

Origens da ópera barroca alemã e o Teatro do Mercado dos Gansos em Hamburgo nos séculos XVII e XVIII

Lucia Becker Carpena (UFRGS, Porto Alegre)

lcarpena@terra.com.br

Resumo: o artigo apresenta as condições sob as quais o gênero "ópera" foi assimilado pela cultura germânica em meados do século XVII e de que modo os modelos vigentes (a saber: o florentino, o veneziano e o francês) sofreram influências da cultura local. Pretende ainda demonstrar a difusão da ópera nos territórios germânicos e, mais especificamente, salientar a importância da criação do Teatro do Mercado dos Gansos (*Theater am Gänsemarkt*) de Hamburgo e sua atividade entre 1678 e 1738, como representante exemplar da maturidade deste processo.

Palavras-chave: ópera barroca, ópera barroca alemã, *Theater am Gänsemarkt* (Teatro do Mercado dos Gansos).

Origins of the German baroque opera and the Goose Market Theatre in Hamburg in the seventeenth and eighteenth Centuries

Abstract: this article presents the ways of assimilation of the gender "opera" by the german culture in the middle of the seventeenth century and how the local culture influenced contemporary standards, to say: the Florentine, the Venetian and the French operatic styles. Besides, it tries to show the diffusion of opera in the German territories and more specifically, to emphasize the importance of the opening of the *Theater am Gänsemarkt* (Goose Market Theater) in Hamburg, 1678, as a culmination of this process.

Keywords: baroque opera, German baroque opera, *Theater am Gänsemarkt* (Goose Market Theatre).

1- As origens e o desenvolvimento da ópera na Alemanha

Se comparado a outros países da Europa, o início da ópera na Alemanha ocorreu de modo peculiar: não foi o resultado da evolução de um gênero, como havia ocorrido na Itália, nem teve um desenvolvimento unificado e centralizado, como na França. Este processo diferenciado ocorreu em função da estrutura política fragmentada que havia no território germânico¹ e também, das grandes diferenças culturais entre os territórios, cortes e regiões.

Desde muito cedo a ópera despertou grande interesse nas cidades e cortes germânicas do sul (região contrareformada), especialmente na Áustria, onde o arcebispo de Salzburgo, Marcus Sitticus von Hohenems havia contratado o italiano Francesco Rasi em 1612². Como fruto desta iniciativa, a primeira ópera encenada em território germânico foi apresentada em Salzburgo em 27 de janeiro de 1614 (num palco especialmente construído para este fim), pouco tempo após o surgimento do *dramma per musica* em Florença³. Logo em seguida, no dia 10 de fevereiro, foi apresentada uma versão de *Orfeo*,

que WARRACK acredita que tenha sido a de Monteverdi, devido à presença de Rasi na corte (2001, p.17). Depois de Salzburgo, a ópera trilhou um caminho em direção ao centro e ao norte da Alemanha, passando por Viena (1626), Praga (1627) e Torgau (1627), nas regiões contrareformadas na Alemanha.

"Enquanto Viena já começou com óperas italianas [em italiano], algumas das cortes do norte fizeram esforços no sentido de apresentar óperas em alemão" (DENT, 1944, p.221). Em geral, tratava-se de óperas italianas traduzidas para o alemão, como a *Dafne* (1627) de Martin Opitz⁴ (1597-1639) e Heinrich Schütz (1585-1672), adaptada do libreto de Ottavio Rinuccini (1562-1621). Entretanto, este processo de difusão da ópera, assim como toda e qualquer atividade artística, foi praticamente interrompido pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), que atingiu profundamente os territórios germânicos. Além de ter reduzido a população de 30 para 20 milhões de habitantes, a guerra destruiu a economia da região.

Terminada a guerra, várias cortes germânicas (especialmente Viena, Munique e Dresden) se reestruturaram e passaram a se interessar pela ópera italiana e pela criação de óperas em território germânico, e com isso, ao redor de 1675, iniciou-se em várias cortes e cidades comercialmente importantes um movimento em direção à criação de óperas em alemão, sem que contudo houvesse um projeto político para isso ou mesmo um grande centro produtor e difusor de óperas (como o eram Paris ou Londres). O que se viu foram várias cidades e cortes que cultivaram a ópera de forma mais ou menos autônoma: no sul havia a cidade de Nurembergue e as cortes de Ansbach, Durlach e Bayreuth; na região central, a cidade de Leipzig (importante polo comercial) e as cortes de Weißenfels, Altenburg e Meiningen. Entretanto, segundo GROUT (1946, p.577), por estarem mais distantes "do poder imperial [sediado em Viena] e da influência cultural italiana", as regiões central e norte foram as que lidaram de forma mais criativa e independente com os modelos musicais da época.

O mapa abaixo mostra todas as cidades e cortes germânicas que possuíam teatros de ópera ou apresentaram óperas

ao longo dos séculos XVII e XVIII, e permite identificar a concentração de atividade operística na região centro-norte da Alemanha.

Foi ao norte da Alemanha, na cidade de Hamburgo e nas cortes de Braunschweig-Wolfenbüttel e Hannover que a ópera teve melhores condições de desenvolvimento autônomo e independente. As duas cortes mostraram-se receptivas ao novo gênero, principalmente por sua orientação declaradamente francófila (que as levou a encenar muitas óperas francesas) e pela presença de Agostino Steffani (1654-1728) como compositor e diplomata em Hannover.

Vários modelos de ópera de diferentes períodos chegaram à Alemanha na metade do século XVII, não mais tão dependentes do modelo original e pioneiro criado em Florença ao final do século XVI, do *recitar cantando*. Apresentava mais momentos cantados, elaborados e extensos, como a ópera *Il Paride*, de Giovanni Bontempi (c.1624-1705), estreada em 1662, em Dresden, e que tinha características venezianas e também da escola romana de Domenico Mazzocchi (1592-1665) (NGDO, 1997).

