

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO ACADÊMICO

O Haute-Contre na Ópera

Uma análise da sonoridade vocal a partir das personagens *Persée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e *Platée* de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764)

Wenderson Silva Oliveira

UBERLÂNDIA
2017

Wenderson Silva Oliveira

O Haute-Contre na Ópera

Uma análise da sonoridade vocal a partir das personagens *Persée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e *Platée* de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764)

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Linha 1: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientação: Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho.

Uberlândia
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48h
2017

Oliveira, Wenderson Silva, 1991-
O Haute-Contre na Ópera : uma análise da sonoridade vocal a partir das personagens Persée de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e Platée de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) / Wenderson Silva Oliveira. - 2017.
110 f. : il.

Orientador: Flávio Cardoso de Carvalho, 1966-.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Música.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.95>

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música barroca - Teses. 3. Ópera - França - Teses. 4. Haute-Contre - Teses. I. Carvalho, Flávio Cardoso de, 1991-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78



UFU

Universidade
Federal de
Uberlândia



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO**

O Haute-Contre na Ópera: uma análise da sonoridade vocal a partir das personagens Persée de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e Platée de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764)

Dissertação defendida em 29 de novembro de 2017.

Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho
UFU- Presidente da banca

Profa. Dra. Josani Keunecke Pimenta
UFU

Prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco
UFU

RESUMO

A ópera francesa guarda consigo características que a distinguem das demais manifestações cênicas europeias. Com olhos voltados à prática musical dramática entre os séculos XVII e XVIII, este trabalho tem como objetivo principal discorrer sobre uma das mais fortes e tradicionais particularidades da ópera barroca: a voz *haute-contre*. Entendemos e circunscrevemos o *haute-contre* como um tipo de classificação vocal, qualidade da voz de tenor, que tem como características principais a voz naturalmente leve e aguda. Esse tipo de tenor foi bastante comum nas composições sacras francesas desde o século XVI e na ópera entre séculos XVII e XVIII, ocupando lugar de destaque nos papéis masculinos principais. Para essa discussão, faz-se uma análise musical dos recitativos e árias das personagens-título das óperas *Persée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) composta em 1682 e *Platée* de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) composta em 1745. Nas duas composições, observa-se os seguintes aspectos: extensão vocal e tessitura das personagens selecionadas e a textura musical. Chama-se de textura musical o conjunto de minhas percepções que se entrelaçam com a relação entre texto e música, ornamentação, fórmulas de compasso, instrumentos utilizados na orquestra, ligando-os à extensão e tessitura. Essas análises partem da versão fac-similar das partituras originais. O objetivo principal desta pesquisa, portanto, é inferir, a partir dessa qualidade vocal do tenor, a sonoridade dessas vozes e suas qualidades. Entende-se nesse estudo que a utilização dessa voz, especificamente como destaque nas produções, era uma reação direta à voz do castrato, muito popular nos palcos dos estados independentes do território que atualmente constitui a Itália. A voz de tenor *haute-contre* foi uma construção como reação a uma disputa estética que não se inicia no século XVIII, mas no início dele se torna mais visível, justamente por acreditarmos que a França projetava-se num movimento de distinção em relação aos outros centros musicais europeus (Alemanha, Inglaterra e Itália).

Palavras-chave: *Haute-Contre*; Ópera Barroca; Ópera Francesa; Canto Erudito.

ABSTRACT

The French opera maintains characteristics that distinguish it from the other European stage manifestations. With eyes focused on the dramatic musical practice between the 17th and 18th centuries, this work has as main objective to discuss one of the strongest and traditional peculiarities of baroque opera: the *haute-contre* voice. We understand and circumscribe *haute-contre* as a type of vocal classification, quality of tenor voice, which has as its main characteristics the naturally light and high voice. This type of tenor was quite common in French sacred compositions from the sixteenth century and the opera between the seventeenth and eighteenth centuries, occupying a prominent place in the main male roles. For this discussion, a musical analysis of the recitatives and arias of the title characters of the operas *Persée* of Jean-Baptiste Lully (1632-1687) composed in 1682 and *Platée* of Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) composed in 1745 is made. In the two compositions, the following aspects are observed: vocal extension and texture of the selected characters and the musical texture. It is called a musical texture the set of my perceptions that intertwine with the relationship between text and music, ornamentation, compass formulas, instruments used in the orchestra, connecting them to the extent and texture. These analyzes depart from the fac-similar version of the original scores. The main objective of this research, therefore, is to infer from this vocal quality of the tenor, the sonority of these voices and their qualities. It is understood in this study that the use of this voice, specifically as a highlight in the productions, was a direct reaction to the castrato voice, very popular in the stages of the independent states of the territory that currently constitutes Italy. The tenor *haute-contre* was a construction as a reaction to an aesthetic dispute that did not begin in the eighteenth century, but at the beginning of it becomes more visible, precisely because we believe that France was projected in a movement of distinction in relation to others European music centers (Germany, England and Italy).

Keywords: *Haute-Contre* voice; Baroque Opera; French Opera; Lyrical vocal music.

Sumário

Introdução	1
Capítulo Primeiro: O Antigo Regime e a Ópera: Os desenvolvimentos socioculturais do espetáculo cênico-musical entre os séculos XVII e XVIII.....	13
1.1 – O Reinado de Luís XIV e os processos culturais franceses no século XVII	15
1.2 – Breves considerações sobre a gênese da ópera na Itália e os movimentos de dilatação pela Europa.....	30
1.3 – Jean-Baptiste Lully e o nascimento da ópera na França	36
1.4 – A ópera pós-Lully: os processos socioculturais no reinado Luís XV	54
Capítulo Segundo: O Haute-Contre	64
2.1 – A classificação da voz para a ópera	64
2.2 – O <i>haute-contre</i> em questão: As definições e a comparação com outras vozes	70
Capítulo Terceiro: As Análises	82
2.1. Ópera <i>Persée</i> (1682), de Jean-Baptiste Lully.....	83
2.1.1. Enredo	84
2.1.2. Análise da partitura	86
2.2. Ópera <i>Platée</i> (1745), de Jean-Philippe Rameau.....	90
2.2.1. Enredo	90
2.2.2. Análise da Ópera	91
Considerações	95
Referências	99
Leitura Complementar	103

Introdução

O interesse pelas pesquisas que tenham como tema central o Canto e toda a discussão da literatura – que aborda múltiplos olhares sobre a prática vocal e os processos que nela estão contidos – vem crescendo consideravelmente no cenário acadêmico brasileiro. Diversos temas que se multiplicam em suas mais variadas abordagens e áreas compõem nossa pesquisa nesta área – sejam nas metodologias de ensino e nos aspectos didáticos presentes nas mais multifárias relações de ensinar/aprender, nas práticas interpretativas e constitutivas da *performance* musical, nos procedimentos fisiológicos do aparelho vocal ou na musicologia.

É unânime entre nós, pesquisadoras e pesquisadores em Canto, que este objeto guarda consigo características que o tornam tão peculiar em relação aos instrumentos musicais, tendo em vista que nosso instrumento é intrínseco e entendo que cada corpo conta uma história individual (Barros, 2012). O cantor ou a cantora tem consigo a missão de relacionar-se com seu instrumento, portanto, conhecer seu corpo, entender o funcionamento de seus mecanismos, perceber que seu som é único e não pode ser (e não será) padronizado.

Comungo com Barros (2012) quando a autora entende que o canto é a *expressão de uma individualidade*, que se revela em cada corpo de maneiras distintas, que se relaciona com esse corpo em que ‘habita’ e consegue estabelecer direções para uma pedagogia que o possa conduzir efetivamente. Nesse sentido, considero que o Canto seja, portanto, uma das ferramentas mais libertadoras às pessoas, afinal, várias pessoas – não correndo o risco de generalização – gostam de cantar.

Entretanto, questiono-me, da mesma maneira: Será o Canto acessível a todos e todas? Nossas pesquisas acadêmicas pretendem auxiliar-nos para que encontremos

respostas a esta pergunta. Elas nos ajudarão a refletir sobre nosso papel enquanto educadores e educadoras musicais/vocais, intérpretes, pesquisadores e pesquisadoras que somos. Elas nos ajudam a ir além da visão que já temos consolidada e têm a condição de ampliá-la, fazendo-nos perceber que este campo não se restringe – e nem pode se restringir – nele mesmo.

Olhando pelo retrovisor de minha história, permito-me, neste texto inicial, narrar alguns fatos que me levaram a escolha deste tema de pesquisa. Alicerçado nas palavras de Algebaile (2015), essas discussões aqui confeccionadas, essas problematizações aqui tecidas, “não são simples produto de um pensamento. São, antes, obra que se monta e se remonta num processo, um processo coletivo, social e, portanto histórico e... cheio de histórias” (Algebaile, 2015, p.226). Histórias estas que não compõem somente narrativas de pesquisa acadêmica, elas entrelaçam-se à minha trajetória, iniciam o fiar de meus saberes e representam o percurso de um professor-pesquisador-artista. Por este motivo, estas narrativas, em vários momentos dessas palavras introdutórias e nos capítulos a seguir, estarão na primeira pessoa do singular, pois se tratam de minhas reflexões sobre este objeto que, veementemente, afirmo que não está desligado e distante do sujeito pesquisador.

Desde tenra idade, os estudos musicais fizeram-se presentes em meu cotidiano. Por meio da autoaprendizagem musical, iniciei os primeiros processos como estudante de música – no primeiro momento, como instrumentista. Desde criança, gostava de cantar, apreciava a música vocal, as cantoras, cantores e, nas poucas oportunidades que me foram reservadas nesse período, fascinava-me a ideia de ser cantor lírico. Mas, a beleza que a música lírica vocal traz, emaranha-se com a crueldade das segregações que assolam e afetam pessoas que são pobres e não tem informações suficientes sobre os acessos a bens culturais ditos e reservados para uma determinada casta da população. Incluo aqui a música lírica.

Numa sociedade que elide, na qual o sistema favorece principalmente àqueles e àquelas que possuem condições – sobretudo financeiras – para deleitar-se do que consideram como uma cultura refinada e de alto padrão, as pessoas como eu, advindas de

cidades de interior, que estudam em escolas públicas, negros, negras, encontram-se cada vez mais marginalizadas e distantes de um bem cultural que deve, necessariamente, atingir todas as camadas da sociedade. Nessa perspectiva, meu ingresso na Graduação em Música – e posteriormente no Programa de Pós-Graduação em Música – abriu-me espaço para falar (e cantar), desse modo, essas linhas aqui escritas, representam, antes do rigor científico, resistência!

Reconhecendo (e ouvindo) que minhas limitações técnicas colocam-me no rol dos ditos maus cantores, tenho liberdade, como pesquisador, para posicionar-me neste trabalho, com a desconstrução desta visão limitada e limitadora que desqualifica aquele que não é considerado proeminente e cuja voz não se encaixa num determinado padrão valioso para os palcos que segregam. Volto às palavras de Barros (2012, p.161): cantar, “é sempre oportunidade de expressão de uma individualidade”. Nessa perspectiva, escolho pesquisar sonoridades, pois acredito que seja a melhor tradução das expressões individuais de cantores, além de uma quebra de paradigmas já cristalizados sobre quem pode (ou não) cantar.

Portanto, reconhecendo-me docente em Canto, percebo que, se não mudarmos os discursos, velhos hábitos serão repetidos. Se repetirmos esses velhos hábitos, ainda selecionaremos uma parcela ‘eleita’ da sociedade. Se selecionarmos somente esta parcela, elidimos. Se elidirmos, nossa arte e primazia não conseguirão ultrapassar os muros e valhacouts da Academia (às vezes nem mesmo as salas de aula dela) e todos os nossos discursos, embora bem tecidos, induzirão a práticas falhas e privativas.

Partindo desse ponto de vista, entrecruzo essas vivências docentes às vivências como cantor e como pesquisador para compor, nas linhas que se seguem, um estudo sobre sonoridade vocal. Neste trabalho, dedico-me a perscrutar sobre a sonoridade vocal de cantores *haute-contre* na ópera entre a segunda metade do XVII e a primeira metade do século XVIII na França. Como linha condutora, entendo por sonoridade vocal a qualidade do som e as suas características que, por sua vez, estão ligadas a processos técnicos e

pedagógicos da construção da voz do(a) cantor(a). Da mesma maneira, também se conectam os processos estilísticos que denotam o pensamento musical em cada período da música erudita ocidental e que são extremamente importantes para a composição de uma *performance* musical, em nosso caso, a *performance* enleada ao conceito de Música Historicamente Orientada¹.

Discutir sobre sonoridades está longe de ser uma tarefa fácil, dado que, mesmo que recorrente em nosso vocabulário como músicos intérpretes, professores e pesquisadores, as definições ainda são bastante incipientes e também pouco exploradas nas pesquisas acadêmicas e na literatura musical de modo geral. Mas, antes de propormos uma definição para *sonoridade*, vamos entender o que a literatura diz sobre o *som*.

Segundo Wisnik (2014) o som é uma onda na qual os corpos vibram e essa vibração “se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de [captar] e que o nosso cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (Wisnik, 2014, p.17). Logo, para haver uma onda sonora é necessário fazer vibrar um meio e essa vibração se propagar pelo ar por meio de partículas. Nosso ouvido reproduz as partículas vibratórias dentro de uma faixa audível diferente para cada indivíduo, havendo então sons que não são possíveis de serem ouvidos por todos (Rui, 2007). No processamento físico das ondas, os sons passam por várias etapas até chegar ao processamento cerebral. Na constituição da música, os sons já na fase da interpretação cerebral, combinam entre si e as diferentes frequências dos sons se interpenetram, criando, portanto, significado em nossa audição (Wisnik, 2014).

Essas reuniões de diferentes frequências sonoras significativas geram a música que nos rodeia. Ampliando essa ideia de som para a ideia de música, entendo-a como “uma

¹ Iniciado no início do século XX por Arnold Dolmetsch (1858-1940), o movimento de interpretação da música anterior ao século XIX, atualmente ocupa largas dimensões na *performance* musical. A partir daí, temos o surgimento de profissionais especializados numa produção que almeja a fidedignidade na execução da música da ligada a uma época, utilizando fontes primárias (tratados de execução musical e partituras, manuscritas, por exemplo) e instrumentos de época, assim chamados, que, geralmente, imitam, a partir dos escritos sobre os originais, os mesmos que foram construídos em épocas passadas. A chamada *performance* de Música Antiga, Historicamente Orientada ou Historicamente Informada, guia-se, em tempos atuais, por pesquisas centrais acerca da execução da música ligada a um período específico (como o Renascimento ou Barroco, por exemplo).

organização de sons (ritmo, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida” (Schafer, 2011, p.23), portanto, se há uma intencionalidade, pode ser tratada como conceito segundo o que nos diz Ferraz (2005). Analisando criticamente a obra teórica de Murray Schafer e as definições apresentadas acerca de música e qualidades dos sons, Ferraz (2005) mostra-nos que

O passo que falta a Schaeffer é justamente o de abrir mão do fenômeno, notar a música não mais como uma cadeia de sons a serem qualificados e classificados, mas de um jogo em que entidades virtuais, puras intensidades sem forma nem matéria, próprias do futuro, ganham aparência concreta passo a passo. Sendo assim, o foco da tal da escuta não seria o de perceber tais elementos a partir de um ou outro padrão ou tipologia, mas aquele de “preender” um fluxo, tarefa simples de amalgamar, de tornar concreta uma escuta e não um ou outro som (FERRAZ, 2005, p.31).

Segundo o autor, não é a forma (ou a fôrma) que conduz nossa escuta, mas sim o que estaria nos entremeios da forma – por exemplo: lembrar-se de lugares, traçar imagens, etc. A visão de uma escuta não mais com certa intencionalidade, ou seja, centrada em escutas densas, consegue ampliar nossas percepções auditivo-musicais e quebrar padronizações que criamos em relação às sonoridades.

Partindo das discussões de Ferraz (2005), Rodrigues (2007) mostra-nos que o sufixo da palavra *sonoridade* traz consigo ligações com aspectos “qualitativos, adjetivados, timbrísticos do som”, entretanto para o autor, o conceito deve ser mais amplo e descrever “antes o processo, a totalidade dos desdobramentos implicados na escuta e não a coisa sonora” (Rodrigues, 2007, p.82). Ou seja, nesse processo, o centro de nossa escuta não é apenas o som pelo som, mas sim “potências que nos afetam e que se movem-se, que se criam pela escuta” (Ibidem), em outras palavras, a sonoridade enxergada de modo amplo e situada num espaço/tempo, faz-nos deixar de lado valorações e entender a complexidade dos sons e suas qualidades dentro desse caos.

Quando me proponho a pesquisar sobre sonoridade vocal não pretendo apresentar definições oclusas, mas sim adentrar, de forma significativa, nos elementos que a constituem. Se o olhar desta pesquisa se volta aos processos contidos na interpretação

musical, comungo com Fernandes (2009) ao afirmar que a sonoridade vocal como resultado de um processo interpretativo é um modo como o/a intérprete traduz sua visão sobre determinada obra e sua leitura de mundo dos sons codificados numa partitura.

Essas traduções que, em sua maior parte, resultam dos estudos sobre as sonoridades em diferentes épocas da História da Música Erudita Ocidental, oferecem ao cantor/cantora um caminho seguro e eficaz na condução de seu processo (Fernandes, 2009) e uma fidedignidade na interpretação (Pacheco, 2004). Acredito, alicerçado pela literatura, que o intérprete moderno que se dedica a traduzir tradições musicais vinculadas à prática ocorrida em períodos anteriores ao século XIX deve necessariamente preocupar-se com a autenticidade na execução, como nos asseveram esses dois autores. Complementando com Pacheco (2004), a tradução que se baseia na pesquisa histórica não pode ser repressora “ou um fim em si mesmo, mas o gatilho para uma interpretação verdadeira, viva e autêntica” (Pacheco, 2004, p.7).

O conceito de autenticidade para os alguns estudiosos de Música Antiga pode parecer bastante frágil, pois, não podemos retornar com o mesmo som que fora anteriormente executado, podemos somente ter imagens teóricas dessa prática. Seguros disso, este trabalho não pretende (re)montar os aspectos sonoros presentes na música francesa, mas sim abrir espaço para discutir novas imagens e novas epistemologias acerca da literatura do Canto.

Especificamente sobre a sonoridade vocal, Dart (1990) aponta que pode parecer fácil entender esses processos de cantar, presumindo que cantavam da mesma maneira que praticamos atualmente, entretanto, ele nos alerta que, erroneamente essa visão desconsidera uma análise mais precisa de dois problemas: “timbres vocais obsoletos e timbres que mudaram (Dart, 1990, p. 53)”.

[...] Assim como as formas e os estilos musicais, as sonoridades e as práticas interpretativas sofreram, ao longo da história, influências temporais, geográficas e próprias da individualidade dos vários compositores. Tais influências se refletem em uma série de aspectos que

merecem ser investigados no processo interpretativo de uma obra: a) em que circunstâncias e para que tipo de público a obra foi escrita; b) as possíveis condições acústicas das salas de concerto bem como o tipo e o tamanho dos grupos vocais e instrumentais para os quais a obra foi composta; c) o sistema e o padrão local de afinação; d) a “cor sonora” das vozes e dos instrumentos; e) as variações de métrica, fraseado, articulação e dinâmica; f) o significado do texto e as formas regionais de pronúncia deste texto (FERNANDES, 2009. p. 7).

Esses descritores elencados pelo autor são essenciais para remontar o espectro sonoro que cada obra carrega consigo, pois, acredito que as notas de determinada obra não foram escritas aleatoriamente, elas combinam, em sua concepção, com a sonoridade que o compositor se familiariza (Newton, 1984). Sob essa égide, podemos considerar que, na música vocal, a/o intérprete representa o estreito elo entre compositor(a) e ouvinte, sendo o sujeito ativo no processo de construção da *performance* musical.

A partir dessas discussões, o objetivo principal desse trabalho é dissertar sobre a sonoridade da classificação vocal *haute-contre*. Entendemos que o *haute-contre* é uma qualidade da voz de tenor e tem como características principais uma voz naturalmente leve e aguda. A utilização desse tenor foi bastante ampla nos teatros e na música sacra francesa entre os séculos XVII e início do século XIX, ocupando lugar de destaque nas principais linhas melódicas das práticas musicais do país nesse período. Mas porque analisar essa qualidade e não outra?

As mudanças na prática vocal entre o final do século XVIII e início do século XIX impactaram significativamente em nosso modo de cantar e em nossas referências sobre o canto. O desenvolvimento desse novo estilo de canto que se baseava em escurecer o timbre da voz com o propósito de obter maior expressividade do cantor norteou toda a prática da educação de tenores de anos posteriores até o nosso tempo (Fernandes, 2009).

Não é incomum quando ouvimos falar sobre vozes de tenor, a referência principal, para um grande público, ser os concertos dos *Três Tenores* – com José Carreras (1946), Plácido Domingo (1941) e Luciano Pavarotti (1935-2007). A voz de tenor está associada, tradicionalmente, aos papéis protagonistas heroicos e sensuais, que, segundo

Miller (1993), tal fato pode ser devido à combinação de frequências das notas agudas com a energia viril que é própria para a execução desse repertório. O autor mostra-nos que cultivar essa tradição é aproximar-se da tradição clássica grega de associar numa unidade força e beleza, que acabam por delinear, segundo ele, a estética vocal da música ocidental.

O marco na pedagogia vocal de tenores e, consequentemente na sonoridade dessas vozes foi o fato do tenor francês Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) ter atingido a nota Dó⁴ estendendo a voz de peito² na ópera *Guillaume Tell* (1829) de Gioachino Rossini (1792-1837), evento este chamado de *ut de poitrine* (dó de peito) e essa técnica foi chamada de *voix sombrée*. Segundo Farah (2010), a *voix sombrée* consiste no abaixamento da laringe, gerando, consequentemente, a modificação (escurecimento) das vogais e o efeito notável dessa modificação fisiológica, “além do aumento de volume e projeção acústica da voz, é a sensação de virilidade passada nas vozes masculinas: uma busca de ruptura definitiva com a estética dos castrati” (Farah, 2010, p.22).

Essa estética tem se mantido fortemente na educação vocal de tenores e norteado a prática vocal dessas vozes no repertório operístico e camerístico. Retorno à pergunta efetuada em parágrafos anteriores: Por que analisar essa qualidade da voz do tenor e não outra?

A princípio, o intuito maior é quebrar a hegemonia que se constitui a sonoridade da voz do tenor, como foi visto nas linhas acima. Propor um trabalho com uma voz masculina aguda que fuja a esse padrão é resignificar uma prática vocal, dando notoriedade para esses cantores que se encontram, em minha percepção, excluídos de determinados palcos e do gosto, sem entrar no mérito da discussão, do Sinédrio do Canto Lírico no Brasil. Desse modo, este trabalho permite que os cantores tenores com vozes mais leves recebam também notoriedade. Claro, o processo é lento, entretanto, esse pode

² Parte do Registro Modal da voz, no qual há maior atividade dos músculos tensores Tiroaritenóideo (TA) e Cricotireóideo (CT), na voz de peito, há maior predominância de atividade do TA, o qual ocasiona o fechamento e encurta as pregas vocais. A voz nesse registro é preenchida por harmônicos graves.

ser o passo inicial para que haja uma valorização dessa sonoridade e desse repertório, não somente isso, mas também uma pedagogia vocal específica para essa tipologia.

A literatura que versa sobre a classificação das vozes no que diz respeito às suas características (num modo amplo) é esparsa e escassa. Os estudos que focam essa área geralmente prendem-se às convenções da prática vocal italiana, não abrindo espaço, desse modo, para a discussão de outras práticas existentes na Europa no mesmo período. Nesse sentido, quebrar esse paradigma não só fornece notoriedade para o tenor com voz leve, mas também abre campo para pensarmos as diversas peculiaridades das vozes e como elas se organizavam e norteavam as práticas e seus praticantes.

Portanto, o objetivo principal dessa dissertação é inferir sobre a classificação vocal dos tenores *haute-contre* apontando a partir das qualidades sonoras dessa voz. Para tal, seleciono as personagens-título das óperas *Persée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) composta em 1682 e *Platée* de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) composta em 1745. Nas duas composições, faço uma análise musical, na qual observo os seguintes aspectos: extensão vocal e tessitura das personagens selecionadas e a textura musical. Chamo de textura musical o conjunto de minhas percepções que se entrelaçam com a relação entre texto e música, ornamentação, fórmulas de compasso, instrumentos utilizados na orquestra, ligando-os à extensão e tessitura. Com isso, conduzo às características que entendo serem particulares dessa tipologia. Das óperas selecionadas, retirei as árias e recitativos dos papéis-título, num total de sete excertos da ópera *Persée* e nove excertos da ópera *Platée*. Essas análises tiveram como fonte o fac-símile das primeiras edições.

Ao longo deste estudo, recorro à expressão *Barroco* para circunscrever o período entre as composições das óperas – 1682-1745 – respectivamente séculos XVII e XVIII. A partir das concepções de Maravall (1997) sobre esse período, entendemos que conceituar o Barroco é uma tarefa difícil bem como entendê-lo, nas palavras do autor, “como uma época da Europa, enfeitada entre datas perfeitamente definidas”, afinal, “as épocas históricas não podem ser recortadas e isoladas umas das outras pelo marco de um

ano, de uma data [...]” (Maravall, 1997, p. 41). O autor acredita que Barroco é um conceito histórico que está compreendido entre “os três primeiros quartos do século XVII, concentrando-se com maior intensidade, em sua plena significação, de 1605 a 1650” (Idem, p.42). Nesse caso, com esse lapso de tempo o autor se refere à história espanhola, deixando claro que em outros países, como a Itália, por exemplo, esse período pode ser adiantado e retardado conforme é possível observar em alguns aspectos como a arte e a literatura. Em Música, Barroco diz respeito à prática cultural de “um período, grosso modo [...] que vai de finais do século XVI até cerca de 1750”, ou podemos marcar como pontos-chave o período entre o nascimento da ópera e a morte de Johann Sebastian Bach (1685-1750) (Grout; Palisca, 1994, p.308) Neste estudo, a partir desses conceitos, o termo Barroco se referirá à prática musical nesse recorte de tempo.

Nosso trabalho insere-se no campo de estudos em Musicologia, área da Pesquisa em Música que se dedica a pensar os fenômenos relacionados com a Música, que podem vincular-se à Antropologia, à Sociologia, os Estudos Culturais ou aos estudos da Teoria Musical e de obras musicais (Castilla, 2017). As pesquisas musicológicas formam a base para o desenvolvimento desse trabalho, que não se preocupa em centralizar-se em um método único para alcançar seu objetivo, mas bebe em fontes musicais, históricas e sociais para, desse modo, compor uma narrativa sobre a voz na ópera e suas peculiaridades.

Pondero, baseando-me em Castagna (2008), que a prática musical por si só não leva à compreensão da música e, do mesmo modo, a utilização de obras teóricas também não consegue sozinha dar ao leitor a ideia da elaboração da obra musical. Juntas, elas podem alicerçar o entendimento e a discussão sobre as práticas musicais, suas qualidades e os traços da sonoridade, principalmente das obras que antecedem às gravações, pois é pleonástico afirmar que não temos como precisar os modos como eram executadas.

A partir dessa ideia, a escolha metodológica pela análise musical, com ela, foi possível ter uma ideia mais ampla da qualidade vocal desses cantores que recortarmos para estudar o fenômeno vocal *haute-contre*. Análise, entendida aqui como um processo de

decomposição da obra, antes um todo (Corrêa, 2006). Essa decomposição possibilita o estudo sistematizado de cada uma das partes separadas, que por sua vez nos possibilita o entendimento dos modos como os elementos presentes e suas particularidades são conectados e articulados. Desse modo, se uma parte do público para qual esse trabalho se destina são intérpretes, posso afirmar com segurança que a “análise e a *performance* deveriam ser vistas como modos entrelaçados de conhecimento musical” (Madeira, 2014, sem número de página) e assim, transformar-se, segundo o autor, numa fonte de perguntas e não de respostas.

Essas perguntas movem a interpretação, da mesma forma como suscitam novas hipóteses. De hipóteses este trabalho se constitui, digo hipóteses, porque esta análise musical que realizo aqui não é só produto de minhas pesquisas musicais, mas também fruto da experiência. Afirmo que não é positivista e não pretende atingir uma verdade, são percepções deste autor e, como percepções individuais, podem ser contestadas, assim como podem, em algum momento, parecer denotar juízo de valores.

Dessa forma, essa dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, dividido em quatro partes, discute, no primeiro recorte, o cenário francês da implantação do absolutismo à composição da imagem de Luís XIV (1638-1715). Neste ponto, discorro sobre a teoria do duplo corpo do rei, na qual, baseando-se nas teorias eclesiais de fabricação da imagem de Jesus e nas leis da Suprema Corte Inglesa, o governo francês implanta em Luís XIV o corpo carnal precívél e o corpo vitorioso e mortal, que é retratado na ópera. No segundo ponto, faço uma pequena recapitulação sobre a história da ópera na Itália até chegar à França. Esse ponto é importante principalmente para não-músicos ou não-cantores para inclusive, epistemologicamente, delimitarmos o que pensamos ser ópera e como conceituamos isso nesse trabalho. O terceiro ponto discute especificamente sobre o espetáculo cênico teatral no século XVII, a gênese, as características principais e a composição da *tragédie lyrique*, o modelo para a ópera. No quarto e último ponto, discuto a transição cultural entre os séculos XVII e XVIII, o *fin de*

siècle (DeJean, 2005) e a ópera pós-morte de Lully. Nesse ponto, retrato as Guerras Culturais entre antigos e modernos na literatura e nas artes no século XVIII e como essas mudanças nas estruturas impactaram no espetáculo cênico-musical.

No segundo capítulo, início discutindo sobre as tipologias utilizadas na ópera para as vozes femininas e masculinas. Posteriormente, discuto especificamente sobre o tenor *haute-contre*, as definições que essa tipologia recebe nos dicionários e documentos no recorte temporal que estabelecemos e as relações com outras classificações na ópera, no mesmo período. Discuto também algumas hipóteses da utilização dessa voz como centro da ópera, afinal, a literatura nos aponta que esse tenor ocupou lugar de destaque nas composições para o teatro musical, norteando o ideal sonoro utilizado na Paris do século XVII e XVIII, entrando em desuso no século XIX.

Discuto, no terceiro capítulo, os resultados das análises das duas personagens selecionadas, nos quais poderemos perceber as características sonoras dessa tipologia vocal, apontando caminhos para o amplo entendimento das possibilidades vocais de tenores com vozes leves e ampliar as perspectivas de repertório e metodologia de ensino para essas tipologias.

Discutir esses elementos é uma maneira de legitimar a prática vocal de tenores com vozes leves, sob os quais podemos afirmar que, devido às mudanças na estética musical, ocorridas no século XIX, foram vozes preteridas no Canto Lírico, para dar espaço para cantores tenores com vozes mais volumosas e mais adequadas para o repertório que era executado. Essas linhas que se seguem neste trabalho, modestamente, visam reconhecer e valorizar essas vozes, bem como sua sonoridade, dando espaço a um repertório pouco conhecido e apontar novas discussões para os estudos já existentes e, ao mesmo tempo, abrir espaços para novos debates e novas perspectivas. Boa leitura!

Capítulo Primeiro

O Antigo Regime e a Ópera

Os desenvolvimentos socioculturais do espetáculo cênico-musical entre os séculos XVII e XVIII

Ao longo desse capítulo, o olhar da pesquisa e do pesquisador se direciona aos processos histórico-político-sociais da França entre os séculos XVII e XVIII, sob os regimes absolutistas de Luís XIV e Luís XV. Ao referir-me à França neste estudo, delimito a descrever as práticas socioculturais e políticas de Paris e Versalhes, cidades nas quais, segundo Wilhelm (1988), concentravam o poder político, artístico e a riqueza da França. Versalhes era a residência principal de Luís XIV e sede do poder político francês de 1682 até 1789. Em Paris, ministros e cortesãos mantiveram suas residências principais e com a mudança de Luís XIV para Versalhes (em 1682), alguns construíram pequenos palacetes por lá, que não foram preservados com o tempo e desapareceram segundo o autor. Em Paris permaneceram também os magistrados, financistas e os burgueses, além da Corte Suprema, do Parlamento, justiça e polícia, academias, estabelecimentos científicos e manufaturas reais.

Início essa discussão com uma breve alusão sobre a gênese da ópera nos estados que hoje constituem a Itália³ e quais foram os movimentos que contribuíram para a

³ Faz-se necessário, para não gerar um anacronismo histórico, entender que o território italiano no recorte temporal na qual construo essa narrativa não estava unificado, fato este que ocorreu por completo em 1870 com a incorporação de Roma, que passou a ser a capital do país. Segundo Larivalle (2001), havia um “mosaico de Estados de dimensões territoriais, regimes políticos, estágios de desenvolvimento econômico, até culturas muito variáveis” (Larivalle, 2001, p.9). O autor coloca cinco grandes Estados que dominavam o a península: o Reino de Nápoles; os Estados Pontifícios; o Estado Florentino; o Ducado de Milão e a República de Veneza. Em torno desses, ainda haviam outros Estados menores, que teoricamente eram independentes, pois eram “obrigados, para neutralizar as ambições e sobreviver, a alinhar, de acordo com os seus interesses, sua política a de um ou outro de seus poderosos vizinhos” (Ibidem).

dilatação desse gênero pelos países europeus, com ênfase nos processos franceses. Arrisco-me por esse caminho ciente da ampla exploração da História da Ópera em obras historiográfico-musicais, inclusive traduzidas para a língua portuguesa. Apesar disso, se suprimidos esses apontamentos, este estudo, em meu ponto de vista como pesquisador, não seguiria uma linearidade para o leitor, que não necessariamente tenha que conhecer uma história que, para nós, professores de canto e intérpretes, se faz amiúde.

Apresento na primeira parte, junto à constituição do absolutismo, a teoria do duplo corpo do rei, utilizada pela Igreja Católica na imagem de Cristo e transposta à França pelos organizadores da imagem pública de Luís. Essa teoria do duplo corpo é uma parte significativa nesta pesquisa, pois nos ajuda a compreender as formas de sistematizar e metodizar a Arte – especificamente a ópera e a formação da *tragédie lyrique*, a principal fôrma do espetáculo cênico-musical, desenvolvida por Jean-Baptiste Lully e que se fixa como tradição nos palcos da corte.

