LUCIA BECKER CARPENA

CARACTERIZAÇÃO E USO DA FLAUTA DOCE NAS ÓPERAS DE REINHARD KEISER (1674-1739)

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Jank.
Co-Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

CAMPINAS
2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP
Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

C224c

Carpena, Lucia Becker.
Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739) / Lucia Becker Carpena. -- Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Helena Jank.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Keiser, Reinhard, 1674-1739. 2. Música. 3. Flauta doce. 4. Ópera - Alemanha. 5. Música barroca. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título e subtítulo em inglês: Characterization and use of the recorder in Reinhard Keiser's (1674-1739) operas.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music, Recorder, Opera - Germany, Baroque opera.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora: Adriana Giarola Kaiama, Edmundo Pacheco Hora, Mônica Isabel Lucas, Marcelo Fagerlande e Helena Jank (presidente).

Data da Defesa: 28-02-2007.

Programa de Pós-Graduação em Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Tese de Doutorado** em Música, apresentada pela Doutoranda **Lucia Becker Carpena** - RA 22308, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA-UNICAMP
Presidente/Orientador

Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci - Escola de Música – São Paulo
Membro Titular

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

Prof Dr.Marcelo Moraes Rego Fagerlande - Escola de Música/UFRJ
Membro Titular

Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas - ECA/USP
Membro Titular

2007 28747

Aos meus pais, Lygia e Carlos Alberto.

Ao Keki.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Helena Jank, pela acolhida deste trabalho e o carinho durante estes anos.

Ao Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl, muito mais que um co-orientador, que me apresentou a magia e a pluralidade do mundo da ópera, encontrando nele um lugar para Reinhard Keiser.

À Profa. Dra. Susanne Fontaine (Universität der Künste-Berlim), co-orientadora durante o estágio no exterior, que recebeu este trabalho com entusiasmo e me mostrou novos caminhos, dando novas perspectivas à minha pesquisa.

A Thomas Ihlenfeldt (Bremen), profundo conhecedor da obra de Keiser, pela generosidade e grandeza com que compartilhou seu conhecimento comigo.

À minha família, por acreditar em mim e por seu interesse e apoio incondicionais.
Ao Keki, companheiro em todas as horas, sem o qual este trabalho teria sido ainda mais difícil de ser realizado.
À Gabi, por sua alegria, mas principalmente pela compreensão que teve com minha ausência em tantos momentos.
À família Kleine, pelo seu apoio.

Aos colegas Kátia Kato, Marcos Holler, Mônica Lucas e Silvana Scarinci, fundamentais nesta caminhada por suas observações atentas, críticas e sugestões, mas principalmente por sua enorme amizade.
Aos amigos Daniel Wolff, Paulo Justi, Renate Sudhaus e Sarah van Cornewaal, pela colaboração na procura e coleta de material para meu trabalho.
À Dida Ramos, pelo *backstage.*

Ao Fernando Lewis de Mattos, amigo, professor e incentivador, exemplo a ser seguido.

Aos colegas de trabalho Celso Loureiro Chaves, Cristina Caparelli e Ney Fialkow, pelo estímulo para que eu desse este grande passo.

À Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Berlim), nas pessoas de seu diretor Dr. Helmuth Hell e suas bibliotecárias, que pela competência e solicitude tornaram possível que esta pesquisa tenha a amplitude e a profundidade que tem.

À Reinhard Keiser Verein (Teuchern), na pessoa de seu diretor, Bertram Adler, que generosamente tornou possível o acesso a material raro.

Aos professores Barthold Kuijken (Haia), Dr. David Lasocki (Indiana), Dra. Dorothea Schröder (Hamburgo), Dr. Klaus Zelm (Bochum), Dr. Massimo Ossi (Indiana) e Dra. Silke Leopold (Heidelberg), por suas importantes sugestões e colaborações neste trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e seu Departamento de Música pelo apoio institucional.
À Universidade Estadual de Campinas e ao FAEP.
À CAPES, pelo apoio financeiro por meio das bolsas PICDT e Sanduíche.

RESUMO

A tese trata da maneira como Reinhard Keiser (1674-1739) utilizou a flauta doce nas árias de suas óperas, e teve como objetivo principal ampliar o repertório orquestral e vocal com flauta doce. Para tanto, foram estudadas características da ópera no norte da Alemanha, a partir de suas origens, até o início das atividades do *Theater am Gänsemarkt*, em Hamburgo, onde Keiser trabalhou durante quase toda sua vida. Além disso, são apresentadas considerações a respeito do uso da flauta doce na música dramática dos séculos XVII e XVIII, de modo a compreenderem-se as especificidades propostas por Keiser. A bibliografia sobre o compositor, desde seus contemporâneos até a mais recente, é estudada com o objetivo de compreender o esquecimento e a reabilitação da produção de Keiser e sobretudo para conhecer quais características foram tradicionalmente atribuídas a ele. Por fim, apresenta-se uma discussão do uso da flauta doce nas árias de ópera de Keiser, comparando-as entre si e também com árias de outros compositores, com o intuito de caracterizar e contextualizar o emprego do instrumento, averiguando os procedimentos composicionais adotados. A análise dos dados levantados mostrou que Keiser manteve-se fiel a convenções tradicionais ao mesmo tempo em que as renovou, e ampliou princípios e procedimentos estabelecidos, acrescentando uma nova dimensão à flauta doce na música vocal e orquestral.

Palavras-chave: Reinhard Keiser; flauta doce; ópera barroca; ópera alemã.

ABSTRACT

The thesis examines how Reinhard Keiser (1674-1739) used the recorder in the arias of his operas. The text presents some aspects of northern german baroque opera, from its origins until the activities in the *Theater am Gänsemarkt* (Hamburg), where Keiser worked almost his entire life. There are also some considerations about the use of the recorder in 17th and 18th century opera, in order to understand the specific solutions proposed by Keiser. The bibliography about the composer is analyzed from his contemporaries until the most recent authors, to understand the oblivion and the later rehabilitation of Keiser's work, and, more especially, to know the specific characteristics assigned to him. At the end, the text discusses the use of the recorder in Keiser's operas in order to characterize and contextualize it, verifying his composicional proceedings. The analysis shows that Keiser, though relying on traditional proceedings, renewed and extended them, giving a new place to the recorder in vocal and orchestral music.

Keywords: Reinhard Keiser; recorder; baroque opera; german opera.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS:

1. Títulos das óperas de Keiser

AD = Adonis (1697)
AL = Almira (1706)
AR = Arsinoe (1710)
CI = Circe (1734)
CL= Claudius (1703)
CP = Cupido (1724)
CR =Croesus (1711)
CV = Carneval von Venedig (1707)
FR = Fredegunda (1715)
HE = Heraclius (1712)
JA = Janus (1698)
JO = Jodelet (1726)
LF = La Forza della Virtù (1700)
MF = Masaniello furioso (1706)
NB = Nebucadnezar (1704)
OC = Octavia (1705)
OR = Orpheus (1709)
PO = Pomona (1702)
TO = Tomyris (1717)
TR = Trajanus (1717)
UL = Ulisses (1722)

2. Bibliografia

AcM = Acta Musicologica
AmM = American Music
AMw = Archiv für Musikwissenschaft
AMZ = Allgemeine musikalische Zeitung
BAMS = Bulletin of the American Musicological Society
CMc = Current Musicology
COJ = Cambridge Opera Journal
DDM = Doctor Dissertations on Musicology, Indiana/EUA
DDT = Denkmäler Deutscher Tonkunst
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
EDM = Das Erbe deutscher Musik, Landschafts-Denkmale der Musik, Bayern.
EM = Early Music
EMH= Early Music History
GSJ = Galpin Society Journal
HJb = Handel Jahrbuch
HJbMw = Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft

IRASM = International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
JAMS = Journal of the American Musicological Society
JM = Journal of Musicology
JRMA = Journal of the Royal Musical Association
MGG = Musik in Geschichte und Gegenwart
MIGM = Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft
ML = Music & Letters
MMG = Monatshefte für Musik-Geschichte
MQ = The Musical Quarterly
MT = Musical Times
Mus. ms. = Musikalisches Manuscript [manuscrito musical, acervo da SBB]
Mus. ms. autogr. = Musikalisches Manuscript Autograph [manuscrito musical autógrafo, acervo da SBB]
Mus TxR = Musikalisches Textbuch (Rara) [libreto musical raro, acervo da SBB]
N = Notes
NGDMM = New Grove Dictionary of Music and Musicians
NGDO = New Grove Dictionary of Opera
PAPTM = Publication Aelterer Praktischer und Theorethischer Musikwerke
PRMA = Proceedings of the Royal Musical Association
REJ = The Recorder Education Journal
RM = Revue musicologie
SA = Sing-Akademie [acervo hospedado pela SBB]
SIM = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SMASH = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae
TVNM = Tijdschrift van de Verenigin voor Nederlandse Musiekgeschiedenis
VJzfMw = Vierteljahreszeitschrift für Musikwissenschaft

3. Instituições

D-Gs = Niedersächsisches Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen/Alemanha
D-HS = Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburgo/Alemanha
ÖNM = Österreichische Nationalbibliothek, Viena/Áustria
SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv, Berlim/Alemanha
W = Herzog August Bibliothek, Musikabteilung, Wolfenbüttel/Alemanha

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1. O desenvolvimento da ópera no norte da Alemanha.

Figura 1.1. Cidades e cortes alemãs com atividade operística ao longo dos séculos XVII e XVII (p. 10).

Figura 1.2: frontispício de *Dafne* (p. 13).

Figura 1.3: mapa de Hamburgo, 1651 (p. 24).

Figura 1.4: concerto festivo na *Drillhaus* no dia 31 de agosto de 1719 (p. 36).

Figura 1.5: capa do libreto de *Charitine* (p. 39).

Figura 1.6: o *Theater am Gänsemarkt* (p. 44).

Figura 1.7: reconstrução do palco do teatro a partir da descrição de Tessin (p. 46).

Figura 1.8: o palco do *Theater am Gänsemarkt* para a festa de coroação da rainha Wilhelmine Caroline (1727) (p. 47).

Figura 1.9: capa do libreto de *Diana* (p. 50).

Figura 1.10: o teatro de Ackermann (p. 71).

Figura 1.11: a presumível disposição da orquestra de Hamburgo (p. 77).

Figura 1.12: a orquestra da *Drillhaus* (1719) (p. 80).

Figura 1.13: a disposição da orquestra de Dresden em 1719 (p. 81).

Figura 1.14: a disposição da orquestra de Dresden em 1754, segundo Diderot e D'Alembert (p. 82).

Figura 1.15: a *Hamburguer Cithrinchen* (p. 89).

Figura 1.16: frontispício de *Orfeo* (p. 102).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01
.....

CAPÍTULO 1. O desenvolvimento da ópera no norte da Alemanha 09
1.1 Origens da ópera alemã 09
Considerações sobre a ópera alemã 16
Seelewig (1644)..... 18
Agostino Steffani 20
1.2. A atividade musical em Hamburgo até 1678 (inauguração do *Theater am Gänsemarkt*) (*TG*) 23
O *Rats-Musik* 28
As sociedades literárias e os *Singspiele* de Johhan Rist 31
O *Collegium Musicum* de Matthias Weckmann (1660-1674) 33
Os primeiros espetáculos operísticos antes do *TG* 37
1.3. O *Theater am Gänsemarkt* 41
A construção 41
Características do teatro 43
Funcionamento 51
Os primeiros anos 53
Fase áurea 57
Crise e declínio: os anos 1720/30..... 59
Diretores e *Kapellmeister* 74
Orquestra 75
Coro e cantores solistas..... 85
As fontes 87
..... 91
Características gerais 96
Óperas encenadas entre 1678-1738 .....
101

CAPÍTULO 2. A flauta doce e a orquestra de ópera 104
2.1. A orquestra do século XVII..... 108
A flauta doce na música dramática do século XVII..... 111
2.2. A orquestra da primeira metade do século XVIII..... 113
A flauta doce na música dramática do século XVIII.....

