

DOSSIER – Segunda entrega

**XIII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII –
VESTIGIOS DEL GUSTO**

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

“Antigos” versus “modernos”: a disputa das escolas de canto do século XVIII vista através das sátiras musicais

Daniel Issa Gonçalves

issadani@hotmail.com

Resumo

No início do século XVIII, pouco mais de um século após o nascimento da ópera, críticos, teóricos e entusiastas já apregoavam a sua decadência. Segundo eles, a responsabilidade desse estado de coisas recaía sobre os cantores, que passaram a desrespeitar o conteúdo textual das obras ao introduzir, em meio às performances, uma série de ornamentações fora de contexto com o único intuito de exibir suas habilidades vocais. Isso deslocou o foco do texto para a performance operando-se, assim, uma transformação de gosto no gênero. Aqueles que continuavam fiéis aos preceitos do passado foram chamados de “antigos”, defensores de um estilo descrito como expressivo, despojado e profundo, enquanto os partidários do novo estilo floreado em ascensão foram chamados de “modernos”. A crescente popularidade da ópera nessa época fez com que se proliferasse também as primeiras sátiras e paródias musicais do gênero, com a particularidade de terem sido produzidas justamente por seus próprios autores e protagonistas (compositores, libretistas e mesmo cantores) e que retratam, dissimuladas sob o véu da comédia, os bastidores do fazer operístico. A querela entre “antigos” e “modernos” também se encontra representada nas sátiras, lançando, com bom humor e vivacidade, uma nova luz sobre as práticas musicais da época.

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

Abstract

“Ancients” versus “Moderns”: the dispute between the 18th Century singing schools according to musical satire.

At the beginning of the 18th century, little more than a century after the birth of opera, critics, theorists and enthusiasts were already proclaiming its decadence. For most of these critics, the responsibility for this state of affairs fell on the singers, who would have failed to respect the content of the works to introduce, in the midst of the performance, a series of vocal ornamentations out of context with the sole purpose of showing off their abilities. This shifting of the focus from the text to the performance operated a transformation of taste in the genre. Those who remained faithful to the precepts of the past were called “ancient”, lovers of a style described as expressive, stripped down and profound, while the adherents of the new flourishing style on the rise were called “modern”. The growing popularity of opera at that time also led to the proliferation of the first musical satires and parodies of the genre, with the particularity of having been produced by their own authors and protagonists (composers, librettists and even singers) which portrayed, hidden under the veil of comedy, the backstage of opera making. The dispute between “ancient” and the “modern” is also represented in the satires, casting, with humor and vivacity, a new light on the musical practices of the first half of the 18th century.

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

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Issa Gonçalves, D. (2023). “Antigos” versus “modernos”: a disputa das escolas de canto do século XVIII vista através das sátiras musicais. *Revista 4'33"*. XV(24), pp. 61-76.

Introdução

A ópera, ou *melodramma*, é um dos fenômenos culturais mais importantes da Itália no século XVIII. De acordo com Charles de Brosses ([1799], vol. 3, p. 227), nessa época, o gênero era ainda mais popular do que o teatro falado.

A importância e a popularidade da ópera na vida social e cultural italiana era tamanha que numerosas paródias e sátiras musicais foram escritas sobre o gênero. No século XVIII, essas sátiras em formas de “óperas sobre óperas” adquiriram, de acordo com a musicóloga Daniela Goldin (1985), uma importância tal que se constituíram em um “micro-gênero” em si. Outros especialistas como Francesca Savoia (1988) e Francesca Gatta (2000), afirmam que esse “micro-gênero” existiu pelo menos de 1715 à 1827 (tendo *La Dirindina* de Domenico Scarlatti como obra inaugural e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* de Gaetano Donizetti como a última). Além de óperas, produziram-se também nessa época cantatas, madrigais, panfletos e poemas satíricos sobre o tema, que reunimos e estudamos em nossa tese de doutorado (Gonçalves, 2019).

Uma particularidade dessas sátiras é a de terem sido criadas justamente por seus próprios autores e protagonistas (seus autores são compositores, libretistas e até mesmo cantores) constituindo-se, portanto, numa reflexão sobre a própria atividade profissional de forma a retratar, de maneira informal e dissimulada sob o véu da comédia, as delícias e agruras do fazer operístico da época.

