

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

Música sob medida: a influência da dinâmica entre compositores e cantores na criação musical no século XVIII

Daniel Issa Gonçalves

Universidade Estadual Paulista (UNESP-SP)

issadani@hotmail.com

Resumo

O repertório canônico operístico atual se apresenta, geralmente, como uma herança cultural do passado cultivada no presente, à qual os cantores de hoje necessitam se adaptar. No início do século XVIII, no entanto, quando o gênero se encontrava em pleno fervor criativo na Itália (e começava a se afirmar como um produto de exportação) a música era, como se sabe, composta especialmente para os cantores selecionados. Apesar dessa aparente flexibilidade, a relação entre cantores e compositores nem sempre eram alheias a tensões causadas pela ideia de que cada um fazia da sua arte – sobretudo numa época em que a ornamentação e a improvisação estavam na ordem do dia. Quem era o verdadeiro criador da peça? O compositor ou o intérprete? Essa relação, não raro conflituosa, é também retratada nas sátiras e paródias das “óperas sobre ópera” (ou meta-óperas), espécie de sub-gênero muito popular durante o século XVIII. Uma das grandes vantagens da análise dessas sátiras meta-operísticas é que estas fornecem, em forma de ironia, um olhar detalhado sobre certas práticas da criação musical da época (assim como das relações profissionais e pessoais entre os seus vários sujeitos) que raramente são cobertas pelas fontes tradicionais da historiografia musical.

Palavras-chave: ópera, século XVIII, música antiga, canto, barroco.

Abstract

Custom-made Music: The Influence of the Dynamics Between Composers and Singers on Musical Creation in the 18th Century

The current operatic canonical repertoire generally presents itself as a cultural heritage from the past cultivated in the present, to which today's singers need to adapt themselves in order to sing it. At the beginning of the 18th century, however, when the genre was in full creative fervor in Italy (and was beginning to assert itself as an export product) the music was, as we know, composed especially for the singers. Despite this apparent flexibility, the relationship between singers and composers was not always free from tensions caused by the idea that each one made of their own art – especially at a time when ornamentation and improvisation were the order of the day. Who was the real creator of the music? The composer or the performer? This relationship, often conflictual, is also portrayed in the satires and parodies of the “operas about opera” (or meta-operas), a sub-genre very popular during the 18th century. One of the great advantages of analyzing these satires is that they provide, in the form of irony, a detailed look at certain practices of musical creation at the time (as well as the professional and personal relationships between its various subjects) that are rarely covered by the traditional sources of the historiography of music.

Keywords: opera, eighteenth-century, early music, singing, baroque.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Issa Gonçalves, D. (2025). Música sob medida: a influência da dinâmica entre compositores e cantores na criação musical no século XVIII. *Revista 4'33". XVII (25)*, pp. 120-136.

Introdução

O repertório canônico operístico atual se apresenta, geralmente, como uma herança cultural do passado cultivada no presente, à qual os cantores de hoje necessitam se adaptar para interpretar. No início do século XVIII, no entanto, quando o gênero se encontrava em pleno fervor criativo na Itália (e começava a se afirmar como um produto de exportação) a música era, como se sabe, composta especialmente para os cantores selecionados. Apesar dessa aparente flexibilidade, a relação entre cantores e compositores nem sempre eram alheias a tensões causadas pela ideia de que cada um fazia da sua arte. Essa relação, não raro conflituosa, é frequentemente retratada nas sátiras e paródias das “óperas sobre ópera” (ou meta-óperas), espécie de sub-gênero muito popular durante o século XVIII. No presente artigo, analisaremos o que as meta-óperas revelam no que diz respeito à influência que a relação entre compositores e cantores possa ter na criação musical, com o apoio de outras fontes historiográficas musicais para verificar nossas hipóteses. As traduções dos trechos de libretos e outros textos para o português foi feita para melhor apreensão de seu conteúdo pelo leitor – sem, porém, qualquer pretensão literária ou de precisão linguística.

Música sob medida

Cantores do passado e do presente têm, naturalmente, o maior interesse em se apresentar em sua melhor forma – e, para isso, é necessário que a música dos seus papéis seja compatível com os seus talentos. Era praxe, portanto, que os compositores visitassem os cantores para se informar sobre a amplitude de suas vozes assim como outras habilidades (como a capacidade de ornamentação, por exemplo), para poderem compor árias adaptadas aos mesmos. Na impossibilidade de vê-los pessoalmente, solicitavam receber essas características por escrito. Benedetto Croce encontra um registro dessa prática no relatório do auditor do exército napolitano: enquanto Domenico Sarro e Leonardo Leo compunham as óperas da temporada de 1737-1738 em Nápoles, as cantoras Anna Peruzzi (conhecida também como *la Parrucchierina*) e sua irmã, contratadas para a referida temporada e impossibilitadas de viajar antes do mês