Ademais, nos subtítulos que se seguem dentro deste capítulo, percorrerei o modo como a ópera se organiza nos palcos franceses e os mecanismos que a regem na tarefa de glorificar Luís XIV. Para esse fim, trago nessa discussão alguns traços do processo de expansão do regime absolutista e como esta forma política foi responsável por configurar o espetáculo artístico.

A morte do décimo quarto delfim da Dinastia Capetíngia abriu vertentes para uma nova forma de conceber o espetáculo cênico-musical e para a permanência de espetáculos não franceses. A organização econômico-político-social da França com Luís XV, da mesma forma, toma outras direções, uma vez que este monarca tem outras prioridades em seu reinado que não incluem em primeiro plano sua imagem. Estas abordagens fazem parte das leituras que faço sobre a literatura da História Cultural francesa. Elas compõem uma análise da situação cultural que cercam o objeto de estudo – a voz *haute-contre*.

1.1 – O Reinado de Luís XIV e os processos culturais franceses no século XVII



Imagem 01: Luís XIV (1701) de Hyacinthe Rigaud. Óleo sobre tela. Dimensões: 277 × 194 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

Disponível em < <http://espumantesobras.blogspot.com.br/2009/05/luis-xiv-rei-da-franca.html> > Acesso em 27/10/2016.

Luís XIV (1638-1715), o Rei-Sol, foi um dos monarcas de mais longo reinado na história europeia, começando com quatro anos de idade em 1643 até 1712, num total de setenta e dois anos. Filho do rei Luís XIII⁴ (1601-1643) com Ana da Áustria⁵ (1601-1666), Luís XIV foi a figura central que orientou todo o processo cultural de Paris e Versalhes no século XVII e compôs, junto a Henrique IV (1553-1610), Luís XIII (1601-1643), Luís XV (1710-1774) e Luís XVI (1754-1793), a dinastia da Casa de *Bourbon*⁶. Com o reinado de Luís XIV, consolida-se o absolutismo, um método político de governo que é centrado no

⁴ Filho de Henrique III e Maria de Médici, Luís XIII (1601-1643) iniciou seu governo aos nove anos, tomando o poder completamente em 1617. O Cardeal de Richelieu, Armand Jean du Plessis (1585-1642), foi o principal primeiro ministro e conselheiro de seu governo e o responsável pela criação regime absolutista. Luís XIII é pai de Luís XIV de Filipe de França (1640-1701).

⁵ Ana María Maurícia de Austria y Austria (1601-1666), nascida em Valladolid, na Espanha e filha do rei Felipe III de Espanha e da Arquiduquesa Margarida de Áustria. Casou-se com Luís XIII em 1615.

⁶ A Casa de Bourbon ou Dinastia de Bourbon foi a composição de uma família nobre francesa que durante o século XVI, governaram Navarra e a França e no século XVIII, a Espanha.

domínio absoluto do monarca sobre o reino, independente de outros órgãos e conselhos já existentes.

No decorrer do século XVI, o Estado Absolutista emerge no Ocidente devido a uma profunda crise no modo de produção feudal entre os séculos XIV e XV segundo Anderson (2004). “As monarquias centralizadas da França, Inglaterra e Espanha representavam uma ruptura decisiva com a soberania piramidal e parcelada das formações sociais medievais, com seus sistemas de propriedade e de vassalagem⁷” (p.15). O autor nos assevera que essas mudanças ocorridas durante o início da idade moderna foi conduzida pelos membros da aristocracia feudal – que sofreu profundas metamorfoses, “mas desde o princípio até o final da história do absolutismo nunca foi desalojada de seu domínio do poder político” (p.18).

Portanto, Anderson (2004) acredita que essas mudanças no modo de exploração feudal foram significativas para modificar as formas do Estado. Segundo ele, “o absolutismo era apenas isto: *um aparelho de dominação feudal recolocado e reforçado*, destinado a sujeitar as massas camponesas à sua posição social tradicional [...]” (Anderson, 2004, p.18. *Itálico como no original*). O autor ainda salienta que o Estado absoluto não foi um árbitro entre aristocracia e burguesia e nem um instrumento da segunda contra a primeira, “ele era a nova carapaça política de uma nobreza atemorizada” (Ibidem).

A monarquia absoluta diferia da monarquia feudal, entretanto, a classe dominante era a mesma (Anderson, 2004). A transição para o sistema capitalista ganhava características que marcava essa nova forma de poder que estava centrada na difusão de um comércio de troca de mercadorias, ainda num formato de exploração feudal para desenvolver-se. O sistema feudal organizava-se como uma cadeia de soberanias parcelares (Idem), ou seja, o poder político estava descentralizado e segmentado, entretanto, uma crise

⁷ Vassalagem diz respeito à condição de vassalo, que é aquele que oferece ao senhor feudal a lealdade e trabalho em troca de algum tipo de proteção e inserção no sistema de produção no feudo.

econômica resultou na completa dissolução dessa composição, dando lugar não mais a um trabalho considerado 'livre', mas sim a contratos salariais.

Com esse desaparecimento da servidão, os poderes dos senhores estavam ameaçados. A partir dessa gradual quebra nos paradigmas, o modelo suserano-vassalo deu lugar a um “deslocamento da coerção político-legal” (Anderson, 2004, p.19), caminhando na direção, portanto, de “uma cúpula centralizada e militarizada – o Estado absolutista”. (Ibidem). Nessa direção, o sistema de poder político reprimia as massas instaurando uma hierarquia social, favorecendo a aristocracia feudal que estava em crise.

Página | 17

Saliento que esse processo não foi fácil de ser consolidado, sendo o início da implantação desse sistema absoluto pouco aprazível, mesmo para a classe dominante. Esse período foi marcado por conflitos de diversas ordens, principalmente entre nobreza e burguesia, que atemorizava a nobreza com seu crescimento, mesmo tendo menos poder que ela. Buscando manter o controle frente às massas rebeldes que se instalavam entre os camponeses, a nobreza se une para que fosse criado esse aparelho de dominação feudal que contivesse reações.

Os processos foram lentos até a completa unificação de um novo método social, a transição entre o medievo e o poder absoluto transformou os modos como a sociedade, na figura de seus dominantes, se organizava e geria seus recursos. O sistema absoluto favoreceu, em sua matriz, as propriedades e interesses dos nobres, mas estendendo, numa parcela mínima, direitos a quem estivesse em outra posição social.

Com os olhos voltados à França, Anderson (1994) aponta que a partir do século XII, a Dinastia Capetíngia inicia a extensão de direitos para fora das bases da *Île de France*, até que atingissem, num lento movimento, o território de Flandres – um estado independente e importante região comercial europeia no século XIV – e o Mar Mediterrâneo. Segundo o autor, mesmo alguns condados e ducados distantes (como a Normandia, Borgonha, Aquitânia, por exemplo) serem mais poderosos que o rei Hugo

Capeto⁸ (941-996), “sempre renderam vassalagem nominal à dinastia central [...], permitindo uma hierarquia jurídica propícia à posterior integração política” (Anderson, 2004, p.84), ou seja, o meio social mostrou-se propício para que houvesse a expansão da referida dinastia.

Apesar das diferenças sociais e linguísticas entre o Norte e o Sul da França, da rivalidade entre a Dinastia *Capeto* e a Dinastia Borgonha⁹, da alta população – cerca de 20 milhões – o autor mostra-nos que “a história da construção do absolutismo francês seria a de um progresso “compulsivo” em direção ao Estado monárquico centralizado” (Anderson, 2004, p.85). E, graças à desintegração da anarquia nas províncias, conseguiu estabilizar uma estrutura de governo, mesmo com reações dessas mesmas anarquias.

As três grandes rupturas da ordem política foram, certamente, a Guerra dos Cem Anos¹⁰ no século XV, as Guerras Religiosas¹¹ no século XVI e a Fronda¹² no século XVII. A transição da monarquia medieval à absoluta foi, de cada vez, primeiro detida e depois acelerada por tais crises, cujo resultado último seria a criação de um culto da autoridade real na época de Luís XIV, que não encontra paralelo em nenhuma outra parte da Europa ocidental (ANDERSON, 2004, p.85).

Como expõe Anderson (2004), estabilizar esse regime absoluto de governo, na França, não foi uma tarefa simples de ser realizada. Em meados do século XIV, com o término da dinastia Capetíngia, eclodia a Guerra dos Cem Anos. Segundo o que considera o autor, “o legado mais importante da longa ordália¹³ [...] seria a sua contribuição final à emancipação fiscal e militar da monarquia em relação aos limites da primitiva organização

⁸ Hugo Capeto foi o Rei dos Francos de 987 até 996, ano de sua morte. Foi o primeiro monarca da Dinastia Capetíngia à frente dos primeiros traços do absolutismo francês.

⁹ A Dinastia de Borgonha foi a primeira monarquia a se instalar em Portugal. Iniciou em 1096 e terminou em 1383.

¹⁰ Surgida em meados do século XIV, a Guerra dos Cem anos diz respeito a uma série de conflitos armados envolvendo a França e a Inglaterra. Considerada a primeira grande guerra europeia, foi responsável por consideráveis mudanças na vida política, social e econômica da Europa do Ocidente.

¹¹ As Guerras religiosas da França foram conflitos civis provocados pela oposição de protestantes ao catolicismo tradicional, período no qual houve um declínio, de forma geral, no país.

¹² A Fronda foram guerras civis ocorridas entre 1648 e 1652 devido aos aumentos abusivos dos impostos pelo Cardeal Mazarin e à instalação do absolutismo na França.

¹³ Acredito que Anderson (1994), ao utilizar esse termo, se refere a um longo período numa situação muito aflitiva.

política medieval” (Idem, p.86). Essas emancipações a que o autor se refere, dizem respeito à cobrança de impostos por parte da nobreza para a criação de um exército que não fosse composto por vassalos do rei e que não estivesse vinculado ao sistema do *ban*¹⁴.

A garantia de vitória contra os ingleses foi devido à criação desse exército mantido com uma remuneração regular, permitindo para tal, a cobrança de impostos por parte da aristocracia francesa. Criou-se o *taille royale* em 1439 e institui-se, de modo efetivo, o *taille des gens d'armes* em 1440 (Anderson, 2004). Isentando-se com o clero, além de algumas cidades, a nobreza pôde ser protegida das ameaças de outros exércitos, movimento que resultou na consolidação até o final do século XV. Agindo de forma astuciosa, o rei Carlos VII (1403-1461), dispensou o controle autoritário sobre as regiões das províncias setentrionais francesas, nas palavras de Anderson (2004) “incentivou as assembleias regionais dos estados e transferiu os poderes financeiros e judiciais para as instituições locais” (p.86). Nessa direção, o autor mostra-nos que assim como os Capeto haviam combinado para estender o controle de seu poder monárquico, foram feitas concessões de apanágios (que eram concessões de feudos de um suserano para o vassalo) aos príncipes, os primeiros governantes da Dinastia Valois, que devolveram províncias tomadas anteriormente à aristocracia.

Era impossível controlar toda uma região do tamanho da França naquele momento, portanto, continuar com a mesma política da dinastia anterior era o meio pelo qual o poder absoluto ganharia espaço. Podemos interpretar como uma falsa sensação de repartição de poderes, dessa forma, ganhando a confiança da nobreza, principalmente dando a eles um exército como proteção, o que justificaria a criação dos impostos mencionados anteriormente.

Carlos VII convoca os Estados-Gerais para reunirem-se para criar um fórum no qual ele pudesse convencer as províncias da necessidade dos impostos, mas raramente

¹⁴ Direito de *ban* representa o poder dos senhores de comandar, coagir e punir. A partir do século XI, inclui-se o poder militar, que obrigam camponeses e vassalos ao serviço de horte ou prestação de serviços variados. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=LQf_tu3Ei28 > Acesso em 07/09/2017.

era atendido em suas solicitações. A Guerra dos Cem Anos deixou como legado à monarquia francesa a liberdade de pagamento de impostos e a segurança de ter tropas a seu favor, entretanto avançou minimamente em direção a uma administração civil (Anderson, 2004).

Mesmo tendo afastado os ingleses, as ambições dos pertencentes à dinastia da Borgonha fizeram com que Luís XI enfrentasse tanto as pressões externas quanto internas, mesmo assim, ele conseguiu por termo aos borgonheses, tomando a maior parte do ducado. Nos anos posteriores, Carlos VIII e Luís XII conseguiram incorporar a região da Bretanha por meio de casamentos de seus herdeiros. Esse movimento resultou na consolidação total de todos os ducados a um único poder (Anderson, 2004). “A extinção da maioria das grandes casas da Idade Média e a reintegração de seus domínios às terras da monarquia colocou em grande relevo a dominação aparente da dinastia Valois” (Idem, p.87).

Mesmo o poder estando na mão de um único soberano, a França ainda não estava totalmente unificada, pelo contrário, foi novamente dividida em doze regiões que eram governadas por príncipes ou nobres, que exerciam sobre elas, largos e plenos direitos até boa parte do século XVI. Nesse período, surgiu um conjunto de *parlements* (Anderson, 2004), no qual essas cortes criadas exerciam poderes judiciais sobre suas regiões. Em meio a uma economia destituída de um mercado unificado ou de um moderno sistema de transportes comerciais, segundo o autor, a centralização de poderes ainda passava por um momento de dificuldade.

No século XVI ocorreram também mudanças nas atividades representativas das regiões, que passaram a não serem mais consultadas para as decisões nos fóruns, do mesmo modo, a política externa, segundo Anderson (2004), tornava-se prerrogativa real. Essas mudanças foram lentas, entretanto, responsáveis por iniciar um regime de culto à autoridade e poder absoluto como não se verifica em nenhuma outra parte da Europa naquele período, ganhando uma dilatação ampla, principalmente nos meados do século

XVI, partindo para o século XVII, sendo completamente consolidada neste último. Burke (1994), pauta seu estudo sobre Luís XIV na construção da imagem pública do rei, o lugar que ele, segundo o autor ocupa no imaginário coletivo e, partindo dessa narrativa e de outras literaturas que compõem a imagem do soberano, construir-se-á nossa discussão.

Faz-se necessário que entendamos que a sociedade francesa do século XVII “apresenta-se como uma sociedade de ordens: o clero, a nobreza e o terceiro estado¹⁵, cada qual exercendo uma função útil ao conjunto – um orando por todos, o outro protegendo-os, o terceiro alimentando-os” (Apostolidès, 1993, p.9). Os membros mais poderosos dessas três ordens possuíam interesses em comum, principalmente os privilégios reais, especialmente para as duas primeiras ordens, nas quais era concedido o perdão dos impostos, que ficavam, portanto, muito abusivos para o terceiro estado.

A França enquanto nação definia-se a partir do corpo do rei, do simbolismo que esse corpo representava. Segundo Apostolidès (1993) para pertencer a esse corpo simbólico, os que pleiteavam as vagas tinham que obter um cargo político/artístico que fosse auxílio para manter essa imagem simbólica do rei. Nessa direção, as artes (pintura, escultura, balé, ópera, poesia) e a cunhagem de medalhas deveriam caminhar num sentido estético que mantivesse essa proposta, ilustrando a mesma coisa. “Para os intelectuais do século XVII, o espetáculo é uma necessidade intrinsecamente associada ao exercício do poder: o monarca deve deslumbrar o povo” (Apostolidès, 1993, p. 9).

Aqueles que não tinham permissão para acessar esse código de representação, na visão do autor, formavam os espectadores, os excluídos do corpo simbólico. O monarca Luís XIV, como organizador desse espetáculo e *rei maquinista*, decidia as diretrizes do espetáculo e ao mesmo tempo, fazia parte dele, pelo lado de dentro e de fora das palavras.

¹⁵ O primeiro estado, o Clero, representava a igreja. O segundo estado, a nobreza, era composto pela corte, que girava em torno do rei e pela nobreza provincial (grupos do interior). O terceiro estado, segundo o Dicionário Político On-Line era o nome dado até 1789 aos franceses que não eram nem nobres nem padres, eram plebeus laicos, como burgueses, artífices, operários e camponeses, com exceção dos servos que não faziam parte de nenhum estado. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/t/terceiro_estado.htm> Acesso em 26/10/2016.

“O jovem rei conseguiu dar à cultura de seu país uma definição única”, que poderia ser traduzida como um “monopólio da cultura, do estilo e do luxo” (DeJean, 2010, p.10-11).

Como é possível observar nessas falas da autora, a arte sempre a serviço da imagem do rei, retratava-o e ao mesmo tempo servia de exemplo para outros monarcas europeus que na mesma circunstância queriam estar inseridos. E essa imagem do rei, como nos assevera Burke (1994), estava em constante revisão e transformação e por isso, modelava um ideal monárquico de poder absoluto e ilimitado. Mas, para entender como o rei conseguiu fazer com que isso acontecesse, faz-se necessário entrarmos nas teorias que contornavam essa imagem indissolúvel.

Apostolidès (1993) dispõe da teoria do duplo corpo do rei para explicar as mentalidades na França daquele período. Kantorowicz (1998) baseando-se na ata de reunião dos advogados da Corte inglesa, na qual, justificavam a concessão de terras do ducado que Eduardo VI¹⁶ havia feito em sua menoridade, inicia a explicação acerca dessa teoria:

Que pelo Direito Comum nenhuma Lei que o Rei decrete enquanto Rei será invalidada por sua menoridade Pois o Rei tem em si dois Corpos, a saber, um Corpo natural e um Corpo político. Seu Corpo natural (se considerado em si mesmo) é um Corpo mortal, sujeito a todas as Enfermidades que ocorrem por Natureza ou Acidente, à Imbecilidade da Infância ou da Velhice e a Defeitos similares que ocorrem aos Corpos naturais das outras Pessoas, Mas seu Corpo político é um Corpo que não pode ser visto ou tocado, composto de Política e Governo e constituído para a Condução do Povo e a Administração do bem-estar público, e esse Copo é extremamente vazio de Infância e Velhice e de outros Defeitos e Imbecilidades naturais, a que o Corpo natural está sujeito, e, devido a esta Causa, o que o Rei faz em seu Corpo político não pode ser invalidado ou frustrado por qualquer Incapacidade em seu Corpo natural (KANTOROWICZ, 1998, p.21).

Tomando como base essa teoria, na França, o duplo corpo consistia em: primeiro – um monarca como indivíduo privado e segundo o monarca como encarnação do Estado. Segundo Apostolidès (1993), em um mesmo corpo, é possível diferenciar o Rei

¹⁶ Eduardo VI (1537-1553) foi um monarca inglês, reinando de 1547 até sua morte. Filho de Henrique VIII (1491-1547) com Joana Seymour (c.1508-1537), Eduardo foi o terceiro monarca da Casa de Tudor e o primeiro rei inglês já criado como protestante.

do rei. O rei: homem individual, com corpo carnal que segue as mesmas condições que os homens do reino e o Rei: homem público, um corpo simbólico que nunca morre e nem se desfaz. “O monarca é a Justiça e o Saber encarnados; não podendo enganar-se nem agir com falsidade, a não ser induzido por maus conselheiros” (Apostolidès, 1993, p.13). O Rei tudo controla e tudo sabe! E esse corpo simbólico (e político) é pilar de todo o Estado. “O monarca aparece como a encarnação transitória de uma função sagrada” (*idem*, p.14), transitória porque o corpo físico se deteriora e com uma função sagrada porque “os soberanos eram imagens vivas de Deus, os representantes da majestade divina” (Burke, 1994, p.21).

Assim sendo, “os dois corpos do Rei constituem uma unidade indivisível sendo cada um inteiramente contido no outro. Entretanto, não pode haver dúvida em relação à superioridade do corpo político sobre o corpo natural” (Kantorowicz, 1998, p. 23). Compreendamos que o corpo político, na visão desse autor, sempre será mais amplo e extenso do que o corpo natural de modo que reduza completamente – ou remova – as imperfeições frágeis, próprias da natureza humana do corpo natural/carnal. Nesse sentido, o corpo político anexa-se ao corpo natural, eliminando quaisquer tipos de defeitos que o segundo possa ter, atraindo o frágil (corpo físico que é considerado menor) para o forte (corpo simbólico/político e considerado maior). “Efeitos, para si mesmo, que é o maior, *quia magis dignum trahit ad se minus dignum*” [o mais digno atrai para si o menos digno] (Kantorowicz, 1993, p.23. Itálico como no original.).

Apostolidès (1993) mostra-nos também que a teoria do duplo corpo tem interseções na Igreja e no direito romano, na qual, seguindo as lógicas da teoria católica medieval, Jesus Cristo era visto sob a ótica de dois corpos. O primeiro corpo pertenceu a Jesus, um homem suscetível às alegrias e enfermidades em seu tempo, possuindo nesse corpo físico as mesmas reações de uma pessoa comum. O segundo corpo, e penso ser o mais importante, era o Cristo que é o *Messias*, que gloriosamente ascendeu aos céus e ressuscitou após três dias de sua morte física. A Igreja, nesse caso, é a encarnação do corpo

de Cristo sobre a Terra (Apostolidès, 1993), enquanto o cristão representa as ramificações desse corpo dotado de misticismo. Baseando nesse princípio, o autor mostra-nos que cada nação europeia se encaixa de algum modo nesse modelo e a partir dele, constitui as lógicas do poder absoluto.

Nessa direção, o autor nos mostra, assim como Kantorowicz (1993) que os juristas franceses se apoiavam na legislação inglesa para traduzir a união entre soberano e nação no corpo do rei. Ele cita Guy Coquille (1523-1603), procurador geral do ducado de Nevers e um dos teóricos da monarquia absoluta, ao exprimir a frase no *Discours de états de France*: “O rei é o chefe e o povo das três ordens são os membros, sendo todos juntos o corpo político e místico cuja ligação e união são indivisivas e inseparáveis. E uma das partes não pode sofrer sem que o resto também sofra e sinta dor” (Apostolidès, 1993, p.15). A partir disso, Coquille desenvolve uma metáfora biológica para se referir a Luis: “O monarca é a cabeça (*caput*, o cabeça, no duplo sentido da palavra), o clero forma o cérebro, a nobreza o coração, enquanto o terceiro estado representa o fígado”¹⁷ (Ibidem).

Indo na direção da legislação romana, exponho os tratados *De consecratione pontificum et regum* e *Apologia Archiepiscopi Rotamagensis*, os quais, na citação abaixo podemos entender melhor sobre o pensamento norteador dessa imagem, pois eles defendem teses que complementam esse direcionamento dado à teoria do duplo corpo por parte de Apostolidès (1993).

- a) O poder da Igreja Romana não provém de uma instituição feita diretamente por Jesus Cristo, mas, pelo contrário, decorreu de uma decisão político-religiosa dos homens. Isto significa que o Papa não pode reivindicar, em todas as circunstâncias, uma jurisdição ilimitada a ser exercida sobre toda a Igreja.
- b) Os reis, devido à ação da Providência, são escolhidos e consagrados para governar o povo de Cristo, incluindo a própria Igreja. É por esse motivo que o poder régio teocrático é superior à autoridade pontifícia.

¹⁷ O fígado processa diversas funções vitais no corpo humano, caso ele pare de funcionar, ocorre o óbito. Essa analogia pode ser entendida como o sustento da nação em relação à matéria-prima da produção, já que vêm do terceiro estado, por meio de impostos abusivos, os bens necessários para manter os caprichos da corte e sustentar a economia francesa. Sem o ‘investimento’ forçado do terceiro estado, provavelmente o país entraria em ruínas, como ocorreu tempos depois, no governo Luís XVI (1754-1793).

c) O poder religioso do monarca provém de Deus, através da sacração e unção com o óleo do Crisma, transformando-o num cristo do Senhor, cujas obrigações consistem na proteção da Igreja contra os hereges e cismáticos e no governo do povo de Deus, segundo a lei evangélica. A realeza, superior ao sacerdócio, identifica-se com a natureza divina de Cristo, idêntica à do Pai. Assim sendo, os monarcas têm o direito de investir os dignitários eclesiásticos, os quais lhes devem ser submissos, do mesmo modo que o Mestre, Sumo Sacerdote, sempre esteve subordinado à vontade de Deus Pai, criador e senhor do universo (SOUZA; BARBOSA, 1997, p.54).

Complementando a citação acima com Kantorowicz (1998), é necessário reconhecer que circunscrito com o rei está uma pessoa gêmea, entretanto, que descende de uma natureza diferente, sublimada e agraciada por Deus. Essa pessoa gêmea era o oposto do estado humano e individual, ela se personificava em divindade *Christus*, um Deus-homem/homem-Deus. Inferindo a partir daí, o poder que era concedido ao soberano era o mesmo que o da divindade Deus, porque ele se torna Deus pela graça de estar no trono, assim como Cristo o faz. Deus está no processo natural, o rei é agraciado por Ele, ele se movimenta na direção de tornar-se homem-Deus e Deus-homem.

Essas conduções dão-nos ideia da semelhança entre o Rei e Cristo – que assume nas religiões teocêntricas o papel de Deus-homem, de uma divindade que esteve presente em corpo físico, mas que não morre devido à permanência do corpo simbólico. A representação divina na Terra, seguindo esse raciocínio é a figura do Rei. O Rei ao mesmo tempo é humano e divino, constitui-se, do mesmo modo, na imagem do Deus-homem, que após sua unção e consagração, torna-se eterno, deixa de ser um homem comum e transfigura-se, numa continuidade eterna, que apenas troca os corpos físicos, mantendo os corpos simbólicos (Kantorowicz, 1998).

Pautados nessas ideias, a literatura nos indica que essa teoria do duplo corpo do rei foi a premissa mais importante para o desenvolvimento de uma imagem absoluta de Luís XIV. A partir dela, essa imagem pôde ser amplamente explorada e sua glória sempre aumentava. Destaco que a glória assume um sentido diferente de louvor, pois segundo Burke (1994, p.17), “o louvor é dado por indivíduos e a glória por todo o mundo”.

Com a nomeação do Cardeal Jules Mazarin como primeiro-ministro durante a menoridade de Luís XIV, iniciou-se esse movimento de construção e glorificação da imagem do rei. Na menoridade de Luis, o governo francês ficou a cargo de Ana da Áustria e de Mazarin, que sucedeu o cardeal Richelieu em 1642. “Eles buscavam conservar o poder da coroa em proveito do pequeno rei” (Oliveira, 2009, p.18). Jules Mazarin, nascido Giulio Raimondo Mazzarino (1602-1661), foi um estadista italiano radicado na França, a partir de 1641 e ocupou o cargo de primeiro ministro francês após a morte de Richelieu, ficando no cargo até sua morte.

A meta de Mazarin, além de fazer da França a principal potência econômica da Europa e instaurar definitivamente o regime absolutista, era modernizar o Estado francês com o mais refinamento cultural que estivesse em voga nos países da Europa, principalmente na Itália, terra natal do cardeal. Além disso, outras ações que juntas faziam parte desse jogo de poder, foram todas incorporadas posteriormente por Luís XIV, marcando o início de uma nova prática social-político-cultural. “Luís XIV proclama: ‘A nação não ganha corpo na França: reside toda na pessoa do rei’. É sob esse reinado que a encarnação se realiza com a maior magnificência” (Apostolidès, 1993, p.15).

Com a permissão do leitor, apresento a imagem número 02 – *Apoteose de Luís XIV*, do pintor Charles Le Brun.



Imagem 02: Apoteose de Luís XIV (1677) de Charles Le Brun. Óleo sobre tela. Dimensões não informadas. Szépművészeti Museum, Budapeste, Hungria.
Disponível em < <http://historiainte.blogspot.com.br/2014/02/imagens-de-luis-xiv-o-rei-sol.html> > Acesso em 27/04/2017.

Na imagem acima, claramente vemos a proximidade com o ideal da teoria do duplo corpo que discuto neste mesmo subitem. Se atentarmos ao fato da proximidade com a representatividade de Cristo nas imagens por nós conhecidas, veremos as mesmas características: a imobilidade de ações, a centralidade da luminosidade sobre o soberano, a suntuosidade da vestimenta, denotando sutilmente uma grandeza. Assim como poderemos verificar que nessa imagem, Luis derrota os inimigos, colocando-os abaixo de seu poder, claro, esse é o processo pelo qual aqueles que tivessem acesso a essa imagem deveriam pensar e, certamente, pensavam.

Essas imagens ajudavam a compor certo imaginário para quem visse do lado de fora. E vendo-as, o público deveria tomar temor pela figura do rei, afinal, a imponência das imagens era proposital. Chamo o leitor nesse momento a imaginar uma sala repleta de espelhos, a *Galerie des Glaces*, no palácio de Versalhes, um perfeito exemplo de imponência para qualquer um que entre e veja o dourado representando as flores-de-lis e os símbolos franceses e imensos espelhos que levam aos aposentos do rei. Criar esse imaginário era

criar um estilo que assombrava e sobrepujava as demais cidades europeias afinal, essas alegorias atraíam olhares admirativos, os quais encontrariam elegância, luxo glamour (DeJean, 2010).

Todas essas formas de representação traduzem-se em métodos de legitimar seus poderes absolutos. Luis era qualificado como “augusto, belo, brilhante (como o sol), constante, iluminado, ilustre, generoso, glorioso, heroico, imortal, invencível, justo, laborioso, magnânimo, munificente, piedoso, triunfante, sábio e vigilante” (Burke, 1994, p. 47). Esses adjetivos profícuos trasladam essa imagem que não se transpõe, reforçando, portanto, a teoria do duplo corpo. Semelhante à imagem de Cristo, Luis XIV foi construído e constituiu-se, como pudemos perceber, como um Rei que nunca morrerá cuja representação da divindade perpassaria as gerações e permaneceria sólida.

Esse inesgotável assunto sobre a imagem de Luís XIV é pertinente em nosso estudo sobre a ópera e as significações do espetáculo no decorrer dos séculos XVII e XVIII, pois, delineará os traços gerais de qualquer movimentação artística nesse período. Adiante, veremos o desenrolar dessas ações. Após a morte do cardeal, Luís, querendo exercer o poder absoluto declara, em 1661, que não deseja um substituto para o lugar de Mazarin, entretanto, ele não deixaria de governar sem auxílio daqueles que o orientassem bem em suas tarefas. A figura que ganha notoriedade é Colbert.

Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) se tornou conselheiro de finanças do Estado, em 1661 e em 1664 começou a ocupar a função de Ministro de Estado. Como ministro, ele estabelece importantes relações da corte francesa com intelectuais europeus. “Colbert fará contatos com indivíduos que acredita serem homens-chave no domínio intelectual” (Apostolidès, 1993, p.25). Em ambos os cargos, Colbert foi responsável por supervisionar o patrocínio às artes por parte da monarquia. Ele era conhecido como um homem que controlava e barrava todos os gastos que não eram necessários ao reino, entretanto, segundo Burke (1994), como Colbert considerava que as artes

serviam/contribuíam para glorificar a imagem do Rei, os gastos com elas eram vistos como necessários.

As relações externas que ficaram mais estreitas com a monarquia mostram-se extremamente importantes nesse período e são resultados de um dos objetivos do projeto de governo arquitetado por Colbert – que era colocar a literatura e as artes em função da monarquia, especificamente, em função dos êxitos de Luís XIV, plano este que já vinha em pleno desenvolvimento sob a tutela de Mazarin, mas ganhara corpo e forma com a astúcia de Colbert. Uma das preocupações que existiam nesse plano governamental, eram o domínio que o poder real teria sobre a literatura e as artes e quais seriam suas contribuições na construção da imagem absoluta do soberano. Essas relações não foram novas construções e sim, retomadas de redes anteriormente construídas.

Colocar a glória do Rei em evidência foi uma das estratégias que garantiriam uma admiração profunda por parte de outros reinos a Luís XIV. Essa admiração rendeu além da glória eterna grafada em objetos artísticos, ela foi um passo largo ao comércio exterior e à implantação imperiosa da monarquia francesa. Colocando as técnicas artísticas a favor da monarquia propagando as ações reais dava a Luís uma imagem que atravessasse o tempo e o espaço, que cumprisse, desde já, uma função histórica (Apostolidès, 1993).

Grafando a imagem do décimo quarto Luís, retornamos ao ponto principal da teoria que envolvia o monarca: o corpo simbólico do Rei e suas representatividades. A tarefa do Estado era garantir que esse corpo fosse mantido. Esse objetivo de governo foi alcançado, pois, se atentarmos à literatura que versa sobre a história da França, das mentalidades francesas, sobre a cultura e as artes, é possível encontrar um considerável número de estudos sobre Luís e, por consequência, sua imagem.

O mundo conheceria o monarca pelos seus feitos históricos, efetivo fato que constato nesse estudo sobre a cultura francesa e os processos nela contidos. Por várias vertentes historiográficas o Rei foi retratado como membro divino. Essa divindade carnal estava num plano terreno, mas conservava as características de um ser imortal, traços

inolvidáveis. O corpo simbólico do Rei era representação principal em todos os espetáculos franceses. Sempre poderoso, que retrata a equidade, a prudência, a circunspeção, que “deseja apenas o bem dos seus súditos” (Apostolidès, 1993, p. 13). O espetáculo escolhido para essa representação do Rei foi a ópera.

O reinado de Luís XIV conhece a implantação da França da ópera, nova arte que vai atrair para ele todas as formas de espetáculo e apresentar suas marcas concentradas num único palco. Essa particularidade explica que, apesar do custo proibitivo, tal arte tenha-se tornado rapidamente privilegiada. Será a que melhor propagará a imagem oficial do soberano em sua glória e seu excesso de luxo (APOSTOLIDÈS, 1993, p.28).

O plano diretor de Colbert tira vantagem da ópera porque nela se reúnem as formas de arte que melhor explorarão essa imagem do corpo simbólico. A ópera será um dos rituais mais importantes para a exaltação, para a amostragem, apresentando uma imagem viva do rei. Nos tópicos que se seguem, veremos a configuração da construção desses espetáculos e como a forma ritualística fez-se presente nesse tipo de arte unificada.