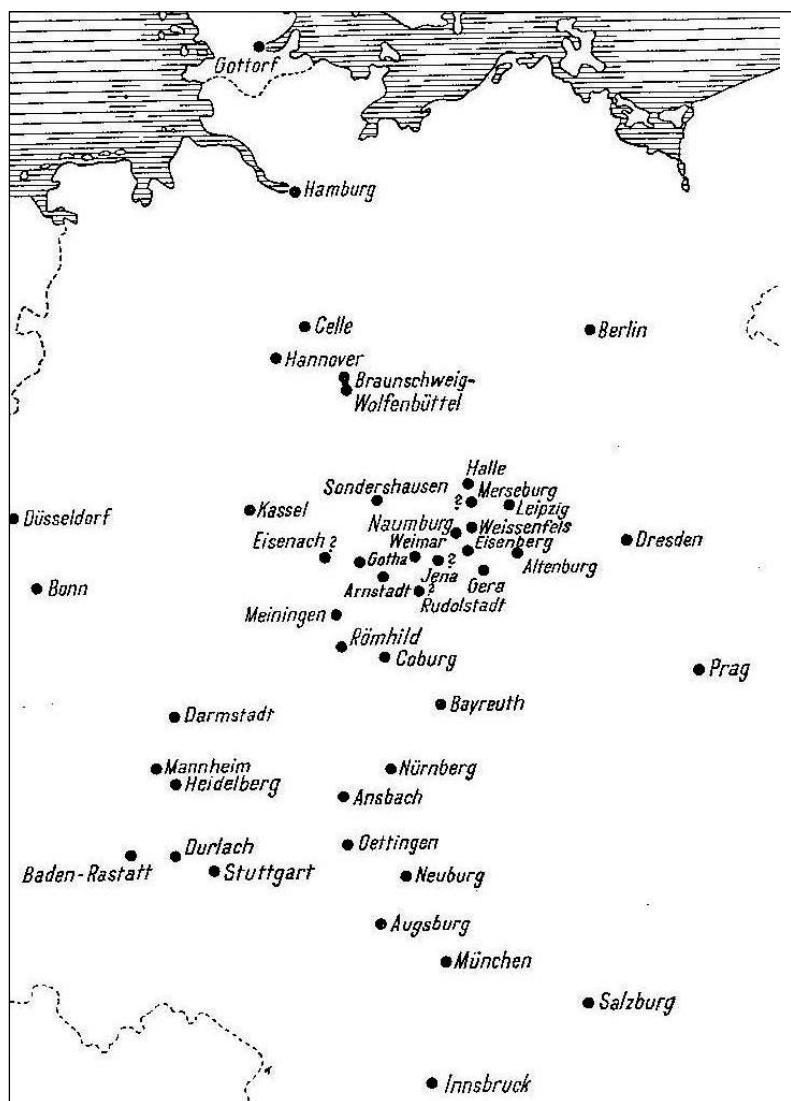


Fig.1: cidades e cortes alemãs com atividade operística ao longo dos séculos XVII e XVIII (BROCKPÄHLER, 1964, p.25).

2- A Dafne de Schütz – a primeira ópera alemã?

Foi em Torgau, residência do duque da Saxônia, que surgiu aquela que é considerada por muitos como a primeira ópera alemã: *Dafne*, de Optiz e Schütz, encomendada para celebrar o casamento da princesa Sophie Eleonore da Saxônia com o *Landgraf* Georg II de Hessen-Darmstadt e encenada em 13 de abril de 1627, no castelo de Hartenfels. A pedido do eleitor Georg I, pai da noiva, foi providenciada uma cópia do libreto da *Dafne* de Peri⁵ e, apesar de o libreto de Torgau ser uma tradução de Optiz para o alemão do texto original de Rinuccini, houve alguma contribuição original do tradutor para o libreto (como se comprova pelo frontispício do libreto)⁶ (WARRACK, 2001, p.18).

A música era totalmente original, composta por um músico alemão e cantada em alemão, mas infelizmente a partitura foi perdida, de modo que não podemos saber como era esta primeira ópera escrita na Alemanha, mas WARRACK afirma que a narrativa era acompanhada por canções estróficas, danças e coros e "como ópera, não parece ter representado um avanço qualitativo em relação ao exemplo germânico pré-existente"⁷ (2001, p.18-19).

Outro fator a ser levado em consideração foi que a segunda estadia de Schütz em Veneza ocorreu apenas a partir do ano seguinte à estréia de *Dafne*, o que é

muito relevante, uma vez que foi apenas nesta época que Schütz conheceu Monteverdi e tomou contato com seus processos de composição e a ópera contemporânea. Como o próprio Schütz afirmou mais tarde, em uma carta escrita em 1633 a seu amigo Friederich Lezpeltzer:

Em minha recente viagem à Itália, tive contato com um tipo especial de composição, a saber, como uma comédia [Comedi] a muitas vozes poderia ser traduzida para o estilo recitativo [redende Stylo] e como poderia ser encenada no palco de forma cantada, coisas as quais (deste tipo, penso eu) são totalmente desconhecidas na Alemanha [Teutschland⁸] e que, por conta dos tempos difíceis⁹ não puderam até agora ser praticadas nem ser encorajadas aqui, e portanto eu considero uma pena que estas invenções verdadeiramente majestosas e principescas (entre as quais a minha música não contaria (...)) tenham sido negligenciadas, não sejam conhecidas e praticadas por outros de melhor engenho [que o próprio Schütz] (in: WARRACK, 2001, p.19).

