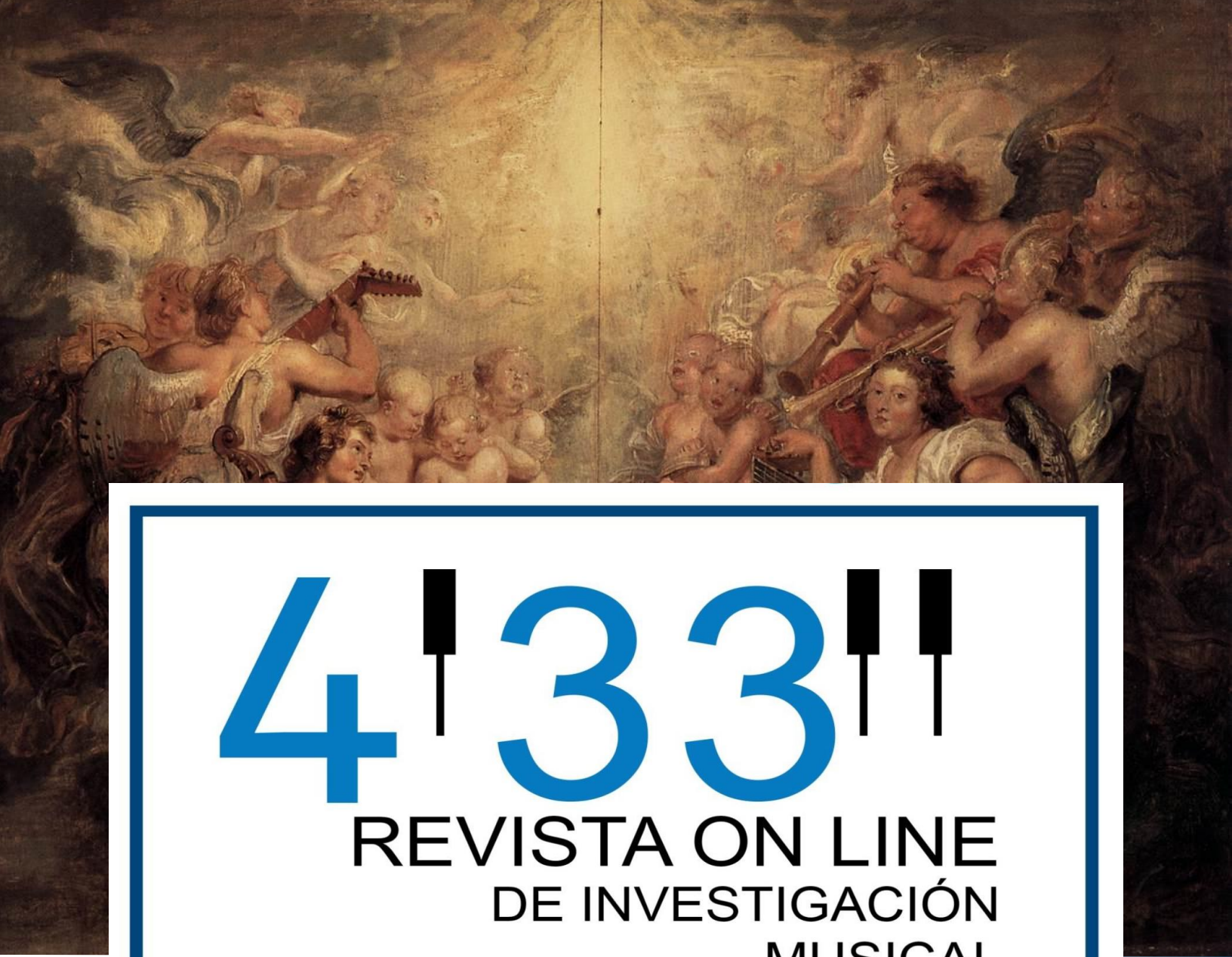




4'33''

REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Nº 24 – JULIO 2023



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



ARTES
MUSICALES Y SONORAS



REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL: 5315865
ISSN 1852 - 429X

CONTACTO: revista433@una.edu.ar

PROSECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES)
AV. CÓRDOBA 2445 - CABA (C1120AAG) - BUENOS AIRES, ARGENTINA

INTEGRA LATINDEX

EQUIPO EDITORIAL

Director

Dr. Gabriel Pérsico

Editor

Lic. Alejandro Goldzycher

Comité de referato

Dra. Mônica Lucas (Universidade de São Paulo, Brasil)
Dra. Eugenia Costa Gioni (Universidade de Ohio, Estados Unidos)
Mgtr. Dora de Marini (Universidade de Cuyo)
Dr. Omar García Brunelli (Instituto Nacional de Musicología, UNA)
Mgtr. Elena Dabul (Universidade de Cuyo)
Lic. Héctor Luis Goyena (Instituto Nacional de Musicología, UNA)
Dr. Rubén López-Cano (ESMUC, Barcelona, España)
Dra. Clarisa Pedrotti (Universidade Nacional de Córdoba)
Mtro. Julio Martín Viera (Academia Nacional de las Artes)

Maquetador

Federico Sainz

Ilustración de portada:

Peter Paul Rubens, *Ángeles que hacen música* (c. 1628). Óleo.

Índice

Editorial

por Gabriel Pérsico.....	4
--------------------------	---

Artículos

Pintar con verdad: retórica y música por Sandra Giron	7
Los pasos de Eloísa: el derrotero artístico de Eloísa D'Herbil antes de su llegada a Buenos Aires por Damián Ferraro	26
Considerações sobre a História da Música em Johann Mattheson (1739) por Paulo M. Kühl e Mônica Lucas	47

Dossier: XIII Encuentro de Investigadores en Poética Musical de los Siglos XVI, XVII y XVIII – 12 al 16 de septiembre de 2022 (Segunda parte)

“Antigos” versus “modernos”: a disputa das escolas de canto do século XVIII vista através das sátiras musicais por Daniel Issa Gonçalves	61
O decoro nas danças em <i>Orchesographie</i> , de Thoinot Arbeau (1589) por Mário Orlando Mendes Guimarães e Mônica Lucas	77
A história da clarineta oitocentista no Brasil através dos periódicos por Luciano Silveira Pereira e Fernando José Silveira	89
Ritmopeia: a poesia da organização rítmica segundo Johann Mattheson (1681-1764) por Mário Marques Trilha	103

Documenta

Operatic conventions and typical scenes in <i>L'Eritrea</i> (1652) by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli por Nicola Badolato	120
Aspectos do gosto em <i>Méthode facile pour la viole d'amour</i> (1777), de Louis Toussaint Milandre por Felipe Galhardi	133

Reseñas

Sobre <i>La perspectiva del tutti</i> , de Julian Ehrhorn por Sebastiano de Filippi	151
Sobre <i>El doble toque did'Il y cómo lograrlo</i> , de Gabriel Pérsico por Gabriela Galván y Carolina Perez Bergliaffa	157

Editorial

El presente número de nuestra revista debería haberse publicado durante 2023 al igual que el n° 25. Lamentablemente afrontamos una serie de problemas técnicos que escaparon a nuestro control, entre otros el cambio del servidor de la institución y una reiterada infección con virus informáticos. Pedimos disculpas a nuestros lectores y autores por la demora. Confiamos en que de ahora en más podremos ponernos al día con la edición.

La sección de **Artículos** se inicia con el trabajo de Sandra Giron (DAMUS-UNA, UBA) “Pintar con verdad: retórica y música” en donde la autora relaciona dos tratados de retórica franceses, muy difundidos en el s. XVIII, *El arte de hablar* de Bernard Lamy y *Diálogos sobre la elocuencia* de Fénelon, con el tratado *L'Art de préluder...* de Jacques-Martin Hotteterre. Dice Girón: “...tanto el orador como el pintor pintan o retratan las pasiones humanas como si fuera con un pincel. Se puede pensar que el *músico* realiza una tarea similar. La música (en este caso, el arte de preludiar) tiene en común con la retórica (el arte de hablar) la función de representar de una manera particular las pasiones del alma, *pintándolas* con verdad”. El artículo surge de la participación de la autora en un proyecto de investigación en nuestra institución.¹

El artículo “Consideraciones sobre la Histórica de la Música en Johann Mattheson (1739)” de Paulo Mugayar Kühl y Mônica Lucas debió haber sido publicado en un número anterior de nuestra revista. Pedimos disculpas a los autores y a los lectores por la omisión involuntaria. El artículo presenta una relectura del tratado *Der vollkommene Capellmeister* [“El maestro de capilla perfecto”, 1739] del músico, diplomático y hombre de letras Johann Mattheson, proponiendo investigar las inconsistencias de informaciones sobre la historia de la música que dicho autor presenta, a partir de las huellas de las fuentes que consultó Mattheson y la manera en que esas fuentes fueron tratadas en escritos posteriores. Concluyen los autores: “Finalmente, defendemos el texto de Mattheson de las críticas con respecto a su inexactitud, proponiendo, en vez de una lectura de cariz historicista, una perspectiva de orientación retórica para su comprensión”.

¹ Proyecto de investigación “PIACYT “Las flautas históricas y su repertorio: Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente” (Proyecto 34-0518). Director: Dr. Gabriel Pérsico, UNA, Departamento de Artes Musicales y Sonoras; Co-directora: Dra. Mônica Lucas, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil.

Continuando con nuestra colaboración con la Universidad de San Pablo, Brasil, presentamos aquí la segunda parte del **Dossier** del “XIII Encuentro de Investigadores en Poética Musical de los Siglos XVI, XVII y XVIII – 12 al 16 de septiembre de 2022”:

Daniel Issa Gonçalves, en “‘Antiguos’ versus ‘modernos’: una disputa de las escuelas de canto del siglo XVIII vista a través de las sátiras musicales”, rastrea una transformación del gusto en el género operístico, un siglo después de ser creado por medio de las críticas y sátiras realizadas a los cantantes en su momento. Entiende este cambio de gusto como parte de la querrela entre “antiguos” y “modernos”. Dice el autor: “La creciente popularidad de la ópera en ese momento provocó la proliferación también de las primeras sátiras y parodias musicales del género, con la particularidad de haber sido producidas por sus propios autores y protagonistas (compositores, libretistas e incluso cantantes) y que retratan, disimuladamente bajo el velo de la comedia, los bastidores del quehacer operístico”.

En “El decoro en las danzas de la *Orchesographie* de Thoinot Arbeau (1589)” Mário Orlando Mendes Guimarães y Mônica Lucas estudian, en clave retórica, las costumbres sociales francesas del siglo XVII a partir de la traducción de fragmentos específicos del tratado de Arbeau, utilizando como fuentes el original francés de la *Orchesographie* (1589) y la traducción inglesa anotada del mismo de Mary Stuart Evans (1967). Estas actitudes sociales en relación con la danza se conciben como parte de la educación del cortesano, confrontándolas con las reglas expuestas en *Il Libro del Cortegiano*, de Baldassare Castiglione (1528).

El artículo de Luciano Silveira Pereira y Fernando José Silveira proviene de la investigación para una tesis doctoral aún en curso. La misma se orienta a recabar información sobre el clarinete en el ambiente musical de Río de Janeiro entre los años 1808 y 1855 (año en que se crea la primera cátedra del instrumento en el *Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro*). El trabajo rastrea y estudia información sobre el tema publicada en los periódicos de Río de Janeiro durante el período comprendido por la investigación.

Por su lado, en “Ritmopeia: a poesia da organização rítmica segundo Johann Mattheson (1681-1764)”, Mário Marques Trilha examina los conceptos vertidos en el tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), de Johann Mattheson, enfocándose en el poder atribuido al *Rhythmus* –los patrones de pies métricos– en la organización de la melodía. Trilha reconstruye la noción de ritmopeia, detallando los veintiséis pies sonoros estipulados por Mattheson y su transcripción a notación musical. El artículo también evoca el origen histórico de esos

modelos, su carácter expresivo, su idoneidad para distintos tipos musicales y los consejos interpretativos del propio Mattheson, subrayando la centralidad del ritmo en la composición.

La sección **Documenta** ofrece dos trabajos provenientes del mismo evento científico que los artículos que integran el Dossier.

En “Convenciones operísticas y escenas típicas en *L'Eritrea* (1652) de Giovanni Faustini y Francesco Cavalli” Nicolas Badolato estudia en la ópera citada la relación entre libretista y compositor, fruto de una larga colaboración mutua. El autor sostiene que dicha colaboración fue decisiva para la codificación y consolidación de las principales tendencias en la escritura de las óperas venecianas de mediados del siglo XVII. Dice Badolato: “Este trabajo pretende leer *L'Eritrea* a partir de criterios filológicos y dramáticos, con el propósito de analizar las técnicas de escritura del libretista y del compositor en el contexto de la ópera veneciana del siglo XVIII”.

Felipe Galhardi (USP), en “Aspectos del gusto en el *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), de Louis Toussaint Milandre” estudia el tratado de Milandre comparándolo con obras anteriores para el violín como el *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1712) de Montéclair, *L'école d'Orphée* (1738) de Corrette y *Principes du Violon* (1761) de L'abbé le fils. El autor rastrea en la comparación el cambio del gusto musical francés luego de la Querella de los bufones. Dice Galhardi: “Al comparar las obras podemos observar las transformaciones del gusto francés, reflexionando acerca de cuáles aspectos del gusto se mantuvieron y cuáles cayeron en desuso a lo largo del siglo XVIII”.

El número se completa con la sección **Reseñas**, en la cual se comentan dos publicaciones recientes de EDAMus, la editorial de nuestra institución, orientadas a aspectos específicos de la práctica de la música.

El primero de los libros, reseñado por Sebastiano de Filippi (Associated Board of the Royal Schools of Music - ABRSM), es *La perspectiva del tutti. Lo que los músicos de orquesta necesitan del director*, de Julian Ehrhorn (EDAMus, 2023). A su vez, Carolina Pérez Bergliaffa (UNLP) y Gabriela Galván (UNLP) comentan el libro *El doble toque did'Il y cómo lograrlo*, de Gabriel Pésico (EDAMus, 2023).

Dr. Gabriel Pésico

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Pintar con verdad: retórica y música

Sandra Giron

Universidad Nacional de las Artes

giron.sandra@gmail.com

Resumen

En 1719 el compositor francés Jacques-Martin Hotteterre publicó *L'Art de préluder*, un libro de preludios para flauta travesera y otros instrumentos de viento. Por esos años circulaban en Francia dos tratados de retórica que habían sido publicados poco tiempo antes: *El arte de hablar* de Bernard Lamy y *Diálogos sobre la elocuencia* de Fénelon. En este trabajo me enfocaré algunos de los elementos comunicativos desarrollados por estos dos autores retóricos para el orador que pueden aplicarse a la labor del compositor de música. Los dos textos retóricos plantean rasgos en común entre el orador y el pintor: tanto el orador como el pintor pintan o retratan las pasiones humanas como si fuera con un pincel. Se puede pensar que el músico realiza una tarea similar. La música (en este caso, el arte de preludiar) tiene en común con la retórica (el arte de hablar) la función de representar de una manera particular las pasiones del alma, pintándolas con verdad.

Palabras clave: retórica; compositor de música; orador; pintura; preludio.

Abstract

Painting With Truth: Rhetoric and Music

In 1719 the French composer Jacques-Martin Hotteterre published *L'Art de préluder*, a book of preludes for flute and other wind instruments. In those years, two treatises on rhetoric that had been published shortly before were circulating in France: Bernard Lamy's *The Art of Speaking* and Fénelon's *Dialogues on Eloquence*. I am interested in pointing out some of the communicative elements developed by these two rhetorical authors for the speaker that can be applied to the work of the music composer. According to these rhetorical treatises both the orator and the painter paint or portray human passions as with a painting brush. It is possible to think that the musician performs a similar task: music (in this case, the art of preluding) has in common with rhetoric (the art of speaking) the function of representing in a particular way the passions of the soul, painting them with truth.

Keywords: rhetoric; music composer; orator; painting; prelude.

Recibido: 15/03/2023

Aceptado: 07/06/2023

Cita recomendada: Giron, S. (2023). Pintar con verdad: música y retórica. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 7-25.

En el año 1719 el músico francés Jean-Martin Hotteterre publicó su libro de preludios titulado *L'Art de Préluder*, continuando así con una secuencia de publicaciones: en 1662 se había publicado un libro de lógica titulado *Logique ou l'art de penser*, y en 1675 había aparecido un libro de retórica llamado *L'Art de parler*. La similitud entre estos tres títulos es sugerente: en primer lugar, insinúa su adhesión al bando de los modernos en el conflicto entre las viejas y las nuevas ideas conocido como la *querella de los antiguos y modernos*. En segundo lugar, esta toma de posición *moderna* en la querella puede explicarse porque coinciden en cuanto a la función asignada a sus respectivas artes, pues tanto el arte de pensar como el de hablar y el de preluar en música han de cumplir una función comunicativa. En este trabajo intentamos identificar algunos aspectos comunicativos que aparecen en dos tratados de retórica poco anteriores a *L'art de préluder* que podemos considerar presentes en la visión musical de Hotteterre.

L'Art de parler fue publicado anónimamente. Sin embargo, dado que el libro tuvo mucho éxito y fue traducido y reeditado múltiples veces, se supo que su autor era un profesor de filosofía del interior de Francia, Bernard Lamy. Por su parte, *Dialogues sur l'éloquence* es un pequeño tratado retórico, escrito por el sacerdote Francois Salignac de la Mothe, más conocido como Fénelon.¹

Si bien se trata de dos libros muy diferentes entre sí, los dos tienen puntos en común y se puede ubicar a sus autores en el bando de los “modernos” en la *querelle*. Una de las cuestiones polémicas de la querella se refería a las funciones y límites de las artes liberales del *Trivium*, las *ars dicendi* o artes del decir: lógica, gramática y retórica. Los recientes libros de Port-Royal,² habían definido nuevos límites para las dos primeras de las *ars dicendi*, pero aún quedaba por establecer los objetivos y funciones de la tercera, la retórica. Desde finales del siglo XVI predominaba la doctrina según la cual la retórica se ocupaba únicamente de cuestiones formales como la ornamentación y la interpretación del discurso. Frente a esta doctrina, estos dos teóricos, Lamy y Fénelon, defendieron que la retórica tenía una función *comunicativa*, más allá de cuestiones meramente formales o decorativas. Por el otro lado, en lo procedimental, los dos

¹ Para este trabajo utilizamos la traducción inglesa de Th. Harwood de Lamy, *The Art of Speaking in The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy*, 1986, y la traducción inglesa de W. S. Howell en *Fenelon's Dialogues on Eloquence*, 1951 (La paginación indicada en las citas corresponde a estas dos ediciones; la traducción castellana es mía).

² Lancelot y Arnauld, *Gramática* (1660) y Arnauld et Nicole, *Lógica de Port-Royal* (1662).

autores también se opusieron a las doctrinas más conservadoras, sosteniendo un uso *natural* y no artificial de las figuras retóricas.

En este trabajo me enfocaré en los elementos en común entre estos dos tratados en lo que hace al uso comunicativo de la retórica, como para poder vincularlos con los preludios de Hotteterre. En un primer acercamiento podríamos decir que sus respectivos planteos sirvieron simplemente de marco teórico para la composición de *L'art de préluder*, pero me gustaría ir un poco más allá y tratar de encontrar afinidades entre lo planteado por los dos autores para el orador y la labor del *compositor e intérprete de música*. En los dos textos abordados aquí se pueden identificar elementos que apoyan la idea de una afinidad entre el orador y el pintor, a la que se le podría sumar, también, el *músico*.

***L'art de parler* de Bernard Lamy**

El punto de partida de Lamy es, como buen cartesiano, el pensamiento: las ideas son anteriores al lenguaje. El lenguaje transmite o representa las ideas que tenemos en la mente: “El discurso es el cuadro de nuestros pensamientos, y la lengua es el lápiz que lo dibuja”, afirma. Y, como buen retórico, agrega: “las palabras son como los colores” del pincel.³ Por eso debemos saber lo que queremos decir y ordenar nuestro discurso antes de hablar. Una buena organización de nuestras ideas es fundamental para que el discurso no parezca forzado o recargado, sino natural. La tarea de ordenar las ideas le compete a la lógica, el “arte de pensar”⁴ y no a la retórica, que es el arte de hablar.

Para demostrar la función comunicativa del lenguaje Lamy nos propone imaginar una situación hipotética, una suerte de “posición original”, en la que personas de lugares remotos se ven obligadas a comunicarse entre sí. ¿Cómo lo harían? Primero se entenderían a través de gestos y movimientos corporales, pero pronto llegarían a un punto en el que sería muy difícil expresarse con gestos, al menos sería imposible hacerlo de modo decoroso. Sin duda esas personas

³ Lamy, I, 2. “la palabra es un cuadro de nuestros pensamientos”. Lamy había leído a Descartes, incorporando algunos elementos de su filosofía de las pasiones, como por ejemplo, la creencia en la existencia de los ‘espíritus animales’ que, según Descartes, son corpúsculos muy pequeños y sutiles que circulan en el torrente sanguíneo. El autor también había leído los escritos sobre lógica y gramática de la escuela de Port-Royal.

⁴ “Arte de pensar” es el título del libro de Nicole y Arnauld, *Lógica o el arte de pensar*, de la escuela de Port-Royal.

pronto reconocerían la enorme ventaja de usar palabras en vez de gestos. Más adelante incluso encontrarían la manera de comunicar diferentes matices eligiendo giros y palabras específicas. También se darían cuenta de que hay diferentes órdenes de palabras: unas para referirse a las cosas, otras a las acciones, otras que conectan acciones con cosas, etc. Por último, aprenderían a derivar unas palabras a partir de otras, por ejemplo, extraer un sustantivo a partir de un verbo, como podría ser el sustantivo “caza” a partir del verbo “cazar”.

Una vez planteada esta situación hipotética, Lamy pasa a analizar cómo es posible el proceso comunicativo. Aquí el autor mantiene la distinción cartesiana entre el aspecto activo del alma (la acción) y el pasivo (la pasión), y distingue entre acciones (ideas), por un lado, y pasiones, por el otro.⁵ El lenguaje nos permite transmitir las acciones del alma, tales como afirmar, negar, realizar un razonamiento, etc. Pero el lenguaje sobre todo sirve para expresar las pasiones, como se demuestra a partir del planteo de la situación hipotética: ¡basta imaginar al hablante comunicando sus pasiones únicamente con lenguaje corporal para entender la utilidad de un buen uso del lenguaje...! La expresión de las pasiones en el discurso es fundamental para que tenga vida, ya que un lenguaje en que se expresen únicamente las acciones del alma, por ejemplo, las ideas del hablante, será un discurso seco, sin alma:

Nuestro discurso será imperfecto si no expresa las marcas de los movimientos de la voluntad. Se parece al alma –a la que debería estar reflejando– no más que lo que una carcasa vacía se parece a un cuerpo vivo (I, 2, § 3, p. 201).

Gracias al arte de la retórica, existen algunos artificios del lenguaje muy útiles para expresar las pasiones del alma: las ideas accesorias, los tropos, y las figuras retóricas. Estas últimas son, para nuestro autor, la herramienta más eficaz para hacerlo.

Siguiendo a la escuela de Port-Royal, sostiene Lamy que algunos sustantivos representan dos ideas: una idea principal y una accesoria. La idea principal sería como una definición objetiva, neutra, de la cosa, mientras que la idea accesoria representaría las pasiones del alma

⁵ Lamy repite la consigna cartesiana de que “Todo lo que pasa por la mente es o bien acción o bien pasión” (I, 2, § 3). Nuestro autor utiliza a menudo la expresión “movimientos de la voluntad”, para referirse únicamente a las pasiones, aunque en sentido estricto esta expresión debería designar también las acciones del alma.

asociadas a esa misma cosa. Tomemos por ejemplo el caso de un hombre que miente. La palabra “mentiroso” puede significar algo neutral como podría ser “hombre que no dice la verdad”, pero también puede referirse peyorativamente a una persona malintencionada que merece nuestra reprobación (como “farsante”, “embaucador”, etc.).

En todos los idiomas existe gran cantidad de ejemplos de ideas accesorias. Un ejemplo del castellano que podría ilustrar perfectamente este punto sería la palabra “perra” para referirse a cierto tipo de mujer. Las ideas accesorias pueden enfatizarse con el tono de voz, el modo de hablar, etc., que con el uso hacen que el oyente asocie habitualmente la palabra que oye con la idea accesoria en lugar de la idea principal. Se llega así a un punto en que bastará la sola palabra para representar las respectivas pasiones. Desde ya que estas asociaciones (en el caso de las ideas accesorias) se generan con la experiencia y se refuerzan con el hábito.⁶

La distinción entre ideas principales y accesorias da lugar al recurso retórico de los “tropos”. Los tropos consisten en instalar un uso nuevo de una palabra de tal modo que despierte en el oyente un sentido diferente al de su significado principal. El término “tropo” se deriva del verbo griego *trepo*, que significa “cambiar de costumbre”. Entre los tropos se pueden ubicar los términos como “perra” que mencionamos recién, y Lamy menciona además la metáfora y la alegoría.⁷ El autor señala su utilidad para expresar las ideas accesorias, siempre que sean proporcionados a la idea que quieren expresar y que se usen con moderación.

Pero para Lamy la verdadera manera de representar las pasiones es el uso de las figuras retóricas. En efecto, las pasiones imprimen sobre nuestro discurso diferentes *caracteres* según la pasión que agita nuestra alma. Nuestro discurso será lento y minucioso si nuestra alma está tranquila, o rápido y atolondrado si está agitada:

... nuestras pasiones tienen su carácter peculiar con el que se manifiestan en el discurso.

Así como vemos en el rostro de un hombre lo que ocurre en su corazón (el fuego en sus ojos, las arrugas en su frente, la palidez de su tez), del mismo modo, expresan su

⁶ Insiste Lamy en la importancia del hábito, de cómo hay costumbres buenas o malas, y la importancia de la educación para favorecer los buenos hábitos (I, 2, § 4).

⁷ Como ejemplo menciona aquí las metáforas que se usan en la Biblia para referirse a Dios, como el Salvador, el Todopoderoso, etc.

agitación y perturbación ciertos rasgos en su discurso, el modo nuevo y particular de hablar (muy diferente de lo que era cuando él estaba tranquilo y en paz)...⁸

Lamy establece una analogía entre las figuras retóricas y las olas del mar: así como las olas del mar varían según los vientos, el carácter del discurso se altera según cuál sea la pasión o afectación del alma. El mar puede estar sereno o agitado; del mismo modo nuestro discurso podrá ser calmo o intranquilo:

Una pasión en el alma humana tiene el mismo efecto que el viento sobre el mar. A veces empuja las olas hacia la costa; otras, las empuja hacia la profundidad; de golpe las impulsa hacia lo alto, aventándolas hacia el cielo; otras, las lanza hacia el centro mismo de la tierra...⁹

De acuerdo con la visión cartesiana –y, ya lo sabemos, Lamy era cartesiano – los movimientos de los espíritus animales en la sangre producen las pasiones, y éstas se reflejan en los gestos corporales. La imagen de las olas del mar moviéndose serviría como una metáfora del reflejo corporal de los movimientos de los espíritus animales.

Las figuras retóricas son, como se ha dicho, productos del arte, pero en su uso deben *parecer* naturales. Sostiene Lamy que el mejor lugar para aprender las figuras retóricas no es un libro, sino el corazón de cada uno: “no necesitamos más que observar lo que decimos naturalmente al estar arrastrados por una pasión.”¹⁰

La exposición llevada a cabo por Lamy a lo largo del libro concluye con el fin de la retórica: la persuasión. Para alcanzar ese fin, tal como se argumenta a partir de la situación hipotética planteada al inicio, es necesario que el orador comunique adecuadamente las pasiones. El “arte

⁸ Lamy II, 1, § 3 p. 223.

⁹ Lamy II, 1 § 3 p. 223-4.

¹⁰ Lamy II, 1 § 3, p. 240. [...] Las figuras retóricas son los efectos *naturales* de la pasión. El buen orador sabrá utilizarlas con cuidado, evitando su uso exagerado o artificioso. Es fundamental también que el auditorio estime al orador. Para ello, debe ser modesto, probo, prudente y civil; y estas cualidades deben ser naturales y no fingidas.

de hablar” es una herramienta apta para ese fin, constituyéndose así en una defensa del alma del hablante.¹¹

El autor señala, por último, que para persuadir al oyente el orador no solo debe representar las pasiones, sino que debe suscitar esas mismas pasiones en su auditorio: “sacudir y agitar las mentes de aquellos a quienes hablamos,”¹² para lo cual es necesario representar las pasiones del mejor modo posible. Además de otros recursos, como ideas accesorias y tropos, las figuras retóricas resultan ser el mejor instrumento para ese fin.

Diálogos sobre la elocuencia de Fénelon

Fénelon escribió este libro en 1695, pero fue publicado en 1717, apenas dos años antes de que Hotteterre publicara *L'art de préluder*. El autor discute el valor de la retórica y la elocuencia, especialmente sus alcances y objetivos. El libro consta de tres diálogos: el primero se dedica a la retórica y sus funciones; el segundo a sus objetivos, y el tercero se centra en la elocuencia en el servicio religioso. En su primer diálogo polemiza con las concepciones sobre retórica vigentes en su época, que asignaban a la retórica un valor puramente ornamental en el discurso, defendiendo en cambio su valor comunicativo. El segundo diálogo se centra en los objetivos de la retórica, a saber: demostrar, retratar y conmover (*toucher*). Veámoslos más detalladamente.

Primer diálogo: El tema del primer diálogo es el papel de la elocuencia en la composición de un discurso: si es que aporta elementos comunicativos o si únicamente sirve para embellecer. El texto se inicia con el relato de uno de los interlocutores sobre un bello sermón que ha

¹¹ Lamy II, 1, § 3. 1. “la defensa del alma de ataques espirituales.” Para ilustrar esta gran ventaja en el uso de las figuras retóricas, Lamy recurre a una analogía con un soldado. Así como en una pelea ciertas posturas corporales del soldado le sirven para defender su cuerpo de los ataques del enemigo, las figuras retóricas permiten al orador defenderse de ataques espirituales. Cuando un soldado está en igualdad de condiciones con su oponente, a veces ataca y otras veces se defiende. Del mismo modo el orador va cambiando la manera de presentar sus argumentos, por lo que cambia las figuras retóricas que utiliza: *descripción*, *hipotiposis*, *repetición*, *interrogatio*, *apóstrofe*, etc. O bien el soldado no tiene chances de ganar: en ese caso, se vuelve diestro y astuto y utiliza lo que sea para defenderse. Ocurre de modo análogo con el orador. En el peor de los casos, el soldado, vencido, arroja las armas y llora, el orador recurre a figuras que transmiten aflicción y humildad, como la *supplicatio* u otras que sirven para rezar, aplacar y halagar. Por ejemplo, la figura de la exclamación: “es una violenta extensión de la voz. Cuando el alma está perturbada, los espíritus animales que circulan por el cuerpo se aglomeran alrededor de los órganos de la voz, hinchándolos de tal manera que la voz se emite con violencia. Por esa razón, el discurso abunda con “Helas”, “Dios”, etc.”

¹² Lamy IV, 5 § 5, p. 247.

escuchado en la misa de miércoles de cenizas, a lo cual se le responde que, si bien es bello, es un discurso vacío. Fénelon utiliza aquí un modelo platónico: no solo por elegir la forma de diálogo, sino también por seguir la crítica platónica contra la corriente retórica de los sofistas. Por ejemplo, el comienzo de este primer diálogo es muy similar al comienzo del diálogo platónico *Fedro*, que se inicia con la mención de un bello discurso pronunciado por Lisias, un célebre orador contemporáneo de Sócrates, que es duramente criticado por ser vacío, a pesar de ser bello. En el texto el personaje B elogia el sermón pronunciado para miércoles de cenizas, porque cumple con todas las pautas establecidas por la retórica.¹³

Ante esto A y C hacen ver a B cómo lo que B creía que estaba bien resultaba estar equivocado. Comienzan criticando el haber elegido una historia pagana y pasar por alto el texto bíblico: “por mi parte, prefiero saber que las cosas son verdaderas antes que bellas.”¹⁴ Ante esto, B replica que no se debe confundir un discurso bello dirigido a caballeros de “oídos refinados” con un simple misionero hablando a la gente común.¹⁵ A retruca que el sermón revela a un hombre que desea primero deslumbrar al oyente antes que enseñar. Luego pasan a discutir sobre cuál es el objetivo de la elocuencia, si complacer al oyente o persuadirlo. Concluyen afirmando que la verdadera elocuencia consiste en persuadir y no en agradar al oyente con el fin de recibir elogios y mantener su reputación.

La verdadera elocuencia “conmueve, calienta y cautiva el alma.... Es la naturaleza misma la que está hablando –su arte es tan perfecto que no se la vislumbra en ningún lugar...”. El objetivo de la verdadera elocuencia es persuadir de la verdad. Se descartan otros objetivos como utilizarla para causar un mal o para adquirir fama, reputación o dinero, y se insiste en que su fin es persuadir a los oyentes a respetar las leyes, amar el trabajar y despreciar la pereza, trabajar para el bien público y hacer gimnasia para su salud.¹⁶

¹³ Fénelon, pp. 58-59. Fénelon detalla aquí las partes retóricas que constituyen el sermón. Me interesa señalar que nombra las *Máximas* La Rochefoucauld, un libro en que se exponen retratos literarios de tipos de personas.

¹⁴ La crítica al discurso de las cenizas puede verse como una crítica a la teoría retórica defendida por Ramus.

¹⁵ Fénelon, p. 61. Acá Fénelon se estaría refiriendo a Taleo, colega de Ramus, para el cual la dialéctica servía para dirigirse al público educado, mientras que la retórica –a cargo de la ornamentación del discurso– se dirigía al pueblo. El discurso eficaz debe diferenciarse del discurso corriente. El tratado de Taleo (1550) fue una de las obras más utilizadas para la enseñanza de las *ars dicendi* en Inglaterra durante el siglo XVII.

¹⁶ Este sería el objetivo de “docere” (enseñar) de la retórica. Fénelon cita aquí a Platón, en la *República*: “¿rechazarías entonces las artes o ciencias que sirvan únicamente para el placer y diversión? –Sí... las excluiría de mi República.”

Para ello el buen orador debe tener conocimientos acerca de lo que habla. No basta con conocer las reglas de los libros de retórica, sino que el orador debe saber antes de hablar y, sobre todo debe conocer la naturaleza de las pasiones, ya que el fin de la elocuencia es mover las fuerzas internas de las pasiones. El primer diálogo concluye diciendo que el discurso será elocuente solo si actúa sobre el alma del oyente.

Segundo diálogo: A comienza recordando que la elocuencia sirve a la verdad. Así, elocuencia y filosofía se complementan: el discurso de un filósofo demuestra la verdad de una manera seca, exacta y desnuda; ordena sus argumentos correctamente, a veces, incluso, con un orden geométrico. Pero no le agrega nada vivo, nada figurativo. El orador debe tomar ese discurso y agregarle la belleza y vehemencia, darle vida. Esa es la diferencia entre la convicción filosófica y la persuasión de la elocuencia. El personaje A cita aquí a Cicerón, quien decía que “filosofía y elocuencia no deben nunca separarse, ya que la persuasión sin verdad es perjudicial y la sabiduría sin persuasión es incapaz de actuar sobre los hombres”; A comenta que, en su siglo, o bien los eruditos literarios buscaban la pureza y elegancia del lenguaje, o bien los escolásticos expresaban la verdad de una forma tan seca que repelía a todo el mundo. En cambio:

La persuasión no solo revela la verdad, sino que la pinta como bella y mueve a los hombres a su favor... De ahí que en la elocuencia todo consiste en agregarle a las pruebas el medio para generar interés en el oyente y de utilizar sus pasiones para el propósito que queremos alcanzar. ... Le inspiramos a despreciar la ingratitud, a odiar la crueldad, a tener compasión de la miseria, a amar la virtud. Esto es lo que Platón llamaba actuar sobre el alma del oyente y mover sus pasiones.¹⁷

Para alcanzar esos objetivos, sostiene Fénelon, la elocuencia debe demostrar, retratar y conmover (*toucher*). Observemos aquí que Fénelon mantiene los tres objetivos ciceronianos de la retórica: demostrar (*docere o probare*); obtener la simpatía del oyente (*delectare o conciliare*) y suscitar sus pasiones (*flectere, vocare animos, movere, permovere*). En cuanto al segundo

¹⁷ Fénelon, p. 90.

objetivo, el de “delectare” (Cicerón), Fénelon lo denomina ‘retratar’, comparando así a la elocuencia con el arte de la pintura.

A continuación, los interlocutores comentan el sentido de ‘natural’, como diferente de un discurso artificioso. Sostienen que la imitación debe ser natural, es decir, del modo en que la naturaleza lo haría por sí sola. El orador elocuente debe seguir a la naturaleza, lo cual quiere decir que debe haber sentido él mismo las pasiones para poder pintarlas adecuadamente. El orador que recita de memoria tiene ese defecto: no es capaz de conmover. Retratar, en cambio, significa pintar vívidamente.

Retratar no consiste únicamente en describir las cosas, sino en representar su contexto de modo tan vívido y concreto que el oyente siente como si las estuviera viendo. Por ejemplo, un historiador puede relatar fríamente la muerte de Dido y decir que luego de la partida de Eneas ya no se sentía capaz de seguir viviendo y se suicidó. Al escuchar estas palabras, sabes lo que está ocurriendo, pero no lo ves. Escucha a Virgilio y tendrás la escena ante sus ojos. [...] Cuando la hace hablar mirando el retrato de Eneas, tu imaginación te transporta a Cartago, [...] Ya no es Virgilio quien está hablando. El poeta desaparece. [...] He aquí el poder de la imitación y del retrato. He aquí la hermandad entre el pintor y el poeta: uno pinta para los ojos, el otro para los oídos; ambos llevan las cosas a la imaginación de los hombres...¹⁸

Esta hermandad entre el pintor y el poeta es posible siempre y cuando se mantenga la naturalidad. El poeta que pone demasiada atención en la versificación y medida pierde naturalidad. “Mucha gente hace versos sin hacer poesía, y mucha gente hace poesía sin hacer versos”, señala uno de los interlocutores. No hay que olvidar que los objetivos de la elocuencia (demostrar, retratar y conmover) producen placer al oyente, pero no se limitan a ello. En cuanto a lo que entiende por ‘retratar’, en el diálogo se agrega que no se limita a las palabras, sino también a los gestos corporales, ya que la manera de decir las cosas hace visible la manera en que las sentimos. En la medida en que sean naturales, los gestos podrán representar adecuadamente

¹⁸ Fénelon, p. 93.

las pasiones. Se reitera que los movimientos del cuerpo sirven para expresar los sentimientos y pasiones del alma. Para que los movimientos del cuerpo pinten el alma debe haber una genuina y natural semejanza entre ambos. El orador debe actuar naturalmente, ya sea en público o en privado.