1.2 – Breves considerações sobre a gênese da ópera na Itália e os movimentos de dilatação pela Europa

Antes de dar prosseguimento à ideia do espetáculo francês, peço licença ao leitor para estabelecer esse hiato, curto, porém necessário, que falará sobre matrizes da ópera na Itália. Essas definições são generalizadas e elas fazem-se importantes para as discussões posteriores, afinal, entendo que esta pesquisa não está limitada a atender interesses apenas de músicos. Portanto, nessa direção, para que os que tenham acesso a este texto entendam melhor os assuntos que se seguem e que podem não ser de seu domínio teórico, escrevo esse subitem.

Entendo como pesquisador em Canto, que é impossível expressar um conceito cabal sobre ópera, principalmente se levarmos em consideração a polêmica: ópera como teatro ou como música. Entretanto, assento, neste trabalho, que “uma ópera é uma obra

teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua)” (Grout; Palisca, 1994, p. 316). Sadie (1989) mostra-nos também que ópera é o termo genérico que faz alusão a obras dramático-musicais nas quais atores cantam em algumas ou em todas as cenas, unindo música e drama, num espetáculo de variadas formas, que, mesmo variando conforme os locais e a época, o centro do teatro é a música.

Talvez nessa apresentação sucinta de definições objetivas que realizei acima, essas sejam as ideias que melhor expressam a essência do espetáculo cênico-musical que, numa adição de ações artísticas, compõem este cenário na tradição musical europeia por mais de quatrocentos anos. Nesta pesquisa, se pretendo abordar as sonoridades vocais de personagens operísticos e adentrar na organização desses espetáculos na França do Barroco, entendo que é preciso iniciar essa discussão a partir da gênese da ópera.

Este gênero teatral peculiar tem suas origens concebidas por teóricos italianos no final século XVI, que por sua vez, “demonstravam interesse em dar novos rumos às representações teatrais inserindo nelas partes musicadas ou mesmo tentando torná-las inteiramente musicadas” (Kühl, 1992, p. 1). Foi criado, a partir daí, um movimento que reunia intelectuais que, liderados por Girolamo Mei (1519-1594) e posteriormente por Vincenzo Galilei (c.1520-1591) e Giovanni de Bardi (1534-1612), “procuravam meios que consideravam apropriados para conferir à música e ao teatro uma nova força” (*Ibid.*). Esse sínédrio artístico-intelectual, que promoveu novas discussões e novos rumos à cultura italiana recebeu o título de *Camerata Fiorentina*.

A pretensão maior desse grupo era conseguir unir “o gesto teatral e o gesto musical” (Kobbé, 1991, p.3) e a partir de tal unidade, criar um *recitar cantando*, segundo o autor, de modo que a música, submetida ao texto, a valorizasse. Desse modo, a música estaria a serviço do texto e, com o ato de recitar e de importar-se com as palavras se tornaria compreensível. Para criar então essa ação de recitar enquanto se canta e também um enredo musical perene que tivesse como principal fio condutor a palavra, os teóricos volveram os olhos à prática da tragédia grega, nos preceitos platônicos de que a música

servisse o texto, “devolvendo-lhe os meios necessários para a expressão dos afetos e a comoção dos ouvintes” (Kühl, 1992, p. 1).

Desde o começo do século XVI os *intermedi* eram comuns na Itália, sobretudo no norte do país, segundo Kühl (1992). Segundo Grout; Palisca (1994), em geral, os compositores italianos de madrigais¹⁸ no século XVI escreviam para o momento do *intermedi*, e no final deste século os autores apontam que pequenas movimentações de cena tomaram conta dos palcos na apresentação dos madrigais. A partir disso, é possível afirmar que essa ação se aproximava da ideia que temos sobre ópera.

Grout; Palisca (1994) apontam que no teatro renascentista, as tragédias e comédias imitavam os modelos gregos ou neles buscavam inspirações. Os autores mostram-nos que os coros eram cantados, quase sempre no início e fim dos atos, e também nos espetáculos, o costume era representar os *intermedi* ou *intermezzi*. Esses eram um tipo de interlúdio, com caráter bucólico, alegórico ou mitológico e sempre estavam presentes quando os espetáculos eram apresentados em comemorações oficiais, por exemplo. Nesses interlúdios, havia partes com coros, solistas e conjuntos musicais.

Seguindo essa tradição já consolidada, fazia-se necessário avançar nas práticas, nas quais a música estivesse, em sua totalidade, a serviço das palavras num espetáculo musical incessante, e não em pequenos trechos no decorrer de uma representação, como já ocorria. Galilei “utilizou a arte da canção solo – há tempos popular na Itália – com acompanhamento reduzido a acordes cifrados no cravo ou alaúde em suas primeiras tentativas de confeccionar o *dramma per musica*” (Ratzersdorf, 2002, p. 10, *italico como no original*), que a *posteriori*, levará o nome de ópera. Em oposição ao madrigal polifônico italiano, o *dramma per musica* traz consigo as características da monodia acompanhada e, como menciona Kühl (1992), a inovação não estava mais em utilizar o acompanhamento

¹⁸ O Madrigal é um gênero musical que surge em meados do século XIII e se envolve com assuntos heroicos, pastorais, dentre outros que se assemelham a esse. O madrigal foi uma das raízes da ópera.

em apenas partes do texto poético, mas sim no conteúdo por inteiro e a escolha da textura monódica e não da polifônica sobrevém da necessidade de melhor compreensão do texto.

O autor nos aponta que eles concluíram que a monodia acompanhada, estando próxima à fala, era o modo exemplar para que o texto fosse compreendido em sua totalidade. Por meio desse texto, os elementos musicais se definindo: “escrita simples, intervalos pequenos, consonâncias, dissonâncias em momentos precisos, variação rítmica acompanhando a fala, etc” (Kühl, 1992, p. 3).

Com a publicação, em 1581, do *Dialogo della musica antica e della moderna* [Diálogo sobre a Música Antiga e Moderna], Vincenzo Galilei criticava a maneira como a música era disposta nos madrigais, seguindo as ideias de Mei – que chegou à conclusão de que os gregos obtiveram peculiaridades na música porque esta consistia em uma melodia solo e não com a textura contrapontística (Grout; Palisca, 1994). A expressão perfeita dos versos só era possível se fosse realizada por uma linha melódica somente, na qual os sons e ritmos estivessem em concordância e fossem tocados em simultaneidade.

Segundo Nitzche (2007),

O novo estilo foi considerado como o ressurgimento da mais eficaz das músicas, a grega antiga: sim, dada a concepção geral, e inteiramente popular, do mundo homérico como *mundo primordial*, era mister entregar-se ao sonho de se haver baixado ao começo paradisíaco da humanidade, onde necessariamente a música também devia ter tudo aquela insuperável pureza, poder e inocência, de que os poetas sabiam falar de maneira tão inocente em suas comédias pastorais (NIETZCHE, 2007, p.111-112).

Nessa direção, o recitativo, deveria seguir as inflexões que fossem naturais da fala. Para tal, é criado o *stile recitativo*. Desenvolvido por Giulio Caccini (1551-1618), esse estilo apresentava-se com predominância do canto silábico, declamando, de forma clara e flexível, as palavras. Nesse estilo de cantar havia, em determinados trechos que eram considerados apropriados, tipos de improvisação de ornamentos (*ornatos*) – escalas, grupetos, notas de passagem, dentre outras. Esses seguimentos estavam dispostos no *Le nouve musiche*, escrito e sistematizado por Caccini.

Segundo o verbete que corresponde a esse tratado do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o *Le Nuove Musiche* é uma coleção de monodias para voz solo e acompanhamento de baixo contínuo compostas por Caccini e lançadas em 1602 (provavelmente essas composições eram de anos anteriores, como consta no Dicionário). Ele possivelmente “compilou nas suas obras publicadas uma coleção de composições musicais já executadas, como exemplos práticos da boa maneira de cantar, observando princípios interpretativos essenciais [...]” (Federici, 2009, p.67). O autor pontua que Caccini aproveitou a oportunidade de expor-se e criou convenções musicais, destacando alguns princípios como: Crítica ao contraponto polifônico da ‘música moderna’; a *sprezzatura* (quando o canto devesse se aproximar da fala); o cantar solo sob uma linha simples de baixo contínuo; a ampliação dos afetos nas palavras; *trilli* e *gruppi* e outros ornamentos que estivessem de acordo com a boa maneira de cantar; identificação das melhores vogais para os giros de voz (*volaturas*) e a finalidade primordial do músico profissional, que segundo o autor era deleitar e mover o afeto da alma (Federici, 2009, p.68-73).

Desse modo em 1597 em Florença, era apresentada *Dafne*, com libreto de Ottavio Rinuccini (1562-1621) e música de Jacopo Peri (1561-1633), considerada o primeiro modelo dramático inteiramente musicado e dentro dos moldes pré-estabelecidos, cuja maior parte da música foi perdida. Posteriormente, Peri e Rinuccini, em parceria com Giulio Caccini (1551-1618), foram responsáveis também pela elaboração de *Euridice* (1600), composta para celebrar o casamento do rei Henrique IV (1553-1610), da França com Maria de Médici (1575-1642). Florença, durante um período considerável, torna-se o centro da ópera na Itália, recebendo o incondicional apoio da família Médici¹⁹.

¹⁹ A família burguesa *Medici* marca uma dinastia no território florentino de aproximadamente 1434 a 1737. Da família *Medici* provieram importantes relações políticas, por exemplo: com a Igreja, quatro papas (Leão X, Clemente VII, Pio IV e Leão XI) e casamentos principalmente com monarcas franceses como o de Catarina de Médici (1519–1589) com Henrique II (1519-1559) e Maria de Médici com Henrique IV, citados anteriormente. Além do domínio político, os Médici foram responsáveis pela manutenção de grande parte da arte na Itália, tornando-os verdadeiros mecenas, aliados a outras famílias de igual categoria. Disponível em: < <http://global.britannica.com/topic/Medici-family> > Acesso em 08/05/2016.

Euridice é a primeira ópera desse período em que as partes musicais e o texto estão completos. Sadie (1989, p. 17) aponta que além das analogias que *Euridice* faz com a música grega, a peça mostra-nos outras facetas que demonstram bastante interesse dos compositores do período pela antiguidade clássica. Segundo o autor, a história retirada da *Metamorphoses* de Ovídio, simboliza um poder que a essa nova música reivindicava pra si, ou seja, o compositor baseia-se no texto para compor a narrativa principal, entretanto, altera-a projetando o que ele chama de *lieto fine*, ou final feliz. Essa atitude na opinião de Sadie (1989) mostra a permissividade da música em relação ao material original, que será bastante comum nos libretos das óperas em todos os países no decorrer do século XVII e dos posteriores (até mesmo nas leituras dos dias atuais).

Essas mudanças estruturais, vão ocorrendo conforme a necessidade de apontar algum fato histórico, celebrar um acontecimento, satirizar determinadas situações, enaltecer um soberano ou monarca, difundir determinadas correntes ideológicas. Principalmente, “à época dos poderes absolutos, os soberanos gostavam de afirmar-se pelo dom de uma festa, isto é, de um acontecimento que se inscrevia em todas as memórias” (Starobinski, 2010, p. 19).

Sob essa perspectiva, a ópera enquanto ficção estabelece relações com diversos contextos que são reais, estabelecendo, segundo Starobinski (2010, p.19), “uma relação alusiva com acontecimentos da política, com os casos de ambição ou de galanteria do momento”. No decorrer da história da ópera, é possível identificar vários exemplos dessas relações que remetem a algum fato que necessitasse ser exaltado, entretanto, dentro dos limites que propusemos ao compor as ideias presentes nesse item do capítulo, é inviável adentrarmos nessas exemplificações, pois fugiria de nosso foco, que é apenas projetar ao leitor, as diretrizes que nortearam o espetáculo cênico-musical.

Assim, assistimos a partir daqui, o início do desenvolvimento da ópera na Itália e a sua dilatação pelos países da Europa, que ao longo do século XVII mostrou-se uma prática musical intensa e dentro das estruturas de cada local, deu ao teatro características

peculiares e criou, simultaneamente, novos padrões estéticos e sonoros. A França, porém se mostrou resistente às montagens italianas. Embora algumas delas fossem apresentadas à corte em Paris, a preferência para entretenimento não era essa: “Os franceses por muito tempo não adotaram a ópera italiana nem criaram uma ópera própria” (Grout; Palisca, 1994, p.364). Veremos adiante que as primeiras tentativas de criar uma ópera genuinamente francesa foram um verdadeiro fracasso. Somente em 1670 que Jean-Baptiste Lully (1632-1687), sob o patrocínio de Luís XIV (1638-1715), consolidou esse movimento, criando clara oposição à prática musical e cênica italiana.

1.3 – Jean-Baptiste Lully e o nascimento da ópera na França

Na primeira parte deste capítulo, exploro os processos políticos do regime absolutista e os processos culturais que auxiliaram na criação da imagem de Luís XIV e na completa expansão do governo absoluto centrado na figura do Rei, oferecendo à França, portanto, um desenvolvimento cultural notável no decorrer do século XVII. Na segunda parte, vimos sobre a construção do conceito de ópera e a constituição do espetáculo e como se dilatou pela Europa, até chegar aos palcos franceses.

Nesta terceira parte, direciono a pesquisa para o nascimento da ópera na França, mas para alcançar tal objetivo é preciso situar o leitor sobre a expansão das companhias de teatro e a organização que toma o espetáculo. Faz-se necessário lembrar que o intuito não é apresentar uma história do teatro, mas sim pontos principais e norteadores para o espetáculo operístico. Neste subitem, também discorro sobre a criação das Academias, com foco na Academia de Ópera e na sistematização do espetáculo – a chamada *tragédie lyrique*.

As primeiras companhias de teatro se formaram em Paris, segundo Wilhelm (1988) no reinado de Luís XIII, ainda na primeira metade do século XVII. Ocorridos em locais improvisados, os primeiros espetáculos não contavam naquele momento com salas

específicas. Geralmente, um dos locais frequentes para essas apresentações eram salas para jogos de péla²⁰ que, na descrição do autor, eram compridas e retangulares, desconfortáveis para o público e o autor também afirma que a construção da sala de teatro no *Palais-Royal* acompanhava os mesmos moldes das anteriores.

O reinado de Luís XIV, como discutido anteriormente, foi bastante promissor para a cultura e as artes de um modo geral, o rei conseguiu fazer com que a cultura do país ocupasse uma posição ímpar na Europa (DeJean, 2010). “Entre os mais importantes representantes desse progresso cultural, estão grandes nomes que compõem o cenário teatral [e cultural] deste século, como Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) e Molière (1622-1673)” (Costa, 2011, p.25).

O teatro nesse período esteve ligado completamente às práticas greco-romanas para a realização do espetáculo, sendo direcionado à aristocracia. Estes modelos clássicos eram imitados com o intuito de fazer novas leituras sobre a *Poética* de Aristóteles e não de criar um gênero próprio e distinto (Costa, 2011). Para alcançar um estado de perfeição, o espetáculo francês impunha à obra de arte a ideia de que deveria seguir um conjunto de regras pré-estabelecido que não pudesse ser transgredido (Roubine, 2003). Esse conjunto ligava-se diretamente aos estudos de obras clássicas.

Segundo Costa (2011), esse direcionamento do espetáculo não era ao acaso. Os franceses seguidores de Aristóteles tinham o objetivo de apresentar nos espetáculos o efeito de verossimilhança para os espectadores. Criando o conceito de *bienséance*, ou conveniência, a personagem seguiria regras de adequação para harmonizar-se à sua condição na cena, ou seja, deveria agir, falar conforme o que aparentava sua idade, sexo, dentre outros. Do mesmo modo, Costa (2011) mostra-nos que esse código se estendia à

²⁰O jogo de péla consistia em lançar a bola de couro ou de lã – chamada péla – com a palma das mãos, posteriormente substituído por raquetes ou bastões. É um esporte aristocrático medieval e podemos considerar que seja o pai do jogo de tênis moderno. Disponível em <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/na_idade_media_a_igreja_condena_o_esporte.html> Acesso em 10/10/2016.

preocupação com as ações que chocariam o público, por exemplo, deveria evitar cenas de assassinatos ou suicídios.

A tragédia, na visão aristotélica, é a imitação de ação elevada, integral, que usa como recurso uma ornamentação da linguagem no decorrer do drama, na qual também os atores atuam e não somente narram e são responsáveis por despertarem compaixão (*eleos*) e temor (*phobos*) para provocar uma purificação (*katharsis*) das emoções daqueles que os ouvem (Aristóteles, 2008). No teatro francês, essa regra foi fundamental para criar o que Roubine (2003) chama de realismo no teatro.

O objetivo aristotélico não é criar uma fidedignidade ao representar o real, com suas aparências e imagens cotidianas, mas sim, atingir o inteligível, ultrapassando as aparências, suscitando emoções (Roubine, 2003). Esse cuidado com a almejada inteligibilidade leva os teóricos franceses do espetáculo a radicalizar a prática aristotélica, chegando a desenvolver severas críticas, segundo o autor, a espetáculos que se aproximassem mais do sensível, valorizando ao extremo a forma narrativa como norteadora para essa inteligência. Seguindo esses preceitos, a ópera se organizou na França.

Antes de continuarmos e entrar especificamente nas características do espetáculo cênico-musical abre-se um parêntese para mapear a organização da sociedade cultural francesa nesse período para que possamos identificar a situação desses artistas dentro da sociedade. Depois de apresentar esse panorama, retornaremos à apresentação das características com os olhos focados na organização dos espetáculos musicais para a cena.

De modo dessemelhante a períodos anteriores e a outros países da Europa, os artistas franceses e os letrados no século XVII, não estavam ligados a uma produção religiosa, as técnicas estavam completamente subsidiadas pela monarquia. Portanto, sendo submetidas ao rei, serviam às suas vontades. Segundo o autor Apostolidès (1993), havia três condições nas quais os artistas poderiam se submeter: serem livres, obter diplomas ou pertencerem a uma confraria.

Em qualquer uma dessas situações, o desconforto é presente. Sendo livres, eles podem ser poetas, escritores e venderem suas obras, entretanto, com o baixo lucro, se submetem a obterem sustento de outros modos. Se submeterem a situação de pintor do rei ou qualquer tarefa ligada à monarquia, viverá também com precariedades e se sujeitará aos tratamentos inferiores que tal condição oferece. Obtendo um diploma, a princípio pode ser mais vantajoso, mas, por outro lado, recebendo uma pensão que é irregularmente paga, deve sujeitar-se às encomendas monárquicas além de não poderem vender suas obras sem que fossem prestadas contas aos superiores (Apostolidès, 1993).

À época de Henrique IV, os diplomas foram multiplicados, sendo eles obtidos muito mais por manobras políticas do que por talento. Por exemplo, o autor nos diz que para obter esse título de mestre, as tarifas eram exorbitantes, portanto, mesmo que o artista realizasse um trabalho impecável, se não tivesse renda suficiente para arcar com os custos de ter um diploma, não eram prestigiados.

Mesmo o autor mostrando a situação dos artistas, podemos inferir sobre a situação dos músicos a partir desse mesmo raciocínio. Em períodos anteriores na História da Música, os músicos estavam ligados, quase que em sua totalidade, a uma prática religiosa. A Igreja Católica era responsável por manter financeiramente as artes e a música. Deixando de lado o mecenato nos estados que compunham a Itália, o serviço religioso era o maior peso nesse cenário.

A Igreja foi responsável, do mesmo modo, por sistematizar essa produção artística. Reflitamos: como seria possível um músico compositor sobreviver sem incentivo, principalmente financeiro, em meio a uma sociedade que se centralizava seus comandos na instituição religiosa? De fato, não consigo encontrar outra resposta diferente de: provavelmente este artista não era legitimado em suas práticas musicais e, nos dias de hoje, tudo o que não fora subsidiado pela Igreja não chegou até nós, uma vez que nela se encontravam os letrados. Portanto, ao músico, a situação de ser livre era complexa!

Como mostra-nos o autor, obter diplomas frente à corrupção ocorrida para receber esse título era também uma tarefa complexa. O pagamento de altas taxas, da mesma maneira, iria garantir que o músico obtivesse uma posição privilegiada em relação ao livre. Sua produção seria reconhecida, haveria vínculo com alguma instituição, mas as desvantagens estavam em maior peso que as vantagens. Luís cria inúmeros cargos de mestre, sem que houvesse necessidade real deles, mas havia uma necessidade de controle deles. “As corporações preferiam comprar os novos cargos e não nomear seus titulares” o que contribuía para engordar cada vez mais os cofres do Estado (Wilhelm, 1988, p.68). Essa situação nos leva a uma reflexão: o quanto era necessário para Luís XIV?

Tendo em vista que o traço característico principal do governo de Luís era o domínio absoluto sobre tudo e todos – lembrando aqui a epigrama atribuída a ele: “*L’état c’est moi!*”²¹ – é possível perceber que o ato de governar de forma absoluta ultrapassou limites sempre quando nos referimos à sua figura. Além de injetar ramificações infundas comandadas e tuteladas financeiramente pelo Estado, o rei fez com que as profissões, de um modo geral, estivessem, mesmo na melhor das situações, com condições precárias de subsistência.

As confrarias eram os abrigos dos mestres de algum ofício. Ligadas à religião, suas sedes eram nas igrejas ou conventos, mas, rendendo ao Estado seu controle, os estatutos que as regulamentavam deveriam ser submetidos à aprovação real (Wilhelm, 1988). Cada confraria escolhia o padroeiro que os representasse e essas figuras e os artistas dessas confrarias ornamentavam esses santos – para as festas religiosas e para ensinar os aprendizes o ofício.

Apesar dessa ligação, o trabalho desses artistas não se ligava apenas às confrarias, a eles eram encomendadas obras fora do serviço religioso, ou mesmo dentro dele, só que para outras confrarias. Entretanto, aqueles que mantinham o poder sobre as confrarias fiscalizavam se havia um bom uso dos fundos que eram recolhidos pelos

²¹ O Estado sou eu! – Frase atribuída a Luís XIV em um pronunciamento aos parlamentares parisienses.

confrades (Wilhelm, 1988), zelando para que mantivessem o emprego dessa arrecadação para obras de caridade e para as igrejas católicas. Aos que aderissem a alguma confraria, algumas regras deveriam ser cumpridas como a obrigatoriedade de assistir à missa aos domingos, devendo pagar multa caso houvesse uma falta, como nos aponta o autor citado. Faziam parte dessa obrigatoriedade a confissão e a comunhão antes do ingresso em quaisquer unidades, o que gerou uma proibição do exercício do ofício e variadas perseguições, no início do reinado de Luís XIV, aos artistas ligados ao protestantismo.

Para o ingresso, necessariamente, o artista deveria ser católico, sendo proibido por decreto real que fosse ligado à religião protestante. As confrarias se ligavam à prática caritativa, atendendo, sobretudo doentes e miseráveis e boa parte dos seus membros vivia de maneira moderada em relação aos recursos financeiros.

A discussão que se apresenta nas linhas anteriores não faz parte do foco central desta pesquisa, entretanto, fez-se necessário citá-las – pelo menos em aspectos gerais, para que seja demonstrada a precariedade das profissões e ofícios sob a tutela do monarca e fora dela. Essas falas ilustram um panorama complexo, são reflexões que possibilitam discussões sobre a posição dos artistas e podem ser abordadas por diversas áreas do conhecimento. Decido apontá-las por entender que, sem uma mínima descrição sobre tal situação, a narrativa sobre as práticas culturais não estaria totalmente completa e poderia induzir a erro – ao situar o leitor sobre uma situação que não verossímil. Portanto, voltemos às configurações do espetáculo.

A mestria se conservava nas mãos de um pequeno grupo, a fim que fosse criado novas dinastias (Wilhelm, 1988). Entendo que, quando o autor se refere a novas dinastias, ele se refere às Academias. A primeira composição dessa ordem foi a Academia Francesa. Fundada pelo Cardeal Richelieu em 1634 e semelhante à *Camerata Fiorentina*, a Academia Francesa era composta por um grupo de letrados que, de modo informal nas dependências do Cardeal, se reunia para debater assuntos referentes à gramática, ortografia e literatura francesas.

Esses acadêmicos elaboraram regulamentos e estatutos nos quais o ponto norteador era o idioma francês (Apostolidès, 1993). Oficializando uma língua comum para todos os membros da nação foi a tentativa de igualar todos esses membros pela fala, ou seja, uniformizar suas práticas, mecanismo que torna fácil a manipulação e o controle por parte daqueles que estão à frente da sociedade.

Com o apoio de Luís XIII, Richelieu consegue garantir que o francês fosse língua obrigatória e oficial. Esse fato colabora, claramente, para a manutenção de um governo absoluto, pois mantenho a ideia de que essa padronização, tendo em vista os objetivos políticos da época, é uma forma de controle. Além disso, unificar o idioma evidencia a quem é reservado essa boa pronúncia, entendimento e escrita da língua, que se dispõe na mão dos membros mais distintivos da nação. Esses primeiros acadêmicos são responsáveis, conseqüentemente, por dar novos rumos à cultura em Paris e Versalhes e configurar uma nova França, que fosse centralizada em si mesma e aberta a relações político-sociais que auxiliariam manter o regime totalitário.

Anos após a criação da Academia Francesa, já com o absolutismo consolidado, e com toda a organização estatal a serviço do rei, a Academia tinha como função basilar desenvolver conjuntos de ações que fossem voltadas à glória de Luís e Colbert tira vantagem das ações artísticas em voga. Mas como unificar artistas para tal objetivo?

Nesse período de mercantilismo econômico, os produtos mantidos pelo Estado correspondem a certos critérios estabelecidos pela monarquia. Para obter a chancela do poder, a nova imagem do príncipe deve ser elaborada em função de normas. Os artistas encarregados dessa tarefa deverão unir-se em instituições controladas pelo Estado, as academias. Para administrar o conjunto da produção intelectual, Colbert institui um organismo flexível e polivalente, a *Petite Académie* (APOSTOLIDÈS, 1993, p.29).

Fundada em 1663, a *Petite Académie* é responsável por unificar e sistematizar esse conjunto de ações que me refiro anteriormente. A função principal desse órgão era superintender as ações desenvolvidas nas artes e dirigir, portanto a vida intelectual da nação francesa. “A *Petite Académie* é, sobretudo, o olho do poder sobre a produção intelectual”

(Apostolidès, 1993, p.29). Toda e qualquer manifestação deveria ser regida nos moldes que eram traçados pelos acadêmicos e deliberada pelo Estado. “Seja para uma festa oficial, um monumento, uma pintura, um livro de elogios, toda a natividade sujeita-se à censura do pequeno conselho, que o submete a Colbert, pois cabe ao ministro a decisão final” (Ibidem).

Essas condições colocavam as artes e as funções intelectuais longe de uma produção livre e original. Com a criação da Academia, os artistas a que dela pertenciam começaram a gozar de melhores direitos do que antes da fundação, por isso penso que essa situação estava confortável. Pois, ao mesmo tempo em que mantinham essa fidelidade ao rei, eram bem pagos por ela e poderiam usufruir de alguns luxos (como ter uma boa moradia, por exemplo), e ascender nas condições sociais.

O plano ainda era “fundir a história do rei em bronze para que os seus grandes feitos passassem à posteridade no mesmo estado em que os contemporâneos os haviam vivenciado” (Apostolidès, 1993, p.27). E, se voltarmos na discussão realizada no primeiro ponto deste capítulo, veremos que o espetáculo que melhor articulou essa promoção foi a ópera.

As montagens de óperas em Paris começam tardiamente, em relação aos estados italianos. A ópera levou um tempo até se impor enquanto gênero, com características próprias na organização do espetáculo, pois os palcos, segundo Coelho (1999) eram monopolizados pela tragédia em forma de versos e pelo balé, que entre os franceses sempre possuiu uma larga e ampla aceitação e prestígio.

Segundo Coelho (1999), uma referência na história do teatro francês foi o *Ballet Comique de la Reine*, de 1581, que foi de criação coletiva dos doutos que integravam a Academia, baseados nos textos do poeta Antoine de Baïf (1532-1589). Objetivando resgatar os parâmetros da antiguidade greco-romana, este balé contava com o texto de Nicolas Filleul de La Chesnaye (1530-1575), figurinos de Jacques Patin (?-1587) e a música de Lambert de Beaulieu (?-depois de 1587) e Balthasar de Beaujoyeux (1535-1587), ficando

a cargo também da coreografia. Esse espetáculo, anterior à *Dafne*, que é datada de 1597, não é tratado na literatura, com exceção de Coelho (1999), nem mencionada como parte dos espetáculos franceses e nem citada nos compêndios sobre a história da ópera. Provavelmente, esta partitura foi perdida, mas não é possível afirmar, nem mesmo apresentar motivos que justifiquem essa obra não ser citada nos referenciais teóricos na Literatura do Canto. O autor faz inferência com a *favola pastorale*²² na Itália, que junto ao balé podem traduzir aproximadamente o que foi esse espetáculo, que o autor chama de ancestral da ópera.

Em 1642, antes da morte de Luís XIII, Mazarin convida vários artistas italianos a cantarem na França, dentre eles, Coelho (1999) destaca Leonora Baroni (1611-1670), soprano e o *castrato* Atto Melani (1626-1714). Segundo o autor, Melani foi um diplomata e esteve a cargo de Mazarin que o nomeou Fidalgo da Câmara. A primeira ópera italiana a ser apresentada nos solos franceses foi em 1645, com o título *Gazette de France* [Jornal da França]. Com texto no idioma italiano, essa montagem reunia balés, orquestra, solistas e elaboradas maquinarias que serviam para efeitos especiais como tempestades, terremotos, ventos, batalhas, cavalgadas, conservando as semelhanças apresentadas nos palcos venezianos. Liderados e promovidos por Melani – com o total apoio do cardeal – essa trupe apresentou também, no mesmo ano e com alguns meses de diferença, *La Finta Pazzia* [A louca fingida], com música de Francesco Paolo Saccati (1605-1650) e libreto de Giulio Strozzi (1583-1652).

Outras montagens também foram realizadas por encomenda de Mazarin: *L'Egisto* [Egisto] em 1646 com libreto de Giovanni Faustini (1615-1651) e música de Pier Francesco Cavalli (1602-1676); *Orfeo* em 1647 com libreto de Francesco Buti (1604-1682) e música de Luigi Rossi (c.1597-1653); *Le Nozze di Teti e Peleo* [As Bodas de Teti e Peleo] em 1654 com libreto de Orazio Persiani (1605-?) e música de Carlo Caproli (1620-1675), no

²² A *favola pastorale* ou *dramma pastorale*, desenvolvido nas passagens do século XV para o XVI, tem suas origens no drama satírico grego, uma comunhão entre os gêneros cômico e trágico, tendo como maior narrativa os acontecimentos em bosques ou campos.

qual, segundo o autor, um dos papéis coreografados foi de Luís XIV e entre os dançarinos estava Jean-Baptiste Lully, no qual adiante discorreremos.

As montagens italianas entraram em declínio quando a ópera inédita *Ercole Amante* [Hércules Apaixonado] com música de Cavalli e libreto de Buti, encomendada para o casamento de Luís XIV em 1660, não ficou pronta a tempo e precisou ser substituída por *Il Serse* [Xerxes], com libreto de Nicolò Minato (ca.1627-1698) e música de Cavalli, que já havia sido apresentada em Veneza no ano de 1654 (Coelho, 1999). *Ercole Amante* pôde ser apresentada em 1662 na Sala de Máquinas do *Théâtre des Tuileries*, no *Palais des Tuileries*, que definitivamente marca o fim dos espetáculos cênico-musicais italianos na França.

Na ocasião do casamento, como em vários outros momentos da ópera italiana em Paris, foram acrescentadas entradas de balés, *intermezzos* e prólogos panegíricos entre os atos. Os espetáculos apresentados sempre eram modificados para atender esse gosto francês, principalmente para atender o gosto de Luís, que sempre participava como bailarino nessas ocasiões. As mudanças na estrutura do espetáculo para a apresentação no casamento foram realizadas por Jean-Baptiste Lully.



Imagem 04: Retrato de Jean-Baptiste Lully de Nicolas Mignard (1606-1668). Óleo sobre tela. Dimensões: 122 × 155 cm. Museu Condé, Chantilly, França. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jean-Baptiste_Lully_Nicolas_Mignard.jpg > Acesso em 27/10/2016.

O florentino Giovanni Battista Lulli (1632-1687), naturalizado na França como Jean-Baptiste Lully e radicado no país desde a idade de quatorze anos, foi um dos mais importantes compositores da música francesa e foi responsável por criar um estilo operístico distinto que atendeu o gosto da monarquia. Lully começou a carreira musical

como violinista e logo foi descoberto pelo compositor Michel Lambert (1610-1696), com quem estudou composição para música vocal e instrumental. Lully se tornou dançarino e segundo Coelho (1999) dançou ao lado de Luís XIV, que após simpatizar-se com ele, nomeou-o *Compositeur de La Musique Instrumentale de La Chambre* [Compositor da Música Instrumental da Câmara], em 1653, encarregado de compor música instrumental e regência para eventos de circunstância, pois a música vocal estava a cargo de Lambert, de Jean de Cambefort (1605-1661) e Antoine Boësset (1587-1643). Antes de Lully tomar a frente das produções operísticas na França do século XVII, os espetáculos tiveram grandes problemas para se firmar.

A primeira ópera em língua francesa foi composta por Michel de La Guerre (?1605-1679) em 1655. Com libreto de Charles de Beys (1610-1659), *Le Triomphe de l'Amour sur des Bergers et Bergères* [O triunfo do amor sobre os pastores e pastoras], essa *pastorale* foi apresentada em versão concerto nas dependências do Cardeal Mazarin e foi levada para o teatro do *Palais Royal* com montagens de cenas.

A *pastorale* tem suas raízes na literatura da antiguidade clássica e eram contos que representavam a vida campestre, na qual, apresentava ao espectador um refúgio para as hostilidades da vida nas cidades da corte. No período carolíngio, a *pastorale* foi utilizada como um tipo de balada dramática (Grout; Palisca, 1988) na qual contava a corte realizada por um cavaleiro a uma camponesa, que sempre oferecia forte resistência até ceder. Nas mais antigas *pastorales* as narrativas eram somente monólogos, posteriormente ampliaram para diálogos, ambos cantados. Com o desenvolvimento do gênero, passou a ser também encenado, mantendo sempre esse centro da história mencionado anteriormente.