O conflito entre “Antigos” e “Modernos”

A maioria dos estudos sobre essas sátiras de ópera oferecem geralmente uma análise à luz das críticas literárias de autores como Riccoboni (1740), Martinelli (1758), Muratori (1770), Goudar (1777), Arteaga (1785), Adimari (1788), Algarotti (1791), e outros. Esses autores criticam ferozmente o gênero lírico da época que, criado com a finalidade de representar a expressão dos sentimentos e paixões humanas, teria se desviado desses nobres princípios gerando espetáculos vulgares que se limitavam à demonstração da virtuosidade vocal dos cantores. Segundo

Algarotti (1791): “A verdadeira arte prescreve que o ofício do cantor seja o de cantar, e não o de gorjee ou arpejar as árias¹ (vol. III, p. 359).”

Algarotti (1791) segue a opinião geral dos intelectuais da época segundo a qual, na ópera, a música não deve ser mais que uma “auxiliar da poesia”. Seu papel deveria ser o de “preparar a alma para receber as impressões dos versos² (p. 332)” e de se limitar a “colorir” as palavras do poeta. E cita Daniel Webb (1762), segundo o qual:

Se a pintura é inferior à poesia, a música, considerada como uma arte imitativa, deve ser muito inferior à pintura. Pois a música, não possui meios de explicar os motivos de suas diversas impressões, [portanto] suas imitações das maneiras e das paixões terminam por serem extremamente vagas e indecisas³ (p. 102-103).

Para conceber uma composição musical equilibrada e de bom gosto, o compositor deveria ter, portanto, “aquela dependência que Lully tinha de Quinault ou Vinci de Metastasio” (Algarotti, 1791, p. 334). Segundo Riccoboni (1740, p. 37), essa é a fórmula que permitiu que a música italiana atingisse um nível de qualidade nunca ultrapassado desde então, tendo seu auge nas obras de Alessandro Scarlatti e Giovanni Bononcini. Ou seja, a música deve conhecer o seu lugar – e lá ficar. Cattaneo (1752) é ainda mais radical: “A música deve exprimir o sentido da poesia, ou representar as ações que são descritas. Se ela não faz nem uma nem outra coisa, não passará de uma arte falsa e decididamente inútil⁴ (p. 57)”.

No entanto, principalmente a partir do segundo decênio do século XVIII, a música teria “mudado de gosto” na Itália, ao promover (na visão dos críticos) o artificial em detrimento do natural e o simples. A música passa então a ganhar primazia sobre o texto ao fazer, segundo Metastasio, o esforço de “escapar ao império da poesia”, rebelando-se contra esta e

¹ “*La vera arte prescrive che uffizio del cantore sia cantare, non gorgheggiare ed arpeggiar le ariette.*”

² “[...] il maggior effetto della musica ne viene dallo esser ministra e ausiliaria della poesia. Proprio suo uffizio è il dispor l'animo a ricevere le impressioni dei versi; muove così generalmente quegli affetti, che abbiano analogia colle idee particolari, che hanno da essere eccitate dal Poeta.”

³ “*If Painting be inferior to Poetry, Music, considered as an imitative art, must be greatly inferior to Painting: for as Music has no means of explaining the motives of its various impressions, its imitations of the Manners and Passions must be extremely vague and undecisive.*”

⁴ “*La Musica dee esprimere i sensi della Poesia, o rappresentare le azioni, che si descrivono. Se non fà nè l'uno, nè l'altro, la resta un'arte finta, ed affatto inutile.*”

“negligenciando todas as expressões verdadeiras, ao tratar as palavras como uma serva obrigada a se prestar, em que pese o senso comum, a qualquer capricho extravagante⁵” o que, segundo ele, levaria a uma redução das possibilidades expressivas da obra, que passaria a ser limitada à apreciação das acrobacias vocais dos cantores. No teatro, os espectadores...

admiram, na verdade, a surpreendente capacidade dos Cantores, mas não são tocados por ela, e afirmam, com razão, que é inverter a ordem que a Natureza estabeleceu desde tempos imemoriais o forçar uma voz a executar o que mesmo um violino e um oboé mal podem fazer: é por isso que a música italiana hoje está tão distante da verdade e da expressão, e ameaçada de entrar em total decadência, se continuar a se afastar dos caminhos que a levaram à sua perfeição passada. Este novo gosto, no entanto, tornou-se tão bem estabelecido na Itália que até os mestres de música foram obrigados, apesar de suas convicções e para agradar o público, a se moldar a ele, distanciando-se da simplicidade do canto e da nobreza da antiga harmonia⁶ (Riccoboni, 1740, p. 38-39).