El diálogo sigue con la crítica de un sermón artificioso y frío que habían escuchado unos días atrás. Esto da lugar a la explicación de qué hacer para que el discurso sea natural: nuevamente, se dice que hay que observar lo que la naturaleza haría si no se la forzara. Es más, para poder pintar la pasión, se debe haber estudiado los movimientos que la producen. Es decir, observar lo que hacen los ojos, las manos, la postura del cuerpo, el tono de la voz. Y sobre todo, “hace falta sentir la pasión para pintarla bien”,¹⁹ es decir, no se alcanza estudiando las técnicas y aprendiendo a recitar de memoria, sino que hay que sentir la pasión.

A continuación el interlocutor A pasa a comparar dos tipos de oradores diferentes: el que sigue al dedillo las reglas de la oratoria, y el que se ha inmerso en el problema del que quiere hablar, sin tomar en cuenta las reglas retóricas. Se considera que a este último puede ser que le falte algún u otro elemento de las preceptivas (sobre todo en lo que hace a la dispositio), pero podrá conmover auténticamente a su auditorio. Es más, al no memorizar su discurso, hablará naturalmente, sin sonar como un declamador, podrá repetir las frases que le parecen en el momento adecuado, logrando un efecto de naturalidad vívida.²⁰

Por último, la conversación se dirige a la cuestión de la organización del discurso (dispositio), que A obviamente critica, por ser artificiosa, y porque “es seca y hace rígido el discurso”. Los antiguos no dividían sus discursos, pese a lo cual lograban distinguir las cosas que querían enfatizar y lograr un efecto. Los efectos sobre el alma de los oyentes dependen de otra cosa, no del orden: “A veces destaca una cosa porque está primero, pero se vuelve fundamental si está colocada en otro lugar”. Cada tema tiene sus particularidades y excepciones. Para hacer un buen discurso basta con una introducción clara y honesta, partiendo de premisas, seguidas por pruebas y hechos, para extraer naturalmente las conclusiones. El mantener un orden sirve para memorizar. Pero un orden natural podría satisfacer ese mismo objetivo.

¹⁹ Fénelon, p. 105.

²⁰ Fénelon, p. 109.

El diálogo concluye con referencias a la música y a la arquitectura gótica, destacando en ambas el recurso a los antiguos. En el caso de la música, desde luego, el interlocutor A está en contra de las *florituras* artificiosas, y destaca la tendencia que existe en la música de su época a un regreso a la música de los antiguos, que era un tipo de “declamación patética que actúa poderosamente sobre el alma. Hay entonces un cierto tipo de elocuencia aún en la música.”²¹ Debemos eliminar tanto las florituras musicales como verbales. Se vuelve a repetir que cada discurso tiene sus particularidades. A veces es necesario ser simple y exacto; otras veces, hay que ser vehemente. Se concluye con la siguiente reflexión: “Un pintor que nunca representa otra cosa que palacios de arquitectura resplandeciente no alcanzará jamás la verdad. Hay que seguir a la naturaleza y sus cambios”.²²

Tercer diálogo: El último diálogo trata sobre la falsa elocuencia en el púlpito y sobre cómo el orador debe prepararse para hablar de las Escrituras. Se subraya el valor de las Escrituras como modelo de la verdadera elocuencia. Fénelon señala que un buen sacerdote debe haber estudiado profundamente las Sagradas Escrituras: “Quisiera que un sacerdote conozca la esencia de la doctrina antes de predicar”.²³

También señala como ejemplo a los Padres de la Iglesia: “encontramos en sus obras un refinamiento, no solo en la expresión sino también en el sentimiento y el carácter, que no encontramos en los escritos posteriores”.²⁴ Esto se ve en San Agustín, que escribió que a él le bastaba con preparar el tema en su mente, sin tratar de memorizarlo palabra por palabra. Estas son las maneras de “¡sorprender, asombrar, maravillar, o ablandar y persuadir a la gente!”.²⁵ Este fin se logra, también, si el sacerdote elabora sus sermones de tal manera que no sean una carga pesada para él. Sus sermones deben ser breves, y no como tienden a ser ahora, tan exigentes que se ven obligados a sudar, quedando agotados y sin aliento al bajar del púlpito. El sacerdote “debe retratar el carácter” y la manera adecuada de hacerlo es proporcionar “una semejanza genuina del hombre, pintando a la persona en su completitud, pintando aquellos eventos en su

²¹ Fénelon, p. 115.

²² Fénelon, p. 119.

²³ Fénelon, p. 138.

²⁴ Fénelon, p. 139.

²⁵ Fénelon, p. 139.

vida que destacan su carácter y su encanto. Muchas veces la gente se va de la misa sin saber acerca de la vida de los santos. La verdadera elocuencia exige, en cambio, que se lo retrate en su carácter, cómo fue en cada período de su vida.

El diálogo concluye con la siguiente frase: al dar una enseñanza en la misa, no hay que buscar el aplauso, sino tocar el alma de los oyentes, provocar sus lamentos: “que las lágrimas de los oyentes sean tu recompensa. [...] No seas un simple declamador, sino un verdadero maestro de los misterios de tu Dios.”²⁶

La afinidad entre el orador y el pintor

Un rasgo que comparten estos dos tratados es afirmar una cierto parentesco entre el orador y el pintor. Los dos autores comparan en más de una ocasión la elocuencia del discurso con la pintura. Lamy, como hemos visto, afirma que las palabras son *los colores del pincel* y Fénelon afirma que el orador debe *retratar* el carácter de la persona y *pintarlo con verdad*. Esta cercanía entre la poesía y la pintura no es una idea nueva, sino que se remonta a la antigüedad. En el poema de Horacio “Ut pictura poesis”, el poeta dice que:

*es la poesía como la pintura,
y se asemeja
en que una agrada más de lejos,
y otra gusta más de cerca.
Una requiere lo obscuro;
otra, lo claro desea.*²⁷

Hemos mencionado que Lamy utiliza la imagen de las olas del mar como una analogía del reflejo corporal de los movimientos de los espíritus animales. Podemos distinguir tres niveles en esta analogía: en el primer nivel se producen las afecciones (pasiones) del alma; en el

²⁶ Fénelon, p. 153.

²⁷ Horacio, “Ut pictura poesis”, cit. en Hansen (1997).

segundo nivel éstas se plasman en movimientos corporales y gestos; y, en el tercero, éstos se expresan o representan verbalmente. La afinidad entre el orador y el pintor se debe a que su labor es similar, ya que se lleva a cabo en el mismo nivel de esta analogía: ambos representan los movimientos corporales que se producen cuando el alma está afectada por una pasión.

1. Así como las fuerzas naturales (como corrientes marinas, vientos, etc.) producen diferentes movimientos en las olas, del mismo modo los movimientos de los espíritus animales en la sangre (su aceleración o desaceleración, su aumento o disminución) producen diferentes afecciones del alma.

2. Así como el observador percibe el “carácter peculiar” del mar según si las olas están empujadas con violencia o no, hacia la costa o hacia las profundidades, etc., del mismo modo, puede notar las alteraciones en el rostro, gestos y el cuerpo: el ceño fruncido, su palidez, etc.

3. Pero, más allá de los movimientos corporales físicos, se producirán alteraciones en el discurso: éste será a veces rápido y atolondrado y otras veces lento y cansino; a veces, conciso y breve; otras, recargado y largo, según las pasiones que padezca el alma.

Podemos encontrar una relación de analogía entre estos tres niveles, entendiendo el término como “relación de semejanza entre cosas distintas”²⁸, como una concordancia general entre dos cosas diferentes. La retórica, ubicada en el tercer nivel, se ocupa del discurso: éste representa con cierta semejanza lo que ocurre en el segundo nivel que, a su vez, representa con cierta semejanza lo que sucede en el primero.²⁹

Cuando el alma está agitada por la pasión, su perturbación se manifiesta en sus gestos y actitudes y, también, en su modo de hablar. El lenguaje sirve así para comunicar las pasiones; para lo cual es fundamental dominar el arte de la oratoria, las figuras retóricas, los tropos, las metáforas, etc. Pero no es únicamente mediante el discurso verbal que se expresan las pasiones, sino que también se las puede pintar. Recordemos aquí que Lamy sostiene que “las palabras son como los colores” del pincel, es decir, las palabras serían algo así como la *paleta de colores* utilizada por el pintor, como si el color fuera una herramienta similar a la palabra.

²⁸ Definición de la RAE.

²⁹ El discurso del orador está reflejando los gestos y movimientos que, a su vez, reflejan los movimientos corporales de las pasiones del alma, a su vez producidas por la conmoción de los espíritus animales en la sangre.

No solo estos dos autores de retórica aluden a una cercanía entre el arte de la palabra y la pintura: unos años después de la publicación del tratado de Lamy, el pintor de Versalles Charles LeBrun dedicó su famosa “Conferencia sobre la expresión general y particular” a este tema, sosteniendo un punto de vista similar.³⁰ LeBrun afirma que las pasiones del alma, que están acompañadas por determinados movimientos corporales y gestos, se pueden representar –él utiliza la palabra *expresar* -a través de un cuadro o un retrato: “hoy intentaré demostrar que la *expresión* es una parte [del arte] que marca los movimientos del alma, haciendo visibles los efectos de la pasión.”³¹ Y, más adelante afirma: “Dado que es verdad que la gran mayoría de las pasiones producen acciones corporales, es necesario conocer cuáles son las acciones del cuerpo que expresan las pasiones”.³² Así, el pintor, al representar tales o cuales gestos o movimientos corporales, está expresando determinada pasión, la cual, a su vez, es producto de tales o cuales movimientos de los espíritus animales. Vemos aquí una relación de analogía entre tres niveles similar a la expresada por Lamy en su imagen de las olas en el mar. LeBrun define ‘expresión’ como la “semejanza natural e ingenua de las cosas que se quieren representar”.³³ La palabra “ingenuo” podría interpretarse como “relación de cierta semejanza entre cosas distintas”, por lo tanto, de modo parecido a la relación analógica entre los tres niveles en la imagen de Lamy de las olas del mar.

Por su parte, Fénelon (que no era cartesiano, a diferencia de Lamy y de LeBrun) también compara la retórica con la pintura. Como hemos visto, subraya la importancia del *retrato*: así como el orador debe “pintar vívidamente” las pasiones o caracteres de la persona en su discurso, del mismo modo, sostiene él, el pintor debe *pintar vívidamente* las pasiones del retratado.³⁴ Tanto el pintor como el orador tiene la tarea de ‘representar’ algo, y su tarea se distingue solo en que, mientras que el primero se dirige al sentido de la vista, el segundo se dirige al oído. Recordemos que en el tercero de sus diálogos Fénelon explica lo que él entiende por retratar:

³⁰ Mencionemos acá que LeBrun era cartesiano, y él mismo afirmaba que nunca decía nada sin haber consultado previamente con “su libro” de Descartes.

³¹ En francés “expression”. Cf. Le Brun, “Conférence sur l’expression générale et particulière” (1698), p. 2, énfasis mío.

³² Le Brun, op.cit., p. 2.

³³ Le Brun, p.2 y p. 5.

³⁴ En el segundo y tercer diálogo. Recordemos especialmente su definición de retratar en la p. 93.

proporcionar “una semejanza genuina del hombre, pintando a la persona en su completitud, pintando aquellos eventos en su vida que destacan su carácter y su encanto.”³⁵

La utilización del término *retratar* no es exclusiva de Fénelon, sino que era una expresión muy utilizada en el SXVII en la literatura. En el salón de los *samedis* de M. de Scudéry se solían realizar descripciones verbales de ciertas personas, personajes existentes o no, donde cada uno de los participantes buscaba destacar en inventiva e ingenio (*esprit*). A veces con y a veces sin clave, los retratos publicados por M. de Scudéry fueron furor en su tiempo. Otros autores de retratos célebres fueron La Rochefoucauld, que realizó descripciones de tipos de individuos, algunas veces personas existentes, que los contemporáneos podían identificar gracias a ciertos códigos compartidos, o La Bruyère quien, en sus *Caracteres*, realizó descripciones del carácter, según él, “retratos del hombre en general”, algo que podríamos definir como tipos de personalidades.³⁶

Pintar con verdad: el músico

Está claro que un pintor puede realizar retratos. Como hemos visto, al defender que el orador posee esa misma competencia, Fénelon está colocando juntas a estas dos artes, y lo mismo se puede decir de Lamy, cuando utiliza expresiones como *pincel*, *pintar*, *lápiz*, etc. en el discurso. Ahora bien, ¿podríamos decir que la música también *pinta con verdad*?

Hemos mencionado que los preludios de Hotteterre fueron compuestos en tiempos de la querrela de los antiguos y modernos, cuando se cuestionaba –entre otras cosas– el antiguo sistema de las artes liberales, en especial las *ars dicendi* o artes del decir (lógica, gramática y retórica). Como hemos mencionado al comienzo, el título del libro de Hotteterre suma el arte de preludiar a la serie del arte de pensar y del arte de hablar. Ya sabemos que la afinidad del músico y el oradorestro no es algo novedoso: según la tradición de la retórica musical, la música

³⁵ Fénelon, p. 153. Recordemos que Fénelon menciona como modelo de elocuencia al poeta Virgilio al decir que Virgilio realiza un retrato de la muerte de Dido tan perfecto que el espectador olvida que hay alguien que lo está contando.

³⁶ Véase Craveri, 2007, pp. 194 y ss., La Rochefoucauld, *Máximas*, Madeleine de Scudéry, *Discursos retóricos*. La Bruyère, *Los caracteres* (1688), § 15. Sostiene el autor que él ha intentado “*pintar con verdad*, pero evitando tal o cual individuo” (*I did indeed paint after the life, but did not intend to paint one individual or another*). En la primera edición del libro se trataba de 420 caracteres, número que fue creciendo a medida que salían nuevas ediciones hasta superar los 1000. Los caracteres están organizados en diferentes categorías.

es asimilable al discurso verbal, de manera que la misma función comunicativa del lenguaje se extiende a la composición musical. De esta manera, el músico realiza una tarea comunicativa similar a la del orador, y su arte se podría interpretar como un *ars dicendi*.

Volviendo a la imagen de las olas del mar, si se interpreta a la música como un discurso, el músico estaría ubicado junto al orador (y, como vimos, junto al pintor). El músico representa, al igual que ellos, los gestos y movimientos corporales que reflejan las pasiones del alma, producidas, a su vez, por la agitación de los espíritus animales en la sangre. Podemos adoptar esta misma imagen del mar para la escucha de *L'art de préluder* de Hotteterre: así como un observador situado en la costa puede percibir si el mar está sereno o turbulento según el vaivén de las olas, de modo semejante el oyente de estos preludios puede percibir en ellos la agitación del alma conmovida por la pasión. Podemos preguntarnos, tomando prestadas las palabras de Fénelon: ¿está pintando con verdad?

Bibliografía

- Arnauld et Nicole (1662), *Lógica de Port-Royal*, versión castellana de M.J. Fernández, 1859 [Google books].
- Craveri, B. (2007), *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.
- De Scudéry, M. (publicados entre 1641 y 1684), *Selected Letters, Orations, and Rethorical Dialogues*, Ed. y trad. por J. Donaweth y J. Strongson, col. The Other Voice in Early Modern Europe, University of Chicago Press, 2004.
- Descartes, R. (1649), *Las pasiones del alma*, ed. de C. Flores Miguel, Madrid, Gredos, 2011.
- Desjardins, L. (2000), Reseña sobre la ed. crítica de *La Rhetorique ou l'art de parler* realizada por B. Timmerman, « L'interrogation philosophique », 1998, 598 p.] *Philosophiques*, 27 (1), 216–219 [<https://doi.org/10.7202/004914ar>]
- Fader, D. (2003), “The Honnête Homme as Music Critic (Taste, Rhetoric and Politesse in SXVII France)”, *The Journal of Musicology*.
- Fénelon, F. Salignac de la Mothe, (1695; publicado en 1718); traducción inglesa con introducción y notas de W. S. Howell en *Fenelon's Dialogues on Eloquence*, Princeton University

- Press, 1951, disponible en www.archive.org. Versión original francesa en *Oeuvres diverses de Fénelon*, de 1824, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark>
- Gibson, J. (2008), "A Kind of Eloquence even in Music: Embracing different Rhetorics in Late Seventeenth Century France", *Journal of Musicology*, XXV Nr. 4.
- Hansen, J.A. (1997), "Ut pictura poesis e verosemelhança na doutrina do conceito no século XVII colonial", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima.
- Kirchner, Th. (2008), "Le chef d'oeuvre d'un muet", Original- veröfentlichung in: Herding, K. (Hrsg.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen : Emotionen in Nahsicht*, 2. Aufl., Taunusstein, p. 189-210.
- La Bruyère, J. (1688), *Les caracteres*, Trad. inglesa, Londres, 1885 (con grabados). www.archive.org.
- Lamy, *The Art of Speaking* (1675), traducción inglesa de Th. Harwood (ed.), *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1986. La paginación indicada en las citas corresponde a esta edición). Versión original francesa *La Rhétorique ou l'art de parler*, 3° ed. 1688, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark>
- LeBrun, Charles (1698), "Conférence sur l'expression générale et particulière", Amsterdam [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France].
- Legrand, R. (1998), "La rhétorique en scène: Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique", *Revue de Musicologie*, T. 84, No. 1.
- Marin, L. (1972), "La lecture du tableau d'après Poussin", *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, nr. 24.
- Rogerson, B. (1953), "The Art of Painting the Passions", *Journal of the History of Ideas*, vol. 14 nr. 1.
- Ross, S. (1984), "Painting the Passions: Charles LeBrun's Conférence sur l'Expression", *Journal of the History of Ideas*.
- Taruskin, R. (2009), "Of Kings and Divas", *The Danger of Music and other Antiutopian Essays*, University of California Press, p. 217-240.

SANDRA GIRON: Jefa de Trabajos Prácticos con tareas de adjunta en la cátedra de Estética de la Música (DAMus - UNA) y ayudante en la cátedra de Estética de la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras – UBA). Sus investigaciones se dedicaron inicialmente a la estética del Romanticismo temprano alemán, enfocándose sobre todo en la participación de las mujeres en ese movimiento. En ese marco realizó traducciones del alemán al castellano. Desde 2012 ha trabajado en torno a la concepción musical del período barroco (DAMus - UNA). Desde 2017 hasta 2023 participó del colectivo artístico “Mujerarte”, programa de radio y colectivo dedicado a difundir la labor de artistas mujeres del presente y el pasado. El presente artículo se inscribe en el Proyecto de investigación “PIACYT “Las flautas históricas y su repertorio: Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente” (Proyecto 34-0518) (DAMus - UNA). Director: Dr. Gabriel Pérsico; Codirectora: Dra. Mónica Lucas.

SECCIÓN "ARTÍCULOS"

Los pasos de Eloísa: el derrotero artístico de Eloísa D'Herbil antes de su llegada a Buenos Aires

Damián Ferraro

Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Universidad Nacional de las Artes

ferraro_damian@hotmail.com

Resumen

La pianista y compositora Eloísa D'Herbil (Cádiz 1847, Buenos Aires 1943) ha despertado un creciente interés por parte de la comunidad musical en las últimas décadas, captando la atención de intérpretes, historiadores y musicógrafos por ser considerada la primera mujer compositora de tangos. Pese a este reconocimiento, la historiografía sobre Eloísa aún se encuentra en penumbras y casi sin cambios desde las informaciones presentadas por Vicente Gesualdo hace más de sesenta años.

En este trabajo me propongo recuperar el entramado de su actividad artística a lo largo del período anterior a su llegada a Buenos Aires, prestando especial atención a la evolución de su repertorio, sus composiciones, su performance escénica y la recepción en la prensa. Arrojar luz sobre estos aspectos proporcionará mejores herramientas para posicionar a Eloísa D'Herbil en la escena musical porteña de fines del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, es de mi interés enmendar algunos errores y precisar, en la medida posible, inexactitudes que se siguen reproduciendo hasta nuestros días.

Palabras clave: Eloísa D'Herbil de Silva, mujeres compositoras, compositoras argentinas, tango, habanera, Vicente Gesualdo.

Abstract

Following the footsteps of Eloísa: the artistic path of Eloísa D'Herbil before her arrival in Buenos Aires

The pianist and composer Eloísa D'Herbil (Cádiz 1847, Buenos Aires 1943) has stirred up an increasing interest among the music community in the last decades, attracting attention of performers, historians and musicographers for being considered the first female composer of Tango. Despite this acknowledgement, the historiography of Eloísa is still in darkness and remains practically untouched ever since the information revealed by Vicente Gesualdo more than sixty years ago.

In this paper I intend to recover the artistic framework of this author throughout the period before her arrival in Buenos Aires, particularly focusing on the evolution of her repertoire, her compositions, her performance on stage and its media feedback. Shedding a light on these features will provide us better tools in order to position Eloísa D'Herbil in the porteña music scene during the late XIX and early XX centuries. Furthermore, it is my interest to amend certain errors and to fix, as far as possible, some inaccuracies that continue to be reproduced to the present day.

Keywords: Eloísa D'Herbil de Silva, female composers, female Argentine composers, Tango, Habanera, Vicente Gesualdo.

Recibido: 09/07/2023

Aceptado: 20/02/2024

Cita recomendada: Ferraro, D. (2023). Los pasos de Eloísa: el derrotero artístico de Eloísa D'Herbil antes de su llegada a Buenos Aires. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 26-46.

La bibliografía sobre Eloísa D'Herbil suele ser imprecisa y contradictoria, a veces incluso fabuladora. Contamos con un arco de piezas narrativas construidas sobre una información fragmentaria, copiada de aquí y allá y raramente comprobada; los medios de comunicación digitales no han hecho, salvo excepciones, sino amplificar esta situación. Es por ello que para la presente investigación decidí poner entre paréntesis esta literatura y apoyarme en fuentes directas, principalmente periódicos y revistas de su época. Como si de un rompecabezas se tratara, esta metodología también delimitó piezas faltantes: puntos ciegos que ponen en evidencia la necesidad de relevar otras fuentes e idear nuevas estrategias para seguir aportando perspectiva al conocimiento de la pianista y compositora.

La niña prodigio

Diferentes publicaciones del siglo XX dan a 1842¹, 1846² y 1852³ como el año de nacimiento de Eloísa D'Herbil. También se dijo que nació en Cuba.⁴ Sin embargo, varios artículos aparecidos en la prensa de Madrid en 1855 la presentan como una niña de seis años recientemente llegada de Cádiz, lo que arrojaría como año probable de su nacimiento 1848 o 1849. La fuente historiográfica más antigua que poseemos, *Efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni, aparecido en 1860, da como fecha de su nacimiento el día 27 de diciembre de 1847 en la ciudad de Cádiz,⁵ es decir que con una edad de doce o trece años la pianista ya merecía una página entre las luminarias de la música española. La diferencia de uno o dos años entre lo que se infiere de los periódicos y Saldoni no invalida a este último, ya que puede atribuirse a imprecisiones de la prensa o a una intención deliberada de magnificar el efecto 'niña prodigio' que la catapultó en menos de un mes a la esfera pública. En una publicación posterior⁶ Saldoni reitera esa fecha, que considero la única confiable así sea por aproximación, y añade al título de pianista el de

¹ Gesualdo, 1961: p. 529.

² Según Ricardo Ostuni, Napoleón Cabrera da a 1846 como año de nacimiento. La fuente posiblemente sea un artículo publicado en el diario Clarín en 1991 con el título "Una dama tanguera. D'Herbil de Silva y los tiempos viejos".

³ Sosa de Newton, 1986: p. 187.

⁴ Gesualdo, 1961: p. 529. Sosa de Newton, 1986: p. 187. Gesualdo, en un artículo posterior aparecido en el nro. 304 de la revista Todo es Historia (nov. 1992), ya la hace nacida en Cádiz.

⁵ Saldoni, 1860: p. 112.

⁶ Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Saldoni, 1881: T. 3 p. 382.

compositora, señalando la existencia de varias obras de su autoría. En lo que respecta al nacimiento en la ciudad de Cádiz, no hay contradicción entre Saldoni y la prensa.⁷ A continuación, un fragmento del posible primer artículo referido a Eloísa, uno de los tantos que remarcan su origen gaditano:

Acaba de llegar a esta corte una niña de poco más de seis años de edad cuyo nombre artístico es el de Eloisa D'Herbil, natural de Cádiz, que toca el piano de una manera sorprendente y está dotada de una memoria escepcional [sic]... (Diario oficial de avisos de Madrid, Madrid, 472, 16 de febrero de 1855: p. 4.⁸ De aquí en adelante respetaré la ortografía original sin aclaraciones.)

Gesualdo (1961) menciona a Joseph D'Herbil, barón de Saint-Thomas, como padre de Eloísa, en tanto Sosa de Newton (1986) devela la identidad de su madre aportando otro nombre rimbombante: la duquesa Raquel Angel de Cadia (sic).⁹ También dijo Gesualdo (1992) que el barón D'Herbil era poseedor de tierras en Cuba, lo que habría llevado a Eloísa a pasar años de su infancia en la entonces colonia española. No pudiendo encontrar elementos que abonen la existencia de estos linajes, me remito nuevamente al reproducido artículo del *Diario oficial de avisos...*, el cual dice expresamente que Eloísa D'Herbil es un nombre artístico y complemento con otro aparecido con unas semanas de diferencia:

Este nombre es lo que se llama entre los franceses un *nombre de guerra*, porque la niña en cuestión es hija de la conocida contralto Raquel di Bernardi, tan aplaudida en los coliseos del Circo y de la Cruz, y de un agente italiano de teatros, el Sr. Angelo. –Llámesese como quiera, la graciosa Eloisa... (La Época, Madrid, 1.837, 10 de marzo de 1855: p. 3.)

⁷ Incluso los periódicos cubanos que consulté mencionan su origen andaluz: "...ya por haber nacido en la hermosa Andalucía..." (El Moro Muza, La Habana, 25, 17 de febrero de 1861).

⁸ Todos los recortes de diarios y revistas españoles citados pueden consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital/>.

⁹ Sosa de Newton, 1986: p. 187. La escritora Silvia Miguens posteriormente la nombra duquesa de Portugal ("La cubana que se convirtió..."). Gesualdo, por su parte, refiere a su abuelo materno como duque de una ciudad de Foggia, Italia (1992).

Un nombre de guerra, es decir, de fantasía. Ninguna mención a barones y duquesas. Tenemos en cambio a su madre, Raquel di Bernardi, una cantante de origen italiano con actividad fácilmente rastreable en la prensa, y a medias a su padre, un tal Sr. Angelo, agente de teatros, de quien tenemos escasa información.¹⁰ Entre varios otros, un artículo bastante posterior también menciona a Eloísa como “hija de una antigua cantante italiana, la Bernardi”¹¹ y un periódico de Francia, la patria del supuesto barón D'Herbil, la hace nacida en Cádiz, hija de padres sicilianos.¹² Así las cosas, lo más razonable es suponer que a la niña recién llegada a Madrid le hubieran inventado el consabido nombre artístico con resonancias nobiliarias para excitar la fantasía del público. Lo que difícilmente sabremos es cómo el apellido D'Herbil estimuló la creación de títulos nobiliarios y linajes imaginarios que persistieron en la narrativa historiográfica hasta el presente.¹³ En cuanto a la Bernardi, además de su trabajo en compañías españolas de ópera, acompañará a Eloísa en sus primeras giras, compartiendo asiduamente escenario, ya sea como partenaire o en actuaciones separadas, figurándose una conveniente sociedad artística conformada por madre e hija.¹⁴

El *boom* de Eloísa tiene lugar desde los primeros meses del año 1855. Desde esa fecha comienzan a sucederse casi a diario los artículos sobre la niña prodigio, empezando por aquel del 16 de febrero. Retomo la cita:

...ha podido en muy poco tiempo formarse un extenso repertorio de piezas escogidas y difíciles, entre las cuales hemos tenido el gusto de oírla ejecutar la sinfonía de la

¹⁰ El rompecabezas de la identidad paterna se completa de la siguiente forma: hacia fines de octubre de 1857 puede encontrarse en varios periódicos ingleses el nombre Giuseppe d'Angelo d'Herbil en nóminas de deudores insolventes. El nombre es seguido por un domicilio coincidente con el que, en mayo de 1858, figura en una serie de avisos en los que Madlle. D'Herbil, residiendo en Londres, se ofrece disponible para contrataciones (ver nota al pie 41). Para mayor curiosidad, un artículo de *The Morning Post* del 18 de noviembre de 1857 revela un pleito en el que el célebre cellista Carlo Alfredo Piatti demanda a GIUSEPPE ANGELO DIHERBIL (sic) por una deuda contraída a raíz de una venta de cuadros. El episodio termina con el deudor condenado a unos meses de prisión. Las siguientes menciones que encontré corresponden a la prensa española, en septiembre de 1866, con el nombre José d'Herbil y litigando en esta oportunidad con el compositor y director teatral Joaquín Gaztambide por asuntos contractuales. Nada de esto hace suponer que el apellido Herbil, inexistente en Italia, sea auténtico; por el contrario, hay artículos anteriores al nacimiento de Eloísa que nombran a su madre como Bernardi d'Angelo. Me inclino a pensar que Giuseppe adoptó para sí el apellido en consonancia con el éxito de su hija.

¹¹ La *Época*, 6.944, 23 de mayo de 1870: p. 1.

¹² *Le Constitutionnel*, París, 30 de marzo de 1857: p. 1.

¹³ Artículos periodísticos actuales y una novela de Silvia Miguens refieren a Eloísa como “la baronesa del tango”. Ninguno de los cientos de recortes periodísticos entre 1855 y 1872 que examiné refieren a Eloísa como baronesa.

¹⁴ Es muy probable que el padre de Eloísa también haya tomado parte en estas actividades como manager. El último registro que tengo de una presentación de Eloísa y Raquel di Bernardi juntas es de marzo de 1869.

«Semiramide,» unas lindas y difíciles variaciones sobre motivos de «Elixire D'Amore» y el cuarteto de «Rigoletto.» Ha sido muy obsequiada por algunas personas notables de la corte, y parece que tocará en presencia de S.M. (Diario oficial de avisos de Madrid, 472, 16 de febrero de 1855: p. 4.)

Estas obras acompañarán a Eloísa en sus primeros años de concertista. Como se ve, se trata de las fantasías y variaciones sobre motivos de óperas habituales en los programas de concierto del siglo XIX. Es frecuente tanto en reseñas como en anuncios la omisión de los compositores; aun así, en la mayoría de los casos pude restituirlos. Las variaciones sobre *Elixir de Amor* de Donizetti habrían sido compuestas o arregladas especialmente para la niña por un tal maestro Loubet¹⁵ quien estimo pueda tratarse de su profesor. En una nota aparecida con pocos días de diferencia, leemos:

¿Has oído hablar de una pianista española de seis años llamada Rosa Baraibar, que ha recorrido las principales capitales de Europa en medio de universales ovaciones? Pues esta niña prodigiosa, de vuelta ya en Madrid, se ha encontrado con una rival gaditana de la misma edad, cuyo nombre es Eloisa d'Herbil, y que amenaza eclipsarla. –Desde el momento se ha suscitado competencia entre ellas: Eloísa debe tocar una de estas noches en presencia de SS.MM., y el sábado en casa de la condesa de Velle; Rosa anuncia un concierto público para hacer admirar sus adelantos y primores. –¿Cuál de las dos triunfará? (Pedro Fernández, La Época, Madrid, 1.814, 22 de febrero de 1855: p. 4.)

Difícil leer estas palabras sin percibir intenciones, como si de una disimulada campaña de prensa se tratara. El anunciado concierto tuvo lugar el 19 de febrero y unos días después Eloísa fue obsequiada por Isabel II con “un alfiler de pecho y [...] un par de pendientes de brillantes y de perlas de gran tamaño”,¹⁶ asunto del cual los medios se ocuparon *in extenso*. Este concierto reporta notas nacionalistas en el primer repertorio de Eloísa: un “*pot-pourri* de aires

¹⁵ La Nación, Madrid, 2.088, 23 de marzo de 1855: p. 3.

¹⁶ La Época, 1.840, 14 de marzo de 1855: p. 4.

nacionales”¹⁷ cuyo autor sería también Loubet. Luego tienen lugar algunas presentaciones en salones de la aristocracia, en virtud de lo cual un artículo reclama por una pronta presencia de la niña prodigio en los teatros “donde pudiese ser oída y apreciada por todos”.¹⁸ El debut en los escenarios no se hace esperar, ocurriendo el sábado 24 de marzo en el Teatro Real. Este concierto repite las piezas interpretadas frente a la reina, intercaladas con números de ópera probablemente a cargo de la compañía de dicho teatro. De estas fechas data un álbum que, con el encabezado “A la joven y eminente artista Eloisa d’Herbil. Improvisaciones, escritas en su álbum después de oírla ejecutar varias piezas en el piano”¹⁹ recoge varios poemas firmados con las iniciales de esmeradas e incógnitas personalidades. Con fecha del 22 de abril de 1855, el neoclásico Manuel José Quintana (1772-1857), flamante poeta nacional laureado por la reina, le dedica su quizás último poema: ²⁰

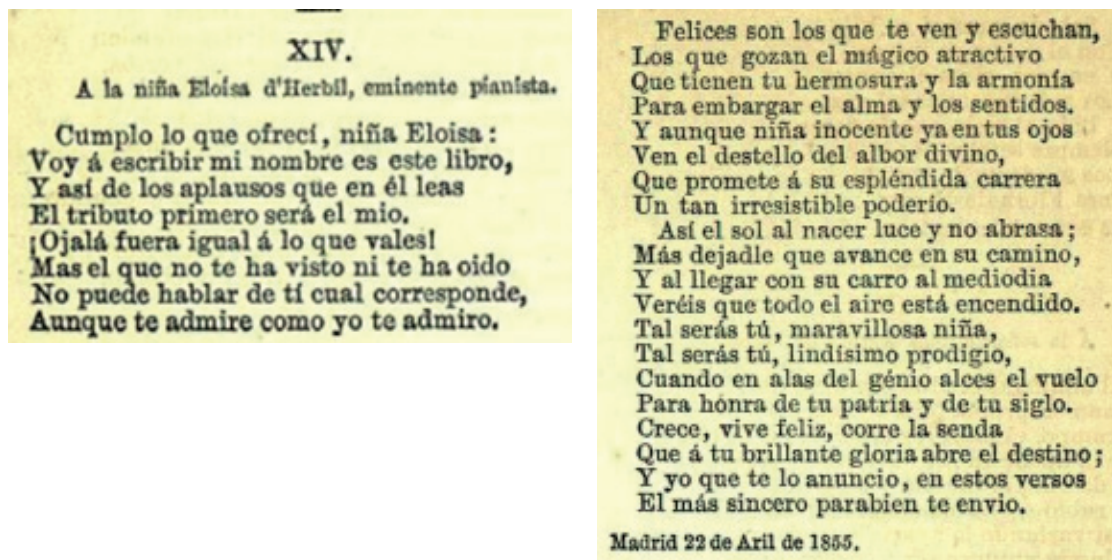


Figura 1. A la niña Eloísa D’Herbil. Fuente: Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León Hispánica, <https://www.dgb.uanl.mx> acc. nov. 2022.

¹⁷ La Nación, 2.068, 28 de febrero de 1855: p. 3.

¹⁸ La Iberia, Madrid, 229, 14 de marzo de 1855: p. 4.

¹⁹ Álbum de Eloísa D’Herbil, 1855. Consultado en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/> (acc. nov. 2022).

²⁰ Quintana, M. (1872). *Obras inéditas*. Madrid, España: Medina y Navarro editores. Consultado en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/>.

Es interesante señalar que por esos días la niña de siete años aparece en un periódico como principal contribuyente en una recaudación de fondos destinada al homenaje del poeta.²¹ Este aporte público y en primera página, transcurridas apenas semanas de sus primeras apariciones, trasluce una poco pueril intención de posicionar a la joven pianista en la Sociedad madrileña.

Carrera internacional

Los meses siguientes tiene lugar el inicio de la carrera internacional de Eloísa, con la primera gira por Francia,²² Inglaterra e Irlanda, transcurriendo entre salones aristocráticos, teatros y en contacto con otras celebridades, tal la soprano Giulia Grisi, de quien la prensa madrileña narra abundantemente su admiración al escuchar a Eloísa en Dublin.²³ Un artículo menciona una futura escala en Nueva York de la cual no he encontrado mayor información.²⁴ Una reseña la ubica en Manchester, a fines de 1855 tomando parte en un concierto organizado por el violinista Charles Baetens junto a otros artistas, entre ellos Madame de Bernardi, con quien la prensa británica no es precisamente elogiosa. En cuanto a Mdlle. Eloise D'Herbil, en cambio, no vacila en calificar su performance de *astounding*.²⁵ A la ya conocida *Elissir d'Amore* agrega en este concierto *Carnival di Venezia* del compositor Julius Schulhoff.²⁶ Contrasto estos comentarios con otro unos meses anterior que propone, tras una presentación escasamente concurrida, que los *Phenomena* están perdiendo su atractivo y que los públicos modernos prefieren la madurez.²⁷

²¹ La Iberia, 226, 10 de marzo de 1855: p. 1. Se trata de una suscripción para la ceremonia de coronación de Quintana como poeta nacional por la reina. La información acerca del monto aportado es rectificada en una fe de erratas en el número 228 del 13 de marzo.