CAPÍTULO 3. Reinhard Keiser e suas óperas 117
3.1. Formação musical e influências importantes..... 117
3.2. Esquecimento e reabilitação..... 121

Registros 121
Esquecimento 122
Reabilitação 126
3.3. Os gostos reunidos nas óperas de Keiser 129
Características gerais e fases de composição 129
Libretos e temas..... 134
Instrumentação e orquestração das árias..... 135
Inovações propostas por Keiser..... 146

CAPÍTULO 4. As árias de Keiser com flauta doce 151
4.1. Óperas de Keiser com flauta doce 151
4.2. O uso da flauta doce 151
Perfil geral 151
Contextos 165
Procedimentos composicionais 168

CONCLUSÃO 181

BIBLIOGRAFIA 189

* * * * * *

ANEXOS

I. Reinhard Keiser

1. Dados biográficos: Keiser ano a ano..... 03
2. Keiser sobre ele mesmo..... 09
3. Fortuna crítica 12
3.1. No século XVIII (em ordem cronológica) 12
3.1.1. Feind 12
3.1.2. Mattheson..... 16
3.1.3. Walther..... 18
3.1.4. Telemann..... 18
3.1.5. Scheibe..... 20
3.1.6. Quantz..... 21
3.1.7. Burney..... 21
3.1.8. C. Ph. E. Bach..... 23
3.1.9. Reichardt 23
3.2. No século XIX (em ordem cronológica) 24
3.2.1. Koch 24
3.2.2. Fétis 25
3.2.3.Winterfeld..... 26

3.2.4. Lindner 26
3.2.5. Chrysander 27
3.2.6. Mendel/Reissmann 28
3.2.7. Eitner 28
3.3. No século XX (em ordem cronológica) 29
3.3.1. Leichtentritt 29
3.3.2. Kretzschmar 30
3.3.3. Schneider 30
3.3.4. Bianconi 30
3.3.5. Grout 31
3.3.6. Sadie 31
3.3.7. Roberts 31
4. Óperas de Reinhard Keiser (lista) 33
5. Recepção e reapresentação das óperas 40
6. Libretistas de Keiser 42

II. Sobre as óperas e árias 57
1. Óperas: tabela comparativa 57
2. Óperas: tabela comparativa (outros dados) 61
3. Árias com flauta doce (tabela) 63
4. Estatísticas das árias (tabela) 73
5. Óperas com flauta doce: resumo dos libretos 77
6. Textos das árias e recitativos 146
7. Capas dos libretos 169

III. O *Theater am Gänsemarkt (TG)* 175
1. Lista das óperas encenadas no *TG* 175
2. Datas e épocas importantes para o *TG* 181
3. Compositores do *TG* 183
4. Os cantores solistas 215
5. Preços dos ingressos 217

IV. Partituras das árias de Keiser 221

V. Gravações das árias de Keiser 304

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve suas origens na busca pela ampliação do repertório de música vocal com flauta doce, em especial as árias de ópera, levando à necessidade de contextualizar e caracterizar o uso e o papel do instrumento na orquestra dos séculos XVII e XVIII de modo geral, especialmente no que se refere ao repertório com voz. O repertório solista para flauta doce com orquestra, como os concertos de Vivaldi ou de compositores ingleses do século XVIII, já é antigo conhecido de flautistas e estudiosos, mas o repertório vocal com flauta doce é de modo geral pouco estudado, embora tenha alguns nichos mais bem focados, como é o caso principalmente das óperas de Händel e das cantatas de J. S. Bach e Telemann, há um bom tempo merecedoras da atenção de pesquisadores, intérpretes e editores. Um pouco menos conhecidas são as cantatas seculares de A. Scarlatti, Pepusch e Händel, mas elas têm sido objeto de estudo nos últimos 20 anos.

Nesta busca por repertório novo, encontramos as árias com flauta doce de Reinhard Keiser (1674-1739), considerado em sua época um dos grandes mestres da ópera alemã, especialmente nos anos 1700-1730. Embora tenha sido uma das figuras mais importantes do cenário musical germânico, seu nome praticamente desapareceu da historiografia musical no final do século XIX. O interesse pela obra de Keiser foi relativamente grande por parte de musicólogos alemães do século XIX, amparado em comentários elogiosos do século XVIII, feitos por teóricos (como Mattheson), compositores (como Quantz) e críticos (como Burney). Entretanto, este processo foi praticamente interrompido, principalmente pelos textos de Chrysander e Voigt (na passagem para o século XX), e pelas duas grandes guerras mundiais, sendo retomado de forma mais duradoura e efetiva apenas no final da década de 1950.

A volta de Keiser à pauta historiográfica se deu de modo extremamente tímido no começo do século XX, para só ganhar força em 1938, com a publicação da pesquisa de Walter Schulze sobre a ópera de Hamburgo, que revelou a importância do compositor para o *Theater am Gänsemarkt* (Teatro do Mercado dos Gansos) e para o desenvolvimento da ópera alemã. Passada a 2ª. Guerra Mundial, outro trabalho de peso foi publicado. Hellmuth Christian Wolff, aluno de Schulze, escreveu aquele que é considerado o

levantamento mais completo já feito a respeito da ópera em Hamburgo: desenvolvido durante a 2ª. Guerra e publicado em 1957, encontrou boa recepção e logo despertou o interesse de musicólogos pelo tema "ópera em Hamburgo". Entre os pesquisadores mais importantes que trataram do teatro em Hamburgo, temos Renate Brockpähler (1964)[1], George Buelow (1970), Klaus Zelm (1975), Hans-Joachim Marx (1978), Hans-Joachim Theil (1978), Joachim Wenzel (1978), Silke Lepold (1981), Carl Dahlhaus (1981), John Roberts (1986), Werner Braun (1987), Klaus-Peter Koch (1990), Dorothea Schröder (1997), Heinz Becker (material não publicado, s/d) .

Estes autores dedicaram-se a aspectos variados, tais como as relações políticas, sociais e econômicas relacionadas ao *Theater am Gänsemarkt*, o desenvolvimento do estilo "hamburgês" de ópera e a relação da ópera de Hamburgo com a ópera alemã posterior, mas nenhum deles se ocupou da flauta doce, fosse na obra de Reinhard Keiser ou na de outros compositores. O trabalho de Thomas Ihlenfeldt, que já encenou diversas óperas de Keiser e é um dos maiores estudiosos da ópera alemã do período, constituiu uma importante fonte para esta pesquisa através de diversos encontros realizados. Talvez Zelm tenha sido quem mais se aproximou da questão "Keiser e a flauta doce", ao comentar , a partir do seu estudo sobre as técnicas de orquestração de Keiser, que o compositor prezava muito a combinação flauta e voz, porém seu trabalho não fornece maiores informações a respeito[2].

Por outro lado, a literatura a respeito da flauta doce no contexto orquestral ou operístico também não é abundante, resumindo-se a poucos porém consistentes autores como Lasocki, Thieme, Simson e Rowland-Jones. Estes autores se ocupam de aspectos mais gerais do uso do instrumento, sendo que Thieme é quem trata com mais profundidade o assunto "flauta e ópera", de modo que a revisão bibliográfica acabou por mostrar a grande lacuna existente nas pesquisas sobre o papel da flauta doce na orquestra dos séculos XVII e XVIII e sua relação com a música vocal do mesmo período.

---

[1] Está citado o ano da primeira publicação de cada autor a respeito da ópera em Hamburgo. Para a lista completa, ver a bibliografia ao final deste trabalho.

[2] "A combinação voz soprano e flauta ("Flöte" no texto de Zelm) era especialmente estimada por Keiser" (ZELM, 1975, p. 176).

A trajetória de Reinhard Keiser encontra-se estreitamente vinculada à existência do *Theater am Gänsemarkt*, e sua caudalosa produção foi praticamente toda dedicada ao palco deste teatro, de modo que é impossível estudarmos a obra de Keiser (sob qualquer aspecto que seja) sem conhecermos a história deste que foi um fenômeno entre os teatros de ópera de sua época. Do mesmo modo, dado o pouco conhecimento sobre a trajetória da ópera alemã em seus primórdios (da qual Keiser é elemento fundamental), tornou-se imprescindível a pesquisa sobre as condições que propiciaram o desenvolvimento da ópera na Alemanha, particularmente em Hamburgo, e que fizeram da cidade um dos mais importantes pólos operísticos da Europa na primeira metade do século XVIII.

Como dissemos, a pesquisa centrou-se no repertório da flauta doce, mas entendemos que o ineditismo do tema tratado justifica uma ampla introdução, uma vez que são múltiplos os assuntos pouco conhecidos que se apresentam. Acreditamos que somente a partir destas informações que caracterizam Keiser e seu tempo podemos compreender a dimensão e a importância de sua obra para a diferenciação do papel da flauta doce na orquestra, para as transformações sofridas pela orquestra no início do século XVIII e também para o desenvolvimento da ópera alemã.

O presente trabalho propõe-se a estudar um aspecto até agora desconhecido da produção operística de Keiser: suas árias com flauta doce *obbligato.* A pesquisa foi concentrada no acervo da Staatsbibliothek zu Berlin – Preuβischer Kulturbesitz (SBB) que possui cerca de noventa por cento das óperas existentes do compositor Reinhard Keiser, e em outros acervos, principalmente o da *Keiser Verein* (em Teuchern, cidade natal do compositor), e o acervo pessoal de Thomas Ihlenfeldt, um dos mais importantes estudiosos da obra de Keiser[3]. Esta pesquisa esbarrou contudo na dificuldade de obtenção do material musical, especialmente por causa das perdas sofridas durante a 2ª Guerra Mundial, que destruiu os abundantes registros que havia em Hamburgo e outras cidades como Berlim e Dresden. Soma-se a isso o fato de muitas partituras não terem sido

[3] Durante a pesquisa, também foram consultadas as obras sacras de Keiser disponíveis na SBB, ocasião em que constatamos o uso da flauta doce, mas devido aos limites da pesquisa não serão feitas menções a esta parte da produção de Keiser. Para este tema ver DRAUSCHKE, 2004.

restituídas às bibliotecas alemãs depois do final da guerra, permanecendo, em grande parte, em bibliotecas da Polônia e da Rússia.

Com isso, de um total de óperas estimado em cerca de sessenta obras, tivemos acesso à totalidade do que restou, 23 partituras de óperas, sendo vinte delas completas e outras três incompletas, faltando nestas os recitativos e movimentos instrumentais. As coleções de árias, tão comuns no século XVIII, revelaram-se uma fonte frustrante, pois contêm as mesmas árias encontradas nas óperas das quais há partitura completa. De todo modo, encontramos um número surpreendente de árias para flauta doce, fato que por si só já contempla o principal propósito desta pesquisa, o da ampliação do repertório.

Partimos da coleta de árias isoladas, feita em fontes conhecidas e de acesso relativamente fácil (edições modernas de árias ou óperas completas), e acabamos por encontrar treze árias com flauta doce (solo e *tutti*). Buscando maior rigor acadêmico, orientamos o trabalho para o esgotamento das fontes, buscando a totalidade das árias com flauta doce, que acabou por exigir uma pesquisa junto às fontes originais, concentradas no acervo da SBB. Esta pesquisa revelou um número surpreendente de árias (59 no total), muito superior ao esperado, que apresentou muita variedade em relação ao uso tradicional atribuído à flauta doce e observado no repertório conhecido.

Procurando compreender a forma como Keiser usou a flauta doce em suas óperas, demos início a um levantamento completo de todas as óperas, movimento por movimento (abertura, recitativos, árias, coros e movimentos instrumentais), identificando aspectos como tonalidade, métrica, forma, instrumentação, para verificar um possível procedimento característico de Keiser. Paralelamente, atendendo a sugestões feitas pelos professores Massimo Ossi (Universidade de Indiana/EUA), Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP) e Susanne Fontaine (Universität der Künste/Berlim) realizamos um estudo paralelo, dos libretos, para identificar os contextos dramáticos nos quais o instrumento aparece, visando averiguar uma possível relação entre o uso tradicional da flauta doce e o keiseriano.

Para verificar a relação entre o tratamento dado à flauta doce por Keiser e seus contemporâneos atuantes no *Theater am Gänsemarkt*, e averiguar eventuais especificidades

dos procedimentos composicionais de Keiser, comparamos o conjunto das árias com flauta doce entre si, que incluiu árias de Kusser, Steffani, Conti, Mattheson, Händel, Schürmann e Telemann. Este procedimento encontra referências em obras de autores como Zelm, Koch, Roberts, Strohm e Steblin, que possuem metodologia de trabalho semelhante, buscando a comparação entre os estilos de compositores como uma maneira de identificar procedimentos pessoais.