Muitos autores acusam a soprano Faustina Bordoni de ser a responsável pela mudança de gosto no canto. Sua habilidade única em ornamentar e executar coloraturas a levou a criar um novo estilo de cantar. O enorme sucesso desse novo estilo teria levado muitos cantores a imitá-la mas, sem possuir o seu talento, teriam contribuído para a queda na qualidade da interpretação vocal. Riccoboni (1740) nos dá o seguinte testemunho:

Foi graças a seus talentos singulares, e à prodigiosa flexibilidade de sua voz, que Faustina se viu obrigada a inventar uma nova forma de cantar. Como ela tornou-se extremamente popular em toda a Europa, as pessoas passaram a imitá-la; mas esses

⁵ “[...] la moderna musica [...] si è arditamente ribellata dalla poesia, ha neglette tutte le vere espressioni, ha trattate le parole come un fondo servile obbligato a prestarsi a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio.” Carta de 15 de julho de 1765 de Metastasio a Francesco Giovanni di Chastellux (WEISS, 2013, p. 101).

⁶ “[...] admirent à la vérité la surprenante capacité des Chanteurs, mais ils n'en sont point touchés, & ils prétendent, avec raison, que c'est renverser l'ordre que la Nature a établi de tous les tems, que de forcer une voix à exécuter ce que fait à peine un violon & un hautbois : voilà pourquoi la Musique Italienne est aujourd'hui si éloignée du vrai & de l'expression, & qu'elle est menacée d'une chute totale, si elle continue à s'éloigner des routes qui l'ont conduite à sa perfection passée. Ce nouveau goût s'est cependant si bien établi en Italie, que les Maitres de Musique même ont été obligés, pour s'y conformer & pour plaisir, de s'éloigner, malgré eux, de la simplicité du chant & de la noblesse de l'harmonie ancienne.”

imitadores, não tendo nem seu órgão, nem seu talento, apenas arruinaram seu estilo; E é desta imitação ruim que vem o mau gosto do canto e da composição que reina hoje na Itália, e que já foi transmitido para quase todos os países da Europa⁷ (p. 39-40).

Vincenzo Martinelli (1758) reagiu da mesma forma ao fenômeno Faustina: “Todos os cantores querem, a despeito de sua falta de capacidade, *faustinar* a qualquer custo⁸ (p. 361).” Ange Goudar (1777), por sua vez, afirma que “Faustina foi talvez a primeira a enfileirar oito notas em sequência, e fez o que desde então tem sido chamado de uma *volata*: essa *volata* foi como um precursor da decadência da música⁹ (p. 38).”

Esse “novo estilo” logo foi chamado por alguns teóricos de “escola moderna”, em oposição à “escola antiga” que teria existido até então. Aparentemente, foi o tratado de Pier Francesco Tosi (1723), um crítico feroz desse novo estilo, que deu forma a essa visão de coisas. Segundo Sergio Durante (1995, p. 43), a ideia geral do livro (a da comparação entre o “antigo” e o “moderno”) foi emprestada da literatura – mais precisamente do confronto que se fazia à época da literatura contemporânea com os escritos de autores clássicos gregos e latinos. Tosi teria, então, reinventado essa dicotomia em música, reduzindo o tempo histórico às duas gerações de cantores de quem manteve uma memória auditiva: os “antigos” como os cantores mais antigos de quem ele guarda a memória, atuantes sobretudo no final do século XVII; os “modernos” como os profissionais da última geração, seus contemporâneos.

“Antigos” e “modernos” nas sátiras musicais

No entanto, é provável que esse vocabulário já estivesse em pauta no meio musical da época antes mesmo de Tosi utilizá-lo em seu livro, pois a mesma dicotomia aparece no *intermezzo*

⁷ “C'est à ses talents singuliers, & à la prodigieuse légèreté de sa voix, que Faustina a l'obligation d'avoir inventé une nouvelle façon de chanter. Comme elle a extrêmement plu dans toute l'Europe, on a cherché à l'imiter ; mais ces imitateurs n'ayant ni son organe ni son talent, n'ont fait que gâter leur manière ; & c'est de cette mauvaise imitation que vient le mauvais goût du Chant & de la Composition qui règne aujourd'hui en Italie, & qui a déjà passé dans presque tous les Pays de l'Europe.”