²² La primera aparición en la prensa francesa que he rastreado data de mayo de 1855 (*Le Siècle*, París, 7389, 31 de mayo de 1855: p. 2.). Los artículos de la prensa francesa pueden consultarse en el sitio: <https://www.retronews.fr/>.

²³ El clamor público, Madrid, 3.419, 14 de septiembre de 1855: p. 3.

²⁴ La Iberia, 379, 19 de septiembre de 1855: p. 4. De haber ocurrido –tampoco puedo desmentirlo–, este viaje a Nueva York estaría fechado entre enero y marzo de 1856.

²⁵ *The Guardian*, Manchester, 16 de noviembre de 1855: p. 3.

²⁶ *Vert Vert*, París, 20 de marzo de 1857: p. 3.

²⁷ *The Musical World*, Boosey and Sons, London, Vol. 33, No. 28, 1855: p. 451. <https://books.google.com.ar/books?id=-5kPAAAAAAAJ> (acc. jun. 2023).

El 10 de junio de 1856 tiene lugar un concierto en Windsor junto a otros músicos, en presencia de la reina Victoria, el príncipe y otros personajes de la nobleza europea.²⁸ Diarios franceses también reseñan este evento.²⁹ De esta época data una pintura del artista John Thomas Peele titulada *The music of the reeds* a la cual Eloísa sirvió de modelo y que actualmente formaría parte de una colección privada.³⁰ Lo que sigue es más giras internacionales intercaladas con períodos en que comienza a presentarse en ciudades de España, como Bilbao y Valladolid, volviendo, en noviembre de 1856, a tocar para el público madrileño en el Teatro Real, con presencia de la reina y ofreciendo como novedades la “gran fantasía de Thalberg sobre el motivo de la plegaria del Nuevo Moisés” (Rossini) y “una gran pieza concertante de Mendelshon á toda orquesta”.³¹ A principios de 1857 tenemos noticias de conciertos en Sevilla³² y, luego de un breve paso por Madrid rumbo a París,³³ en Valencia³⁴ y Barcelona.³⁵ En marzo y abril volvemos a encontrar abundantes noticias de Eloísa en la prensa parisina ofreciendo conciertos. La única novedad musical de estos meses parece ser un nocturno de Theodor Döhler³⁶ y *Souvenir de Beethoven*, Op. 13 de René Favarger.³⁷ Las noticias ulteriores que recogí la ubican en Manchester en febrero de 1858³⁸ y en Londres entre mayo³⁹ y junio de ese año,⁴⁰ siendo posiblemente sus últimos conciertos en Francia e Inglaterra. Avisos aparecidos en mayo que la ofrecen disponible para conciertos y veladas nos disuaden de una versión idealizada de su

²⁸ *The Observer*, Londres, 15 de junio de 1856: p. 4.

²⁹ *Vert Vert*, 23 de junio de 1856: p. 3.

³⁰ *Ibidem*. También se menciona la comisión de un busto de Eloísa a un escultor de apellido Fontana.

³¹ El clamor público, 3781, 16 de noviembre de 1856: p. 3. Se trata del primer Concierto de Mendelssohn para piano y orquesta.

³² La Zarzuela, Madrid, 50, 12 de enero de 1857: p. 7. Se mencionan dos conciertos en el teatro Principal y de San Fernando de Sevilla.

³³ El clamor público, 3829, 14 de enero de 1857: p. 3.

³⁴ La Zarzuela, 53, 2 de febrero de 1857: p. 8. Se mencionan tres conciertos en Valencia.

³⁵ Registramos un concierto en el Círculo barcelonés (La Zarzuela, Madrid, 56, 23 de febrero de 1857: p. 7) y luego otro en el teatro del Liceo (El Inocentón, Barcelona, 9, 19 de febrero de 1857: p. 4.)

³⁶ *Le Constitutionnel*, 30 de marzo de 1857: p. 1.

³⁷ *Northern Daily Times*, Lancashire, 26 de febrero de 1858: p. 2.

³⁸ *The Guardian*, 23 de febrero de 1858: p. 3.

³⁹ *The Times*, Londres, 22.997, 19 de mayo de 1858: p. 1.

⁴⁰ *Le Constitutionnel* reseña un concierto en Londres. Destaco de esta nota la siguiente apreciación: “*Ce n'est pas un petit prodigé, c'est une jeune artiste aimable et charmante*” (*Le Constitutionnel*, París, 21 de junio de 1858: pp. 1-2). La España artística celebra el suceso de la joven Eloísa en Inglaterra y da cuenta de su próximo regreso (La España artística, Madrid, 37, 5 de julio de 1858: p. 7.). De este regreso tengo noticias recién a fines de noviembre de ese año.

estancia en el extranjero.⁴¹ A fines de 1858 regresa a Madrid, recibida nuevamente por su majestad.⁴²

A principios de marzo de 1859 los medios anuncian un concierto de despedida en el Teatro Real. Dicho concierto será reprogramado para los días 15 y 16 del mismo en el Teatro del Príncipe, participando en ellos la Bernardi. El programa intercala los típicos números de zarzuela, ópera y canciones con piezas instrumentales a cargo de Eloísa entre las que figuran nuevamente el nocturno de Döhler, el concierto de Mendelssohn y la fantasía de Thalberg.⁴³ Aunque no involucre directamente a Eloísa, menciono el último número de este concierto, “*La Juanita*, canción española, del maestro Iradier por la señora Bernardi, con orquesta”,⁴⁴ debido a la influencia que tendrá, como veremos, el compositor Sebastián Iradier en el repertorio de Eloísa. No verificándose inmediatamente la anunciada despedida, en abril registramos su participación en un concierto en el Teatro Real⁴⁵ y en otro organizado por la Sociedad protectora de las Bellas Artes, para el cual se anuncia un “Gran concierto de Weber con acompañamiento de quinteto”,⁴⁶ aunque las reseñas mencionan en su lugar “la preciosa fantasía *El baile de las hadas*” (Op. 41 de Émile Prudent).⁴⁷ No encuentro más noticias hasta noviembre del 59. Un pintoresco artículo de esta época equipara a Eloísa D'Herbil con Liszt y Gottschalk, comparando esta terna con un pianista francés de poca valía que andaba de visita por Madrid.⁴⁸ Recojo este comentario porque muestra la valoración que en España se tenía de Eloísa y por ser la primera vez que encuentro unido su nombre a Gottschalk y la única a Liszt, vinculados ambos a Eloísa por Gesualdo (1961: 529), el primero en calidad de profesor y el segundo atribuyéndole haber sentenciado que tocaba las piezas de Chopin como su autor. No habiendo verificado ninguna de estas informaciones, sirva como contraste que en las decenas de presentaciones a lo largo de dieciocho años que pude documentar Eloísa nunca programó a Chopin, amén de resultar

⁴¹ *The Musical World*, Vol. 36, No. 21, 1858: p. 321. <https://books.google.com.ar/books?id=dIgPAAAAAYAAJ> (acc. jun. 2023).

⁴² El Mallorquín, Palma de Mallorca, 333, 29 de noviembre de 1858: p. 2.

⁴³ El clamor público, 4498, 15 de marzo de 1859: p. 4.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ La Unión, Madrid, II 128, 9 de abril de 1859: p. 4.

⁴⁶ La España, Madrid, 3894, 26 de abril de 1859: p. 4.

⁴⁷ El Mundo pintoresco, Madrid, 21, 22 de mayo de 1859: p. 1.

⁴⁸ El Museo universal, Madrid, 9, 1° de mayo de 1859: p. 8.

extraño que a la prensa española se le hubiera pasado por alto el pretendido encuentro con Liszt. De Gottschalk nos ocuparemos luego.

Una habanera

Hacia fines de noviembre de 1859 se anuncia un concierto en el Teatro Real en compañía de Giulia Grisi⁴⁹ del cual no hallé programa ni reseña. La siguiente noticia que tengo es la participación de Eloísa en una tertulia en marzo de 1860⁵⁰ y el anuncio de una función para el día 28 de marzo en el Conservatorio en la que también tomará parte la cantante Matilde Iradier, hija de Sebastián. El 28 de junio de 1860 el Diario de Barcelona anuncia un concierto en esa ciudad que incluirá el Concierto de Weber, el *Carnaval de Venecia* y “el tango americano La paloma, cantado por dicha señorita”.⁵¹ Son los primeros destellos de un filón que atravesará toda su actividad posterior, el canto acompañado. La crítica destacó la gracia de su voz, la adecuación estilística y la buena acogida por parte del público que con incesantes aplausos consiguió un bis.⁵²

La paloma ostenta un record inverificable: ser la canción más grabada de la historia. Compuesta por Iradier⁵³ y publicada meses atrás, tuvo en Eloísa D'Herbil uno de sus primeros intérpretes. En los meses siguientes de 1860 la presentará en Gerona junto a la mencionada jota *Juanita o la perla de Aragón*, luego en Mallorca y Madrid con gran recepción, permaneciendo varios meses más en su repertorio. De acuerdo a Martins Saraiva (2020: 88), hacia 1860 existe una fluidez entre los términos *habanera* y *tango americano*, género atribuido a *La Paloma*,⁵⁴ a la que hoy indudablemente llamaríamos habanera.⁵⁵ Iradier, uno de los mayores

⁴⁹ La Época, 3.252, 22 de noviembre de 1859: p. 3.

⁵⁰ La España, 4.180, 23 de Marzo de 1860: p. 3.

⁵¹ Diario de Barcelona, Barcelona, 180, 28 de junio de 1860: p. 1.

⁵² Diario de Barcelona, 182, 30 de junio de 1860: p. 5.

⁵³ Sebastián de Iradier (o Yradier) Salaverri (1809-1865) fue un compositor español de origen vasco que obtuvo gran difusión en su época a través de sus canciones en distintos géneros folclóricos y populares. Publicó en 1859 una serie de canciones con acompañamiento de piano inspiradas en danzas y canciones americanas entre las que figura *La paloma*.

⁵⁴ En la portada de su primera edición es designada como Canción Americana.

⁵⁵ La habanera, denominación genérica que comienza a circular por España hacia 1850 (Martins Saraiva, 2020), debido a su éxito fue incorporada a la zarzuela, convirtiéndose rápidamente en una de las danzas más utilizadas en este género lírico-teatral.

representantes del ecosistema musical transatlántico de la segunda mitad del siglo XIX, es de esos compositores a los que la historia tributó con la rara distinción del anonimato. Así lo atestiguan *La paloma*, conocido su autor por casi nadie, y *El arreglito*, otra habanera que se inmortalizó con el título *L'amour est un oiseau rebelle* en manos de un distraído Bizet. No dispongo de información que testimonie un muy probable conocimiento personal con Eloísa pero considero que la influencia de Iradier es decisiva en el rumbo artístico que tomará en esta década.

Rumbo a Cuba

Un artículo de noviembre del 60 anuncia la partida a Cuba de Eloísa y un próximo concierto de despedida con piezas enteramente nuevas.⁵⁶ Esta presentación, que tuvo lugar el 6 y 7 de noviembre en el Circo Lírico y Dramático, incluyó el “gran adagio final de la ópera Poliuto” (se trata de las Variaciones sobre el Gran Adagio Final del segundo acto de Poliuto de Donizetti, Op. 62 de Adolfo Fumagalli), la fantasía sobre el cuarteto de *Rigoletto*, ya presente en el repertorio de 1855, el *Carnaval de Venecia* y, por supuesto, *La paloma*.⁵⁷ Hacia diciembre de 1860 Eloísa se halla en Portugal, dando noticias la prensa madrileña de actuaciones en el teatro San Carlos de Lisboa en las cuales “fue muy aplaudida y llamada a escena ocho veces consecutivas”.⁵⁸ El 18 de enero de 1861 se la menciona llegada a Cádiz de paso para La Habana,⁵⁹ siendo la última noticia que tenemos en la península hasta principios de agosto en que da conciertos en La Coruña.⁶⁰ Estas fechas nos permiten circunscribir las averiguaciones sobre su estancia en el Caribe entre mediados de febrero y principios de julio de 1861.

La primera noticia que hallé de Eloísa en Cuba corresponde al 14 de febrero: un panegírico a varias columnas comunicando su presencia en La Habana⁶¹ y luego, el 17, otro artículo de

⁵⁶ La Época, 3.828, 2 de noviembre de 1860: p. 3.

⁵⁷ Diario oficial de avisos de Madrid, 145, 7 de noviembre de 1860: p. 4.

⁵⁸ La correspondencia de España, Madrid, 828, 16 de diciembre de 1860: p. 2.

⁵⁹ La Época, 3.891, 18 de enero de 1861: p. 4.

⁶⁰ La Corona, Barcelona, Año 8 Núm. 427, 10 de agosto de 1861: p. 6.

⁶¹ Diario de la Marina, La Habana, Año 18 Núm. 39, 14 de febrero de 1861: p. 2.

la misma índole en el semanario ilustrado *El Moro Muza* que anticipa dos presentaciones.⁶² La primera de éstas tuvo lugar en el Teatro Tacón el 26 de febrero, incluyendo el Concierto de Mendelssohn con acompañamiento de orquesta, el cuarteto de *Rigoletto* y el *Carnaval de Venecia*,⁶³ agradando “hasta el punto de haber merecido la honra de salir seis veces á las tablas á recibir los aplausos del público”.⁶⁴ Menos exitoso resultó el segundo concierto, el 20 de marzo en el Teatro de Variedades, que incluyó *Poliuto*, la *Danza de las hadas*, el *Carnaval de Venecia* y *La paloma*.⁶⁵ Aparentemente el cambio de repertorio no fue suficiente para atraer a un público algo saturado de espectáculos al final de la temporada lírica. Aun así, la escasa concurrencia tributó en cada pieza su entusiasmo a Eloísa y reclamó con éxito el bis de *La paloma*.⁶⁶

Quien también se encontraba en La Habana, con intensa actividad como pianista y director de orquesta, era Gottschalk. Desde fines de marzo el evento artístico que captura la atención de la prensa es la puesta de uno de sus conocidos conciertos monstruo que incluiría cuarenta pianistas, una orquesta desproporcionadamente numerosa, ochenta tambores, bandas militares, etc.⁶⁷ Este evento, con dispares resultados según la crítica, tiene lugar en el Tacón el 17 de abril y el número compuesto por Gottschalk para la parafernalia pianística fue una fantasía sobre los temas de *Ojos criollos* y *Ay! Pimpollo no me mates*.⁶⁸ Eloísa, contrario a nuestras expectativas, no figura en la nómina de pianistas ni es mencionada en ninguna crónica de tan memorable espectáculo concluyéndose que no tomó parte en el mismo. En efecto, para las fechas en que estaban comenzando los ensayos, tenemos noticias de su próxima llegada a la ciudad de Matanzas⁶⁹ y, luego, de un concierto que tuvo lugar en el Liceo de Matanzas el 9 de abril.⁷⁰ Dice una reseña del mismo que, a pesar de la escasísima concurrencia, la pianista fue

⁶² El Moro Muza, La Habana, 25, 17 de febrero de 1861. El siguiente fragmento sugiere que Eloísa estaba acompañada y representada por su padre: “Con motivo de la cuaresma creo no habrá por ahora los viernes espectáculos públicos [...] ¿No podría aconsejarse al padre de la niña D'Herbil que los aprovechara?...”. Todos los números de *El Moro Muza* fueron consultados en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/>.

⁶³ Diario de la Marina, Año 18 Num. 49, 26 de febrero de 1861: p. 4.

⁶⁴ El Moro Muza, 27, 3 de marzo de 1861.

⁶⁵ Diario de la Marina, Año 18 Num. 68, 20 de marzo de 1861: p. 4.

⁶⁶ Diario de la Marina, Año 18 Num. 70, 22 de marzo de 1861: p. 2.

⁶⁷ Diario de la Marina, Año 18 Num. 91, 17 de abril de 1861: p. 2.

⁶⁸ Diario de la Marina, Año 18 Num. 91, 17 de abril de 1861.

⁶⁹ Liceo de Matanzas, Matanzas, 31 de marzo de 1861: p. 63. Puede consultarse en: <https://books.google.es/books?id=Kt-4tAAAYAAJ&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> (acc. nov. 2022).

⁷⁰ Liceo de Matanzas, 14 de abril de 1861: p. 93.

debidamente aplaudida y celebrada, ejecutando con bises la Paloma.⁷¹ Aunque Eloísa no haya participado de aquel concierto monstruo ni, hasta donde sé, de ningún otro junto a Gottschalk, nada impide imaginar que hayan trabado algún vínculo.⁷² Tras este concierto, las noticias de Eloísa en los periódicos cubanos consultados se desvanecen, desconociendo si permaneció en la isla o partió a otro destino. Falta información para esclarecer los móviles de este viaje ya que, a juzgar por los documentos referidos, no pareciera haber redituado económicamente a la artista.

Los años 60

Los años posteriores, Eloísa desplegará su actividad principalmente en España, con incursiones registradas en Italia en 1865⁷³ y Portugal en 1866.⁷⁴ A su vuelta de América reaparecen las noticias en los diarios locales: tras su paso por La Coruña (probablemente arribó a la península por el puerto de Vigo) la encontramos a fines de septiembre de 1861 en Valladolid y en diciembre dando conciertos en Zaragoza en compañía de su madre.⁷⁵ Los primeros días de enero del 62 se halla en Madrid.⁷⁶ El 1° de abril de ese año brinda un concierto en el teatro del Circo incluyendo dos canciones españolas arregladas especialmente para ella “por el popular maestro Iradier”.⁷⁷ En julio del 62 tiene presentaciones en Castellón⁷⁸ y Tarragona⁷⁹ y el 7 de noviembre en el Circo de Barcelona, destacándose que “cantará (...) algunas canciones españolas que han causado un indecible entusiasmo tanto en la corte como en todos los teatros de España y del extranjero”.⁸⁰ Estas canciones, a tono con la orientación nacional y costumbrista que toma la zarzuela en la segunda mitad del siglo XIX, van disputando terreno al repertorio operístico de

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Gesualdo (1992) afirma: “Estando en Cuba estudió con el gran pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk, a quien acompañó cuando actuó en un teatro de La Habana en 1861...”.

⁷³ *La Scena*, Trieste, 43, 23 de febrero de 1865: p. 4.

⁷⁴ La correspondencia de España, 3.160, 8 de septiembre de 1866: p. 2.

⁷⁵ El clamor público, 413, 24 de diciembre de 1861: p. 3.

⁷⁶ La Correspondencia de España, 1.302, 5 de enero de 1862: p. 3.

⁷⁷ La Discusión, Madrid, 1.924, 30 de marzo de 1860: p. 4.

⁷⁸ La Correspondencia de España, 1.480, 6 de julio de 1862: p. 2.

⁷⁹ La Correspondencia de España, 1.495, 21 de julio de 1862: p. 1.

⁸⁰ La Corona, Año IX 613, 7 de noviembre de 1862: p. 3.

los primeros años. Por otra parte, verificamos en este concierto la incorporación de una obra de Gottschalk: “la danza norte-americana muy original (...) titulada: «El Rancho.»”.⁸¹ Pueda la entrada de Gottschalk al repertorio de Eloísa servir de abono a la hipótesis que los vincula en Cuba.

Un programa de abril de 1863 para el teatro de la Zarzuela agrega a obras ya conocidas “el tango denominado LA LOLA del maestro Iradier” y la “canción nueva del maestro Iradier, titulada: EL ARCO IRIS”.⁸² Probablemente se tratase del estreno de *El Arco Iris o los once colores políticos*, en cuya edición impresa en 1863 podemos apreciar la dedicatoria a Eloísa:

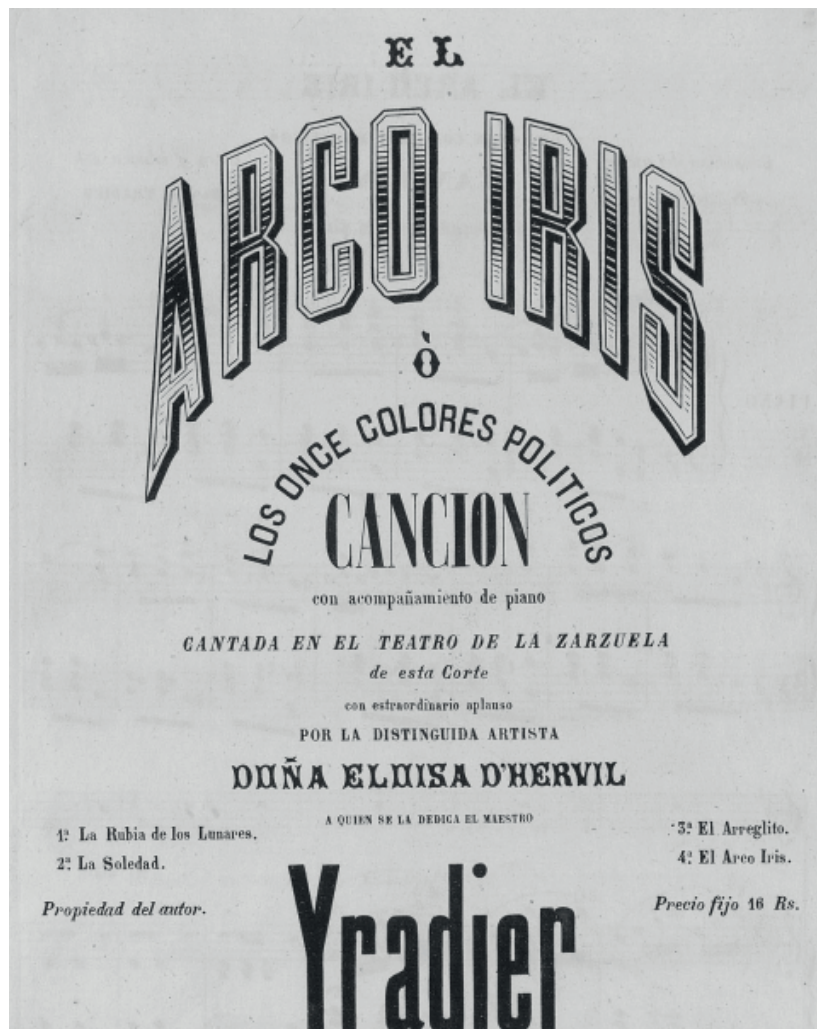


Figura 2. El Arco Iris. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh.bne.es>

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Diario oficial de avisos de Madrid, 1.029, 19 de abril de 1863: p. 4.

Para un concierto en Mallorca aparece programado “Fantasía sobre motivo de la ópera la traviata”, “una linda habanera cantada por la referida señorita”, “Aria de la ópera *Semiramis*, cantada por la Sra. Bernardi”, “una danza chinesca”, “El Arco Iris [...] canción española escrita espresamente en Madrid por el maestro Iradier para la señorita D'Herbil y cantada por la misma”, “duetto de la ópera *El trovador, Ai nostri monti*, cantada por la Sra. Bernardi y la señorita D'Herbil”, “El Carnaval de Venecia”, “Un gracioso Tango cantado por la referida señorita”, “Andante del aria de la ópera *El juramento* del maestro Mercadante cantado por la Sra. Bernardi”, “La Gitana Mejicana, canción española cantada por la señorita D'Herbil” (seguramente trátase de la habanera *La Mejicana* de Iradier), “una preciosa Habanera á dos voces *El besito* compuesta espresamente por el maestro Llorens para la Sra. Bernardi y señorita D'Herbil” y “una canción festiva [...] *chin-chin-chan*, cantada por la señorita D'Herbil” (otra habanera de Iradier).⁸³ Las canciones, principalmente habaneras, y demás números vocales superan a los instrumentales.⁸⁴

Otra novedad registrada en los conciertos de esta época es la incorporación paulatina de composiciones propias. La referencia más antigua a Eloísa como compositora la hallé en el programa de un concierto ocurrido en el Teatro Principal de Valencia el 1° de junio de 1862 con un popurrí de aires nacionales (ver *Figura 4*). Luego, una jota aragonesa, anunciada como número final para un concierto el 20 de febrero de 1864 en Menorca.⁸⁵



Figura 3. Recorte de programa de concierto del Teatro Principal de Valencia. 1° de junio de 1862.

⁸³ Diario de Palma, Mallorca, 27 de enero de 1864: p. 3.

⁸⁴ Hacia 1863 Jaume Biscarri, pianista, compositor y crítico musical, le dedica una *danza americana* (habanera) titulada *Eloísa*, identificándola con este género.

⁸⁵ El Diario de Menorca, Mahón, 1.600, 20 de febrero de 1864: p. 4.

Me aparto momentáneamente del tema para compartir parte de una crítica de la referida presentación de Menorca:

Como cantante, la señorita d'Herbil tiene una voz agradable y sonora, y si bien en el género de música á que se ha dedicado no necesita poseer las cualidades que requieren las composiciones líricas italianas, es preciso, sí, y de todo punto indispensable cantar con muchísima sal y donaire, y ambas circunstancias campean en alto grado en la ejecución de las graciosísimas canciones con que entusiasmó al público la señorita d'Herbil. Dotada de aquel esquisito tacto artístico que hace resaltar los detalles sin exajerarlos, nunca fuerza la espresión para arrancar aplausos, y sin embargo siempre los obtiene y con justicia (El Diario de Menorca, 1.602, 23 de febrero de 1864: p. 2).

Esta clase de comentarios, bastante frecuentes, permiten hacernos una idea de su temperamento en los escenarios. Destaco también de los conciertos de Menorca un “terceto burlesco, cantado por la señorita D'Herbil, la cual imitará tres voces distintas”.⁸⁶ La realización de este número humorístico de musculatura musical, vocal y actoral muestra la madurez artística alcanzada por Eloísa a sus dieciséis años. Fue repetido en ocasiones posteriores.

La siguiente referencia a composiciones originales es una pieza titulada *Las flores de los salones* que aparece publicada en 1865 por Casimiro Martin, siendo el primero de cuatro registros que hallé de la existencia de ediciones comerciales de su obra en España. El segundo es una polka titulada *La belle enfant*, publicada también por Casimiro Martin⁸⁷ y estrenada en una tertulia en Madrid en febrero de 1867. Una crónica de la velada señala hallarse a la venta esta polka en el almacén de música del susodicho editor.⁸⁸ Para un concierto en el teatro de Variedades de Madrid en mayo de 1867 incluye un vals de su autoría titulado *Raquel*. Otra novedad es la fantasía *Jerusalem* Op. 13 de Gottschalk.⁸⁹ La reseña de un concierto ocurrido en septiembre en Murcia junto a su hermano Arturo, barítono con quien venía compartiendo

⁸⁶ El Diario de Menorca, 1.607, 28 de febrero de 1864: p. 4.

⁸⁷ Gaceta de Madrid, Madrid, CCVI 82, 23 de marzo de 1867: p. 3.

⁸⁸ El español, Madrid, 417, 26 de febrero de 1867: p. 3. Saldoni, frecuentador de estas tertulias, menciona *La belle enfant* (1881) y data su publicación en marzo de 1867.

⁸⁹ La España, 6.394, 18 de mayo de 1867: p. 3.

escenarios desde 1865, menciona también un vals original (probablemente *Raquel*), *Jerusalem* y el quinto Concierto de Henri Herz, nueva adición a su repertorio.⁹⁰ Tras otro periodo fuera de Madrid, las reseñas de un concierto en febrero de 1868 en el teatro del Circo refieren una habanera probablemente original titulada *La pollita de Madrid*⁹¹ y un recitado de su propia factura.⁹² Otras dos piezas suyas aparecen publicadas por esta época: *La Perinola* y *Ne m'oubliez pas*, nuevamente por Casimiro Martin.⁹³ La existencia de estas ediciones sugiere tener la artista un ojo puesto en la comercialización de su obra.

Entre agosto de 1868 y finales de febrero de 1869 tenemos nuevamente ausente a Eloísa en los periódicos de España. Las siguientes noticias la ubican en Madrid preparando un gran concierto que tendrá lugar a principios de marzo en la Escuela nacional de música. Entre las obras programadas registro por primera vez una “Gran fantasía sobre motivos de Beethoven [sic]”, un “Scherzo al piano” compuesto por ella y una “canción patriótica”.⁹⁴ Una participación en un concierto en el Teatro de Variedades de Madrid a fines de mayo del 69 es la última noticia que encontré hasta mediados de mayo de 1870, cuando los diarios anuncian una función para la noche del 20 en el Teatro Nacional de la Ópera. El programa para dicha función incluirá, de su autoría, una habanera, un tango y el Scherzo.⁹⁵ En un concierto anunciado para el 25 de septiembre de 1870 en Santander, en gira con su hermano Arturo, hay programadas dos nuevas piezas originales: *Malagueñas* y *Recuerdo a Gottschalk*, homenaje al compositor fallecido el año anterior en Río de Janeiro.

Última gira y llegada a Buenos Aires

En un período de apariciones más esporádicas en la prensa de España, desvanecido el impulso de los años del *boom*, el 16 de mayo de 1871 tiene lugar la posible última actuación de Eloísa

⁹⁰ La Paz de Murcia, Murcia, 3.001, 15 de septiembre de 1867: p. 2.

⁹¹ La nueva Iberia, Madrid, 33, 9 de febrero de 1868: p. 1.

⁹² Diario oficial de avisos de Madrid, CX 40, 9 de febrero de 1868: p. 4. De este género, destacado por Gesualdo, existen partituras de Eloísa editadas en Buenos Aires.

⁹³ Boletín bibliográfico español, IX 9, 30 de abril de 1868: 104. Estas dos piezas, junto a *Las flores de los salones* y *La belle enfant* figuran en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

⁹⁴ La correspondencia de España, 4.123, 5 de marzo de 1869: p. 6.

⁹⁵ Diario oficial de avisos de Madrid, CXII 138, 20 de mayo de 1870: p. 4.

en Madrid.⁹⁶ Hacia fines de junio parte junto al violinista genovés y discípulo de Paganini, Agostino Robbio en gira con dirección al sur.⁹⁷ Contrario a lo esperable, las ejecuciones a dúo entre Eloísa y Robbio son pocas, siendo éste acompañado frecuentemente por pianistas contratados para la ocasión. Las excepciones que hallé son un *Dúo concertante* para piano y violín sobre motivos de la romanza *Es una lágrima* (Henri Herz, Op. 18, sobre una romanza de Charles Philippe Lafont) y el Adagio, Scherzo y Rondó de la Sonata en Fa Mayor, Op. 24 de Beethoven. En cuanto a Eloísa solista, recojo estas novedades: una fantasía sobre motivos de Fausto (seguramente el Op. 20 de Juan Bautista Pujol), una canción titulada *Un pollo impertinente* (probablemente original) y la paráfrasis del Miserere de Il Trovatore, Op. 52 de Gottschalk. Con conciertos en Murcia, Cartagena, Alicante, Málaga, posiblemente Granada y otras ciudades, esta gira nos proporciona los últimos rastros periodísticos de Eloísa en la península ibérica, teniendo lugar la última presentación que pude documentar el 20 de octubre en Málaga.⁹⁸ Los meses que separan este evento del concierto debut informado por Gesualdo (1961: 271) en el teatro de la Victoria (Buenos Aires) el 24 de julio de 1872 permiten arriesgar una conexión directa con su nueva partida a América.

Si es cierto, de acuerdo a Gesualdo (1961:530), que Eloísa llegó al país hacia 1870, debió haber sido por muy poco tiempo ya que en mayo de ese año se encontraba en Madrid. Si es cierto, de acuerdo a Gesualdo (1992), que Eloísa se presentó en Buenos Aires en 1868 y allí contrajo matrimonio con el empresario Federico Silva en 1869, un cálculo sensato haría suponer en tal caso dos viajes al Plata en los baches mencionados entre agosto de 1868 y febrero de 1869, y entre mayo de 1869 y mayo de 1870, para radicarse definitivamente en 1872. A falta de pruebas por parte del historiador y considerando que los recortes periodísticos consultados entre 1869 a 1871 no hablan de ningún viaje, regreso ni casamiento, no mencionan apellido de casada y continúan refiriéndose a Eloísa unánimemente como “Srta.”⁹⁹ prefiero desestimar esas cronologías. Respecto al concierto de julio de 1872, desearíamos contar con la fuente, pero la consignación de fecha y transcripción del programa por parte de Gesualdo

⁹⁶ *Ibidem*, CXII 133, 13 de mayo de 1871: p. 4.

⁹⁷ La correspondencia de España, 4.963, 29 de junio de 1871: p. 2.

⁹⁸ El Avisador Malagueño, Málaga, 9.284, 19 de octubre de 1871: p. 3.

⁹⁹ Obsérvese los cambios: en una nota con motivo de una visita conyugal a España, Eloísa, casada, es invisibilizada como la “interesante señora” del “capitalista señor D. Federico Silva”. La correspondencia, Madrid, 9612, 16 de julio de 1884: p.3

aportan confiabilidad.¹⁰⁰ El programa, por lo demás, es compatible con sus últimas actuaciones en España: Herz, *Jerusalem*, una *canción festiva* y su flamante y halagüeña habanera *Vente a Buenos Aires*. La primera noticia en estas costas que pude documentar es el anuncio de una función a tener lugar el 9 de octubre de 1872 en el teatro Solís de Montevideo en la que la “Sra. D’Herbil” tomará parte interpretando una gran fantasía *Ruy Blas* de su autoría (sobre la exitosa ópera de Marchetti estrenada en 1869), el capricho fantástico *Recuerdo a Gottschalk*, la canción andaluza *Una rosa y unas calabazas* (de Iradier, presente ya en 1864), una romanza francesa titulada *Je t’aime* y un dúo titulado *La gota de los toreros*.¹⁰¹

Palabras finales

A un aspecto de Eloísa brillante hasta el encegucimiento, esto es, su condición de niña prodigio, hemos aportado precisiones históricas, información cuantiosa y cronológica sobre su repertorio y su producción, interesantes tanto a fines biográficos como para estudios de época, dimos relevancia a su faceta de cantante y -permítase el anacronismo- cantautora, todos aspectos poco o nada frecuentados previamente y comprobamos ser una compositora de canciones y piezas para piano con cierta *expertise* ya a su llegada a Buenos Aires. Esta semblanza constituye un aporte consistente a la reconstrucción de su derrotero artístico y de utilidad para el estudio de la música argentina en la segunda mitad del siglo XIX así como de los orígenes del tango, la procedencia sociocultural y actividad musical de sus primeros compositores.

Una primera impresión sugiere una recepción entusiasta de Eloísa por parte del medio cultural porteño, aceptada por su trayectoria y sus resortes sociales, así como su pronta adecuación al mismo, visible en la adopción, a medida que iban cobrando relevancia, de géneros locales como el triste, el estilo y el tango. Sea el punto de partida para una investigación minuciosa y sin dudas compleja sobre su actividad en el Plata, empezando por la recuperación de su obra,

¹⁰⁰ Un artículo aparecido en *El mundo artístico* recuerda el debut en 1872 de “Eloisa Derville [sic], hoy señora de Silva”. *El mundo artístico*, Buenos Aires, 303, 13 de febrero de 1887: p. 5. Consultado en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno: <http://bn.gov.ar/>.

¹⁰¹ La Paz, Montevideo, 452, 8 de octubre de 1872: p. 2. Hago notar el confuso tratamiento de “Sra.” sin mención de apellido de casada.

que permitirá definir con mayor claridad su huella en la escena musical porteña de entresiglos y nutrir el repertorio musical de esta época.

Bibliografía

- Gesualdo, Vicente (1961). *Historia de la música en la Argentina: 1852-1900*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.
- Gesualdo, Vicente (1992). “Eloísa de Silva, la primera mujer compositora de tangos”. En *Todo es Historia* N° 304, nov. 1992. <https://www.todotango.com/historias/cronica/330/Eloisa-de-Silva-la-primera-mujer-compositora-de-tangos/> (acceso jun. 2023).
- Miguens, Silvia (2006). “La cubana que se convirtió en la baronesa del tango”. En *Diario Hoy*, La Plata, 30 de junio de 2006 <http://pdf.diariohoy.net/2006/06/30/pdf/so7-sup.pdf> (acc. nov. 2022).
- Ostuni Ricardo (2009). “Músicos cultos que se acercaron al tango. Baronesa Eloísa D'Herbil da Silva: desconocida autora de la época fundacional del tango”. <http://bareshistoria.blogspot.com/2009/07/musicos-cultos-que-se-acercaron-al.html>, (acc. jun. 2023).
- Quintana, Manuel José (1872). *Obras inéditas del excmo. Señor D. Manuel J. Quintana*. Madrid: Medina y Navarro editores.
- Saldoni, Baltasar (1860). *Efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de la esperanza.
- Saldoni, Baltasar (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull.
- Saraiva, Joana Martins (2020). *Diálogos Transatlânticos: A circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*. Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Sosa de Newton, Lily (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

DAMIÁN FERRARO es compositor, pianista y docente, estudiante de la Licenciatura en Artes Musicales con orientación en Composición de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Forma parte del proyecto “La música para Piano del Romanticismo en la Argentina del Siglo XIX: Generaciones Olvidadas de Compositores nacidos entre 1820 y 1855” bajo la dirección de Manuel Massone, obteniendo una beca EVC-CIN en 2022 para desarrollar su investigación dentro del mismo.

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Considerações sobre a História da Música em Johann Mattheson (1739)

Paulo Mugayar Kühl

Universidade Estadual de Campinas

pmkuhl@unicamp.br

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo

monicalucas@live.com

Resumo

No presente artigo, investigaremos a inconsistência de informações fornecida no texto sobre a história da música apresentado pelo músico, diplomata e homem de letras Johann Mattheson, que consta no capítulo 4 da primeira parte de seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* [“O mestre-de-capela perfeito”, 1739]. Traçaremos o caminho destas informações, investigando os escritos que serviram de base direta ou indireta para a composição do texto de Mattheson, e a maneira como essas informações foram tratadas em escritos posteriores a ele. Finalmente, defenderemos o texto de Mattheson das críticas a respeito de sua inexatidão, propondo, em vez de uma leitura de viés historicista, uma perspectiva de orientação retórica para seu entendimento.

Palavras-chave: Johann Mattheson; história; retórica.