Em 1638 seguiu-se a esta outra ópera de inspiração florentina, *Orpheus und Euridice*: tratava-se de uma ópera-balé em cinco atos (igualmente perdida), com música de Schütz sobre uma tradução feita por Optiz a partir do libreto de mesmo nome de Rinuccini. Entretanto, apesar destas e de outras tentativas, foi apenas em 1644 que estreou em Nurembergue a obra intitulada *Seelewig*, de Georg Phillip Harsdörfer (1607-1658) e Sigismund Theophil (Gottlieb) Staden (1607-1655), considerada por parte da historiografia a primeira ópera com características diferentes do modelo italiano em voga e que seriam

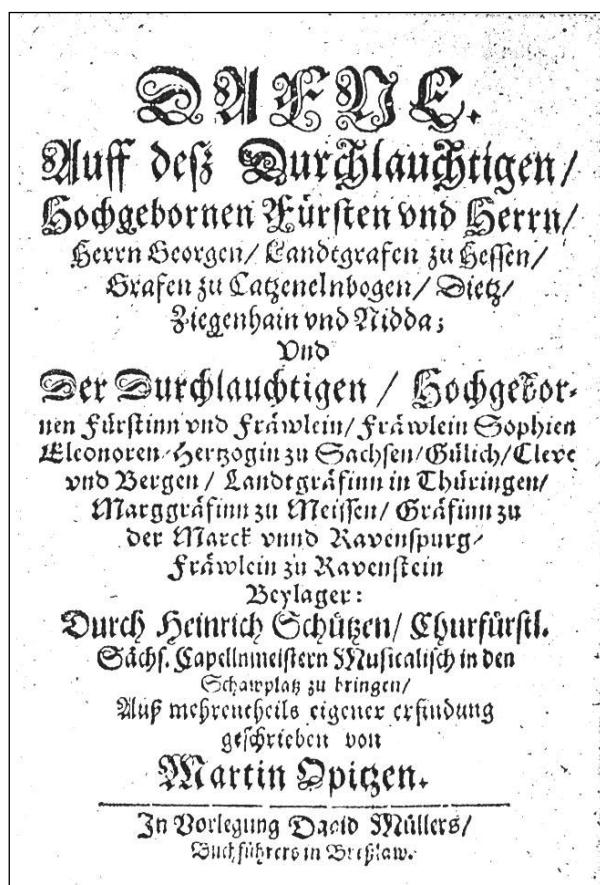


Fig.2: frontispício de *Dafne*.

representativas da tradição alemã, como o uso de canções estróficas¹⁰ e o fato de a obra ser totalmente cantada, sem os recitativos à italiana. Seguiram-se a ela outras óperas, entre elas: *Armelinde* ("Singe-spiel", 1657), com libreto do Duque de Braunschweig¹¹ e música de Johann Jakob Löwe (1629-1703) (música perdida); *Orpheus aus Tracien* ("Tragisches Gedicht", 1659), mesmos autores (música perdida) e *Adam und Eva* ("Singe-spiel", 1678) com libreto de Christian Richter (?-?) e música de Johann Theile (1646-1724) (obra que inaugurou o *Theater am Gänsemarkt* de Hamburgo).

Ao contrário do que ocorreu na França, os territórios germânicos não conheceram o balé como espetáculo autônomo, que foi um dos elementos que contribuíram para o estabelecimento do padrão francês de ópera. Todavia os balés franceses foram incorporados à ópera alemã, tornando-se parte importante do espetáculo, tão importante que a maior parte dos teatros contratava *Balletmeister* franceses para criar coreografias e treinar os bailarinos. HANS-JOACHIM MOSER (1922) considera que uma das origens da ópera alemã pode ter sido a presença de atores ingleses em terras germânicas no começo do século XVII (especialmente no norte), "com seus *jigs and drolls*" (farsas cantadas com canções populares) (DENT, 1944, p.221), além das apresentações de peças de Shakespeare e de dramas elisabetanos.

Também concorreram para a criação da ópera na Alemanha as sociedades literárias da época, espécie de *cameratas*, como as sociedades italianas dos séculos XVI e XVII. Estas sociedades, ou academias, tinham por objetivo estruturar a língua alemã (ainda em processo de normatização), estimular a produção literária neste idioma (especialmente no tocante à qualidade) e estudar a literatura estrangeira (francesa e italiana) (JAACKS, 1989, p.12-14). Este talvez fosse o objetivo mais importante destas sociedades, que, a partir dos modelos estrangeiros (especialmente da poesia italiana), procuraram definir formas e procedimentos para a poesia alemã, incluídas aí a normatização da métrica e da rima. Em Hamburgo existiram duas das mais importantes academias alemãs da época, que se revelaram de importância crucial para o desenvolvimento da ópera na cidade.

Os dramas religiosos de tom moralizante, fossem eles os mistérios medievais ou os dramas escolásticos da Reforma e da Contra-Reforma (principalmente os jesuítas), também foram muito importantes para a criação da ópera alemã e sua contribuição para o novo gênero se deu através do uso de canções estróficas de melodias simples, populares, fáceis de memorizar. Muitos destes dramas do século XVI incluíam danças instrumentais, canções solo e peças corais, que também seriam aproveitadas nas primeiras óperas. A partir do século XVII a parte musical dos dramas passaria a ser mais extensa, desempenhando um papel mais importante no espetáculo.

3- Considerações sobre a ópera "alemã"

As condições que proporcionaram o surgimento da ópera na Alemanha fazem com que seja difícil definir o que tenha sido a ópera alemã em seu princípio. Como diz GROUT (1988, p.129), do ponto de vista teórico, uma ópera genuinamente alemã seria aquela composta por alemães, com tema e libreto originais em alemão, para uma platéia alemã, cantada em alemão, com músicos e cantores alemães, de acordo com o estilo musical vigente na Alemanha, assim como havia ocorrido em maior ou menor grau na Itália e na França¹².

O que se tem é um quadro diferente do proposto por Grout: a incipiente música dramática secular alemã envolveu, em sua maior parte, compositores e cantores estrangeiros, apresentando-se para um público alemão cujo gosto era baseado em modelos franceses e italianos; havia ainda os libretos, quase todos em italiano ou em traduções do italiano para o alemão. E ainda no caso dos compositores alemães, estes escreviam em estilo italiano ou francês. Uma das explicações possíveis para esta situação complexa é a Guerra dos Trinta Anos, que destruiu a estrutura política, econômica e cultural dos estados que compunham o Sacro Império Romano Germânico, tornando-o, como já referimos, suscetível à influência da música de outras tradições européias (GROUT, 1946, p.575). Esta influência se manifestou no grande uso de estrangeirismos na língua alemã, na adoção do francês como língua culta em muitas cortes, no desejo de imitação do modelo de Versalhes, que representava a glória e o esplendor de uma nação unificada. Este comportamento não foi exclusivamente germânico; manifestou-se de modo semelhante em outras cortes européias. Porém, ao contrário da ópera francesa, cuja existência estava ligada única e exclusivamente ao rei, a ópera alemã também seguiu o caminho burguês da ópera veneziana, orientada para o público pagante. Diferentemente da ópera francesa, que buscava a criação de um gênero universalmente aceito, difusor e representante do poder absoluto de Luís XIV, a ópera na Alemanha, principalmente a burguesa, trilhou o caminho da originalidade, da inovação e da renovação permanentes.