Procuramos assim verificar se havia nas árias de Keiser um padrão característico no tratamento da flauta doce, observando-se os seguintes aspectos: tonalidade, métrica, forma, orquestração, número de flautas usadas, presença ou não de baixo contínuo, quais personagens cantam, o caráter destes personagens, registro vocal dos cantores, número de cantores e os contextos em que a ária aparece (tabelas do anexo II). O resultado mostrou que não se confirma a hipótese apresentada pela tradição, pelo repertório mais usualmente tocado (e confirmada pelo repertório dos demais autores do *Theater am Gänsemarkt*), que tende a associar a flauta doce quase exclusivamente a contextos pastoris, de amor ou de sono e limita seu repertório a poucas tonalidades e métricas.

Resultou daí a divisão do trabalho em quatro capítulos. O primeiro é dedicado ao desenvolvimento da ópera na Alemanha, à vida musical em Hamburgo até a criação do *Theater am Gänsemarkt* e ao teatro propriamente dito. O segundo capítulo trata da relação da flauta doce com a ópera e da participação do instrumento nas orquestras de ópera durante os séculos XVII e XVIII, em especial a orquestra do *Theater am Gänsemarkt*. O terceiro capítulo trata da biografia, da produção operística e da recepção da obra de Keiser, ontem e hoje. O último capítulo é dedicado às árias de Keiser com flauta doce *obbligato*, onde são caracterizados os contextos em que o instrumento aparece nas óperas e o uso que Keiser faz dele. Um trabalho destas proporções naturalmente produz muitas informações que não foram usadas no corpo do texto principal por fugirem do foco do trabalho. Contudo, estes dados são interessantes de modo geral e complementam as informações principais, tendo sido por isso incluídos nos anexos.

Embora importantes para o tema estudado, há alguns assuntos que não fizeram parte da proposta deste trabalho, a saber: os elementos da retórica presentes no discurso

musical de Keiser, a preocupação com uma possível intenção nacionalista na ópera de Hamburgo e a definição do que seria uma música alemã[4]. Os dois últimos tópicos em especial fazem parte de uma discussão que permeia a historiografia, com diversas implicações. Além disso, existe a dificuldade de adequação do vocabulário, de termos como *Singspiel/Opera*, germânico/alemão, *Lied*/canção, ópera/drama em alemão, que não encontra uma correspondência precisa nas diversas línguas. Este e outros aspectos foram tratados por teóricos do século XIX (Lindner, Dommer e Schletterer), da primeira metade do século XX (Schulze, Schiedemaier e Wolff) e do pós-guerra (Koch, Marx, Schröder, Strohm, Warrack, Leopold e Aikin).

O principal problema a ser solucionado neste trabalho em termos de terminologia foi em relação aos muitos nomes usados na Alemanha para designar a música dramática secular (em alemão ou não), tais como *Singspiel*, *Trauerspiel*, *Tragisches Gedicht* e *Opera*, pelo quê usaremos o termo genérico "ópera" para nomear este tipo de música[5]. Do mesmo modo, referimo-nos a "Alemanha" como os territórios onde se falava alemão, tratamos "ária" como melodia acompanhada/canção/*Lied*, e "germânico" e "alemão" como equivalentes.

Todos os textos dos séculos XVII e XVIII estão apresentados em sua forma original, ao pé da página. As traduções são de nossa autoria, salvo casos em que o nome do tradutor está devidamente identificado. Utilizamos a grafia igual à encontrada nas fontes (mesmo que não seja igual para um mesmo autor ou um mesmo período) e mantivemos a disposição gráfica dos textos das árias e recitativos (anexo II) igual à encontrada nos libretos, para não comprometer a métrica e versificação.

---

[4] Para este tema, sugerimos a consulta a: APPLEGATE, Celia e POTTER, Pamela. *Music and German National Identity*. Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

[5] Já em meados do século XIX Schletterer procurou estabelecer um conceito para este gênero, diferenciando *Singspiel* de *Oper*, tomando por critério o material elementar de cada um: a comédia para o *Singspiel* e a tragédia para a *Oper*. O elemento em comum para ambos seria a presença da música, integral ou parcialmente, mas Schletterer faz questão de lembrar que o termo *Singspiel* já estava presente na Alemanha desde pelo menos o século XV, designando espetáculos cênicos com música, e que portanto a adoção do termo para o novo espetáculo desenvolvido em Florença no final do século XVI e adotado na Alemanha partir de meados do século XVII seria natural por tratar-se de um estrangeirismo, mas não de um gênero novo, desconhecido (1863, pp. 118-119).

CAPÍTULO 1

O desenvolvimento da ópera no norte da Alemanha

1. O desenvolvimento da ópera no norte da Alemanha

1.1. Origens da ópera alemã

Se comparado a outros países da Europa, o início da ópera na Alemanha ocorreu de modo bastante peculiar: não foi o resultado da evolução de um gênero, como havia ocorrido na Itália, nem teve um desenvolvimento unificado e centralizado, como na França. Este processo diferenciado ocorreu em função da estrutura política fragmentada que havia no território germânico[1] e também, das grandes diferenças culturais entre os territórios, cortes e regiões.

Desde muito cedo a ópera despertou grande interesse nas cidades e cortes germânicas do sul (região contra-reformada), especialmente na Áustria, onde o arcebispo de Salzburgo, Marcus Sitticus von Hohenems havia contratado o italiano Francesco Rasi em 1612[2]. Como fruto desta iniciativa, a primeira ópera encenada em território germânico foi apresentada em Salzburgo em 27 de janeiro de 1614 (num palco especialmente construído para este fim), pouco tempo após o surgimento do *dramma per musica* em Florença[3]. Logo em seguida, no dia 10 de fevereiro, foi apresentada uma versão de *Orfeo*, que Warrack acredita que tenha sido a de Monteverdi, devido à presença de Rasi na corte (2001, p. 17). Depois de Salzburgo, a ópera trilhou um caminho em direção ao centro e ao norte da Alemanha, passando por Viena (1626), Praga (1627) e Torgau (1627), nas regiões contra-reformadas na Alemanha.

O mapa abaixo mostra todas as cidades e cortes germânicas que possuíam teatros de ópera ou apresentaram óperas ao longo dos séculos XVII e XVIII, e permite identificar a concentração de atividade operística na região centro-norte da Alemanha.

---

[1] Para se ter uma idéia da complexidade da estrutura política nos territórios germânicos, durante os séculos XVII e XVIII o Sacro Império Romano Germânico era formado por mais de 300 entidades políticas, entre reinos, ducados, cidades livres, principados eclesiásticos e seculares (SPITZER, 204, p. 213).

[2] Segundo Warrack (2001, p. 17) o arcebispo tinha origem italiana e queria manter laços com a Itália, especialmente Mântua (Rasi havia servido na corte dos Gonzaga). Além de poeta, cantor e compositor, Rasi havia sido um dos membros fundadores da Camerata de Bardi em Florença, cantou o papel de Aminta na ópera *Euridice* de Peri (em 1600) e possivelmente também o papel-título da ópera *Orfeo* de Monteverdi (1607).

[3] Não se conhece o nome da ópera encenada em Salzburgo nem o de seus autores, mas sabe-se que foi uma "Hoftragicomoedia" (tragicomédia de corte) italiana (WARRACK, 2001, p. 17).



Figura 1.1.: cidades e cortes alemãs com atividade operística ao longo dos séculos XVII e XVIII[4].

"Enquanto Viena já começou com óperas italianas [em italiano], algumas das cortes do norte fizeram esforços no sentido de apresentar óperas em alemão" (DENT, 1944, p. 221). Em geral, tratava-se de óperas italianas traduzidas para o alemão, como a *Dafne* (1627) de Martin Optiz[5] (1597-1639) e Heinrich Schütz (1585-1672), adaptada do libreto de

[4] BROCKPÄHLER, 1964, p. 25.

[5] Optiz era teórico de formação humanista, organizador de edições e tradutor de obras da Antigüidade clássica e tinha por meta adequar a produção literária alemã às normas clássicas. Observou a métrica natural da

Ottavio Rinuccini (1562-1621). Entretanto, este processo de difusão da ópera, bem como toda e qualquer atividade artística, foi praticamente interrompido pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), que atingiu profundamente os territórios germânicos. (Além de ter reduzido a população de 30 para 20 milhões de habitantes, a guerra destruiu a economia da região).

Terminada a guerra, várias cortes germânicas (especialmente Viena, Munique e Dresden) se reestruturaram e passaram a se interessar pela ópera italiana e pela criação de óperas em território germânico, e com isso, ao redor de 1675, iniciou-se em várias cortes e cidades comercialmente importantes um movimento em direção à criação de óperas em alemão, sem que contudo houvesse um projeto político para isso ou mesmo um grande centro produtor e difusor de óperas (como o eram Paris ou Londres). O que se viu foram várias cidades e cortes que cultivaram a ópera de forma mais ou menos autônoma: no sul havia a cidade de Nurembergue e as cortes de Ansbach, Durlach e Bayreuth; na região central, a cidade de Leipzig[6] (importante pólo comercial) e as cortes de Weiβenfels, Altenburg e Meiningen. Entretanto, segundo Grout (1946, p. 577), por estarem mais longe "do poder imperial [sediado em Viena] e da influência cultural italiana", as regiões central e norte foram as que lidaram de forma mais criativa e independente com os modelos musicais da época.

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

---

língua alemã e fez tentativas no sentido de estabelecer normas de versificação para a poesia germânica (ROSENFELD, 1993, pp. 49-53). Publicou em 1624 um livro intitulado *Buch von der deutschen Poeterey* (Livro da Poesia Alemã) no qual sistematizou suas conclusões e sugeriu que o *Hochdeutsch* (alto alemão) fosse adotado como a língua culta corrente, ao contrário do latim. Em outro livro (uma versão de *Judith*, 1635), ele afirmou a necessidade de os poetas alemães se afastarem dos cânones clássicos e dos princípios estabelecidos pela *Camerata* de Bardi, alegando "motivos didáticos e patrióticos" (WARRACK, 2001, p. 20).

[6] A casa de ópera de Leipzig foi fundada em 1693 por Nikolaus Strungk, (1640-1700) que havia sido um dos fundadores da ópera de Hamburgo, em 1678. O sucesso da ópera foi tão grande em Leipzig que acabou motivando reclamações do diretor da *Thomasschule*, Johann Kuhnau, que alegava que perdia seus cantores e instrumentistas da escola, que eram recrutados para participar das apresentações operísticas, prejudicando a música sacra.

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

A *Dafne* de Schütz – a primeira ópera alemã

Foi em Torgau, residência do duque da Saxônia, que surgiu aquela que é considerada por muitos como a primeira ópera alemã: *Dafne*, de Optiz e Schütz, encomendada para celebrar o casamento da princesa Sophie Eleonore da Saxônia com o *Landgraf* Georg II de Hessen-Darmstadt e encenada em 13 de abril de 1627, no castelo de Hartenfels. A pedido do eleitor Georg I, pai da noiva, foi providenciada uma cópia da *Dafne* de Peri e, apesar de o libreto de Torgau ser uma tradução de Optiz para o alemão do texto original de Rinuccini, houve alguma contribuição original do tradutor para o libreto (como se comprova pelo frontispício do libreto)[7] (WARRACK, 2001, p. 18).

[7] "Em muitas partes escrita por invento próprio de Martin Optiz" (*Aus mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Spizen*, linhas 19 a 21 do frontispício).