Abstract

Considerations on the History of Music in Johann Mattheson

*In this article, we investigate the inconsistency of some information provided in the text on the history of music by the musician, diplomat and man of letters Johann Mattheson, in chapter 4 of the first part of his treatise *Der vollkommene Capellmeister* [“The perfect chapel master”, 1739]. We will trace the path of the information, investigating the writings that served as a direct or indirect basis for the composition of Mattheson’s text, and the way in which the information was treated in writings after him. Finally, we will defend Mattheson’s text from criticisms regarding its inaccuracy, proposing, instead of a reading with a historicist bias, a rhetorically oriented perspective for its understanding.*

Keywords: Johann Mattheson; history; rhetoric.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Kühl, P. M., e Lucas, M. (2023). Considerações sobre a História da Música em Johann Mattheson (1739). *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 47-60.

Introdução

A leitura de textos setecentistas apresenta diversas dificuldades para o leitor moderno e, em muitos casos, os problemas se iniciam pelo uso de línguas mortas, como o latim. Entretanto, mesmo quando em vernáculo, estes textos frequentemente incluem vocábulos incomuns ou com sentidos diversos daqueles estabelecidos pela lexicografia atual. As intenções também podem variar, e some-se a isto o emprego, comum, de citações inexatas, que dificultam a localização das referências originais, ou o conflito gerado pela imprecisão de informações, o que gera impasses, no que se refere à maneira como devemos lidar com estes textos. No presente artigo, investigaremos a inconsistência de informações fornecidas no texto sobre a história da música apresentado por Johann Mattheson no capítulo 4 de seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* ["O mestre-de-capela perfeito", 1739]. Traçaremos o caminho destas informações, investigando os escritos que serviram de base direta ou indireta para a composição do texto de Mattheson, e a maneira como essas informações foram tratadas em escritos posteriores a ele. Finalmente, procuraremos esclarecer a função de tais referências no texto de Mattheson, propondo uma perspectiva de orientação retórica para seu entendimento, para além de uma leitura de viés historicista.

A história da música em Johann Mattheson

Der Vollkommene Capellmeister ["O Mestre-de-Capela Perfeito"] foi publicado em 1739 por Johann Mattheson, músico, diplomata e homem de letras (Hamburgo, 1681-1764). O tratado foi apontado, já no próprio século XVIII, como obra indispensável a uma biblioteca musical completa,¹ e esteve presente nos acervos pessoais de compositores como Haydn e Beethoven. Trata-se de um compêndio abrangente, que aborda a música desde suas relações com a teologia, a matemática, a política, a moral e a medicina, até os princípios de composição e crítica musical. A primeira parte do tratado inclui uma exposição acerca da história da música, que, apesar de sua brevidade, é significativa ao explicitar uma concepção setecentista de história.

¹ Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek (Anônimo, 1768, p. 1-7).

O texto aparece na primeira parte do tratado, capítulo 4, cujo título é “Sobre a erudição, a literatura e história musicais” e o trecho dedicado à história da música abrange quase todo o capítulo, ocupando 46 dos 51 parágrafos. Na discussão sobre história, Mattheson indica uma possível origem do gênero de música dramática:

A corroboração desta sentença [de que os italianos teriam inventado o drama musical] está, dentre outros lugares, na História da música de Bonnet, mencionada anteriormente, em que se relata que Francesco Beverini, um músico ilustrado, durante o reinado do Papa Sexto IV, apresentara no ano de 1480 um *Singspiel*, ou uma ópera sobre a conversão de Paulo, e que, desde então, nenhum carnaval ocorreu em Roma sem apresentação desta peça teatral ou imponente ópera.² (Mattheson, 1991 [1739]: p. 24).

Aqui o autor, sustentado por Bonnet, aponta o que teria sido o primeiro espetáculo teatral com música nos tempos modernos. Desde já vale destacar o interesse de Mattheson pelo momento de criação desse tipo de espetáculo, ou por sua origem, algo recorrente através dos séculos. Pense-se nos livros seminais de Angelo Solerti, *Le origini del melodramma* (1903) e *Gli albori del melodramma* (1906), que recolheram fontes essenciais para o estudo na área e apresentavam diversas considerações a respeito da cronologia dos espetáculos de ópera. Ou nas várias polêmicas em torno de quais teriam sido os primeiros espetáculos florentinos ou romanos (*Dafne*, *Euridice*, etc.). Ou ainda, no caso particular da *Euridice*, com texto de Rinuccini e música de Peri e Caccini, apresentada em 1600 e considerada por parte da literatura sobre o assunto como a “primeira ópera”. Mesmo a respeito deste assunto, os estudos de Tim Carter revelam que a *Euridice* já havia sido apresentada antes do casamento de Maria de Médicis com Henrique IV, em certa medida, antecipando ainda mais a possível data da estreia absoluta da “primeira” ópera³. Os exemplos de estudos em busca do primeiro caso, da gênese, ou

² “Die Bekräftigung dieses Satzes stehet unter andern in der obantgeführten Bonnetischen Music-Histoire, des Inhalts, daß Francesco Beverini, ein gelehrter Musicus, unter der Regierung des Pabstes Sixti IV im Jahr 1480 schon ein Sing-Spiel, oder eine Oper, von der Bekehrung Pauli vorgestellt, und daß seit der Zeit kein Carneval verstrichen, darin man nicht dergleichen theatralische Stücke, ja oft sehr ansehnliche Opern, in Rom aufgeführt habe”. (Mattheson, 1991 [1739]: p. 24).

³ Cf. a comunicação “The staging of Peri’s *Euridice* (1600)” no tosc@bologna em 02 de julho de 2015 (programa disponível em <https://archiviodelcanto.dar.unibo.it/tosc/>) e o livro em co-autoria com Francesca Fantappiè, *Staging 'Euridice' Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*, a ser publicado em novembro de 2021 pela Cambridge University Press.

da origem (se quisermos adotar a distinção benjaminiana) são constantes, como se, de algum modo, o primeiro espetáculo garantisse o sucesso na posteridade. Desse modo, a preocupação de Mattheson é mais um exemplo de uma visão de história que privilegia justamente o momento fundador, o marco decisivo de uma mudança de direção. Contudo, aqui é necessário ter algum cuidado.

Vale a pena esclarecer o percurso da informação propagada por Mattheson, de modo a mostrar os fios que foram usados para tecer sua visão e que têm alcance variado durante o século XVIII, em diversas tradições. A autoridade citada pelo autor, no caso, é o livro *L'Histoire de la musique et de ses effets*, publicado pela primeira vez em 1715. Importante notar que o nome do autor não aparece no frontispício, e apenas na dedicatória ao Duque de Orleans surge o nome Bonnet, no caso, Jacques Bonnet (1644-1724). O livro, que teve diversas edições, é na verdade uma compilação de escritos de variada autoria: Pierre Bourdelot (1610-1685), seu sobrinho Pierre Bonnet-Bourdelot (1654-1708) e, finalmente, o irmão deste, o já mencionado Jacques Bonnet⁴. No livro, observa-se a constante preocupação em comentar o modelo italiano, construindo as inevitáveis comparações entre as tradições francesa e italiana. É no capítulo XI⁵ que aparece a citação utilizada por Mattheson:

Pois para a música dramática, que serve à representação dos espetáculos, ela permaneceu enterrada desde a invasão dos bárbaros até 1480, como se depreende da epístola dedicatória de Sulpizio a suas Notas sobre Vitruvius, as quais ele dedicou ao Cardeal Riario, sobrinho do Papa Sisto IV. Por sua magnificência, [o cardeal] fez construir um teatro móvel em Roma, em que se representou uma comédia espiritual, cujo tema foi a conversão de São Paulo, retirada da Santa Escritura, porque ela devia ser também representada diante do Papa no Castelo Santangelo. Essa nova representação levou os venezianos a compor uma peça de teatro para o público no tempo do carnaval em

⁴ Para detalhes sobre a publicação, veja-se Vendrix (1993).

⁵ “Des fêtes & des jeux qui sont en usage dans différentes Cours dans l'Europe, & mêmes chez les Perses, pour la célébration des Mariages des Souverains à la naissance des Princes”.

1485, que foi a origem de suas magníficas óperas, e cujo título era *La verità raminga, il disinganno l'inganno* [sic] *d'amore*.⁶ (Bonnet, 1725, v. I: p. 350-351).

Note-se a construção de dependência entre a apresentação romana e o desenvolvimento posterior em Veneza, criando assim uma cadeia ou percurso necessário. Na continuação do texto, há uma longa descrição do argumento da *Verità raminga*, além da citação de outros espetáculos e até mesmo uma referência a uma eventual obra dramática de Zarlino. Tais informações são, no geral, equivocadas: já Burney, em sua história geral da música, apontava a confusão de Bonnet e indicava como fonte deste o livro de Claude-François Ménéstrier:

Frequentemente nos falam, contudo, de dramas musicais apresentados em Roma e Veneza muito antes desse período [século XVII]: e todos os autores do assunto nos informam que Sulpizio, na dedicatória do livro de Vitruvius, fala da tragédia recitada e cantada em Roma, sob os auspícios do Cardeal Riario, 1480, que Alfonso della Viola pôs um drama em música em 1560, para a corte de Ferrara; e que em Veneza houve uma ópera apresentada para a diversão de Henrique III da França, em seu retorno da Polônia, quando da morte de seu irmão Carlos IX, em 1574, composto pelo famoso Zarlino. Tudo isso, e mais, foi confundido pelo padre Ménéstrier com os dramas musicais de tempos posteriores, depois da invenção do recitativo, o que por si deveria distinguir a ópera e o oratório de qualquer outra espécie de exibição teatral. Mas essas primeiras tentativas de canto não eram mais dramáticas do que uma missa, serviço religioso, moteto ou madrigal seria se cantado no palco. De fato, alguns dramas que precederam o ano de 1600 tinham coros e intermezzi em música mensurada, e canções incidentais, como

⁶ "Car pour la Musique Dramatique, qui sert aux représentations des Spectacles, elle resta ensevelie depuis l'invasion des Barbares jusqu'en 1480, comme on l'apprend de Sulpitius par l'épître dédicatoire de ses Notes sur Vitruve, qu'il dédia au Cardinal Riaty neveu du Pape Sixte IV. qui, par sa magnificence, fit dresser un théâtre mobile dans Rome, sur lequel on représenta une Comedie spirituelle, dont le sujet fut la Conversion de Saint Paul, tirée de l'Ecriture sainte, parce qu'elle devoit être aussi représentée devant le Pape dans le Château Saint Ange; cette nouvelle représentation donna même lieu aux Venitiens d'en composer une pièce de Théâtre pour le Public au tems du Carnaval en 1485, qui fut l'origine de leurs magnifiques Opera, dont voici le Titre: *La verità raminga, il disinganno l'inganno d'amore*". (Bonnet, 1725, v. I: p. 350-351).

nossas mascherades nos reinados da Rainha Elisabete e do Rei James I, nas quais, contudo, o diálogo era todo cantado"⁷ (Burney, 1789: p. 17).

Nessa passagem, Burney elimina a possibilidade de as experiências anteriores a 1600 serem significativas para a busca de uma origem dos espetáculos. Partindo de um critério musical - o uso do recitativo -, ele desqualifica obras citadas por diversos autores. Fora isso, também nos dá uma pista para a citação de Bonnet: o livro de Ménestrier, intitulado *Des représentations en musique anciennes et modernes* e publicado em 1681. De fato, Ménestrier relata o que está na carta dedicatória de Giovanni Sulpizio (1490), mas sem criar novas referências. Nas pp. 155-157 há uma paráfrase do texto latino e também sua transcrição - Ménestrier é fiel ao texto de Sulpizio⁸ e apenas indica que "os restos da música dramática conservados na igreja serviram para restabelecê-la há duzentos anos" (1681, p. 155). Nada menciona de óperas, da conversão de São Paulo ou de qualquer outro espetáculo.

Voltando ao texto de Mattheson, percebe-se a mistura de informações de que falava Burney. Francesco Beverini é um compositor do século XVII e os libretos de suas óperas não contêm nenhuma referência a uma eventual conversão de São Paulo⁹. Do mesmo modo, até o momento, não foi encontrada nenhuma menção a um drama musical com esse tema em obras do século XV: Smithers (1977, I, p. 140 e ss.), em seus estudos sobre o oratório e seus "antecedentes", menciona apenas um *Dialogo della Conversione di San Paolo* de G. F. Anerio de 1619. Já *La verità raminga, e il disinganno* é um drama musical do século XVII, com libreto de Francesco Sbarra (1611-1688)¹⁰. Assim, no livro de Bonnet estão combinadas informações díspares: uma

⁷ "We are often told, however, of musical dramas performed at Rome and Venice, long before this period : and every writer on the subject informs us, that Sulpitius, in his dedication of Vitruvius, speaks of a tragedy that was recited and sung at Rome, under the auspices of Cardinal Riario, 1480 (q); that Alfonso della Viola set a drama to Music, in 1560 [1554], for the court of Ferrara (r); and that at Venice there was an opera performed for the entertainment of Henry III. of France, at his return from Poland, on the death of his brother Charles IX. 1574, which was set by the famous Zarlino (s).* These, and more, have been confounded by father Menéstrier (t) with the musical dramas of later times, after the invention of recitative, which alone should distinguish the opera and oratorio from every other species of theatrical exhibition; but these early attempts at singing were no more dramatic than a mass, service, full anthem or madrigal, would be if sung on a stage. Indeed, some of the dramas which preceded the year 1600, had choruses, and Intermezzi in measured Music, and incidental songs, like our masques in the reign of Queen Elizabeth and James I. in which, however, the dialogue was all spoken." (Burney, 1789, v. 4: p. 17).

⁸ A carta introdutória e o texto de Vitruvius podem ser lidos no fac-símile em Sulpizio (1490).

⁹ <http://corago.unibo.it/risultatolibrettiautore/Beverini%20Francesco>

¹⁰ Cf. <http://corago.unibo.it/>.

referência parcialmente correta do prefácio de Sulpizio, somada a referências de obras do século XVII. Restaria ainda investigar como as duas informações se combinaram, mas isso extrapolaria os limites deste trabalho. Na verdade, vários autores posteriores a Bonnet repetiram a informação de uma eventual *Conversão de São Paulo*, associada ao prefácio de Sulpizio.

Puxando outro fio da complexa trama, vemos Arteaga, que muito criticou o livro de Bonnet¹¹, mencionar no tomo I de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* a apresentação de uma conversão de São Paulo (p. 170), a mando do Cardeal Riario. Arteaga cita como fonte Antonio Planelli (1772) e o critica por ter classificado a obra como profana. Na verdade, Planelli não faz nenhuma referência a uma obra com o tema da conversão e apenas afirma:

Em tal século [XV], e provavelmente por volta de 1480, começaram em Roma as obras em música com argumento profano [...] e Giovanni Sulpizio, na *Dedicatória* de suas notas sobre Vitrúvio ao Cardeal Raffaele Riario, sobrinho de Sisto IV, atribui a si a glória de ter sido o primeiro a mostrar [como] representar e cantar aqueles melodramas.¹²
(Planelli, 1981 [1772]: p. 9).

Planelli, por sua vez, fundamenta sua afirmação em Francesco Saverio Quadrio e seu *Della Storia e della ragione di ogni poesia*, que basicamente tem como fonte aquilo que Ménestrier havia escrito, acrescentando, porém, que "isso é veríssimo" (1743, v. 3: p. 444). Vê-se então uma linhagem clara nesses autores italianos: Ménestrier (primeira fonte, com a transcrição de Sulpizio), Quadrio e Planelli. Já Arteaga, apesar de basear-se em Planelli, reintroduz a hipotética *Conversão de São Paulo*, provavelmente baseado em Bonnet. Também vale lembrar que já Lodovico A. Muratori, em seu *Della perfetta poesia italiana*, livro III (1706), ao tratar da origem do drama musical, citava Sulpizio (pela indicação do abade Giusto Fontanini), ou seja, provavelmente sem a mediação de Ménestrier.

¹¹ "Bourdelot, médico, e favorito da Rainha [Cristina da Suécia], e também escritor de uma história da música composta sem notícias, sem crítica e sem filosofia" (Arteaga, 1785, v. II, p. 221, nota).

¹² "In tal secolo, e probabilmente verso il 1480, cominciarono in Roma le opere in musica di profano argomento [...] e Giovanni Sulpizio nella *Dedicatoria* delle sue note sopra Vitruvio fatta al cardinale Raffaele Riario, nipote di Sisto IV, attribuisce a sé la gloria d'avere il primo insegnato a rappresentare e a cantare que' melodrammi". (Planelli, 1981 [1772], p. 9).

Nota-se aqui, mais do que uma questão de rigor na leitura de Sulpizio, ou ainda da busca documental, uma necessidade de mostrar as primeiras experiências teatrais com música, ou melhor, a retomada daquilo que se acreditava ser um modelo das tragédias gregas, que teria sido perdido depois das invasões bárbaras. É uma maneira particular de se escrever a história, sempre com ênfase nas origens, apoiando-se em autoridades de vários tempos: o indefectível Vitrúvio, pelo menos aquele da leitura de Sulpizio e suas transformações ao longo do tempo.

É igualmente curioso acompanhar como, no século XIX, a informação foi finalmente descartada. Alessandro Ademollo, em seu *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo* (1888), insistindo desde o início do livro que sua pesquisa era baseada apenas em fatos comprovados¹³, transcreve em nota de rodapé o trecho de Sulpizio e descarta a conversão de São Paulo:

Mas como a ópera, poesia e música, perdeu-se, não se pode extrair nenhum argumento do fato de tal representação, cuja única testemunha, que eu saiba, é Giovanni Sulpizio, dito Verolano, porque de Verolli, na epístola dedicatória [ao livro] de Vitrúvio, publicado pela primeira vez por ele em c. 1492.¹⁴ (Ademollo, 1888: p. 2).

Assim, mesmo sem ter verificado Beverini (ou Baverini) e sua obra, por falta de provas, o autor rechaça a referência, no que, aliás, é depois seguido por Solerti (Albori, p. 2). Em uma chave historicista, as discrepâncias em relação aos fatos documentados motivaram um desinteresse pelas informações apresentadas por Mattheson e tantos outros autores dos séculos XVII e XVIII. Entretanto, é importante ter em mente que o século XVIII responde a uma perspectiva diversa, no que diz respeito à concepção de história. Não se trata de propor um trajeto constituído por episódios que se relacionam de maneira a produzir um todo coerente e “verdadeiro”, comprovado por evidências documentais, que constitui a base do método historicista, mas sim, de uma percepção da história claramente baseada na imitação de autores da antiguidade:

¹³ "Intanto, per il volume che oggi mando fuori, voglia la critica, se critica vi sarà, aver presente come qui non entri alcuna velleità di storia letteraria ed artistica propriamente detta. È la semplice cronaca romana dei fatti teatrali nel settecento in quanto è stato possibile rintracciarli e provarli. Il giudizio della critica deve perciò fermarsi sull'im portanza dei fatti messi in luce e della loro comprovazione". (Ademollo, 1888: p. XVI).

¹⁴ "Ma poichè l'opera, poesia e musica, è andata perduta, non si può trarre argomento alcuno dal fatto di codesta rappresentazione, testimoniata soltanto, per quanto ne so, da Giovanni Sulpizio, detto Verolano perchè di Veroli, nell'epistola dedicataria del Vitruvio, che egli fu il primo a pubblicare verso il 1492". (Ademollo, 1881: p. 2)

Heródoto, Tucídides, Políbio, entre os gregos; Salústio, Tácito e Cícero, entre os romanos. A visão de Mattheson, em conformidade com esta acepção de história e suas emulações humanistas, tem uma finalidade diversa daquela de revelar a “verdade” dos fatos. Mesmo se pensarmos na proposta do livro de Bonnet, cujo título indica o interesse “das origens até o presente” (assim como o de Arteaga), vemos que, além das referências mais tradicionais à música grega e romana, os autores também se interessaram pela música dos hebreus, dos chineses, dos gauleses (como origem dos franceses) e depois nas diversas cortes europeias. A vocação do livro soa quase como enciclopédica, *avant la lettre*, mas a questão é sobretudo a de citar autoridades e interpretá-las, assim como, em certa medida, acontece na *Storia della Musica* do Padre Martini (1757). No prefácio do primeiro volume, Martini apontava duas grandes dificuldades para a realização de sua empreitada: “as primeiras eras do nosso mundo são muito pobres de monumentos transmitidos a nós” (p. 3); e ainda, para dar a tantos assuntos uma “forma de história”, seriam necessários os mais variados conhecimentos e o suporte de autores de diversas áreas. Desse modo, a verificação dos fatos, mesmo que elencada como uma dificuldade, não foi um impedimento para levar a obra a cabo (ainda que o autor não tenha completado todos os volumes) e, quando se olha justamente para o primeiro volume, nota-se que a proposta é tratar da música desde a criação de Adão, assim como o fizera Vasari no século XVI com relação às artes do desenho. Martini reconhecia que na obra de Bonnet a música moderna havia sido “eruditamente descrita” (1757, p. 2), mas tinha a ambição de ir mais além. Não era uma novidade buscar no texto bíblico, através de tábuas de equivalências de calendários, certas verdades, mas a questão da interpretação é essencial.

Mattheson, talvez com uma aproximação um pouco distinta, visa realizar a dignificação da arte da música, utilizando, para isto, lugares-comuns e procedimentos retoricamente codificados. Neste sentido, sua preocupação em estabelecer a origem do gênero dramático corresponde toma forma mediante o emprego dos lugares-comuns próprios dos textos de louvor. Destes, os principais consistem em evidenciar a antiguidade e a origem nobre do sujeito sobre o qual se discorre. Esta indicação está contida em manuais de ensino utilizados em escolas reformadas, como, por exemplo, no texto grego atribuído a Hermógenes (séc. II):

Os tópicos encomiásticos para o elogio são a origem (...), a linhagem, as ocorrências maravilhosas do nascimento (...). Para o encômio de atividades [por ex. a música], deve-se louvar seus inventores (...) e seus praticantes preclaros¹⁵. (Hermógenes, 2003: p. 82-83).

Os lugares-comuns devem ser sancionados, como prescrevem os exercícios retóricos, pelo emprego de testemunhos e exemplos. No gênero histórico, o uso do testemunho, (preferencialmente o relato de uma testemunha ocular), visa gerar a “evidentia”, ou seja, colocar os fatos ante os olhos do leitor. Na falta deste tipo de testemunho, Mattheson se vale da autoridade do texto de Bonnet, *L'Histoire de la musique et de ses effets*. Vale lembrar que este livro tampouco tem matriz historicista. Como afirma o título, trata-se de uma dissertação sobre a música, concebida segundo o modelo da antiguidade, como *magistra vitae*, ou seja, uma coleção de exemplos que visam guiar o leitor para as decisões do presente (no caso, o conhecimento dos “efeitos da música”). O livro de Bonnet, por sua vez, se baseia em outro compêndio histórico, da autoria de Ménestrier, que consiste em uma comparação entre a música antiga e moderna. Já Hermógenes explicava a seus alunos: “as melhores fontes de argumentos para o encômio são as comparações”¹⁶. Os lugares-comuns empregados por Ménestrier são, desta forma, reciclados por Bonnet e por Mattheson, como a repetição de testemunhos dos autores que os sucederam.

A menção à ópera de Beverini responderia às diretrizes prescritas pelo gênero: o uso do *exemplum*. A peça cujo tema é a conversão de São Paulo comprovaria tanto a antiguidade do gênero dramático, e seu tema revelaria sua origem nobre, o que evidenciaria a causa final - o efeito moralizante - dos gêneros dramáticos. Desta forma, o entendimento do texto de Mattheson como um escrito histórico, composto segundo as diretrizes do gênero epidítico, o gênero do elogio, leva-nos a conclusões diversas daquelas que apenas criticariam sua falta de acuidade histórica.

¹⁵ “Encomiastic topics are (the subject’s) national origin (...), any marvellous occurrences of birth (...). You will praise the activities from their inventors (...) or from those who practised them, saying that heroes used them”. (Hermógenes, 2003: p. 82-83).

¹⁶ “The best source of argument in encomia are is derived from comparisons, which you will utilize as the occasion suggest”. (Hermógenes, 2003, p. 81).

Conclusão

No presente artigo, tomamos como ponto de partida uma inconsistência factual apresentada no texto de Mattheson. A partir de sua identificação, foi possível traçar seu percurso em obras anteriores a Mattheson e chegar a diversas obras que serviram, direta ou indiretamente, como fonte para nosso autor. Sendo assim, a primeira parte do trabalho permitiu recuperar, a partir da obra citada por Mattheson, da autoria de Jacques Bonnet (1715), as referências a Claude-François Ménéstrier (1681), Giovanni Sulpizio (1490) e, através deste último, chegou-se ao tratadista romano Vitrúvio (séc. II). O trabalho traçou, ainda, outras linhas, seguindo escritos que foram repetidos por Saverio Quadrio (1743) e Antonio Planelli (1772), e que levaram à comprovação final da inexatidão histórica de Mattheson. Embora a inconsistência já tenha sido apontada por Charles Burney (1789), é curioso notar que ela será definitivamente descartada apenas no fim do séc. XIX, por Alessandro Ademollo (1881). A pesquisa documental, ao revelar as fontes consultadas por Mattheson, oferece uma visão relevante sobre o horizonte de sentido do autor, trazendo suas referências e inserindo sua produção no contexto da cadeia de transmissão de informações. Entretanto, embora esta investigação aponte a inconsistência do texto, não fornece uma explicação mais profunda a este respeito. A imprecisão de informações é surpreendente para o leitor moderno, considerando o respeito que Mattheson detém para todos aqueles que se dedicam ao estudo das práticas de representação musical do século XVIII, como músico e homem de letras digno de crédito.

Neste artigo, partirmos da hipótese de que esta inconsistência não é puramente acidental, mas sim reveladora de uma compreensão diversa da escrita histórica e de seus objetivos, baseada em premissas de caráter retórico. Noções centrais discutidas por Mattheson ao discorrer sobre o gênero dramático, a saber, a antiguidade e o testemunho, encaixam-se no entendimento de história no âmbito dos discursos epidícticos. Nesta chave de compreensão, estes dois aspectos ganhariam o *status* de lugares-comuns, como vimos, por exemplo, nos exercícios propostos por Hermógenes. Com relação à antiguidade, a origem do gênero dramático-musical estaria atestada por autores que se fundamentam, em última análise, na autoridade do romano Vitrúvio, autor de uma obra referencial para o mundo humanista. No que diz respeito

ao recurso argumentativo do testemunho, o compositor Francesco Beverini, pretendo autor da obra sobre a conversão de São Paulo, também serviria para atestar a nobreza de origem do gênero, pela via sacra. A obra “inicial” do gênero dramático seria uma composição edificante, não apenas pela via moral, mas também pela autoridade do tema cristão. Entendido desta maneira, o capítulo 4 da primeira parte de *Der vollkommene Capellmeister*, intitulado “Sobre a erudição, história e literatura musicais”, compreendido em chave retórica, revela finalidades diversas do que aquelas previstas pela visão historicista. No texto de Mattheson, a preocupação com a verdade dos fatos dá lugar ao elogio da música e à garantia de seu poder exemplar no cumprimento daquilo que Mattheson entende como objetivo final da música: a edificação moral e religiosa.

Concluindo este trabalho, ao evidenciamos as qualidades e os limites de duas perspectivas distintas de abordagem histórica: uma visão historicista, que situa Mattheson no âmbito de recepção e transmissão de informações, e indica inconsistências, distinta de uma concepção retórica, que dá sentido às informações, porém falha em compreender a obra em um contexto mais amplo de seu contexto. Entendemos que a combinação destes dois modelos é muito frutífera para abordar o texto de Mattheson, pois dá ao texto uma dimensão mais abrangente.

Referências bibliográficas

- Ademollo, Alessandro (1888). *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo* de 1888. Roma: Pasqualucci.
- Arteaga, Esteban (1785). *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 2. ed. Veneza, Italia: Carlo Palese.
- Bonnet, Jacques (1725). *L'Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, et en quoi consiste sa beauté*. Amsterdã, Holanda: Charles le Cene.
- Burney, Charles (1789). *A General History of Music*. London, England.
- Carter, Tim e Fantappiè, Francesca (2021). *Staging 'Euridice' Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Hermogenes (2003). The Preliminary exercises attributed to Hermogenes. In: Kennedy,

- George. *Progymnasmata. Greek text of prose composition and rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek (1768). In: *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend*, v. 2., p. 1-7.
- Martini, Giambattista (1757). *Sotria della Musica - tomo primo*. Bolonha, Itália: Lello della Volpe.
- Mattheson, Johann (1991[1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Barenreiter [Christian Herold].
- Ménestrier, Claude-François (1681). *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris, France. Disponível em: <https://libcoll.mpiwg-berlin.mpg.de/libview?url=/mpiwg/online/permanent//library/4YSU4X91/index.meta&viewMode=image&mode=txttool> Acesso em 18 out. 2021.
- Planelli, Antonio (1981 [1772]). *Dell'opera in musica*. Fiesole, Italia.
- Solerti, Angelo (1903). *Le origini del melodramma*. Torino, Italia: Fratelli Bocca.
- Solerti, Angelo (1906). *Gli albori del melodramma*. Torino, Italia: Fratelli Bocca.
- Vendrix, Philippe (1993). *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Liège, Belgique: Presses Universitaires de Liège.
- Smither, Howard W. (1977). *A History of the Oratorio*. Chapel Hill, EUA: The University of North Carolina Press.
- Sulpizio, Giovanni (1490). Vitruvius, L. *Victrvii Pollionis ad Cesarem Avgvstvm De architectvra*. Disponível em <https://libcoll.mpiwg-berlin.mpg.de/libview?url=/mpiwg/online/permanent//library/4YSU4X91/index.meta&viewMode=image&mode=txttool>. Acesso em 13 out. 2021.

PAULO M. KÜHL: Professor Associado do Instituto de Artes da UNICAMP, é mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP, 1992) e doutor em História (FFLCH-USP, 1998). Foi pesquisador visitante no Departamento de Música da New York University (2007-2008). Suas pesquisas versam sobre a história da ópera, libretos, a poética da ópera e as relações entre artes visuais e o melodrama.

MÔNICA LUCAS: Graduada em Música pela USP e em clarinetes históricos pelo Conservatório Real de Haia (Holanda). É Professora Associada do Departamento de Música da ECA-USP, sendo responsável pelas cadeiras de História da Música, História da Ópera e Retórica Musical. Seu trabalho acadêmico envolve a pesquisa e a construção do gosto musical na música do séc. XVIII pela perspectiva poético-retórica.

DOSSIER – Segunda entrega

XIII ENCUESTRO 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 florescido em ascensão foram chamados de “modernos”. A crescente popularidade da ópera nessa época fez com que se proliferassem 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 gorgear 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 arpeggiare 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 azzioni, 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 Maîtres de Musique même ont été obligés, pour s'y conformer & pour plaire, 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 plû 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 gêner 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

Troppo 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 apreciavam 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 apoggiaturas,

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 ;
Escorrego 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 exhibir, *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 fondati 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’essenzione.”

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 ferminsi</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 *virtuoso* de primeira linha. Tommaso Mariani, na ópera bufa *L'Impresario di Teatro* (1730), zomba dessas intermináveis coloraturas introduzidas a esmo nas árias

Simone	Simone
<i>L'aria po</i>	E depois a ária
<i>Nceгна, e siente no a à</i>	Começa, e escutamos um “aa,
<i>Ooo oo oo</i>	Ooo, oo, oo,
<i>Ooo no scompe cchiù¹⁶.</i>	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 esprimer 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:

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

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

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 'l 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 é 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 pomposo 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 spogiarla 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 pomposo, e più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più noioso. Pensai di restringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l’espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l’Azione, o raffredarla 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, constituíam 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. Sarebbon 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 méta-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*.

DOSSIER – Segunda entrega

XIII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII –

VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

O decoro nas danças em *Orchesographie*, de Thoinot Arbeau (1589)

Mário Orlando Mendes Guimarães

Universidade de São Paulo
mariorlandoviola@gmail.com

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo
monicalucas@usp.br

Resumo

O presente artigo tem por objetivo identificar e traduzir os trechos do *Orchesographie*, tratado de danças de Thoinot Arbeau (1520 – 1595), que abordam o comportamento e os costumes sociais na França do século XVI, relacionados à dança como parte da educação do cortesão, segundo as regras de cortesia expostas em *Il Libro del Cortegiano*, de Baldassare Castiglione (1478 – 1529), publicado pela primeira vez em 1528. Para isso tomamos como fontes o original do *Orchesographie* em francês, publicado em 1589, e a tradução anotada para o inglês feita por Mary Stuart Evans (1967).

Palavras-chave: *Orchesographie*, Arbeau, danças da renascença.

Abstract

Decorum in Dances in Thoinot Arbeau's *Orchesographie* (1589)

This article aims to identify and translate excerpts from Orchesographie, a treatise on dances by Thoinot Arbeau (1520 – 1595), which address behavior and customs in 16th century France, related to dance as part of the courtier's education, the Rules of Courtesy set out in Il Libro del Cortegiano, by Baldassare Castiglione (1478 – 1529), first published in 1528. For this, we took as sources the original of the Orchesographie in French, published in 1589, and the annotated English translation made by Mary Stuart Evans (1967).

Keywords: *Orchesographie*, Arbeau, renaissance dances, renaissance instruments.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Mendes Guimarães, M. O., e Lucas, M. (2023). O decoro nas danças em *Orchesographie*, de Thoinot Arbeau (1589). *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 77-88.

Jean (Jehan) Tabourot¹ nasceu em Dijon em 17 de março de 1520. Foi um homem importante no Capítulo de Langres, onde entrou em 1542. A partir daí foi ocupando, gradualmente, vários cargos eclesiásticos na paróquia, com as mais altas funções da diocese: tesoureiro do Capítulo, depois oficiado e finalmente vigário geral. Tinha uma cultura profunda, que adquiriu em Paris e Poitiers, sendo versado tanto em ciências jurídicas e teológicas quanto em *Belles-Lettres* e artes profanas. Foi de fato um típico humanista do Renascimento, com uma mente inquisitiva, sabendo combinar a gravidade eclesiástica com a fantasia mais viva, sem derrogar a honra canônica.

Mas Jean Tabourot não era apenas um jurista. Gostava de dedicar seus conhecimentos a assuntos úteis aos bons camponeses, ansiosos por sua “mensagem dos campos”. Para eles escreveu o Calendário dos Pastores, sob o anagrama de Thoinot Arbeau e, quando a reforma do calendário que o papa Gregório XIII fez, em 1581, chegou a Langres, retomou seu trabalho para completá-lo e colocá-lo na moda do dia: *O Composto e o Calendário Manual, pelo qual todas as pessoas podem facilmente aprender e conhecer o curso do sol e da lua e, da mesma forma, as festas fixas e móveis que devem ser mantidas na Igreja, seguindo a correção ordenada por nosso Santo Padre Gregório XIII*.

Apesar desses trabalhos, sua obra mais curiosa, e também mais inesperada, é o *Orchesographie e tratado em forma de diálogo, pelo qual todas as pessoas podem aprender e praticar o honesto exercício das danças*. A natureza das funções do cônego, bem como a respeitável idade que começava a ter, são suficientes para despertar a nossa surpresa. Ele mesmo reconhece, desde as primeiras páginas, que lhe é indecoroso praticar esse ou aquele assunto, mas não há como censurá-lo hoje em dia, se considerarmos todo o interesse bibliográfico, musicológico e coreográfico contido neste pequeno livro. Muitas danças do século XVI são, de fato, descritas ali com a maior precisão, e a tablatura que foi usada para sua execução é cuidadosamente anotada. Pequenas gravuras indicando os vários passos dos dançarinos embelezam o texto e o tornam ainda mais inteligível. Talvez os esboços tenham sido feitos pelo próprio Arbeau que, sabemos, era um desenhista habilidoso.

¹ Os fatos referentes à vida de Arbeau que aqui são postos foram baseados nas informações obtidas em *Etienne Tabourot, sa famille et son temps* (Dijon, 1926), de Pierre Perrenet. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829/texteBrut> [acesado em 13/08/2022].

Jean Tabourot morreu em 29 de julho de 1595, em seu septuagésimo sexto ano de vida. Foi sepultado na Catedral de Saint-Mammès, em Langres, que ele mesmo ajudou a embelezar e na qual honrou o Capítulo com suas virtudes religiosas e sua honradez de homem do mundo.

Orchesographie, publicado originalmente em 1589, é escrito em forma de diálogo entre Arbeau e o jovem Capriol, um pupilo fictício (talvez o próprio Arbeau jovem ou, pela dedicação, seu sobrinho-neto), e constitui o mais valioso e detalhado tratado sobre as danças do século XVI. O livro também descreve princípios que, mais de um século depois, formariam a base das cinco posições dos pés no balé clássico. Contém instruções específicas que possibilitam, a músicos e bailarinos, uma recriação dessa prática, pela perspectiva histórica. Além da riqueza de informações técnicas, traz um relato interessante quanto ao comportamento e aos costumes sociais. Ao iniciarmos um trabalho no universo da dança da Renascença, salta imediatamente aos olhos a escassez de material de pesquisa, pois, além do tratado deixado por Arbeau muito pouco foi registrado e chegou até nós. O próprio legado de Arbeau quase fica perdido: considerado por seu autor apenas como “rabiscos para matar o tempo”, só foi publicado graças a um antigo aluno que, encontrando o manuscrito entre uma pilha de papéis velhos, descartados² e acumulando poeira, o levou para ser editado. *Orchesographie* constitui um material de valor inestimável sobre as danças do século XVI.

Das traduções que surgiram a partir de fins do século XIX destaca-se a de 1948, uma tradução independente por Lady Mary Stuart Evans, posteriormente republicada em 1967, pela Editora Dover, com introdução e notas de Julia Sutton e uma nova seção em notação Laba, elaborada por Mirreille Baker e Julia Sutton. Esta reedição é aquela utilizada como material de apoio para o presente trabalho. Utilizamos ainda o material produzido pela professora Carin Zwilling para o curso “A *musica instrumentalis* e seu simbolismo na arte renascentista – Tópicos da Estética, da Iconografia Musical e da História da Música”, ministrado no âmbito da pós-graduação na USP: os conceitos de música em Boécio; tradução e comentários de passagens a respeito da música n’*O livro do cortesão*, de Baldassare Castiglione.