de outubro, enviam-lhes por escrito “suas notas, e o cantabile mais virtuoso que possuem”¹ (Croce, 1891, p.331). Benedetto Marcello, em seu *Il Teatro alla Moda*, aproveita para satirizar o fato de que certos cantores viam nessa ocasião uma oportunidade de demonstrar uma tessitura muito mais ampla do que a real: “Perguntada pelo mestre de capela [...] a respeito da extensão de sua voz, [a cantora] sempre acrescentará duas ou três notas mais agudas e mais graves” (Marcello, 1738 [1720], p. 34).

Caso os cantores não ficassem satisfeitos com a composição do maestro, não raro exigiam que a ária fosse reescrita, ou mesmo substituída. A questão da mudança das árias torna-se então, nas sátiras, um *topoi* constante relacionado à personalidade caprichosa dos cantores, tal como o *virtuose* de *Il Teatro alla Moda* que...

...sempre reclamará do seu papel, alegando “que não foi feito para ele; que as músicas não estão à altura do seu talento”, etc.; então citará uma ária de outro compositor e afirmará que em tal corte, frente a tal grande autoridade (que não dirá quem é) essa ária foi aplaudida por todos e lhe foi solicitado repeti-la até dezessete vezes por noite³ (Marcello, 1738 [1720], p. 23).

Em sua ópera *La Bella Verità* (1762), Goldoni retrata a angústia dos cantores Rosina e Luigino que têm que enfrentar o público cantando árias que consideram de má qualidade, pois os impedem de mostrar suas verdadeiras capacidades:

Rosina

Anzi è nostra disgrazia:

Se la parte cattiva è per natura,

Noi non possiamo far buona figura

Rosina

Na verdade, é a nossa desgraça;

Se o papel for ruim por natureza,

Não poderemos causar boa impressão.

¹ Relatório do auditor do exército Ulloa de 31 de julho de 1737.

² “[...] *ricercata dal Maestro di Cappella delle sue Chorde ne dirà sempre due, o tre più alte, e più basse.*”

³ “*Si lamenterà sempre della Parte dicendo che quello non è il suo fare, riguardo all’Azzione, che l’Arie non sono per la sua abilità, &c. cantando in tal caso qualche Arietta d’altro Compositore, protestando, che questa alla tal Corte, appresso il tale gran Personaggio (non tocca a lui dirlo) portava tutto l’applauso, e gli è stata fatta replicare fino a diecisette volte per sera.*”

[...]

Luigino

È ver: perché un attore

Comparisca un po' meglio, è necessario

Che gli venga assegnata

Una parte al suo stil bene adattata.

[...]

Luigino

É verdade ; para que um ator

Apareça um pouco melhor, é necessário

que lhe seja atribuída

Uma peça adequada ao seu estilo.

(Savoia, 1988, p. 83)

É notória a veemência com que poetas, escritores e críticos condenam a prática de se mudar o texto original dos *drammi per musica* à conveniência dos cantores. Benedetto Marcello, ele próprio intelectual e compositor, junta-se a eles ao zombar do *impresario* que, para satisfazer os cantores, não teria pudores em sacrificar o enredo da ópera: “Recebendo reclamações dos cantores sobre os seus papéis, [o empresário] dará ordem formal ao poeta e ao compositor da música para que arruinem a ópera a fim de satisfazer aos primeiros⁴” (Marcello, 1738 [1720], p. 40).

Na ópera *L'Opera Seria* (1769), onde o personagem-empresário Fallito ordena ao maestro que mude a ária do *castrato* que desempenha o papel principal (porque este não está satisfeito com ela), Calzabigi põe em cena a mesma situação descrita por Marcello em *Il Teatro alla Moda*:

Fallito

Al primo musico

Dell'aria del torrente

L'andamento non piace, e per mutarla

M'impegna e mi sollecita;

E mutarla convien pria della recita.

Fallito

O primeiro *castrato*

Não gosta do andamento

Da ária da “torrente”

E, para mudá-la, me pede e me sollicita;

E deve-se mudá-la antes da estreia.

(Savoia, 1988, p. 151)

⁴ “Ricevendo Doglianze da Personaggi intorno alla Parte darà un ordine espresso al Poeta, & al Compositore della Musica di guastare il Drama a soddisfazione de sopradetti.”