Segundo Burke (1997), parte da laicidade vai preocupar-se, nesse período, com a apresentação dos bons costumes e bons comportamentos, principalmente na instituição das leis da cavalaria. Esse código de conduta era a maneira pela qual os cavaleiros deveriam se comportar dentro e fora do campo de batalhas, do mesmo modo, se vencedores, como

demonstrar clemência com os inimigos e respeito com suas mulheres. Preocupados com esse código, as *pastorales* mantinham essas narrativas por esse motivo.

La Guerre, portanto, inaugura o gênero vernáculo e serve de estímulo para outros compositores como Pierre Perrin (?1620-1675) e Robert Cambert (1628-1677). Perrin e Cambert compuseram, em 1659, *La Pastorale d'Issy*, como ficou conhecida, e foi um sucesso, fazendo com que obtivessem o privilégio real para compor, assegurando-lhes as salas de espetáculos espalhadas por Paris, que estavam sob a tutela do monarca. Com o êxito da estreia e ampla aceitação do público ao novo gênero, os dois compositores conseguiram o respeito por parte do meio acadêmico francês e da monarquia e após a primeira apresentação no castelo de Issy e em outros palcos parisienses, firmaram na direção, segundo Sadie (1989), da Academia de Ópera em 1657.

Durante algum tempo, Perrin e Cambert mantiveram os direitos de dirigir a produção desses espetáculos, porém, com as intrigas políticas, inabilidade administrativa dos compositores e produção diminuta de espetáculos, logo, a Academia começou a declinar (Coelho, 1999). Após abandonar *Arianne* ou *Le Mariage de Bacchus* (1670) e optar pelo drama pastoral *Pomone* (1671), o prestígio dos dois compositores começou a sucumbir. Numa nova tentativa frustrante em 1672, com *Pastorale Heroïque des Peines et les Plaisirs de l'Amour*, a Academia de Ópera fracassou e levou os compositores, envolvidos também com outras situações malogradas, à falência.

Com a dissolução da Academia de Ópera, os privilégios, segundo Wilhelm (1988), foram comprados por Jean-Baptiste Lully, que fundou a Academia Real de Música e Dança, e foi responsável por sistematizar a ópera. Entre a década de 1660 e 1670, a ópera francesa vai surgindo, sendo influenciada por vários gêneros que já existiam, em combinação com a dança, já comum para os franceses, e com o teatro falado de Racine, Corneille e Molière, unidos em um esquema proposto por Lully (Sadie, 1989).

Lully, como diretor da Academia Real de Música e Dança, propõe um novo olhar para as composições do teatro musical, “surgindo a típica versão francesa desse

gênero, a *tragédie lyrique*, em clara oposição à ópera italiana” (Harnoncourt, 1988, p.241, itálico como no original). Segundo Sadie (1989), a concepção de Lully e de seu libretista Philippe Quinault²³ sintetiza elementos organizados e expandidos a partir daqueles gêneros que já existiam anteriormente. O autor complementa dizendo que todas as características principais se enraízam no *ballet de cour*²⁴, na *pastorale*, na *comédie*²⁵ e *tragédie ballets*, nas *tragédie à machine*²⁶ e da ópera italiana sofre influência nos seguintes aspectos: as cenas de combate e sacrifício, cenas de sono (*sommeils*) e cerimônias fúnebres.

Na visão de Coelho (1999) a *tragédie lyrique* distingue-se da ópera italiana “por dar ao texto uma importância tão grande quanto à música” (Coelho, 1999, p.24). Tomo a liberdade de dizer que parece um tanto exagerado da parte do autor, pois, parece que a música italiana vocal dava pouca atenção ao texto falado, de fato, perceberemos que as estéticas podem parecer, em certo ponto, dessemelhantes, entretanto, se afirmarmos que os franceses pensavam e falavam melhor o texto, bem como davam maior importância que os italianos, estaremos num juízo de valores e determinaremos qual estética se sobrepõe e este trabalho não tem essa função. E já aprendemos, em pesquisas anteriores com Música Barroca, que nada pode ser determinista e uniformizado quando nos referimos a esse

²³ Philippe Quinault (1635-1688) foi um dramaturgo francês e, em parceria com Lully, escreveu o libreto de: *Psyché* (1671), *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), *Cadmus et Hermione* (1674), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atis* (1676) *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Le Triomphe de L'Amour*, *Persée* (1682) e *Phaëton* (1683). Adaptou para a ópera de Lully textos já existentes como *Amadis de Gaule* (1684) e *Roland* (1685). Quinault era membro da Academia de Inscrições em Belas-Letras, fundada em 1663, por Colbert.

²⁴ O *ballet de cour* é originário da Itália e era apresentado pelos nobres nos palácios reais. O formato que geralmente que se dividia entre entradas e *grand-ballet*, era alternado entre uma narração ou declamação e a dança.

²⁵ A *comédie-ballet* foi um gênero musical e coreográfico do século XVII, que orientou as raízes do ballet moderno.

²⁶ Esse tipo de apresentação era realizado em uma sala de máquinas que dava ênfase aos efeitos de encenação e se origina no teatro italiano e chega à França por meio do Cardeal Mazarin.

repertório, afinal, como essa prática musical se orientava pela Doutrina dos Afetos²⁷, o pensamento musical não era ao acaso e tudo havia um motivo que orientava a prática.

O texto literário era o elemento central da ópera francesa, comum à arte dramática, possuía um sistema que orientava a razão do ouvinte, e direcionava-o a uma determinada imagem cênico-musical (Lopes, 2015). O texto deveria ser simples e claro, para que pudesse ser compreendido por todos os ouvintes (Harnoncourt, 1988). A partir daí, temos outra ideia do que era a prática musical de teatro na França: o texto, como condutor principal da ação dramática, assim como em toda peça teatral, deveria ser inteligível para aquele que estivesse ouvindo e, sendo compreendido por todos, era um instrumento de poder sobre eles, afinal, não devemos nos esquecer de que a ópera ocupava uma função central nos planos da monarquia. Nessa nova proposta de ação dramática, como o texto ocupava um lugar de importância no desenvolvimento da tragédia, o canto se aproximasse mais do discurso proposto, discurso este, que nas primeiras óperas, deixava claro a imagem histórica de Luís XIV.

Segundo Lopes (2015), a ópera francesa do século XVII se orientava com foco no conceito de natureza, na qual o excesso de ornamentos e o que era considerado grotesco, por exemplo, foi abolido. Baseando-se no teatro falado, especificamente dos dramaturgos Corneille e Racine, que seguiam os padrões dos espetáculos greco-romanos, Lully desenvolve as características de sua obra, com uma das raízes na pronúncia (que deveria ser impecável) da língua francesa. A demonstração mais clara dessa nova estética poderia ser percebida no recitativo.

Lopes (2015) nos afirma que os recitativos das óperas eram comparados com a declamação e com os diálogos da tragédia. “Para eles eram destinados os mais significativos elementos trágicos e as cenas da ação dramática, amplificados pela música, exigindo-se

²⁷ Numa definição sucinta, do alemão *Affektenlehre*, foi uma teoria estético-musical na qual propunha recursos técnicos específicos e padronizados para a composição musical, com o principal objetivo de despertar emoções do ouvinte. Essas emoções eram igualmente específicas e deveriam ser comuns a todos. Com uma interpretação das ideias de Platão, os teóricos e músicos florentinos tentavam estabelecer relações exatas entre a palavra e a música, de modo que essa relação representasse mais que um afeto, mas uma materialização desse.

assim, da ópera, uma configuração teatral como a da tragédia” (Lopes, 2015, p.27). Complementando com Harnoncourt (1988), Lully “retirou da patética linguagem dos atores franceses uma espécie de código dos ritmos falados, que ele se esforça por representar de forma acurada na notação” (Harnoncourt, 1988, p.46), na qual resultam mudanças de fórmulas de compassos para que houvesse uma adequação total para a língua. Em sequência, o autor nos mostra que, na *tragédie lyrique*, no espaço de cinco compassos, frequentemente, há cinco diferentes indicações de compasso, semelhante ao exemplo abaixo, da ópera *Armide* (1686).

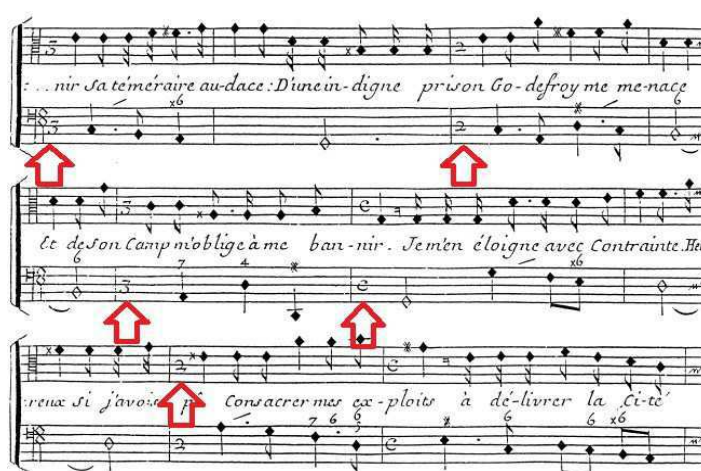


Imagem 05: Excerto da ópera *Armide* (1686), Ato II, cena I: Renaud, Artemidore, p.64. LULLY, Jean-Baptiste de. *Armide – Tragédie mise en Musique*. Segunda Edição. Paris: Christophe Ballard [1713]. Orquestra e Vozes. Versão Fac-Similar. Disponível em: <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP29630-PMLP05463-Lully_Armide_ed1713.pdf>

Lopes (2015) mostra-nos que o recitativo recebia a carga dramática na ópera, porque o objetivo maior era a ampla compreensão do espectador. Segundo o autor, essa era a razão pela qual a árias, de forma individual, eram em menor número, e não estavam totalmente desligadas da ação do recitativo como na ópera italiana do mesmo período. Esse era o modelo do bom gosto – a orientação pela palavra. Entendendo as palavras como meio de distração, sedução e dominação, o autor direciona nosso olhar no sentido aristocrático desse bom gosto, ou seja: a música servindo ao texto de maneira exclusiva, manteria os costumes e realçaria a ideia de uma nação, nação circunscrita num poder absoluto, que era traduzido no espetáculo.

O autor aponta que embora os recitativos devessem ser simples, ganhavam maior carga dramática, porque nesse texto, a comunicação dos afetos deveria ser mais efetiva, a fim de provocar um movimento das paixões humanas. “A escuta literária era tão importante na representação da ópera que a música era inserida cuidadosamente, como se surgisse de maneira natural na situação dramática” (Lopes, 2015, p. 36).

Essa escolha não era aleatória. Se retornarmos no início desse subitem, menciono que o sentido do teatro baseado na Antiguidade Clássica era de promover um afeto que purificasse o ouvinte. Assim como o teatro, a ópera deveria “servir de exemplo no que se referia aos costumes, à maneira de se comportar e agir em sociedade, visando a melhoria de seus cidadãos, embora seu modelo de cidadão fosse o nobre” (Lopes, 2015, p.205). Portanto, a ópera era um excelente veículo para colocar o rei em plano principal na sociedade, além de mostrar a historiografia de um rei imortal, ela doutrinava seus ouvintes. Retornemos ao debate sobre a exaltação do rei no espetáculo discutido na primeira parte desse capítulo, entretanto, nesse momento iremos pensar na receptividade da imagem – que aqui se faz pelo conjunto cena/música.

A quem se destinava a ópera nos tempos de Luís? Burke (1994) assevera que é improvável que esses espetáculos de representação tenham sido destinados aos súditos (que eram numerosos, diga-se de passagem: cerca de 20 milhões de pessoas em todo o território nacional). Esses meios utilizados para propagação da imagem do soberano não eram meios de comunicação massiva, segundo o autor. Eles eram cuidadosamente selecionados para ocasiões especiais. Atentemo-nos à nota do autor:

Todos os parisienses podiam ver os arcos do triunfo e as estátuas erguidas em sua cidade, mas poucos teriam sido capazes de entender as inscrições latinas ou mesmo de decodificar a iconografia. Versailles estava aberto para qualquer adulto do sexo masculino que portasse espada, e podia-se alugar uma espada na entrada, mas só uma minoria tinha condições de fazê-lo. Os apartamentos reais eram abertos três vezes por semana para o que foi descrito como “todas as pessoas distintas” [*toutes les personnes d’une qualité distinguée*] (BURKE, 1994, p. 164. Itálico como no original).

Aqui, claramente percebemos a dificuldade de um súdito acessar as dependências reais e a partir daí, podemos inferir sobre o acesso ao espetáculo. Seguindo essa direção, provavelmente os espetáculos de ópera, que se diferenciavam das outras montagens cênicas nos tempos de Molière, eram realizados para um público restrito e, acredito, escolhido pelo próprio rei. Complemento essa afirmação com Burke (1994) quando o autor diz que o *ballet de cour* era um teatro íntimo com uma pequena audiência na corte. Ele aponta que os panegíricos, discursos de caráter laudatório aos soberanos em festas públicas, primeiramente dirigiam-se ao rei e depois eram abertos a uma parcela reduzida de pessoas ligadas a ele.

Obviamente, é impossível determinarmos significados para público o período, uma vez que esse conceito e esses debates são recentes. Debates, na primeira parte desse capítulo, que a construção dessa imagem é intencional e, como toda intenção, há interesses coletivos. Burke (1994) diz que esses interesses certamente partiam da união entre Estado, que estava no processo de centralização, e o rei, que visava o culto da imagem como centralizadora, ou seja, unindo esses dois interesses, o controle total da sociedade e o alargamento do império (voltando novamente à Antiguidade Clássica) seriam alvos fáceis.

Sopesa Burke (1994) que os espetáculos não eram monolíticos, ele sugere três audiências exclusivamente: “a posteridade, as classes altas francesas, tanto de Paris como das províncias; e os estrangeiros, especialmente as cortes estrangeiras” (Burke, 1994, p.165). Atingir as classes altas era interessante para manter as relações políticas para prosseguir com a manutenção dos impostos e do prestígio do rei, além de ajudarem a subvencionar os gostos reais. A alta corte, segundo Burke (1994) era praticamente obrigada a comparecer nos espetáculos oferecidos pela corte. A pretensão da corte, segundo o autor, era isolar a nobreza das bases de poder local e também ofuscá-la com a glória real. Já apresentar uma imagem imponente para quem fosse estrangeiro era uma estratégia eficaz para alianças políticas e também para mostrar a superioridade da corte francesa sobre as demais da

Europa seiscentista, uma vez que a economia francesa nesse período era a mais aquecida e estável. Além disso, alargar o domínio sobre outros povos, apresentando, por meio de presentes às outras cortes, objetos que sustentassem a ideia de superioridade de Luís, promovendo a reputação do rei, segundo o autor.

A partir dessas informações, podemos ter uma noção de quem assistia ao espetáculo e podemos retornar às apresentações de suas características. Além da valorização do texto tanto quanto à música, Lully retoma o balé, antiga predileção e tradição dos franceses. Segundo Harnoncourt (1988), as óperas de Lully são entremeadas com os movimentos de dança, quase sempre orquestrais, salvo algumas vezes nas quais esses balés tinham linha melódica para o canto. Esses interlúdios dançados, como aponta o autor, criavam uma ordem predeterminada no espetáculo: todo ato, perto de seu final, deveria ter um momento dedicado ao balé, criando um teatro dentro do teatro (Harnoncourt, 1988, p.242).

Chamados *divertissement* e semelhantes à *masque* na Inglaterra, esses balés integravam o espetáculo cantado estavam associados ao desenvolvimento temático da trama, acompanhado pelos corais que intervinham na ação (Aranha, 2010). Definitivamente, esse aspecto musical é a peculiaridade da ópera francesa, criando um distintivo estilo francês. Segundo o verbete *Divertissement* (na tradução literal: entretenimento) do *Dictionnaire de danse* (1787, p.139) de Charles Compan (~1740-?),

Este é o nome dado a algumas coleções de Danças e Canções que, geralmente, estão inseridas em cada ato de Ópera ou Balé ou Tragédia. Essas danças seguem umas às outras, podendo não ter ligação entre elas ou com a ação principal. Esta parcela na ordem teatral é o suficiente para um Balé, no qual cada ator cumpre o seu objetivo enquanto ele se diverte, onde desperta o interesse do espectador e leva o povo a dispensar outras atrações. Porém, nunca a cena deve sofrer com a falta de vínculo, sem mesmo na representação de um balé, tudo deve estar vinculado por qualquer ação que ajude nesse despertar de atenção e interesse do espectador (COMPAN, 1787, p.139, tradução minha)²⁸.

²⁸ Disponível em: < https://ia800300.us.archive.org/2/items/dictionnairededa00compuoft/dictionnairededa00compuoft_bw.pdf > Acesso em 27/10/2016. Tradução minha.

Seguindo o padrão da tragédia lírica, os compositores do século XVII desenvolviam seus trabalhos. Aqui neste subitem, o foco maior foi no compositor Jean-Baptiste Lully, entretanto outros tantos ocuparam as salas de ópera do reino, sob a minuciosa aprovação de Lully. No próximo tópico, adentraremos na transição dos séculos e na ópera do século XVIII e as ações políticas e artísticas que foram centro das discussões nesse período.

1.4 – A ópera pós-Lully: os processos socioculturais no reinado Luís XV

Anteriormente, discutimos sobre as configurações iniciais do espetáculo cênico-musical em Paris e Versalhes no século XVII e como a estrutura se modifica para servir aos propósitos de Luis XIV. Nessa parte, essa pesquisa se direciona aos processos ocorridos na ópera após a morte de Lully, abordando as mudanças estruturais no reinado francês após a morte de Luís XIV. Nesse capítulo, discutiremos movimentos importantes que foram norteadores da cultura na França, ressaltando, de forma mais clara, a oposição à Itália.

A imagem de Luís XIV começara a desmanchar quando as discrepâncias entre o real e o imaginário começaram a aparecer. Burke (1994) exemplifica na altura, segundo ele, Luís era um homem baixo, mas a altura sempre era modificada nas imagens oficiais, o que gerava espanto quando era visto pessoalmente, e também o fato de Luís usar sempre perucas e saltos altos para modificar sua altura. Além disso, o autor nos chama atenção para os relatos oficiais das conquistas de Luís e as informações provenientes de demais literaturas, que mostra a incompatibilidade entre fatos apresentados e a provável supressão dessas narrativas.

Não bastando o gasto excessivo do governo com a manutenção e reinvenção da imagem de Luís, os meados do reino do monarca também estremeceram devido às

diminuições dos êxitos dos exércitos franceses, assim como os problemas financeiros decorrentes do desordenado gasto do soberano (Burke, 1994). Esses fatores, de modo geral, contribuíram significativamente para o enfraquecimento da monarquia, além disso, após a morte de Luís, as mudanças mostram-se mais evidentes.

Esse declínio leva a França a entrar nas discussões entre os antigos e modernos, aqui, inicia-se uma das primeiras querelas. Chamadas de Guerras Culturais no *fin de siècle* (DeJean, 2005), inicialmente literária, mas com uma notável envergadura política, a Querela entre Antigos e Modernos (*Querelle des Anciens et des Modernes*) eram debates sobre as tradições e modernidades que circundavam a literatura na transição do século XVII para o século XVIII. Esses conflitos foram os primeiros passos para uma série de mudanças de paradigmas que serão discutidas ao longo desse subitem.

Palacios (1991) mostra-nos que a solenidade e austeridade marcaram fortemente os últimos anos do reinado de Luís XIV, de modo que mesmo na ausência do rei, era necessário fazer medidas ao trono e à cama do rei. Essas e várias outras formalidades não mais existiram no século XVIII, entretanto, outras serão acrescentadas. Com o reinado de Luís XV, a França conhece outra face da monarquia: a privacidade (DeJean, 2012).

Luís XV (1710-1774) – Luís, o Bem-Amado – sucedeu o bisavô Luís XIV com cinco anos de idade e, até sua maioridade, o reinado ficou a cargo de Filipe II (1674-1723). Circunscrito ainda em valores como suntuosidade e magnificência, próprios do regime absoluto que ainda se fazia presente na França, Luís XV preocupava-se similarmente com a vida não oficial, vivendo paralelamente à corte, acreditando no direito de uma segunda existência que fosse concomitante à formalidade exigida pelas circunstâncias, uma vida longe dos olhares públicos (DeJean, 2012). As salas faustosas começaram a dar lugar aos pequenos apartamentos com lugares compactos e decorados com cores leves, não mais com o dourado e prateado do monarca anterior. Segundo a autora, assim, não sendo

obrigado às formalidades, Luís XV viu-se livre de exigências protocolares, preferindo uma informalidade e vida simples.



Imagem 06: Luís XV de Hyacinthe Rigaud.

As mudanças na França do século XVIII não se encerram nos triviais excessos de luxo para conforto. Neste período, ademais, a França se destaca por transformações nos campos político, econômico, social e principalmente filosófico, conhecido como ‘Século das Luzes’, no qual dá início ao Iluminismo. Segundo Palacios (1991), nesse período as questões políticas e sociais foram tratadas com maior circunspeção, que acabou gerando a base para a revolução de 1789 (Russel, 2016).

Desde o final do século XVII, desenvolveu-se na Europa (Inglaterra, depois firmando na França, em seguida na Alemanha) esse movimento filosófico no qual condenava o Antigo Regime, no combate ao absolutismo da monarquia, do mercantilismo e do poder da Igreja. As ideias tinham por base o racionalismo, a razão humana como fonte de conhecimento. Racionalizavam as explicações para as questões que envolviam a sociedade defendendo a liberdade, a justiça, a igualdade social para que dessa forma a sociedade fosse mais equilibrada e o homem obtivesse o alcance da felicidade.

O Iluminismo esteve ligado, portanto, à divulgação do conhecimento científico. Segundo Russell (2016), diferentemente de seguir ideias baseadas em Aristóteles e na Igreja – práticas pretéritas, a tendência era dar credibilidade ao trabalho e às ideias dos cientistas. Os homens, segundo ele, deveriam observar aquilo que estava em volta por si mesmos, deixando a credibilidade cega das doutrinas que estavam estabelecidas. O avanço da ciência começa, portanto, a transformar o cotidiano da Europa ocidental, segundo o autor e na França, acabou destruindo o sistema absoluto.

Abrindo espaço para a luz, no lugar onde havia trevas, o iluminismo além de revalorizar a atividade intelectual do indivíduo, propunha que, pensando por si, combateria o teocentrismo como corrente de pensamento que administrava ainda a política e o modo de vivência cotidiana das pessoas. Do mesmo modo, o iluminismo caminhava em direção contrária ao sistema monárquico absoluto por considerá-lo injusto (justamente porque privava o direito de expressar-se) e também do mercantilismo (por fecharem às portas ao desenvolvimento do capital, porque impedia a iniciativa livre). Essa estrutura influenciará os debates e os pensamentos dos artistas setecentistas, que, na mesma direção dos filósofos, quebrarão a hegemonia de representar a monarquia em seus feitos, do mesmo modo, não mais comporão historiografias oficiais²⁹.

A morte de Lully não provocou mudanças significativas no espetáculo cênico-musical, entretanto, permitiu uma maior democratização para o ingresso de novos compositores. Lully na função de diretor da Academia detinha quase a totalidade dos espetáculos que eram encenados, além disso, controlava os que seriam apresentados, promovia ‘caças’ aos espetáculos que fugissem do molde da *tragédie*, como as clandestinas apresentações italianas, por exemplo, e inspecionava as ações dos compositores, que sempre estavam aos seus serviços. Nesse período, as companhias foram teatrais foram

²⁹ Faço uma ressalva aqui nesta parte porque entendo que nem toda estrutura é tão determinante assim para a mudança de paradigmas já cristalizados. Mesmo influenciando fortemente a produção artística, essas quebras ocorrem de maneira gradual e ainda, em alguns casos, os espetáculos ou a Arte de um modo geral, são influenciados pela monarquia, que ainda representava, ao lado da Igreja, a maior fonte de subvenção naquele momento.

reduzidas para evitar que houvesse um descontrole. Nas ações de historiografar Luís XIV, a política real limitava, segundo Wilhelm (1988), as companhias para que elas não se emancipassem e fugissem à prática estipulada.

Alguns compositores pós-Lully, como Pascal Colasse (1649-1708) que foi nomeado como *Maître de Musique* por Luís, continuaram a tradição que fora estipulada para o teatro musical. Segundo Anthony (1989), de Lully a Rameau são estabelecidos quatro tipos de estrutura na tragédia: a ária do diálogo, a ária máxima, a ária do monólogo e a canção de dança, circunscritas ainda na fórmula de compasso binário simples e nas árias de corte em rondó, segundo ele e quando voltamos nossos olhares para as partituras veremos presente nelas, geralmente, essa estrutura.

No século XVIII, a ópera passa a ser dirigida por Nicolas de Francine (1662-1735) que era genro de Lully, até 1730 (Daval, 1961). Nesse período, Francine autorizou a abertura de palcos de ópera em outras localidades extra-Paris, levando espetáculos de Lully e de outros compositores que começaram a ganhar espaço no cenário, como Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), que segundo Coelho (1999), foi o maior seguidor do modelo proposto por Lully. A maior parte da produção de Charpentier foi para a Igreja, somente após a morte do compositor que ele pôde dedicar-se à escrita operística, ainda, segundo Sadie (1989) nos moldes do plano diretor de Colbert.

Como dito anteriormente, mesmo após a morte de Lully, o espetáculo sofre pequenas (ou nenhuma) alterações, a estrutura mantém-se como a essência do gosto francês e, somente nos anos finais do século XVII é que começa a desenvolver novos estilos para a ópera. Um deles é a *opéra-ballet*, que derivava do *ballet de cour* e distinguia-se da *tragédie* por não ter uma ação dramática contínua, ou seja, mesmo circunscrita dentro de um tema, os atos poderiam não ter ligação entre eles, de modo que esse tema principal não se sustentasse formando uma narrativa central. Havia também nessa nova estrutura mais números de dança do que canto, de modo que o norteador do espetáculo era o balé e não a palavra falada/cantada, além disso, os temas também não necessariamente eram

mitológicos, permitindo que não fosse um espaço educativo, como a tragédie. A composição mais notável desse estilo é *Europe Galante*, de André Campra, encenada em 1697.

Essas mudanças graduais foram responsáveis por quebrar a estrutura sedimentada da tragédia e permitir, desse modo, que houvesse um novo público que não se limitava à corte. Segundo Supicic (1997), também no século XVIII os *divertissements* deixaram de constituir regalias exclusivas da corte. A aristocracia³⁰ logo se apropria do gênero e começa a utilizá-los nas recepções, sarais e reuniões públicas. Desse modo, reforçavam a distinção social, pois a música tornara um elemento essencial nas casas mais nobres de modo que passa, aos poucos segundo o autor, a ser uma distinção nas famílias burguesas. No decorrer desses eventos, a crítica musical também desponta na França, e influenciados pela filosofia iluminista, a música passa a ser avaliada empiricamente.

Nos parágrafos iniciais desse subitem, menciono que as Guerras Culturais literárias no *fin de siècle* parisiense marcam o início de querelas e na discussão de paradigmas presentes na cultura. Na música, teremos importantes documentos que retratarão as diferenças estéticas entre França e Itália, destaco o *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* [Paralelo dos italianos e dos franceses no que diz respeito à música e as óperas] publicado em 1702 de François Ragueneau (1660-1722) e a *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* [Comparação da música italiana e da música francesa], publicado em 1704, de Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville. (1674-1707).

No concernente à História da Música Ocidental veiculada nos livros que consulto para a escrita dessa dissertação, esses escritos são de alta relevância, pois são os primeiros a discutirem especificamente as estéticas numa abordagem comparativa, mesmo que se aproximem mais de relatos pessoais sobre gosto do que tratados sobre música. Na posição de pesquisador, entendo que mesmo que um autor que estivesse disposto a

³⁰ A Aristocracia é um sistema político no qual o poder é exercido por nobres ou pessoas de confiança da monarquia. Esse método de governo combate diretamente a tirania e os desvios do monarca.

escrever um tratado ou desenvolver uma teoria parte de seus conhecimentos prévios e os desenvolve de acordo com suas próprias experiências, caminhando, quando menciono na introdução deste trabalho, num emaranhamento entre o objeto de pesquisa e o pesquisador.

Entendendo que esses narrativos presentes nesses estudos sobre estéticas, neste trabalho de maneira específica, esse material tem fundamental valor, pois denota um pensamento musical de uma época na versão crítica e não técnica, permitindo discussões sobre diversos pontos, em nosso caso, sobre as vozes.

O *Paralelo* de Ragueneau advém de relatos de viagem do musicólogo à Itália entre os anos de 1697 e 1698 (Kühl, 2014), neste período, observando as montagens de óperas e realizando críticas sobre. Kühl (2014) nos mostra que é necessária uma leitura cuidadosa do documento, pois os significados de ópera nas duas estéticas se mostram bem diversos. Segundo ele, no que diz respeito à ópera, no sentido etiológico do termo, as raízes fundam-se nos mesmos princípios, entretanto, no que concerne às estéticas, esses significados são díspares. A tragédia, mesmo devendo à ópera italiana suas bases, liga-se a outros elementos para constituir o espetáculo (como a dança, por exemplo, como discutimos no subitem anterior a este), além disso, o objetivo de tal espetáculo é difundir a história do rei, portanto era produzida para determinado público (também discuto sobre no subitem anterior). A ópera italiana, segundo o autor, esteve ligada a teatros públicos, que eram abertos a quem pudesse pagar, além disso, o objetivo era o entretenimento que não fazia parte de uma historiografia real/oficial. Nesse sentido, Kühl (2014) entende que diversos pontos no *Paralelo* não permite que este seja muito claro, justamente por haver essas discordâncias na terminologia.

Essa é uma dificuldade de Ragueneau na construção de uma narrativa que compare, empiricamente, duas estéticas que a literatura que dispomos neste trabalho mostra serem distintas, não somente em questões estritamente musicais, mas também na organização social do espetáculo (Kühl, 2014). Além disso, há outras problemáticas que

envolvem as duas estéticas que são complexas como a equiparação de expressões musicais e no que tange à classificação das vozes. As vozes nesse período, podem até terem a mesma nomenclatura, entretanto, em questões sonoras, podem divergir, ou mesmo as nomenclaturas divergem, mas as questões sonoras se aproximam. De um modo mais amplificado, discutiremos esse ponto no segundo capítulo desta dissertação.

A Comparação da música italiana e da música francesa de Le Cerf de La Viéville caminha no sentido comparativo, apesar de ser uma tentativa de intelectualizar o debate, ou seja, rebate Raguenet por acreditar que as primeiras impressões foram insuficientes empiricamente. Uma das críticas que o autor faz diz respeito aos exageros dos compositores italianos nos melismas das linhas vocais, comparando com a limpeza da linha melódica dos cantores franceses.

No documento, Le Cerf de La Viéville, que era um conservador da cultura francesa, deixa claro o respeito às regras da música francesa e do bom gosto na ópera, mantendo a visão da superioridade do espetáculo vernáculo em relação ao italiano, afinal, para ele, o essencial do espetáculo é o sentido que ele representa e não somente a beleza dos sons (Lopes, 2015). Nesse sentido, a visão que o autor apresenta é que a música italiana é de mau gosto, segundo Lopes (2015), porque chegava ao coração e não os ouvidos.

Esses dois escritos demarcam os territórios das Guerras Culturais musicais, o movimento entre antigos e modernos na manutenção dos espetáculos – A Querela dos Bufões. No vocabulário jurídico, querela diz respeito à discussão, pendência ou pequena questão e no século XVIII essa palavra toma peso nos debates acerca da tradição musical. Segundo Garcia (2008), embora essa querela não fosse a única da história da ópera, ela foi a que envolveu mais publicações a respeito desse assunto. Os partidários da música francesa e os da música italiana disputavam em seus escritos qual a melhor produção musical. A autora nos mostra que os que defendiam a música italiana alegavam que a ópera era mais espontânea, intensa e realista que a francesa e eram apoiados por Denis Diderot (1713-1784), e Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

No campo da estética musical, conforme nos aponta Garcia (2008), a Querela dos Bufões envolveu parte da sociedade parisiense, por meio de polêmicas espalhadas nos panfletos. Garcia (2008) afirma que os leigos, os teóricos da música, a sociedade que frequentava os espetáculos, os artistas expressava suas opiniões sobre a ópera em Paris. Os que defendiam o lado francês agiam de maneira ortodoxa para a permanência da tradição lullista. Essa querela estava longe de ser somente um movimento pelo gosto musical, claramente delinea as oposições políticas e ressalta posições sociais.

Essas fissuras abrem espaço para que se discuta o lugar da ópera, das artes e da sociedade. Os modelos clássicos do espetáculo, que anteriormente se dedicava ao aspecto instrutivo, tomando um espaço, desde a *opéra-ballet*, começam a dar espaço também para o riso, oportunidade na qual surge a *opéra-comique*. Em 1752, quando a trupe italiana comandada por Eustachio Bambini (1697-1770) instala-se na Academia Real de Ópera na função de representar os *intermezzi* e óperas bufas, o clima de tensão entre antigos e modernos já estava instaurado. Parte do público que assistia ao espetáculo mostrava o desagrado com a tradição da tragédia e viam nos intermezzi que eram apresentados pela trupe dos bufões como uma alternativa para dinamização da ópera, embora outra parte defendesse a tragédia como verdadeiro espetáculo francês e o a herança áurea para o país, apoiando Jean-Philippe Rameau (1683-1764) como o representante fiel dessa tradição (Garcia, 2008).