² Arbeau diz em seu texto que escreveu seus “rabiscos” aos 69 anos. Tendo nascido em 1520, seu trabalho não ficou “abandonado” por tanto tempo assim, tendo sido finalizado no mesmo ano de sua publicação, em 1589. “Descartados” surge como uma daquelas ficções “humildes” que abundam nos livros impressos do período. Veremos mais a frente que essa forma de tratar seu texto não passa de modéstia retórica.

Logo no início do tratado ficamos conhecendo Arbeau e seu pupilo, Capriol, que pretende aprender com o mestre a arte da dança e diz ter sido seu aluno no passado, em Langres, antes de partir para Paris e de lá para Orleans. Inicia-se então o diálogo sobre danças, que, pelo decorrer do tratado, deu-se em um único dia. A forma de diálogo, escolhida para escrever seu tratado, inspirada principalmente no humanismo renascentista e tão em voga no século XVI, consiste em uma imitação do estilo dos diálogos platônicos, que, aliás, Cícero também cultivou. Não se trata da descrição de um evento que de fato aconteceu, mas uma forma engenhosa de encetar discussões verossímeis, porém não necessariamente verdadeiras. Tem um fundo retórico e em vários momentos reitera o que Castiglione apresenta em seu livro *O Cortesão*, quando defende um modelo de vida calcado na moderação, no decoro, na simplicidade, na modéstia, nas boas maneiras, no conhecimento dos próprios limites, do lugar de cada um na hierarquia estabelecida e do comportamento adequado a cada situação, buscando a harmonia social, mas também se posicionando contra as posturas excessivamente afetadas, alegando que a pessoa deveria mostrar o que de fato é. Arbeau considerar alguns de seus atos indecorosos é o que se pode chamar de “dissimulação honesta”.

É interessante observar que a dança, apesar de ser uma arte, não fazia parte do “currículo” universitário, como ocorria com a música, uma das sete artes liberais e parte das quatro disciplinas matemáticas que Boécio nomeia de *quadrivium*: Astronomia (grandeza em movimento), Geometria (grandeza em descanso), Aritmética (números absolutos) e Música (números aplicados); complementadas por outras três, o *trivium*, relacionadas à palavra: Gramática, Dialética e Retórica, perfazendo um número de sete disciplinas consideradas essenciais ao conhecimento humano. Nesse contexto, entretanto, a dança era considerada uma atividade recreativa, como os esportes de corte, e nesse primeiro momento Arbeau já deixa claro o papel social da dança no universo cortesão.

CAPRIOL

...mas eu gostaria de ter adquirido a habilidade na dança durante as horas entre meus estudos sérios, um feito que teria tornado minha companhia bem-vinda a todos.

ARBEAU

Isso será fácil lendo livros franceses, para melhorar sua fluência, e aprendendo esgrima, dança e tênis, para que você possa ser uma companhia agradável tanto para senhoras quanto para cavalheiros.

CAPRIOL

Tenho prazer em esgrima e tênis, o que me torna querido e familiar entre os rapazes. Mas, sem saber dançar, não posso agradecer às donzelas, das quais, me parece, depende toda a reputação de um jovem com quem se casar.

ARBEAU

Você está certo, pois naturalmente o homem e a mulher procuram um ao outro e nada melhor para levar um homem a atos de cortesia, honra e generosidade do que o amor. E se você deseja se casar deve perceber que uma amante é ganha pelo bom temperamento e graça exibidos enquanto dança, porque as senhoras não gostam de estar presentes em esgrima ou tênis, onde uma espada estilhaçada ou um golpe de uma bola de tênis podem causar-lhes lesões.

E mais adiante:

ARBEAU

E há mais, pois a dança é praticada para revelar se os amantes são saudáveis e bem dos membros e, ao fim delas, lhes é permitido se beijar, para que possam se tocar e saborear uns aos outros. Assim, a dança possibilita verificar se estão bem ou se emitem um odor desagradável de carne estragada. Portanto, sob esse ponto de vista, muito além das muitas outras vantagens que se derivam da dança, constatamos que ela se torna essencial em uma sociedade bem ordenada. (Arbeau, 1589: p. 2, 2v).³

³ Todas as traduções dos trechos de *Orchesographie* foram realizadas por Mário Orlando Mendes Guimarães, a partir do original em francês de 1589.

Mais adiante, Arbeau segue dando definições e explicações sobre a dança e ato de dançar:

ARBEAU

Já lhe disse que a dança depende da música e das suas modulações. Sem essa qualidade rítmica, a dança seria confusa e obscura. Da mesma maneira, os gestos dos membros devem acompanhar o ritmo dos instrumentos musicais, pois o pé não deve falar uma coisa, e a música, outra. Todos os eruditos sustentam que a dança é uma espécie de retórica muda, pela qual o orador pode, sem dizer uma única palavra, fazer-se compreender por seus movimentos e persuadir os espectadores de que é um sujeito digno de ser aclamado, elogiado e amado. (Arbeau, 1589: p.5, 5v).

Em outro momento, falando das danças da Grécia antiga⁴ e da ausência de fontes sobre seus passos e coreografias, Arbeau faz um paralelo entre as danças da Antiguidade e as da Renascença. Compara a *emmeleia* com pavanais e basse dances, a *kordax* com galhardas, tourdions, voltas, gavottes e branles de Champagne, a *sikinnis* com branles duplas e simples, e a *pírrica* com “les bouffons” ou mattachins, ao que Capriol lhe diz:⁵

Prevejo então que a posteridade permanecerá ignorante sobre todas essas novas danças que você nomeou pela mesma razão que fomos privados do conhecimento das de nossos ancestrais...não permita que isso aconteça, Monsieur Arbeau, pois está em seu poder impedi-lo. (Arbeau, 1589: p. 4v).

⁴ Nesta e nas páginas seguintes, Arbeau revela-se um homem da Renascença, um humanista mergulhado na literatura da Antiguidade. Suas tentativas de justificar a dança com base na perspectiva grega são típicas de seu período, assim como sua ânsia de traçar paralelos não históricos entre as danças da Grécia antiga e as da França do século XVI reflete o desejo de todos os homens cultos do período, de imitar a antiguidade.

⁵ O coro no teatro grego fazia uma série de movimentos coreografados em parábase, a entrega coral da mensagem do dramaturgo ao público. O coro era liderado pelo corego, o líder do coro. Os passos e o ritmo das danças podiam variar de acordo com as medidas poéticas da peça, e havia um tipo específico de dança para cada um dos gêneros dramáticos. O coro executava a emmeleia em tragédias, o kordax na comédia grega, e o sikinnis em uma peça satírica. Essa formulação suscitou muitas especulações modernas, principalmente porque Platão nas Leis divide a dança em duas categorias, a Emmeleia pacífica e a Pírrica bélica. [Platão, Leis 816b, livro 7]. Temos ainda o pírrico (do grego purrichios, purrichê), um dos vários padrões rítmicos gregos antigos, por extensão também aplicado a uma dança de guerra, a pírrica.
Ver: https://www.worldhistory.org/Greek_Dance/

Aqui se confirma a modéstia retórica mencionada anteriormente pois, apesar de ter deixado de lado seu trabalho quando o terminou, afirmando que seus manuscritos não passavam de “rabiscos para matar o tempo”, Arbeau mostra total consciência da sua importância para a posteridade.

E Capriol segue:

Não me atormente mais demorando a atender meu pedido de aprender como se executam os movimentos das danças, para que eu possa dominá-los e não ser censurado por ter o coração de um porco e a cabeça de um burro, como Luciano [Luciano de Samósata, satirista grego do século II] fez com Cráton [personagem de uma das sátiras de Luciano].

ARBEAU

Luciano não dirigiu essa censura àqueles que não desejavam dançar, ou àqueles que desejavam, mas não podiam aprender a arte, e sim para aqueles que a condenavam e desejavam abolir a dança como se fosse uma prática maligna, sem refletir que as danças são de dois tipos. Um deles é empregado na guerra para a força e defesa do Estado, o outro é recreativo e tem a virtude de conquistar corações e despertar o amor. É um dispositivo preliminar e, como já lhe disse, útil para determinar se uma pessoa é deformada pela gota ou por algum defeito nos membros. Também se ela é graciosa e modesta. (Arbeau, 1589: p. 6).

Dessa forma, Arbeau reitera a importância social das danças, fazendo uma leve crítica aos que a condenavam aproveitando para, mais uma vez, mostrar erudição a seus leitores igualmente letrados. E nos introduz aos dois tipos de dança: a marcial e a recreativa. Mas antes fala dos benefícios que a dança proporciona à saúde, neste trecho que deixa bem claro o papel da mulher na sociedade e as restrições a que estava submetida.

ARBEAU

Galeno [médico e filósofo romano de origem grega, (ca. 129 – ca. 199 ou 217)] diz, em seu livro de regras para a saúde, que todas as coisas têm um desejo natural de movimento

e que todos devem praticar exercícios leves e moderados, como as danças inventadas pelos jônios [Um dos povos da Antiguidade que participaram da formação da cultura grega] para esse fim. Isso contribui muito para a saúde, até mesmo das jovens que, levando uma vida sedentária, empenhadas em tricotar e bordar, estão sujeitas a uma variedade de maus humores que precisam ser dissipados por algum exercício moderado.

CAPRIOL

Dançar é um exercício muito adequado para elas, pois não são livres para passear, aqui, acolá, ou em muitos lugares da cidade, como nós podemos, sem repreensão. Na verdade, precisamos dançar menos do que elas, mas, por tudo isso, estou desejoso de aprender esta arte, que é ao mesmo tempo tão antiga, tão honrosa e tão benéfica. (Arbeau, 1589: p. 6v).

O ensino das danças recreativas se inicia com a *basse dance*, apreciada pela geração anterior e já fora de moda e, após Capriol lhe perguntar sobre que movimentos fazer se quiser dançá-la, Arbeau lhe diz:

Em primeiro lugar, quando você entrar no local onde a companhia está reunida para a dança, escolha alguma donzela graciosa que lhe agrade e, tirando o chapéu ou o gorro, com a mão esquerda, estenda-lhe a mão direita para levá-la a dançar. Ela, sendo sensata e bem educada, oferecerá a mão esquerda e se levantará para acompanhá-lo. Então, à vista de todos, você a conduzirá até o final da sala e avisará os músicos para que toquem uma *basse dance*. E quando eles começarem a tocar, você começará a dançar. E certifique-se de que, ao solicitar uma *basse dance*, eles entendam que você se refere a uma de forma regular. No entanto, se a melodia de alguma balada, arranjada em forma de *basse dance*, lhe agrada mais do que outra, você pode cantarolar aos músicos como ela começa.

CAPRIOL

Se a donzela me recusasse, eu ficaria profundamente humilhado.

ARBEAU

Uma donzela bem-educada jamais recusará aquele que lhe fizer a honra de convidá-la para tal, e se o fizesse seria considerada estúpida, porque se não deseja dançar não deveria ocupar seu lugar entre as outras.

CAPRIOL

Concordo plenamente, mas mesmo assim a vergonha da recusa recairia sobre mim.

ARBEAU

Se você estiver seguro das boas graças de outra donzela da companhia, você deve levá-la e deixar a descortês, depois de se desculpar por tê-la importunado. Ainda assim, há muitos que não suportariam com tanta paciência; mas é melhor falar gentilmente do que com rancor, e assim ganhar a reputação de bondoso e bem-humorado e permitir que seu próprio comportamento a marque como arrogante e indigna da honra que você lhe deu. (Arbeau, 1589: p. 25, 25v).

Dessa forma Arbeau nos apresenta mais esse trecho sobre boas maneiras e, a partir daí, ensina os passos da dança e sua coreografia, seguindo posteriormente com os passos da pavana⁶. Nesse momento, nos apresenta as situações em que é conveniente dançá-la, sempre com decoro, gravidade e honradez.

ARBEAU

A referida pavana não se tornou obsoleta ou fora de moda, e creio que nunca o será, embora na verdade não seja tão popular quanto foi no passado. Nossos músicos a tocam quando se planeja casar uma moça de boa família, diante da Santa Igreja, ou quando conduzem procissões dos sacerdotes, mestres e confrades de alguma fraternidade notável. (Arbeau, 1589: p. 28v).

⁶ A pavana era de origem italiana, ocasionalmente escrita *padovana* sugerindo Pádua como seu berço. Por causa de sua grande popularidade na Espanha, por muito tempo se supôs ter se originado lá, enquanto outros associam o nome às palavras francesas *se pavoner* (mover-se como um pavão). A pavana e a galharda são um exemplo da associação musical de dois tipos de dança contrastantes, muito utilizados por compositores no final do século XVI e precursor da suíte instrumental e, eventualmente, da sonata.

E mais adiante:

CAPRIOL

Acho essas pавanas e basse dances belas e sérias, e muito convenientes para pessoas honradas, especialmente para damas e donzelas.

ARBEAU

O Cavalheiro pode dançar a pavana com a capa e a espada. Outros, como você, usando suas longas vestes, andando com decoro e gravidade. E as donzelas com o semblante humilde, os olhos baixos, às vezes fitando a assistência com modéstia virginal. Em dias de festa solene a pavana é usada por reis, príncipes e nobres senhores, para se exibirem com seus grandes mantos e trajes de cerimônia. E então Rainhas, Princesas e Damas os acompanham, as longas caudas de seus vestidos soltas e deslizando atrás delas, às vezes carregadas por donzelas. E as ditas pавanas são tocadas por charamelas e sacabuxas, que anunciam o grande baile, e arranjadas para durar até que os dançarinos tenham dado duas ou três voltas no salão, a não ser que prefiram dançá-la avançando e recuando. Pавanas também são usadas quando se quer enaltecer, em uma *mascarade*⁷, a entrada triunfante de carruagens de deuses e deusas, imperadores ou reis cheios de majestade. (Arbeau, 1589: p. 29, 29v).

Após ter ensinado os passos do tourdion, dança alegre e viva que se segue à basse dance, Arbeau dá a Capriol um aviso, lembrando-lhe de que os movimentos da dança têm que ser bem próximos ao chão, e feitos com suavidade (como uma donzela faria), para não causar incômodos à dama, ou expô-la a situações vexatórias, a menos que se esteja dançando com alguma “vadia robusta do salão dos empregados”.

⁷ Uma *mascarade*, no século XVI, muitas vezes significava uma procissão de plataformas sobre rodas suntuosamente decoradas, cada uma com um grupo de atores representando alguma cena heroica, geralmente emprestada da mitologia. Esses carros alegóricos paravam diante dos personagens exaltados presentes e os atores declamavam em sua homenagem.

CAPRIOL

Vou me lembrar muito bem desse aviso, e também do motivo de tê-lo dado, pois ao dançar o *tourdion*, segura-se sempre a donzela pela mão e aquele que o dançar com muita rudeza poderá gerar muito desconforto e sacudidelas à dita donzela.

ARBEAU

Hoje os bailarinos não têm essas considerações de decoro nas *voltas* e outras danças igualmente lascivas e equivocadas, que entraram em uso. Enquanto as dançam, as donzelas saltam de tal maneira que na maioria das vezes mostram os joelhos nus se não colocarem as mãos em suas roupas para impedi-lo.

CAPRIOL

Essa maneira não me parece bonita ou honrada exceto para dançar com uma boa camareira galesa. (Arbeau, 1589: p. 45, 45v).

E ao final, no momento da despedida, Capriol faz seus agradecimentos. Arbeau se desculpa por não ter sido capaz de demonstrar, na prática, seus ensinamentos, dada a sua idade avançada (outro artifício retórico), e ainda deixa no ar a possibilidade de nos brindar, posteriormente, com um segundo volume incluindo danças produzidas em Langres, que ficaram fora deste tratado.

CAPRIOL

Agradeço-lhe, Monsieur Arbeau, pelo esforço que teve para me ensinar a dançar.

ARBEAU

Eu gostaria de ter sido capaz de igualar meu desempenho ao caloroso afeto que tenho por você, e que você o receba com esse espírito. Estou ansioso para dar-lhe as melodias e movimentos de vários balés e bailes de máscaras produzidos nesta cidade, que serão abordados em um segundo tratado, o mais breve possível. Enquanto isso pratique essas danças integralmente e torne-se um companheiro digno para os planetas, que são dançarinos naturais. Ou, das ninfas que Marco Varro [Antiquário romano e homem de letras (116-27 a.C)] disse ter visto na Lídia erguer-se de uma lagoa ao som da flauta,

dançar e depois regressar a sua lagoa. E depois de você ter dançado com sua amada, volte para o grande lago de seus estudos para ser enriquecido com eles, como eu rogo a Deus que lhe conceda a graça. (Arbeau, 1589: p. 104).

Infelizmente o segundo volume mencionado jamais foi escrito. Acredito que se Arbeau tivesse decidido publicar ele mesmo seu tratado, teria feito alguns ajustes ou elaborado mais seu texto. De toda forma o que nos chegou é de extrema importância, sendo um material de valor inestimável para a recriação das danças do século XVI e para o conhecimento do ambiente cortesão durante o humanismo.

Referências Bibliográficas:

- Arbeau, T. (1589). *Orchésographie et traicté en forme de dialogue...* Langres: Edição do Autor.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau.langPT>
- Evans, M. S. (1967). *Orchesography*; tradução. New York, EUA: Dover Publications.
- Perrenet, P. (1926). *Etienne Tabourot, sa famille et son temps*. Dijon, França: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829/texteBrut>

MÁRIO ORLANDO MENDES GUIMARÃES: Integrante do Conjunto de Música Antiga da Universidade Federal Fluminense (UFF) desde 1984, como músico contratado. Mestre em Belas Artes pelo Sarah Lawrence College, NY, EUA (1987-1989), no programa de performance da música medieval e renascentista. Professor de danças da renascença em diversos cursos e oficinas de música antiga pelo Brasil desde a década de 1990. Atualmente doutorando na Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA/USP) em musicologia, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mônica Isabel Lucas.

MÔNICA LUCAS: Graduiu-se em Música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga (flauta doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia, Holanda. Sua pesquisa acadêmica, desde o doutorado, envolve o repertório do séc. XVIII pela perspectiva poético-retórica. É professora associada do Departamento de Música da ECA-USP e diretora artística da orquestra barroca Eos – Música Antiga USP.

DOSSIER – Segunda entrega

XIII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII –

VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

A história da clarineta oitocentista no Brasil através dos periódicos

Luciano Silveira Pereira

USP

lucianosper@usp.br

Fernando José Silveira

UNIRIO

clarinetarj@gmail.com

Resumo

Esse artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado, ainda em andamento, que contempla a busca por toda e qualquer informação a respeito da clarineta no ambiente musical do Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1855. Esse período compreende o início da história da clarineta no Brasil culminando na criação da sua primeira cátedra no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1855.

Esse período foi de grande transformação social e de verdadeira consolidação cultural do Rio de Janeiro, cidade considerada como o principal ponto de partida e modelo da vida cultural brasileira. Com esse objetivo, foram selecionados somente os periódicos publicados no Rio de Janeiro e que atendem o período compreendido pela pesquisa.

Alguns destes periódicos circularam em um período que ultrapassou o ano de 1855. No entanto, só foram averiguadas as publicações realizadas até o ano limite.

Palavras-chave: Clarineta, História da Clarineta, Ensino, Conservatório de Música.

Abstract

The history of the 19th century clarinet in Brazil through periodicals

This article is an excerpt from a doctoral research, still in progress, which contemplates the search for any and all information about the clarinet in the musical environment of Rio de Janeiro between the years 1808 and 1855. This period comprises the beginning of the history of the clarinet in Brazil, culminating in the creation of his first chair at the Imperial Conservatory of Music in Rio de Janeiro, in 1855.

This period was one of great social transformation and true cultural consolidation of Rio de Janeiro, a city considered as the main starting point and model of Brazilian cultural life. For this purpose, only the journals published in Rio de Janeiro and covering the period covered by the research were selected.

Some of these periodicals circulated in a period that surpassed the year of 1855. However, only the publications carried out until the limit year were investigated.

Keywords: Clarinet, Clarinet History, Teaching, Conservatory of Music.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Silveira Pereira, L., e Silveira, F. J. (2023). A história da clarineta oitocentista no Brasil através dos periódicos. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 89-102.

Introdução

Sabe-se que o período joanino no Brasil (1808-1821) foi de grande importância para a cultura musical do Rio de Janeiro, não só pelas atividades musicais constantes nesse período, como também pelo legado deixado às gerações posteriores. Grupos musicais como a Capela Real e a Real Câmara (posteriormente Capela Imperial e Imperial Câmara) foram criados para atender à demanda da Corte portuguesa. Livros como os de Ayres de Andrade (1967, 2v.), André Cardoso (2005 e 2008) e trabalhos acadêmicos como os de Fernando Binder (2004 e 2006), entre outros, apontam para atividades musicais que aconteciam em casas de ópera, na Sé do Rio de Janeiro e a partir de 1813, no Real Theatro de São João.

O trabalho de doutorado, do qual este artigo faz parte, visa buscar toda informação a respeito das atividades musicais que envolveram a clarineta no Rio de Janeiro, com os objetivos de delinear o seu uso profissional e didático no período anterior à criação da sua cátedra no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro, em 1855 e, entender como se deu a influência dos clarinetistas estrangeiros que vieram ao Brasil no período proposto por essa pesquisa.

Esse artigo pretende trazer as informações encontradas nos periódicos com o propósito de atestar a prática musical da clarineta, bem como apontar seus intérpretes.

Para tal propósito, foram consultados periódicos no sítio da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>). Selecionou-se os periódicos que presumivelmente tivessem uma relação direta ou indireta com atividades em que a clarineta pudesse estar presente, ou seja, que abordassem tanto a performance quanto o ensino.

Baseado nestes critérios foram encontrados 10 periódicos que continham o termo “clarineta” bem como suas variantes ortográficas “clarinete”, “clarinette” e “clarinetto”, já que naquela época não havia padronização da ortografia e nem sempre era usada a palavra em português. Os 10 periódicos são:

PERIÓDICO	EDIÇÕES	REPRODUÇÃO	PERIODICIDADE
<i>A Imprensa</i>	23	1852 e 1853	Semanal
<i>A Marmota na Corte</i>	431	1849 a 1853	Bissemanal
<i>Almanak Laemmert</i>	12	1844 a 1885	Anual
<i>Correio Mercantil</i>	682	1830 a 1836	Diária
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	10314	1821 a 1878	Diária
<i>Jornal do Commercio</i>	9559	1827 a 2016	Diária
<i>O Correio da Tarde</i>	1994	1855 a 1862	Diária
<i>O Despertador</i>	1138	1838 a 1841	Desconhecida
<i>O Mercantil</i>	1200	1844 a 1847	Diária
<i>Periódico dos Pobres</i>	807	1850 a 1871	Trisemanal

A atenção do presente artigo se concentra nas ocorrências encontradas em cada um destes periódicos. As informações coletadas, quando citadas, utilizarão a grafia original da época, e aparecerão em *itálico*. Ao final de cada ocorrência constam a edição, a data e a página do evento citado. A numeração das páginas segue a do arquivo digital.

Seguem abaixo os periódicos, dispostos em ordem alfabética, com suas respectivas ocorrências, notas e menções:

A Imprensa

- Elogio à apresentação dos solos do clarinetista Sr. Moura. Ao que tudo indica no texto do periódico trata-se da ópera *I Capuletti e i Montecchi*, de Vincenzo Bellini (Edição 10, de 19/11/1852, p. 4).

A Marmota na Corte

- Valsa* composta pelo senhor Antonio Luis de Moura, insigne clarineta do Theatro Provisório (...) (Edição 423, de 02/12/1853, p. 1; Edição 425, de 09/12/1853, p. 4).
- Elogio ao concerto dado por Antonio Luis de Moura (Edição 425, de 09/12/1853, p. 1).

Almanak Laemmert

- Aponta João Bartholomeu Klier¹ e Norberto Manoel de Normandia como clarinetistas da Capela Imperial (Edição 6, 1849, p. 109; Edição 7, 1850, p. 122; Edição 8, 1851, p. 139; Edição 9, 1852, p. 154; Edição 10, 1853, p. 141; Edição 11, 1854, p. 147; Edição 12, 1855, p.171).
- Cita Jorge Henrique Klier como professor de flauta, clarineta e piano (Edição 9, ano 1852, p. 398; Edição 10, ano 1853, p. 409).

Correio Mercantil

- No Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara “(...) *terá lugar um Duetto concertante de Frauta e Clarineta executados pelos Srs. Motta e Khir²* (...)” (Edição 52, 20/10/1830, p. 3; Edição 58, 27/10/1830, p. 4).

Diário do Rio de Janeiro

- Menção a Mr. De Wael, que se propõe a ensinar clarineta em sua casa e em domicílio. (Edição 8, 09/03/1826, p. 3).
- Apresentação no Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara, de um *Duetto concertante* para flauta e clarineta, executado pelos professores José Bartholomeu Klier e Francisco da Motta (Edição 23, 27/10/1830, p. 4).
- Apresentação no Theatro Constitucional Fluminense, de um *Concerto de clarinete* por Mr. Klier (Edição 10, 13/01/1832, p. 4).
- Apresentação no dia 18 de agosto da *Batalha da Terceira* e variações do *Hino de S. M. Fidelíssima*, com uma orquestra da qual fazem parte os primeiros professores desta Corte,

¹ Consta também, no *Almanak Laemmert*, o nome de João Bartholomeu Klier como diretor da orquestra do Theatro de São Pedro de Alcântara (Edição 5, 1848, p. 337; Edição 6, 1849, p. 272; Edição 7, 1850, p. 302).

² Na edição 52 há um erro de impressão. Trata-se na verdade de Klier (João Bartholomeu Klier), importante clarinetista no cenário musical do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Na edição 58 se faz uma menção a esse mesmo repertório, que é executado novamente, agora com o nome completo dos executantes e sem o referido erro.

sendo a clarineta o Sr. Klier (Edição 180, 14/08/1838, p. 3; Edição 183, 18/08/1838, p. 2).

- Aulas de música e clarineta pelo Sr. Melliet, artista dos *Concerts Musard* em Paris (Edição 86, 17/04/1839, p. 4).
- Concerto musical em 28 de janeiro na Sala de Baile de Matacavallos, onde se executará entre diversas obras, variações de clarineta, executadas pelo senhor J. Carvalho (Edição 21, 28/01/1842, p. 2).
- Contratação de professores de música, pelo Conservatório de Dança e Música, sendo Francisco da Motta responsável pelas aulas de flauta, corne-inglês, oboé, fagote e clarineta (Edição 7263, 24/07/1846, p. 4; Edição 7265, 28/07/1846, p. 4; Edição 7266, 29/07/1846, p. 4; Edição 7267, 30/07/1846, p. 4; Edição 7268, 31/07/1846, p. 4; Edição 7270, 03/08/1846, p. 8).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara de variações de clarinete tocadas pelo senhor Rufino José Ribeiro (Edição 7378, 10/12/1846, p. 3).
- Festa de Santa Luzia na Freguesia de Santa Rita no dia 13 de dezembro, onde o professor Antonio Luis de Moura tocará umas variações de clarineta (Edição 306, 10/11/1853, p. 3, Edição 325, 25/11/1853, p. 2).
- Concerto vocal e instrumental no Salão do Provisório, no dia 17 de dezembro onde Antonio Luis de Moura tocará fantasias de clarineta sobre motivos da *Sonnambula* e do *Pirata* (Edição 335, 05/12/1853, p. 4; Edição 344, 14/12/1853, p. 3; Edição 345, 15/12/1853, p. 4; Edição 346, 16/12/1853, p. 4; Edição 347, 17/12/1853, p. 2).
- Elogios à performance de Antonio Luis de Moura (Edição 343, 23/12/1853, p. 2).
- Apresentação de um Duo de saxofone e clarineta executado pelos professores João Pereira da Silva e Antonio Luis de Moura (Edição 14, 14/01/1854, p. 3).
- Apresentação de variações de clarineta por Antonio Luis de Moura (Edição 65, 06/03/1854, p. 4).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara, em 17 de agosto, onde o senhor Thomaz de Araújo Ribeiro executará na sua clarineta uma variação de suas composições (Edição 224, 17/08/1854, p. 4).

- Apresentação no dia 18 de setembro no Theatro Lyrico Fluminense da ópera *A Filha do Regimento*. Haverá também academia de música vocal e instrumental onde Antonio Luis de Moura executará uma fantasia sobre motivos do *Pirata*, composição do Sr. Gianini (Edição 254, 17/09/1854, p. 4).
- Reorganização do Conservatório de Música (Edição 37, 06/02/1855, p. 1) com a contratação de novos professores, dentre eles o segue: Antonio Luis de Moura, responsável pela cátedra de clarineta e outros instrumentos de sopros.

Jornal do Commercio

- Apresentação no Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara no dia 20 de outubro, de um Dueto de flauta e clarineta pelos senhores Motta e Klier (Edição 54, 16/10/1830, p. 4; Edição 57, 20/10/1830, p. 4; Edição 63, 27/10/1830, p. 4).
- Academia de música vocal e instrumental, cujo programa contém variações de clarineta executadas pelo professor José Joaquim (Edição 205, 16/05/1832, p. 4).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara no dia 29 de agosto, onde será executada a abertura *Semiramis*, seguida de um concerto de clarineta por Mr. Klier (Edição 195, 28/08/1833, p. 2).
- Apresentação no dia 20 de dezembro no Theatro da Praia de Dom Manuel, onde o professor Klier executará lindas variações de clarinete (Edição 285, 20/12/1834, p. 2 e 3).
- Academia de música no Theatro Constitucional Fluminense em 4 de fevereiro, onde na segunda parte se executarão entre várias obras as *Variações de clarineta* por Marcolino Alves de Souza e composição de Januário da Silva Arvellos (Edição 26, 04/02/1836, p. 2).
- Apresentação no dia 31 de outubro no Theatro da Praia de Dom Manuel, onde o professor Klier executará variações de clarinete (Edição 234, 27/10/1836, pág. 3; Edição 235, 28/10/1836, p. 2).
- Academia de música em dia 16 de outubro, onde João Bartholomeu Klier executará variações de clarineta (Edição 225, 11/10/1837, p. 4; Edição 227, 13/10/1837, p. 3).

- Apresentação em 18 de agosto, com grande orquestra formada pelos primeiros professores da Corte, onde se executará a *Batalha da Terceira*, seguido do *Hino de S. M. Fidelíssima* e de variações compostas pelo Sr. Vaccari e executadas no violino, fagote e clarineta pelos senhores Matta, Motta e Klier (Edição 176, 09/08/1838, p. 3).
- Anúncio de aulas de clarineta oferecidas pelo Sr. Milliet, artista dos *Concerts Musard* em Paris (Edição 82, 12/04/1839, p. 4).
- Academia de música no Theatro Francez³ no dia 15 de maio, onde será apresentado um concerto de clarineta executado por Bernardo dos Santos (Edição 116, 03/05/1840, p. 4).
- Apresentação no Theatre Français na Salle S. Januário no dia 23 de novembro onde o mestre João Carvalho executará “Air varié” de clarinete (Edição 304, 16/11/1840, p. 3).
- Academia de música no Theatro Francez no dia 30 de julho, onde serão apresentados um concerto de clarineta e variações de clarineta “Le don l’amitié”, ambas executadas por J. Huerta (Edição 187, 26/07/1841, p. 1; Edição 188, 27/07/1841, p. 4; Edição 189, 28/07/1841, p. 3; Edição 190, 29/07/1841, p. 3; Edição 191, 30/07/1841, p. 3).
- Divertimento de música na Sala de Baile de Matacavallos no dia 27 de agosto, onde serão apresentados um dueto concertante para piano e clarineta e uma fantasia para clarineta, executadas por José Huerta na clarineta e Carlos Corty ao piano (Edição 218, 27/08/1841, p. 4).
- Concerto musical na Sala de Baile de Matacavallos no dia 28 de janeiro, onde o Sr. Carvalho executará variações de clarinete (Edição 27, 28/01/1842, p. 4).
- Academia de música no Theatro de São Francisco no dia 12 de abril, onde será apresentado um grande pot-pourri arranjado e executado na clarineta por Dionísio Trucchi (Edição 97, 11/04/1842, p. 3; Edição 98, 12/04/1842, p. 2).
- Apresentação de música no Theatro de São Francisco, onde será apresentado tema de Mozart com variações na clarineta por Dionísio Trucchi (Edição 120, 04/05/1842, p. 3; Edição 121, 05/05/1842, p. 3; Edição 122, 06/05/1842, p. 3; Edição 124, 08/05/1842, p. 4; Edição 125, 09/05/1842, p. 3).

³ Theatro Francez ou Theatre Français eram outros nomes conhecidos do Theatro de São Januário, por conta justamente de ter funcionado nele uma Companhia Francesa de ópera.

- Contratação, pelo Conservatório de Dança e Música, do professor Francisco da Motta, responsável pelas aulas de flauta, corne-inglês, oboé, fagote e clarineta (Edição 203, 24/07/1846, p. 4; Edição 208, 29/07/1846, p. 4; Edição 209, 30/07/1846, p. 3; Edição 210, 31/07/1846, p. 4; Edição 211, 01/08/1846, p. 4; Edição 212, 02/08/1846, p. 3; Edição 213, 03/08/1846, p. 4).
- Aviso sobre os dias e horários das aulas de flauta, corne-inglês, oboé, fagote e clarineta ministradas pelo professor Francisco da Motta, que serão às terças, quintas e sábados das 12h às 15h (Edição 217, 07/08/1846, p. 4; Edição 218, 08/08/1846, p. 3; Edição 221, 11/08/1846, p. 4; Edição 223, 13/08/1846, p. 4; Edição 226, 16/08/1846, p. 4; Edição 227, 17/08/1846, p. 4; Edição 228, 18/08/1846, p. 4; Edição 230, 20/08/1846, p. 6).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara no dia 19 de novembro de variações de clarineta, executadas por Rufino José Ribeiro (Edição 308, 06/11/1846, p. 4; Edição 323, 21/11/1846, p. 4; Edição 340, 08/12/1846, p. 4; Edição 341, 09/12/1846, p. 4; Edição 342, 10/12/1846, p. 4).
- Academia de música no Salão da Floresta, no dia 7 de fevereiro, com variações de clarineta executadas por João de Carvalho da Cunha e Silva (Edição 21, 21/01/1848, p. 4; Edição 37, 06/02/1848, pág. 4; Edição 38 07/02/1848, p. 4).
- Elogios ao solos de clarineta executados pelo Sr. Klier durante a execução da ópera *Norma* no Theatro de São Pedro de Alcântara (Edição 253, 15/09/1850, p. 2).
- Aulas particulares de piano, flauta e clarineta, por Jorge Henrique Klier (Edição 164, 15/06/1852, p. 4; Edição 333, 04/12/1855, p. 3).
- Elogio ao solo de clarinete do Sr. Moura (Edição 209, 29/07/1853, p. 5).
- Apresentação no Theatro de São Francisco no dia 25 de novembro, onde Antonio Luis de Moura executará umas brilhantes variações de clarinette (Edição 325, 24/11/1853, p. 4; Edição 326, 25/11/1853, p. 4).
- Festa de Santa Luzia na Freguesia de Santa Rita no dia 13 de dezembro, onde o professor Antonio Luis de Moura tocará umas variações de clarineta (Edição 311, 10/11/1853, p. 3, Edição 326, 25/11/1853, p. 2).

- Grande concerto vocal e instrumental no dia 17 de dezembro, em benefício de Antonio Luis de Moura, com programa a ser anunciado (Edição 336, 05/12/1853, p. 4, Edição 347, 16/12/1853, p. 4; Edição 348, 17/12/1853, p. 2).
- Anúncio sobre a distribuição da *Valsa* de Antonio Luis de Moura aos assinantes do periódico *Marmota* (Edição 337, 06/12/1853, p. 3).
- Realização de uma missa *Deo Gratias* no dia 15 de janeiro onde, na oração do Evangelho, haverá um Duo de saxofone e clarineta executado pelos professores João Pereira da Silva e Antonio Luis de Moura (Edição 14, 14/01/1854, p. 2).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara no dia 7 de março com o Sr. Antonio Luis de Moura executando umas variações de clarineta sobre motivos da ópera *Val-dandoor* (Edição 63, 04/03/1854, p. 4; Edição 64, 05/03/1854, p. 4; Edição 65, 06/03/1854, p. 4; Edição 67, 07/03/1854, p. 4).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara, em 17 de agosto, onde o senhor Thomaz de Araújo Ribeiro executará na sua clarineta uma variação de suas composições (Edição 227, 17/08/1854, p. 4).
- Apresentação da ópera *A Filha do Regimento* pela Companhia Lyrica Italianna, em 12 de setembro. Segue-se uma academia de música com Antonio Luis de Moura executando na clarineta uma fantasia sobre motivos do *Pirata* (Edição 245, 04/09/1854, p. 4; Edição 246, 05/09/1854, p. 4).
- A Edição 37, de 6 de fevereiro de 1855, na página 2, traz menção à reorganização do Conservatório de Música com a contratação de vários professores, dentre eles Antonio Luis de Moura, responsável pela cátedra de clarineta e outros instrumentos de sopros.

O Correio da Tarde

- Récita no dia 7 de novembro onde se executará uma nova comédia em 3 atos: *Uma saúde aos noivos*. No intervalo entre o 1º e 2º atos, o Sr. Antonio Luis de Moura, em sua clarineta, acompanhado pelo maestro Dionísio Vega, no piano, executará uma bela *Fantasia*. (Edição

68, 29/10/1855, p. 4; Edição 70, 31/10/1855, p. 4; Edição 71, 02/11/1855, p. 4; Edição 72, 03/11/1855, p. 4).

O Despertador

- Apresentação no dia 23 de novembro, na Salle St. Januário do Theatre Français, onde será executada, na primeira parte, uma *Air Varié* de clarinette, por Mr. João Carvalho (Edição 830, 22/11/1840, p. 4).
- Academia de música no Theatro de São Pedro de Alcântara em benefício dos professores João Victor Ribas e José Huerta, no dia 30 de julho. Haverá na primeira parte a execução do Concerto de clarinete, pelo beneficiado J. Huerta, com composição do mestre Müller. Na segunda parte, J. Huerta executará as variações de clarineta *Le Don Amitié*, também do mestre Müller (Edição 1058, 28/07/1841, pág. 4; Edição 1059, 29/07/1841, pág. 3; Edição 1060, 30/07/1841, pág. 3).
- Divertimento de música, dado por Carlos Corty, professor de piano, no dia 27 de agosto. Haverá a execução de um *Duetto Concertante* para piano e clarinette executado pelo senhores José Huerta e Carlos Corty na primeira parte. Na segunda parte o Sr. Huerta executará uma *Fantasia* (Edição 1088, 27/08/1841, pág. 4).