Fallito segue a lógica dos empresários reais da época, como o florentino Luca Casimiro Albizzi (1664-1745) que defende que a necessidade da adaptação dos papéis aos cantores para que agradem ao público garantindo, assim, o retorno do investimento feito no espetáculo: “Quanto à escolha dos libretos, é prerrogativa do empresário. Se gastam o seu dinheiro com os cantores, devem certificar-se de que estes o retribuem agradando ao público. Isso não pode acontecer se suas árias não lhes convierem⁵” (Holmes, 1993, p. 198).

Em carta à cantora Caterina Visconti, conhecida como *la Viscontina*, Albizzi autoriza-a a negociar com o maestro Orlandini a modificação de árias da ópera à sua conveniência, recomendando, porém, que as novas árias mantenham um vínculo com o contexto dramático do libreto em que elas seriam inseridas: “A senhora deveria chegar a um acordo com o Sr. Orlandini em Bolonha e usar as árias que preferir, desde que estejam de acordo com o significado e a qualidade das palavras [do libreto original]”⁶ (Holmes, 1993, p. 199).

Muitas vezes, as alterações eram feitas de última hora. Vemos isso, por exemplo, no prefácio do libreto da ópera *La Stratonica* (1727), onde o leitor é advertido de que, por vezes, o texto impresso não corresponde ao que os cantores efetivamente cantam:

Ao discretíssimo leitor [...] Se tiveres diante de teus olhos um libreto diferente de sua primeira versão, saiba que o fizemos para melhor acomodá-lo aos atores, a quem foi dada a liberdade de introduzir árias a seu gosto, que são aquelas assinaladas com este asterisco* [...] não para prejudicar seu digno autor, mas apenas para ir ao encontro da genialidade dos intérpretes⁷. (Anônimo e Vinci, 1727, s.p.)

⁵ Carta de 1 de junho de 1734 de Luca Albizzi, em Florença, a Caterina Visconti, em Milão : “Circa alla scelta de’ libri, quest’è interesse degl’impresari. Se spendono il loro denaro nei virtuosi, hanno bisogno che i medesimi glie ne rinfranchino con essere graditi dal publico, e questo non puol succedere se non con le parti adattate a’ medesimi.”

⁶ Carta de 7 de setembro de 1734 de Luca Albizzi, em Florença, a Caterina Visconti, em Milão : “Lei se l’intenda con il sig. Orlandini a Bologna, e metta l’arie a suo piacimento, purché s’adattino al senso delle parole ed alla qualità delle medesime.”

⁷ “Al discretissimo lettore: [...] Se diverso dal suo primo essiere, ti verrà sotto l’occhio il presente Drama, sappi, che si è fatto per meglio accomodarsi agli Attori, à libertà de quali s’è lasciato il poner l’aria à loro sodisfazione, e sono tutte quelle contrassegnate con il presente asterisco * [...] non già per pregiudicare il suo Degnissimo Autore; ma solo per incontrare il genio de’ Rappresentanti.”

A resistência dos autores em mudar sua obra

A mudança de árias precisa ser aprovada pelo compositor da ópera sendo, por vezes, reescrita por ele – situação que exige diplomacia. O personagem Ridolfo em *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740) acredita superar a resistência do maestro oferecendo-lhe um presente:

Ridolfo

Io parlerò al Maestro di Cappella,
Pregandolo, che cambi
Alcune arie, con dargli prima in pugno

Un buon regalo, basta.

Ridolfo

Vou conversar com o mestre de capela
Pedindo-lhe para que mude
Algumas árias; dando-lhe primeiro, em
mãos,

Um bom presente, será suficiente.

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 9)

Jacopo Martello, em seu livro *Della Tragedia Antica e Moderna* (1715), recomenda que o compositor se resigne caso o cantor insista em substituir sua música por uma ária de outra ópera pois, caso contrário, corre o risco de ter atrás de si uma legião de sopranos e contraltos de ambos os sexos protestando e reclamando (Pauly, 1948, p. 225). Villeneuve também registra a pressão que os cantores exercem sobre os compositores:

Acontece mesmo com bastante frequência que os *Virtuoses*, isto é, o primeiro Ator e a primeira Atriz, que são os que decidem, a despeito dos seus colegas, do Compositor, do Empresário e do Público, trazerem árias que cantaram com sucesso em outras Óperas, e forçar o Mestre de Capela a introduzí-las, contra vento e maré, em seus papéis, para garantirem, dizem, o sucesso da Ópera⁸. (Villeneuve, 1756, p. 46).

⁸ “Il arrive même assez souvent que les Virtuosi, c’est-à-dire, le premier Acteur & la première Actrice qui donnent le ton à l’exclusion de leurs camarades, du Compositeur, de l’Entrepreneur & du Public, apportent des Airs qu’ils ont chantés dans d’autres Opéra avec applaudissement, & forcent le Maître de Chapelle de les placer, contre vent & marée dans leurs rôles, pour assurer, disent-ils, le succès de la Piece.”