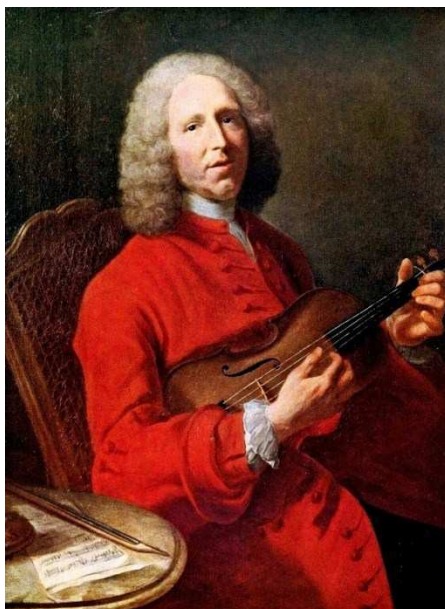


Imagem 07: Retrato de Jean-Philippe Rameau. Atribuído a Joseph Aved (1702-1766). Museu de Belas Artes de Dijon, Dijon, França.

Disponível em < http://www.wikiwand.com/es/Jean-Philippe_Rameau > Acesso em 27/10/2016.

A primeira ópera de Rameau foi *Hippolyte et Aricie*, apresentada em 1735, na Academia Real de Música e desencadeou críticas ao modo de compor, segundo Harnoncourt (1988) acusando-o de introduzir harmonias italianas na ópera, conforme o autor, acordes de sétima diminuta. Rameau ainda estava, numa maior parte da obra, ligado à tradição lullista de compor e na Querela dos Bufões, representava o partido francês, ou seja, a tradição. Temas mitológicos como narrativa principal e na composição do espetáculo, cinco atos com *divertissement* eram a estrutura base da ópera de Rameau.

Segundo Beaussant (1997), as passagens entre o recitativo e ária tornam-se mais sutis do que em Lully, apesar de, segundo ele, a ária ficar estar mais próxima à declamação. Rameau acrescenta à ópera os vocalizes italianos e os distribui como parte dos ornamentos em suas óperas. A ópera e a música vocal, de uma forma geral nesse período, entra em um novo desenvolvimento, que se constitui com a exploração da tonalidade e abre espaço para essas novas sonoridades.

Capítulo Segundo

O *Haute-Contre*

Este capítulo se direciona a explorar a tipologia vocal *haute-contre* segundo o que é apresentado na literatura em fontes primárias e secundárias. A definição que inicia essa discussão parte do verbete *haute-contre* do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. A apresentação do termo disposta no dicionário é responsável pelas reflexões que serão feitas ao longo desse capítulo e compõem o campo epistemológico que circunda a classificação vocal.

Inicialmente, apresentarei as leituras que foram feitas a partir dos dicionários e outros documentos que são mostrados na definição do verbete. Dentro dessas definições, buscarei uma precisão na formação de um corpo teórico no qual reúna a melhor maneira de conceituar essa tipologia e entender suas características. Neste capítulo também apresentarei as comparações da voz *haute-contre* com outras tipologias que estavam presentes na ópera no mesmo período, principalmente o *countertenor* e o *castrato*.

2.1 – A classificação da voz para a ópera

Para melhor compreendermos sobre a classificação vocal *haute-contre* na ópera, faz-se necessário que adentremos em características gerais de outras vozes, apontando traços comuns, sem a intenção de aprofundamento em cada uma delas. Para isso, apresento um panorama generalizado sobre as vozes femininas: soprano, *mezzo-soprano*, contralto; e sobre as vozes masculinas: tenor, barítono e baixo. Não esmiuçarei os processos de classificação para as vozes por considerar que foge aos limites deste trabalho e, do mesmo

modo, esses processos constituem-se na literatura moderna sobre voz, portanto, para o recorte temporal que fazemos nessa dissertação, essas informações são dispensáveis.

A classificação vocal é um assunto problemático e delicado, com poucos estudos efetivos na área e pouca especificidade quando lidamos com a caracterização, bem como os traços sonoros de cada uma dessas vozes. Dessa maneira, apresentarei o que a literatura consultada (Miller, 1986; Almeida, 2012) convencionou como características, assunto este que está longe de encerrar-se nele mesmo. Atenho-me a considerar que nesse processo de classificar as vozes, existam fatores principais ou também chamados de “fatores predominantes [que] seriam a tessitura, a extensão, o timbre, a forma e o volume das cavidades de ressonância, o comprimento e a espessura das cordas vocais” (Almeida, 2012, p. 50). Além destes, podemos contar com fatores secundários que “seriam a capacidade respiratória e o desenvolvimento torácico e abdominal, a altura tonal da voz falada, a amplitude vocal, a intensidade que permita potência sem esforço, o temperamento e as características morfológicas” (Almeida, 2012, p. 50).

Segundo a pesquisa do autor citado, estes seriam os descritores que norteariam a prática de classificar uma voz. Escolho partir dessas apresentações, pois, dentre outras consultadas, esta é a que apresenta resultados que são mais concordantes com minhas práticas enquanto professor de canto e como pesquisador e, além disso, considero que em língua portuguesa, até o momento, a pesquisa de Almeida (2012) é a que melhor sintetiza discussões sobre os modos como classificar uma voz e quais são os principais descritores que a literatura especializada traz.

Cabe ressaltar que a classificação das vozes é algo que, historicamente, foi se modificando. Apesar de variadas publicações sobre canto (tratados e métodos especificamente) até o final do século XIX, a classificação vocal não foi um assunto de tamanha relevância nessas discussões. Possivelmente, classificar uma voz delimitando as subclassificações não era tão importante na prática de cantar. Afinal, somos cientes de que as composições, principalmente no período estudado nesta pesquisa, eram destinadas a

cantores e cantoras específicos e ressaltavam os aspectos sonoros mais confortáveis e as qualidades vocais desses cantores e cantoras, portanto, não se imaginava outras pessoas cantando essas composições e sim, aquelas e aqueles para os quais determinadas obras (papeis de ópera e canções) eram pensadas. Jander (*s.d.*), no verbete *mezzo-soprano* do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* mostra-nos que, com o crescimento do repertório, principalmente em língua estrangeira, os cantores tiveram que se adaptar a executar músicas que não eram escritas para eles, portanto, por essa necessidade, foram surgindo graus de classificação (o que chamamos de subclassificação) que delimitavam aspectos sonoros para diferentes tipos vocais. O autor também aponta que o século XIX guarda uma particularidade na mudança de paradigmas da composição musical, na qual os compositores tinham maior liberdade de criação, portanto, escreviam para vozes que gostariam de ouvir e a executavam àqueles e àquelas que se adequassem aos requisitos da obra musical.

Cruz (2006) mostra-nos que a voz cantada começou a ser classificada bem antes do desenvolvimento da ópera, em meados do final do século XI com o surgimento do termo ‘tenor’. É necessário ressaltarmos que, no decorrer da história da música, a palavra *tenor* toma significados distintos. Do latim *tenere*, o termo se traduz como “sustentar; manter” (Benedetti, 2004) e inicialmente adotou um significado quando empregado no Sistema de Modos. Numa definição sucinta, o sistema modal incluía oito modos diferenciados, construídos a partir de uma *finalis* (final), geralmente a última nota, que designava a característica do modo. Segundo Grout; Palisca (1988), os modos eram identificados e agrupados aos pares. Os ímpares eram nomeados autênticos e os pares plagais. O tenor é encontrado uma quinta acima da final e dava sustento à melodia e juntamente com o âmbito³¹ e a *finalis*, eram os elementos mais importantes para designar a qualidade do modo.

³¹ Relação intervalar entre a nota mais grave e a mais aguda do modo, segundo Grout; Palisca (1998).

Na música vocal o termo pode ser encontrado na polifonia do século XI, no qual se referia à linha melódica da *Vox principalis*. Essa parte foi chamada de *primus cantus*, que sustentava a melodia e a partir dela, posteriormente, desenvolveu-se o *contratenor*. *Contratenor* é o nome que foi dado, nos séculos XIV e XV, à linha melódica que era composta em cruzamento à linha vocal do tenor, assumindo em alguns momentos uma maior variação que a linha do *primus cantus*.

Da linha vocal do *contratenor* despontam o *contratenor altus* e o *contratenor bassus*, termos que foram sintetizados em *contra-altus* e *contra-bassus*. O *contratenor altus* era a linha que estava acima do tenor e o *contratenor bassus*, abaixo. Logo, esse formato de composição serve de orientação para a prática da música religiosa e se assenta, segundo Grout; Palisca (1994) no final do século XV. Eram quatro vozes escritas numa textura contrapontística que eram independentes. Segundo os autores, a tessitura habitual dessas vozes eram as descritas abaixo:



Imagem 08: Tessitura habitual das vozes no final do século XV segundo GROUT; PALISCA (1994, p.194).

Portanto, partindo da música religiosa e transportando à ópera, essas eram as tipologias vocais que estavam escritas nas partituras no início do século XVII na Itália. Apresentado isso, adentremos especificamente no que a literatura nos mostra sobre as características das vozes. Ressalto ao leitor deste trabalho que essas classificações são provenientes das vozes masculinas da época, uma vez que, urdidas da música litúrgica, na Igreja era proibida participação de mulheres no serviço religioso, seguindo esse entendimento, todas as referências às vozes estão no gênero masculino, mesmo correspondendo à voz feminina, ou seja, apresentarei “o” soprano, “o” *mezzo-soprano*, “o” tenor por exemplo.

O *soprano* é a voz mais aguda das vozes e a mais aguda das vozes femininas. Jander (s.d), no verbete *soprano* do *Grove Dictionary of Music and Musicians* diz-nos que a palavra deriva do latim *superius*, compondo a mais aguda das vozes na polifonia. Inicialmente, essa classificação circunscrevia meninos cantores e homens adultos castrados (sobre esse assunto, discutiremos adiante). Para Miller (1986), a extensão vocal do soprano geralmente registra-se entre Sol 2 e Lá 5, variando conforme a qualidade sonora da voz. As qualidades que menciono, dizem respeito à subclassificação da voz, que, no caso do soprano segundo Almeida (2012), são: *soubrette*, *soprano leggero*, *soprano lírico*, *soprano spinto*, *soprano dramático*.

O termo *mezzo-soprano* até o século XIX não era um termo comum na literatura sobre canto nem nas óperas. Em uma parcela da música vocal até o século XVII, as composições para a voz de soprano não ultrapassavam o Lá 4, por este motivo, não havia necessidade de tipificar uma qualidade entre o soprano e contralto. Jander (s.d.) mostra-nos que provavelmente o enfraquecimento da utilização dos castrados na ópera ocasionou o desenvolvimento dessa tipologia. Segundo Miller (1986), a extensão do *mezzo-soprano* registra-se entre Sol 2 e Si 4.

O *contralto* é a voz grave feminina. Jander (s.d.) afirma que o contralto inicialmente designou a voz masculina de um falsetista e depois de um castrado, o autor nos chama atenção para a terminologia na música histórica, na qual, *alto* diz respeito à voz de um menino ou falsetista e *contralto* se refere à voz feminina. O termo começou a ser utilizado nas composições do século XIII, quando foi introduzida uma nova linha melódica, o contratenor, que cruzava com a linha do tenor. Segundo Miller (1986), a extensão do contralto registra-se entre Ré 2 e Lá Bemol 4.



Imagem 10: Extensão das vozes femininas segundo Miller (1986).

O *tenor* é a voz aguda masculina, ocupando o lugar central nos papéis masculinos da ópera. O tenor geralmente ocupa as posições de herói, protagonista de fatos amorosos e importante (Miller, 1993). Miller (1986) aponta que a extensão do tenor registra-se entre Ré 2 e Fá 4. As subclassificações que podemos encontrar no tenor são: tenor *leggero*, tenor lírico-ligeiro, tenor lírico, tenor *spinto*, tenor dramático.

O *barítono* é a voz intermediária masculina. A primeira utilização da palavra (*baritonans*), segundo Jander (*s.d.*), data do século XV e é encontrada na polifonia sacra francesa, na qual referia-se a uma voz mais grave que a do *bassus*. Assim como o *mezzo-soprano*, essa voz se estabeleceu no século XIX. Antes disso, a linha vocal intermediária também levava o título de baixo, mesmo apresentando, algumas vezes, a tessitura e extensão do atual barítono. A extensão da voz de barítono registra-se entre Sol Bemol 1 e Sol Bemol 3 (Miller, 1986).

O *baixo* é a voz mais grave masculina e a mais grave das vozes humanas. A voz de baixo em algumas óperas está relacionada a personagens cômicos, designados pela expressão italiana *buffo*. A extensão da voz de baixo registra-se entre Mi 1 e Mi 3.



Imagem 11: Extensão das vozes masculinas segundo Miller (1986).

Apresentadas essas tipologias vocais, conduzo o leitor especificamente para o fenômeno vocal *haute-contre*, as definições que a literatura apresenta em relação a essa voz e as comparações com outras do mesmo período. Essa discussão abre espaço para outras e para pensarmos na escola dessa voz como papel masculino principal na ópera barroca na França.

2.2 – O *haute-contre* em questão: As definições e a comparação com outras vozes

Nas notas introdutórias que antecedem a este capítulo, menciono que a definição principal que norteará toda a discussão sobre a tipologia vocal *haute-contre* partirá das orientações que são trazidas pelo verbete *haute-contre* do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. O que o dicionário apresenta como definição para essa tipologia é: “uma voz aguda de tenor, cultivada na França até o final do século XVIII” (Jander; Harris, s.d). O Dicionário aponta que Rousseau define *haute-contre* como a mais aguda e com maior extensão das vozes masculinas, que se opõe ao *Basse-Contre*, o mais grave. Além disso, os autores mostram-nos que essa qualidade da voz do tenor equivale ao registro de contralto italiano ou segundo soprano, nas partes que se aplicam às vozes femininas ou aos castrados.

Partindo daí, entendemos e circunscrevemos esse tipo de classificação vocal como uma qualidade da voz de tenor que tem como características principais a voz naturalmente leve e aguda. Esse tipo de tenor foi bastante comum nas composições sacras francesas desde o século XVI e na ópera entre séculos XVII e XVIII, ocupando lugar de destaque nos papéis masculinos principais. Essa definição apresentada sintetiza as informações que foram encontradas na literatura. O que o Dicionário apresenta não nos abre caminhos suficientes para discussões mais extensas e profundas. Ele apresenta o que alguns autores trazem em relatos de pesquisas sobre esse tema (Killingley, 1973; Killingley, 1974; Hill, 1974; Zaslav, 1974; Anthony, 1975; Cyr, 1977a; Cyr, 1977b). Esses autores citados foram os que diretamente escreveram, até o momento dessa pesquisa, sobre os cantores *haute-contre* e suas práticas vocais nos palcos na música compreendida entre os séculos XVII e XVIII até a crise que sofre na mudança estética no século XIX.

Se retornarmos à música francesa anterior ao século XVII é possível vermos que a utilização de tenores leves era comum. Na *Messe de Notre Dame* composta no século XIV por Guillaume de Machaut (1300-1377) encontraremos linhas melódicas que

entrecruzam com o tenor e estão mais agudas que este, chamadas *contratenor* e *motetus*. Apesar de que, sabemos que nesse período as linhas melódicas poderiam ser executadas por instrumentos musicais – flautas doces, por exemplo – o que justifica, segundo Grout; Palisca (1994) o fato de algumas partes da música estarem sem letra.

Acredito que a necessidade de uma linha mais aguda que o tenor para compor um quadro composicional fez com que surgisse uma nova qualidade da voz masculina que se assemelhasse de algum modo à voz feminina, por este motivo, essa estética começa a ser utilizada. A partir daí, veremos nas composições sacras francesas a presença de vozes masculinas agudas, que, fazendo uma comparação com a voz feminina se assemelharia ao contralto. Portanto, nessas circunstâncias o *haute-contre* aparece, mesmo que timidamente.

O *haute-contre* foi abordado por alguns teóricos no decorrer do período depreendido por nós neste trabalho. Essas definições são apresentadas sempre em paralelo com outras do mesmo período. Destaco o *Paralelo entre Italianos e Franceses no que diz respeito à Música e às Óperas* de François Raguenet, mencionado no capítulo anterior (1.4), no qual o autor, segundo Kühn (2014), demonstra dificuldades na classificação/comparação das vozes, principalmente em relação ao *haute-contre*, não o equiparando ao tenor italiano. O tenor italiano é igualado à voz do *taille*, um tipo de tenor mais grave que o *haute-contre*, semelhante em sonoridades atuais a um barítono de voz leve e aguda.

Nessa direção, em relação às qualidades vocais dessa tipologia, Kühn (2014) nos aponta que quando recorremos nos documentos de comparação das estéticas italianas e francesas e também nos dicionários da época e escritos teóricos. Consulto para discutir essa problemática as seguintes obras: *A Dictionarie of the French and English Tongues*, compilado por Randle Cotgrave (?-c.1634), de 1611; *Dictionnaire de Musique*, de 1703 escrito por Sébastien de Brossard (1655-1730); o *Dictionnaire de Musique*, de 1767 escrito por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

O *Dictionarie of the French and English Tongues* publicado por Cotgrave, que traduz termos franceses para o inglês, apresenta: “*Haute-contre*. No canto, a parte do *countertenor*,

também (um *countertenor* ou) é que tem essa parte” (Cotgrave, 1611). Logo no início do século XVII os ingleses já se ocupavam em comparações estéticas e culturais entre a França. Entendemos com nossas pesquisas na área de Música que toda teoria que é registrada advém de uma prática, portanto, ao constar o verbete *haute-contre* no dicionário, presumo que a prática da utilização dessa voz já estava consolidada.

Zaslaw (1974) menciona que as edições do dicionário de Brossard (1703) igualaram o termo *haute-contre* à *contratenor* e não com o termo *tenore*, que se assemelha ao *taille* no dicionário. O autor pondera que é arriscado levar em consideração essas traduções porque no dicionário, Brossard aproxima alguns conceitos que nem sempre dizem respeito à mesma coisa nas duas estéticas, problema este enfrentado também por Ragenet, conforme nos aponta Köhl (2014), portanto, é possível inferir, a partir disso, que provavelmente a Itália não teria uma voz semelhante a esta, o que dificultou a tentativa de comparação.

As definições que o dicionário nos apresenta e que estão relacionadas com a voz de *haute-contre* são as seguintes:

Altista. Aquele que canta o *Haute-Contre*.

Alto. Que é muitas vezes escrito com um A maiúsculo, em latim *Altus*, ou *Contratenor* ou simplesmente *Contra*. Significa *Haute-Contre*.

Alto Concertante. Equivale a um *Haute-Contre* narrador ou *Haute-Contre* de um pequeno coro.

Alto Ripieno. Geralmente um *Haute-Contre* de um grande coro (BROSSARD, 1703, sem indicação de página. Itálico como no original.)³².

Na edição consultada do dicionário de Brossard (1703) a definição para *haute-contre* é: “*Haute-Contre*. Cantor; Recitante de um grande ou pequeno coro. O primeiro ou segundo coro. Ver *Altista* & *Alto*”. Ou seja, são apresentadas informações mais genéricas sem mostrar qualidades específicas. Ao consultar o verbete *tenor* (voz italiana), não é possível encontrar relações com o *haute-contre* e sim com o *taille*, o que nos leva a concluir

³² No original: *Altista. Celuy qui cante la Haute-Contre*.

Alto. Qu'on trouve souvent marqué par un A. maiscule, en Latin Altus, ou Contra-tenor, ou simplement Contra. veut dire, Haute-Contre.

Alto Concertante, veut dire Haute-Contre Recitante, ou Haute-Contre du petit Choeur.

Alto Ripieno. veut dire Haute-Contre du Grand Choeur.

que, para Brossard, a sonoridade vocal do tenor italiano não se comparava com o *haute-contre*.

Nessas duas citações dos Dicionários, o *haute-contre* é comparado ao *countertenor* e ao *alto*. De algum modo, para que os autores chegassem a essas conclusões teóricas, provavelmente na prática esses cantores se assemelhavam. Jacobs (1985) diz-nos ser necessário considerar que o *haute-contre* e o *countertenor* sejam a mesma voz, embora nos tempos atuais, segundo ele, há autores que os diferenciem. Jacobs usa como exemplo Joseph Legros (1739-1793), que foi quem cantou o papel de *Orphée* de Gluck (1714-1787) na versão francesa transposta pelo próprio compositor, para dizer que Charles Burney, (1726-1814) um historiador da música inglês, qualificou Legros, que era *haute-contre* como um *countertenor*. Portanto, mostrando-nos a semelhança entre essas duas vozes.

Jacobs (1985) afirma que um número considerável de estudos considera que o *countertenor* seja um falsetista, entendendo que, provavelmente, pela utilização moderna do termo desde o retorno aos palcos dessa estética vocal do *alto* masculino por meio de Alfred Deller, o mais famoso falsetista do século XX, responsável por executar o repertório destinado a essa voz. Esse retorno dessa estética com a utilização do falsete cria uma verdadeira confusão entre os termos e entre as qualidades das vozes. Essa confusão terminológica na qual me refiro não se inicia no século XX, segundo Hough (1937) desde o século XVIII esse assunto é debatido, quando as vozes graves femininas também eram denominadas por certos autores como *countertenors*.

Fisiologicamente, o falsete é caracterizado pelo relaxamento do músculo tiroaritenóideo e hiperatividade do cricotireóideo, que resulta num estiramento do ligamento vocal deixando nas margens da prega vocal uma fenda que, livre para vibrar, assemelha-se à voz feminina (Cruz, 2006; Menaldi, 2005). Isso quer dizer que as pregas vocais se tornam espessas e somente as extremidades vibram, pois o fechamento glótico é incompleto.

Tomando sentido diferente na prática musical entre os séculos XVII e XVIII, Pacheco (2004) afirma que falsete e voz de cabeça são utilizados como sinônimos. Em sua pesquisa com os tratadistas de Canto Pier Tosi (1647-1732), Giambattista Mancini (1714-1800) e Manuel P. R. Garcia (1805-1906), os resultados apontam que Tosi e Mancini consideravam como sinônimos o falsete e a voz de cabeça.

O fato que nos intriga quando nos referimos à voz do *haute-contre* é sobre a utilização do falsete – no sentido oposto ao da voz natural. Jacobs (1986) defende que os cantores *haute-contre*, assim como o *countertenor*, utilizavam o falsete em algumas partes da linha melódica, sendo a maior parte utilizando a voz de peito ou mesclando as duas quando necessário. Ele exemplifica com a ária *Tis Nature's Voice*, do *Ode to Santa Cecilia's Day (Hail! Bright Cecilia [Z.328])*, composto em 1692 por Henry Purcell (1659-1695), que, segundo ele, o cromatismo nos melismas não seria o mesmo se fosse executado por um falsetista, devendo o cantor ser capaz de utilizar sua voz natural sem problemas, exprimindo, na ária, as paixões que a linha melódica melismática exige. O autor sustenta que na Inglaterra havia contratenores graves e agudos, sendo os primeiros em maior demanda no repertório que o segundo, na *Ode*, por exemplo, há utilização dos dois tipos. Os contratenores agudos em várias obras de Haendel (1685-1759) cantavam papéis que eram escritos para castrados.

Pelas indicações que a literatura da época (dicionários) e a literatura moderna (Killingley, 1974; Zaslav, 1974; Jacobs, 1986) nos apontam, é possível compreender que essas duas vozes eram realmente parecidas em relação à sonoridade. Ambos provavelmente cantavam sem ou com pouca utilização de falsete, utilizando com frequência a voz de peito. Citando Manuel García (1805-906), notório pedagogo vocal no século XIX, Jacobs (1986) afirma que o *haute-contre* e o *countertenor*, ao utilizarem o registro de falsete, deveriam escurecê-lo para que se parecesse com a voz natural, minimizando assim a diferença entre os dois registros.

Se eles realmente utilizavam o falsete ou a voz natural, não saberemos, pois não conseguiremos retornar ao passado para verificar essas informações, entretanto, essas

indicações mencionadas anteriormente, concluo que a utilização do falsete foi pequena. Em outra perspectiva acerca desses cantores, está a exposição de Jean-Jacques Rousseau no *Dictionnaire de Musique* de 1767.

HAUTE-CONTRE [contra-alto], *ALTUS* ou *CONTRA*. Das quatro partes da música vocal, pertence às vozes masculinas mais agudas, em oposição ao *Basse-Contre* [contra-baixo], que é a mais grave. Na música italiana, essas partes, eles chamam de contralto, que é semelhante ao *haute-contre*, é quase sempre cantada por *Bas-Dessus*, ou mulheres ou *castrati*. De fato, o *haute-contre* não é uma voz masculina natural. Terá de se forçar para levá-la a este registro: o que quer que se faça, ela sempre terá alguma aspereza e raramente está afinada³³ (ROUSSEAU, 1767, p.248. Tradução minha.).

Na citação, ao afirmar que a voz de *haute-contre* não é natural, penso que ele deva se referir ao falsete, que raramente era utilizado na linha melódica vocal masculina italiana. Rousseau não era um amante da música francesa e em seus escritos, principalmente na *La Lettre sur la musique française* (1753), ele mostra a predileção pela música italiana, sendo assim, deixa-nos confusos ao afirmar, por um lado que, para exceder a voz regular era necessário o falsete, mas ao utilizá-lo a voz era antinatural, como no caso dos *haute-contres* que ele menciona (Zaslaw, 1974).

Mais uma problematização sobre o falsete é estabelecida. Na música coral francesa, nos moldes estabelecidos por Lully, a escrita diferia da música italiana SATB (soprano, *alto*, tenor, baixo), sendo *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse-taille* e *basse-contre* (Zaslaw, 1974). A distribuição dos cantores, conforme Zaslaw, no *Almanach des Spectacles* era: *premier dessus*, 2 mulheres, 4 homens; *second dessus*, 3 mulheres, 4 homens; *haute-contre*, 6 homens; *taille*, 7 homens; *basse-taille*, 5 homens; e *basse-contre*, 8 homens. Segundo o autor, a partir de 1778 o formato de listagem dos coralistas foi modificado sendo o *premier* e *second dessus* unidos sob a rubrica *faucets*. É presumível que nesse período houve uma mudança na

³³ No original: *HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la Basse-Contre qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez Parties.) Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent Cont'alto, & qui répond à la Haute-Contre, est presque toujours chantée par des Bas-Dessus, soit femmes, soit Castrati. En effet, la Haute-Contre en Voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason: quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.*

sonoridade coral, na qual se passou a aceitar falsetistas na linha vocal do *dessus*. Na categoria *faucets*, não havia na lista cantores *haute-contres* e, segundo Zaslav (1974), essa implicação é bem clara: os *haute-contres* não eram falsetistas, ou, se utilizavam falsete, eram raras as exceções.

A utilização de cantores *haute-contre* não era ao acaso. Se voltarmos na primeira parte do primeiro capítulo dessa dissertação, veremos que a ópera era um veículo utilizado para historiografar Luís XIV e, além disso, era um símbolo nacional imprimido na versão da *tragédie lyrique*, que padronizava os espetáculos. Se caminhamos nessa discussão no mesmo capítulo, iremos perceber que havia uma tensão entre as estéticas francesa e italiana, entre antigos e modernos na manutenção dos moldes do espetáculo.

De fato, se os documentos que trago na discussão no capítulo anterior mostram-nos essa disputa cultural, os cantores *haute-contre* eram também produto dessas narrativas, produtos dessas guerras culturais. O maior foco de Lully era criar um espetáculo genuinamente nacional, que divergisse da ópera italiana e, o traço característico desta última era a utilização de cantores castrados no palco. Falamos anteriormente sobre os castrados, sem apresentar definições para tais, nesta parte desse texto, retomo essa discussão e apresento algumas ideias sobre a prática da castração.

Os *castrati*, no singular *castrato*, eram cantores que tiveram seu apogeu principalmente na Itália nos séculos XVI até meados do século XIX, com o desenvolvimento da ópera, principalmente. Os meninos numa idade entre 7 a 9 anos eram submetidos à extração dos testículos, que ocasionava a cessão de produção do hormônio testosterona, logo, um dos principais impactos era na produção vocal, os meninos não passavam pela muda, ou seja, a voz não baixava a oitava, comum nos homens nesse período de mudança hormonal. A laringe do castrado não se desenvolvia, a voz permanecia parecida, até onde se sabe, com a voz infantil, porém, a capacidade respiratória era bastante ampliada, já que ocorria um desregulamento da hipófise, que ficava sobrecarregada sem a presença do hormônio masculino (Barbier, 1989).

A prática da castração não era limitada somente ao canto, eram múltiplos os motivos pelos quais os homens eram castrados, Augustin (2013) divide em cinco vertentes principais: questões judiciais (punição), recomendações médicas, motivação religiosa, motivação pessoal ou profissional e motivação musical. Em relação à prática para fins musicais, não é possível afirmar com precisão quando foi iniciada, mas o que se tem registro foi na Espanha no final do século XV e início do XVI.

Os meninos eram educados vocalmente para cantarem no serviço religioso cerca de seis anos consecutivos, após esse período, iniciava a muda vocal, a qual fazia com que todo o trabalho fosse de certo modo desperdiçado. Como as mulheres não podiam cantar nas igrejas católicas havia essa necessidade de uma voz aguda natural, as quais eram executadas por crianças. Para que esse problema fosse resolvido, a melhor maneira era a castração, pois, na medida em que ocorria a educação musical dessas crianças, a voz natural era preservada e a carência dessas vozes era suprida.

Como as relações políticas entre Espanha e Itália eram próximas, logo a prática começa a ser comum neste último país, de modo que em pouco tempo de utilização, tornou-se uma fábrica de cantores castrados. A posse do papa Alexandre VI (1431-1503), que era pertencente à família espanhola Borgia, facilitou a entrada dos cantores espanhóis na igreja romana, não somente na condição de membros do coro, os espanhóis começaram a influenciar a prática vocal (Augustin, 2013). Na posição também de mecenas, Clemente VIII (1536-1605), admitiu oficialmente os primeiros castrados italianos nos coros da *Capela Sistina*, os cantores espanhóis foram diminuindo no Vaticano, dando lugar aos italianos. A partir disso, esses cantores obtiveram popularidade tanto na música religiosa quanto na ópera. Eles nortearam toda a prática vocal no decorrer do século XVII e XVIII, recebendo atenção dos compositores e teóricos musicais.

Não entrarei em questões específicas sobre a castração, os motivos e os desdobramentos da prática, que foge ao objetivo deste capítulo. Apresento os fatores gerais sobre a castração porque acredito que a utilização dos cantores *haute-contre* era uma direta

relação com os *castrati*. Em Paris e Versalhes, a presença de cantores castrados era pequena, segundo Augustin (2013), algumas casas de espetáculos mantinham contato com companhias italianas e nelas apresentavam obras italianas. Philippe II (1527-1598) contrata, e 1703, segundo a autora, os músicos para seu grupo pessoal dois *castratos*. Nesse mesmo período, havia mais dois cantores no serviço religioso.

Raguenet (1702) aponta a versatilidade dos cantores castrados no *Paralelo*, mostrando que os sons que eram entoados por esses cantores eram sublimes e não havia como comparar com as vozes na França. Mesmo apreciando as vozes desses cantores, na França, a prática da castração ainda assustava esse público. Unindo isso aos escritos de comparação entre estéticas, veremos que utilizar o *haute-contre* na ópera, era uma reação contra o *castrato*.

Como esses cantores não fizeram sucesso na corte francesa, não havia uma necessidade de contratar ou manter uma tradição de outro país, mas sim criar outra. Portanto, defendo que a voz de tenor *haute-contre* foi uma construção como reação a uma disputa estética que não se inicia no século XVIII, só se torna mais visível. Acredito que a classificação vocal é construída e modificada de acordo com as necessidades de determinada estética e gosto. Por isso, afirmo que o *haute-contre* faz parte, assim como outras tipologias de uma construção para atender determinado gosto. Acredito, do mesmo modo, que manter essa estética significava manter um ideal nacional, uma supremacia que agia de modo distintivo à Itália, principal rival cultural.

Lully, como mantenedor do ideal estético da *tragédie lyrique*, coloca em evidência esses cantores em todas as suas óperas. Os principais papéis masculinos foram direcionados para esse tipo de tenor. Na tabela que faço abaixo, é possível verificar as composições de Lully para o teatro e todas elas utilizam ao menos um cantor *haute-contre* e na maioria esses cantores são protagonistas.

Ópera	Ano	Personagens
<i>Cadmus et Hermione</i>	1673	<i>L'envie, L'amour</i>
<i>Alceste, ou Le triomphe d'Alcide</i>	1674	<i>Admète, Lychas, Apollon, Alecton.</i>
<i>Thésée</i>	1675	<i>Bacchus, Pleasures, Primeiro Velho.</i>
<i>Atys</i>	1675	<i>Atys, Zephyr, Le Sommeil, Morphée.</i>
<i>Isis</i>	1677	Apollo, Primeiro Triton, Segundo Triton, Mercúrio, a Fúria, Segundo Destino, Terceiro Destino.
<i>Psyché</i>	1678	<i>Vertumne, Mercure, Vulcain, Zépher, Apollon, Mars.</i>
<i>Bellérophon</i>	1679	<i>Bellérophon</i>
<i>Proserpine</i>	1680	<i>Alphée</i>
<i>Persée</i>	1682	<i>Persée, Mégathyme, Amphimédon, Mercure, Euryale - Uma Górgona.</i>
<i>Phaëton</i>	1683	<i>Phaëton, Triton, Le Soleil.</i>
<i>Amadis</i>	1684	<i>Amadis</i>
<i>Roland</i>	1685	<i>Médor, Astolfo.</i>
<i>Armide</i>	1686	<i>Renaud, Um Cavaleiro dinamarquês.</i>
<i>Acis et Galatée</i>	1686	<i>Acis</i>
<i>Achille et Polyxène</i>	1687	<i>Achille</i>

Tabela 1 – Lista de personagens *haute-contras* nas óperas de Lully

Em todas as óperas de Lully há registros de *haute-contras*, portanto, posso afirmar que, subvencionado pela monarquia francesa, além da predileção por essa voz, Lully atendia o gosto do rei, que, provavelmente, também cultivava certa predileção por este tipo de tenor. Porém, nos finais do século XVIII e início do século XIX, ocorre uma diminuição desses cantores no palco.

Um das hipóteses que levanto é a mudança na estética musical, principalmente no decorrer do século XIX, período que chamamos Romantismo em Arte. O aumento das orquestras e ampliação das possibilidades sonoras nas composições exigiram que houvesse um maior volume e projeção de som nos cantores. Com uma sonoridade tão específica, leve e aguda, como vimos na definição e com o aparecimento e utilização dos tenores ditos heroicos (aqueles com vozes mais graves e robustas), como menciona Hill (1974), não haveria condições sonoras para que essas vozes estivessem mais em evidência, tais

características como peso, volume, maior projeção não eram traços das vozes dos tenores *haute-contre*.

