressionante plasticidade em grau quase inacreditável. Tudo o que tenha sido inevitável em sua carreira tornou-se inevitável não pela força das circunstâncias, mas pelo seu caráter.