Johann Adolf Hasse seria uma exceção nesse aspecto, como um dos poucos compositores que se mantinham inflexíveis quanto à modificação de suas obras. Uma atitude que contrasta com a prática usual de alguns maestros italianos, conforme nota Carlo Benati:

Sei molto bem que o saxão [Johann Adolf Hasse] se limita a dar todas as árias no último momento, pela sua obstinação em não alterar uma única nota das suas composições; o que eu chamo não apenas de indiscrição, mas também de estupidez e ignorância⁹.
(Durante, 1982, p. 469).

Um dos subterfúgios do compositor para evitar o trabalho extra de ter que reescrever música é a criação de um obstáculo, por exemplo, exigir que um novo texto lhe seja fornecido. Este caso aparece em *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740) durante uma discussão entre o empresário Don Fulvio e Cruenzio, seu administrador:

Don Fulvio

Sai si lo Mastro ave mutata l'aria Buffa?

Cruenzio

L'aria, mi hà detto,

Che mutarla non può, se dal Poeta

Non si mutano prima le parole.

Don Fulvio

Sabes se o Maestro mudou a ária bufa?

Cruenzio

A ária, me disse ele,

Não pode ser mudada, se do poeta

Não se mudem primeiro as palavras.

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 17)

O mesmo estratagema é utilizado pelo compositor Sospiro, personagem de *L'Opera Seria* (1769):

⁹ Carta de 20 [de abril?] de 1733 de Carlo Benati a Antonio Bernacchi : “Io conosco benissimo che il Sassone [Johann Adolf Hasse] si riduce a dar tutte le arie all'ultimo, per ostinazione di non mutar una nota della sua compositione; qual cosa non si chiama solo indiscretezza, ma ben sì asinità, et ignoranza”.

Sospiro

Se vuoi mutata l'aria,
Mi dia nuove parole.

Sospiro

Se quiseres mudada a ária,
Dê-me novas palavras.

(Savoia, 1988, p. 152)

Da mesma forma que os compositores, os poetas também têm o cuidado de defender a sua obra. Para compor a música da ópera *Ginevra* (1735) e, dando particular atenção à música destinada à sua protegida, a cantora Anna Girò (que desempenhará o papel principal), Antonio Vivaldi recebe permissão do empresário Luca Albizzi para alterar o texto de algumas árias do texto original de 1708, desde que não interfira nas adaptações já feitas pelo poeta Damiano Marchi:

Que na *Ginevra* o senhor mude o texto das árias [da versão] de 1708 estou de acordo, mas não naquelas já adaptadas e enviadas pelo nosso poeta Dr. Damiano Marchi, pois não quero fazer-lhe essa afronta; e lhe digo que esses toscanos têm a vaidade de não ceder a ninguém em poesia¹⁰. (Holmes, 1993, p. 189).

Pietro Metastasio, escrevendo ao célebre Farinelli (que, na época, era o responsável pela organização da temporada de ópera em Madrid), surpreendeu-se com a generosidade do *castrato* para com os seus cantores ao permitir-lhes alterar texto e música a seu gosto. E revela que, ao contrário, ele próprio (assim como Hasse), é inflexível no que diz respeito à intervenção em suas obras:

A propósito do dueto, digo que és complacente demais ao tolerar todos os caprichos dos nossos cantores: eu, que não sou nem de longe tão indulgente quanto vós, desde

¹⁰ Carta de 17 de setembro de 1735 de Luca Albizzi, em Florença, a Antonio Vivaldi, em Veneza : “*Che nella Ginevra ella muti le parole dell'arie del 1708 lo accordo, ma quelle rasette e mandateli dal nostro poeta signor dottore Marchi non voglio io farli quest'affronto, e le dico che i toscani hanno questa vanità di non cedere agl'altri nella poesia.*”

que comecei a escrever poesia para música, fechei, lacrei e até murei a porta para a mudanças de palavras¹¹. (Taruffi e Moreschi, 1787, p. 32-33)

Assédio a cantoras e árias de “sabotagem”

As relações entre os compositores e cantores (sobretudo se do sexo feminino) não são sempre isentas de ambiguidade. As meta-óperas exploram bastante esse aspecto da vida das mulheres que se dedicam ao canto, colocando muitas vezes em cena as intrigas amorosas nascidas no contexto da profissão musical. Não faltam exemplos de compositores que, desprezados pela sua cantora favorita, se vingam escrevendo-lhes deliberadamente árias medíocres, ou mesmo propositalmente ruins, para puní-las. Tal situação é observada, por exemplo, em *L'Orazio* (1737), onde a cantora Elisa, que ficou com má reputação após uma mal-fadada apresentação em Florença, surpreende o maestro Lamberto com seu belo canto. Ela então explica que a causa de seu fracasso florentino foi um desentendimento com o compositor da ópera, que se vingou dela escrevendo-lhe uma música bastante desagradável:

Lamberto

Vo dir, che aveano il torto,
Di prendervi in Firenze a noja tanto:
Venne fin quì l'avviso,
Che non foste gradita in quel Teatro.
teatro.