A mudança mais considerável no comportamento vocal da ópera parisiense ocorre com o evento do tenor Gilbert Duprez, que, ao cantar o papel de *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini (1792-1868) em 1837, elevou a voz de peito no Dó 4, fato antes nunca realizado nos palcos. Mas podemos pressupor que a revolta contra esses cantores tenham começado antes disso. Quando Rousseau, no Dicionário, faz a crítica aos cantores *haute-contre* como uma voz antinatural, áspera e desafinada, acredito que vai além da predileção estética pela música italiana, até porque ele coloca como modelo a ser seguido, o cantor Pierre de Jellyote (1713-1797).

[...] Assim, nossa música é quase insuportável aos nossos próprios ouvidos, quando é executada por vozes mediócras desprovidas de arte necessária para valorizá-la. São precisos os Fel³⁴ e os Jeliotte para cantar a música francesa, mas toda voz é boa para a italiana, porque as belezas do canto italiano estão na própria música, ao passo que as do canto francês, se é que ele as possui, então apenas na arte do cantor (ROUSSEAU, 1753, p. 15).

Jellyote era *haute-contre* e cantou como *Colin*, papel principal da única ópera de Rousseau, *Le Devin du Village*, em 1752. A partir disso, entendo que a reação de Rousseau não era contra os *haute-contre*, mas sim, contra o sistema absoluto que estava instaurado ainda, dado que, como dito anteriormente, utilizar essa voz fazia parte do esquema para manter um domínio da monarquia sobre as artes. Essa reação era política, é só observarmos as circunstâncias das discussões da filosofia iluminista, que pregava a quebra dessa hegemonia monárquica na política e na cultura.

A ópera no século XIX começa a ser apadrinhada pela aristocracia e não mais pela monarquia, principalmente nos anos da Revolução Francesa, esses cantores paulatinamente foram substituídos pelos tenores heroicos (Hill, 1974), nova predileção de quem sustentava o espetáculo. Essas são algumas hipóteses que eu levanto sobre o declínio

³⁴ Fel a quem o autor se refere, diz respeito à *Mademoiselle Marie Fel* (1713-794), uma cantora do século XVIII na qual os papéis agudos femininos principais das óperas de Rameau foram compostos para ela.

dessa voz. no próximo capítulo, veremos as análises da partitura e como elas podem nos auxiliar para entendermos melhor o fenômeno vocal. Essas análises permitirão, ou não, confirmar as hipóteses que levantamos neste capítulo.

Capítulo Terceiro

As análises

Neste capítulo, apresentaremos uma análise dos recitativos e árias das óperas selecionadas para o estudo da sonoridade vocal dos cantores *haute-contres*. Em nossa análise, observaremos os seguintes aspectos: a) extensão vocal; b) tessitura; c) textura musical. A extensão e a tessitura estarão descritas em figuras na clave de dó na terceira linha (clave de contralto, como nos registros originais nas partituras) e na clave de tenor moderna. Essa escolha metodológica de colocar as duas claves é para facilitar ao leitor a compreensão das análises.

Para tal, seleciono sete excertos da ópera *Persée*, de Jean-Baptiste Lully, e nove excertos da ópera *Platée*, de Jean-Philippe Rameau, a que são recitativos e árias dos papéis-título das duas óperas. Utilizo as versões fac-similares das partituras, que estão disponíveis na Biblioteca Nacional Francesa.

Segundo Reid (1995), a extensão “são os limites de alturas que a voz é capaz de produzir³⁵” (Reid, 1995, p.293, tradução minha). Tessitura, para o mesmo autor, faz referência a uma “determinada coloração tonal e qualidade da voz, que é determinante na classificação vocal. Em tempos mais recentes, o termo é usado para indicar a porção da extensão vocal (agudo, médio ou grave) dentro do qual a maioria dos sons de determinada obra se concentram³⁶” (Reid, 1995, p.372, tradução minha). Segundo LaRue (1998), textura são combinações particulares e momentâneas dos sons que dizem respeito às formas da composição, que podem ser especializadas por seções. Fiamos este capítulo a partir dessas

³⁵ No original: *Range: the compass of legitimate pitches a voice is capable of producing.*

³⁶ No original: *A reference to a particular kind of tonal coloration and voice quality that determines voice classification; in more recent times, a term used to indicate that portion of the vocal range (high, medium, or low) within which the majority of pitches in a given opus concentrated.*

definições apresentadas pelos autores e, fundamentados nelas, construiremos nossas análises.

2.1. Ópera *Persée* (1682), de Jean-Baptiste Lully



Imagem 04: Primeira página da partitura da ópera *Persée*, *tragédie mise en musique* (1682)

Persée é uma *tragédie lyrique* com música de Jean-Baptiste Lully e libreto de Philippe Quinault, encenada pela primeira vez em 18 de abril de 1682, no *Théâtre du Palais-Royal*, em Paris. Inclui uma abertura francesa (*overture*³⁷), um prólogo de louvor a Luís XIV e cinco atos. Baseado em uma parte das *Metamorphoses*³⁸ de Ovídio, a trama narra a história do semideus da mitologia grega, Perseu, filho de Zeus com a mortal Dânae.

³⁷ A *overture*, ou abertura francesa, foi introduzida na ópera e nos balés de corte por volta dos anos de 1640 por Jean-Baptiste Lully e as características eram: um trecho em compasso binário (lento) seguido de um compasso ternário (movimento mais vivo), ambos com acompanhamento de balé. Segundo Grout & Palisca (1994), o propósito primordial da *overture* era produzir uma atmosfera festiva para o espetáculo que iria começar, e na produção desse clima uma das funções também era saudar a presença do rei, que iria assistir.

³⁸ *Metamorphoses* é uma das mais famosas obras do poeta latino Ovídio (43 a.C. 17 ou 18 d.C.). A obra é composta de quinze livros, com cerca de 250 narrativas e discorre sobre cosmologia e história do mundo, com fatos de ficção e realidade.

2.1.1. Enredo



Imagem 05: Perseus e Andrômeda de Guido Reni (1575-1642).
Óleo sobre tela. Dimensões: 280 × 205.7 cm. The National Gallery, Londres, Inglaterra. Disponível em: <
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-guido-reni-perseus-and-andromeda>> Acesso em
27/10/2016.

O cenário do Prólogo inicia em uma floresta soturna com *Phronime (taille)* e *Mégathyme (haute-contre)* que anunciam a chegada da *Virtue* (soprano) e sua comitiva, com a Inocência e Prazeres. A Virtude, diz que a *Fortune* (soprano) é sempre magnífica, mas na vida deve-se celebrar a alegria e a simplicidade, juntamente com a pureza e com a inocência. *Phronime* e *Mégathyme* cantam o desdém pela Fortuna e, nesse momento surgem flores, estátuas, fontes e berços dourados. A Fortuna se mostra acompanhada pela Abundância e pela Magnificência. A Fortuna responde à Virtude que veio trazer a paz, e, por intermédio de um nobre herói, superará o ódio. A Virtude e a Fortuna, bem como seus acompanhantes se unem e comemoram esse glorioso herói e sua oferta de paz.

O Ato I se passa no Palácio do rei *Céphée* (soprano) e da rainha *Cassiope* (soprano), reis da Etiópia, no qual *Céphée* expressa à rainha seu receio de que o ódio da deusa Juno contra ele não esteja completamente dissipado, portanto não poderá defender o seu povo contra a *Gorgon Méduse (taille)*, que com cobras na cabeça ameaça o povo etíope

com seu olhar que transforma qualquer pessoa em que olha em pedra. *Cassiope* lamenta ter obtido glórias à custa do ciúme de Juno e espera que os jogos que estão sendo organizados por ela, em honra da deusa, aplaquem sua ira. *Céphée* consulta *Persée* (*haute-contre*), para obter sua assistência e os jogos começam, mas são interrompidos por *Amphimédor* (*haute-contre*), um mensageiro etíope que anuncia novas desgraças, pois *Méduse* está transformando pessoas em pedra.

O Ato II se passa nos jardins do palácio de *Céphée*. O rei traz *Persée* para o palácio para retirar Méduse, anunciando que Persée se ofereceu para matá-la. *Phinée* (baixo) reivindica a mão de *Andromède* (soprano), a filha do rei, colocando em dúvida a linhagem de Persée, filho do deus Júpiter. O preço de *Persée* para matar a *Gorgon* é a mão de *Andromède* que diz a *Méropé* (soprano) que não irá resistir mais ao amor de Persée, porém, *Méropé* reconhece que está apaixonada por Persée. Antes de ir lutar com a *Górgon*, Persée anuncia seu amor por *Andromède*, que mesmo prometida à *Phinée*, se rende aos encantos do herói. *Mèrcure* (*haute-contre*) anuncia à Persée que os deuses irão ajudá-lo. Nesse momento chegam os Ciclopes dançando e dão a Persée, a mando de Vulcano, uma espada e um calcanhar alado semelhante ao do deus Mercúrio. As ninfas entram e dão a *Persée* o escudo de diamantes da deusa Palas Atena e as divindades infernais dão a ele o capacete vindo do deus Plutão.

O Ato III se passa no covil das *Górgons Méduse* (*taille*), *Sténone* (baixo) e *Euryale* (*haute-contre*). *Méduse* inicia o ato descrevendo o terrível destino que sofreu por causa de Palas Atena. Com uma doce música, *Mèrcure* aparece e faz a *Méduse* pensar que os deuses precisarão dela, mas *Mèrcure* vêm oferecer-lhe um sono tranquilo. O deus orienta Persée a surpreendê-la durante o seu sono. *Mèrcure* lança um feitiço que causa um sono profundo sobre as *Górgons*. Usando o escudo de Atena, Persée decapitando-a e, com o capacete de Plutão, se torna invisível, evitando que as *Górgons* restantes o percebam e se vigiem dele.

No Ato IV, no mar, os etíopes estão aguardando Persée. O coro de etíopes saúda o vitorioso, apenas *Méropé* e *Phinée* que não estão contentes. O marinheiro *Idas*

(baixo) entra para anunciar que, furiosa com a vitória de *Persée*, Juno se alia a Netuno para sacrificar *Andromède*. Ao invés de defendê-la, *Phinée* admite que prefere vê-la morta do que nos braços de *Persée*, que está determinado a salvá-la. *Persée* aproxima-se do monstro marinho e o mata, salvando *Andromède*.

No Ato V, no lugar preparado para o casamento de *Persée* e *Andromède*, *Méropé* lamenta não ter conseguido o amor de *Persée* e juntamente com *Phinée*, planejam a vingar-se de *Persée*. O Sumo Sacerdote, *Hymennée* (soprano) inicia o casamento invocando a Felicidade para envolver o casal, porém *Méropé*, arrependida da traição, interrompe a cerimônia para dizer a *Persée* que o exército de *Phinée* está vindo para atacá-lo. Os convidados fogem e inicia-se a batalha. Apoiado por Juno, *Phinée* leva vantagem sobre *Persée*, mas este usando a cabeça de *Méduse* transforma seu inimigo em pedra. A cena se modifica para o palácio de *Venus* (soprano), no qual os etíopes afirmam que Juno está apaziguada e que eles poderão viver em paz.

2.1.2. Análise da partitura

a) Ato II, cena VI – *Andromède, Persée – Belle princesse, en fin vous souffrez ma présence*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Sol Menor.

Textura: Nesse excerto, a linha melódica da personagem *Persée* está composta, geralmente, por saltos pequenos (terças, quartas e quintas), em algumas partes os intervalos estão em graus conjuntos. Nessa ária, *Persée* faz dueto com a personagem *Andromède* (soprano). O dueto é composto de intervalos de segunda maior, terça maior, quartas aumentadas, quintas justas e sextas maiores e menores, estando a linha melódica da personagem *Persée* com uma escrita mais aguda que a da personagem *Andromède* (soprano). O acompanhamento é

realizado apenas pelos instrumentos que compõem o baixo-contínuo (instrumentos melódicos graves e instrumentos harmônicos) e não há muita movimentação na linha melódica do baixo, que dá um caráter de recitar a ária. Entendemos que devido às características do baixo-contínuo, do texto, e por utilizar notas com maior duração (semínima, colcheia pontuada e colcheia) com frequência, o compositor esperava que a linha do canto fosse executada em *legato* constante. A fórmula de compasso regular é $\frac{4}{4}$, porém, para se adequar ao texto, o compasso é modificado para $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$ e $\frac{3}{4}$.

b) Ato II, cena VII – *Mercure, sortant des Enfers, Persée – Persée, ou courez-vous?*

Extensão:



Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Fá Maior

Textura: Este recitativo é um diálogo com as personagens *Euryale* e *Sténone*, seguidos de uma parte instrumental para a entrada dos *Fantômes*. O acompanhamento é realizado pelos instrumentos que compõem o baixo-contínuo e na parte instrumental, cordas. Há uma movimentação intensa do baixo. A fórmula de compasso regular é $\frac{4}{4}$, porém, para se adequar ao texto, há variação para $\frac{3}{4}$ e $\frac{2}{2}$.

e) Ato IV, cena VI, primeira parte – *Persée, Andromède, et les mêmes acteurs* – *À s'exposer pour moi c'est em vain qu'il s'obestine*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Ré Maior

Textura: Nesse excerto, as personagens *Persée* e *Andromède* cantam em dueto, com intervalos de terças maiores e sextas maiores. O acompanhamento é de instrumentos do baixo-contínuo. Há maior variação maior de saltos e não somente de graus conjuntos.

f) Ato V, cena IV – *Persée, Mérope et les mêmes acteurs de la scène précédent* – *Persée, il n'est plus temps de garder le silence*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Mi Menor

Textura: Esse excerto inicia-se com um prelúdio para instrumento grave e acompanhamento de instrumento harmônico, com fórmula de compasso em $\frac{2}{2}$. O diálogo entre *Mérope* e *Persée* é acompanhado por instrumentos que compõem o baixo-contínuo. No acompanhamento de *Persée*, não há muita movimentação no baixo, a maior movimentação está no acompanhamento de *Mérope*. A fórmula de compasso regular é $\frac{4}{4}$, porém, para se adequar ao texto, há variação para $\frac{3}{4}$.

g) Ato V, cena V – *Phinée, sa suite et les mêmes acteurs de la scène precedente – Persée, il faut périr*

Extensão:



2.2. Ópera *Platée* (1745), de Jean-Philippe Rameau

Platée é um *comédie-ballet* com música de Jean-Philippe Rameau e libreto original de Jacques Autreau (1657-1745) e adaptado Adrien-Joseph Le Valois d'Orville (1715-1780), encenada pela primeira vez em 31 de março de 1745, no casamento de Luís, Delfim da França (1729-1765), terceiro filho de Luís XV, com Maria Teresa Rafaela de Espanha (1726-1746), em Versalhes. Uma versão oficial impressa foi apresentada no Carnaval de 1749, e, nessa versão, incluem alterações na partitura e no libreto. Neste trabalho utilizaremos a versão de 1745, que inclui um prólogo e três atos. Baseada no mito grego relatado no Guia da Grécia do geógrafo Pausânias (c. 115 - 180 d.C.), narra a história da ninfa do pântano Platéia, uma das filhas do potâmo³⁹ Asopo com a ninfa Metope.

2.2.1. Enredo



Imagem 06: Retrato do cantor Pierre Jélyotte (1713-1797) no papel-travesti da ninfa Platée (c.1745) de Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Óleo sobre tela. Dimensões: 45cm x 54cm. Disponível em < <http://www.1st-art-gallery.com/Charles-Antoine-Coypel/Portrait-Of-The-Singer-Pierre-De-Jelyotte-%281713-97%29-In-Female-Costume,-C.1745.html> > Acesso em 29/10/2016.

O Prólogo inicia na Grécia Antiga, no pântano, no monte Citairon. *Thespis* (*haute-contre*), inventor da Comédia está bêbado e junto com *Thalie* (soprano), a Musa da Comédia, ridicularizam com o *Amour* (soprano) as fraquezas humanas. Neste bafejo, propõe a apresentação de um novo espetáculo, demonstrando como *Jupiter* (baixo), o rei dos deuses curou o ciúme de sua esposa *Junon* (soprano).

³⁹ As Potâmides na mitologia grega são Náiades, ninfas aquáticas com o dom de curar e profetizar, filhas do deus-rio Asopo e se localizam nos rios. Ninfas são espíritos femininos (divindades) que estão ligados a um local ou objeto da natureza, comandadas pela rainha Dione.

O Ato I inicia com a apresentação da ninfa *Platée*, que reina sobre uma população de sapos e rãs. Ela sonha que é amada por *Cithéron* (baixo), o rei da montanha. *Platée* demonstra seu desejo por ele e *Cithéron* não sabe como se livrar da situação. Num diálogo com *Mercure* (*haute-contre*), o deus mensageiro oferece uma solução e conta seu plano para curar o ciúme da deusa Juno, fazendo com o que ela acredite que seu marido, o deus *Jupiter* (baixo) está apaixonado pela feia ninfa *Platée*. Informada a *Mercure* desse amor, *Platée* se enche de vaidade.

No Ato II, *Jupiter* e *Momus* (baixo) descem do céu e observados por *Cithéron* e *Mercure*, *Jupiter* se transforma em asno para seduzir *Platée*. Quando se transforma em coruja, é assustado pelos outros pássaros e logo toma a forma original, se revelando à *Platée*. Ele começa a fazer as honras quando aparece *La Folie* (soprano) para reger um concerto de homenagem à ‘noiva’.

No Ato III, *Platée*, encantada com os festejos nupciais deixa enciumada a deusa *Junon*, que manifesta sua indignação. Toda a preparação para o casamento parece longa demais para *Platée*, que espera ansiosamente o início da cerimônia. No momento do juramento, aparece *Junon* tempestiva, mas é acalmada quando *Jupiter* arranca o véu e mostra a feiura de *Platée*, que envergonhada e com raiva da situação, foge para o pântano. A ópera termina com um grande balé em honra do deus *Bacchus*.

2.2.2. Análise da Ópera

a) Ato I, cena III – *Ariette Badine* – *Platée, Clarine* – *Que ce séjour est agréable*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Fá Maior

Textura: Nessa ária, a apresentação de *Platée*, a personagem é acompanhada por violinos (primeiros e segundos) e baixo-contínuo. Há movimentação intensa na parte da orquestra, mas nas notas agudas na linha do canto, a orquestra diminui a massa sonora. Na parte do recitativo, os sons são agrupados por blocos, principalmente nos tempos fracos do compasso. A fórmula de compasso da ária é $\frac{3}{4}$.

b) Ato I, cena III – Recitativo - *Clarine, Platée – Sur quoi fondez-vous*
Ato I, cena III – Ária – *Habitants Fortunés*

Extensão (recitativo):



Tessitura (recitativo):



Página | 92

Extensão (ária):



Tessitura (ária):



Tonalidade (recitativo): Fá Maior, com modulação para Si Bemol Maior

Tonalidade (ária): Si Bemol Maior

Textura: No recitativo, o movimento da orquestra (cordas) é menos intenso, porém, não está composto apenas por blocos de notas, nos quais podemos concluir que é necessário ter mais volume para cantá-lo. A fórmula de compasso é $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{2}$. Na ária, o movimento das cordas é intenso, principalmente nas notas da linha do canto que sejam com maior duração. Nas notas muito graves ou agudas e nos melismas, o movimento da orquestra é baixo ou quase nulo, com exceção das notas agudas de maior duração. A fórmula de compasso é $\frac{3}{2}$.

c) Ato I, cena IV – *Cithéron, Platée, Clarine – Recitativo – Quelque douce inquietude*

Ato I, cena IV – Ária – *Por un amant qui sait plaire*

Extensão (recitativo):



Tessitura (recitativo):



Extensão (ária):



Tessitura (ária):



Extensão (*Quator*):



Tessitura (*Quator*):



Tonalidade (recitativo e ária): Sol Menor

Tonalidade (*Quator*): Sol Maior

Textura: No recitativo, o movimento das cordas é em bloco de notas formando acordes, que são acompanhados pelos instrumentos do baixo-contínuo. A fórmula de compasso varia entre $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$ e $\frac{3}{4}$. Na ária, o movimento das cordas é intenso, que remete a uma dança, já que o compasso inicial é $\frac{3}{4}$. Como na maior parte da ária o cantor está em regiões agudas, entendemos que necessitará de mais volume para executar a linha melódica. Há variações na fórmula de compasso para $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{8}$ e $\frac{4}{4}$. No *Quator*, *Platée* canta junto com o coro, sempre cantando mais agudo que o coro. Também há uma intensa movimentação na orquestra, portanto, devido à massa sonora, exige-se mais volume na voz na execução desse trecho.

Página | 93

d) Ato I, cena V – *Ariette Vive – Quittez, Nymphes, quittez*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Sol Maior

Textura: Nessa ária, o movimento da orquestra é intenso, mas no momento dos melismas, a orquestra diminui ou fica nula. Nas notas longas na linha melódica do cantor, os movimentos se intensificam. Em alguns pontos dessa ária, há sextinas, portanto podemos considerar que para esse fim, o cantor deve manter a voz leve para essa realização.

e) Ato II, cena III – *A l'aspect de ce nuage*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Fá Maior, com modulação para Si Bemol Maior

Textura: Nessa ária, a linha melódica exige do cantor habilidade para realizar melismas e *legato*. O movimento da orquestra é maior nas notas longas e com intensidade na simulação de uma tempestade, no qual o cantor mantém uma nota aguda e as cordas fazem um movimento com semicolcheias, o que exige volume para executar esse trecho. A fórmula de compasso inicial é $\frac{6}{8}$, e, para se adequar ao texto, há modificação para $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$ e $\frac{4}{4}$.

f) Ato III, cena III – *Marche pour La Danse*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Dó Maior, com modulação para Lá Menor

Textura: Nessa ária, a linha melódica do cantor exige do cantor habilidade em fazer melismas. O movimento das cordas é intenso, num movimento de minueto quando inicia a linha vocal. Na ária, nas notas agudas, a orquestra está movimentando com massa sonora, nas partes graves, está com formação de blocos de notas, formando acordes. A fórmula de compasso inicial é $\frac{2}{2}$, mudando para $\frac{3}{2}$.

g) Ato III, cena VIII – *Junon, Iris, et les Précédents* – *Choeur Dansé*

Extensão:



Tessitura:



Tonalidade: Si Bemol Maior

Textura: Nessa ária, *Platée* canta junto com o coro, estando a linha melódica acima das outras vozes. Geralmente nas partes da *Platée*, o coro não canta simultaneamente e, na parte solo, a orquestra acompanha com blocos de nota, principalmente nas partes mais graves da linha vocal. A fórmula de compasso é $\frac{6}{8}$, variando para $\frac{4}{4}$ na parte solo.

Considerações

Neste trabalho, o leitor pôde acompanhar os processos culturais da ópera francesa num recorte entre os séculos XVII e XVIII em Paris e Versalhes. Com os estudos feitos no primeiro capítulo, observei que a ópera neste contexto tem um caráter eminentemente político. Seu objetivo principal era trabalhar na construção do corpo simbólico do rei, representando-o em diversos personagens masculinos centrais. A ópera esteve intimamente ligada à construção da imagem de Luís XIV, pretendendo ser um dos instrumentos mais eficazes para historiografá-lo.

Jean-Baptiste Lully, como diretor da Academia de Ópera e Dança foi a figura unificadora dessa política em música e na criação do espetáculo para tal objetivo. Subvencionado pelo Estado, ele configura o espetáculo francês para atender o gosto monárquico e para representar a figura de Luís na narrativa, mas, principalmente, diferenciar o espetáculo francês do espetáculo italiano.

Nesse ambiente, entendo que a voz de tenor *haute-contre* surgiu como símbolo desse discurso, em reação direta à figura do *castrato* italiano. Nesse sentido, a presença dessa voz está em consonância com o movimento criado por Lully de diferenciação das estéticas, tornando este tenor um símbolo nacionalista, traço característico da ópera francesa, assim como o *castrato* era na Itália. Esse movimento fez parte das chamadas Guerras Culturais do *fin de siècle*, que iniciadas no campo da literatura, nortearam os debates também na música e nas artes, de um modo geral.

Isto se confirma, do mesmo modo, quando Lopes (2015) aponta a diferença estética entre a ópera francesa e a ópera italiana. No que concerne às vozes, os franceses entendiam que o acompanhamento musical das vozes italianas era de mau gosto por ser

excessivo e dificultar o entendimento do texto, justamente porque os franceses prezavam a inteligibilidade do texto em língua vernácula, sobrepondo-se à música.

Em relação às análises, o trabalho me levou a entender que na ópera *Persée* observamos dois tipos de tenor *haute-contre* diferentes. A personagem-título, a qual escolhemos como análise principal, traz consigo características de uma voz leve, com uma tessitura localizada na região médio-grave da voz, que na sua aparição era acompanhado apenas pelo baixo contínuo e outro instrumento grave. A outra personagem tenor *haute-contre*, *Mercure*, por outro lado, traz características de uma voz leve, com uma tessitura localizada na região médio-aguda da voz. Sua aparição é acompanhada por instrumentos como violinos e flautas doce.

Na ópera *Platée*, observamos que as personagens com registro de tenor *haute-contre* possuem características semelhantes como uma extensão vocal ampla, centrando a tessitura na região médio-aguda da voz. A personagem-título da ópera, provavelmente possuía uma voz mais volumosa que as demais, pois, em vários momentos da linha melódica, além do acompanhamento orquestral de tessitura densa, este cantor era acompanhado pelo coro, estando numa linha mais aguda que todos os outros cantores. *Platée* sempre é acompanhada por violinos (em *divisi*), flautas, além dos instrumentos do baixo contínuo, o que reforça a afirmativa anterior. A partir da análise das duas óperas e de suas personagens, que são o foco de nossa pesquisa, a voz do *haute-contre* apresenta as seguintes características: extensão ampla, tessitura concentrada no registro médio da voz, favorecendo a essa voz uma articulação clara e inteligível e a utilização de harmônicos naturalmente agudos, levando-se em consideração ser uma voz de tenor, em comparação com a sonoridade do tenor atual. A análise das obras parece indicar que essa voz possui, em relação ao volume, versatilidade sonora para ser acompanhado pelo *tutti* orquestral e coro e também nos momentos mais intimistas das obras.

Assim sendo, consideramos que, dentro da nossa pesquisa observamos que as características gerais dos tenores *haute-contre* são a leveza, capacidade de *legato* na linha

melódica, um volume compatível para as orquestras de câmara, pouco volume nas notas graves e maior projeção na região média.

Para aplicabilidade no estudo de Canto atualmente, nossa pesquisa demonstra que este repertório analisado oferece uma oportunidade real para que as vozes de tenor leve, relacionadas ao *haute-contre*, tenham a possibilidade de se expressar dentro do canto lírico, mais especificamente dentro da ópera, contando com um repertório afeito às suas qualidades vocais, sem terem que se submeter às exigências das árias escritas para um tenor de voz mais robusta o que, certamente, não resultará em um performance satisfatória.

Página | 97

Também percebemos em nossa prática como professor que são inúmeras as vozes leves de tenor, principalmente as mais jovens, que beneficiariam deste repertório numa abordagem metodológica que os conduza ao mundo do canto e da ópera de forma gradual e menos traumática, na qual a concentração da linha melódica na região médio aguda destas vozes trará conforto fonatório e de articulação.

As características do repertório estudado apontadas nesta investigação também podem ser observadas em repertórios distintos ao estudado neste trabalho ampliando as opções didáticas e metodológicas no ensino do canto lírico para estas vozes leves que parecem não se adaptar às exigências sonoras do repertório de tenor mais conhecido, correndo o risco de serem preteridas pelos professores de canto, dadas as suas “deficiências”, sem terem o prazer de experienciar suas qualidades.

Escrever uma dissertação de Mestrado, resultante de dois anos (que às vezes parecem longos, mas na realidade são curtos para tantas reflexões) é uma tarefa deveras complexa, justamente porque as mudanças em nossa vida são constantes e, em cada dia, um revés. Este trabalho me proporcionou conhecimentos sobre as histórias da ópera, do canto, da música, da cultura, das mentalidades, dos costumes, dos cotidianos, das sociedades, enfim, das vidas. Entender que, depois de apresentar apenas uma visão sobre o objeto *haute-contre* as considerações finalizam-se é jactância.

Considero que as pesquisas em Canto estão sempre em movimento contrário ao estado hirtó, a cada novo trabalho crescemos não somente em número, mas em epistemes. Este trabalho foi o início do mergulho ao universo da música histórica vocal e todas as suas particularidades abrindo espaço para tantas discussões que prefiro entender que elas compõem um *rol* não finalizado, já que eu amplio para outras pessoas poderem conceber, a partir dessas informações, novos tratamentos aos mesmos objetos que lido, às mesmas teorias e leituras que disponho e, pensando num processo fenomenológico da pesquisa em Música, suas experiências levarão a outras tantas observações que seria impossível tentar pensar em quantas delas podemos abordar.

Não posso afirmar que obtive respostas. Na verdade, questione-me mais sobre a voz masculina e sobre a prática vocal e creio ser impossível, a partir disso, finalizar uma discussão. Quero abrir pontos para novas discussões e que os estudos futuros sobre as pedagogias vocais me proporcionarão novas respostas ou novas perguntas.

Espero que essas linhas auxiliem o leitor a refletir sobre a voz e suas características, do mesmo modo que a prática pedagógica e interpretativa e possa ampliar seus horizontes, caminhando para novas epistemologias e novas ideias acerca da voz.

Referências

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 2004.

Página | 99

ANTHONY, James R. France. In: SADIE, Stanley. *History of Opera*. London: W. W. Norton & Company, 1989.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XVI*. Brasília: EDUNB, 1993.

ARANHA, Raquel da Silva. *A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. *Canto como expressão de uma individualidade*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2012.

BEAUSSANT, Philippe. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Capítulo 15.

_____. In MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Capítulo 25.

BENNEDETTI, Ivone C. (Org). *Dicionário Italiano-Português*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de Musique*. 2ªedição. Paris: chez C. Ballard, 1705.

BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *As fortunas d'O Cortesão: a recepção europeia a O cortesão de Castiglione*. Tradução de Álvaro Hattner. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *A performance do som: produção e prática musical da canção em estúdio a partir do conceito de sonoridade*. Tese (Doutorado). 2015. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp. Campinas, 2015.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COMPAN, Charles. *Dictionnaire de Danse*. Paris, 1787. Disponível em <https://ia800300.us.archive.org/2/items/dictionnairededa00compuoft/dictionnairededa00compuoft_bw.pdf> Acesso em 27/10/2016.

Página | 100

COSTA, Amanda Ioost da. *Análise de duas traduções de Les Femmes Savantes de Molière: Uma reflexão sobre os traços estilísticos do autor*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. Florianópolis, 2011.

COTGRAVE, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues*. 1611. London. Disponível em: <<http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/519small.html>> Acesso em 17/04/2016.

CRUZ, Tiago Lima Bicalho. *Estudo dos ajustes laríngeos e supralaríngeos no canto dos contratenores: Dados Fibronasolaringoscópios, Vídeo-radioscópios, Eletroglotográficos e Acústicos*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. Belo Horizonte/MG, 2007.

CYR, Mary. On performing 18th-Century Haute-Contre Roles. *The Musical Times*, Vol. 118, nº 1610 (Abr., 1977), p. 291-295. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/958048> > Acesso em 19/08/2016.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, Denis. (Org.) *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. v. 2. Paris: Chez Briasson, David l'ainé, Le Breton, Durand, p.120-121, 1751-1772. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50537q/f319.image.r=Encyclop%C3%A9die%20ou%20Dictionnaire%20raisonn%C3%A9%20des%20sciences> > Acesso em 01/11/2016.

DEJEAN, Joan. *A essência do estilo: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour*. Tradução de Mônica Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DEJEAN, Joan. *O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno*. Tradução de Catharina Epprecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Vol. II. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FARAH, Heliana. *Canto lírico: primazia da técnica ou da estética*. 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, 2010.

FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. *Giulio Caccini e suas Novas Músicas: um elogio ao canto*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2009.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2009.

GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau: uma análise da Carta Sobre a Música Francesa*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2008.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994. Capítulo 9.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Tradução: Luíz Paulo Sampaio.

HILL, Simon. The Haute-Contre. *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1575 (Maio, 1974), pág. 389-390. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/959049> > Acesso em 19/08/2016.

KILLINGLEY, Frances. The Haute-Contre. *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1573 (Mar., 1974), p. 217. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/958488> > Acesso em 19/08/2016.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé: O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do século XVII*. 1992. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Arte do Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 1992.

_____. A comparação entre a ópera italiana e a francesa: Ragueneau e a irreduzibilidade de duas tradições. *Revista Música*, São Paulo, v. 14, n.1, 2014. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/115251/112939> > Acesso em 10/11/2016.

<http://dx.doi.org/10.11606/rm.v14i1.115251>

JANDER, Owen & HARRIS, Ellen T. Haute-Contre. In: SADIE, Stanley & TYRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Versão Fac-Similar.

LARIVALLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. Tradução de João Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Tradução: Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

- LOPES, Rodrigo. *O conceito de imitação na ópera francesa do século XVIII*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- LULLY, Jean-Baptiste. *Persée - Tragédie Mise en Musique*. Paris/França. Cristophe Ballard - Imprimeur du Roy, 1682. Versão Fac-Similar.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NEWTON, George. *Sonority in singing: an historical essay*. Nova York: Ed. Vantage, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Maria Izabel Barboza de Moraes. *O príncipe pacífico: Bossuet, Luís XIV e Antônio Vieira*. 2009. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília/UnB. Brasília, 2009.
- PACHECO, Alberto J. Vieira. *Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. 2004. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2004.
- PALACIOS, Alvar Gonzalez. *A Era de Luís XV*. Tradução de Wilson Roberto Vaccari. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Platée*. Paris/França. A. Durant et Fils Editeurs, 1907. Versão Fac-Similar.
- RATZERSDORF, Maria Elisabeth. *O soprano ligeiro na ópera: sua arte e otimização de sua técnica*. 2002. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas/SP, 2002.
- REID, Cornelius L. *A Dictionary of vocal terminology: an analysis*. New York: Recital Publications, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.
- _____. *Dictionnaire de Musique*. In: *Œuvres Complètes de J.-J. Rousseau*. Paris: Dalibon, p. 112-113, 1826.
- RUI, Laura Rita. *A física na audição humana*. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Física, Programa de Pós-Graduação em Ensino de Física, 2007. Disponível em <https://www.if.ufrgs.br/tapf/v18n1_Rui.pdf> Acesso em 20/07/2017.