De modo geral, a incipiente ópera alemã baseou-se no modelo florentino de *dramma per musica*, em cinco atos, mas rapidamente incorporou influências venezianas, resultando na estrutura "abertura-seguida-de-três-atos". Aliás, a ópera de Hamburgo foi especialmente influenciada pelo gênero veneziano, além de ter em comum com a cidade de Veneza o fato de também ser um porto, uma cidade cosmopolita e um importante pólo comercial. O material musical desta ópera alemã era constituído basicamente por canções silábicas, em geral estróficas, de origem popular, e também por *Lieder* (canções) solo, nos moldes desenvolvidos por Heinrich Albert (1604-1651) e Adam Krieger (1644-1666) na metade do século XVII. De modo geral, as canções tinham caráter popular, em padrões rítmicos regulares, sem ornamentação melódica. Havia também muitos exemplos de canções na chamada *Barform* (AAB), padrão típico da época dos *Minnesänger*.

A partir do final do século XVII, a ária *da capo* seria o padrão adotado, com predominância das árias para voz solo e raros duetos (o que rapidamente passaria a gerar monotonia para o público, motivando a criação de árias com mais vozes) (GROUT, 1946, p.584).

Como foi dito, no início foram muito comuns as traduções de *libretos* italianos originais, com a criação apenas de nova música (como no caso da *Dafne* de Schütz), mas com o passar do tempo, rapidamente este aspecto foi sendo modificado: os libretos eram escritos diretamente em alemão e, apesar de manterem a mitologia greco-romana como fonte importante, os temas das óperas passaram a ser extraídos também da história alemã ou da Bíblia, ao contrário do modelo estabelecido na ópera italiana (cujos temas eram em sua maioria mitológicos¹³)¹⁴. A influência francesa manifestou-se especialmente através da abertura tripartida (lento-rápido-lento) e da inclusão de danças ou movimentos de dança durante os atos e no final das óperas. Outra herança francesa foi a importância dada ao coro e o trabalho musical mais elaborado na música instrumental (dissociada da ação), em sinfonias, balés e divertimentos. Entre os fatos mais importantes que marcaram a fase inicial da ópera alemã estão a criação de *Seelewig*, em 1644, e a presença do compositor italiano Agostino Steffani na Alemanha, principalmente na corte Hannover.

4- *Seelewig*

Intitulada *Die geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel, gennant Seelewig, Gesangsweis auf Italienische Art gesetzt* (Pastoral espiritual ou alegre peça, intitulada *Seelewig*, escrita à maneira italiana de cantar), a obra foi fruto do trabalho de Harsdörfer e Staden e apresentada em Nurembergue em 1644. Sua importância reside no fato de ser o mais antigo dos libretos de música dramática secular alemã cuja partitura também sobreviveu¹⁵. Ao que se sabe, é também a tentativa mais antiga de criação de uma ópera com traços de originalidade em relação aos modelos italianos vigentes, por meio da introdução de elementos germânicos, como o uso do idioma alemão, das canções estróficas (de uso corrente e extremamente populares na Alemanha), de gêneros poéticos da poesia alemã e também, da instrumentação em uso na época (de grande conjunto instrumental misto). A partitura indica uma orquestra renascentista, composta por três violinos, três flautas doces, três *Schalmeyen*¹⁶ (sopros de palheta dupla), um *grobes Horn* (trompa) e uma teorba.

A publicação da obra aconteceu de forma curiosa, em 1644, no quarto volume de um periódico chamado *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Nele o poeta apresenta sua obra acompanhando-se ao alaúde e a interrompe continuamente para analisar e comentar cada trecho com seus companheiros de conversa¹⁷. Na discussão estão temas como a poesia e o drama alemão contemporâneos e a adequabilidade da língua alemã para o drama pastoral, bastante atuais em virtude das academias literárias, tão em voga na época¹⁸. Trata-se de uma iniciativa totalmente original para a época, uma

vez que "quaisquer afirmações de caráter teórico sobre ópera são uma raridade antes da fundação da ópera de Hamburgo, em 1678" (HUFF, 1998, p.346). Por trás desta atitude inédita, de análise do conjunto, pode-se perceber uma postura algo independente do autor, normalmente inviável por causa da estreita ligação entre o mecenato privado e a produção de óperas. Um dos motivos para esta atitude pode ser que, uma vez que a criação de *Seelewig* não esteve diretamente relacionada ao patrocínio de príncipes, Harsdörfer possivelmente sentiu-se livre para tecer seus próprios comentários de forma independente.

Huff define as inovações propostas por Harsdörfer e que podem ser caracterizadas como "qualidades alemãs" (e que por isso fariam de *Seelewig* uma ópera alemã): escolha do nome da peça como *Singspiel* (termo em alemão) e não *opera* ou *dramma per musica* (em italiano); todos os personagens são alegóricos, têm nomes germanizados e não são tirados da mitologia greco-latina, como, por exemplo, *Sinnigunda* (a Sensualidade) e *Gwissulda* (a Consciência); o tema é claramente protestante: a salvação da alma escravizada (no caso, a de *Seelewig* pela volúpia) ocorre pela intercessão divina e há a inclusão de um coral luterano no decorrer da ação.