Elisa

Perche non fu cortese
Al Mastro di Cappella,
Costui mi fè una musica
Nella mia parte assai spiacevolissima.

Lamberto

Quero dizer, que se equivocaram
Os que lhe maltraram em Florença:
Chegou até aqui a notícia
De que não tivestes sucesso naquele

Elisa

Por não ter sido cortês
Ao mestre de capela
Este me escreveu uma música
Muito desagradável para o meu papel.

¹¹ Carta de 8 de dezembro de 1756 de Pietro Metastasio, em Viena, a Carlo Broschi Farinelli, em Madrid: “*In proposito del duetto vi dico che voi siete troppo compiacente a voler secondare tutti i capricci de' nostri cantori: io che non son di molte miglia così buono come voi siete, da che ho cominciato a scrivere poesia per musica ho chiusa e inchiodata, anzi murata la porta de' cambiamenti di parole.*”

Lamberto

E per questo apprendete scempiarelle,
A non esser superbe
Colle persone, che vi posson nuocere.

Lamberto

Assim aprenderão, pequenas tolas,
A não serem desdenhosas
Com as pessoas que lhe possam prejudicar.

(Palomba e Auletta, 1737, p. 26-27)

Numa versão posterior da mesma ópera, a personagem Elisa é mais explícita afirmando que o maestro “queria cortejá-la¹²” e que ela recusou-o por sentir por ele uma grande aversão – numa circunstância que hoje poderia ser considerada de “assédio”. Esta situação também é descrita por Cruenzio, o personagem administrador de *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740):

Cruenzio

Il Maestro di Cappella,
Quando và da una Cantante,
Vede pria, s'è ricca, e bella,
Vuole a forza far l'amante,
Fà il geloso, l'orgoglioso,
Sempre prende, e non vuol dare,
Poi la senti criticare,
Se a suo modo ella non fà.

Cruenzio

O mestre de capela,
Quando vai de encontro a uma cantora,
Primeiro vê se é rica e bela,
Quer por força ser o amante,
Se torna ciumento, orgulhoso,
Sempre toma e nada dá.
Depois, o ouvimos criticá-la
Se não for correspondido.

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 43)

Na mesma ópera, o personagem Sigismondo (também ele enamorado de uma das cantoras), também reconhece esse estado de coisas:

Sigismondo

Quando dall'infelici Cantarine
Corrisposto non è qualche Maestro,

Sigismondo

Quando as infelizes cantoras
Não correspondem aos avanços dos

¹² “...volea far da galante.” (Palomba e Auletta, 1748, p. 22).

Maestros

Misere, son deserte!

Pobres, estão perdidas!

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 25)

Em *I Rigiri delle Cantarine* (1745), versão posterior de *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740), o maestro Tarquinio planeja vingar-se do desprezo da cantora Ercilia compondo-lhe uma ária particularmente difícil:

Tarquinio

Vò cacciarli dentro gli occhi

Una risma di bemolli,

Dieci righe di Diesi

Che confusa, che smarrita

Presto ancor si *renderà*.

Tarquinio

Vou colocar ante seus olhos

Uma fileira de bemóis,

Dez linhas de sustenidos

Que a deixarão ainda mais

Confusa e perdida.

(Anônimo e Maggiore, 1745, p. 49)

Outra forma de embarçar os cantores é escrever-lhes papéis muito pequenos, simplórios ou mesmo ridículos. Essa situação constrangedora para uma cantora de grandes ambições profissionais aconteceu com Margherita Gualandi, conhecida como *la Campioli*, durante a temporada de Nápoles de 1726. Após os primeiros desentendimentos com os empregadores, ela se vê sendo boicotada: “O libreto impresso demonstra a todos que o compositor, o empresário e outros queriam embarcá-la com apenas alguns versos de recitativo e três árias miseráveis, e nem sequer compostas à altura da expertise de nossos compositores¹³” (Holmes, 1993, p. 222-223).