RUSSELL, Bertrand. *História do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SADIE, Stanley. *History of Opera*. London: W. W. Norton & Company, 1989.

SOUZA, José Antônio de C. R. de; BARBOSA, João Moraes. *O Reino de Deus e o Reino dos Homens: As relações entre os poderes espiritual e temporal na Baixa Idade Média (da Reforma Gregoriana a João Quidort)* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. Página | 103

SUPICIC, Ivo. In MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekund, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Capítulo 19.

STAROBINSKI, Jean. *As encantatriizes: sedutoras na ópera*. Tradução de Ana Valéria Martins Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILHELM, Jacques. *Paris no Tempo do Rei Sol (1660-1715)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. 14ª ed. São Paulo, 2014.

ZASLAW, Neal. The Enigma of the Haute-Contre. *The Musical Times*, Vol. 115, nº 1581 (Nov., 1974), pág. 939-941. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/958179> > Acesso em 19/08/2016.

Leitura Complementar

ANDERSON, Perry. *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. Tradução de Renato Prelorentzou. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia: história de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

CYR, Mary. The Haute-Contre. *The Musical Times*, Vol. 118, nº 1616 (Out. 1977), p. 818-819. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/959540> > Acesso em 19/08/2016.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992.

KILLINGLEY, Frances. Haute-Contre - Alto or Tenor? *Music & Letters*, Vol. 54, nº 2 (Abr., 1973), p. 256-257. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/734409> > Acesso em 19/08/2016.

OSBORNE, Charles. *Dicionário de Ópera*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães, com verbetes brasileiros de Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Ópera*. Guia Ilustrado Zahar. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO ACADÊMICO

O Haute-Contre na Ópera

Uma análise da sonoridade vocal a partir das personagens *Persée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e *Platée* de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764)

VOLUME II - PARTITURAS

Wenderson Silva Oliveira

UBERLÂNDIA
2017

Wenderson Silva Oliveira

O Haute-Contre na Ópera

Uma análise da sonoridade vocal a partir das personagens *Persée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e *Platée* de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764)

VOLUME II – PARTITURAS

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Linha 1: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientação: Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho.

Uberlândia
2017

ANEXOS

A. ÓPERA *PERSÉE* (1682)

Scene VI.
Andromede, Persée.

Persée. Belle princesse, enfin vous souffrez ma présence. Seigneur on me l'or-
Andromede. donne et je suis mon devoir. Vous voulez me fa- re sca... voir

Bb

Persee, Tragedie

Que je ne doy ce bien qu'à votre obéissance? N'importe, rien ne

peut ébranler ma constance: J'ay scû jus qu'à ce jour vous aimer sans es-

poir; Je vais avec plaisir prendre votre des-sense, Quand je n'au-

rois pour recompense Que la Seule douceur que je sens à vous voir. Non,

Ne vous flattez pas, je veux ne vous rien tai-re, Vous m'aymez vaine-

ment, Phinée a scû me plaire, il est Choi-si pour é-tre mon é-

Acte II. Scene VI.

99

poux, Nos deux cœurs sont unis, quel prix espérez vous donc être prise dange...

reuse. Quand vous serez vainqueur, votre ame est gé. ne... reuse,

C'est vous ne voudrez pas rompre des nœuds si doux. Je seray malheu...

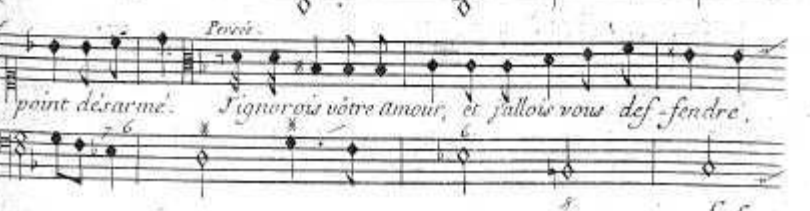
reuse, dices, père, Salomon; Mais je mourray Content si vous vivez heu...

reuse. O Dieux! De mes regards vos beaux yeux sont blesez, Vous souffrez à me voir, mon amour vous en-trage; Je vais chercher Medu...

se et je vous aime as...sez Pour ne vous pas contraindre à souffrir davan...
Andromède.
 tage. Quoy, pour jamais vous me quittez? Per-sée, arrê-tez, arrê-...
Perse.
 tez. *Lentement.* Qu'en tens je! O Cieux Belle princesse, Que voyez! Vous versez des
Andromède.
 pleurs! Ah! par l'exces de ma douleur, Connaissez, si se peut, l'ex-
 ces de ma ten-dresse; Voyez à quoy j'avois recours Pour vous ô-ter l'ar-
 deur qui vous fait entre-prendre Un combat funeste à vos jours. He

Acte II. Scene VI.

101



C c

Persée, Tragedie.

puis je à vous secon-rir être moins an-i-me. Quand je sçay que je suis ay.

Andromède. *Persée.* *Andromède.*

me. Quoy, vous partez. L'amour m'ap-pelle. Vous méprisez mes

Persée.

pleurs, mes cris sont superflus? Vous me verrez comblé d'une gloire immor-

Andromède.

He... las! nous ne nous verrons plus. Ah votre péril est ex-

tel-le. Ah votre péril est ex-

trême! Je voy votre danger, je ne voy pas le mien; Ah! votre pé-

trême! Je voy votre danger, je ne voy pas le mien; Ah! votre pé-

Acte II. Scene VI.

103

ril est extrême, Je voy votre danger, Je ne voy pas le mien, Dieux!
 ril est extrême, Je voy votre danger, Je ne voy pas le mien,
 Dieux! Sauvez ce que j'ayme, et pour moy-même Je ne deman- de
 Dieux! Sauvez ce que j'ayme, et pour moy-même Je ne deman- de
 rien, et pour moy-même Je ne deman- de rien. Dieux! Sauvez ce que j'ayme, et
 rien. Dieux! Dieux! Sau-vez ce que j'ayme, Dieux! Sauvez ce
 pour moy-même, et pour moy-même, Je ne demande rien. Dieux! Sauvez ce
 que j'ayme, et pour moy-même, Je ne demande rien, et pour moy-même je

que j'aymé, et pour moy-même et pour moy-même Je ne deman-de
ne de...man...de rien. Le pour moy-même Je ne deman-de
rien. Dieux! Sauvez, sauvez ce que j'aymé. Dieux! Sauvez ce que j'ay... me.
rien. Dieux! Sauvez, sauvez ce que j'aymé. Dieux! Sauvez ce que j'ay... me.

Scene VII

Mercuré, Sortant
des Enfers.

Persée.

Mercuré.
Persée ou Courez - vous? Qu'allez-vous entre
prendre? Un peuple infortu - ne m'engage à le def fendre, C'est à la gloire que je
cours; si je meurs, mon trépas sera digne d'en...vie, Je lais-se le soin de mes

Acte II. Scene VII.

105

Mercure.

jours au Dieu qui m'a donné la vie. Ce Dieu juste et puissant favori- se vos
 vœux, le Ciel par ma voix qu'il s'expli- que; Il reconnoit son sang à l'ef-
 fort généreux Que vous allez ten-ir d'une ardeur hé-ro-ique, Pour Secou-
 rir des malheureux, Mais ce n'est point en vain- raire, Qu'il faut dans le pé-
 ril précipiter vos pas. L'assistance des Dieux vous sera néces-saire, Ils
 veulent vous l'offrir ne la négligez pas. Je viens d'apprendre à toute la Na-

D d

106

...ture, Que l'aspi- ter s'intéresse en vos jours, La jalouse Ju- non vaine.
 ment en marmure, et tout jusqu'au Infern vous promet du Se- cours.

142

Persée, Tragedie.

Scene III.

Mercuré, Persée,
Et les Gorgonnes
qui dorment.



Acte III. Scène III.

r. 3



184

Persée, Tragedie.

Scene IV.

Persée, et les deux Gorgonnes.

Persée.
Le monde est de-li-vré d'un monstre ter-rible, Le

Corale.
Ciel s'estervy de mon bras Tu fais péir Me-duse, ah! Traître, tu mourras. Qu'il

Strophe.
Tu fais péir Me-duse, ah! Traître, tu mourras. Qu'il

meure d'un trépas hor-rible. Mais, qui peut le rendre invi-sible?

meures d'un trépas horrible. Mais, qui peut le rendre invi-sible? Me-

Meduse après sa mort trouble encor l'uni-vers. Meduse après sa

duse après sa mort trouble encor l'univers. Me - duse après sa mort trouble en-

Acte III. Scene IV.

(55)

mort trouble encor, trouble encor l'univers. C'est son sang qui pro...
 cor l'univers, trouble encor l'univers. C'est son sang qui produit tant de
 duit tant de monstres divers. C'est son sang qui produit tant de monstres di...
 monstres divers. C'est son sang qui produit qui produit tant de monstres di...
 vers. C'est son sang qui produit tant de monstres di-vers.
 vers. C'est son sang qui produit tant de monstres divers.

Acte III. Scene IV.

(43)

mort trouble encor, trouble encor l'univers. C'est son sang qui pro...

...cor l'univers, trouble encor l'univers. C'est son sang qui produit tant de

...duit tant de monstres divers C'est son sang qui produit tant de monstres di-

...vers. C'est son sang qui produit tant de monstres di-vers.

Entrée des Fantômes.

Scène VI.

Persee, Andromède, et les mêmes Acteurs

Andromède

ros glori-eux

ros glori-eux A s'exposer pour moy c'est en vain qu'il s'ab...stine.

Chœur de Tritons

Témérai - re Per-sée ar-rêtez, Respectez la vengeance Divi - ne.

Témé - raire Per-sée ar-rêtez, Respectez la vengeance Divines.

Ethiopiens

Magnanime Héros, combattez, Remportez le prix que l'amour vous des...

Magnanime Héros, combattez, Remportez le prix que l'amour vous des...

182

Persée, Tragedie.

Tritons. Ethiopienne.

... ti-ne. Té-mérai-re Per-sée, arrêtez. Magnanime. Héros Combat.

... ti-ne. Té-mérai-re Persée arrêtez. Magnanime. Héros Combat.

Tritons. Ethiopienne. Tritons.

tez, Arrêtez, Combatez, Arrêtez, respectez, la vengeance Di-vi-ne.

tez, Arrêtez, Combatez, Arrêtez, respectez, la vengeance Di-vi-ne.

Ethiop. Tritons. Ethiop.

Arrêtez, Combatez, Arrêtez, Combatez, remportez le prix que l'a.

Arrêtez, Combatez, Arrêtez, Combatez, remportez le prix que l'a.

Tritons. Ethiop. Tritons.

meurvous desti-ne. Combatez, Arrêtez, Combatez, Arrêtez, Respec.

meurvous desti-ne. Combatez, Arrêtez, Combatez, Arrêtez, Respec.

Acte IV. Scene VI.

184

Leptogium

tez, la vengeance Du vi. ne. Combattez, Combattez, remportez Le

Handwritten musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics are "prix que l'amour vous desti-ne." and "Le fils de Ju-piter brave notre Cou-". The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines.

Chœur d'Ethiopiens et de Tritons.

Chœur d'Enfants et de Femmes.

Le Monstre expi-re sous ses Coups. Le monstre expi-re sous ses Coups.

Le Monstre expi-re sous ses Coups. Le monstre expi-re sous ses Coups.

Vo Trios.

Juron a vainement cherché notre aine tante; Non

$$\mathbb{Z}[1-x, x]$$

186

Perrée, Tragedie

nous ventions en vain d'ache-ver sa vengeance; Et Perrée a pour

Chœur.

Descendons sous les on...

lui des Dieux plus forts que nous.

des, nôtre honte se doit ca-cher, allons, allons chercher des retraites pro...

des, nôtre honte se doit cacher, allons, allons chercher des retraites pro...

fon-des, nôtre honte se doit cacher, allons, allons chercher des re...

fonder, nôtre honte se doit cacher, allons, allons chercher des re...

Acte IV. Scene VI.

Soprano:
traite^s pro^f-fon^de^s. Allons, allons chercher des re^traites pro^fon.
des. Descendons sous les on^des: allons chercher des re^t.

Alto:
traite^s pro^fon-^de^s. Allons, allons chercher des re-^traites pro^fon.
des. Descendons sous les On-^des: Descendons, descendons sous les

Bass:
traite^s pro^fon-^de^s. Descendons sous les on^des: Descendons sous les
on^des: Descendons sous les On^des: Descendons, descendons sous les
on^des: Descendons, descendons sous les On.

188

Per-sée, Tragedie.

The musical score is written for Violins and a Chorus of Ethiopians. It consists of six systems of staves. The first system shows the Violins playing a melodic line. The second system shows the Chorus of Ethiopians singing. The third system shows the Chorus singing the lyrics: "Le Monstre est mort, Per-sée en est vainqueur, Per-sée est". The fourth system shows the Chorus singing: "invain-cible. Per-sée est invain-cible." The fifth system shows the Chorus singing: "invain-cible. Per-sée est invain-ci ble." The sixth system shows the Chorus singing: "Le Monstre est mort, Per-sée en".

Violons

des.

Chœur d'Ethiopiens

Le Monstre est mort, Per-sée en est vainqueur, Per-sée est

Le Monstre est mort, Per-sée en est vainqueur, Per-sée est

invain-cible. Per-sée est invain-cible.

invain-cible. Per-sée est invain-ci ble.

Le Monstre est mort, Per-sée en

Le Monstre est mort, Per-sée en

Acte III. Scène VI.

183

Le vainqueur, Per-sée est invin-ci-ble. Per-sée est invin-ci-ble. *Vainqueur*

Le vainqueur, Per-sée est invin-ci-ble. Per-sée est invin-ci-ble.

5 8 6 0 6 4 8

Le Monstre est mort. *Le Monstre est mort, Per-sée en est vain-*

Le Monstre est mort. *Le Monstre est mort, Per-sée en est vain-*

6 7 6 7

queur, Per-sée est invin-ci-ble.

queur, Per-sée est invin-ci-ble.

8 4 5 6 7 6 7

Le Monstre est mort, Per-sée en est vainqueur, Per-sée est

Le Monstre est mort, Per-sée en est vainqueur, Per-sée est

7 6 5 6 B b

190

Persée, Tragedie.

Cassiope.
 invincible. Per...sée est invin...ci...ble. Quand l'Amour a-nime un grand
 invin-cible. Per...sée est invin...ci...ble. Quand l'Amour a-nime un grand
Andromede.
 Cœur Il ne trouve rien d'impossi...ble. Ah! que votre danger me
 Cœur Il ne trouve rien d'impossi...ble. Ah! que votre danger me
 paroissait terrible! Ah! que votre danger me paroissait terri...ble!
 paroissait terrible! Ah! que votre danger me paroissait ter...ri...ble!

*Scene IV**Persée, Merope et les mêmes Acteurs de la Scene précédente.*

Prelude.
Merope.
 Per...sée, il n'est plus tenu de garder le Silen-ce; J'avois cru vou-
 loir votre mort; Mais mon Cœur avec vous est trop d'intel-li-gence, Et

Acte V. Scene IV

211

prête à me venger, je ressens un transport cent fois plus pressant et plus
 fort Que le transport de la vengeance, votre Rival ap. proche,
 Il en veut vos jours, Mille ennemis vous en vi. ronnent, Evitez leur fu-
 reur, Servez-vous du Se. cours Que les Dieux propices vous donnent: vo-
 lez et sauvez-vous par le milieu des airs, vous ne trouverez
 plus d'autres chemins ouverts. *Perle* Armons-nous puissons l'audace, des re-

Persée, Tragedie.

Mercure

... belles. Sauvez-vous, profitez de nos avis si, delles, c'est à fuir seule

Pandion

ment que vous devez songer. Si les Dieux m'ont prêté des ai les

Scene V.

Phinée, sa suite & les mêmes Acteurs de la Scene précédente.

Ce n'est pas pour fuir le dan-ger.

Acte V. Scene VII.

217

Scene VIII.

nombre tôt ou tard accable la valeur

Perce, Phinée, Leurs
Sœurs et les mêmes acteurs
de la scène précédente

Chœur

Qu'il n'échappe pas, Qu'il ne s'échappe pas, ces étrangers maudits

Qui prétend régner en ces lieux

Andromède

Ciel! ô Ciel! soyez nous propices! Ciel! ô Ciel! soyez

Persec, Tragedie.

Andromède

tout
nous pro-pi-ce! Qu'il n'écha-pe pas, qu'il pé-ris-se. Ciel! ô

Cécrops
nous pro-pi-ce! Ciel! ô

tout
nous pro-pi-ce! Qu'il n'écha-pe pas, qu'il pé-ris-se. Ciel! ô

tout
Ciel! soyez-nous pro... pi-ce. Qu'il n'échape pas, qu'il pé-risse.

Violons
Ciel! soyez-nous pro... pice.

tout
Ciel! soyez-nous pro... pi-ce. Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ris-se.

Qu'il n'échape pas, qu'il pé-risse. Qu'il n'échape pas, qu'il pé-risse.

Qu'il n'échape pas, qu'il pé-risse. Qu'il n'échape pas, qu'il pé-risse.

Acte V. Scene VIII.

219

Handwritten musical score for Acte V, Scene VIII, page 219. The score consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in French and repeat the phrase "Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ri-isse, Cet étranger audacieux".

System 1:
 Vocal: ...rise... Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ri-isse, Cet étranger audacieux
 Piano: Accompaniment line with notes and rests.

System 2:
 Vocal: ...rise... Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ri-isse, Cet étranger audacieux
 Piano: Accompaniment line with notes and rests.

System 3:
 Vocal: Qui prétend régner en ces lieux; Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ri-isse
 Piano: Accompaniment line with notes and rests.

System 4:
 Vocal: Qui prétend régner en ces lieux; Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ri-isse
 Piano: Accompaniment line with notes and rests.

System 5:
 Vocal: ...rise... Qu'il n'échape pas, qu'il pé-ri-isse
 Piano: Accompaniment line with notes and rests.

Defendez-nous, ô Justes
Cassiope

Defendez-nous, ô Justes
Cassiope

Defendez-nous, ô Justes
Cassiope

Dieux! defendez-nous, ô Justes Dieux.
Violon.

Dieux! defendez-nous, ô Justes Dieux.
Violon.

Dieux! defendez-nous, ô Justes Dieux.
Violon.

Perce.
Ne Craignez rien fermez les yeux Je vais punir leur in-jus-ti-ce.

Perce.
Voyez leur funes-te Su-pli-ce.
Violon.

Acte V. Scene VIII.

223

Andronide

Quel prodige! Quel changement!

l'air de Quel prodige! Quel changement! La teste de Me-duse a fait leur châtiment.

l'opéra Quel prodige! Quel changement!

Violon

Percu

Cessons de redouter la Fortune cruelle, le Ciel nous promet d'heureux

K K

221

Persee, Tragedie.

Handwritten musical score for 'Persee, Tragedie'. The score is written on three systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are in French and are written below the vocal line. The music is in a 17th-century style, featuring a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and accidentals. The lyrics are: 'jours; jours; Venus vient a notre secours, Elle a-mène l'amour Et l'Hy... men avec el... le. Venus vient a notre secours, Elle a mène l'a... mour et l'hymen avec el... le.' The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals, as well as some performance markings like 'x6', 'x4', and 'x2'.

jours; jours; Venus vient a notre secours, Elle a-mène l'amour Et l'Hy...
men avec el... le. Venus vient a notre secours, Elle a mène l'a...
mour et l'hymen avec el... le.

B. ÓPERA *PLATÉE* (1745)

Scène III. — PLATÉE, CLARINE sa suivante, CITHÉRON à l'écart.

Ariette badine
Gracieux

107

Vous
H.C.

(mf) en coupant un peu les premières notes

(mf)
(TOUS avec la Clavecin)

Gracieux
mf

108

VOIX

R.C.

VOIX

PLATÉE

R.C.

Qu'il est doux

(NODON avec le Clavier)

doux

VOIX

R.

R.C.

à - gré - a - ble, Qu'il est ai - ma - ble! Ah! qu'il est fa - vo -

109

mus
r.
b.c.

ra - ble, Pour qui veut bien per - dre sa li - ber - té, Pour

mus
r.
b.c.

qui veut bien per - dre sa li - bor - té, sa li - ber - té! TOUS

mus
r.c.

qui veut bien per - dre sa li - bor - té, sa li - ber - té! TOUS

110

vous *10es*
doux

F.
Que ce sé - jour est a - gré - a - ble, Qu'il est ai -

B.C.
doux

vous

F.
- ma - ble! Ah! qu'il est fa - vo - ra - ble, Ah! qu'il est fa - vo -

B.C.

vous

F.
- ra - ble, Pour qui veut bien por - dre sa li - ber - té, Pour

B.C.

VOIX

F.

B.C.

qui veut bien par - dre sa li - ber - - té, Pour



VOIX

F.

B.C.

qui veut bien par - dre sa li - ber - té, sa li - ber - té!

(TOUS)

fort



VOIX

B.C.

FIN



112

V.O. *PLATÉE*
 Dis moi, mon cœur, dis moi, t'es-tu bien consolé.
 (avec C.B.)
 B.G. *doux*
 P. *p*

VOX

P.

B.C.

- 67 Ah! Ah! mon cœur, tu, tu l'a - an peu fort.

cresc.

voce

P.

R.O.

Je - ri - - - - - tes! Ah! mon cœur, tu me quit - - - - - tes!

Voix

P.

B.C.

Est - ce pour Ci - thé - ren? T'a - vil, t'a - vil bien — mé - ri - té?

Voix

P.

B.C.

fort *doux*

fort

f *p*

Que ce sé -

(avec C.B.) *fort* *doux*

(sans C.B.)

Récitatif
CLARINE

Sur quoi fondez-vous l'es-pé - ran - ce Que Ci - thé - ren ne cou - melle à vos lois?

(Canevin avec sa pupitre de valises)

B.C.

mf

Récitatif

mf

114

PLATON (avec affectation)

Sur ce que je la vois, Du plus loin quel-que-fois, Comme un a-mant si...

CLARINE

Quoi! de-ve-nir sen-si-ble... Pour un sim-ple mor-tel. Hélas! oui, je le crois.

Il faut bien faire un choix. Dans le mal qui me pres-se, Où porter ma tou-

T. - dresse? Nos Dieux des fleu - ves sont si froids, si froids!
 B.C. (p)

Elle aperçoit Clithéon et marque une jeune fille.
 T. L'Amour, l'A - mour a - vec moi n'in - té - res - se. Mon amant vient, je l'aper -
 B.C. f

Air
 Modéré
 T. à demi feu doux en pindarisant
 B.C. à demi feu doux ex pindarisant
 T. - çois. Ha - bi - tante for - tu - née, voi - sins de ces bo -
 B.C. (voilà si Clithéon) doux
 Modéré
 T. avec effusion

116

Même mouv^t à peu près

a demi feu

Vos

Ail.

ferme

P.

- ca - - - - gas, Quittez vos som - bres ma - ré - ca - - - - ges, Quittez vos

[TOUS avec le Chœur]

B.C.

a demi feu

Même mouv^t à peu près

mf

en gracieux

son - bres ma - ré - ca - ges! Hâtez-vous, hâtez-vous, venez prompte - ment Vous ras - sem -

(à 2 cordes)

(sans C.B.)

doux

p

VOIX *doux* *fort*

ALT. *fort*

T. *bler nous l'her - be tan - dre!* (avec C.B.)

B.C. *fort*

f

Même mouvement de temps

VOIX

ALT.

T. *Si l'on ne vous voit*

B.C. *vous C.B.* *doux*

Même mouvement de temps

f

118

First system of a musical score, measures 1-4. The score is for voice (V), piano (P), and bass (B.C.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: "doux", "doux", "pas, Qu'on puis - se vous en - ten - dre Cé - lé - brez". The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Second system of a musical score, measures 5-8. The score is for voice (V), piano (P), and bass (B.C.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: "cet heu - reux mo - ment". The piano part continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Flûte

Oboe

Violon

Viola

Violoncelle

Contrebasse

Voix

FLAUTA

Que vos voix m'ap. plan - dis - sent, Que les airs re - ten - tis - sent!

moderato

fl

ff

(*) Les passages baroques de ce morceau sont vus par l'auteur pour imiter le croassement des grenouilles. (Note des éditeurs)

120

(Ensemble)

fort *doux*

Chan - tes et cri - es tous! *doux* Que

On entend le croassement des grenouilles et le chant des oiseaux.

à demi feu *un peu doux* *à demi feu* *à demi feu*

vos ac - cents a'u - ri - sent A ces char - man - tes oi - seaux dont les

Fl. Flute

Ob. Oboe

Cor. Horn

Vcl. Violoncello

Vn. Violin

F. French Horn

B.C. Bassoon

chanta sont si doux, si doux, si doux, A ces charmes oi.

The musical score for page 121, measures 1-4, features a symphony orchestra and vocal soloists. The flute, oboe, and violin parts have melodic lines, while the horn, bassoon, and cello parts provide harmonic support. The vocal soloists enter in measure 1 with the lyrics "chanta sont si doux, si doux, si doux, A ces charmes oi." The piano accompaniment is in the right hand, with a steady eighth-note pattern in the left hand.

Fl. Flute

Ob. Oboe

Cor. Horn

Vcl. Violoncello

Vn. Violin

F. French Horn

B.C. Bassoon

- ceux dont les chants sont si doux, si doux, si doux!

The musical score for page 121, measures 5-8, continues the orchestral and vocal parts. The flute, oboe, and violin parts continue their melodic lines. The horn, bassoon, and cello parts provide harmonic support. The vocal soloists enter in measure 5 with the lyrics "- ceux dont les chants sont si doux, si doux, si doux!". The piano accompaniment is in the right hand, with a steady eighth-note pattern in the left hand.

136

Scène IV... PLATRE, CLARINE, CITHÉRON qui s'est rapproché.

Récitatif

PLATRE (faisant l'agréable à Cithéron)

Quel, que douce in, qui, é - se - de Vous conduit dans en ces lieux?

CITHÉRON

(classé avec un papiro de vîles)

Non, je cher, che la so, li.

Récitatif

On y peut trouver mieux. Il s'y rencon - tre des Dry - a - des Qui vien - nent vo, len.

- tu - de.

- tiers dans ces lieux é - car - tée; Et jus, quaux ha, mi - des Naï - a - des, Tout doit ses -

(avec feu)

P. *le tir, Tout doit son - tir ou que vous mé - ri - tas,*
CITHÉRON

B.C. *O - se - rai-je an - pi -*

(faisant sonner T)

P. *On al - lerait au -*

C. *- rer à des Di - vi - tiés? C'est au respect à m'en dé - fen - dre.*

B.C.

P. *- tant un sentiment plus ten - dre. Les discours o bli - geants sont toujours a - con - tée.*

B.C.

138

Air
(Gai)

marqué et détaché

Gai

p

doux

doux

doux

Four un a - mant qui sait plei - re, Il n'est point de rang trop

(voilà et Clavecin)

doux

Gai

p

doux

doux

doux

haut, Dâ - il a - voir le dé - faut D'en de - re - nir té - mé - rai - ré.

VOIX

P.

Pour un a - mant qui sait plai - re, Il n'est point de rang trop

B. C.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocalists (VOIX), with the upper staff in treble clef and the lower staff in alto clef. The third staff is for the piano (P.) in treble clef, and the fourth staff is for the bassoon (B. C.) in bass clef. The lyrics are written under the piano staff. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

VOIX

P.

haut, Pour un a - mant, Pour un a - mant qui sait plai -

B. C.

The second system of the musical score continues the composition. It follows the same four-staff layout as the first system. The lyrics continue from the previous system. The piano part includes some grace notes and slurs, and the bassoon part has some rests. The overall structure remains consistent with the first system.

140

mus
P.
R.C.

moins doux
moins doux
doux
doux

Récitatif
Le vôtre est cir.coué.

re.
CITHARÉON

Ua - pour au - da - ci - eux...
(Clavocia avec un
papière de volée)
G 4 3 2 4 3 2 1

moins doux
doux
doux

Récitatif

mf
p
mf

P.
C.
R.C.

- pact.

Il est vrai, je la vois, que chacun vous a - do-re, Et mon profond res.

+ 4

S. *Quoi! le respect an- so - rel* *Qu'il est lan- gou-*
 A. *- geot...*
 P.

S.
 - reux, ce va- poit! Hé! las! Hé! las! Qu'il est sus.
 B.
 P.

Air
Andante

Vox (mf)

Alt. (mf)

P. (us/ant de près Cithéron)

C. - peut! Je

Andante

142

Plus vite

duox *moins doux* *moins doux*

f *mf*

ma - *te* - *dra* - *Ou* - *vi* - *tu* - *ris*! *Je* *vois* à *tes*

(TOUS les yelles avec le Clavier)

duox

Plus vite

duox *duox*

f

mi - *nes* *que* *tu* *me* *de* - *vi* - *nes*. *Ah!*

duox

Plus vite

Meine Liebe

Vox

P.

B.C.

ah! char-mant vain-queur, Ne veux-tu point, Ne

Meine Liebe

Vox

P.

B.C.

veux-tu point... mais... non... tu de-dai-gue mon

144

ysa
 f
 p.
 m.
 m. c.

fort
 doux
 fort
 doux
 m.
 m. c.
 doux

Se-rais-tu si ti-mi-de?

ysa
 p.
 m. c.

(Irritation des reflets de Githéras)
 Non, tu n'es qu'un per-ti-de, Non,
 p.
 m. c.

Non, tu n'es qu'un per-ti-de, Non,

145

mus.

F.

B.C.

un per - fié en - vers moi, en - vers moi, en - vers moi.

6
+ 1 8
7
- 8

Quatuor
Gaiement

(vous)

doux

doux

doux

PLATÉE (je poursuivait avec ferveur)

Dis donc, dis donc, dis donc pour quoi, quoi, quoi, Dis donc pour.

doux

Gaiement

p

mus. *un peu fort*

Violon

Alt. *un peu fort*

T. *- quoi? Dis-donc pour.*

1^{re} Haute-Croix

2^{me} Taille

1^{er} Basson

2^{de} Basson

R. G. *C. B. un peu fort*

The musical score is for a page numbered 146. It features a variety of parts: a vocal part (mus.) with the instruction 'un peu fort'; a Violon part; an Alto part (Alt.) also with 'un peu fort'; a Tenor part (T.) with lyrics '- quoi?' and 'Dis-donc pour.'; a 1^{re} Haute-Croix part with lyrics 'Quoi? quoi?'; a 2^{me} Taille part with lyrics 'Quoi? quoi?'; a 1^{er} Basson part with lyrics 'Quoi?'; a 2^{de} Basson part with lyrics 'Quoi?'; and a R. G. (Right Grand) part with 'C. B.' and 'un peu fort'. The score is written in French and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

gth FIN

vac

AIL.

r.

- quoi? Dis- donc pour quoi?

quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi?

quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi?

quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi?

quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi? quoi?

sc.

FIN

Pluton se met à pleurer. Mercure descend du ciel en traversant le théâtre.

148

Récitatif
CITRÉON

Mal - ado - a - poi - sez - vous à l'aspect de Mer - ou - rei Il descend des
(claviers avec un piquet de vagues)

R. C.

Récitatif

PLATÉE

Mer - ou - rei Ah! ce peut - il?

C. Cieux, je le vois. Sans doute, et j'en ai.

R. C.

vous

E. dove

C. Quoi? quoi?

R. C. - gu - re Que quel, que Dieu veut vous et - frir...

deux

On reprend le Quatuor sans Platé, au signe *

Alf
(Modéré)

vers

PLATÉE (sans vitesse, faisant l'agréable)

Le croi - rai - je, beau Mer - ci - to, Que du - ne flamme bist -

M.

- vers.

R.O.

(sans C.B.)
(p)

Modéré

p

T.
 pu - re, On brù - le pour mes ap - pas, pour mes ap -

B.C.
 4 7 6 4 7 6 5 4 7

T.
 - pas? Puis-je en être as - ses rô - re Pour sou - pi - rer tout

B.C.
 + 4 4 7 4

T.
 bas, Pour sou - pi - rer tout bas?

B.C.
 4 4 7 4

Récitatif
PLATON (& Mercure)

Mais ce Dieu plein d'ar- - deurs, Pour at-taq-uer mon cour, Se fait long-temps at-
(Claceta avec sa pupule du soleil)
(f)

Récitatif

L'ÉPIQUE
Maurice Strakosky

Vox

P.

C.

Mercredi
- sen - dre.
MERCE

Quelques cœurs lointains annoncent l'orage.
Il va se ren - dre, Et bientôt, près de vous. Le ciel qui s'obscurcit.

M.
cit m'en don - ne le pré - sa - ge; La Dées - se des Aïr y si - gna - le sa

R.C.
cit m'en don - ne le pré - sa - ge; La Dées - se des Aïr y si - gna - le sa

162

PLATÉE

M. Je crains peu son cour - roux. Dans mon humide en -

R.C. rage, Mais rien n'arrê - te son é - pour;

6 7 6

Gai
un peu détaché

P. - pi - re, On cria, on cria après l'a - rage. Annon - çons ce beau jour, Aux Nym -

R.C. (TOUS les VOIX avec le Clavecin)

6

Gai

Lent

P. - phes de ma cour! Annon - çons ce beau jour, Aux Nym - phes de ma cour!

R.C.

Lent

Ariette

V17

Yours

doux *fort* *doux* *fort*

Alt.

p *f* *p* *f*

B. G.

p *f* *p* *f*

164

Yves

Alt.

PLATÉE

Quit - tes, Nym - phes, quit - tes, (avec C. R.)

doux fort

B. C.

doux fort

Yves

Alt.