5- Agostino Steffani

No século XVII havia no norte da Alemanha um número relativamente pequeno de compositores alemães envolvidos na composição de música dramática (secular ou não), concentrados nas cortes de Braunschweig e Hannover e nas cidades de Hamburgo e Leipzig. Sabe-se que havia muito contato entre eles; prova disso é o fato de uma mesma ópera ser apresentada em várias cidades, o que gerou a rápida difusão deste novo gênero. Entre estes pioneiros, estavam os primeiros compositores do teatro de ópera de Hamburgo: Johann Theile, Nikolaus A. Strungk e Johann Franck (1644-1710). Como já mencionado, os compositores que se dedicavam à ópera eram em sua maioria italianos e escreviam no estilo vigente e conhecido, sem promover inovações ou trazer novo impulso ao desenvolvimento do gênero em território germânico. O único italiano a contribuir significativamente para a transição da ópera do século XVII para o XVIII foi Steffani¹⁹, contemporâneo de Arcangelo Corelli (1653-1713), Johann Pachelbel (1653-1706), Henry Purcell (1659-1695) e Alessandro Scarlatti (1660-1725).

A importância de Steffani para o desenvolvimento da ópera na Alemanha reside principalmente no fato de que, apesar de ter usado o modelo italiano de ópera em voga no tocante à forma e à estrutura, ele utilizou preferencialmente libretos cujos temas eram extraídos da história germânica, como *Alarico in Baltha* (1687) e *Henrico Leone* (1689). Naturalmente também foram utilizados temas mitológicos, mas a escolha de temas germânicos indica um passo importante em direção à criação da ópera com raízes alemãs. Do ponto de vista da estrutura formal de suas óperas, nota-se o uso regular do binômio recitativo-ária, com poucos duetos

e recitativos acompanhados. Entretanto, é do ponto de vista interno dos processos de composição que Steffani trouxe maiores inovações ao transformar o caráter homofônico do acompanhamento em direção a um modelo mais contrapontístico, com o baixo contínuo mais independente, numa textura semelhante à da futura trio-sonata. Também o canto adquiriu maior refinamento por causa do tratamento instrumental dado à voz, mais cheia de coloraturas e passagens virtuosísticas, derivadas não apenas de necessidades dramáticas, mas também de idéias puramente musicais. Entre outros elementos inovadores atribuídos a Steffani, o compositor indica a participação de um instrumento *obbligato*; é dele, por exemplo, a ária mais antiga para oboé *obbligato* de que se tem notícia, em 1673. A novidade está não apenas na participação de instrumentos em uma ária inteira (ao invés das participações fragmentadas encontradas nas óperas de Lully, por exemplo), mas também em definir os instrumentos, especificando-os.

6 - O Teatro do Mercado dos Gansos de Hamburgo

Fundado em 12 de janeiro de 1678, o *Theater am Gänsemarkt* foi o primeiro teatro de ópera público da Europa fora de Veneza e gerou uma fusão interessante da aristocracia com a burguesia. Entre o público freqüentador do teatro estavam não somente nobres, políticos, diplomatas e ricos comerciantes, mas também confeiteiros, cervejeiros, ourives, livreiros, cocheiros e aprendizes, entre outros, e para cada categoria havia um lugar determinado no teatro. A distribuição dos lugares era rígida, conforme a profissão e classe social do público²⁰, e é uma mostra da estratificação da sociedade hamburguesa da época.

O modelo adotado pela recém-criada Ópera de Hamburgo foi o da ópera italiana, baseada no contraste entre recitativo e ária, mas não aquele da monodia apresentada em caráter privado, criada em Florença e já em desuso, nem os oratórios (óperas religiosas) romanos e sim, o modelo veneziano, burguês e também mais moderno. Entre as principais características copiadas do sistema veneziano de administração temos, segundo WOLFF (1971, p.10), o sistema de empreendimento autônomo, encabeçado por um administrador (profissional ou não) e a entrada do público mediante pagamento. No que diz respeito às óperas propriamente ditas, aparecem os ideais da corte misturados a temas populares, a influência de *commedia dell'arte* (com a presença de um personagem cômico, geralmente um criado do personagem principal), um "aburguesamento" dos ideais aristocráticos e um maior realismo no tratamento dos problemas amorosos. No caso dos personagens cômicos, de caráter popular, a influência não é apenas italiana; reflete igualmente os personagens que faziam tanto sucesso nas troupes de comediantes ingleses, holandeses e alemães que passavam pela cidade. Os tipos populares tinham imenso apelo junto ao público do *Theater am Gänsemarkt*, principalmente por se expressarem no dialeto da região, o *Plattdeutsch*. Além

disso, seu humor baixo, freqüentemente vulgar, agradava pelo grande contraste que fazia com os personagens aristocratas, letRADOS.

A partir do padrão em cinco atos da ópera que inaugurou o teatro, *Adam und Eva*, os compositores de Hamburgo desenvolveram uma intrincada arquitetura musical, cuja estrutura era definida pela disposição de recitativos e árias, somados a balés, coros e música instrumental incidental, que possuíam entre si relações temático-motívicas e tonais. Destas relações resultaram obras coesas do ponto de vista dramático, onde cada ação é cuidadosamente planejada, valorizando o libreto (WOLFF, 1957, p.19). É importante ressaltar que este conceito de relação temático-melódica entre recitativo e ária é praticamente uma novidade na época. Os recitativos de Hamburgo partiram inicialmente do modelo italiano eram, porém, mais melódicos e ariosos do que o modelo secco italiano, transformando-se mais tarde em seções mais faladas que cantadas. As árias tiveram como precursoras as coleções de canções editadas em Hamburgo por Johann Rist (em 1651), Jacob Schweiger (em 1654), Johann Schopp (em 1655) e Caspar Stielen (em 1660), que tinham por base as danças alemãs de forma em geral binária, com textos silábicos e estróficos²¹.