O compositor da ópera em questão não é outro que o irredutível Hasse, o qual não deixa de deixar transparecer o seu caráter na ocasião em que Gualandi lhe pede para mudar sua música. Diante da insistência desta, ele finalmente concorda em escrever novas árias - que,

¹³ Carta de Luca Albizzi de fevereiro [ou talvez junho ou julho] de 1726 : “*Il libro stampato fa bene conoscere a tutti che il compositore, l'impresario ed altri la volevano derisa con pochissimi versi di recitativo e tre arie miserabili, e queste né pur cantanti secondo la perizia dei nostri compositori.*”

porém, ficaram ainda piores que as originais. O empresário florentino Luca Albizzi, condoído da sorte da cantora, descreve a situação:

Os ensaios começaram, mas não havia uma ária que lhe conviesse. Ela começou, então, a pedir para que estas fossem mudadas e, com uma tirania sem precedentes, este compositor alemão não queria saber de nada; no final ele mudou três, que eram piores que as primeiras¹⁴. (Holmes, 1993, p. 221)

Hasse foi ainda mais longe na ocasião da representação de sua ópera *Siroe, Re di Persia* (que estreou em Bolonha em 1733), com a soprano Anna Peruzzi no papel de Laodice. Ao receber dele sua primeira ária, *O placido il mare*, Peruzzi viu com desespero a simplicidade e a banalidade da música, e foi buscar apoio junto a seu professor, o maestro Carlo Benati que, por sua vez, demonstrou seu espanto em uma carta ao *castrato* Antonio Bernacchi:

[Hasse] enviou-lhe a melodia do primeiro ato; à vista de tal ária ela [Anna Peruzzi] começou a desesperadamente (e com razão) a chorar: cheguei à sua casa e fiquei atordoado ao ver semelhante ária que, francamente (o digo, e o mantenho), só seria digna de um pregão de mendigos, e não para a mais alta classe dentre os *virtuoses*. Se o erro do *Signor Sassone* for voluntário (pela pouca estima que pudesse ter pela Peruzzi), este ato merece ser considerado como o de um homem desonrado. [...] Na dita ária recebida pela Peruzzi existem erros tão óbvios que até um inepto pode identificá-los: as palavras são perfeitas para que se faça uma bela ária, tais como “*mare*”, “*onda*”, “*vento*” “*spavento*”, e similares; porém, essas palavras o tal *Sassone* as deixa passar sem nenhum movimento, nenhuma coloratura ou ornamento, com uma melodia neutra e trivialíssima. [...] E com um erro enorme no fim da primeira parte, quando o texto termina com a frase *la colpa non è*: justo nessa vogal final ele introduz uma coloratura isolada do resto, coisa extremamente ridícula de se ver escrita e de ouvir cantada, fora

¹⁴ Carta de Luca Albizzi de 3 de junho de 1726 : “*Cominciorno le prove, né vi era un'aria che le convenisse. Questa cominciò a pregare perché le fossero mutate, e con tirannia inaudita questo tedesco compositore non ne voleva saper niente; alla fine ne mutò tre, che erano peggiori delle prime.*”

de qualquer lei de boa conduta e boa regra; de forma que não há coloraturas no “mar”, nas “ondas”, no “vento”, e nem no “espanto”, mas apenas em “*la colpa non è è è è è è è è*”. Enfim, se [Hasse] quisesse ter feito uma patifaria de propósito, não poderia ter feito melhor¹⁵. (Durante, 1982, p. 467-468)

Peruzzi provavelmente não conseguiu alterar sua ária, pois, em ao menos uma das cópias sobreviventes da ópera, a ária *O placido il mare* permanece com as mesmas características descritas pelo mestre Benati:

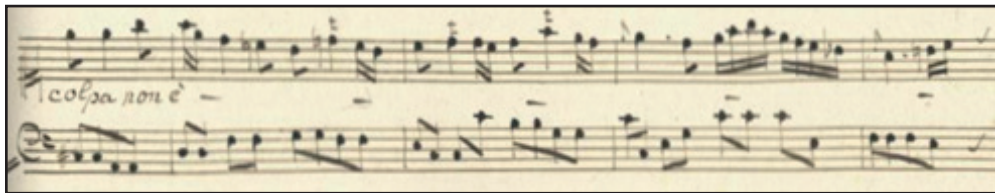


Figura 1. “[La] colpa non è...” (Hasse, c. 1745 [1733], p. 109)

Ao fim de seu desabafo, Benati atribui a atitude de Hasse a uma medida destinada a garantir que nenhuma cantora faça sombra à sua esposa: “Acredito que este saxão toma demasiadas precauções para evitar que venham à luz outras cantoras que possam ofuscar a glória de sua esposa, Faustina¹⁶” (Durante, 1982, p. 468).