O Mercantil

- Contratação de dois professores de música pelo Conservatório de Dança e Música, Francisco da Motta e José Joaquim dos Reis. O primeiro para lecionar flauta, corne-inglês, oboé, fagote e clarineta, e o segundo, rabeca e violoncelo (Edição 207, 26/07/1846, pág. 4).
- Contratação de mais um professor, Alexandre Magallar, responsável pelas aulas de clarineta de chaves, piston, oficleide, trompa e trombone (Edição 211, 30/07/1846, pág. 4).
- Apresentação no Theatro de São Pedro de Alcântara, no dia 19 de novembro onde o Sr. Rufino José Ribeiro executará variações de clarinete (Edição 308, 06/11/1846, pág. 4).
- Concerto do dia 16 de outubro pela posse da nova diretoria do Theatro de São Pedro de

Alcântara. O concerto foi dividido em três partes, sendo que na segunda, o professor João Bartholomeu Klier executou variações de clarineta (Edição 29, 21/10/1847, pág. 4).

Periódico dos Pobres

- Concerto no Theatro Provisório, dado pelo Sr. Moura, primeiro clarineta do Theatro, no dia 17 de dezembro (Edição 138, 17/12/1853, pág. 4).

Para a otimização das informações, foram selecionadas aquelas que apresentam explicitamente os nomes dos clarinetistas envolvidos. Alguns periódicos nos mostram diversas informações esparsas relacionadas à clarineta. São informações que envolvem anúncios de músicos, ofertas de trabalho em embarcações (naus, fragatas e corvetas), oferta de aulas particulares, comércio de artigos musicais (instrumentos, partituras e métodos), comércio de escravos que tocavam a clarineta e anúncios de apresentações de obras com clarineta, sem especificação do nome da obra e do executante.

Com isso obteve-se o nome de 16 clarinetistas com suas respectivas funções:

NOME	FUNÇÃO
Alexandre Magallar	Professor de clarineta do Conservatório de Dança e de Música
Antonio Luis de Moura	Clarineta do Theatro Provisório e professor de clarineta do Imperial Conservatório de Música
Bernardo dos Santos	Clarineta
De Wael	Professor particular de clarineta e lojista
Dionísio Trucchi	Clarineta
Francisco da Motta	Professor de clarineta do Conservatório de Dança e de Música
João Bartholomeu Klier	Clarineta da Capela Imperial e lojista
João Carvalho da Cunha e Silva	Clarineta
Jorge Henrique Klier	Professor particular de clarineta
José Huerta	Clarineta
José Joaquim	Clarineta
Marcolino Alves de Souza	Clarineta

Norberto Manoel de Normandia	Clarineta da Capela Imperial
Sr. Melliet [ou Milliet]	Professor particular de clarineta
Rufino José Ribeiro	Clarineta
Thomas de Araújo Ribeiro	Clarineta

Por conta do grande número de aparições nos periódicos pesquisados, dois nomes merecem destaque, tanto pela contribuição no âmbito do ensino como no que diz respeito à performance. São eles: João Bartholomeu Klier e Antonio Luis de Moura.

João Bartholomeu Klier foi um clarinetista alemão que chegou ao Rio de Janeiro em 1828. Teve uma carreira como professor e músico da Capela Imperial (Andrade, 1967, vol. II, p. 183). Além disso, era responsável pela principal loja de instrumentos e artigos musicais do Rio de Janeiro, sendo apontado como editor de métodos em português⁴, incluindo um de clarineta, jamais encontrado. Presume-se que, pela sua notoriedade, ele possa ter sido professor de Antônio Luis de Moura (Silveira, 2009, p.95).

Antonio Luis de Moura proporcionou uma grande contribuição como músico, solista e principalmente como professor, já que foi o primeiro professor de clarineta nomeado em uma instituição oficial de ensino de música, o Imperial Conservatório de Música, em 15 de fevereiro de 1855 (Andrade, 1967, vol. II, p. 201 e 202).

Conclusão/Considerações finais

O presente trabalho apresentou todas as referências à clarineta encontradas nos principais periódicos publicados no Rio de Janeiro entre 1808 e 1855.

As informações coletadas permitiram observar que as atividades musicais em que a clarineta estava presente eram constantes e diversificadas, abrangendo apresentações de óperas, concertos beneficentes, academias de música (música de câmara), entre outras.

Além disso, foram revelados os nomes de 16 clarinetistas ativos na prática musical e no ensino do instrumento, cujas biografias ainda merecem ser estudadas. Entre os clarinetistas encontrados se destacam João Bartholomeu Klier e Antonio Luis de Moura. O primeiro viveu

⁴ Um anúncio do Jornal do Commercio diz haver uma venda “*de methodos em portuguez compostos por João Bartholomeu Klier (...) para piano, flauta e solfejos para canto, methodo novo de clarineta (este está se imprimindo) (...)*” (Jornal do Commercio, Ed. 138, 19/05/1852, p. 3).

no Brasil de 1828 até meados de 1850 e teve uma carreira como solista e integrante da Capela Imperial, além de ter um importante estabelecimento de artigos musicais.

Com isto, o trabalho revela a importância da clarineta no cenário musical carioca do século XIX, a ponto de figurar entre os instrumentos escolhidos para fazer parte da reformulação dos cursos do Imperial Conservatório de Música, em 1855. Desta forma, o trabalho contribui para a recuperação da trajetória da popularização do instrumento no Brasil.

Bibliografia

- Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado do Rio de Janeiro a luz de novos documentos*. 2 volumes. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.
- Cardoso, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins, 2008.
- Freire, Ricardo José Dourado. *The History and Development of the Clarinet in Brazil*. Michigan: Michigan State University, 2000. Tese de Doutorado (DMA) em Música.
- Fundação Biblioteca Nacional (Brasil). *BNDIGITAL: Hemeroteca Digital*. Rio de Janeiro.
- Loureiro, Maurício Alves. *A Clarineta no Brasil*. Relatório de pesquisa não publicado. São Paulo, 1988.
- Silveira, Fernando José Silva Rodrigues da. *Antônio Luís de Moura: o primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil*. In: Revista Música Hodie – Vol. 9, nº 1. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2009, p. 93-111.
- _____. *Clarinetistas Portugueses no Brasil do Século XIX: sua influência na consolidação do uso profissional e do ensino da clarineta no Brasil*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014. Trabalho de Pós-Doutorado.

LUCIANO SILVEIRA PEREIRA é Mestre em Música pela UNICAMP e Bacharel em Clarineta pela UNESP. Teve sua formação inicial pelo Conservatório de Tatuí, onde atua como professor de clarineta, música de câmara e história da música. É especialista na execução de clarinetas históricas com as quais atua no Ensemble Harmoniemusik e Conjunto de Música Antiga da USP, onde atualmente desenvolve sua pesquisa de Doutorado em Música, na área de Musicologia.

FERNANDO JOSÉ SILVEIRA é Doutor em Música (Execução Musical/Clarineta) pela UFBA com Pós-Doutorado na área de Musicologia Histórica na Universidade Nova de Lisboa. É professor titular de clarineta e música de câmara do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da USP.

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

Ritmopeia: a poesia da organização rítmica segundo

Johann Mattheson (1681-1764)

Mário Marques Trilha

Universidade do Estado do Amazonas

mariotrilha@gmail.com

Resumo

O grande compositor, lexicógrafo, crítico musical e teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764) afirmou, no seu tratado *Der Volkommene Cappelmeister* (1739), que o poder do *Rhythmus* (padrões de pés métricos) na organização da melodia é incomensurável, e que para os compositores o estudo e o conhecimento dos pés métricos são tão importantes quanto os da ciência melódica. Esse padrão, que atribui à organização rítmica um significado poético, é denominado ritmopeia. Segundo Mattheson, o significado dos pés métricos (*Fusse*) na arte poética encontra nos *Rhythmi* a sua equivalência na arte dos sons, por isso são nomeados “pés sonoros” (*Klang-Fusse*), porque os intervalos do canto (melodia) estão intrinsecamente relacionados ao ritmo. Mattheson estipulou 26 pés métricos ou sonoros. Além da transcrição dos seus valores em notação musical, ele forneceu, em vários casos, a origem histórica, o caráter, a adequação a um determinado tipo musical e até mesmo conselhos para a performance, demonstrando, assim, o papel fulcral da organização rítmica na composição musical.

Palavras-chave: métrica, rítmica, composição musical, teoria musical, música barroca.

Abstract

Rhythmopeia: the poetry of rhythmic organization according to Johann Mattheson (1681-1764)

The great German composer, lexicographer, music critic and theorist Johann Mattheson (1681-1764) stated, in his treatise *Der Volkommene Cappelmeister* (1739), that the power of *Rhythmus* (metrical foot patterns) in organizing melody is immeasurable, and that for composers, the study and knowledge of metrical feet is as important as melodic science. This pattern, which gives rhythmic organization a poetic meaning, is called *Rhythmopeia*. According to Mattheson, the meaning of metrical feet (*Fusse*) in poetic art finds its equivalent in *Rhythmi* in the art of sounds, which is why we name it “sounding feet” (*Klang-Fusse*), because the intervals of the song (melody) are intrinsically related to the rhythm. Mattheson stipulated 26 metric or sonorous feet. In addition to transcribing his values into musical notation, Mattheson provided, in several cases, the historical origin, character, suitability for a particular musical type and even advice for performance, thus demonstrating the central role of rhythmic organization in musical composition.

Keywords: metric, rhythmic, musical composition, musical theory, baroque music.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Marques Trilha, M. (2023). Ritmopeia: a poesia da organização rítmica segundo Johann Mattheson (1681-1764). *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 103-119.

Introdução

No século XVI, poetas, compositores e teóricos franceses tentaram compreender a importância da semântica na música da civilização clássica grega. Segundo o poeta, teórico e fundador da *Académie de Poésie et Musique* (1570), Antoine de Baif (1532-1589), na Grécia Antiga a música e a poesia constituíam uma entidade única (Vendrix, 1993: p.10). A métrica grega compreendia os metros líricos; os metros cantados, com acompanhamento musical, da poesia monódica e coral (lírica monódica, lírica coral, monódia e cantos corais do drama); os metros recitativos, sem acompanhamento musical, da poesia épica e das partes dialogadas do drama; e os metros recitativos com acompanhamento musical (Lopes, 2006: p.2).

A união entre as duas artes já tinha sido descrita como um elemento típico da sua época por Platão e Aristóteles, que já haviam estabelecido um paralelo entre a degenerescência delas e da sua progressiva separação. O jesuíta francês Marin Mersenne (1588-1648), grande admirador da *Académie de Baif*, tratou de perpetuar a associação entre a poesia e a música. O desenvolvimento da *air de cour* e, parcialmente, o da ópera contribuíram para a manutenção do conceito.

Mersenne estipulou 27 pés métricos ou sonoros, no vigésimo sétimo capítulo do seu tratado *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636/37), intitulado *rhythmopoeia: XXVII. Expliquer la Rhythmopoeie, ou la methode de faire de beaux mouvements pour toutes sortes de sujets*¹. A inovação de Mersenne foi traduzir em notação musical moderna os pés métricos da Antiguidade Clássica. Mattheson, um século depois, retomou o processo e aprofundou a descrição e a utilização dos pés métricos ou sonoros na análise e composição musical.

¹ Rhythmopoeia: XXVII. Explicar a ritmopeia, ou o método de fazer belos movimentos com todos os tipos de temas (tradução do autor).

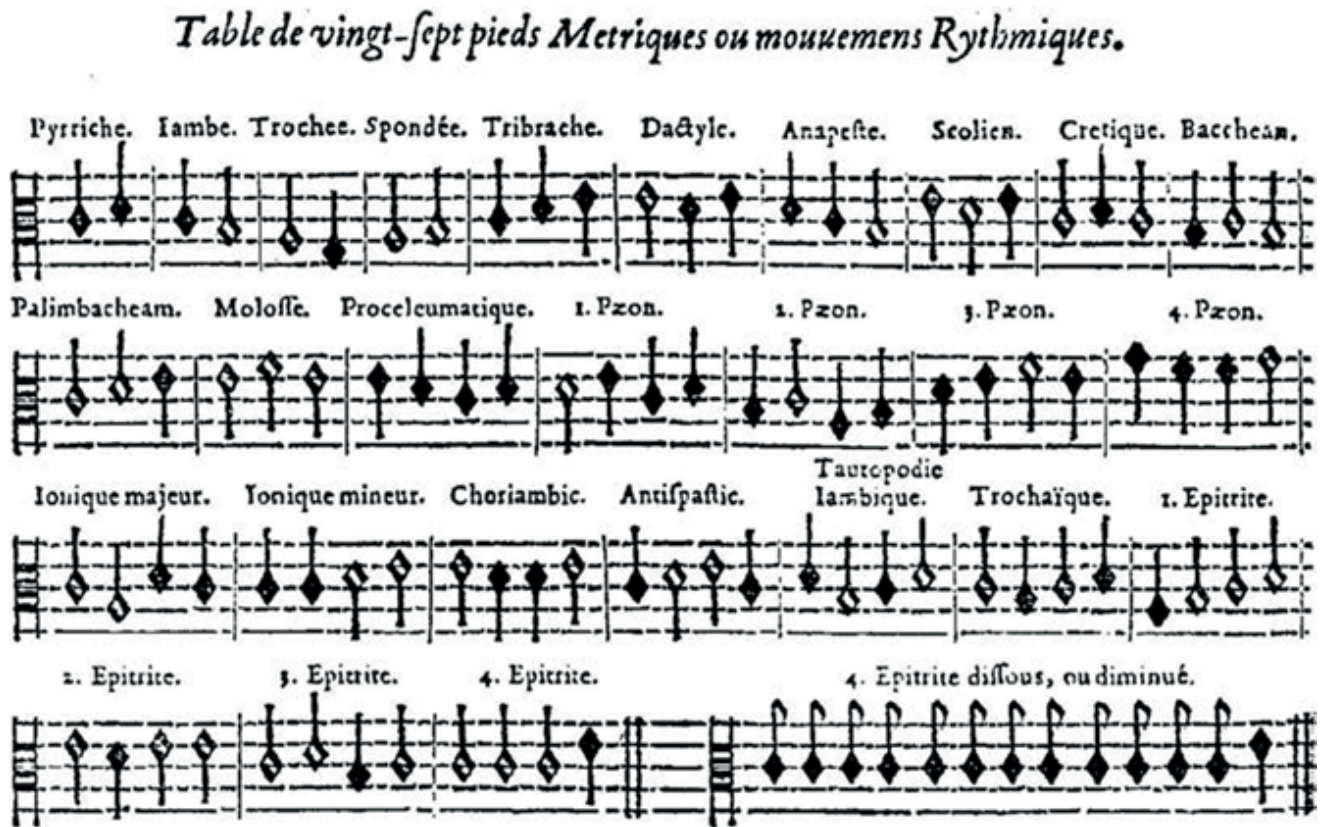


Figura 1: Marin Mersenne. *Harmonie Universelle*, 1636 (p. 401).

A Ritmopeia Matthesiana

No sexto capítulo do *Der Vollkomene Cappelmeister*, intitulado *Von der Lange und Kurtze des Klanges oder von Verfertigung der Klang-Fusse*², Mattheson explicou o significado dos pés métricos e dos “pés sonoros” (*Klang-Fusse*). “Was die Füsse in der Dicht-Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton-Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Fusse nennen wollen, weil der Gesang gleichsam auf ihnen einherget” (Mattheson, 1739: p.160)³. Para o tratadista, o compositor deveria ter conhecimento equivalente da ciência rítmica e intervalar, considerando, assim, o ritmo um elemento tão importante quanto a melodia, pois o compositor

² Da duração longa ou curta dos sons ou da manufatura dos pés sonoros (tradução do autor).

³ “O que os pés (métricos) significam para a arte poética encontra nos *Rhythmi* a sua equivalência na arte dos sons, por isso são nomeados “pés sonoros”, porque o canto (melodia) também se relaciona com eles” (tradução do autor).

que não dominasse as duas ciências produziria *scientiam confusam*, e seria comparável a um orador que desconhecesse a ciência retórica.

Antes de passar à definição dos pés métricos propriamente dita, Mattheson, no afã de demonstrar o poder do ritmo e a sua força no discurso, praticou uma experiência inteiramente nova, transformando cinco corais luteranos em danças: *Wenn wir in hochsten Nothen, Wie schon leuchtet, Herr Jesu Christ du hochstes, Werde munter mein* em danças: *menuet, gavotte, sarabanda e bourée, e polonaise 1 e 2*. Ele também fez o processo inverso, transformando duas danças: *menuet* e *angloise* em corais: “Das Experiment ist neu, und wir machen es in keiner andern Absicht, als die ungemeine Krafft der Rhythmopoie darzulegen, um dadurch zu weitem Nachdenken Anlass zu geben”⁴ (Mattheson, 1739: p.161).

A transfiguração dos corais em danças, ou das danças em corais, demonstra com extrema eficácia o poder expressivo capital da poética do ritmo. Os corais, majoritariamente utilizando o pé dissilábico espondeu, mudam de tópica ao se transformarem em danças, e as danças que utilizam distintos pés métricos se tornam subitamente solenes com a sua conversão ao espondeu. A poética do ritmo é tão determinante para a retórica musical quanto os intervalos constituintes da melodia. O poder da organização rítmica transforma imediatamente a tópica de música sacra em tópica de dança; o elemento rítmico também pode configurar uma ou várias *topica* (conjunto de tópicos) dos *loci* que formam a rede constitutiva da *Inventio*.

⁴ “O experimento é inteiramente novo. Fazemo-lo apenas com o propósito de demonstrar a força inexorável da ritmopeia e por meio dela propiciar futuras reflexões” (tradução do autor).



Figura 2: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister*, 1739 (p.161).

Mattheson estipulou 26 pés métricos ou sonoros, um a menos que os encontrados no vigésimo sétimo capítulo do tratado de Mersenne, *Harmonie universelle*.

Pés dissilábicos:

Espondeu - - (duas sílabas longas de igual valor).

Pírrico v v (duas sílabas curtas de igual valor).

Jambo v - (uma sílaba curta e uma sílaba longa)

Troqueu ou Coreu - v (uma sílaba longa e uma sílaba curta).



Figura 3: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister*, 1739 (p.164).

O espondeu é constituído por dois sons de igual valor e eleva-se dentre todos os *Rhythmi* como o padrão superior, não somente graças ao seu fluxo sério e nobre, mas também por ser de fácil reconhecimento. É propício à composição que possua caráter meditativo, sério e de louvor, sendo por isso facilmente identificável.

O nome espondeu vem da palavra grega σπονδή, em latim *libatio*⁵, que significa uma bebida de oferenda, sendo por isso utilizado na música sacra ou para encerramento de festividades cívicas.

Atualmente várias árias utilizam o espondeu nas vozes e no baixo, enquanto os violinos e outros instrumentos correm em compasso 12/8 ou 6/8.

Um exemplo notável dessa prática, contemporâneo à observação de Mattheson, é a ária *Mein teurer Heiland* da *Johannes-Passion*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

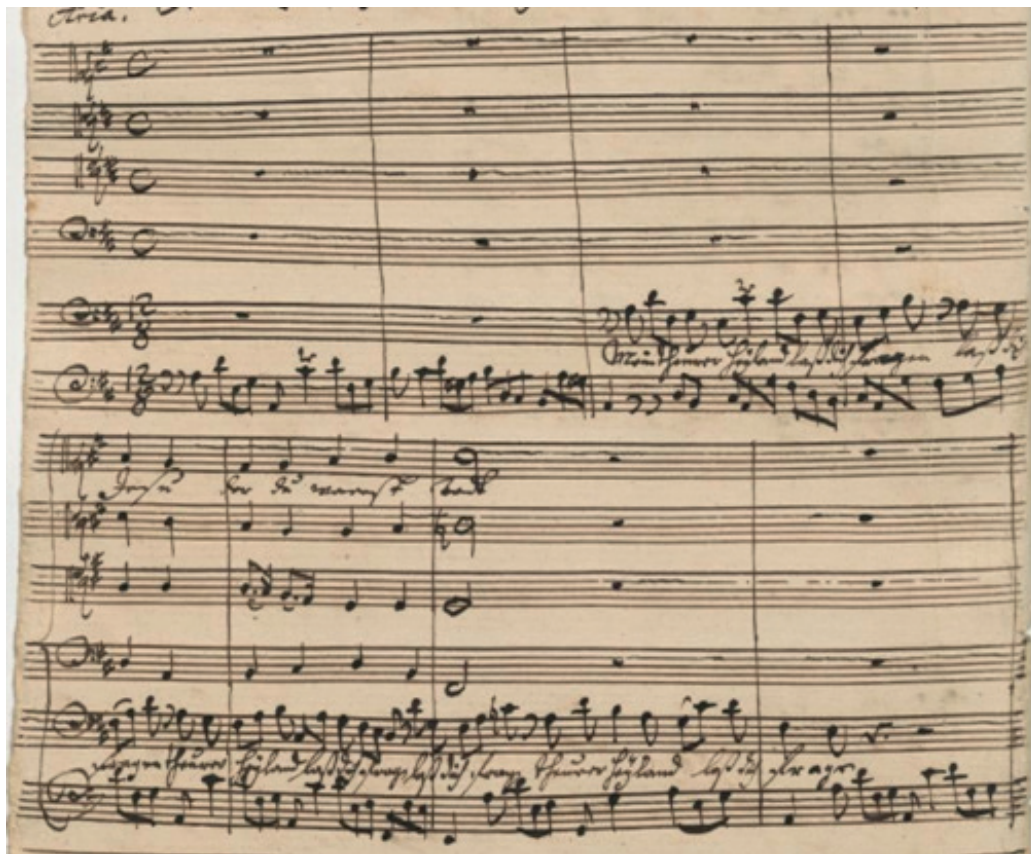


Figura 4: J.S.Bach, início da ária *Mein teurer Heiland*. D-B Mus.ms Bach. P 28.

⁵ Libação em português. No Brasil, a prática da libação ainda sobrevive na tradição dos bebedores de cachaça, que vertem umas gotas “para o santo” antes de tomar o restante do conteúdo do copo.

O baixo solista e o grupo de baixo contínuo utilizam a figuração em 12/8, e as vozes no coral utilizam o espondeu.

O pírrico é formado por dois sons curtos de igual valor. Seu nome faz alusão ao rei do Epiro e da Macedônia, Pirro (ca. 360 a.C. - ca. 270 a.C.), que era apreciador ou criador de uma certa dança guerreira que utilizava esse padrão rítmico. Sêneca (4 a.C - 65 d.C) relatou a ligação do rei Pirro com a referida dança; Plutarco (ca. 46 d.C - ca 120 d.C), que se dedicou à biografia do rei, não escreveu nada sobre o assunto. É muito provável que se utilizassem espadas na dança, que era associada ao fogo e ao calor e executada com passos rápidos. O escritor francês seiscentista François de La Mothe Le Vayer (1588-1672) retomou a associação de Sêneca da expressão monárquica da dança guerreira. O erudito grego Ateneus de Náucratis (ca.170 d.C - ca.230 d.C) afirmou que o pé métrico pírrico tem sua origem em passos rápidos ou fogosos, e que a dança associada ao pírrico é própria de jovens soldados armados, que representam as velozes vicissitudes da guerra, onde tanto a retirada quanto a perseguição do inimigo se dão em grande velocidade. O rei Pirro era ruivo e seu cabelo era associado à cor do fogo; seu nome tinha exatamente esse significado: ruivo ou fogo. Os franceses nomearam as melodias guerreiras como *les Combattans*, e as melhores representações do gênero guerreiro utilizam sempre o pé métrico pírrico.

O jambo deve o seu nome à poesia comparativa e de caráter singelo, que se cultivou na sátira, em que frequentemente se comparavam palavras fortes com brotos e espadas. Constitui-se por um som curto seguido de outro longo, e é apropriado tanto para compassos ímpares quanto para compassos compostos, não sendo estranho encontrá-lo em compassos 6/8 e 12/8.

O jambo é muito utilizado nas árias sicilianas e napolitanas, sendo frequentemente o pé métrico majoritário desse repertório:



Figura 5: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister*, 1739 (p. 165).

O troqueu ou coreu pode se alternar com o jambo em minuetos. Sua utilização primordial é para andar ou marchar, e secundariamente, para dançar e cantar. Não é apropriado para expressar melodicamente caráter penetrante ou de aspereza material. O troqueu ou coreu é encontrado na dança camponesa sueca e nos *canários* espanhóis (dança simples, com uma harmonia por compasso).

É igualmente muito utilizado em canções de ninar ou de embalar. Embora possua algo de satírico, é bastante inocente em si mesmo, e nada severo ou amedrontador.

Exemplo de dança camponesa e *Berceuse* (canção de embalar):



Figura 6: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 166).

O coreu ou troqueu é o jambo invertido. Os compositores setecentistas fizeram uso frequente desse pé métrico, majoritariamente em compassos ímpares, e com a utilização de muitos instrumentos; eles também o utilizaram na música vocal. Para que se perceba claramente o pé métrico coreu ou troqueu, é de maior eficácia utilizá-lo no início da composição, porque esse pedes mistura-se com muita facilidade a outros pés métricos, tornando, assim, o significado semântico musical ambíguo.

Combinação de pés dissilábicos:

Exemplo de minuetto que utiliza a alternância dos pés jambo e troqueu:



Figura 7: Mattheson, *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 165).

Mattheson advogou a combinação de distintos pés métricos, especialmente a junção do jambo e do troqueu, que era veementemente desaprovada por Mersenne.

Pés métricos trissílabos:

Dáctilo - v v. (uma sílaba longa e duas sílabas curtas).

Anapesto v v - (duas sílabas curtas e uma sílaba longa).

Molossus - - - (três sílabas longas de igual valor).

Tríbraco v v v (três sílabas curtas de igual valor).

Báquio ou Báquico v - - (uma sílaba curta e duas sílabas longas).



Figura 8: Mattheson, *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 166).

Dáctilo: nome que faz alusão à anatomia do dedo, que é dividido em três partes: longa, curta e curta. *Rhythmus* apropriado ao sério e, igualmente, ao lúdico (*scherzo*).

Anapesto: nome oriundo da poesia de escárnio e satírica (dáctilo invertido).

Funciona melhor que o dáctilo em melodias alegres e/ou estranhas. Em argumentos sérios, o anapesto também tem grande utilidade, especialmente misturado a outros pés métricos.

Molossus: seu nome alude ao trabalho pesado e forçado ou ao campo de batalha. É composto de sons que exprimem dificuldade, cansaço e trabalho penoso. Expressão dolorosa.

Nos concertos instrumentais utiliza-se o molossus em movimentos curtos, entre o *Allegro* e o *Presto*. Esses movimentos são muito curtos, com poucos compassos de duração e articulação *Staccato*. As arcadas devem ser separadas, como se houvesse pausas entre as notas.

Mattheson não deu exemplos da combinação do molossus com outros pés métricos, mas podemos constatar a sua ocorrência, e que se combinado com outro pé grave, como o dáctilo, reforça o *ethos* severo, como podemos observar no segundo movimento do concerto para violino e orquestra, BWV 1041, em Lá menor de Johann Sebastian Bach:



Figura 9: J.S. Bach, início do *Andante* do concerto BWV 1041. D-B Mus.ms Bach. P 252 (2).

As três primeiras colcheias lentas e com articulação *stacatto* carregam a tópica pesarosa do molossus, e são seguidas de uma figuração rápida (uma fusa e duas semifusas), que utilizam o aspecto sério alegórico associado ao dáctilo. A junção dos dois pés ajuda a estabelecer a tópica da marcha solene. A figuração de retórica da *suspiratio* nas cordas agudas reforça a dramaticidade do exórdio do movimento.

Tríbaco: metro mais utilizado em gígas, normalmente escrito como se fossem tercinas. Pode aparecer em colcheias, semicolcheias. Quando aparece em música vocal, o tríbaco normalmente é utilizado nos melismas.

Báquio: nome alusivo ao deus Baco, divindade do vinho. Uma sílaba curta e duas longas. Padrão não muito utilizado, exceto em sujeitos de fuga ou tema principal.

Outros pés métricos trissílabos:

Amphymacer -v- (sílabas longa, uma sílaba curta e novamente uma sílaba longa) vem do campo de sacrifício massacre, combate, armas e modo guerreiro. Andamento vivo.

Crético ou Amphybraquio: uma sílaba curta, uma sílaba longa e uma sílaba curta. Modo mais elevado (possivelmente o mais apropriado a poesia). Seu nome é oriundo da Ilha de Creta. Apropriado para expressar vivacidade.

Palymbáquio é o báquio invertido (duas sílabas longas e uma curta). Sem indicação de caráter ou andamento.

Mehr dreisylbige Füße.

10) Amphimacer, - v - .
Von den Feldschlachten und Gefechten also
genannt, weil er auf kriegerischen Instru-
menten Dienste gethan hat, und solche auch
noch zu thun fähig ist: ab ἀμφι, circum;
& μάχομαι, pugno. Hat eine lange, eine
kurze und wiederum eine lange Sylbe.

allegro.



§. 33.

11) Amphibrachys, v - v.
Von ἀμφι, circum, & βραχυς, brevis;
weil eine lange Sylbe hier mit zwei kurzen
umgeben wird, welches ich die höchste Mo-
de ist. Er wurde von der Insel Creta auch
Creticus genannt.

vivace.



§. 34.

12) Palymbacchius, - - v.
Von πάλιν, rursus; und βακχίος, d. i. ein
umgekehrter Bacchius: denn er führet zwei
en lange und darauf einen kurzen Klang; so wie
jener Bacchius einen kurzen und zweien lange
hat.

andante.



§. 35.

Figura 10: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 168).

Pés métricos tetrassilábicos:

Peônio nome que remete aos hinos sacros, pois era o metro utilizado nos cânticos de louvor.

Peônio I - v v v ritmo apropriado à *Overture* (abertura) e *Entrée* (entrada)

Peônio o outro (II). v - v v (uma sílaba curta, uma sílaba longa e duas sílabas curtas).

Viersylbige Klang: Füsse.

13) Pzon, der erste, - v v v.
Von *παῖν*, hymnus, weil er den Lobges-
fängen gewidmet war. Uns dienet er in
Ouvertüren und Entreen. Er bestehet aus
einer langen und drey kurzen Noten.

§. 36.

14) Pzon, der andre, v - v v.
Dessen erster Klang ist kurz, der zweite
lang, und die beiden letzten sind wiederum
kurz.



Figura 11: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 168)

Peônio III v v - v (duas sílabas curtas, uma sílaba longa e uma sílaba curta).

Peônio IV v v v - (três sílabas curtas e uma sílaba longa). Sempre utilizados em hinos de adoração. Sua expressão virtuosa é muito apropriada ao louvor.

§. 37.

15) Pzon, der dritte, v v - v.
Dessen beide ersten Klänge kurz, der dritte
lang, und der letzte wieder kurz.

§. 38.

16) Pzon, der vierte, v v v - .
Hat erst drey kurze, und zuletzt einen lan-
gen Klang. Diese vier Pziones sind alle zu
Lobgesängen gebraucht worden; taugen auch
noch sehr wol dazu.



Figura 12: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 168).

Epitrito I v - - - (uma sílaba curta e três sílabas longas).

Epitrito II - v - - (uma sílaba longa, uma sílaba curta e duas sílabas longas).

Epitrito III - - v - (duas sílabas longas, uma sílaba curta e uma sílaba longa).

Epitrito IV - - - v (três sílabas longas e uma sílaba curta).

17) Epitricus, der erste, v - - -
a τρίτος, verito, & επί, super: weil man
über seinen vier Sylben auch vier Umkeh-
rungen anstellet. Dieser bestehet aus einem
kurzen, und dreien darauf folgenden langen
Klängen.

§. 40.

18) Epitritus, der zweite, - v - - .
Hat erst einen langen, darauf einen kurzen,
und zuletzt zween lange Klänge.

§. 41.

19) Epitritus, der dritte, - - v - .
Bestehet aus zween langen Klängen, so dann
einem kurzen und endlich einem abermahligem
langen Klange.

§. 42.

20) Epitricus, der vierte, - - - v.
Ist aus dreien langen und einem kurzen zu-
sammengesetzt.

Figura 13: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 169).

Jônico Maior v v -- (duas sílabas longas e duas sílabas curtas). Nome oriundo da região grega da Jônia. Pé métrico muito confortável para dançar.

Jônico Menor - - v v (duas sílabas curtas e duas sílabas longas). Inversão do Jônico Maior.

Antipasto v - - v (uma sílaba curta, duas sílabas longas e uma sílaba curta). Seu nome vem da sucessão de sílabas “empurradas” umas contra as outras.

Coreujambo - v v - Junção do coreu com o jambo.

21) Ionicus, a majori, -- v v.
Ist ein nach der Landschaft Ionien bekann-
ter und zum Tanzen sehr bequemer Klang-
Fuß. Der Zusatz a majori bedeutet, das
die beiden langen Sylben vorangehen und
die beiden kurzen folgen.



22) Ionicus, a minori, v v --
Da gehen die beiden kurzen Klänge voran,
und die beiden langen schliessen. Solches
bedeutet der Zusatz: a minori, und ist also
die Umkehrung des vorhergehenden Fußes.

§. 44.



23) Antispastus, v -- v.
Von πρᾶν, traho, und ἀντὶ, contra, weil
die Sylben oder Klänge gleichsam gegen ein-
ander gezogen werden: deren erste und letzte
kurz, die mittlern aber lang sind.

§. 45.



24) Choriambus, - v v - .
Vom Choräo und Jambo zusammengefüget,
dabey die ersten und letzten Klänge lang, die
mittlern aber kurz sind.

§. 46.



Figura 14: Mattheson. *Der Volkommene Cappelmeister* (1739, p. 169).

Proceleusmaticus v v v v (quatro sílabas curtas). Um grito de marinheiros, *clamorem hortato-
tium nautaram* ⁶. Quatro sons curtos.

Ditroqueu - v - v Duplo Troqueu

⁶ Clamor exortativo de náufragos. Trata-se, muito provavelmente, de uma referência ao *Liber Quartus* de Cícero.

§. 47.
25) Procelasmusmaticus, v v v v.
Von κελύω, jubeo, deutet ein befehlendes,
aufmunterndes Geschrey der Schiffleute an,
clamorem hortatorium nautarum. Es be-
stehet dieser Fuß aus vier kurzen Klängen.



§. 48.
26) Ditrochzus, - v - v.
Eindoppelter Trochäus, so wie der Dijam-
bus und Dispondäus nur verdoppelte Jam-
bi und Spondäi sind, die wir eben darum
nicht mit in die Rechnung bringen. Der Di-
trochäus erscheint in dessen hier auf andre
Art, als der einfache oben §. 6 No. 3, wenn
er verdoppelt wird.



Figura 15: Mattheson, *Der Volkommene Cappelmeister*. 1739 (p.170).

Considerações finais

O texto de Mattheson forneceu a mais profunda correspondência entre a métrica clássica e a notação musical de sua época. Friederich Willhelm Marpurg (1718-1795), Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e Ludwig Rellstab (1799-1860), teóricos setecentistas de língua alemã, que posteriormente abordaram a métrica musical, foram muito mais conservadores que Mattheson, pregaram uma estrita observância à métrica grega e forneceram poucos exemplos musicais (Hankeln, 2011). Kirnberger tentou demonstrar que a música luterana descendia da música da Grécia Clássica: “Das scheneit mir indessen hochst warhscheinlich, dass wir die alten griechischen Lieder noch bis auf den heutigen Tag in Melodien haben, denn Luther behielt die katholischen Melodien bey, und legte den Melodien, mit Weglassung des lateinischen Textes, deutsche Texte unter”⁷ (Kirnberger, 1782: p.13).

A referência aos corais no *Der Volkommene Cappelmeister* tem o sentido de os transformar por meio de uma resignificação da métrica, utilizando outros pés, para além do predomínio do solene espondeu. Mattheson não reivindicou uma manutenção perene da tradição melódica

⁷ “Parece-me altamente provável que as antigas canções gregas ainda estejam presentes nas melodias da nossa época, então Lutero conservou consigo as melodias católicas, preservando as melodias, deixando cair o texto em latim, substituindo-o por um texto em alemão” (tradução do autor).

grega, e tampouco adotou a ortodoxia tradicionalista de Mersenne. Além da correspondência musical dos pés métricos, de sua transcrição e da definição dos seus valores em notação musical, Mattheson forneceu, em vários casos, a origem histórica, o caráter, a adequação a um determinado tipo musical e até mesmo conselhos para a performance, demonstrando, assim, o papel fulcral da organização rítmica na composição e sua importância na *Inventio* e no estabelecimento da tópica musical. Embora Mattheson tenha sido um autor incontornável no círculo musical setecentista tudesco, no que concerne à relação entre métrica e música, seu legado não foi continuado e permanece até os nossos dias como uma admirável fonte de consulta e inspiração, repleta de preciosos subsídios para a performance e análise musical.

Bibliografia

- Hankeln, Roman. 2011. *Kompositionproblem Klassik: Antikorientierte Versmetren im Liedschaffen J.F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*. Köln und Weimar, Deutschland: Bohlau Verlag.
- Kirnberger, Joahann Philipp. 1782. *Anleitung zur Singekomposition, oder in verschiedenen Sylbenmaasen begleitet*. Berlin, Deutschland: Georg Jacob Decker.
- Lopes, Daniel Rossi Nunes. 2006. *Métrica Grega*. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo, USP.
- Mattheson, Johann. 1739. *Der Vollkommene Cappelmeister*. Hamburg, Deutschland: Verlegts Chistian Herold.
- Mersenne, Marin. 1636. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, France: S. Cramoisy.
- Vendrix, Philippe. 1993. *Aux origines d'une discipline historique: La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Liège, Belgique: Presses universitaires de Liège.