Os temas das óperas de Hamburgo eram inicialmente religiosos (por causa da severa censura das autoridades religiosas da cidade) ou tomados da mitologia e da história antiga (Babilônia, Pérsia, Egito, Roma, Grécia). No caso das primeiras óperas, de temática bíblica, estas nada mais eram do que os antigos dramas religiosos medievais adaptados ao novo gênero. Eventualmente eram escolhidos temas da história (recente ou não), como *Cara Mustapha* (Bostel/Franck, 1686), *Störtebecker* (Hotter/Keiser, 1701) e *Masaniello furioso* (Feind/Keiser, 1706). Depois de certo tempo, também as cenas cômicas passaram a ter um papel mais importante, eventualmente gerando *intermezzi* independentes como *Der geduldige Sokrates* (O paciente Sócrates, König/Telemann, 1721) e *Pimpinone* (Pariatti/Praetorius/Telemann, 1725). Wolff (1957, p.29) nota que há também elementos do teatro popular, da canção religiosa e do drama barroco holandês, principalmente do autor Joost van den Vondel, por meio dos grandes coros de anjos em cenas longas, ao contrário do que ocorria na época na ópera italiana, que tinha pouca ou nenhuma participação do coro. Também contribuíram para a escolha da temática bíblica a grande tradição e popularidade das peças de Natal (citadas por Wolff, 1957, p.30, como precursoras dos oratórios de Natal) e os muitos oratórios encenados por Matthias Weckmann no *Collegium Musicum* de Hamburgo, entre 1660 e 1674.

Outro elemento presente desde o início nas óperas de Hamburgo foi o que WOLFF chamou de "queixa social" (1957, p.31), causada principalmente pela situação de penúria dos camponeses alemães em virtude da Guerra dos Trinta Anos. Como exemplo, cita a queixa de José, na ópera *Der Geburt Christi* (1681), de Postel, pressionado

pelo implacável coletor de impostos, que ameaça jogá-lo na prisão, caso não pague o que deve. Com muita agudeza, Wolff chama a atenção para o fato de que este tipo de manifestação pública de descontentamento só era possível graças ao fato de o teatro de Hamburgo não ser cortesão ou mantido exclusivamente por nobres. Entretanto, como no modelo veneziano, em geral eram representados o enaltecimento de ideais cortesãos, o amor verdadeiro posto a diferentes provas e aspectos gerais da vida cortesã. Embora não fosse uma corte, Hamburgo abrigou alguns habitantes nobres e ilustres, entre eles a rainha Cristina da Suécia e o Duque de Schleswig-Holstein, que vivia exilado na cidade.

7- O declínio do teatro

No caso dos teatros de corte de regimes absolutistas, o seu fechamento

foi a consequência inevitável de seu florescimento [...], que pode ser caracterizado por nomes de compositores como Johann S. Kusser, Reinhard Keiser, Agostino Steffani, [...]. Suas produções [...] buscavam principalmente demonstrar a glória de seus respectivos príncipes patrões (STROHM, 1997, p.86).

Mesmo que o teatro de Hamburgo não fosse de corte, seu padrão de qualidade era o mesmo, assim como sua função de representação. No caso, era a cidade de Hamburgo que era representada em sua glória comercial e política por meio da existência e atividade do teatro. STROHM afirma que a concepção "eclética e bombástica" de ópera originou uma crise financeira que se manifestou mais fortemente ao longo destes quarenta anos porque, durante este período, ocorreram sucessões dinásticas em diversas cortes, nas quais o novo soberano percebia os enormes prejuízos acumulados e, como consequência, ordenava o fechamento dos teatros (1997, p.86-88).

ARNOLD SCHERING disse em 1941:

os motivos [da crise nos teatros de ópera alemães] são mais profundos, e, se eu não estiver totalmente equivocado, devem ser relacionados a mudanças capitalistas e de caráter social na classe média alemã [da época] (in: STROHM, 1997, p.82-83).

É com base neste ponto de vista que STROHM defende que as óperas de Hamburgo e Leipzig (teatros mantidos a partir da renda dos espetáculos) assim como cultivaram o mesmo "conceito universal" de ópera barroca das cortes, sofreram os mesmos problemas econômicos que estas. Outro motivo apontado por ele é o número de guerras que ocorreu, como a da Sucessão Espanhola (1700-1713) e a Guerra Nôrdica (1700-1718); além do custo de guerras desta proporção, havia ainda a falta de ambiente psicológico para divertimentos cortesãos, ainda mais tão magnificentes como a ópera da época (1997, p.87-89).

8- Conclusões

Na conclusão de seu brilhante e fundamental estudo sobre o teatro de Hamburgo, WOLFF (1957) nos apresenta uma visão muito completa do peculiar estilo operístico desenvolvido na cidade, que representou o apogeu e a maturidade da ópera barroca alemã:

(...) a ópera de Hamburgo produziu algo de próprio e novo em todos os sentidos. Mais que tudo, mostrou-se que naquela época em Hamburgo desenvolveu-se uma *forma popular de ópera* [grifo do autor], que era muito diferente da maioria das óperas de corte da época barroca. (...) houve esforços em todos os sentidos para encontrar um *estilo de ópera de alto valor artístico* [idem] com *formas de expressão e regras de apresentação alemãs* [idem]. Estas qualidades não foram reconhecidas de modo correto até agora, foram inclusive freqüentemente avaliadas de modo depreciativo²². Pelo contrário, aqui pudemos provar que tanto os libretistas como compositores e cenógrafos da Ópera de Hamburgo não apenas pertenciam às principais personalidades de sua época, como também deixaram à sombra, no que diz respeito à qualidade artística, muitos autores de ópera bastante posteriores a eles. A ópera barroca de Hamburgo, até agora uma enteada da história da música e do teatro, que sofreu com a crítica injusta do Racionalismo e do Naturalismo, pertence às fases mais brilhantes do teatro alemão.

Este trecho revela uma mudança importante na avaliação do que foi o fenômeno da ópera em Hamburgo. Antes simplesmente ignorada ou depreciada em seu valor histórico e estético (fosse pela crítica mal fundamentada e ignorante do fenômeno como um todo ou pela leitura moralista do final do século XIX), a ópera de Hamburgo revelou-se um modelo bem sucedido de ópera burguesa que não encontrou similares na história alemã.