Esta suspeita não é infundada. Castil-Blaze confirma as suspeitas de Benati ao registrar uma anedota ocorrida em 1748, por ocasião da apresentação de sua ópera *Demofonte*, na qual sua esposa Faustina Bordoni desempenhava o papel de *prima donna* ao lado da jovem Regina Mingotti, uma talento promissor. Diz-se que Faustina convenceu o marido a escrever as árias

¹⁵ Carta de 20 [de abril?] de 1733 de Carlo Benati a Antonio Bernacchi : “[...] [Hasse] gli mandò l'aria del primo atto; qual aria quando fu veduta dalla stessa cominciò disperatamente (e con raggione) a piangere: arrivai io dalla stessa e restai stordito quando viddi tal aria, quale francamente (lo dico, e sosterrò) sarebbe per un punto de' Mendicanti, non che per la più infima fetta, tra le fette delle virtuose; Se l'errore di questo Sig.r Sassone sia volontario (per poca stima che egli avesse della Peruzzi) l'azione si chiama da uomo disonorato. [...] Per altro poi nell'aria sudetta ricevuta della Peruzzi, vi sono errori così patenti che ogni schiapazzotto può catechizzarli: le parole sono Bellissime per fare una Bell'aria, Consistenti in mare, in onda, in vento, in spavento, e cose simili, e queste tali parole il detto Sassone, le passa tutte senza movimento, e senza passaggi, composto con musica alla piana affatto, musica trivialissima...[...] e poi con un errore massiccio nella finale della prima parte, mentre le parole finiscono La Colpa non è: Et in questa vocale è: pianta un passaggio, così da sé solo; cosa pur ridicola da veder scritta, e da sentir cantare, entro ogni legge di buon ordine, e di buona regola; stante che non ci sono passaggi, nel mar, nell'onda, nel vento, nel spavento; ma ben sì vi è poi il passaggio La colpa non è: e e e e e e. In somma se a posta avesse volsuto fare una baronata di peggio non poteva fare.”

¹⁶ Carta de 20 [de abril] de 1733 de Carlo Benati a Antonio Bernacchi : “Io rifletto che questo Sassone ha troppa premuta che al Mondo non compariscano altre donne alla luce, quali potessero oscurare la gran gloria di sua moglie Faustina.”

de Mingotti de forma a expor suas debilidades vocais – que o perspicaz compositor já tinha notado:

Este maestro [Hasse] notou os pontos fortes e fracos da voz da Sra. Mingotti. O malicioso compositor planejou então em escrever para esta cantora um adágio que navegasse pelas notas pouco sonoras de seu órgão vocal e, para trazer à tona essa fragilidade, apenas acompanhou o insidioso adágio com um pizzicato de violinos¹⁷ (Castil-Blaze, 1856, p. 113)

Porém, Hasse e sua esposa Faustina não contaram com a astúcia da jovem soprano:

Regina foi obrigada a aceitar o desafio sem reclamar, mas havia descoberto o ardil, de forma que trabalhou o seu adágio de tal forma, contornou a armadilha com tanta habilidade que transformou o constrangimento em vitória. A ária *Se tutti i mali miei*, feita expressamente para colocar a cantora em maus lençóis e arruinar a sua reputação, foi coberta de aplausos; e a própria Faustina, reduzida ao silêncio, não ousou permitir-se uma única palavra de crítica¹⁸. (Castil-Blaze, 1856, p. 113)

Considerações finais

Apesar da produção de óperas continuar vigente nos dias de hoje, a maior parte do repertório praticado na atualidade é o da música do passado. É mais raro, para um cantor moderno, ter a oportunidade de trabalhar com um compositor ativo do que era no período onde se situa o nosso objeto de estudo – uma época onde a música ainda se via na função secundária de “colorir” textos de autor, e onde o mesmo libreto (adaptado ou não) poderia ser musicado inúmeras

¹⁷ “Ce maître [Hasse] avait remarqué le fort et le faible de la voix de Mme Mingotti. Le malicieux compositeur imagine de donner à cette cantatrice un adagio qui naviguait dans les notes peu sonores de son organe, et pour montrer au grand jour ces défauts, il l'accompagna l'insidieux adagio qu'avec un pizzicato de violons.”

¹⁸ “Regina fut obligée d'accepter le défi sans réclamation, mais elle avait découvert la ruse, le piège, elle travailla son adagio de telle sorte, tourna l'écueil avec une telle adresse que la victoire lui resta. L'air *Se tutti i mali miei*, fait exprès pour mettre la virtuose en péril et ruiner sa réputation, fut couvert d'applaudissements, et Faustina elle-même, réduite au silence, n'osa se permettre un seul mot de critique.”

vezes (como o *Demetrio* de Metastasio, apresentado dezenas de vezes com versões musicais diferentes entre 1731 e 1840), enquanto a música composta para eles entrava num limbo de obsolescência tão logo se terminavam as récitas em determinada cidade.