⁸ “Ognuna e ognuno volle a dispetti della oposta capacità de i loro talenti ad ogni modo faustinare.”

⁹ “La Fecustina [sic] fut peut-être la première qui enfila huit notes d'un seul trait, & fit ce qu'on appella depuis una volata : cette volade fut comme l'avant-coureur de la décadence de la musique.”

cômico *L'Impresario delle Canarie*, concebido para ser apresentado nos intervalos de *Didone Abbandonata* de Pietro Metastasio e Domenico Sarro em Nápoles em 1724. No início da peça, a cantora Dorina deve escolher uma ária para cantar ao empresário que deve visitá-la em breve para uma audição - e a peça escolhida deve ser, portanto, a mais impactante possível. Uma delas é rejeitada pelo seguinte motivo:

Dorina

Questa è d'autore antico
Senza tremuli, trilli, e appoggiature
Troppa contraria alla moderna scuola
*Che adorna di passaggi ogni parola*¹⁰.

Dorina

Esta é de autor antigo,
Sem tremolos, trinados e apogiaturas,
Muito contrária à escola moderna
Que adorna todas as palavras com
coloraturas.

A falta de ornamentação é, portanto, suficiente para identificar um autor “antigo” – considerado seco e arcaico aos olhos dos adeptos do novo estilo. O *intermezzo* cômico *Il Maestro di Musica*¹¹ do padre Martini, mostra a discussão entre Tamburlano, um professor “moderno”, e Olimpino, um aluno formado segundo os preceitos “antigos”. No início da peça, Tamburlano perde a paciência com seu aluno por não conseguir inculcar-lhe as regras “modernas” e se recusa a continuar a lição. A seguir, Olimpino resume os princípios da escola em que foi formado:

Tamburlano

Voi non cantate alla moderna usanza
E mi basta così.

Olimpino

Ma don Pasquale il mio primo Maestro

Tamburlano

Você não canta ao estilo moderno
E isso me basta.

Olimpino

Mas Dom Pasquale, meu primeiro mestre,

¹⁰ *L'Impresario delle Canarie*, Nápoles, 1724 (Savoia, 1988, p. 61).

¹¹ Não datado. No único manuscrito que contém a peça (I-Bc, Ms. Mus. HH 37), esta aparece ao final de uma coleção de *intermezzos* escritos pelo Padre Martini entre 1726 et 1746 organizados em ordem cronológica. *Il Maestro di Musica* é o último do grupo, e o único a não possuir a data de sua criação. Talvez porque tenha sido criado também em 1746 como a peça que o precede.

Certamente sapea la professione.

Pur m'inculcava gnora

la giusta intonazione

L'aprir la bocca

e lo piegar la voce

Con portamento eguale

Senza battere il mento.

Tamburlano

Oh, questa vale

Don Pasquale era nato nel secolo passato

E temp'era e temp'è molt'oggi piace

che a quei dì non piaceva

E quell'istesso che stimavasi allor

Non piace adesso¹².

Certamente conhecia a profissão.

Ele me inculcava sempre

A boa afinação

A maneira de abrir a boca,

E flexionar a voz

Com um *portamento* igual

Sem bater o queixo.

Tamburlano

Ah, essa é boa.

Dom Pasquale era nascido no século
passado

E hoje se apreciam certas coisas

De que não se gostavam na época.

E as coisas de que se gostavam então

Não são mais apreciadas hoje em dia.

Manter uma “boa afinação” e uma correta abertura de boca eram dois dos princípios caros ao tratadista Tosi (1723, p. 13 e 15) cujo livro era referência para os mestres de canto de então. Como bom pedagogo, o padre Martini colocou os mesmos princípios em boca do seu personagem “antigo”, Olimpino. Já os representantes do “estilo moderno” eram frequentemente retratados de maneira pejorativa. Por exemplo, na versão veneziana da ópera *Orazio* (1748), o personagem de *Mariuccio* descreve, em uma ária, os recursos que usará no palco para conquistar a simpatia do público. O aspecto mais ridicularizado é o exagero e a falta de habilidade na ornamentação vocal:

Mariuccio

Di piacer m'ingegnerò

Con trilletti, e appoggiature,

Mariuccio

Tratarei de entreter o público

Com trinados e apogiaturas,

¹² *Il Maestro di Musica*, Bolonha, c. 1746, p. 105r.-106r.