O texto de WOLFF também apresenta outra informação relevante: sua ênfase no desenvolvimento de um idioma alemão, no sentido de "formas de expressão e regras de apresentação alemãs". Não vemos nem aqui, nem na própria história da ópera de/em Hamburgo traços nacionalistas, intenções como as que seriam vistas no teatro alemão falado, a partir de Lessing e Goethe ou mesmo na própria ópera alemã do século XIX. Muito menos que um projeto político, a ópera em Hamburgo parece ter seguido um caminho orientado pela procura de expressão original, desvinculada do sentido de nação, no qual foram acolhidas todas as influências culturais existentes na época, fossem elas o modelo formal da ópera italiana, o já existente drama falado e cantado em alemão (*Singspiel*), as danças francesas ou a orquestração francesa e italiana, resultando numa espécie de *goûts réunis* operístico, antecipando-se ao fenômeno que se verificaría na música instrumental europeia a partir da metade do século XVIII. A história do teatro nos mostra, por meio de sua busca por renovação permanente, a percepção aguda das transformações pelas quais a ópera passou entre o final do século XVII e o começo do XVIII.

Referências

- AIKIN, Judith. A Language for German Opera. Wiesbaden: Harrassowitz, 2002.
- BIANCONI, Lorenzo. Historia de la Musica (El Siglo XVII). Madri: Turner, 1982.
- BROCKPÄHLER, Renate. Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten/Westphalen: Lechte, 1964.
- BUSCH, G. e HARPER, A. J. (org). Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18.Jahrhunderts. Amsterdam: Atlanta, 1992.
- DENT, Edward. The Nomenclature of Opera-II. *Music and Letters*, vol. 25, no. 4. (Oct., 1944), p. 213-226.
- GROUT, Donald Jay. German Baroque Opera. *Musical Quarterly*, vol. 32, no. 4. (Oct., 1946), p. 574-587.
- HUFF, Steven. The Early German Libretto: Some Considerations Based on Harsdörfer's 'Seelewig'. *Music and Letters*, vol. 69, no. 3, July/1988, p.345-355.
- JAACKS, Gisela. Hamburger Barock (encarte do CD de mesmo nome). Hamburgo: Ambitus, 1989.
- KOCH, Klaus-Peter. Reinhard Keiser (1674-1739) Leben und Werk. Teuchern: Förderkreis "Reinhard Keiser-Gedenkstätte", 1999.
- KRETZSCHMAR, Hermann. Das erste Jahrhundert der deutsche Oper. In: SIM, 3.Jahrgang, Heft 2 (Feb. 1902), p.270-293.
- SCHLETERER, Hans Michael. Das deutsche Singspiel (1863). Hildesheim: Olms, 1975.
- SCHIMTZ, Eugen. Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörferschen "Frauenzimmergesprächsspiele". In: Festschrift zum 90. Geburtstage (...) Kochus Freiherrn von Liliencron (...). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910, p.254-277.
- SPITZER, John e ZASLAW, Neal. The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815. Nova Iorque: Oxford, 2004. ISBN 0-19-816434-3.
- STROHM, Reinhard. Drama per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century. Londres: Yale University Press, 1977.
- WAGENKNECHT, Christian. Deutsche Metrik: eine historische Einführung. Munique: Beck, 1999.
- WARRACK, John. German Opera. From the Beginnings to Wagner. Nova Iorque: Cambridge, 2001.
- WOLFF, Hellmuth Christian. Die Barockoper in Hamburg (1678-1738), 2 vols. Wolfenbüttel: Möseler, 1957.
- The New Grove Dictionary of Opera. Nova Iorque: Macmillan Publishers, 1997.

Lucia Becker Carpena é professora de Flauta Doce e Música de Câmara do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Flauta Doce pela Staatliche Hochschule für Musik de Stuttgart/Alemanha (1995) e doutora em Música pela UNICAMP/SP (2007). Dedica-se principalmente à prática de música antiga historicamente orientada e à pesquisa e divulgação do repertório brasileiro contemporâneo para flauta doce. Atua como solista, camerista e professora convidada em eventos no Brasil e no exterior e participou da gravação da obra completa de Bruno Kiefer (1923-1987) para flauta doce, no CD "Poemas da Terra" (2003), que obteve acolhida calorosa pela crítica musical brasileira. Sua tese de doutorado, intitulada "Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)" trata, entre outros tópicos, das origens da ópera barroca alemã, seu desenvolvimento e apogeu com o teatro do Mercado dos Gansos de Hamburgo e a participação da flauta doce no repertório operístico, abordando temas ainda desconhecidos pela pesquisa acadêmica brasileira.