MÁRIO MARQUES TRILHA: Graduação em Música na Universidade do Rio de Janeiro. Mestrado em performance de Cravo, *Hochschule für Musik Karlsruhe*. Curso superior de Cravo, *Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison*. Mestrado em Teoria da Música Antiga na *Schola Cantorum Basiliensis*. Doutorado em Música pela Universidade de Aveiro. Pós-Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa. Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas.

SECCIÓN “DOCUMENTA”

Operatic conventions and typical scenes in *L'Eritrea* (1652)

by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli

Nicola Badolato

University of Bologna

nicola.badolato@unibo.it

Resumen

Convenciones operísticas y escenas típicas en *L'Eritrea* (1652) de Giovanni Faustini y Francesco Cavalli

L'Eritrea (1652) marca el último capítulo de la colaboración, a través de diez años, entre Giovanni Faustini (1615-1651) y Francesco Cavalli (1606-1676), que comenzó en 1642 en el Teatro di San Cassiano y continuó luego con otros nueve *drammi per musica* representados en Venecia. Las óperas de Faustini y Cavalli constituyen el núcleo predominante de la producción operística veneciana durante la década de 1642 a 1652. La asociación entre el libretista y el compositor fue decisiva para la codificación y consolidación de las principales tendencias estilísticas de la ópera veneciana de mediados del siglo XVII, mediante la producción de argumentos que proponen una estructura canónica: el público veneciano de 1652 podía, de hecho, reconocer y apreciar en *L'Eritrea* una serie de convenciones consolidadas y escenas musicales típicas, como la locura y el disfraz. A partir de criterios filológicos y dramaturgicos, este artículo se propone interpretar *L'Eritrea* con el fin de analizar la técnica de escritura del libretista y del compositor en el contexto de la ópera veneciana del siglo XVII.

Palabras clave: ópera veneciana; Francesco Cavalli; Giovanni Faustini; convenciones operísticas.

Abstract

L'Eritrea (1652) marks the last chapter of the ten-year collaboration between Giovanni Faustini (1615-1651) and Francesco Cavalli (1606-1676), which began in 1642 at the Teatro di San Cassiano and then continued with nine other *drammi per musica* performed in Venice. Operas by Faustini and Cavalli represent the predominant nucleus of the operatic production in Venice during the decade 1642-1652. The partnership between the librettist and the composer was decisive for the codification and consolidation of the main writing trends of Venetian opera in the mid-seventeenth century, through a production of plots that propose a canonical structure: the Venetian audience in 1652 could in fact recognize and appreciate in *L'Eritrea* a series of consolidated conventions and typical musical scenes, like madness and disguise. Starting from philological and dramaturgical criteria, this paper aims at reading *L'Eritrea* in order to analyse the librettist's and composer's writing technique in the context of seventeenth century Venetian Opera.

Keywords: Venetian Opera; Francesco Cavalli; Giovanni Faustini; Operatic Conventions.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Badolato, N. (2023). Operatic conventions and typical scenes in *L'Eritrea* (1652) by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 120-132.

Introduction

L'Eritrea marks the last chapter in the decade-long and fruitful partnership between Faustini and Cavalli, which began in 1642 at Teatro di San Cassiano with *La virtù de' strali d'Amore* and then continued at the same venue with *L'Egisto* (1643), *L'Ormino* (1644), *La Doriclea* and *Il Titone* (1645), and was finally consolidated with the dramatic works performed at the Teatro S. Moisè (*L'Euripo*, 1649) and S. Aponal (see Glixon and Glixon, 1992; Glixon and Glixon, 2005; Whenham, 2004). As has previously been pointed out (i.e. by Ellen Rosand in her monumental monograph on the “creation” of Venetian opera; see Rosand, 1991), Faustini and Cavalli's dramatic works represent the prevailing core of operatic production in the ten years from 1642-1652. The pair's partnership was decisive in codifying and consolidating the main writing trends in Venetian operas in the mid 17th century, through the production of dramas built upon some common literary *loci*, with plots putting forward a structure which would thenceforth become canonical. Composed on the basis of rather heterogeneous sources and materials, the Faustinian libretti were, indeed, significantly homogenised in their packaging into somewhat standardised dramaturgical schemata (see Badolato, 2012). Save for the digressions created by the secondary characters (shepherds, servants, page boys, wet nurses, councillors), the plots can be summarised in two or three main threads, complicated by a variable number of nodes depending on the relationships created between the players. The drama starts out from an initial situation of imbalance (the separation of two pairs of lovers), which the plot must resolve by various obstacles and impediments being overcome until the pieces of the puzzle which were initially shuffled are put back together. The librettist will make efforts to make clear to the audience the cardinal threads of the affair and the identity of the *personae* in the continuous interplay of the misunderstandings, disagreements, false identities, disguises, and misunderstood objects, sayings or gestures.

All these components are also found in *L'Eritrea*, the story of which involves the tale of an Assyrian princess forced to assume the identity of her deceased brother Periandro in order to safeguard the royal throne and thus humour the plans of her mother Mirsilla, who had staged the death of her daughter in place of that of her son, for whom she had already arranged

marriage with Laodicea, queen of Phoenicia. This exchange leads to the madness of Teramene, who is in love with Eritrea and distraught at her (supposed) death: for the entire opera – with the knowledge of the audience, but not the other characters – he continually catches sight of his beloved in Periandro's clothes. Eritrea, however, is in love with the Egyptian prince Eurimedonte who, thinking she is dead, throws himself into the arms of Laodicea. Over the course of the opera there is no shortage of the usual short comic interludes involving page boys and ladies in waiting (Lesbo and Misena) or, between acts, midgets and spongers (according to the *Scenario* printed for the *première*)¹. A rather complicated and contorted plot, skilfully conducted by Faustini towards the recognition and denouement, with canonical happy ending. It was well received by the audiences of the time, who had by then become accustomed to such hijinks at the opera.

It is precisely the reasons for this popularity and the expectations of the Venetian audiences in the mid 17th century that we wish to reflect on here. The *Scenario* for *L'Eritrea*, like Faustini's others, seems at first sight to have been created from scratch. And yet the plot more likely came from the disguise of pre-existing *topoi*, borrowed from the typical narrative writing style of the novel, short stories – above all those close to the literary taste of the Venetian Accademia degli Incogniti – the theatre and *canovacci* of the comedy actors (cf. Badolato, 2008 and 2014; Antonucci and Bianconi, 2013). It is certainly a plot similar to the adventure novel genre, so much so that the scenes played by “abstract” and divine characters, so frequent in the first dramatic operas put on in Venice, remain at the margins of the representation (Borea and Iride in the prologue), from where they have little influence on the theatrical developments of the tale.

L'Eritrea enjoyed a series of subsequent revivals: it was put on in Bologna in 1654 by set designer Pietro Antonio Cerva (cf. Bianconi, 1973; Bianconi and Walker, 1975; Bianconi and Walker, 1984); in Genoa in 1655, with the title changed to *Le vicende d'amore* and with musical additions by Egidio Biffi; in Naples in 1659 thanks to the Febi Armonici; in Venice in 1661, at the Teatro di S. Salvatore “with nine additions by authors uncertain”; and finally in Brescia in 1665 and Milan in 1669 with the company of the singer/impresario Pietro Manni (cf. Carpani, 2008). The original version of the opera was subject to modifications, additions and cuts from

¹ *L'Eritrea's Scenario* is preserved in the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice (Dramm. 919.1). Cf. Rosand, 1989.

performance to performance which tended to indulge the most recent tastes. A good example is the Venetian revival of 1661, for which a new prologue was composed, a new comedic character (Trinano) added, the page boy Lesbo's name changed to Florindo, and new comic interludes added. Numerous arias were also changed to the end of the scene, the second verses of previous arias were cut, and some strophic arias were replaced by more complex forms. Even more significant than the additions were the cuts, which involved the bulk of the acting, some duets and two monologues of the madman Teramene. Precisely to make the "mille cose ... aggiunte e levate" clearer, the new libretto for *Eritrea* was published – maybe by request of Marco Faustini – together with the reprint of the first version, with the date on the frontispiece changed from 1652 to 1662 (cf. Rosand, 1996, pp. 162-212: 201-203).

What nevertheless did not change in the different versions of the opera, what in effect marks the peculiar nature of *L'Eritrea*, are the *coups de théâtre*, the misunderstandings, the disguises, the delusions, the happy recognitions with which the narration is scattered, and finally rise up to conventions essential to the audience's eyes and ears. Right from the construction of Faustini's first dramatic operas, we can indeed recognise some consolidated operatic styles which govern the plots: these are, on the one hand, structural devices which affect the overall architecture of the dramatic work (such as disguises and the assumption of a false identity, with a change of gender); on the other, specific literary *loci* (the scenes of madness or sleep, lamentations) and *topoi* of particular relevance on the level of the poetic requirements (such as the invocations and spells, echoed scenes). In *L'Eritrea*, two rather effective conventions stand out with regard to both fundamental procedures which Faustini exploits to the utmost; we will try to describe them here: (1) Disguise, and (2) Madness.

(1) Disguises and false identities

In mid-17th century opera, the assumption of a false identity by one of the characters is almost always due to an amorous motive, in other words the need to get closer to the object of their affections in order to put their fidelity to the test, or else to attempt to rekindle a relationship

which has ended². The use of a disguise requires the character adopting it to falsify or conceal their emotions, to attempt (often in vain) to glean allusions and unfinished sentences, to be shielded from silence and disapproval which may be expressed in stage whispers. In our case, Eritrea disguising herself as Periandro derives first and foremost from reasons of political ambition, which are however closely related to sentimental implications. And so Faustini is able to play skilfully on a series of tensions caused by the erotic ambivalence, since precisely the identity taken on by the protagonist then creates additional entanglements, while at the same time making the audience complicit in the dramatist's intentions: aware of details unknown to the players, the audience indeed has more elements than they do to understand the meaning of particularly complex situations. Thus the entire muddle of misunderstandings and events sharpens the audience's greater level of knowledge, as they know how things really happened and can therefore enjoy the misunderstandings which proliferate, understanding for that matter that they will soon be resolved. Right from the start of the opera (I, VII), we witness an exchange of warmth between the eponymous heroine and the princess Laodicea, promised in matrimony to prince Periandro (all citations from *L'Eritrea* in this article are taken from Badolato, 2012):

ERITREA	O bella facella de l'anima mia.	ERITREA	Oh beautiful flame of my soul.
LAODICEA	Amato mio fato, chi qua mi t'invia?	LAODICEA	Beloved my fate, who sent you here?
ERITREA	Amore, mio core.	ERITREA	Love, my heart.
LAODICEA	L'ignudo, quel crudo?	LAODICEA	The naked, that row?
ERITREA	Quel crudo? perché?	ERITREA	That row? Why?

² Dekker and van de Pol, 1989, pp. 6-8, highlight how, in the 17th and 18th centuries, wearing male clothing was a necessary precaution for women travelling alone; at the same time, women in men's clothing temporarily detached themselves from the anonymity of the private sphere to assume a public identity. On the fortune of this *topos* in 16th century Italian theatre, cf. Concolino Mancini, 1988/89. This theme also comes up in the Spanish *Siglo de Oro*: see Bravo-Villasante, 1976; Vaiopoulos, 2009.

LAODICEA	Mi nega mercé, mi rende ritroso te, dolce mio sposo.	LAODICEA	He denies me mercy, he makes you shy, my sweet beloved.
ERITREA	Sarà, cara vita, la gioia infinita ch'alfin ti darà.	ERITREA	Oh my life, the joy he will give you will be endless.
LAODICEA	Conforto, pietà.	LAODICEA	Oh solace, oh mercy.

Here, with this brief love scene (regarding a love which can never be requited, however), the dramatist increases the ironic effect brought about since Laodicea herself had shortly before lamented (I, vi), not without the mocking counterpoint of Misena: without harbouring the slightest suspicion about the identity of he whom she believes to be her love Periandro, the young woman rues *apertis verbis* the platonic nature of their relationship, which she wishes would take a decidedly sensual turn.

The cross-dressing device is finally reduplicated in the last part of the opera, when Eritrea returns to female clothes once more (but still in order to carry out a deceit): in the opening sequence of the third act (I-III), Misena suggests that the character who everyone assumes to be Periandro dress up in women's clothing in order to be able to flee the siege which the kingdom is under. And thus the comic effect for the audience is squared:

The necessary consequence of the plots based on cross-dressing is the final recognition. The dissolution of the deceit and the unmasking are often protracted right until the very end. The true identity of Eritrea is discovered in the middle of act III, through Misena:

MISENA	Nel fortunato impiego gran secreto svelai! Meravigliosi arcani intendo e spiego. Com'è sagace Amore, com'ammaestra ed addottrina un core. Vergine innamorata, di Periandro il re mira l'imago nel tuo volto sepolta e cancellata.	MISENA	In the fortunate employment I revealed a great secret! I mean and explain wonderful arcanes. How shrewd is Love! How he teaches and indoctrinates a heart. Virgin in love, looks at the image of Periander the king buried and erased in your face.
--------	--	--------	--

The dissolution of the plot is generally focused on the last scene of the opera, with all characters on stage³. In our case, the recognition is entrusted to Niconida, the custodian of the deceitful secrets perpetrated with Eritrea's disguise, and to the person directly concerned.

(2) Madness on stage

Alongside disguise or cross-dressing, the second convention we will look at here is that of madness. Scenes of madness, real or feigned, are undoubtedly one of the happiest operatic *topoi*. They can be traced back to a very popular and thus widely consolidated current in theatrical and operatic works: They are found in *La pazzia d'Orlando* by Prospero Bonarelli (1635), in Giovan Francesco Busenello's *La Didone*, and in *La ninfa avara* by Benedetto Ferrari (both from 1641), and in particular in *La finta pazza* by Giulio Strozzi (1641), and then in *L'Egisto* by Faustini himself (1642). Librettists were able to read examples of such scenes in a conspicuous theatrical tradition from the late 16th to early 17th centuries: for example, in Giovanni Donato Cucchetti's *La pazzia* (Ferrara 1581 and Venice 1597), *La pazzia di Panfilo* by Livio Rocco (Ferrara 1614), and in various comedy *canovacci*, such as those in Flaminio Scala's *Teatro delle favole rappresentative* (*La finta pazza*, *L'arbore incantato*, *L'Ergasto*). On the literary tradition of madness, cf. Fabbri, 1995 (now in Fabbri, 2003, pp. 341-381); Michelassi, 2006. Faustini was undoubtedly very familiar with this tradition, and was fully aware of the weight that such a device would carry in the economy of a dramatic work: by precipitating one of the main characters – generally of royal extraction – into the ridiculous state of madness expressed by

³ If we trust in the words of the printer Bartolomeo Ginammi, Faustini was considered a master of hatching plots based on such dramatic devices; the preface to *L'Eupatra*, a posthumous work, indeed reads: "Idiots seem ignorant of those tales which only reveal themselves in the last scenes, but experts and academics admire them, since in such compositions even the most curious must be kept in suspense, as has always professed the author not only of the twelve works printed to date, but in yet others which the years to come hold, as he has always applied his entire soul to invention, whence, due to the continuous and incessant application, came the origin of the illness which took his life at the tender age of just thirty-two." *L'Eupatra, drama per musica di Giovanni Faustini. Favola duodecima*, Venice: Ginammi, 1655, p. 8. We should also bear in mind that, in describing the work of the dramatist, Faustini always talks about a rather demanding and tiring job, above all due to the importance of satisfying the audience (cf. also the citation from *Oristeo* in note 21). To this end, see the dedication of *La Doriclea*: "It is up to your most excellent, as friend of the father and due to the affection you hold for this Amazon who took, we may say, her first cries in his arms, to guarantee her path and defend her reputation against the brazen ambition of certain boorish versifiers who, through poverty of invention or better, squanderers of others', deal in the art of slander by attempting to spoil the compositions of the best of them, not knowing the difficulty of invention, because they have never invented, and that it is, as you once told me, philosophising." And once again in the preface to *Egisto*: "I created it scale in hand, and adjusted it to the weakness of those who had to appear in the scene. Theatres wish for devices to arouse wonder and delight, and at times rouge, gold and purple fool the eyes and make deformed objects appear beautiful."

discombobulated and incoherent phrases, they obtain an effective parodic effect of mockery of the role⁴.

Faustini returns to the tradition of mad scenes in *L'Eritrea* too, where the delirium of Teramene derives from the faked death of the heroine, and gradually worsens as the drama progresses: he is talking to an Eritrea who is *actually* that person, but whom everyone else believes to be Periandro. The examples of Teramene's delirium are spread throughout the entire opera, almost as if they were the main node around which the entire plot were woven. Actually, his madness seems to rise up here as the primary constructive precept of the drama.

Right from the opening scenes of the first act, Teramene is described in frenzied and confused tones (see, for example, I, VIII). But his delirium is imbued with a hint of compassion, since the spectator, on the other hand, knows that his confusion is actually justified by the "reality" of the facts (and are the final words of Misena, still unaware of Eritrea's real identity, which clarify it, almost with a wink to the audience):

TERAMENE	Il cor, bellezze estinte, anco v'adora. Sepolto m'innamora quell'immortal sembiante che miro nel cognato ancor spirante; de le sue fiamme spente l'ardor l'anima sente; m'avampa fredda cenere e la morte de la bella consorte perché eterno sen resti il mio sospiro, viva contemplo e miro del pianto mio risuscitata Aurora. Il cor bellezze estinte, anco v'adora.	TERAMENE	My heart, oh deceased beauty, adores you. That immortal face that I look at my brother-in-law still aspiring, makes me falling in love; my soul still feels the ardor of his extinguished flames; the cold ash and death of my beautiful wife blazes, so that my sigh may live forever, I contemplate and look at Aurora of my weeping resurrected. My heart, oh deceased beauty, adores you
----------	---	----------	---

⁴ The inspiration for the frequent mad scenes is often said to derive from the famous episode in Ariosto's *Orlando furioso* (XXIII, cxxix-cxxxvi), where the paladin Orlando is driven to madness after reading an inscription on the bark of a tree which reveals to him that the woman he loves is now with another man. But while Ariosto presents madness with the profound sensitivity of psychological analysis, enumerating the rash actions that the hero is performing, Faustini works rather more wholesale, limiting himself to reporting what is more useful to him in representative terms: the irrational, disjointed, inappropriate dialogue, to be translated into an equally lopsided and scrawled *canto*.

Revista on line de investigación musical • Departamento de Artes Musicales y Sonoras – UNA 128

ERITREA Sempre grata mi fia
 quella memoria c'hai
 de l'estinta sorella,
 de l'amata gemella.
 Ma tranquillando i lai
 l'infruttuose pene
 discaccia, Teramene,
 col disperato amor ch'in sen tu porti;
 lascia d'amar sì vivamente i morti.

TERAMENE Che morti? In te vagheggio,
 qual Fenice risorta,
 la mia speranza morta.
 Quel rogo che non ebbe
 d'estinguere possanza il mio gran pianto
 in me cresce e sormonta
 la bellezza defonta
 scorgendo in te rinata, in te scolpita,
 nel viso tuo morto il mio bene ha vita.

ERITREA The memory
 of your dead sister,
 your beloved twin,
 will always be pleasing to me.
 But by calming down your wailing,
 please chase away the unnecessary pain
 Teramene, with the desperate love you
 carries in your bosom.
 Stop loving the dead so keenly.

TERAMENE What deads? I see in you,
 like a resurrected Phoenix,
 my dead hope.
 That stake that
 the power of my tears could not
 extinguish
 grows in me seeing in you
 the dead beauty reborn, sculpted.
 In your face my dead good has life.

As a further example, we could also see a passage taken from a sequence of scenes from the second act; the comic nature of the passage is intensified here by the interaction of Teramene with the page boy Lesbo (II, v-vi) and then by him with Misena (II, vii), continuing until the prince comes to his senses (albeit temporarily), before immediately falling back into delirium. Once again, almost in a sort of ascending climax, Teramene's confused state returns almost every time he interacts with other characters. When he then finds himself face to face with Eritrea/Periandro, his delirium increases ever more, with moments of lucidity and moments of fully fledged raving alternating in quick succession. The effect of striking comic timing is perfectly achieved by the librettist, who continues undaunted to unravel the thread which links the plot twists to the audience's attention.

In conclusion: the entire plot of *Eritrea* is permeated with hidden identities and unfeigned madness. It is a dramatic construction made up of perfectly tuned mechanisms, as much so today as back in 1652, skilfully devised by the pen of one of the greatest exponents of public opera, and dressed with the notes of the greatest opera composer of the 17th century. Conventions and typical scenes of Venetian dramatic opera were, in the mid 17th century, the key to the success of this work, like others enjoying numerous repeat performances in the years following their première. The *topoi* of the disguises and mad scenes lend a decisive contribution to making *Eritrea* a skilfully constructed scenario, which, when combined with the sublime music of Francesco Cavalli, ensured undoubted success.

Bibliography:

- Antonucci, F. and Bianconi, L. (2013). Plotting the Myth of “Giasone”, in in E. Rosand. (Ed.). *Cavalli's Operas on the Modern Stage. Manuscript, Edition, Production* (pp. 201-227), Farnham: Ashgate.
- Badolato, N. (2008). Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di ‘ars combinatoria’, *Musica e Storia*, XVI: 341-384.
- Badolato, N. (2012). *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Florence: Leo S. Olschki.
- Badolato, N. (2013). “Ecco reciso alfine il groppo de l'inganno”: Giovanni Faustini's “Euripo” from the Sources to the Plot, in E. Rosand. (Ed.). *Cavalli's Operas on the Modern Stage. Manuscript, Edition, Production* (pp. 261-273), Farnham: Ashgate.
- Bianconi, L. (1973), Caletti Pietro Francesco, detto Cavalli, in *Dizionario biografico degli italiani*, Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, XVI: pp. 686-696.
- Bianconi L., and Walker, Th. (1975). Dalla “Finta pazza” alla “Veremonda”: Storie di Febiarmonici, *Rivista italiana di musicologia*, X: 379-454.
- Bianconi L., and Walker, Th. (1984). Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera, *Early Music History*, IV: 209-296.
- Bravo-Villasante, C. (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: SGEL.

- Carpani, R. (2008). Comici, Febiarmonici e Gesuiti a Milano: intrecci e contaminazioni. Problemi della circolazione delle opere di Francesco Cavalli, *Musica e Storia*, XVI: 5-39.
- Concolino Mancini, B. (1988/1989). Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento, *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CXLVII: 199-228
- Dekker, R. M. and Van de Pol, L. (1989). *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, London: Macmillan.
- Fabbri, P. (1995). On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene, I. Fenlon and T. Carter (Ed.). *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, (pp. 157-195), Oxford: Clarendon Press.
- Fabbri, P. (2003). *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Rome: Bulzoni.
- Glixon, B. and Glixon, J. (1992). Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries, *Journal of the American Musicological Society*, X: 48-73;
- Glixon, B. and Glixon, J. (2005). *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*, New York: Oxford University Press.
- Michelassi, N. (2006). «Finte follie» e «veraci pazzie» nel melodramma veneziano del Seicento, in M. G. Profeti (Ed). *Follia, follie* (pp. 255-275). Alinea, 2006, pp. 255-275.
- Rosand, E. (1989). The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey, in F. Della Seta and F. Piperno. (Ed.). *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday* (pp. 335-346). Melbourne: Leo S. Olschki - University of Western Australia Press.
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Los Angeles - Berkeley: University of California Press.
- Vaiopoulos, K. (2009), La donna vestita da uomo nel teatro italiano 'alla spagnola'. Rielaborazioni de "El lacayo fingido" e "La escolástica celosa" di Lope", in M. G. Profeti (Ed.), *Commedia e musica tra Italia e Spagna* (pp. 59-94). Florence: Alinea.
- Whenham, J. (2004). Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice, *Il Saggiatore musicale*, XI: 253-302.

NICOLA BADOLATO is Associate Professor in the Department of the Arts, University of Bologna. He has published critical editions of librettos by Carlo Maria Maggi (2010), Giovanni Faustini (2012) and Benedetto Ferrari (2013), and of operas staged in Rome by Filippo Juvarra in the second decade of the 18th century (2016). He collaborates to the critical edition of Francesco Cavalli's operas (since 2012). He's member the SSCM - Society for Seventeenth-Century Music, and of the IMS - International Musicological Society.

SECCIÓN “DOCUMENTA”

Aspectos do gosto em *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), de Louis Toussaint Milandre

Felipe Galhardi

Universidade de São Paulo

fegalhardi@hotmail.com

Resumo

Com o estudo aprofundado da tratadística do século XVIII, podemos entender diversos aspectos da música daquele tempo. Nossa compreensão pode se estender além de particularidades técnicas e podemos compreender, também, aspectos acerca do gosto. Sabe-se que, na segunda metade do século XVIII, o estilo francês consolidado por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) estava em declínio, principalmente após a querela dos bufões, ocorrida entre os anos de 1752 e 1754. Em *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), de Louis Milandre, um dos mais importantes tratados de viola d'amore do século XVIII, podemos observar as transformações desse gosto, principalmente quando comparado com outras obras com o mesmo propósito. Sendo assim, o presente artigo pretende comparar o tratado de Milandre com obras anteriores para violino, como *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1712) de Montéclair, *L'école d'Orphée* (1738) de Corrette e *Principes du Violon* (1761) de L'abbé le fils, visto que não há outros tratados de viola d'amore. Ao comparar as obras, poderemos observar as transformações do gosto francês, refletindo acerca de quais aspectos do gosto se mantiveram e quais caíram em desuso ao longo do século XVIII.

Palavras-chave: viola d'amore; século XVIII; música francesa; música italiana; gosto.

Abstract

Aspects of taste in Louis Toussaint Milandre's *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777)

With the study of the treatises of the 18th century we can understand different aspects of the music of that time. Our understanding can extend beyond technical particularities and we can also comprehend aspects about taste. We know that in the second half of the 18th century, the French style consolidated by Jean-Baptiste Lully (1632-1687) was in decline, especially after the Querelle des Bouffons, which took place between 1752 and 1754. In the *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), by Louis Milandre, one of the most important eighteenth-century treatises on viola d'amore, we can observe the transformations of French taste, especially when compared to other works with the same purpose. Therefore, the present paper aims to compare Milandre's work with earlier works for violin, such as *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1712) by Montéclair, *L'école d'Orphée* (1738) by Corrette and *Principes du Violon* (1761) by L'abbé le fils, since there are no other viola d'amore treatises. By comparing the works, we will be able to observe the transformations of French taste and which aspects of taste remained and which fell into disuse throughout the 18th century.

Keywords: Viola d'amore; eighteenth century; French music; Italian music; taste

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Galhardi, F. (2023). Aspectos do gosto em *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), de Louis Toussaint Milandre. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 133-150.

Introdução

A viola d'amore foi um instrumento de relevância considerável nos séculos XVII e XVIII. Compositores como Johann Sebastian Bach (1685-1750) dedicaram-lhe peças em que sua sonoridade particular consta como protagonista. Entretanto, no início do século XIX, devido à institucionalização da orquestra, seu uso restringiu-se paulatinamente até quase cair no esquecimento. A reutilização da viola d'amore na interpretação musical no século XX partiu principalmente do interesse gerado pelos resultados obtidos no âmbito da Música Antiga. Neste sentido, se destaca a obra publicada por Louis-Toussaint Milandre (ativo entre c.1756 e c.1776), *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), uma das primeiras a sintetizar o ensino deste instrumento no século XVIII.

A obra de Milandre surge na segunda metade do século em Paris, alguns anos depois da *Querelle des Bouffons*, o conhecido debate a respeito da ópera francesa e da ópera italiana que tomou a cidade de Paris entre 1752 e 1754. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escreveu em seu *Dictionnaire de musique* (1768) o seguinte parágrafo acerca do gosto:

Sobre esse *gosto* pode-se discutir, pois apenas um é o verdadeiro: mas não vejo absolutamente outro meio de terminar o embate que não seja a contagem das vozes, quando nem sequer se admite a da natureza. Eis então o que deve decidir quanto à preferência entre a música francesa e a italiana. (Rousseau, 2021: p. 89)

Vemos que a discussão entre estilo francês e o italiano era um assunto que ainda permeava os debates musicais da época. Rousseau era um conhecido defensor da música italiana e um crítico feroz da música francesa. Nas palavras do próprio escritor (2021: p. 84), “O estilo das composições francesas é insípido, sem graça ou duro, mal cadenciado, monótono; o das composições italianas é florido, picante, enérgico”.

As diferenças desses dois estilos já eram reconhecidas pelos franceses desde o século XVII. Marin Mersenne (1588-1648), por exemplo, escreveu em *Harmonie Universelle* (1636) as diferenças nas canções italianas e francesas. O mesmo acontece na obra *Response faite à un*

curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie (1639), de André Maugars (1580-1645), gambista francês que esteve em Roma e escreveu a respeito da música local e suas diferenças com a música feita na França.

No decorrer desse debate, a obra de Milandre dialogou, em alguma medida, com as transformações que a música francesa experimentou. Sendo assim, o presente artigo evidencia quais aspectos da música francesa permaneceram em *Méthode facile pour la viole d'amour* e quais transformações foram incorporadas na obra. Para isso, serão observados os principais tratados franceses de violino do século XVIII, anteriores a Milandre, procurando acompanhar as transformações do gosto francês que podem ser inferidos em sua leitura: *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711/1712) de Michel de Montéclair (1667-1737), *L'école d'Orphée* (1738) de Michel Corrette (1707-1795) e *Principes du Violon* (1761) de L'abbé le fils (1727-1803).

***Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711/1712), de Michel de Montéclair (1667-1737)**

Nascido na segunda metade do século XVII como Michel Pignolet, passou a assinar como Michel de Montéclair alguns anos após a sua chegada em Paris, em 1687. Todas suas obras teóricas foram publicadas nesta cidade: *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* (1709), *Leçons de musique divisées en quatre classes* (c. 1709), *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711/12), *Petite méthode pour apprendre la musique aux enfans et même aux personnes plus avancées en âge* (c. 1735) e *Principes de musique* (1736).



Figura 1. - Frontispício de *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711/1712)

O tratado de violino de Montéclair (Fig. 1) se destaca como um dos primeiros tratados franceses de violino no início do século XVIII. O título da obra já apresenta qual a direção que Montéclair irá seguir, pois apresenta um caminho para tocar violino abrangendo apenas os princípios da música para o instrumento em questão.

Logo no início, o autor descreve o instrumento, apresentando as cordas do violino e sua afinação. A respeito da escrita para o violino, Montéclair pondera:

Os franceses posicionam a clave de sol sobre a primeira das cinco linhas [do pentagrama] para o violino, e os italianos posicionam sobre a segunda [linha]. É por isso que se faz necessário se acostumar com as duas posições [da clave]. (Montéclair, 1711/12: p. 1, tradução nossa)¹

¹ “Les François posent la clef de sol sur la premiere des cinq lignes pour le Violon, et les Italiens la posent sur la seconde. C’est pourquoi il faudra par la suite s’acoutumer à ces deux positions” (Montéclair, 1711/12, p. 1).

Nessa breve passagem, já é possível observar que uma das diferenças mais básicas entre os dois principais estilos vigentes no início do século XVIII - o francês e o italiano - repousaria na própria forma de notação, uma vez utiliza-se a clave de sol na primeira linha para a música francesa, e a clave de sol na segunda linha para a música italiana.

Montéclair segue explicando como deve ser posicionado o violino em relação ao corpo do instrumentista, bem como se deve segurar o arco. Além disso, apresenta a disposição das notas no braço do instrumento e a localização dos dedos no espelho (Fig. 2).

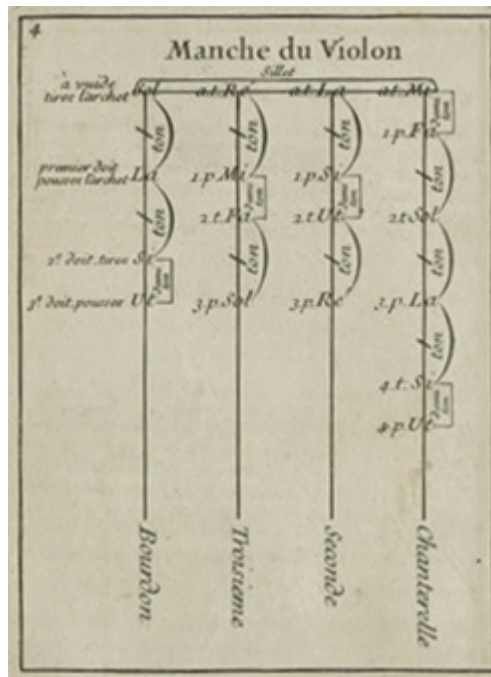


Figura 2. - *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711/1712).

O autor segue apresentando uma série de escalas em segundas e terças maiores e menores, quartas-justas, quintas-justas, sextas, sétimas e oitavas. Todas essas escalas são escritas em clave de sol na primeira linha, com dedilhados e a direção do arco, *tiré* e *poussé*.

Logo após essa série de escalas, o tratadista apresenta sua explicação para o *tremblement*:

Quando encontrar uma pequena cruz (x) sobre uma nota, é necessário apoiar o dedo dessa nota e deve-se tremer [*trembler*] o dedo da nota acima. Quando o *tremblement* prepara a cadência, que é um repouso ou cessar do canto, ele deve ser sustentado e batido igual e lentamente. (Montéclair, 1711/12: p. 9, tradução nossa)²

A obra segue apresentando as proporções das figuras musicais (*ronde, blanche, noire, croche* e *double croche*), as fórmulas de compassos e as diferenças entre elas, os acidentes (*bemols* e *diezes*). Por fim, são apresentadas quatro músicas, escritas nos mais variados tipos de claves, a serem tocadas por dois violinos.

***L'école d'Orphée* (1738), Michel Corrette (1707-1795)**

Nascido em Rouen no ano de 1707, Michel Corrette foi organista, professor, compositor e autor de diversos métodos. Viveu até 1795, fazendo com que suas obras atravessassem todo o século XVIII. Dentre todos os métodos por ele publicados, alguns foram perdidos, restando apenas referências em revistas e periódicos.

Seus métodos foram escritos para os mais variados tipos de instrumentos. Entre eles, podemos citar: *L'école d'Orphée* (1738), *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* (1740), *Méthode pour apprendre facilement à jouer du par-dessus de viole à 5 et à 6 cordes* (1748), *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitarre* (1762), *Les délices de la solitude, sonates, vc, viol, bn, bc, nouvelle édition augmentée des principes en abrégé pour le violoncelle* (1766), *Méthode pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée* (1773) e *L'art de se perfectionner dans le violon* (1782).

² “Quand il se rencontre une petite croix (x) sur une note, il faut bien appuyer le doigt de cette note et trembler du doigt d'au dessus. Lorsque le tremblement prepare à la cadence, qui est un repos ou chute de chant, il faut le soutenir et le battre également et lentement” (Montéclair, 1711/12, p. 9).



Figura 3. - Frontispício de *L'ecole D'orphée* (1738)

L'ecole D'Orphée (Fig. 3) foi o primeiro método de violino publicado por Corrette. A obra ensina a tocar violino nos dois gostos vigentes - francês e italiano - além de ensinar, assim como Montéclair, os princípios básicos da música. Logo no início, Corrette apresenta os nomes das notas no pentagrama com as claves de sol na primeira linha (música francesa) e na clave de sol na segunda linha (música italiana). Assim como em Montéclair, Corrette instrui como segurar o violino e o arco, os símbolos musicais (*Diêze*, *bêmol*, *beccarre*, as barras de compassos, ligaduras e fórmulas de compassos), a disposição das notas no braço do instrumento (Fig. 4) e escalas nas diferentes cordas.

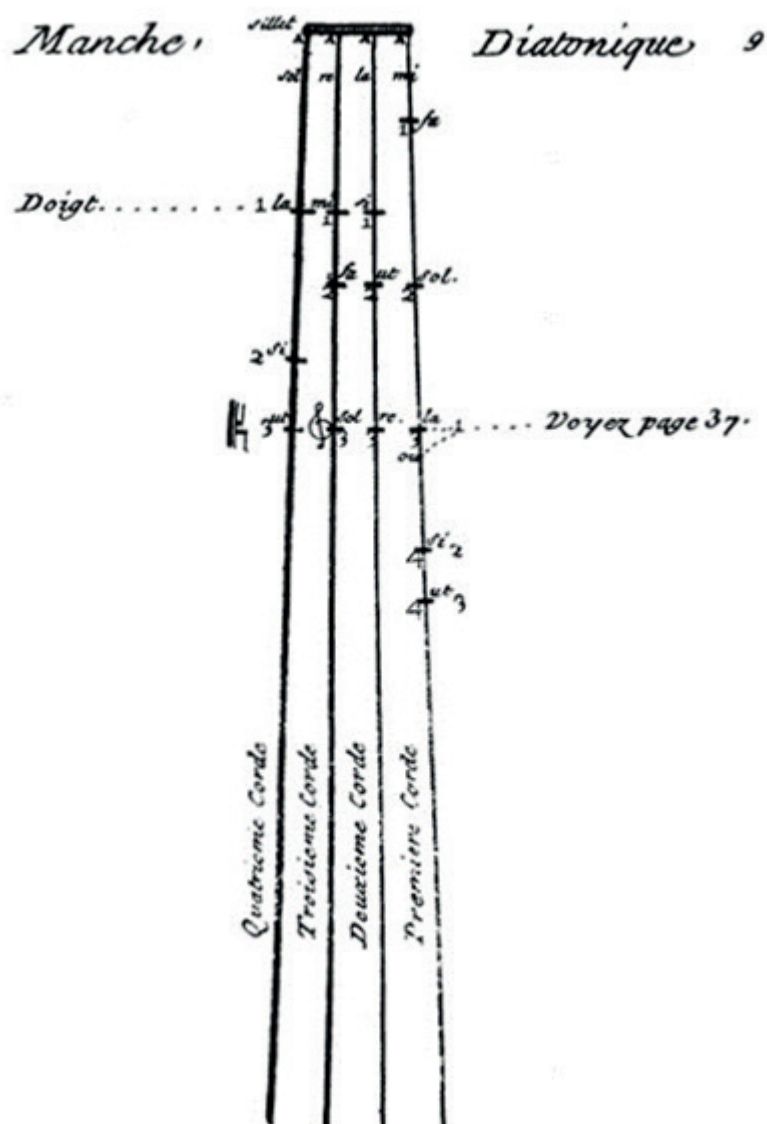


Figura 4. *L'école D'Orphée* (1738).