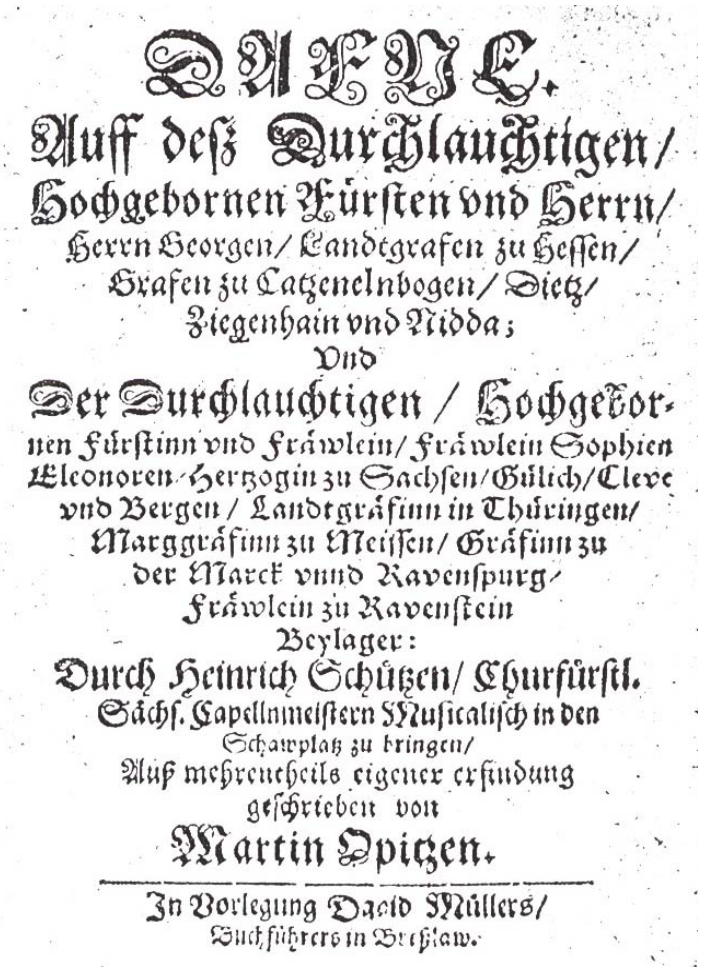

DAFNE.
Auff deß Durchlauchtigen/
Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/
Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/
Grafen zu Catzenelnbogen/ Dietz/
Ziegenhain vnd Nidda;
Vnd
Der Durchlauchtigen / Hochgebornen Fürstinn vnd Frawlein/ Frawlein Sophien Eleonoren Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve vnd Bergen / Landtgräfinn in Thüringen/ Marggräfinn zu Meissen/ Gräfinn zu der Marck vnnd Ravenspurg/ Frawlein zu Ravenstein
Beylager:
Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl.
Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den Schawplatz zu bringen/
Auß mehrentheils eigener erfindung geschrieben von
Martin Opitzen.
In Verlegung David Müllers/
Buchführers in Breßlaw.

Figura 1.2: frontispício de *Dafne*[8].

A música era totalmente original, composta por um músico alemão e cantada em alemão, mas infelizmente a partitura foi perdida, de modo que não podemos saber como era esta primeira ópera escrita na Alemanha, mas Warrack afirma que a narrativa era acompanhada por canções estróficas, danças e coros e "como ópera, não parece ter representado um avanço qualitativo em relação ao exemplo germânico pré-existente"[9] (2001, pp. 18-19).

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

[8] COELHO, 2000, p. 17.

[9] O autor não cita exemplos, mas podemos supor que ele se referisse ao *Singspiel*, teatro falado acompanhado de música, presente na Alemanha desde pelo menos o século XV. Ver SCHLETERER, 1863.

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

> "Em minha recente viagem à Itália, tive contato com um tipo especial de composição, a saber, como uma comédia [Comedi] a muitas vozes poderia ser traduzida para o estilo recitativo [redende Stylo] e como poderia ser encenada no palco de forma cantada, coisas as quais (deste tipo, penso eu) são totalmente desconhecidas na Alemanha [Teutschland[10]] e que, por conta dos tempos difíceis[11] não puderam até agora ser praticadas nem ser encorajadas aqui, e portanto eu considero uma pena que estas invenções verdadeiramente majestosas e principescas (entre as quais a minha música não contaria (...)) tenham sido negligenciadas, não sejam conhecidas e praticadas por outros de melhor engenho [que o próprio Schütz]"[12] (in: WARRACK, 2001, p. 19).

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

[10] Literalmente, "terra teutônica/dos teutônicos".

[11] Referindo-se provavelmente à Guerra dos Trinta Anos.

[12] "Auf meiner jüngsten in Italien gethanen reise ich mich noch auf eine absonderlich Art der Composition begeben hette, nemblich wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in rededen Stylo übersetzt vndt auf den Schaw gebracht vndt singende agiret werden könne, welche Dinge meines Wissens (auf solcher Art, wie ich meine) in Teutschland noch ganz ohnbekannt, bishero auch wegen des schweren Zustandes bey uns weder practiciert noch befödert worden, vndt ich dafür halte, das es Schade sey, das solche recht Majestätische vndt fürstliche inuentionen (worunter zwar meine Music nicht zu rechnen sein würde vndt sonsten wegen mehrere dazu gehörigen Sachen also von mir intitoliret werden) ersitzen bleiben, von andern vndt bessern ingeniis nicht auch gestehn und practiciret werden soll".

características da tradição alemã, como o uso de canções estróficas[13] e o fato de a obra ser totalmente cantada, sem os recitativos à italiana[14]. Seguiram-se a ela outras óperas, entre elas: *Armelinde* ("Singe-spiel", 1657), com libreto do Duque de Braunschweig[15] e música de Johann Jakob Löwe (1629-1703) (música perdida); *Orpheus aus Tracien* ("Tragisches Gedicht", 1659), mesmos autores (música perdida) e *Adam und Eva* ("Singe-spiel", 1678) com libreto de Christian Richter (?-?) e música de Johann Theile (1646-1724) (obra que inaugurou o *Theater am Gänsemarkt* de Hamburgo).

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

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

[13] A métrica alemã é baseada nos pés, e não na contagem de sílabas, como nas línguas latinas. Para maiores informações a respeito, ver AIKIN (2002), WAGENKNECHT (1999, pp. 1-77), BUSCH (1992) e SCHMITZ (1910, pp. 254-277).

[14] Por sua importância no desenvolvimento do gênero na Alemanha, a ópera será apresentada com maior detalhamento adiante.

[15] Trata-se provavelmente de Augustus, der Junge (1634-1666).

revelaram de importância crucial para o desenvolvimento da ópera na cidade (para detalhes sobre as academias de Hamburgo, vide o sub-capítulo 1.2).

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

Considerações sobre a ópera alemã

As condições que proporcionaram o surgimento da ópera na Alemanha fazem com que seja difícil definir o que tenha sido a ópera alemã em seu princípio. Como diz Grout (1988, p. 129), do ponto de vista teórico, uma ópera genuinamente alemã seria aquela composta por alemães, com tema e libreto originais em alemão, para uma platéia alemã, cantada em alemão, com músicos e cantores alemães, de acordo com o estilo musical vigente na Alemanha, assim como havia ocorrido em maior ou menor grau na Itália e na França. Entendemos ser esta uma definição impossível de ser concretizada, quase uma sugestão irônica do autor, dada a impossibilidade de sua realização em face à complexa cena musical na Alemanha do século XVII.

O que se tem é um quadro diferente do proposto por Grout: a incipiente música dramática secular alemã envolveu em sua maior parte compositores e cantores estrangeiros, apresentando-se para um público alemão cujo gosto era baseado em modelos franceses e italianos; havia ainda os libretos, quase todos em italiano ou em traduções do italiano para o alemão. E ainda no caso dos compositores alemães, estes escreviam em estilo italiano ou francês. Uma das explicações possíveis para esta situação complexa é a Guerra dos Trinta Anos, que destruiu a estrutura política, econômica e cultural dos estados que compunham o Sacro Império Romano Germânico, tornando-o suscetível à influência da música de outras tradições européias (GROUT, 1946, p. 575). Esta influência

se manifestou no grande uso de estrangeirismos na língua alemã, na adoção do francês como língua culta[16], no desejo de imitação do modelo de Versalhes, que representava a glória e o esplendor de uma nação unificada. Este comportamento não foi exclusivamente germânico; manifestou-se de modo semelhante em outras cortes européias, porém, ao contrário da ópera francesa, cuja existência estava ligada única e exclusivamente ao rei, a ópera alemã também seguiu o caminho burguês da ópera veneziana, orientada para o público pagante. Diferentemente da ópera francesa, que buscou a criação de um gênero universalmente aceito, difusor e representante do poder absoluto de Luís XIV, a ópera na Alemanha trilhou o caminho da originalidade, da inovação e da renovação permanentes.

De modo geral, a incipiente ópera alemã baseou-se no modelo florentino de *dramma per musica*, em cinco atos, mas rapidamente incorporou influências venezianas, resultando na estrutura "abertura-seguida-de-três-atos". (Aliás, a ópera de Hamburgo foi especialmente influenciada pelo gênero veneziano, além de ter em comum com a cidade de Veneza o fato de também ser um porto, uma cidade cosmopolita e um importante pólo comercial). O material musical desta ópera alemã incipiente era constituído basicamente por canções em geral estróficas, de origem popular, e também por *Lieder* (canções) solo, nos moldes desenvolvidos por Heinrich Albert (1604-1651) e Adam Krieger (1644-1666) na metade do século XVII. De modo geral, as canções tinham caráter popular, em padrões rítmicos regulares, sem ornamentação melódica. Havia também muitos exemplos de canções na chamada *Barform* (AAB), padrão típico da época dos *Minnesänger*. A partir do final do século XVII, a ária da capo seria o padrão adotado, com predominância das árias para voz solo e raros duetos (o que rapidamente passaria a gerar monotonia para o público, motivando a criação de árias com mais vozes) (GROUT, 1946, p. 584).

Como foi dito, no início eram muito comuns as traduções de libretos italianos originais, com a criação apenas de nova música (como no caso da *Dafne* de Schütz), mas com o passar do tempo, rapidamente este aspecto foi sendo modificado: os libretos eram escritos diretamente em alemão e, apesar de manterem a mitologia greco-romana como fonte importante, os temas das óperas passaram a ser extraídos também da história alemã

[16] O uso do francês como língua culta se revelou duradouro, persistindo até o reinado de Frederico, o Grande (1740-1786), que dizia que o alemão era a língua para se falar apenas com os cavalos.

ou da Bíblia, ao contrário do modelo estabelecido na ópera italiana (cujos temas eram em sua maioria mitológicos[17])[18]. A influência francesa manifestou-se especialmente através da abertura tripartida (lento-rápido-lento) e da inclusão de danças ou movimentos de dança durante os atos e no final das óperas. Outra herança francesa foi a importância dada ao coro e o trabalho musical mais elaborado na música instrumental (dissociada da ação), em sinfonias, balés e divertimentos.

Entre os fatos mais importantes que marcaram a fase inicial da ópera alemã estão a criação de *Seelewig*, em 1644, e a presença do compositor italiano Agostino Steffani na Alemanha, principalmente na corte Hannover.

Seelewig

Intitulada *Die geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel, gennant Seelewig, Gesangsweis auf Italienische Art gesetzt* (Pastoral espiritual ou Uma alegre peça cantada, intitulada Seelewig, escrita à maneira italiana), a obra foi fruto do trabalho de Harsdörfer e Staden e apresentada em Nurembergue em 1644. Sua importância reside no fato de ser o mais antigo dos libretos de música dramática secular alemã cuja partitura também sobreviveu[19]. Ao que se sabe, é também a tentativa mais antiga de criação[20] de uma ópera com traços de originalidade em relação aos modelos italianos vigentes, por meio da introdução de elementos germânicos, como o uso do idioma alemão, das canções estróficas (de uso

---

[17] A primeira ópera a ter tema histórico foi *L´Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi (1642).

[18] Lamentavelmente, não dispomos da maior parte das partituras destas primeiras obras escritas na Alemanha, combinando música e drama, o que torna bastante complexa a tarefa de estudar esta fase da história da música alemã. As partituras completas mais antigas existentes são *Seelewig* (1644), *Die drey Töchter Cecrops* (1679) e *Ariadne* (1691). Não se pode saber com precisão como os compositores absorveram o modelo italiano e o adaptaram. Por exemplo, até que ponto a música de Schütz (*Dafne*, 1627) apresentava características originais em relação ao modelo italiano vigente? Através do material disponível (libretos, partituras e relatos), podemos perceber que, desde o início, houve uma adaptação do termo italiano *dramma per musica*, enfatizando o uso dramático da música. Na capa de *Dafne* aparece a instrução "musikalisch in den Schauplaz zu bringen" (a ser apresentado no palco de forma musical, linhas 17 e 18 do frontispício, figura 1.2). Há uma grande variedade de termos para nominar a música dramática secular em alemão, entre eles: *Sing-Spiel*, *Singe-Spiel*, *Singe- und Lustspiel*, *Musikalisches Schau-Spiel*, *Musikalisches Trauer-Spiel*, *Drama musicale*. Sabe-se também que, pelo menos até 1721, ano da criação de *Der geduldige Sokrates*, de Georg Phillip Telemann (1681-1767), ainda se usava o termo *Singspiel* para designar este tipo de espetáculo. "O termo *opera* não aparece em partituras alemãs antes de 1720" (GROUT, 1988, p. 131). Após esta data, com a adoção integral e definitiva do padrão italiano de ópera, a discussão perde seu sentido, pois o uso do termo em italiano é totalmente adequado.