*Salti orribili farò,
E cadenze in quantità*¹³.

Saltos horríveis farei
E cadências em profusão.

No madrigal *Il Musico Ignorante*, Giovanni Maria Clari esboça com ironia uma caricatura de um cantor repleto dos vícios do “canto moderno”. Não só o novo estilo é retratado de forma negativa, mas também alguns problemas de técnica vocal, assim como erros ou imprecisões na performance:

*Di smorfie e bocche torte
Io son maestro
Fo salti di diciotto;
Io trillo in eccellenza;
Sbalzo fuori di Tuono
E di Cadenza*¹⁴.

De caretas e bocas torcidas
Eu sou um mestre;
Faço saltos de dezoito [notas];
Trinados com excelência ;
Escorregos para fora do tom
E da cadência.

Tosi (1723) também se refere a um tipo de manipulação do tempo usada pelos “modernos”, que consiste em interromper a orquestra arbitrariamente no meio da ária para exibir, *a cappella*, todo o virtuosismo de que são capazes:

Não se pode desculpar a presunção de certos cantores que pretendem que toda uma orquestra deve parar em pleno movimento da ária, e esperar por seus ridículos ornamentos, que muitas vezes aprenderam de cor, para usá-los de teatro em teatro, ou que talvez tenham roubado do sucesso vulgar que obteve alguma cantora mais afortunada do que habilidosa, a quem perdoamos as imprecisões, em favor dos privilégios de seu sexo¹⁵ (p. 64).

¹³ Orazio, Veneza, 1748, I, 7, p. 16.

¹⁴ *Il Musico Ignorante* (Clari, [c.1765], p. 58).

¹⁵ “Non è compatibile la debolezza di certi Vocalisti, che pretendono, che un’Orchestra intera si fermi nel più bel corso del regolato movimento dell’Arie per aspettare i loro mal fondatai capricci imparati a mente per portarli da un Teatro all’altro, e forse rubati al popolare applauso di qualche fortunata più che esperta Cantatrice a cui si condona l’errore del Tempo in grazia dell’esonzione.”

Giuseppe Pozzi (1790, p. 90) registra em poesia essa atitude da *prima donna* ao interromper a orquestra no meio da ária para mostrar seu virtuosismo *a cappella*:

<i>Ch'ella cenni altera, e turgida</i>	Que ela acene, alterada e túrgida,
<i>Nell'orchestra a quegli assidui</i>	Aos atentos músicos da orquestra
<i>Sonatori, perchè fermansi</i>	Para que parem [de tocar]
<i>Al passaggio inimitabile.</i>	Ao som de suas inimitáveis coloraturas.

O efeito dessa prática é, por um lado, que a melodia dura muito mais do que o devido e, por outro, que a música fica distorcida pelas longas cadências improvisadas - o que seria incômodo para o público, sobretudo se o cantor não fosse um *virtuose* de primeira linha. Tommaso Mariani, na ópera bufa *L'Impresario di Teatro* (1730), zomba dessas intermináveis coloraturas introduzidas a esmo nas árias

Simone

L'aria po
Ncegna, e siente no a à
Ooo oo oo
Ooo no scompe cchiù¹⁶.

Simone

E depois a ária
Começa, e escutamos um “aa,
Ooo, oo, oo,
Ooo” que não termina nunca.

Farinelli nos oferece uma fonte histórica dessa prática. Em 1753, fez doação à imperatriz Maria Teresa de um manuscrito contendo todas as suas árias mais populares, no qual as ornamentações, compostas por ele mesmo, estão anotadas em vermelho para o *da capo*, e em azul para as cadências. Em certos trechos da música, (especialmente nas palavras onde se encontram as vogais [a] ou [o]), acrescentou fermatas a serem preenchidas por coloraturas - escritas também em tinta azul e coladas posteriormente no documento com a menção : “*a suo piacere*” (Fig. 1).

¹⁶ *L'Impresario di Teatro*, Napoli, 1730, II, 3.



Figura 1. C. B. Farinelli (1753, p. 13v.) *Quel usignolo* da ópera *Farnace*.