P.

Quit - tes vos de - meu - res pro - fon - des! (avec C. R.)

doux fort

B. C.

doux fort

First system of the musical score. The vocal parts are Tenor (Ténor), Alto (Alt.), and Bass (B.C.). The piano part is at the bottom. The lyrics are: "doux", "doux", "doux", "Unter, rent des oïles - tes", "ou - des", "Ret", "prêt", "d'i - non - der". There is a note "(sans C.R.)" under the Bass line.

Second system of the musical score. The vocal parts are Tenor (Ténor), Alto (Alt.), and Bass (B.C.). The piano part is at the bottom. The lyrics are: "ces", "ell.", "mais,", "Ret", "prêt", "d'i - non - der".

VCS
 AL.
 P.
 B.C.
 (avec C.B.)
 fort
 doux
 doux
 Nym - - - - - phas, quit - - - - - tes vos dame - res pro -
 (sans C.B.)
 fort
 doux

VCS
 AL.
 P.
 B.C.
 - fon - - - - - des! Un tor - rent des céles - tes on - des Eni - prêt - - - - - d'i - non - des oes ali -
 7 7 8

Score for voice, alto, piano, and bass, with piano accompaniment.

Voice: *fort* *doux* *fort* *doux*

Alt.: *fort* *doux* *fort*

P.: *matz.* Un tor, rent des céles, tes on - des, des céles, tes

B.C.: (avec C.B.) *fort* *doux* *fort*

Piano: *f* *p* *f* *p*

Continuation of the score for voice, alto, piano, and bass, with piano accompaniment.

Voice: *fort*

Alt.: *doux* *fort*

P.: on - des Est prêt d' hon - der ces cli - mats,

B.C.: (avec C.B.) *doux* *fort*

Piano: *p* *f*

Yves

doux *fort* *doux*

All.

doux *fort* *doux*

P.

Un tor-rent des cé-lés-tes on - des des cé-lés-tes on - des Rét

B.C.

doux *fort* *doux*

(sans C.D.) (sans C.D.)

p *f* *p* *p*

Yves

All.

P.

prêt d'i-non-der, d'i-non-der

B.C.

p *p* *p* *p*

Musical score for "The Rose Tree" featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and Piano accompaniment. The score includes lyrics and musical notation with dynamics like "fort".

L'air de la Vierge
Lent

V. *deux*
deux

P.
Et vous, Ju, non, plus, augmen, tex, mee é, tais!
(sans C.B.)

O.C.
deux

P.
Lent

yes
 Ah.
 P.
 B.C.
 Plus - res, plus - res, Ju -

Vif
 yes
 Ah.
 P.
 B.C.
 - dou, augmen - ter mes é - tats! Quit - ter, Hym - phes, quit -
 (avec C.B.)
 fort
 deux

172

yes
 All.
 P.
 B.C.

fort *doux* *fort* *doux*

- tes, Qu'il - tes vos demeures pro - fon - des! Un tor-

(avec C.B.) (avec C.B.) (avec C.B.)

fort *doux* *fort* *doux*

p *f* *p*

yes
 All.
 P.
 B.C.

fort *doux* *fort* *doux*

- rent des océans, tes on - des, des océans, tes on - des. Est prêt d'è - noi -

(avec C.B.) (avec C.B.)

fort *doux*

f *p* *p*

Yous

Alt.

P.

B.C.

der, di - non - der

doux

Yous

Alt.

P.

B.C.

tus ell - mais,

(avec C.B.)

fort

f

Toutes les Nymphe de la cour de Pélée
sortent du fond du marais, s'élèvent au-dessus
des roseaux et s'avancent sur la rive.

216

Scène III. PLATÉE, JUPITER et MOMUS cachés par des nuages.
 Platé s'approche du nuage qui s'est étendu jusqu'à terre, et le considère.

Andante
à demi doux
 (Tous les Violons avec la Clavessin)
à demi doux
Andante
mf

PLATÉE
 A l'uo.

ers Vous

doux

P. - peut de ce - tu - a - go, Je ne sau - rais m'a - bu - ser, Je ne sau - rais m'a - bu -

B.C. *doux*

ers Vous

P. - ser, Je pi - ter sait tout o - ser, Mais au - rai - je le sou -

B.C.

ers Vous

à demi

P. - ra - ge De re - ce - voir son bon - ma - ge, Ou de le re - fu -

B.C. *à demi*

Les muses font quelques mouvements.

un peu fort

un peu fort

un peu plus f

sol. voix

P.

B.C.

Gai

doux

Le nu - a - ge s'en - trou - vre, Je vois du mou - ve - ment, Je vois du mou - ve -

doux

Gai

sol. voix

P.

B.C.

ment. Je crois qu'il na - dé - cou - vre Mon a - do - ra - ble a - mant. Je

sol. voix

P.

B.C.

petit Vaut

F.

B.C.

crois, je crois, je crois, — je crois qu'il me dé- cou- vre Mon a- do-ra- ble a-

petit Vaut

F.

B.C.

- mant, mon a- do- rable a-

La partie d'un bas des images se sépare et remonte dans la partie d'en haut.
 Jupiter paraît sous la forme d'un quadrupède, un petit Amour l'enchaîne de guirlandes de fleurs.

petit Vaut

Alt.

F.

B.C.

- mant. Quel - le mé-ta-mor.

Lent

f

pour vous

(p)

All.

P.

pho - sel

Dois-je appro - cher? je n'o - se.

B.C.

(p)

And.

f

Andante

notes égales

un peu fort

Alt.

un peu fort

B.C.

un peu fort

notes égales

O'est pour mes di - ver - tis - se -

doux

Andante

sf

p

Tenors
 Alt.
 P.
 B.C.

ment, Que Ju - pi - ter em - prante u.ne for . ma nou . vel - - - - le.

Tenors
 Alt.
 P.
 B.C.

C'est pour mon di . ver . tis . sa - ment, Que Ju - pi - ter em - prante u.ne for - - - - ma nou .

222

Lent

fort *filles en adoucissent* *doux*

doux

- val - le. Ve - nez, ve - nez! J'y suis fi -

doux

Lent

f *p*

Elle s'en approche à une certaine distance, et, de temps en temps, le regarde tendrement.

à 2 Cordes

- da - le, Quel que soit ce dé - sei - ment.

gtr ysis
Alt.
P.
B.C.

Ap-pré-néz-moi ce qu'A-meur vous im-pi-re, Et ce que vo-tre cœur pré-

(Claviers avec un piquet de veilles)

p

Prudent que Pénélope dit ces paroles, Jupiter lui répond avec des sens naturels à la forme qu'il a prise.

L'âne
(Ensemble)
gtr ysis
vous
P.
B.C.

- tend! Vous soupi-rez, et je sou-pi-re; Il suf-fit d'un si-doux ac-

vous
P.
B.C.

- cent. Vous dites tout, sans merien di-re, Ah! que l'A-mour est à-lo-

Jupiter change de forme et prend celle d'un oiseau battant
des ailes à droite basteur du théâtre.

VOIX

P.

B.C.

qu'est-ce? Ah! ah! ah! ah! que l'Amour est à la... qu'est-ce?

VOIX

P.

B.C.

Andante

fort *doux* *(p)*

Quoi! quoi! quoi! Vous dispa-rai-sez!.. Sous

VOIX

All.

P.

B.C.

Andante

quel nouveau plu-ma-ge Me re-pré-sen-ten-vous le plus beau des hi.

(Tous les vieillards et Clavierin)

Plus lent

Violon

Alt.

P.

B.C.

boux, le plus beau, le plus beau des bloux?

Plus lent

Lent

f

VOX

P.

C.

Oi - seaux de la nuit

fort

doux

p.

Vois-tu, vois-tu, vois-tu, vois-tu

Andante

doux

Andante

Vois-tu, vois-tu, vois-tu, vois-tu

225

VOIS
ALT.
P.
B.C.

(p) détaché
(p) détaché
tous,
(p) détaché

VO - LES TOUTS, VO - LES TOUTS!
Va -

p
détaché

VOIS
ALT.
P.
B.C.

- LES, VO - LES, VO - LES,
VO - LES TOUTS, VO - LES TOUTS!

Lent

VOIS
ALT.
P.
B.C.

Chan - tes,
(Couvrez avec un papier de velin)
(f)

chan -

Lent
mf

Ou entend le charivari des diables à l'aspect du liton, qui après s'être perché quelque temps, s'envole sans que Platon s'en aperçoive.

[illegible]

Fig.

str. ysa

str. ysa

Y.

R.O.

Chan - tex! Mais, quel re - ma - ga! OI.

228

Vif

Yllo *doux*

Alt. *doux*

P. *doux*

B.C. *doux*

- ceux, vous en é - tes ja - lous. Chan - ges, chan - ges, chan - ges de lan - ga - ge, Chan -

Vif

p

1^{re} et 2^{de} Yllo

Alt.

P.

B.C.

(Modéré)

un peu poétisé

- ges, changez, chan - ges, chan - ges, chan - ges de lan - ga - ge! Rendez - vous.

Modéré

230

VOIS
P.
B.C.

beau, au plus beau des li-oux, Ren-dez hom- ma-

(avec C.B.) (avec C.B.)

VOIS
P.
B.C.

- ge Au plus beau, au plus beau, au plus beau des li-

(avec C.B.)

VOIS
P.
B.C.

Lent
à demi fort
Elle s'aperçoit que l'oiseau s'est envolé.
- bouxi Ha - - - las! il s'en -
à demi fort
Lent
mf

(avec C.B.)

Voix

P.

B.C.

Vif
(f)

Elle parcourt le théâtre
Je ne la vois plus.
Jupiter, Jupi-

Vif
f

Voix

P.

B.C.

Lent **Vif** **Lent**

- ter... Mes cris sont su-per flus.
Ju-pi-ter... Jupi- ter... Mes

Lent **Vif** **Lent**

Voix

P.

B.C.

cris sont su-per flus.
Il faudra donc que mon cœur s'en de.

(p)

(p)

232

VOIX (en pleurant)
 P. - no - le. Hé - las! Hé - las! il s'en - va -
 B.C.

VOIX *un peu fort*
 P. *doux*
 B.C.
 Je ne le vois plus.

Pendant que Platée s'occupe à pleurer, on entend subitement un grand coup de tonnerre. Des pluie de feu tombe du ciel; Platée parcourt le théâtre toute effrayée.
 Tonnerre et pluie de feu

Vite
 VOIX *fort*
 ALL. *fort*
 P. *(égarantée)*
 B.C. *(TOUR sans Clavier)*
 Ciel!

YCS

Alt.

P.

B.C.

à deux fort

à deux fort

à deux fort

Quel - lo ter - ri -

à deux fort

sf

Jupiter arrive sur le théâtre sous sa véritable forme, suivi de Mercure,

TCS

Alt.

P.

B.C.

très fort

très fort

très fort

- ble ro - sé - ol

très fort

ff

234

Il est armé de sa foudre qui est en feu et dont il offre à Pluton.

Voix

Alt.

B. C.

Voix

Alt.

B. C.

La foudre de Jupiter s'éteint.

Voix

Alt.

B. C.

298

Sopr.
 Alto.
 Ten.
 Bass.
 Piano.

doux
doux

à - me Viens join-dre ta flam-me Aux feux de Cu-pi-don, Aux feux de Cu-pi.
 bon, bon, bon!
 Dans son à - me Viens join-dre ta flam-me Aux feux de Cu-pi.
 Dans son à - me Viens join-dre ta flam-me Aux feux de Cu-pi.
 Bon, bon,
 Dans son à - me Viens join-dre ta
 Dans son à - me Viens join-dre ta
 Dans son à - me Viens join-dre ta

fort
fort
fort
fort

This musical score is for the opera "Les Femmes d'Alger" by Maurice Ravel. It includes vocal parts for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass), along with a Piano (Piano) accompaniment. The score is written in French and includes the following lyrics:

- don! Dans son à - me Viens join - dre ta flam - me Aux feux de Cupi - don!
 Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 - don! Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 bon! Dans son à - me Viens join - dre ta flam - me Aux feux de Cupi - don!
 flam - me Aux feux de Cupi - don! Bon, Hé bon, bon, bon!
 flam - me Aux feux de Cupi - don! Bon, Hé bon, bon, bon,
 Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, (assez C.R.)
 (assez C.R.)
 deux

300

S: *fort* *deux*
 A: *fort* *deux*
 T: *fort* *deux*
 B: *fort* *deux*
 P: *fort* *deux*
 S: Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon! Dans son
 A: bon, Hé bon, bon, bon! En flamme mon âme! Hé bon, bon, bon,
 T: Hé bon, bon, bon! Dans son â - - -
 B: Hé bon, bon, bon! Dans son â - - -
 P: Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon! Dans son
 S: En flamme mon â - - - me, En flamme mon
 A: *fort* Hé bon, bon, bon! Dans son â - - -
 T: *fort* Hé bon, bon, bon! Dans son â - - -
 B: Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon,
 P: *fort* *deux*

[illegible]

302

Sb
 Sas
 Vn
 Va
 Tn
 B
 P

- flam - me son à - me, En - flam - me Son à - me! Hé
 bon, bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, bon, bon! En - flam - me Son
 bon, bon, bon, bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, bon, bon! En - flam - me Son
 bon, bon, bon, bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, bon, bon! En - flam - me Son
 - - me, En - flam - me Son à - me, En - flam - me Son à - me!
 Hé bon, bon, bon! En - flam - me Son
 bon, bon, bon, bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, bon, bon! En - flam - me Son
 bon, bon, bon, bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, bon, bon! En - flam - me Son
 bon, bon, bon, bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon, bon, bon! En - flam - me Son

fort
 f

[illegible]

304

Haut
 Bass
 Tenor
 Alto
 Soprano
 Baritone
 Bass
 Piano

doux
doux
doux

Dans son à - me Viens join - dre ta flam - me Aux feux de Co - pi -

Dans son à - me Viens join - dre ta
 Dans son à - me Viens join - dre ta

(sans C.B.)
doux

p m.g.

sib *fort*
 bon *fort*
 vib *fort*
 vib *fort*
 AL. *fort*
 la F. *fort*
 P. *fort*
 M. *fort*
 C. *fort*
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 H. C. *fort*
 f

don! Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon,
 Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon,
 flam - me Aux feux de Cu-pi don! Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon,
 flam - me Aux feux de Cu-pi don! Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 Eu - flam - me Sen à - me! Hé bon, bon,
 H. C. *fort*
 f

[illegible]

307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000

[illegible]

This musical score is for the vocal and piano parts of the song "Les Femmes d'Alger" by Maurice Ravel. The score is written for a mixed choir and piano. The vocal parts are for Soprano (Sb), Alto (Alb), Tenor (T), Bass (B), and Contralto (C). The piano part is for the piano (P). The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are in French. The score includes dynamic markings such as *fort* and *doux*. The piano part features a prominent melody in the right hand, often with arpeggiated figures. The vocal parts enter in a staggered fashion, creating a rich harmonic texture.

This musical score is for a song in French. It features a piano introduction and a vocal ensemble. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The lyrics are: "Hé bon, bon, bon! En flam-me Sen à-me, En flam-me Sen à-me! Viens, viens, viens!". The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines. The vocal parts enter with a strong, rhythmic melody. The score is written on multiple staves, with the piano part at the bottom and the vocal parts above. The lyrics are written below the vocal staves.

[illegible]

312

Sth. *fort.*
 Sopr. *doux fort*
 Ten. *fort.*
 Bass. *fort.*
 C.A. *fort.*
 P. *p f*
 Sth. bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 Sopr. bon, Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 Ten. bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 Bass. bon, Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 C.A. bon, Hé bon, bon, bon, Hé bon, bon, bon!
 P. *p f*

Fin du 2^e Acte.
 On reprend pour suite d'acte les 2 Menottes, page 295.

330

Air

PLATÉE (à Jupiter qu'elle aime au bord du théâtre.)

Mouvt de Menuet *légèrement*

Dans cet - te fé - te, Mon cœur s'ap - pré - te
 (Tois des vagues avec le Corralin)
 (mf)

Mouvt de Menuet

A re, ce, voir ar - dem - ment Les vœux de mon a - mant. Dans cet - te

fé - te, Mon cœur s'ap - pré - te A re, ce, voir ar - dem - ment Les vœux

da mon à - mant. Mais il nous man - que, en re - mo -

The first system of the musical score spans measures 1 to 4. The vocal line consists of a Tenor (T.) and Bass/Contralto (B.C.) part. The lyrics are: "da mon à - mant. Mais il nous man - que, en re - mo -". The piano accompaniment is written for both right and left hands.

- ment, Pour mon bon - heur et pour le vô - tre L'hy -

The second system of the musical score spans measures 5 to 8. The vocal line continues with the lyrics: "- ment, Pour mon bon - heur et pour le vô - tre L'hy -". The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

- ment, l'A - meur, ou du moins, ou du moins, l'un ou l'an - tra.

The third system of the musical score spans measures 9 to 12. The vocal line concludes with the lyrics: "- ment, l'A - meur, ou du moins, ou du moins, l'un ou l'an - tra." The piano accompaniment provides harmonic support throughout the system.

332

Musical score system 1. The vocal part (V.) is in treble clef, and the piano accompaniment (P.C.) is in bass clef. The lyrics are: "Mais il nous man - que, en ce mo - ment, Pour mon bon -

Musical score system 2. The vocal part (V.) is in treble clef, and the piano accompaniment (P.C.) is in bass clef. The lyrics are: "heur et pour la vô - tre L'hy - men, l'A - mour, ou du

Musical score system 3. The vocal part (V.) is in treble clef, and the piano accompaniment (P.C.) is in bass clef. The lyrics are: "moins, l'an - on l'an - tre, L'hy - men, l'A - mour, ou du

P. *meins, l'un ou l'autre. (à Mercure)*

JUPITER

M. *en - re, di - ten -*
(l'a papirre de quelle)

R.C.

MERCURE

M. *Gen Dieux,*

J. *moi pourquoi ces petits Dieux Ne me suivent pas d'ancres Dieux?*

R.C.

M. *vous la sa - vez, vont ra - rement en - sem - ble. C'est un ha -*

R.C.

334

M.
- sard qui les ras - sem - ble, Sur la ter - re, Sur l'on - de et

R.C.

M.
mé - me dans les cieux. O'est un ha - sard qui les ras -

R.C.

M.
- sem - ble Sur la ter - re, Sur l'on - de et mé - me dans les cieux.

R.C.

Légerement

(mf)

doux

PIATÉR

Queil fant il los au tendre en co - re? Mou

(Tous les violoncelles de l'orchestre)

doux

Légerement

mf

p

œur tout a - gi - té Est im - pa - ti - en - té, Est im - pa - ti - en - té De fin - por -

7 6 5 4

336

yano
 P.
 H.C.

tu - ra gra - vi - té De ces beaux fils de Trep - si - che

yano
 P.
 H.C.

Mon cœur tout à - gi -

voix

P.

B.C.

te Est im - pa - ti - en - té De l'im - por - ta - de gra - vi - té De ces beaux

voix

P.

B.C.

filis de Torp - ui - sho - re, De - re.

1^a 2^a

360

Moderé
PLATÉE

Puisqu'il vient pour moi tout ex - près, Qu'il a - van - ce, qu'il a - van - ce! il ne

traîne? (Du papir de y'ttes)

(sff)

Moderé

P. peut m'ap - pro - cher de trop près. Qu'il a - van - ce, qu'il a -

P.C.

P. - van - ce! il ne peut s'ap - pro - cher de trop près, de trop près, de trop

P.C.

Momus s'approche.

F. *très.*

MERCURE

C'est Mo- nus, c'est Mo- nus! De l'A- mour n'a-t'il pas tous les char-

JUPITER

C'est Mo- nus! De l'A- mour n'a-t'il pas tous les char-

(Tous les Voleux)

R.C.

Lent

à 2 cordes

Violon

à 2 cordes

Violon

à 2 cordes

Violon

M. - mes?

MOMUS

(à Plaisé, après un salut très profond)

Le tous-puissant A- mour, ayant affaire à-

J. - mes?

(Tous)

R.C.

Lent

362

M. leurs, Na pouva nre i-ci lui mē - me. Il m'a char-gé pour vous de tou-tes ses fa-
(tu pou-rais de venir)

B.C.

PLATÉE

Lentement

M. Dou-ces, dou-ces, ce se-ra tout de mē - me.

B.C.

VOIXES.

Ce sont des

Lentement

Le symphoniste peint les différents présents que Minos apporte à Plâtée de la part de l'Amour.

tu goûtais le même d'opli, et tu faisais
regarder les deux quarts de ton œil au fa-

V. VOIXES

AIL.

F.

M.

B.C.

Fil

fil

leurs, Des ten-dres dou- leurs, Des cris, des lan-

(Tous les volons)

à 3 cordes

363

1^{re} violon
viola

All.

P.

M.

B.C.

guezers!

à 2 cordes

Pi! Pi! Ce sont là des mal.

P.

M.

B.C.

heurs, Et, s'il faut que j'ai - me, je veux des dou - ceurs.

Ahl du moins re - ce -

La symphonie perd l'espérance.

Graveux

1^{re} violon
viola

All.

M.

B.C.

vez la flak.tenne es - pé - ran - ce!

Graveux

364

Vite

Ténor

Alt.

PLATÉ

Eh! ti! votre en - pé - ran - ce N'est que souf - france, Un vrai si - gne d'es -

B.C.

Vite

Ténor

Alt.

F.

B.C.

...mi, un vrai si - gne d'en - mi. Votre es - pé - ran - ce N'est que souf - fran - ce, Votre es - pé -

VOIX
 Alt.
 P.
 B.C.
 P.
 B.C.

ran, ce N'est que souf - fran

VOIX
 Alt.
 P.
 B.C.
 P.
 B.C.

oe, Un vrai si - gne d'en - mi. Votre es - pé - ran, ce N'est que souf - france, Un vrai si - gne d'en -

36/5

mus. Votre as - pè - ran - ce N'est que souf - france, Un vrai ki - gus d'un - mi.

The musical score is written for five staves. The top four staves are for voices: Soprano (S.), Alto (Alt.), Tenor (T.), and Bass (B.C.). The bottom staff is for the piano accompaniment. The music is in 4/4 time. The lyrics are in French. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor part has a more active line with many eighth and sixteenth notes. The Bass part has a similar active line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

376

Scène V. — Trois sœurs de Mômes sous la forme des Grâces et les précédents.

Annonce des Grâces

1^{re} sœur
2^e sœur
3^e sœur
MOMES
P.C.

Loure grave *Récitatif*

Platée

Quel bruit?

Ve - nez, si - ma - bleu
(Clavocin avec les papires de violon)

Loure grave *Récitatif*

(f) *(p)*

Entrée des trois sœurs de Mômes.

(s'adressant à Platée)

M.
P.C.

Grâ - ces! De vo - tre gloire, A - mour ont ri ja - lous, Qu'il veut qu'elles sui - vent vas

M.
P.C.

tra - ces, Pour pou - voir en tout lieu lui ré - pon - dre de vous.

Les trois suivants de Momus, sous la forme des Grâces dansent romiquement. La Fée les anime en les touchant de sa lyre.

Loure
Grave

ff *doux*

ff *doux*

ff *doux*

(Tous sans Clef)

ff *doux*

ff *p*

fort *fort* *fort*

fort *doux* *fort*

f *f*

378

Score for measures 1-4. The score includes parts for Voice (V), Alto (Alt.), Bass (B.C.), and Piano (P.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics "doux" are written under the vocal parts in measures 2, 3, and 4. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Score for measures 5-8. The score includes parts for Voice (V), Alto (Alt.), Bass (B.C.), and Piano (P.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics "fort" are written under the vocal parts in measures 5, 6, 7, and 8. The lyrics "doux" are written under the Bass part in measure 6. The lyrics "(vélus)" are written under the Bass part in measure 7. The lyrics "(C.B.)" are written under the Bass part in measure 8. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

First system of a musical score, measures 1-4. The score is for voice (Vox), alto (Alt.), bass (B.C.), and piano (P.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics: "doux" at the end of measure 4. The piano part has a dynamic marking of *p* at the end of measure 4.

Second system of a musical score, measures 5-8. The score is for voice (Vox), alto (Alt.), bass (B.C.), and piano (P.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics: "fort doux fort doux fort" across measures 5-8. The piano part has dynamic markings of *p* and *f* alternating in measures 5-8.

380

Voix
doux fort
doux fort
doux fort
doux fort

PLATÉE
Je croyais les Grâces si fa-ces den... Mais leurs a-mou-rou-ses gam-
(clavessin avec un papiers de volles)
(sf)

LA POLIE
De mon vas-te gé-nie ad-mi-raz les af-fets! Je sais les ren-dre tan-tôt
-sa-des...
(f)

381

Vivement **Lent et gracieux**

Vce

la P.

B.C.

vi - - - - - , Tan - tôt in - vo - - - - - tes, na - - - - - ves,

Vivement **Lent et grave**

Lent

Vce

Alt.

la P.

B.C.

Toujours en leu - - - - - rant à de charmes ex - - - - - cis.

Lent

382

Vite

Yess

All.

R. C.

On entend au Prêtre de sonique champêtre.

Gai **Récitatif**

Yess

All.

FLAUTA

R. C.

Gai **Récitatif**

Mais, qu'on nous vint en - voir ?

(sans C. B.) **(C. B.)** **(Clavier avec un pupitre de velours)**

Scène VIII...

PLATÉE, CITHÉRON, LA FOLIE, tous les chœurs et troupe de Satyres, de Dryades et d'habitants de la campagne.

413

Chœur

f

Alt.

f

Deux avec LA FOLIE

Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chantons, chan - tons, chan - tons, chan -

Haute-Contre

Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan - tons, chan - tons, chan -

Tenors

Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan - tons, chan - tons, chan -

Basses

Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan - tons, chan - tons, chan -

B.C.

f

f

This musical score is for the song "Chantons l'Internationale". It is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in French and are repeated across four staves of vocal parts. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

Lyrics:
 ...tous le pouvoir de ses char - mes! Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan-
 ...tous le pouvoir de ses char - mes! Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan-
 ...tous le pouvoir de ses char - mes! Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan-
 ...tous le pouvoir de ses char - mes! Chantons Pla - té, é - gay - ons nous, Chan-

[illegible]

Différents quadrilles se forment pour se moquer de Platon.

G. B.
 G. B.
 G. B.
 G. B.
 A. B.
 PLATON
 (en fureur)
 Tai-vez-vous! tai-vez-
 chantons, chan-tons le pouvoir de ses char- mes!
 -tons, chan-tons, chan-tons le pouvoir de ses char- mes!
 -tons, chan-tons, chan-tons le pouvoir de ses char- mes!
 -tons, chan-tons, chan-tons le pouvoir de ses char- mes!
 H. C.

Sib *doux*
 Alto *(p)*
 Tenor *doux*
 B. *vous!* *Tai-see-voir-lai-see-*
 Le Dieu qui lui rend les ar-mes Va vous com-ble de ses biens les plus doux. *Santons*
Santons
Santons
 Le Dieu qui lui rend les ar-mes Va vous com-ble de ses biens les plus doux. *Santons*
 B. C. *(p)*
p

[illegible]

Où d'ense

Sib

Sopr

Tenor

Bass

P.

mort je vous pa-ni-rai tous!

tous, sautons tous, dansons tous!

tous, sautons tous, dansons tous!

tous, sautons tous, dansons tous!

tous, sautons tous, dansons tous!

B.C.

Chantons Pla.

Chantons Pla.

Chantons Pla.

Chantons Pla.

420

Euf.
 Bass
 Vce
 Alt.
 F.
 Ici Placide les fait cesser.
 Quel l'un craint si peu monsieur, roux!
 -tée, é - gay - ons - nous!
 -tée, é - gay - ons - nous!
 -tée, é - gay - ons - nous!
 -tée, é - gay - ons - nous!
 R.C.
 (sans C.R.)
 fort

Vce
 F.
 R.C.
 Je trouble - rai, je troublerai mon on - de. Je trouble.
 doux fort
 doux fort
 doux fort

Yalta

deux

deux

r.

-rai, je troublerai mon en - de; S'écarter du sein de ma grot - te pro - fon - de, Que je vous porte -

B.C.

deux

Yalta

r.

-rai, je lance -rai mes coups. Je trouble -rai, je troublerai mon

B.C.

(f) (p)

422

Tenor
 Soprano
 Bass
 ou - da; Et c'est du sein de ma grot - te pro - fon - de, Que je vous por - te - rai, Que je vous lance -

Tenor
 Soprano
 Bass
 -rai, je por - te - rai, je lance -rai, je por - te - rai, je lance -rai, je lance -rai - mes

423

Ou éasse,
Gai

gth

Bass

Voss

Alt.

P.

coups.

Taisez-vous!

Desons

Chantons Pla- té, é - gay - ons - nous, Dan.

Hauts-Cœurs

Chantons Pla- té, é - gay - ons - nous, Dan.

Thilles

Chantons Pla- té, é - gay - ons - nous, Dan.

Basses

Chantons Pla- té, é - gay - ons - nous, Dan.

R.C.

(rons)

Gai

424

S.
 A.
 T.
 B.
 C.
 P.

Tai-sez-vous! On par la mort, je vous pu-ni-rai tous.
 -sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous! Chantons Pla-tée, é-gay-ous
 -sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous! Chantons Pla-tée, é-gay-ous
 -sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous! Chantons Pla-tée, é-gay-ous
 -sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous! Chantons Pla-tée, é-gay-ous

gib

gss

gss

Ala

r

Taisez-vous! taisez-vous! Ou par la mort, je vous pe-nai-rai tous!

nous, Dan-sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous!

nous, Dan-sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous!

nous, Dan-sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous!

nous, Dan-sons, sautons tous, dan-sons, sautons tous!

n.c.

426

This musical score is for a vocal quartet and piano. It features four vocal staves labeled *tenor*, *viola*, *alto*, and *bass*, along with a grand piano staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The *tenor* part begins with a melodic line, while the *viola*, *alto*, and *bass* parts provide harmonic support. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. A rehearsal mark *(sans C.B.)* is placed above the *alto* staff in the third measure.

Duo

This musical score is for a vocal duo and piano. It features two vocal staves labeled *viola* and *alto*, and a grand piano staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The *viola* part begins with a melodic line, while the *alto* part provides harmonic support. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staves.

doce
doce
 FLATÉE (à Cithéron qu'elle prend à la gorge.)
 Tu vois ma tra-gé. Pré-ma d'af-froi! D'un tel en-tra-gé, je n'acce-ssu que
doce
p

427

vous

P.

toi. Oui, toi Oui, toi Oui, toi

CITHÉRON (surpris)

Que moi? Que moi? Que moi? moi?

B.C.

vous

P.

Non, non, non, je n'ac.co.se que toi. Tu vois ma ra.ge. Fré.mis d'ef.

(tournant la tête) (surpris)

G.

N'ac.co.sez que l'in.grat qui vous manque de foi! Que

B.C.

430

vous

P.

C.

B.C.

Tu vois ma ra - ge. Pré - mis d'ef - froi! Non, non, je n'ac - ce - se que

N'ac - ce - se que l'in - grat qui vous man - que de

vous

P.

C.

B.C.

toi, toi, toi, toi, Oui

foi! Mei? moi? moi? Que moi?

Voss
 P.
 C.
 B.C.

toi! Je n'ac.cu.se que toi, non, non, non, non, non,

N'ac.cu.sez que l'in.grat, non, non, non,

Voss
 P.
 C.
 B.C.

non, non, Je n'ac.cu.se que

non! N'ac.cu.sez que l'in.grat qui vous man.que de

Chair

This musical score is for the song "Chantons Plaisance, à gay-ous-nous!". It is written for a large ensemble, including vocal soloists and various instrumental groups. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

The vocal parts include:

- 1^{er} Solo**: Tenor part, starting with the lyrics "Toi".
- 2^e Solo**: Bass part, starting with the lyrics "Toi".
- Chœurs**: Chorus parts, including:
 - Chœurs - Contre** (Contraltos)
 - Tailles** (Alto voices)
 - Barres** (Baritone voices)
- S.O.**: Soloists (Soprano and Alto), starting with the lyrics "Toi".

The instrumental parts include:

- Flûte** (Flute)
- Violon** (Violin)
- Viola**
- Violoncelle** (Violoncello)
- Basse** (Double Bass)
- Orgue** (Organ)
- Harpe** (Harp)
- Clarinete** (Clarinet)
- Fagot** (Bassoon)
- Trompe** (Trumpet)
- Trombone**
- Tuba**
- Batterie** (Drum)
- Maracas**
- Castagnettes** (Castanets)
- Clarinete** (Clarinet)
- Fagot** (Bassoon)
- Trompe** (Trumpet)
- Trombone**
- Tuba**
- Batterie** (Drum)
- Maracas**
- Castagnettes** (Castanets)

The lyrics for the chorus are: "Chantons Plaisance, à gay-ous-nous! Chantons Plaisance, à gay-ous-nous! Chantons Plaisance, à gay-ous-nous! Chantons Plaisance, à gay-ous-nous!"

musical score for a vocal ensemble and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (B.C.). The lyrics are in French. The piano accompaniment is at the bottom.

Vocal Parts:

- Soprano (S):** — Ou par la mort je vous gu. ni. rai. tous. Quoi, quoi, quoi, quoi!
- Alto (A):** — tons, dan. sions, chan. tons!
- Tenor (T):** — tons, dan. sions, chan. tons!
- Bass (B):** — tons, dan. sions, chan. tons!
- Bassoon (B.C.):** (sans C.B.)
deux

Piano Accompaniment:

The piano part consists of two staves (treble and bass clef). It provides harmonic support for the vocalists, with chords and melodic lines in the right hand and bass lines in the left hand.

434

Sopranos: On prétend braver mes soupes? Cou-rons, cou-rons
 Altos: Chan - tous!
 Tenors: Chan - tous!
 Basses: Chan - tous!
 Piano: (avec C.B.) fort down (avec C.B.)

Platée prend sa course et va se précipiter dans son marais.
La Pella emmène avec elle les différentes troupes se réjouir du raccommodement de Jupiter et de Junon.

[illegible]

On reprend le Chœur et la Danse,
page 397.