Notas

- ¹ Para se ter uma idéia da complexidade da estrutura política nos territórios germânicos, durante os séculos XVII e XVIII, o Sacro Império Romano Germânico era formado por mais de 300 entidades políticas, entre reinos, ducados, cidades livres, principados eclesiásticos e seculares (SPITZER, 204, p.213).
- ² Segundo WARRACK (2001, p.17) o arcebispo tinha origem italiana e queria manter laços com a Itália, especialmente com a corte de Mântua (Rasi havia servido na corte dos Gonzaga). Além de poeta, cantor e compositor, Rasi havia sido um dos membros fundadores da *Camerata de Bardi* em Florença, cantou o papel de Aminta na ópera *Eurídice de Peri* (em 1600) e possivelmente também o papel-título do *Orfeo* de Monteverdi (1607).
- ³ Não se conhece o nome da ópera encenada em Salzburgo nem o de seus autores, mas sabe-se que foi uma *Hoftragicomedia* (tradicomédia de corte) italiana (WARRACK, 2001, p.17).
- ⁴ Optiz era um teórico de formação humanista, organizador de edições e tradutor de obras da Antigüidade clássica e tinha por meta adequar a produção literária alemã às normas clássicas. Observou a métrica natural da língua alemã e fez tentativas no sentido de estabelecer normas de versificação para a poesia germânica (ROSENFELD, 1993, p.49-53). Publicou em 1624 um livro intitulado *Buch von der deutschen Poeterey* (Livro da Poesia Alemã) no qual sistematizou suas conclusões e sugeriu que o *Hochdeutsch* (alto alemão) fosse adotado como a língua culta corrente, ao invés do latim. Em outro livro (uma versão de *Judith*, 1635), ele afirmou a necessidade de os poetas alemães se afastarem dos cânones clássicos e dos princípios estabelecidos pela *Camerata de Bardi*, alegando "motivos didáticos e patrióticos" (WARRACK, 2001, p.20).
- ⁵ Não se sabe se foi encomendada também uma cópia da partitura de Marco da Gagliano, pois, uma vez que a partitura de Schütz se perdeu, não podemos fazer comparações entre as duas partituras.
- ⁶ "Em muitas partes escrita por invento próprio de Martin Optiz" (*Aus mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Spizen*, linhas 19 a 21 do frontispício). Entre estas contribuições, BIANCONI (1982, p.205) ressalta, por exemplo, a transformação da ninfa em loureiro, que ocorre no palco, contrariando (talvez com propósitos morais e religiosos) a tradição italiana (de origem aristotélica).
- ⁷ O autor não cita exemplos, mas podemos supor que ele se referisse ao *Singspiel*, teatro falado acompanhado de música, presente na Alemanha desde pelo menos o século XV. Ver SCHLETERER, 1863.
- ⁸ Literalmente, "terra teutônica/dos teutônicos".
- ⁹ Referindo-se provavelmente à Guerra dos Trinta Anos.
- ¹⁰ A métrica alemã é baseada nos pés, e não na contagem de sílabas, como nas línguas latinas. Para maiores informações a respeito, ver AIKIN (2002), WAGENKNECHT (1999, p.1-77), BUSCH (1992) e SCHMITZ (1910, p.254-277).
- ¹¹ Trata-se provavelmente de Augusto, o Jovem (1634-1666).
- ¹² Entendemos ser esta uma definição impossível de ser concretizada, quase uma sugestão irônica do autor, dada a impossibilidade de sua realização em face à complexa cena social e musical na Alemanha do século XVII.
- ¹³ A primeira ópera a ter tema histórico foi *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi (1642).
- ¹⁴ Lamentavelmente, não dispomos da maior parte das partituras destas primeiras obras escritas na Alemanha, combinando música e drama, o que torna complexa a tarefa de estudar esta fase da história da música alemã. As partituras completas mais antigas existentes são *Seelewig* (1644), *Die drey Töchter Cecrops* (1679) e *Ariadne* (1691). Não se pode saber com precisão como os compositores absorveram o modelo italiano e o adaptaram. Através do material disponível (libretos, partituras e relatos), podemos perceber que, desde o início, houve uma adaptação do termo italiano *dramma per musica*, enfatizando o uso dramático da música. Na capa de *Dafne* aparece a instrução "musikalisch in den Schauplatz zu bringen" (a ser apresentado no palco de forma musical, linhas 17 e 18 do frontispício). Há uma grande variedade de termos para nominar a música dramática secular em alemão, entre eles: *Sing-Spiel*, *Singe-Spiel*, *Singe- und Lustspiel*, *Musikalisches Schau-Spiel*, *Musikalisches Trauer-Spiel*, *Drama musicale*. Sabe-se também que, pelo menos até 1721, ano da criação de *Der geduldige Sokrates*, de Georg Phillip Telemann (1681-1767), ainda se usava o termo *Singspiel* para designar este tipo de espetáculo. "O termo *opera* não aparece em partituras alemãs antes de 1720" (GROUT, 1988, p.131). Após esta data, com a adoção integral e definitiva do padrão italiano de ópera, a discussão perde seu sentido, pois o uso do termo em italiano é totalmente adequado.
- ¹⁵ A primeira edição moderna da partitura (e a única existente até hoje) foi realizada por Robert Eitner, em 1881 (in: MMG, Heft 8, p.55-150).
- ¹⁶ Substituídos gradativamente pelos oboés a partir dos anos 1670/80.
- ¹⁷ Ao longo da apresentação, o autor faz questão de sempre lembrar que esta não é a forma de apresentação ideal da obra, que conta com mais cantores/personagens.
- ¹⁸ No que diz respeito a suas preleções sobre a ópera, Harsdörfer a declara "uma forma una, com a música atuando como a força que mescla a pintura consigo, em um novo todo". Harsdörfer também discute técnicas que poderiam atingir este ideal e qualifica a ópera italiana como sendo "afetada, artificial, e (pior que tudo), estrangeira: a ópera alemã deveria apresentar ações heróicas e instrução moral" (WARRACK, 2001, p.21).
- ¹⁹ Compositor, diplomata e padre (mais tarde nomeado bispo), foi um importante difusor da ópera italiana na Alemanha. Escreveu dezoito óperas entre 1681 e 1709 e atuou de forma muito intensa, especialmente em Munique e Hannover. Sua dedicação e produção foram tão diretamente ligadas ao território germânico que muitas de suas óperas foram encenadas apenas na Alemanha e permaneceram desconhecidas na Itália. Sua obra mescla elementos da ópera veneziana, napolitana e francesa, e, de todos os compositores italianos atuantes na Alemanha, GROUT o considera "o principal intermediário entre a ópera italiana do final do século XVII e as óperas alemãs de Keiser e Händel" (1988, p.120-121). Enviado em 1678 a Paris para estudar com Lully e aprender o estilo francês, novidade e verdadeira febre musical da época, aplicou seus conhecimentos quando, em 1688, mudou-se para a francófona corte de Hannover, onde o Duque Ernst August (regente de 1679 a 1698) havia criado uma orquestra nos moldes dos *24 Violons du Roi* (composta em boa parte por músicos franceses, inclusive oboístas, uma novidade para a época) e contratado cantores italianos. Por outro lado, segundo CARSE, a adoção do padrão italiano de orquestração (a quatro vozes) é um sinal da sintonia fina de Steffani em relação aos novos processos de composição então em desenvolvimento, especialmente com Purcell e Scarlatti (1964, p.105).
- ²⁰ Para detalhes sobre a distribuição de lugares no teatro, ver KOCH, 1999, p.23.
- ²¹ A canção alemã foi estudada em profundidade por WALther VETTER em *Das frühdeutsche Lied*, 2 vols., Münster, 1928.
- ²² Aqui o autor provavelmente se refere a Kretzschmar, que declarou que "antes do século XIX não existe uma ópera amplamente reconhecida como sendo alemã, e podemos nos referir aos séculos XVII e XVIII apenas como uma história da ópera na Alemanha, que, de modo geral, não é mais do que um apêndice da história da ópera italiana" (KRETZSCHMAR, 1902, p.270-271).