A escola “ideal”

Encontramos no oratório *Il Trionfo della Poesia e la Musica* de Benedetto Marcello, os critérios que, segundo ele, constituiriam numa escola de canto “ideal” (e não mais a “moderna” ou a “antiga”):

La Musica

*E voi, mie fide, attente,
in spandere la voce,
in batter le parole,
in esprimere gli affetti
sien veloci le fughe;
i passaggi granitti,
agili e pronti,
mordente acuto il trillo,
il tempo giusto.
E a chiuder tutto in poco,
il cantar sia perfetto
e du buon gusto*¹⁷.

A Música

E vós, meus fiéis, atentos,
Em expandir a voz
Em bem pronunciar as palavras,
Em expressar os afetos,
Que as fugas sejam rápidas,
As coloraturas bem marcadas,
Ágeis e bem preparadas,
Os trinados mordentes e agudos,
O tempo correto
E ,para terminar,
Que o cantar seja perfeito
E de bom gosto.

¹⁷ Marcello, *Il Trionfo della Poesia e della Musica* [1733], 2016, p. 123.

O mesmo vocabulário é utilizado por Tosi (1723) ao descrever um bom trinado: “*eguale, battuto, granito, facile, e moderatamente veloce*” (p. 25); e a boa qualidade das coloraturas, ou *passaggio*: “*perfettamente intonato, battuto, granito, eguale, rotto, e veloce*” (p. 35).

Tosi (1723) admite também um lado positivo para a prática dos “modernos” – se o artista respeitar as regras. Embora admita preferir o estilo “antigo”, a “perfeição” poderia ser alcançada reunindo elementos das duas escolas:

Para minha desgraça irreparável, estou velho; mas se fosse jovem, gostaria de imitar, tanto quanto possível, no *cantabile* aqueles que se denomina hoje com o pejorativo nome de Antigos, e no *allegro*, aqueles que possuem o belo estilo dos Modernos. Se meu desejo é ilusório na idade em que estou, não será infrutífero para um aluno razoável, que deseja ser igualmente hábil em ambos os estilos; é a única maneira de se chegar à perfeição. Mas se ele tivesse que escolher, eu lhe diria com franqueza, e sem medo de ser acusado de parcialidade, que ele deveria se ater ao gosto dos Antigos¹⁸ (p. 54-55).

A capacidade de unir as duas escolas parece ter sido uma das chaves do grande sucesso de Farinelli, um dos poucos cantores a gozar da unanimidade dos críticos. Senesino dá testemunho desse fato em um poema ao seu amigo Paolo Rolli:

<i>Farinello è un gran campione della musica moderna e con spada e con lanterna può venire a la tenzone Nell'antica [musica] ha merto eguale Perché brava educazione</i>	<i>Farinelli é um grande campeão Da música moderna E com espada e com lanterna Pode vir ao combate. Na [música] antiga tem igual mérito Pela boa educação</i>
--	---

¹⁸ “*Per mia disgrazia irreparabile son vecchio, ma se fossi giovane vorrei imitare quanto mai potessi nel cantabile quegli, che sono chiamati col brutto nome d' Antichi, e nell' allegro questi che godono il bellissimo carattere di Moderni. Se 'i mio desiderio è vano all'età in cui mi trovo, non sarà infruttuoso ad un savio Scolaro, che brami egualmente d'esser abile nell' una, e nell'altra forma, che è l'unica strada per arrivare alla perfezione; Se poi si dovesse scegliere, gli direi con franchezza, che si attaccasse al gusto de' primi senza temere, che la parzialità m'ingannasse.*”

Nella prima sua lezione
*Gli di è Porpora immortale*¹⁹.

Desde sua primeira lição
Que lhe deu o imortal Porpora.

Decadência dos “modernos”

Em meados do século XVIII, o chamado estilo “moderno” começa a dar sinais de esgotamento. O público perde gradualmente o interesse pelas puras demonstrações de virtuosismo vocal, pois, segundo Cattaneo (1752) “o canto de bravura pode surpreender na primeira e na segunda vez, mas cansa e entedia nas seguintes²⁰ (p. 49)”.

Charles Burney compara a ornamentação vocal aos medicamentos, cujos efeitos são enfraquecidos e diminuídos pelo uso frequente. E afirma que uma performance como a de Farinelli, que causou tanto furor em 1734, não teria sido considerada suficientemente brilhante em 1788 mesmo para um cantor de terceira ordem (Burney, [1935], vol. 2, p. 813-814).