[19] A primeira edição moderna da partitura (e a única existente até hoje) foi realizada por Robert Eitner, em 1881 (in: MMG, Heft 8, pp. 55-150).

[20] Usamos o termo "criação" com o propósito de ressaltar a originalidade contida na obra.

corrente e extremamente populares na Alemanha), de gêneros poéticos da poesia alemã e também, da instrumentação em uso na época (de grande conjunto instrumental misto). A partitura indica uma orquestra composta por três violinos, três flautas doces, três *Schalmeyen*[21] (sopros de palheta dupla), um *grobes Horn* (trompa) e uma teorba[22].

A publicação da obra aconteceu de forma curiosa, em 1644, no quarto volume de em um periódico chamado *Frauenzimmer Gesprächspiele*[23]. Nele o poeta apresenta sua obra acompanhando-se ao alaúde e a interrompe continuamente para analisar e comentar cada trecho com seus companheiros de conversa[24]. Na discussão estão temas como a poesia e o drama alemão contemporâneos e a adequabilidade da língua alemã para o drama pastoral, bastante atuais em virtude das academias literárias, tão em voga na época[25]. Trata-se de uma iniciativa totalmente original para a época, uma vez que "quaisquer afirmações de caráter teórico sobre ópera são uma raridade antes da fundação da ópera de Hamburgo, em 1678" (HUFF, 1998, p. 346). Por trás desta atitude inédita, de análise do conjunto, pode-se perceber uma postura algo independente do autor, normalmente inviável por causa da estreita ligação entre o mecenato privado e a produção de óperas. Um dos motivos para esta atitude pode ser que, uma vez que a criação de *Seelewig* não esteve diretamente relacionada ao patrocínio de príncipes, Harsdörfer provavelmente sentiu-se livre para tecer seus próprios comentários de forma independente[26]. Huff define as inovações propostas por Harsdörfer e que podem ser caracterizadas como "qualidades alemãs" (e que por isso fariam de *Seelewig* uma ópera alemã): escolha do nome da peça como *Singspiel* (termo em alemão) e não *opera* (em italiano); todos os personagens são alegóricos, têm

---

21 Substituídos gradativamente pelos oboés a partir dos anos 1670/80.

22 A primeira gravação desta obra de grande valor histórico foi realizada apenas em 2003, pelo selo CPO.

23 Esta coleção, publicada por Michael Endter entre 1641-49 era composta por 8 volumes, todos de autoria de Harsdörfer. Neles, sob o nome de Reymund Discretin, o poeta discute vários temas na companhia de "três senhoras e três cavalheiros". *Seelewig* aparece no quarto volume da série. (WARRACK, 2001, p. 21 e WINKLER, 2003, p. 15).

24 Ao longo da apresentação, o autor faz questão de sempre lembrar que esta não é a forma de apresentação ideal da obra, que conta com mais cantores/personagens.

25 No que diz respeito a suas preleções sobre a ópera, Harsdörfer a declara "uma forma unificada/una, com a música atuando como a força que mescla a pintura consigo, em um novo todo". Harsdörfer também discute técnicas que poderiam atingir este ideal e qualifica a ópera italiana como sendo "afetada, artificial, e (pior que tudo), estrangeira: a ópera alemã deveria apresentar ações heróicas e instrução moral" (WARRACK, 2001, p. 21).

26 Inclusive Harsdörfer pertencia a duas academias, a *Fruchtbringende Gesellschaft*, fundada em 1617, e a *Pegnesischen Blumenordnen*, da qual foi fundador juntamente com Johann Klaj (1616-1656), em 1644, na cidade de Nurembergue (WARRACK, 2001, p. 21).

nomes germanizados e não são tirados da mitologia greco-latina, como, por exemplo, Sinnigunda (a Sensualidade) e Gwissulda (a Consciência); o tema é claramente protestante: a salvação da alma escravizada (no caso, a de Seelewig pela volúpia) ocorre pela intercessão divina (1998).

Agostino Steffani

No século XVII havia no norte da Alemanha um número relativamente pequeno de compositores alemães envolvidos na composição de música dramática (secular ou não), concentrados nas cortes de Braunschweig e Hannover e nas cidades de Hamburgo e Leipzig. Sabe-se que havia bastante contato entre eles; prova disso é o fato de uma mesma ópera ser apresentada em várias cidades, o que gerou a rápida difusão deste novo gênero. Entre estes pioneiros, estavam os primeiros compositores do teatro de ópera de Hamburgo: Johann Theile, Nikolaus A. Strungk e Johann Franck (1644-1710)[27]. Como já mencionado, os compositores que se dedicavam à ópera eram em sua maioria italianos e escreviam no estilo vigente e conhecido, sem promover inovações ou trazer novo impulso ao desenvolvimento do gênero em território germânico. O único italiano a contribuir significativamente para a transição da ópera do século XVII para o XVIII foi Steffani[28],

[27] Por serem os que mais se destacaram e por sua relação direta com o *Theater am Gänsemarkt*, serão apresentados individualmente e em maiores detalhes no anexo II.3.

[28] Compositor, diplomata e padre (mais tarde nomeado bispo), foi um importante difusor da ópera italiana na Alemanha. Escreveu dezoito óperas entre 1681 e 1709 e atuou de forma muito intensa, especialmente em Munique e Hannover. Sua dedicação e produção foram tão diretamente ligadas ao território germânico que muitas de suas óperas foram encenadas apenas na Alemanha e permaneceram desconhecidas na Itália. Sua obra mescla elementos da ópera veneziana, napolitana e francesa, e, de todos os compositores italianos atuantes na Alemanha, Grout o considera "o principal intermediário entre a ópera italiana do final do século XVII e as óperas alemãs de Keiser e Händel" (1988, pp. 120-21). Residindo em Munique desde os treze anos de idade (1667-1672), teve sua formação musical elementar na cidade e posteriormente estudou em Roma, onde conheceu Cesti, Bernabei, Carissimi e Stradella. De volta a Munique (1674-1688), galgou postos cada vez mais importantes até chegar a *Kammermusikdirektor* do Imperador Maximiliano II Emanuel (sua atuação junto ao Imperador incluía também pequenas tarefas diplomáticas, que acabaram por fazê-lo construir uma importante e respeitada carreira como diplomata, em detrimento de suas atividades musicais). Enquanto esteve a serviço de Maximiliano, foi enviado a Paris para estudar com Lully e aprender o estilo francês, novidade e verdadeira febre musical da época. Permaneceu em Paris de 1678 a 1679 e retornou a Munique. Em 1688 mudou-se para a francófila corte de Hannover, onde o Duque Ernst August (regente de 1679 a 1698) havia criado uma orquestra nos moldes dos *24 Violons du Roi* (composta em boa parte por músicos franceses, inclusive oboístas, uma novidade para a época) e contratado cantores italianos. As óperas de Steffani refletem a influência francesa adquirida por ele durante sua estada em Paris e também através da convivência com os músicos da orquestra de Hannover, sob forma de aberturas em forma ternária, os recitativos elaborados, uso abundante de instrumentos *obbligati*, concertantes, ritmos de danças e balés intercalando a ação. Por outro lado, segundo Carse, a adoção do padrão italiano de orquestração (a quatro vozes) é um sinal da sintonia fina

contemporâneo de Arcangelo Corelli (1653-1713), Johann Pachelbel (1653-1706), Henry Purcell (1659-1695) e Alessandro Scarlatti (1660-1725).
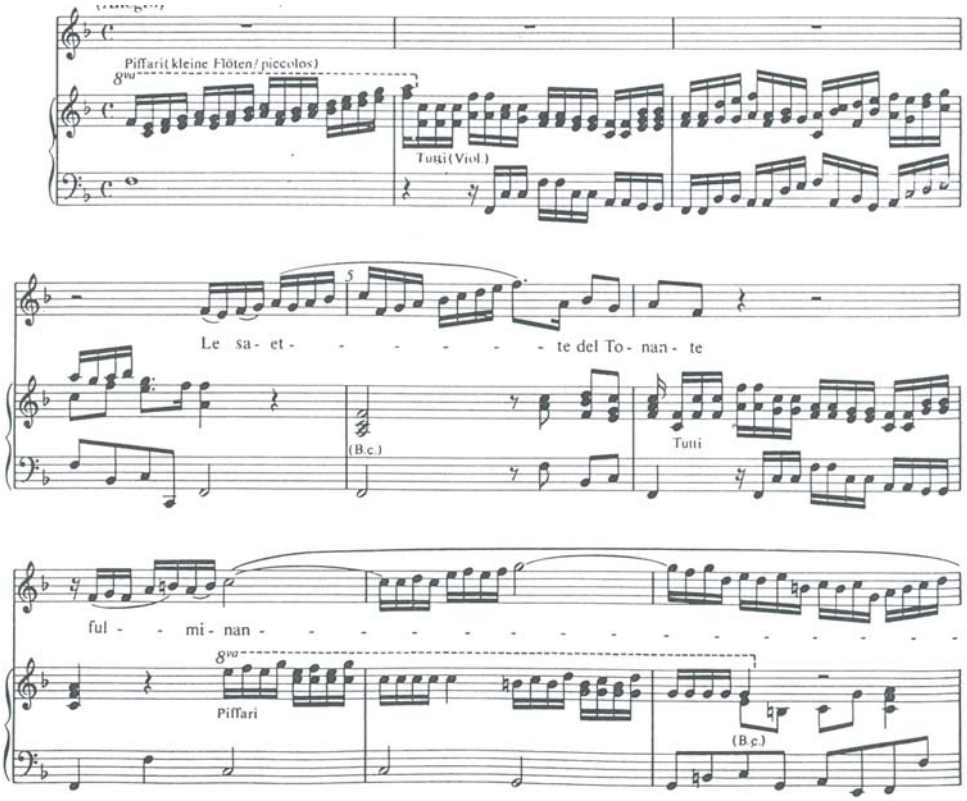
A importância de Steffani para o desenvolvimento da ópera na Alemanha reside principalmente no fato de que, apesar de ter usado o modelo italiano de ópera em voga no tocante à forma e à estrutura, ele utilizou preferencialmente libretos cujos temas eram extraídos da história germânica, como *Alarico in Baltha* (1687) e *Henrico Leone* (1689). Naturalmente também foram utilizados libretos mitológicos, mas a escolha de temas germânicos indica um passo importante em direção à criação da ópera com raízes alemãs. Do ponto de vista da estrutura formal de suas óperas, nota-se o uso regular do binômio recitativo-ária, com poucos duetos e recitativos acompanhados. Entretanto, é do ponto de vista interno dos processos de composição que Steffani trouxe maiores inovações ao transformar o caráter homofônico do acompanhamento em direção a um modelo mais contrapontístico, com o baixo contínuo mais independente, numa textura semelhante à da futura trio-sonata. Também o canto adquiriu maior refinamento por causa do tratamento instrumental dado à voz, mais cheia de coloraturas e passagens virtuosísticas, derivadas não apenas de necessidades dramáticas, mas também de idéias puramente musicais.

O exemplo abaixo, uma ária de bravura do personagem-título Alarico, anuncia outra novidade além da escrita virtuosística para o canto, em imitação às flautas (*piffarii* ou flautas *piccolo*, provavelmente flautas doces sopranino, que, por sua vez imitam as flechas,

---

de Steffani em relação aos novos processos de composição então em desenvolvimento, especialmente com Purcel e Scarlatti (1964, p. 105). Em 1703 Steffani encontrava-se morando em Düsseldorf, mais por conta de suas atividades diplomáticas do que propriamente pela música, mas continuou desenvolvendo as novas idéias propostas em Hannover. Um dos exemplos é a composição de árias extremamente virtuosísticas, muito distantes dos princípios definidos pela Camerata Florentina, de clareza na expressão do texto (e que há muito já haviam sido abandonados na Itália). Mesmo afastado de Hannover, escreveu em 1709 duetos de câmara dedicados a Sophie Charlotte (1668-1705), irmã de Georg de Hannover (futuro rei George I da Inglaterra) e futura Eleitora de Brandenburgo (avó de Frederico, o Grande). Suas árias deste período são em geral *da capo*, com uso freqüente do baixo *ostinato*. As seções centrais das árias apresentam muitas coloraturas e os recitativos são uma mescla de seco e arioso. (Estes duetos foram mais tarde imitados por Händel (1685-1759) quando este foi *Kapellmeister* da corte). Para Grout: "Steffani é um dos pontos culminantes do estilo operístico do final do século XVII. Foi um gênio espontâneo [...] e suas composições representam com perfeição o objetivo que moveu a ópera durante todo o século. Na sua música, chega-se finalmente à reconciliação do princípio monódico com a tradição contrapontística. As óperas de Steffani, assim como as (contemporâneas) trio-sonatas de Corelli, exemplificam o estilo clássico, equilibrado, do barroco tardio que mostrará o caminho para a próxima geração em direção aos resultados monumentais de Bach e Händel. O estilo [...] musicalmente sério de Steffani encontrou sucessores no começo do século XVIII somente nas obras de alguns excepcionais compositores do norte, como, por exemplo, Johann Christoph Pez (1664-1716) em Munique e Bonn, e mais notadamente nas obras de Keiser e Händel" (1988, p. 125-126).