Corrette utiliza o termo *cadence* para se referir ao mesmo ornamento descrito como *tremblement* por Montéclair (Fig. 5).



Figura 5. - *L'ecole D'orphée* (1738).

Vemos que Corrette utiliza um sinal muito similar àquele empregado por Montéclair para o mesmo ornamento, uma vez que o representa com uma cruz para música no gosto francês ou uma letra "t" minúscula para a música no gosto italiano.

L'ecole D'Orphée segue apresentando lições para tocar violino no gosto francês e no gosto italiano. Para Boyden (1990: p. 359), o primeiro tratado de violino escrito por Corrette foi o mais avançado na França, em aspectos técnicos para esse instrumento até a publicação de *Principes du Violon*, de L'abbé le fils.

***Principes du Violon* (1761), de L'abbé le fils (1727-1803)**

Vindo de uma família de músicos, seu pai, L'abbé l'aîné, era um violoncelista bastante presente no cenário musical francês. L'abbé le fils nasceu em 1727 e, aos 11 anos, já havia conseguido uma vaga na orquestra da *Comédie-Française*. Por conta de sua habilidade acabou por se tornar aluno de Jean-Marie Leclair entre os anos de 1740 e 1742.

L'abbé le fils, além de violinista, escreveu diversas obras orquestrais e de formações camerísticas. No entanto, um de seus trabalhos mais lembrados é o *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible* publicado, publicado em Paris no ano de 1761.

O tratado de L'abbé le fils (Fig. 6) difere dos escritos por Montéclair e Corrette em alguns pontos. O primeiro aspecto de divergência é que o *Principes du Violon* não busca ensinar os "princípios da música", ou seja, a obra não irá tratar de temas como as proporções das figuras

musicais, os acidentes (sustenido, bemol e bequadro) e nem fórmulas de compassos. O tratado é muito mais direto no ensino da técnica instrumental.

Outro ponto em que a obra difere das anteriores é que não há mais uma separação nos dois gostos musicais citados por Montéclair e Corrette. L'abbé *le fils* não faz distinção entre música francesa e música italiana, tampouco a clave de sol na primeira linha, característico da música francesa. Isso demonstra, portanto, também uma aceitação e incorporação das características do estilo italiano.

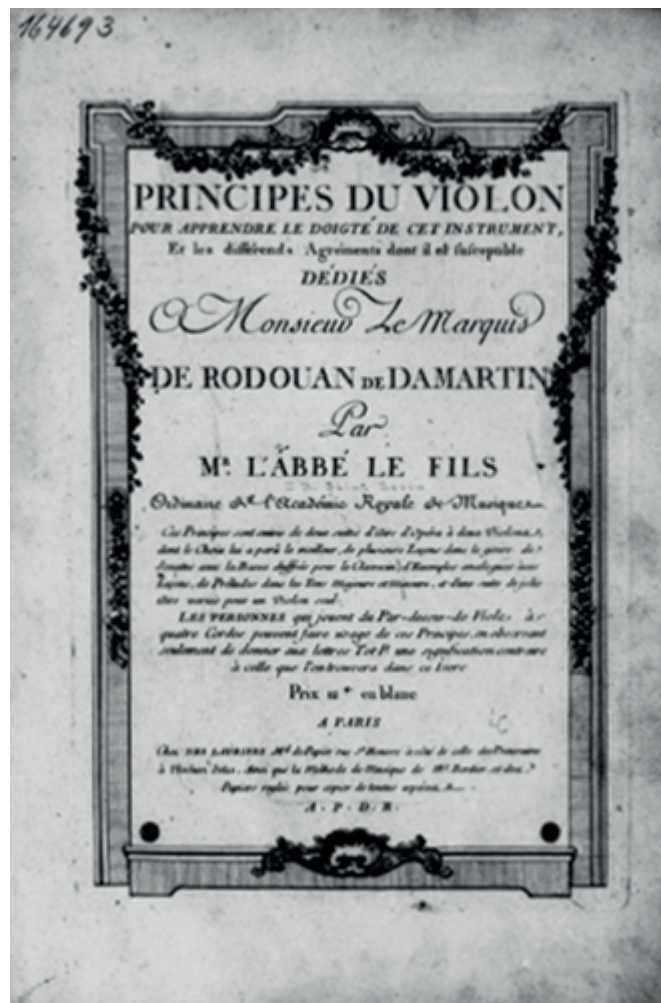


Figura 6. - Frontispício de *Principes du Violon* (1761).

O tratado inicia, diferentemente dos anteriores, com orientações de como se deve segurar o violino e o arco, além de apresentar considerações sobre a técnica da mão direita. É descrito, por meio de notação musical, como devem ser afinadas as quatro cordas do violino, seguido

por uma escala contendo informações como nome da corda, dedilhado da primeira posição, nome das notas e direção do arco (*tirer* e *pousser*). A partir disso, o tratado passa a ser muito prático, apresentando diferentes ritmos, ligaduras e diferentes posições da mão esquerda, exemplificadas em pequenas melodias.

Vale ressaltar que *Principes du Violon* se destaca dentre os tratados de violinos anteriores por conter seções dedicadas a harmônicos naturais, harmônicos artificiais, diversas passagens com uso de extensões, uso de posições altas, cordas duplas e uma variedade de golpes de arco (Boyden, 1990: p. 360).

***Méthode facile pour la viole d'amour* (1777), Louis Toussaint Milandre (ativo entre c.1756 e c.1776)**

Pouco sabemos sobre a vida e a carreira de Louis Toussaint Milandre. Na obra de François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de 8 tomos e escrita entre 1860 e 1881, encontra-se a seguinte menção ao autor:

MILANDRE (...), músico pertencente à música de câmara de Louis XV [tocando] viola, compôs para o *concert Spirituel*, em 1768, um *Confitebor* para voz solo e órgão. Em 1776 publicou em Paris uma sinfonia a sete vozes. Temos também dele um *Méthode facile pour la viole d'amour*, Paris, 1782, in-4^o. (Fétis, 1860-1881, Tomo 6: p. 139, tradução nossa)³

Não nos restaram muitas informações biográficas relevantes sobre Milandre. Vemos, porém, que sua atuação como músico na câmara de Louis XV e que, dentre suas poucas obras, seu tratado de viola d'amore são marcos da sua vida que não permaneceram registrados. Muito provavelmente sua obra para viola d'amore foi a primeira do gênero dedicada a esse instrumento. Vale ressaltar que há uma divergência nas datas de publicação da obra *Méthode facile*

³ “MILANDRE (...), Musicien attaché à la musique de la chambre de Louis XV pour la viole, a fait exécuter, au concert spirituel, en 1768; un Confitebor à voix seule et orgue. En 1776 il a fait graver à Paris une symphonie à sept parties. On a aussi de lui une *Méthode facile pour la viole d'amour*; Paris, 1782, in-4^o” (FÉTIS, 1860-1881, Tomo 6:139).

pour la viole d'amour entre as informações fornecidas por Fétis e a obra apresentada por Heinz Berck, *Viola d'amore Bibliographie* (1994). Optamos, neste trabalho, por utilizar a informação fornecida por Berck.

O tratado de Milandre inicia descrevendo suas intenções com a publicação e segue apresentando explicações sobre os dois tipos de violas d'amore – aquela com 7 cordas e 7 cordas simpáticas sob o cavalete, bem como a de 6 cordas e 6 cordas simpáticas - para descrever como devem ser afinadas.

A viola d'amore é comumente construída com 6 ou 7 cordas. [...] Acredito ser mais natural e mais vantajoso aquela composta de 6 cordas. Ela é afinada da mesma forma, com exceção da 7ª corda, que é suprimida. É mais natural na medida em que inclui, em sua afinação, o acorde perfeito de Ré maior, com a 6ª corda fazendo a nota fundamental.
(Milandre, 1777: p. 2, tradução nossa)⁴

É apresentada uma imagem do braço do instrumento de 6 cordas com a disposição das notas (Fig. 7), assim como ocorre em Montéclair e Corrette.

⁴ “La viole d'amour est ordinairement montée de 6. ou de 7. Cordes. [...] je crois plus naturel et plus avantageux de la mettre a 6. cordes, et elle s'accorde de même a l'exception de la 7^e. corde qui est supprimée; Plus naturel en ce quelle comporte en son accord, l'accord parfait de *re* majeur la 6^e. corde faisant la note fondamentale” (Milandre, 1777; p. 2).

3.

TABLEAU du manche de la Viole d'amour divisé par demi-tons.

Voyez les deux gammes chromatiques pour le rapport des Dièses, et deux Bémols. Je ne les ay point insérées ici pour éviter la confusion.

Cordes à vuide	re	la	re	fa	la	re
1. ^{er} doigt	mi	fa	mi	re	fa	mi
1. ^{er} doigt	mi	fa	mi	re	fa	mi
2. ^e doigt	fa	re	fa	la	re	fa
2. ^e doigt	fa	re	fa	la	re	fa
3. ^e doigt	re	re	re	re	re	re
4. ^e doigt	la	mi	la	re	mi	la
4. ^e doigt	la	mi	la	re	mi	la
	re	fa	re	re	fa	re
	ut	re	ut	mi	re	ut
	ut	re	ut	mi	re	ut
	re	la	re	fa	la	re

Sous Harmoniques de l'accord parfait de re, à l'octave aigüe.

Sous Harmoniques de l'accord parfait de la, à l'octave au dessus.

Sous Harmoniques de l'accord parfait de re, qui rendent les mêmes sons que ceux cy.

première corde.
deuxième corde.
troisième corde.
quatrième corde.
cinquième corde.
sixième corde.

On peut donner un peu plus d'étendue à la 1.^{re} corde.

Figura 7. - *Méthode facile pour la viole d'amour* (1777).

Da mesma maneira que todos os tratados citados anteriormente, a apresentação da afinação do instrumento é por meio de notação musical (Figuras 8, 9, 10, 11 e 12).

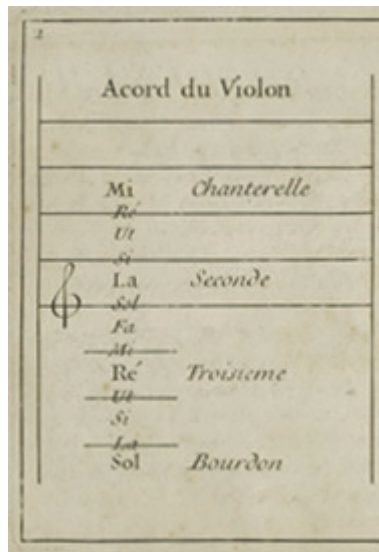


Figura 8. - Afinação do violino em *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (Montéclair, 1711/1712)

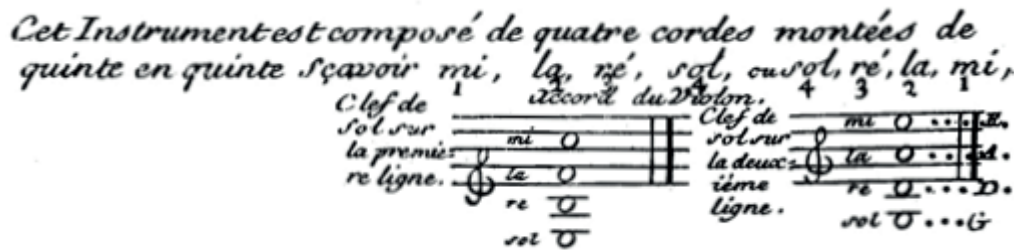


Figura 9. - Afinação do violino em *L'école D'orphée* (Corrrette, 1738)

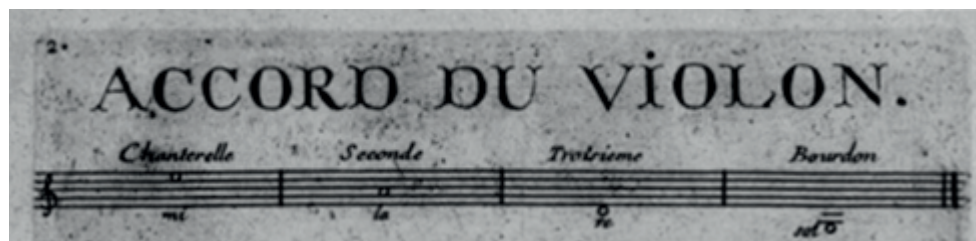


Figura 10. - Afinação do violino em *Principes du Violon* (1761).



Figura 11. - Afinação da viola d'amore de sete cordas (Milandre, 1777).

Milandre também apresenta a afinação das cordas simpáticas que ficam abaixo do cavalete (Fig. 12).



Figura 12. - Afinação das cordas simpáticas da viola d'amore de sete cordas (Milandre, 1777).

Vemos que o autor se utiliza de duas claves para o instrumento: a clave de sol na segunda linha e a clave de fá na quarta. Milandre diz que, para tocar a viola d'amore, é necessário ter um bom conhecimento dessas duas claves. Além disso, é importante mencionar que, em *Méthode facile pour la viole d'amour*, não se descreve o uso de clave de sol na primeira linha ou segunda linha como características da música francesa ou italiana.

Por outro lado, há algumas similaridades entre o tratado de Milandre e aquele de L'abbé *les fils*, uma vez que ambos deixam de apresentar as informações básicas sobre música, possivelmente porque o público-alvo, tanto de *Méthode facile pour la viole d'amour* quanto de *Principes du Violon*, não se seja composto por iniciantes.

Após descrever a afinação do instrumento e as diversas possibilidades de intervalos que formam com as cordas soltas, Milandre mostra diversos tipos de escalas (diatônica, cromática, em sextas e em terças), apresentadas com dedilhados e com o número da corda.

O tratado prossegue de maneira muito similar aos anteriores. Apresenta como devem ser executadas as *cadences*, simbolizadas pelo sinal de “+” sobre as notas, assim como em Corrette e L'abbé *les fils*, e descreve as diferentes posições da mão esquerda no instrumento para alcançar notas mais agudas. Também vemos o *pizzicato* de mão esquerda, porém denominado, nesta obra, *pincé*.

Não devemos mudar a maneira de segurar o instrumento e o arco. Os *pizzicati* são feitos em todas as cordas soltas com o 2º ou 3º dedos. Com o 2º dedo quando formos

tocar apenas uma corda, e com o 3º quando formos tocar todas as cordas ou uma parte.

(Milandre, 1777: p. 10, tradução nossa)⁵

Os sons harmônicos, técnica descrita pela primeira vez no *Principes du Violon*, também é explorada por Milandre. Tanto os harmônicos naturais como os artificiais, produzidos com dois dedos em uma mesma corda.

Para fazer esta escala, deve-se colocar o dedo bem de leve nas cordas, posicioná-lo no ponto certo e conduzir o arco com mais velocidade, sem pressioná-lo demais. Observemos que, para realizar o Mi, o Sol e o Si, devemos sempre colocar dois dedos sobre a mesma corda. Isso pode ser confuso entre sons harmônicos em acordes se não estivermos atentos. Nesse caso, colocarei cifras indicativas da corda para que saibamos que não se trata de um acorde, apesar de vermos duas notas escritas. (Milandre, 1777: p. 12, tradução nossa)⁶

Por fim, a obra acompanha diversas músicas em sons harmônicos, canções tradicionais, obras de Jean-Philippe Rameau, François-Joseph Gossec e Jean-Benjamin François de la Borde arranjadas para viola d'amore - vale ressaltar que se trata apenas de compositores franceses - e, ao final do tratado, peças de autoria do próprio Milandre para viola d'amore.

Considerações finais

As diferenças entre a música francesa e a música italiana foram reconhecidas e destacadas por autores franceses desde o século XVII. Porém, foi no século XVIII que a discussão sobre

⁵ “Il ne faut point changer la maniere de tenir l'instrument et l'archet. Les pincés se font sur tous les cordes a vuide avec le 2e. ou 3e. doigt, avec le 2e. doigt lorsqu'il faudra ne pincer qu'une corde, avec le 3e. lorsqu'il faudra pincer tous les cordes ou une partie” (Milandre, 1777: p. 10).

⁶ “Pour faire cette gamme il faut poser le doigt bien légèrement sur les cordes, le placer bien juste, conduire l'archet avec plus de vitesse sans trop l'appuyer. Observez que pour fair les mi, les sol, et les si; il faut toujours poser deux doigts sur la meme corde, cela peut embarasser parmi des sons harmoniques en accords, si l'on ny fait point attention, dans ce cas je mettrai le chiffre indicaitf de la corde pour faire connoitre que ce n'est point un accord quoiqu'on voye deux notes écrites” (Milandre, 1777: p. 12).

esses dois gostos chegou ao seu auge, resultando em diversas transformações da música francesa desse período. A obra de Louis-Toussaint Milandre, *Méthode facile pour la viole D'amour* (1777), um dos primeiros tratados para viola d'amore do século XVIII, é prova dessa transformação do gosto francês, tornando-se evidente quando comparada com outros tratados do mesmo século.

As obras da primeira metade do século XVIII, como *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon* (1711/1712), de Michel de Montéclair, e *L'école d'Orphée* (1738), de Michel Corrette, mostram, em seu conteúdo, a coexistência dos dois principais gostos vigentes - o francês e o italiano - e suas principais particularidades, como, por exemplo, o uso da clave de sol na primeira linha para a música francesa e a clave de sol na segunda linha para a música italiana. Esses dois tratados buscam ensinar, também, conceitos básicos da teoria musical.

Já na segunda metade do século XVIII, *Principes du Violon* (1761) de L'abbé le fils, assim como *Méthode facile pour la Viole D'amour* (1777), de Milandre, não fazem menção à existência de dois estilos. Observamos, portanto, que o uso da clave de sol na primeira linha - característica da música francesa - é descontinuado. Tampouco são explicados ao leitor dessas obras os princípios básicos da música, como ocorre nos tratados anteriores, provavelmente por não serem textos dirigidos aos iniciantes.

Porém, vemos que todas as obras aqui observadas preservam entre si o sinal de “+” ou “x” para sinalizar a *Cadance*, sinal que se diferencia do “t” utilizado na música italiana. Os tratados também mantiveram uma estrutura semelhante ao apresentar o instrumento, retratando a afinação por meio de notação musical e, com exceção de *Principes du Violon* (1761), exibindo uma imagem do braço do instrumento e a disposição das notas.

Referências bibliográficas

- Boyden, D. (1990). *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. Oxford, Reino Unido: Oxford Press.
- Corrette, M. (1738). *L'école d'Orphée*. Paris, França: Le Clerc.

- Fétis, F. (1860-1881). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris, França: Firmin-Didot.
- Heinz, B. (1994). *Viola d'amore Bibliographie*. Leipzig, Alemanha: Friedrich Hofmeister Musikverlag.
- L'Abbé, J. (1761). *Principes du Violon*. Paris, França: Des Lauriers.
- Maugars, A. (1639). *Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie*. Paris, França: l'auteur.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie Universelle*. Paris, França: Sébastien Cramoisy.
- Milandre, L. (1777). *Méthode facile pour la Viole D'amour*. Paris, França: Gerardin.
- Montéclair, M. de. (1711/12). *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris, França: l'auteur.
- Rousseau, J. (2021). *Dicionário de música: Seleção de verbetes*. Tradução de Fabio Stieltjes Yasoshima. São Paulo, Brasil: Editora Unesp.

FELIPE GALHARDI é formado em viola pela Escola de Música do Estado de São Paulo e bacharel no mesmo instrumento pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Atualmente é mestrando em musicologia e se dedica à pesquisa e à prática da viola d'amore nos séculos XVII e XVIII.

Julian Ehrhorn
***La perspectiva del tutti.
Lo que los músicos de
orquesta necesitan del
director.***

EDAMus

2023

282 pp.

Traducción: Julian Ehrhorn.

ISBN: 978-987-48674-3-8



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *La perspectiva del tutti*, de Julian Ehrhorn

Sebastiano de Filippi

Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM)

sebastianodefilippi@gmail.com

Recibido: 08/02/2024

Aceptado: 24/02/2024

Cita recomendada: De Filippi, S. (2023). Sobre *La perspectiva del tutti*, de Julian Ehrhorn. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 151-156.

Hace ya un lustro llegaba a nuestras manos un ejemplar del libro *Die Tuttiperspektive*,¹ obra de Julian Ehrhorn, instrumentista alemán formado en la Musikhochschule de Friburgo, donde egresó de la cátedra de violín del renombrado Nicolás Chumachenco.

Radicado en la Argentina e integrante de su Orquesta Sinfónica Nacional desde 1995, el profesor Ehrhorn es, además de músico sinfónico, un artista profundamente comprometido con el quehacer musical vernáculo, como lo indican sus tareas de delegado en UPCN Cultura y su asesoría técnica para el diseño del Auditorio Nacional del Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires. Hombre de múltiples intereses y variadas lecturas, Ehrhorn es también instructor en la técnica de reeducación psicofísica de Frederick Matthias Alexander y co-inventor de un modelo de silla para músicos orquestales.

Tras un lapso algo prolongado, finalmente fue EDAMus el sello que dio a conocer la esperada traducción castellana del trabajo mencionado, que es la que se reseña aquí.

Al respecto, digamos de inmediato que no hay escasez de libros sobre este tema pero, como bien lo señala el propio autor, la mayor parte de ellos proviene de la pluma de directores de orquesta, sean estos intérpretes prestigiosos o profesionales volcados mayormente a la pedagogía. Entre los clásicos más frecuentados de esta literatura –agregamos nosotros– se ubican los importantes trabajos de Scherchen,² Waltershausen,³ Rudolf,⁴ Grosbayne⁵ y Green.⁶

El breve párrafo de contratapa suscita de inmediato el interés del lector, pues remite a una definición de director orquestal que, unida al subtítulo del libro (subtítulo que hace referencia sin más a “los músicos” en su conjunto), puede parecer algo polémica. Estas palabras están tomadas de la página 36, donde Ehrhorn de hecho va más allá, pintando al director ideal como una figura de proporciones casi ciclópeas; así, los músicos de orquesta...

¹ Julian Ehrhorn: *Die Tuttiperspektive. Was Orchestermusiker von Dirigenten brauchen*. Maguncia: Schott, 2018.

² Hermann Scherchen: *Lehrbuch des Dirigierens*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1929.

³ Hermann Wolfgang von Waltershausen: *Die Kunst des Dirigieren*. Leipzig: G. J. Göschen'schen Verlagsbuchhandlung, 1943.

⁴ Max Rudolf: *The Grammar of Conducting. A Practical Study of Modern Baton Technique*. Nueva York: G. Schirmer, 1950.

⁵ Benjamin Grosbayne: *Techniques of Modern Orchestral Conducting*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

⁶ Elizabeth A. H. Green: *The Modern Conductor. A Challenging Introduction to All Phases of the Art of Conducting*. Hoboken: Prentice Hall, 1961.

Tienen buenas razones para pretender sin rodeos que el director sea en cada aspecto mejor que ellos, en primer término, por razones prácticas obvias, luego porque están agradecidos como cualquiera por la posibilidad de admirar a un ser excepcional y, al fin y al cabo, también porque –si no fuese así– toda la empresa, con su desigual distribución de honores y privilegios, adquiriría cierto aspecto de “escora”.

Una afirmación tajante como la citada *ut supra*, a poco de comenzar la lectura, amerita cierto contexto pues, por citar solo el ejemplo más obvio, parecería utópico pretender que un director domine técnicamente los distintos instrumentos igual o mejor que sus propios ejecutantes.

Por lo demás, dejada atrás ya hace tiempo la era de los tiranos del podio –que justificaban el despotismo hacia las orquestas en base a su omnisciencia musical (real o supuesta)–, en la actualidad el director es visto tanto por los teóricos de la academia como por buena parte de los músicos de orquesta no como un Moisés bajando del Sinaí con su decálogo lírico, sino como un facilitador, un auténtico colega de sus dirigidos, a los que debe por supuesto guiar y coordinar, ordenando sus aportes individuales (que se esperan siempre responsables y valiosos). En un sentido afín a lo dicho puede cotejarse lo expuesto en tratados de concertación como los de Swarowsky,⁷ Prausnitz,⁸ Farberman,⁹ Meier¹⁰ y Gibson.¹¹

Así, y contrariamente a lo que algunos relatos más o menos legendarios pueden sugerir, el conocimiento del “maestro” no es necesariamente superior al de los músicos de fila: más bien, es un *know how* que abarca otras áreas, que son las de su competencia específica y que los instrumentistas no suelen dominar por sí solos (y viceversa, claro está). No se trataría pues de quién sabe más o de quién es mejor –y mucho menos de ostentar mayores honores o privilegios–, sino de que cada uno cumpla con la tarea que su rol le asigna, sin expectativas irreales

⁷ Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*. Viena: Universal Edition, 1979.

⁸ Frederik Prausnitz: *Score and Podium. A Complete Guide to Conducting*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1983.

⁹ Harold Farberman: *The Art of Conducting Technique. A New Perspective*. Burbank: Warner Brothers Publications, 1997.

¹⁰ Gustav Meier: *The Score, The Orchestra, and the Conductor*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

¹¹ Mark Gibson: *The Beat Stops Here. Lessons on and off the Podium for Today's Conductor*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

por parte de ninguno de los dos lados involucrados más que una razonable y mutua “presunción de excelencia”.¹²

No abrazar esta cuota de sereno realismo podría llevar a creer que el concertador es responsable directo del nivel técnico de la ejecución instrumental o, desde el punto de vista opuesto, que el músico de atril debe poseer una comprensión acabada de la estructura compositiva de la obra que ejecuta.

En otras palabras, el mero hecho de trabajar empuñando una varita en nada justifica el viejo mito del director como “mago”: nadie debería pretender milagros desde el podio, así como del solista de flauta no se espera que al tocar su instrumento todos los niños de Hamelín lo sigan hipnotizados. Como lo expresara Karl Böhm, “*Ich bin ein einfacher Handwerker. Mein Taktstock ist kein Zauberstab, er verzaubert niemanden und soll es auch nicht. Verzaubern soll einzig die Musik*”.¹³

Hecha esta necesaria aclaración de partida, digamos sin más que lo medular del libro se vertebra en tres grandes secciones. La primera sección, titulada “El área cultural”, aborda una serie de cuestiones generales, fácilmente asequibles a lectores no especializados. La segunda, que lleva por título “La parte práctica”, es por lejos la más extensa y específica, y cubre los tópicos clave de la obra, con particular profusión en cuanto al proceso de ensayo (un centenar de páginas). La tercera presenta un listado de consejos puntuales para el director, a modo de resumen conclusivo de lo expuesto; contrariamente a la brevedad de las conocidas listas de recomendaciones de Antonino Votto (tres puntos)¹⁴, Richard Strauss (diez)¹⁵ o Pierre Monteux (veinte),¹⁶ en este caso los consejos alcanzan el número de 155.

Las reflexiones del músico alemán y las recomendaciones que extiende a los directores son ejemplificadas con escenas de la vida cotidiana, que el autor fue recopilando en tiempo real a lo

¹² Guillermo Scarabino: *Temas de dirección orquestal. Teoría – práctica*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2012 (p. 167).

¹³ “Soy un simple artesano. Mi batuta no es una varita mágica, no hechiza a nadie y no debería hacerlo. Lo único que debería hechizar es la música”. Wolfgang Stähr: “Ich bin ein einfacher Handwerker”, en *Karl Böhm in rehearsal and performance* (DVD), Berlín: EuroArts, 2009 (p. 4 del booklet).

¹⁴ Testimonio verbal de Ronaldo Rosa al subscrito (Ciudad de Buenos Aires, 25/02/2010), parcialmente refrendado en Riccardo Muti: *Prima la musica, poi le parole. Autobiografia*. Milán: Rizzoli, 2010; p. 58.

¹⁵ Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich: Atlantis Verlag, 1949; p. 44.

¹⁶ Doris G. Monteux: *It's All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1956; pp. 223-224.

largo de décadas como violinista orquestal en Alemania y la Argentina. Ehrhorn tiene la prudencia de no indicar el nombre de los maestros aludidos, pero el candor de su prosa y lo certero de sus descripciones permiten al lector avezado descubrir más de un protagonista.

Cuando el texto aborda uno de los grandes temas de la música orquestal, la gestualidad del director, lo hace desde una perspectiva mayormente técnica, claramente anclada en los preceptos clásicos relacionados con las *Schlagfiguren* tradicionales y con los gestos de preparación simétricos de pulso completo. No hay duda de la validez práctica que estos conceptos conservan, pese al paso del tiempo; pero también debe señalarse que considerando solo este tipo de abordaje quironímico –y exclusivamente las técnicas de ensayo más tradicionales– se torna difícil comprender cómo dirigían maestros como Carlos Kleiber, Georg Solti o Nikolaus Harnoncourt, y cómo podían trabajar con ellos orquestas como las filarmónicas de Viena, Berlín o Londres, usualmente con resultados entusiasmantes.

Apuntada esta salvedad, el grueso del libro se constituye en una refrescante ducha de concreto pragmatismo, aderezado con buen número de anécdotas jugosas que pintan de cuerpo entero el día a día de la labor sinfónica, indudablemente una de las más complejas y menos comprendidas, con énfasis en las conductas idiosincráticas de los músicos rioplatenses. Entendemos que es la primera vez que este último elemento se plasma en un libro.

El lector puntilloso querrá acaso señalar algunas características de este trabajo que podrían mejorarse, pero lo cierto es que el propio Ehrhorn es el primero en reconocerlas, como cuando aclara que no está animado por el rigor científico propio de un académico en musicología, sino por el sentido común que deviene de su experiencia práctica (aunque en esto no ayude mucho que el autor se refiera a su libro con el término “tratado”).

Otro tanto puede decirse del peso que en dichas reflexiones tienen elementos de la técnica Alexander, a la que Ehrhorn declaradamente adhiere y cuyas expresiones específicas utiliza con insistencia, eligiendo explicarlas escuetamente solo hacia el final del libro. Por lo demás, si alguien deseara una prosa castellana más pulida, el firmante se congratula con el autor germano por el dominio alcanzado del que en definitiva es su segundo o tercer idioma.

Es importante destacar que no es en absoluto necesario comulgar con la totalidad de los conceptos vertidos por el escritor –cada uno de ellos fundamentado en su particular *forma*

mentis, y en su no menos personal derrotero formativo y profesional– para reconocer la importancia del aporte brindado en sus páginas: un aporte que haríamos bien en capitalizar a la hora de formar a las nuevas generaciones de directores, que a menudo egresan de sus respectivas carreras de grado con una buena formación musical pero sin mucha idea de cómo conducir un ensayo y de cómo relacionarse con sus colaboradores instrumentales.

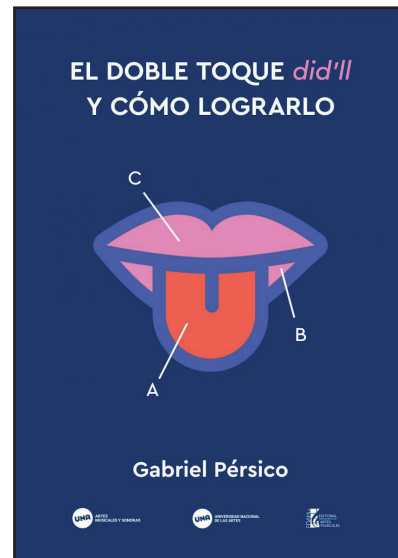
Que muchas de las recomendaciones extendidas a los directores de orquesta coincidan con las que pueden encontrarse en obras escritas por directores es un hecho; pero ello, lejos de quitar validez al libro, refuerza algunas de sus conclusiones. Ahora estos consejos se encuentran fácilmente asequibles en castellano, por lo que es de esperar que al menos los estudiantes latinoamericanos de dirección orquestal accedan a ellos y los consideren con detenimiento; sus profesores harían bien en asegurarse de que esto suceda.

Para cerrar, un detalle simpático, pequeño pero acaso no carente de alguna significación. En un libro en el que se describen –sin jamás mencionarlos por su nombre– varios directores, la imagen de portada es una fotografía del prestigioso maestro austríaco Günter Neuhold, varias veces invitado de la Sinfónica Nacional, como aquel director germanoparlante que dijo al autor *Es gilt immer, mit dem zu arbeiten, was man vorfindet*.¹⁷ A buen entendedor...

SEBASTIANO DE FILIPPI es diplomado (EDO), licenciado (RAM) y doctorando (UCA) en Música. Su actividad como director lo llevó a conducir cuarenta orquestas en veinte países de cuatro continentes, incluyendo los principales organismos oficiales de Buenos Aires. Es Director Musical de la Orquesta de Cámara del Congreso de la Nación y Director Artístico de la Academia Latinoamericana de Dirección Orquestal. Integra la Asociación Argentina de Musicología y la Asociación Argentina de Compositores. Es autor de artículos científicos, notas de programa y libros, entre ellos *Alta en el cielo* (con Daniel Varacalli Costas), *Notas sinfónicas* y *Ensayos de ópera*. Es Caballero y Oficial en la Orden al Mérito de la República Italiana, y Caballero en la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa.

¹⁷ “Siempre hay que trabajar con lo que hay”. Julian Ehrhorn: *Die Tutti perspektive. Was Orchestermusiker von Dirigenten brauchen*. Maguncia: Schott, 2018 (p. 64).

Gabriel Pésico
***El doble toque did'Il y
cómo lograrlo***
EDAMus
2023
pp. 138
ISBN: 978-987-48674-2-1



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *El doble toque did'Il y cómo lograrlo*, de Gabriel Pésico

Gabriela Galván

Universidad Nacional de La Plata

gabiflut@gmail.com

Carolina Perez Bergliaffa

Universidad Nacional de La Plata

caroperezb@gmail.com

Recibido: 01/11/2022

Aceptado: 22/11/2022

Cita recomendada: Galván, G., y Perez Bergliaffa, C. (2023). Sobre *El doble toque did'Il y cómo lograrlo*, de Gabriel Pésico. *Revista 4'33"*. XV (24), pp. 157-159.

Gabriel Pérsico, en su libro *El doble toque did' ll y cómo lograrlo*, nos acerca con precisión metodológica y lenguaje accesible a una problemática técnica fundamental y actual para los ejecutantes hispanohablantes de Traverso. En este libro editado por la Editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad de las Artes y que puede conseguirse en formato digital a través de la plataforma [BajaLibros](#), el autor se propone la tarea de “exponer, enseñar y ejercitar metódicamente un tipo de articulación muy utilizada en el siglo XVIII en la flauta travesera para ejecutar pasajes de gran rapidez”.

El hermoso idioma español carece en su haber del fonema *did' ll*. La ausencia de palabras con la utilización de esa combinatoria silábica agrega una dificultad extra a los instrumentistas hispanohablantes que deseamos acercarnos al estudio y práctica de esta articulación ya que supone la adquisición de movimientos de lengua que no existen en nuestra lengua materna. Sin ser un método general pero un original “cuaderno” (como él lo llama) sobre una temática específica, *El doble toque did' ll y cómo lograrlo* intenta con su lenguaje claro y amistoso, pero técnico y minucioso a la vez, brindar herramientas para desarrollar esta habilidad articuladora de la flauta travesera proponiendo un necesario puente de palabras entre el pasado y el momento actual, entre el Maestro y el lector, entre la práctica y su resultado sonoro.

El volumen consta de ocho secciones muy bien estructuradas donde se observa el especial cuidado por graduar la dificultad en la ejercitación propuesta. El recorrido comienza por un acercamiento a los movimientos básicos y sincrónicos de dedos y lengua adquiriendo gradual complejidad en los capítulos posteriores a través de ejercitaciones variadas para la aplicación de la articulación *did' ll* sobre diferentes patrones rítmicos y melódicos.

Con humor, ingenio y sagacidad y haciendo constante referencia a documentación detallada sobre el uso de esta articulación en tratados de época, como los escritos por Quantz o Tromlitz, el autor nos propone y nos alienta a emprender meticulosas rutinas de estudio, creativas ejercitaciones y variados ejemplos musicales dando testimonio no solo del profundo conocimiento que tiene sobre el tema específico sino también del repertorio musical y la cultura de la época.

Unas últimas palabras en cuanto a su autor que creemos no pueden estar ausentes en esta reseña. Este libro es fruto de la experiencia de un flautista especializado en repertorios historicistas que ha cultivado con pasión la enseñanza de su instrumento. Son muchas las

generaciones que han recibido sus valiosos conocimientos y han visto en su ejemplo una verdadera guía para el trabajo diario que supone la tarea de “formar” un músico. Agradecer estos aportes y comprometerse con la transmisión de estos conocimientos es nuestro modo de decir gracias. Celebramos la aparición de este volumen, que llena un importante nicho de vacancia, con el anhelo de ver sus resultados plasmados en el accionar artístico de las futuras generaciones de flautistas.

GABRIELA GALVÁN es Profesora Superior de Flauta (Conservatorio Julián Aguirre, IUNA) y Licenciada en Música de Cámara (UNLA), y docente en la UNLP. Intérprete de flauta y música de cámara en diversas agrupaciones, modernas y de época, grabando múltiples CDs. Investiga la flauta travesera barroca y su repertorio, y actualmente cursa el Doctorado en Artes en la UNA, dirigida por el Dr. Gabriel Pésico.

CAROLINA PEREZ BERGLIAFFA es flautista y docente dedicada a la ejecución historicista. Es Profesora de Música de Cámara por la Universidad Nacional de La Plata y Licenciada y Magister en interpretación historicista con instrumentos de época por el Real Conservatorio de La Haya, Países Bajos. Actualmente se desempeña como docente de Traverso barroco en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.



Registro de Propiedad Intelectual: 5315865
ISSN 1852 - 429X

Contacto: revista433@una.edu.ar

Prosecretaría de Investigación y Posgrado
Departamento de Artes Musicales y Sonoras (Universidad Nacional de las Artes)
Av. Córdoba 2445 - CABA (C1120AAG) - Buenos Aires, Argentina

Integra LATINDEX