A reação a esse estado de coisas é bem conhecida. A reforma da música operística levada a cabo por Gluck, previa a retirada total de ornamentação por parte do intérprete, como explica no prefácio de sua ópera *Alceste*:

Quando me pus a escrever a música para *Alceste*, propus-me despojá-la de todos aqueles abusos que, introduzidos pela vaidade mal intencionada dos cantores, ou pela excessiva complacência dos maestros, há muito desfiguraram a ópera italiana e, do mais pomoso e mais belo de todos os espetáculos, tornaram-no o mais ridículo e o mais tedioso. Pensei em restringir a Música ao seu verdadeiro ofício de servir à Poesia para a expressão, e para as situações da Fábula, sem interromper a Ação, ou esfriá-la com inúteis e supérfluos ornamentos²¹ (Gluck, 1769, prefácio).

¹⁹ I-Sc, Autografe Pozzi, filza 26, fascio IV/12, no. 9 (Durante, 1988, p. 70, nota 6).

²⁰ “[...] il cantar di bravura, è per una o due volte, e poi stanca, ed annoja.”

²¹ “Quando presi a far la musica dell’*Alceste* mi proposi di spogliarla affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mal intesa vanità die Cantanti, o dalla troppa compiacenza dei Maestri, da tanto tempo sfigurano l’opera italiana, e del più pomoso, e più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più noioso. Pensai di ristrender la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l’espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l’Azione, o raffreddarla con degl’inutili superflui ornamenti.”

O ideal de simplicidade passa a estar na ordem do dia, e gera novos parâmetros estéticos que culminarão, mais tarde, nas obras da chamada escola de Viena.

Considerações finais

Como pudemos verificar, pode-se identificar, nas sátiras, uma estreita relação com o discurso dos tratados de canto da época, bem como com as principais controvérsias teóricas do início do século XVIII. Nota-se também que o período de florescimento das sátiras coincide com o da ascensão do estilo dito “moderno” – e que as mesmas acabam por tomar partido do lado mais conservador. Isso se deve certamente ao fato de que muitos dos seus autores fossem também músicos letRADos, como Benedetto Marcello e o Padre Martini, que reagiam ao observar mudanças em aspectos que, para eles, constituiam a essência fundamental do gênero.

Por outro lado, apesar de sua suposta superficialidade, o novo estilo floreado parece ter ajudado a deselitizar o gênero, atraindo ao teatro um público menos literato, mais popular, que preferia as exuberâncias vocais dos cantores aos méritos poéticos do texto. Cattaneo (1752) critica a presença dessa “raia miúda” nos teatros que, por sua falta de critério, acabava por aplaudir indiscriminadamente os cantores, mesmo que, no entender do crítico, imerecidamente:

essa gente ínfima [gondoleiros, artesãos] são os que fazem mais ruído nos teatros; e muitas vezes é esse ruído que decide [a sorte] do cantor. Serão eles os verdadeiros juízes da boa música e da excelência na profissão?²² (p. 7)

Com a decadência da *opera seria* a partir da segunda metade do século XVIII, é o estilo bufo que passa a dominar a cena operística, com a criação e difusão do novo gênero denominado *dramma giocoso per musica*, o qual pavimentou o caminho para o surgimento das óperas de Goldoni e Galuppi e, mais tarde, para as de Da Ponte e Mozart.

²² “[...] questa infima gente [gondolieri, artigiani] è quella, che fa il maggiore strepito ne’ Teatri; e bene spesso questo strepito decide del Cantante. Sarebon mai costoro i Giudici della buona Musica, e dell’eccellente Professore?”

Bibliografia

Adimari, Lodovico. (1788). *Satire del Marchese Lodovico Adimari*. Londres/Livorno, Inglaterra/Itália: Tommasi Masi e Comp.

Algarotti, Francesco. (1791). *Saggio sopra l'opera in musica, 1755*. Em F. Algarotti. *Opere del Conte Algarotti* (pp. 309 a 404). Venezia, Itália: Carlo Palesi.

Arteaga, Stefano. (1785). *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*. Bologna, Itália: Carlo Trenti.

Brosses, Charles de. ([1799]). *Lettres historiques et critiques sur l'Italie de Charles De Brosses*. Paris, França: Chez Ponthieu.

Burney, Charles. ([1935]). *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*. New York, USA: F. Mercer.

[Cattaneo, Giovanni di]. (1752). *La libertà del cantare*. Lucca, Itália: Filippo Maria Benedici.