"saette", mencionadas no canto[29]). O compositor indica a participação de um instrumento *obbligato*, outra inovação atribuída a Steffani. É dele, por exemplo, a ária mais antiga para oboé *obbligato* de que se tem notícia, em 1673. A novidade está não apenas na participação de instrumentos em uma ária inteira (ao invés das participações fragmentadas de Lully, por exemplo), mas também em definir os instrumentos, especificando-os. Na mesma ópera Steffani usa duas flautas doces (tenores) na ária "Palpitanti Sfere", e encontramos vários outros exemplos de óperas suas com flauta doce: *Niobe* (1688), *Enrico Leone* (1689), *Alcibiade* (1693) e *Briseide* (1696). Em *Enrico Leone* há uma "Ombra-Szene", onde o espírito de Enrico aparece acompanhado de uma flauta doce, confirmando a tradição que associa a flauta a este tipo de cena.



Exemplo musical 1: *Le saette del Tonante* (*Alarico*, 1687)[30].

[29] Aqui há uma controvérsia: o termo normalmente refere-se a flautas, associando-as a silvo, assobio de pássaro, e se aplica igualmente tanto à flauta doce como à flauta transversa. Entretanto, na Itália, às vezes o termo refere-se aos oboés. Embora Steffani fosse italiano, a ópera em questão foi escrita na Alemanha, o que sugere a hipótese de o compositor ter usado a nomenclatura em curso na região.

[30] WOLFF, 1971, pp. 101-102.

1.2. A atividade musical em Hamburgo até 1678, inauguração do *Theater am Gänsemarkt*

A partir de 02 de janeiro de 1678 a atividade musical na cidade de Hamburgo recebeu grande impulso com a inauguração do *Theater am Gänsemarkt* (Teatro do Mercado dos Gansos), o primeiro teatro de ópera público da Alemanha e também, o primeiro fora da Itália (onde, a partir de 1637, haviam sido inaugurados os primeiros teatros do gênero). Segundo Warrack, "foi com este empreendimento que a história da ópera alemã deu passo significativo à frente" (2001, p. 33). A inauguração do teatro foi resultado de um longo processo de secularização da música e representou o início do cultivo profissional da música dramática secular na cidade. A partir desta data, Hamburgo viria a ser um dos maiores centros operísticos da Europa, juntamente com cidades como Londres, Paris e Viena, tornando-se ponto de passagem obrigatório para todos os amantes do gênero. A fama do teatro era justificada por muitos motivos. Por um lado, suas qualidades técnicas, como estrutura do palco, maquinaria e recursos cênicos em geral, faziam do *Theater am Gänsemarkt* um dos teatros mais modernos da Europa. Por outro lado, o teatro contava com importantes compositores, libretistas e cantores, e sua orquestra era reconhecida como uma das melhores da época.

Vários fatores contribuíram para que Hamburgo chegasse a se tornar um centro operístico importante; cada um, à sua maneira, criou as condições que possibilitaram o surgimento do *Theater am Gänsemarkt.* A criação do teatro foi possível graças, entre outras razões, ao bem-estar econômico de que a cidade desfrutava durante a segunda metade do século XVII e à diversidade social e cultural de Hamburgo, que demandaram e permitiram intensa atividade musical, e à presença de entusiastas da ópera na cidade, como o Duque de Holstein.

Ao longo do século XVII a cidade hanseática alcançou grande desenvolvimento econômico (principalmente devido à perda progressiva do poder comercial da Holanda), tornando-se o maior pólo comercial do norte da Alemanha, portão para o Mar do Norte e ponto de confluência de inúmeras rotas comerciais, desenvolvendo uma burguesia rica e poderosa. Colaborou para isso o fato de a cidade ter sido poupada dos efeitos devastadores da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), graças à sua neutralidade política

(que tinha motivos principalmente econômicos) e a um "cinturão de proteção" erguido em volta da cidade e pago a peso de ouro (STEPHENSON, in: BROCKPÄHLER, 1964, p. 195)[31].



Figura 1.3.: mapa de Hamburgo, 1651[32].

A perseguição a minorias religiosas foi uma constante na Europa, e, principalmente a partir da Reforma e da Contra-Reforma, a cidade de Hamburgo recebeu muitos refugiados. Com a população local passaram a conviver alemães católicos do sul,

[31] O autor não especifica que tipo de proteção a cidade recebeu, mas, com base na comparação de mapas da cidade, dos séculos XVI e XVII, pudemos verificar que o "cinturão" foi um extenso muro construído ao redor de Hamburgo, muito bem vigiado (figura 1.3). O muro foi planejado pelo engenheiro holandês Johann van Valckenburgh e construído entre os anos 1616 e 1626. Com paredes de oito a dez metros de altura, possuía uma série de bastiões. Os altíssimos custos se pagaram muito bem, pois a muralha protegeu a cidade de todos os conflitos dos 150 anos seguintes (DITTRICH, 1990, pp. 33 e 35).

[32] Disponível no site http://www.themappery.com/europa/hamburg_elbe.html, acessado em 10 de abril de 2005.

holandeses protestantes, hugenotes franceses, judeus alemães, espanhóis e portugueses, além de refugiados da Boêmia. A cidade também atraiu um grande número de estrangeiros com interesses comerciais (ingleses, holandeses, valões, franceses e portugueses, entre outros), o que acabou por gerar uma política de tolerância e neutralidade em relação a influências externas[33]. Entre os estrangeiros, havia muitos músicos, que ajudaram a trazer para o norte da Alemanha o gosto musical sul-europeu, especialmente o italiano, através, por exemplo, da introdução do estilo policoral veneziano. Esta condição de segurança foi um dos fatores que motivaram um grande aumento da população; na segunda metade do século XVII, ao redor de 1680, sua população havia passado de 10 000 para cerca de 70 000 habitantes (NGDO, 1997, verbete "Hamburg"), fazendo de Hamburgo a maior e mais rica cidade do norte da Alemanha[34] e a segunda maior do Sacro Império Romano Germânico, atrás apenas de Viena, a capital (DITTRICH, 1990, p. 33)[35].

Entretanto, havia muitos conflitos políticos, tanto externos quanto internos, que viriam a influenciar fortemente a atividade musical na cidade. Por sua posição geográfica e situação econômica, Hamburgo sempre esteve à mercê da influência dos estados de Brandemburgo e Braunschweig-Lüneburg (ao sul), de eventuais invasões da Dinamarca (ao norte[36]) e sofreu o impacto de conflitos externos, como a guerra de Luís XIV contra os Países Baixos. Somavam-se a isso os conflitos civis, internos, que recrudesceram especialmente no final do século XVII, quando a população se rebelou contra os princípios de governo da aristocracia local (BUELOW, 1978, pp. 26-28). Segundo Wolff, foram estas condições de diversidade cultural e instabilidade política que fizeram de Hamburgo a principal precursora de uma cultura autônoma que, nos anos 1700, tornou a cidade a "líder espiritual da nação alemã" (1957, p. 9). Embora não tenha se tratado de uma iniciativa organizada, de um projeto político-cultural planejado, a atividade musical na

[33] Para maiores detalhes sobre os fatores políticos e econômicos que cercaram a fundação do *Theater am Gänsemarkt*, ver MARX, 1981, pp. 81-88.

[34] Segundo Stephenson, na fortaleza de Hamburgo "levas de refugiados abastados encontraram proteção e trouxeram influências culturais consigo (...). Relações internacionais logo levaram ao conhecimento do desenvolvimento do gênero [ópera] na Itália" (In: BROCKPÄHLER, 1964, p. 195).

[35] Apenas como comparação, outras cidades alemãs livres e importantes da época possuíam uma população bem menor, como Frankfurt (24 mil habitantes) e Basiléia (13 mil habitantes) (MARX, 1981, p. 81).

[36] Por exemplo, durante o ano de 1686, o Theater am Gänsemarkt permaneceu fechado compulsoriamente por causa do sítio à cidade imposto pelo rei da Dinamarca (BUELOW, 1978, pp. 26-28).

cidade pode talvez ser vista como o prenúncio da música burguesa alemã, que só viria a se estabelecer a partir de meados do século XVIII[37].

Todos os registros mais antigos de atividades musicais em Hamburgo são relacionados à catedral e ao mosteiro beneditino, instalados na cidade no século IX. Entre eles, o documento musical mais antigo é um missal da catedral, do século XI, com algumas indicações musicais. Sabe-se também que desde 1227 havia uma *Kantorei* na catedral e, com base em recibos de pagamentos realizados, sabe-se também que havia a participação de músicos no ofício religioso. Um decreto de 1452 determinava que todos os anos deveria ser executada na *Katharinenkirche* "uma missa [...] com dois instrumentos além do órgão"[38] (DITTRICH, 1990, p. 19)[39]. A partir da adoção da doutrina luterana, os monges e padres católicos foram expulsos e a catedral destruída, o que provocou a perda de muitas fontes sobre a prática musical pré-Reforma na cidade (NGDMM, 2001, verbete "Hamburg")[40]. Por outro lado, a Reforma trouxe uma nova fase de prática musical sacra para a cidade.

Em 1529, Johannes Bugenhagen (1484-1558) unificou a prática de música sacra em Hamburgo ao estender a atuação do *Kantor* às escolas e à igreja no tocante à formação musical dos jovens, unindo os estabelecimentos musicais seculares e as instituições religiosas (SEIFFERT, 1900, p. 92), e a existência de aulas diárias de música e canto na *Johanneum Lateinschule*, junto à catedral, demonstra a importância dada à formação dos jovens que participavam do coro nos cultos. Aos meninos era ensinado tanto o canto responsorial como o figurado[41] (MGG, 2001, verbete "Hamburg"). O *Stadtkantor* era responsável pela música sacra nas cinco igrejas principais da cidade[42], ministrava aulas de

---

[37] Ao contrário do que ocorreu com outras cidades alemãs que buscaram a proteção de príncipes e duques durante a Guerra dos Trinta Anos, Hamburgo se protegeu sozinha, por seus próprios meios. Por isso talvez não tenha sofrido influência unicamente (ou predominantemente) francesa, como o que ocorreu nas cidades e principalmente cortes alemãs que, espelhadas no modelo político francês, adotaram padrões culturais franceses, copiando principalmente a ópera.

[38] "Eyne misse [...] myt tween instrumenten vnd vp der orgelen".

[39] Para maiores detalhes sobre a prática musical sacra em Hamburgo, ver DITTRICH, 1990.

[40] Mais adiante, houve duas ocasiões em que fontes importantes foram destruídas: o grande incêndio de 1842 e os bombardeios da 2ª. Guerra Mundial (DITTRICH, 1990,p. 19).

[41] Entre as atribuições da esola estavam: ensinar todas as crianças a cantar, as grandes e as pequenas ("allen kynderen groten unde klenen singen lernen"), ensinar o canto gregoriano e o canto polifônico ("nicht allene den langen sanck, sunder ock in figuralis"), de modo que as crianças tivessem prazer com a música ("dath de kynder in der musica lustich vnde wol geövet weden") (DITTRICH, 1990, p. 27).