Nossas tentativas de recriar e/ou reviver esse passado musical culturalmente distante estão condicionadas, principalmente, à interpretação que fazemos dos registros em notação musical que restaram. Muitas vezes perdemos de vista o fato de que os manuscritos que chegaram até nós não necessariamente foram as versões que efetivamente foi levada aos palcos – não somente pelo exposto nesse artigo, como também pelo fenômeno do *pasticcio*, tão popular à época, e de difícil compreensão nos dias atuais devido à nossa noção moderna da obra de arte como “concluída e completa” – *opus consummatum et effectum* (Meyer, 1993, p. 99). Pudemos verificar, em nossos estudos das fontes historiográficas (e também graças à agudeza e vivacidade das sátiras), como as interações entre compositores, cantores, e empresários influenciavam o produto musical final. Muitas das árias de uma ópera carregam, portanto, não somente a assinatura artística do seu compositor, mas também a marca do seu intérprete primeiro – para o bem ou para o mal (como demonstram as árias que chamamos de “sabotagem”). Nesse contexto nos cabe questionar até que ponto o conceito moderno de “autenticidade” se aplicaria na interpretação dessas partituras no presente.

Em guisa de conclusão, uma das grandes vantagens da análise dessas sátiras meta-operísticas (que, como vimos, espelha muitas vezes situações concretas do mundo real) é que estas fornecem, em forma de ironia, um olhar detalhado sobre certos aspectos da criação e da prática musical da época, assim como das relações profissionais e pessoais entre seus vários sujeitos, que raramente são cobertas pelas fontes tradicionais da historiografia musical, fornecendo um raro panorama das dinâmicas sociais e musicais do fazer operístico do *settecento* italiano.

Bibliografia

[Anônimo] e [Vinci, Leonardo?] (1727). *La Stratonica*. Nápoles, Itália: Angelo Vocola.

[Anônimo] e Maggiore, Francesco. (1745). *I Rigiri delle Cantarine, dramma giocoso per musica*. Veneza, Itália: Modesto Fenzo.

- Castil-Blaze, François-Henri-Joseph. (1856). *L'Opéra italien de 1548 à 1856 – Théâtres lyriques de Paris*. Paris, França: Castil-Blaze.
- Croce, Benedetto. (1891). *I Teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*. Nápoles, Itália: Luigi Pierro.
- Durante, Sergio. (1982). Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo settecento e la loro formazione. Em Bianconi, Lorenzo e Morelli, Giovanni (Dir.). *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, volume 2, pp. 427-281. Florença, Itália: Olschki.
- Hasse, Johann Adolf. (c. 1745 [1733]). *Siroe, Re di Persia*. D-Dl, Ms. Mus. 2477-F-16.
- Holmes, William C. (1993). *Opera Observed – Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*. Chicago, EUA: The University of Chicago Press.
- Marcello, Benedetto. (1738 [primeira edição em 1720]). *Il Teatro alla Moda*. Veneza, Itália: s. ed.
- Meyer, Christian. (1993). Polyphonies médiévales et tradition orale. *Cahiers d'ethnomusicologie*, volume 6, pp. 99- 117.
- [Palomba, Antonio] e [Auletta, Pietro]. (1737). *L'Orazio, commedia per musica*. Nápoles, Itália: Nicola di Biase.
- [Palomba, Antonio] e Auletta, Pietro. (1748). *Orazio, dramma giocoso per musica*, Veneza, Itália: Modesto Fenzo.
- Palomba, Antonio e Terradellas, Domenico. (1740). *Gl'Intrichi delle Cantarine, commedia per musica*. Nápoles, Itália: Nicola di Biase.
- Pauly, Reinhard G. (1948). Benedetto Marcello's Satire on Early 18th-Century. *The Musical Quarterly*, volume 34, número 2, pp. 222-233.
- Savoia, Francesca. (1988). *La Cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*. Genova, Itália: Edizioni Costa & Nolan.
- Taruffi, Giuseppe Antonio e Giambattista Moreschi, Alessandro (Ed.). (1787). *Lettere del Signor Abate Pietro Metastasio*, volume 5. Nice, Itália: Società Tipografica.
- Villeneuve, Daniel Jost de. (1756). *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*. Nápoles, Itália/ Paris, França: Chez Duchêne.

DANIEL ISSA GONÇALVES, brasileiro, cantor solista diplomado em Música Antiga pela *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel, Suíça) e Master of Arts pela *Musikhochschule Luzern* (Lucerna, Suíça), atuou em diversos países com um repertório que abrange do medieval ao contemporâneo. Em 2019, defendeu seu doutorado na *Sorbonne Université* (Paris, França), e atualmente é pós-doutorando na UNESP com projeto de pesquisa financiado pela FAPESP.