Clari, Giovanni Maria. ([c. 1765]). *Sei Madrigali messi in musica dal Sig.^r Gio. Carlo Maria Clari, Pisano, Parte prima*. London, UK: H. H[agarve].

Durante, Sergio. (1995). Strutture mentali e vocabolario di un cantore antico/moderno – Preliminari per una lettura delle fonti didattiche settecentesche. Em Max Lütolf (Org.). *Alessandro Scarlatti und seine Zeit* (pp. 38-54). Berna, Suíça: Verlag Paul Haupt.

Durante, Sergio. (1988). Theorie und Praxis der Gessangschulen zur Zeit Händels: Bemerkungen zu Tosis “Opinioni de’ cantori antichi e moderni ». Em Hans Joachim Marx (Org.). *Händel auf dem Theater: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie, Karlsruhe, 1986 und 1987* (pp. 59-72). Laaber, Alemanha: Laaber Verlag.

Farinelli, Carlo Broschi. (1753). [Sammlung von Arien für Gesang mit Instrumentalbegleitung]. A-Wn, Ms. Mus. 19111.

Gatta, Francesca. (2000). Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi. Em F. Nicolodi e P. Trovato (Org.). *Studi di Lessicologia Musicale*, vol. III : *Le parole della musica* (pp. 89-133). Firenze, Itália: Olschki.

Gluck, C. W., Alceste. (1769). *Tragedia messa in musica dal Signore Cavagliere Cristoforo Gluck*. Vienna, Áustria: Giovanni Tomaso de Trattern.

Goldin, Daniela. (1985). Un microgenere melodrammatico: l'opera nell'opera. Em D. Goldin. *La Vera Fenice – Librettisti e libretti fra sette e ottocento* (pp. 73-75). Torino, Itália: Einaudi.

Gonçalves, Daniel Issa. (2019). Le métá-opéra baroque (1715-1745). Satire et parodie comme sources d'informations sur la pratique musicale au XVIIIe siècle (Tese de doutorado). Sorbonne Université, Paris, França.

Goudar, Ange. (1777). *Le brigandage de la musique italienne*. Paris, França: s. ed.

Martinelli, Vincenzo. (1758). *Lettere familiari e critiche*. London, UK: Giovanni Nourse.

Marcello, Benedetto. (2016). *Il Trionfo della Poesia e della Musica [1733]*. Michael Burden (Ed.). Middleton, Wisconsin, USA: A-R Editions, Inc.

Mariani, Tommaso. (1730). *L'Impresario di Teatro*. Paologiovanni Maione (Ed.). Napoli, Itália; Turchini Edizioni. Disponível em <http://www.operabuffa.turchini.it/libretti/Impresario-O.jsp>. Acessado em 25/04/2013.

Martini, Giovanni Battista. (c. 1746). *Il Maestro di Musica*. I-Bc. Ms. HH.37, f. 105r-134r.

Muratori, Lodovico Antonio. (1770). *Della Perfetta Poesia Italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*. Venezia, Itália: Stamperia Coleti.

[Palomba, Antonio] / Auletta, Pietro. (1748). *Orazio, dramma giocoso per musica*, Venezia, Itália: Modesto Fenzo. (I-Mb, Racc. Dramm. 2877)

Pozzi, Giuseppe d'Ippolito. (1790). *Poesie di Giuseppe d'Ippolito Pozzi con alcune Notizie storiche intorno alla di lui vita*. Venezia, Itália: Domenico Pompeati.

Riccoboni, Louis. (1740). *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*. Amsterdam, Holanda: Aux Depens de la Compagnie.

Savoia, Francesca. (1988). *La Cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*. Genova, Itália: Edizioni Costa & Nolan.

Tosi, Pier Francesco. (1723). *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna, Itália: Lelio dalla Volpe.

Webb, Daniel. (1762). *Remarks on the Beauties of Poetry*. London, UK: R. and J. Dodsley.

Weiss, Piero (2013). *L'Opera italiana nel '700*. Roma, Itália: Astrolabio.

DANIEL ISSA GONÇALVES: Formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP, iniciou seus estudos musicais no Brasil continuando-os na Suíça onde diplomou-se na *Schola Cantorum Basiliensis* e na *Musikhochschule Luzern*. Como cantor solista, atuou em diversos países com um repertório que abrange do medieval ao contemporâneo. Em 2019, defendeu seu doutorado em musicologia na *Sorbonne Université*.