[42] Inicialmente eram quatro igrejas: St. Catharinen, St. Jacobi, St. Nicolai e St. Petri (mais tarde foi incluída a St. Michaelis). A catedral (*Dom*) tinha seu próprio *Kantor*.

canto aos meninos que participavam dos coros das igrejas e coordenava a atividade musical nas principais solenidades religiosas e seculares da cidade. O cargo era vitalício e foi ocupado por músicos importantes da época. Em ordem cronológica[43]: Franciscus Ehlers (até 1590), Eberhard Decker (até 1604), Erasmus Sartorius (até 1637), Thomas Selle (1641-1663), Christoph Bernhard (1663-1674), Joachim Gerstenbüttel (até 1721), Georg Phillip Telemann (até 1767), Carl Phillip Emanuel Bach (até 1788) e Christian Friedrich Schwencke (até 1822). Depois da morte de Schwencke o cargo foi extinto (NGMM, 2001, verbete "Hamburg").

Já entre os diretores musicais da catedral (*Domkantoren*), é interessante notar que no período entre 1679 e 1738 (que coincide com a existência do *Theater am Gänsemarkt*) todos os diretores foram ligados ao teatro: Nicolaus Strungk, Johann Franck, Johann Mattheson (1718-1728) e Reinhard Keiser. Isso possivelmente explica o fato de, apesar de ser proibido aos *Kirchenmusiker* (músicos de igreja profissionais) participar das óperas, tanto os cantores como os instrumentistas provavelmente recebiam estímulo e permissão para integrar as produções do teatro.

Por influência do forte pietismo na cidade, a música em Hamburgo era predominantemente religiosa, mas adotava as inovações típicas de seu tempo. O órgão, por exemplo, ganhou importância no acompanhamento do serviço religioso, após a Reforma, em 1517, e a partir da metade do século XVI há registros da participação de cornetos e trombones (*Zinken und Posaunen*) no culto[44]. Em 1643 o *Kantor* Thomas Selle criou um coro de oito a dez vozes, cujos cantores eram pagos para atuar nos cultos[45]. A qualidade da música sacra de Hamburgo é elogiada em um guia musical de 1657, denominado *Hamburger Musik*, onde se lê: "Em toda parte nesta boa e conhecida cidade de Hamburgo, a divina e bem cultivada música pode ser ouvida à vontade, de modo

---

[43] As datas dos compositores são: Franciscus Ehlers (?-1590), Eberhard Decker (1532-?), Erasmus Sartorius (1577-1637), Thomas Selle (1599-1663), Christoph Bernhard (1627-1692), Joachim Gerstenbüttel (1650-1721), Georg Phillip Telemann (1681-1767), Carl Phillip Emanuel Bach (1735-1788) e Christian Friedrich Schwencke (?-1822).

[44] Esta é uma informação relevante à medida que, a partir do uso do órgão, outros instrumentos passaram a participar do serviço religioso, abrindo portas para uma música instrumental mais sofisticada, cujos ecos seriam sentidos nas óperas escritas para o *Theater am Gänsemarkt*, que mantinha uma orquestra de reconhecida qualidade.

[45] Sobre a importância de Selle para o desenvolvimento da música em Hamburgo, ver DITTRICH, 1990, pp. 37-40.

prazeroso"[46]. Esta citação se refere certamente à intensa programação musical desenvolvida nas igrejas, onde se fazia música também fora dos horários de culto. Muitos dos concertos eram organizados pelos próprios organistas das igrejas e contavam com a participação de músicos e cantores convidados (DITTRICH, 1990, p. 46). Em relação a seus organistas, Hamburgo sempre contou com músicos talentosos e de grande projeção na cidade e região. Entretanto, em 1675 houve um declínio da produção musical sacra, ocasionado pela contratação de Joachim Gerstenbüttel.

A música secular contou também com iniciativas que contribuíram de maneira significativa para criar condições que propiciaram o surgimento do *Theater am Gänsemarkt*. As principais foram o *Rats-Musik* (grupo de músicos pagos pela municipalidade), as sociedades literárias, os *Singspiele* de Johann Rist, o *Collegium Musicum* de Matthias Weckmann e os primeiros espetáculos cênicos com música, que descreveremos a seguir.

O *Rats-Musik*

Para melhor compreendermos os possíveis fatores que levaram ao alto nível dos instrumentistas do teatro de ópera de Hamburgo (especialmente os sopros), é importante lançarmos um olhar sobre as origens da música instrumental institucionalizada da cidade (secular ou não)[47].

A cidade empregava músicos assalariados desde o século XIV; o registro mais antigo é de 1350, mas não menciona o nome dos músicos ou seus instrumentos[48]. Havia grupos de sopros com vários nomes (como *Stadtpfeifer* e *fistulatores et figellatores*), que eram responsáveis por toda a música oficial da cidade. Estes músicos recebiam um salário fixo (não muito alto) e tinham por tarefa tocar nas igrejas e em ocasiões festivas, banquetes e datas importantes da cidade, mas também podiam ser contratados para participar de eventos de caráter privado, como casamentos, funerais e batizados, tendo exclusividade neste tipo de atividade e recebendo remuneração extra por eles, o que aumentava

[46] "Allhier in dieser guten und weltberühmten Stadt Hamburg die herrlich und wohlbestellte Musik das ganze Jahr durch nach Herzenslust vergnüglich anhören kann" (MGG, 2001, verbete "Hamburg"). O fac-símile do texto completo está em DITTRICH, 1990, p. 40.

[47] Para informações sobre a passagem de músicos profissisonais pela cidade durante os séculos XIV e XV, ver DITTRICH, 1990, pp. 22-24.

[48] O primeiro registro preciso é de 1353 e menciona o pagamento de um marco aos "basuneren" (trombonistas) (DITTRICH, 1990, p. 22).

substancialmente seus ganhos[49]. Mais tarde, no começo do século XVI, logo após a Reforma, este grupo ganhou um nome próprio, passando a chamar-se *Rats-Musik* (NGDMM, 2001, verbete "Hamburg" e DITTRICH, 1990, p. 24).

Em 1553 o grupo era formado por oito músicos: três instrumentistas de sopro (provavelmente metais ou palhetas[50]), três alaudistas (*Cytharisten*, que também deviam ser capazes de tocar instrumentos de cordas com arco) e outros dois músicos não especificados. O grupo não possuía uma hierarquia estabelecida de cargos, e, como não havia um diretor musical fixo no grupo, qualquer um dos membros podia assumir esta função, passando a ser o *primus inter pares* [o primeiro entre seus pares], *Spielgraf* [conde dos músicos] ou *Pfeiferkönig* [rei dos sopros]. Foram integrantes e diretores do *Rats-Musik* de Hamburgo músicos importantes como William Brade (1608-1610 e 1613-1615), Johann Schopp (1621), Dietrich Becker (1667), Nikolaus Strungk (1679) e Friedrich Bruhns (1682)[51] (SEIFFERT, 1900, p. 94).

O *Rats-Musik* era constituído pela elite musical de Hamburgo e paralelamente a ele existiam desde o século XVI dois outros grupos, denominados *Expectanten* (literalmente, os que esperam) e *Roll-Brüder*. O grupo dos *Expectanten* (ou *Adjuncti*) era formado por dois músicos, que aguardavam a vacância de cargos no *Rats-Musik* e podiam ser contratados em caso de necessidade de reforço do grupo permanente, embora ganhassem menos do que os músicos oficiais (NGMM, 2001, verbete "Hamburg"). Já o número de componentes dos *Roll-Brüder* variava entre oito e quinze membros, e eles tinham preferência quando da seleção de novos componentes para o *Rats-Musik*[52].

---

[49] Curiosamente, o *Rats-Musik* era administrado pelo confeiteiro da cidade, que, além de ganhar porcentagens sobre os contratos feitos, ainda fornecia, mediante pagamento adicional, os doces e bolos consumidos na festividade (SEIFFERT, 1900, p. 94).

[50] Sabe-se que tocavam no registro de soprano, tenor e baixo (DITTRICH, 1990, p. 31).

[51] As datas de nascimento e morte destes compositores são: William Brade (1560-1630), Johann Schopp (?-1667), Dietrich Becker (1623-1679), Nikolaus Strungk (1640-1700) e Freidrich Bruhns (1637-1718).

[52] Pertenciam aos *Roll-Brüder* os *Türmer*, *Stadt-Trompeter* e *Grün-Fiedler*. Os *Türmer* ou *Turmbläser*, instrumentistas de sopro, tinham por função tocar corais nas torres da cidade em horários determinados (geralmente pela manhã e à noite), avisar a população sobre algum perigo (como incêndios ou a aproximação de inimigos) ou informar a chegada de estrangeiros e visitantes importantes. Os *Stadt-Trompeter*, trompetistas, tocavam nos *Herolds-Dienste* (literalmente faziam os "serviços de arauto", que chamavam a população para o culto). Já os *Grün-Fiedler* eram músicos extras contratados para apresentações ao ar livre ("im Grünen", daí o nome) (NGDMM, 2001, p. 719). Para maiores detalhes sobre a coexistência destas duas instituições, ver o contrato publicado em 1664 (DITTRICH, 1990, pp. 35-36 e SEIFFERT, 1900, p. 95).

Como se viu, os *Rats-Musikanten/Stadtpfeifer* eram os melhores músicos da cidade e a partir da Reforma passaram a ser chamados com freqüência cada vez maior para participar nos cultos. Esta participação indica uma possível influência veneziana na música do norte da Alemanha promovida por intermédio de alunos de Schütz (que estudou em Veneza) atuantes na região, mas deve-se evidenciar o fato de que a música sacra era responsabilidade da cidade, não das igrejas. Ou seja: a municipalidade pagava os músicos e o *Kantor*, que compunha e ensaiava o repertório a ser executado pelos *Stadtpfeifer* nos ofícios religiosos. Comparando-se com outras cidades alemãs, chama a atenção o número elevado de músicos oficiais da cidade, que praticamente não encontra equivalente na Alemanha. Para efeito de comparação, no início do século XVII Augsburgo tinha sete *Kunstpfeifer*, Nurembergue possuía seis *Musikanten* e Leipzig contava com três *Kunstgeiger* e quatro *Kunstpfeifer*. Somando-se os *Stadtpfeifer, Expectanten e Roll-Brüder* de Hamburgo chega-se à impressionante soma de 25 músicos, que pode talvez ser vista como um reflexo da necessidade de representação de poder e riqueza da cidade, assim como os príncipes faziam com suas capelas particulares.

Por volta de 1604 os próprios músicos passaram a compor parte do repertório do grupo, ao invés de apenas executar danças, corais e demais peças instrumentais de outros compositores. A data de 1618 confirma com precisão a participação dos *Rats-Musikanten* na música sacra de Hamburgo por meio da prática de baixo contínuo, comprovada pela publicação de *Cantiones sacrae 5-20 vocum...in Gratiam Musicae peritorum additum habet Bassum Continuum,* de Hieronimus Praetorius (1560-1629). Pouco depois, em 1622, foi publicada a primeira obra na qual constavam, além do baixo contínuo, os instrumentos concertantes: *Pars prima Concertum Sacrorum*, de Samuel Scheidt (1587-1654) (SEIFFERT, 1900, p. 95-97).

A participação instrumental na música sacra foi aumentando gradativamente, vencendo a resistência da própria igreja, até chegar, em 1643, à encenação da *Paixão segundo São João,* de autoria de Thomas Selle. Esta foi a primeira Paixão a ter participação instrumental (sob forma de interlúdios), com uma rica instrumentação: dois fagotes e duas pandoras[53] para o baixo contínuo, violinos, dois alaúdes, duas violas, duas flautas doces,

[53] Instrumento de cordas dedilhadas, semelhante ao alaúde.

um trombone, dois trompetes, além de um órgão e quatro coros (um instrumental, a seis vozes, e outros três vocais, a quatro, cinco e seis vozes). Para a execução de sua Paixão, Selle contou com praticamente todos os instrumentistas disponíveis na cidade: os coros do *Johanneum*, do *Gymnasium* e do orfanato (*Waisenhaus*), os *Ratsmusikanten*, *Expectanten* e *Rollbrüder*, além do organista Ulrich Cernitz (?-1654), aluno de Sweelinck (DITTRICH, 1990, p. 38)[54].

Acreditamos que a quantidade e a qualidade dos músicos atuantes na cidade (especialmente nos sopros) podem ser uma das origens da grande e qualificada orquestra do *Theater am Gänsemarkt*. Baseados em alguns dos registros musicais mais antigos existentes (como *Ariadne*, de 1691, ou *Adonis*, de 1697), podemos ver que a orquestra do teatro sempre foi diversificada, possibilitando riqueza de timbres e orquestração sofisticada.

As sociedades literárias e os *Singspiele* de Johann Rist

No século XVII foram criadas muitas sociedades literárias na Alemanha que tomaram como modelo as academias e cameratas italianas (como a de Pietro Bardi em Florença) e tinham por objetivo definir um padrão para a língua alemã e sistematizar a poesia alemã. A partir dos modelos vigentes da poesia italiana e resultantes do trabalho conjunto de poetas e compositores, foram desenvolvidas formas autônomas e populares para a poesia e a música da canção alemã, (WOLFF, 1957, p. 9). A primeira academia alemã foi fundada em 1617, em Nurembergue, e chamava-se *Fruchtbringende Gesellschaft* (Sociedade que Frutifica/traz Frutos), mas, conforme diz Seiffert, ficou muito aquém de seus objetivos, uma vez que "permaneceu na verdade apenas como uma associação formada por pessoas de nome importante, [...] só décadas mais tarde veríamos aparecer verdadeiros talentos poéticos [...] como Optiz e Harsdörfer"[55] (1900, pp. 100-101). Pode-se dizer então que Hamburgo teve sorte ao possuir duas academias de qualidade, principalmente pelo fato de seus fundadores serem diferentes, o que proporcionou um

[54] Para efeito de comparação, é importante lembrar que a primeira Paixão encenada em Hamburgo, em 1609, de autoria de Erasmus Sartorius, era polifônica mas não contava com participação instrumental (SEIFFERT, 1900, p. 97).

[55] Refere-se provavelmente à *Pegnesischer Blumenorden* (Ordem das Flores do Pegnenz, rio que passa em Nurembergue) , academia fundada na mesma cidade, em 1642, da qual Optiz e Harsdörfer participavam.

ambiente de discussão rico e animado. Já a primeira academia de Hamburgo, denominada *Teutschgesinnten Genossenschaft,* foi fundada em 1643 por Phillip Von Zesen (1619-1689) e possuía um caráter bem mais mundano, que foi severamente criticado por seus contemporâneos. Já a *Elbschwanenorden*, criada em 1660[56] sob a direção de Johann Rist (1607-1667), era mais voltada à literatura sacra, uma vez que Rist atuava desde 1635 como pastor em Wedel, localidade perto de Hamburgo[57]. Como ponto em comum, ambas contavam com a participação de músicos, o que, sem dúvida, facilitou o início do desenvolvimento da ópera na cidade, por causa da estreita ligação entre escritores (futuros libretistas do teatro) e músicos.

A exemplo do que ocorreu em outras cidades alemãs, o início da produção de óperas em Hamburgo foi precedido pelos *Singspiele*, que no caso desta cidade alemã, eram de autoria de Johann Rist, que trabalhou com músicos como Selle, Schop, Heinrich Scheidemann (c.1595-1663), Jacob Praetorius (1586-1651), Heinrich Pape (1609-1663), Martin Colerus (Köler) (1620-1674), Meier, Jeremias Erbe (?-?) e Jacob Kortkamp (?-?)[58]. Apesar de existirem poucas informações sobre sua produção, acredita-se que Rist tenha escrito pelo menos trinta destes espetáculos, mas restaram poucos registros deles. Sabe-se, por exemplo, que *Das friedewünschende Deutschland* (A Alemanha desejosa de Paz) foi apresentado em 1647 (BROCKPÄHLER, 1964, p. 196) e que em 1653 foi apresentado *Das friedejauchzende Deutschland*[59] (A Alemanha em júbilo pela Paz), com música de Michael

[56] 1656 segundo DITTRICH, 1990, p. 118.

[57] Zesen ocupou-se muito com a versificação alemã, e expandiu as propostas de Optiz para os dactílicos "dançantes" e os iâmbicos e trocaicos regulares, "caminhantes", além de outros pés (PEAKE, 1994, p. 73). Entre os músicos que freqüentavam sua sociedade estavam Johann Schop, Peter Meier (1640-1678), Dietrich Becker, Georg W. Brückenmüller (?-?), Johann Martin Rubert (1615-1680), Heinrich Albert, Johann Weickmann (?-?), Tobias Michael (1592-1657), Malachias Siebenhaar (1616-1685), Gottlieb Nüsler (?-?), Johann Lange (?-?) e Martin Frentzdorf (?-?). Contudo, a *Elbschwanenorden* de Rist acabou por se tornar a mais importante instituição no movimento lítero-musical de Hamburgo, graças a um certo talento musical de Rist, associado a seu interesse pelas trupes de comediantes ingleses e holandeses de passagem pela cidade, que fizeram com que ele logo começasse a escrever *Singspiele.*

[58] Sobre estes compositores, ver SEIFFERT, 1900, pp. 102-103.

[59] A peça de 1653 criticava a moral vigente na Alemanha, condenava o uso exagerado de estrangeirismos e também apelava para a importância política de se buscar uma Alemanha unificada. Além disso, sugeria que a Guerra dos Trinta Anos poderia ter sido uma punição divina pela dissolução dos costumes, a falta de fé dos alemães e a presença de grande número de estrangeiros. Com isso, apesar do caráter moralista e potencialmente xenófobo da peça, surgiram em Hamburgo condições para o desenvolvimento da ópera, influenciada pelos modelos italiano e francês, tendo, contudo, o alemão como língua de expressão.

Jacobi (1618-1663), compositor alemão entusiasta do estilo musical italiano (SEIFFERT, 1900, p. 104).

O *Collegium Musicum* de Matthias Weckmann (1660-1674)

Em uma cidade tão rica e cosmopolita como era Hamburgo na metade do século XVII, era natural que surgisse entre a população a necessidade de oportunidades de diversão pública. Partiu do organista e compositor Matthias Weckmann[60] (1619-1674) e de dois aristocratas ("Patriziern", segundo BROCKPÄHLER, 1964, p. 195), "nobres amantes da música" (HÖVELEN, 1668, in: SEIFFERT, 1900, p. 111), a iniciativa de fundar, em 1660, o *Collegium Musicum* de Hamburgo, que promovia concertos semanais às quintas-feiras no refeitório da catedral (*Remter/Reventer*), a antiga sala de refeições do mosteiro. Os concertos eram abertos ao público e chegavam a contar com a participação de até cinqüenta músicos (entre cantores e instrumentistas), um número bastante superior àquele dos músicos que participavam do serviço religioso, limitado normalmente a oito participantes. Entre os músicos do *Collegium* estavam *Kirchenmusiker* (músicos de igreja profissionais) e músicos amadores. Para cobrir os gastos como, por exemplo, o pagamento de um cantor ou instrumentista, era cobrada entrada do público, exceto daqueles que pertenciam ao *Collegium*. Dado o conservadorismo das autoridades religiosas da cidade, é de se estranhar

[60] Considerado compositor de transição entre Heinrich Schütz e J. S. Bach (SADIE, 1990, p. 178), Weckmann iniciou sua formação em Dresden, como aluno de Schütz no coro de meninos. Aprendeu a compor no estilo italiano que seu mestre havia aprendido em Veneza e, após a mudança de voz, transferiu-se para Hamburgo, onde foi aluno de órgão de Jacob Praetorius (ex-aluno de Sweelinck e considerado por Schütz como o melhor organista de sua época). Também teve contato com outro importante organista de cidade, Heinrich Scheidemann. Terminada sua formação como organista, voltou para Dresden, onde trabalhou como organista e professor de canto dos meninos do coro. Porém, dada a predileção do príncipe de Dresden pela arte e pelos artistas italianos, Weckmann logo entrou em contato com os cantores italianos contratados pela corte, atualizando seus conhecimentos sobre o estilo italiano em voga. Mais tarde, atuou na corte de Copenhague por alguns anos e, na viagem de volta para Dresden, permaneceu em Hamburgo por uma longa temporada. Chegando a Dresden (1648/49), passou a conviver estreitamente com o cantor Christoph Bernhard e o compositor de óperas Giovanni Batista Bontempi, além de ter conhecido Froberger (1616-1667). Em 1665, após uma seleção extremamente rigorosa, foi admitido como organista da igreja de St. Jacobi, em Hamburgo. Seu talento, sua formação, a importância do cargo e também a expectativa em relação às habilidades esperadas de um organista em Hamburgo no século XVII, fizeram com que Weckmann tenha deixado uma obra extensa, que abrangia tanto a música vocal como a instrumental, a sacra e a secular. Sua produção secular, além dos *Singspiele* de Zesen, era composta também por poemas de terceiros musicados por ele e publicados em coleções de poesia. Sua última colaboração em uma coleção de poemas foi em 1670, na coleção intitulada *Dichterisches Rosen-und Liljenthal* (Vale das Rosas e Lírios Poéticos). Sobre a obra de Weckmann ver SEIFFERT, 1900, pp. 131-132 e verbete onomástico no NGDMM, 2001.

que tenham sido permitidas atividades musicais seculares em um ambiente religioso. Porém Seiffert coloca com bastante propriedade que:

> Se um músico tivesse encaminhado sozinho às autoridades eclesiásticas um requerimento para o uso do espaço com objetivos musicais, ele teria sido [...] repreendido com toda a certeza [...]. Aqui, entretanto, os requerentes eram aristocratas. Em virtude de sua posição social, eles encontraram ouvidos solícitos junto às autoridades religiosas da cidade (1900, p. 112).

A cidade já dispunha há muito de um serviço musical religioso organizado e eficiente, e o *Collegium Musicum* pôde atender a um grande público de amantes da música em geral, tornando-se um dos principais veículos para o desenvolvimento da vida musical pública e secular de Hamburgo. Em virtude da qualidade do grupo e de seu grande sucesso junto ao público, rapidamente o *Collegium Musicum* passou a encomendar repertório em centros musicais importantes, como Veneza, Roma, Viena, Munique e Dresden. Disse Hövelen, em 1668: "[...] este *Collegium* alcançou tal fama que os maiores compositores procuravam incorporar seu próprio nome a ele" (in: SEIFFERT, 1900, p. 111).

Com base na citação acima, vemos que houve uma ampliação do horizonte musical de Hamburgo: através do *Collegium Musicum* a música italiana então em voga passou a fazer parte do repertório. Nos concertos das quintas-feiras eram apresentadas peças de música vocal (como canções, cantatas e oratórios) e também, música de câmara em geral, tendo como executantes músicos como Telemann, Johann Rosenmüller (c. 1619-1684), Caspar Förster (1616-1673)[61] e Christoph Bernhard (um dos melhores alunos de Schütz que estudara dois anos com Carissimi em Roma, trazendo para Hamburgo o até então pouco conhecido estilo *concertato*).

Os legados do *Collegium Musicum* (1660-1674)

Ao longo de seus quatroze anos de existência o *Collegium* contribuiu substancialmente para a secularização da música e para o desenvolvimento de um

[61] Não confundir com seu primo de mesmo nome, *Kapellmeister* em Danzig.

importante repertório de oratórios, que permitiram a implementação gradual do estilo italiano na produção musical, pedra fundamental para o desenvolvimento da ópera na cidade, além de estabelecer o hábito dos concertos públicos. Com a morte de Weckmann, em 1674, as atividades do *Collegium Musicum* se encerraram, mas a realização de concertos públicos teve continuidade em outros espaços da cidade: *Zuchthaussaal*, *Baumhaus*, *Drillhaus* (ver figura 1.4), *Hof von Holand*, *Kaiserhof*, *Klefekersche Orangerie*. Durante o inverno de 1700/01, o conde Von Eckgh também promoveu concertos abertos em sua residência, aos domingos, sob a direção de Mattheson e Keiser, com a participação de uma grande orquestra e muitos cantores (NGDMM, 2001, verbete "Hamburg"). Mas o principal responsável pela retomada e pelo desenvolvimento de uma música "pública", foi sem dúvida Telemann, que produziu uma quantidade admirável de peças para os mais variados fins (além de sua não menos caudalosa produção sacra, conseqüência de sua atividade como *Kantor*) (DITTRICH, 1990, p. 72). Outra conseqüência não menos importante (ainda que indireta) da atividade do *Collegium Musicum* foi a fundação, em 1678, do *Theater am Gänsemarkt*. Sua criação se deu, entre outros fatores, em função do vácuo deixado pelo fechamento do *Collegium* e o fim de seus concertos, que deixou um público ávido por atividades musicais que não fossem as domésticas ou aquelas praticadas na igreja.

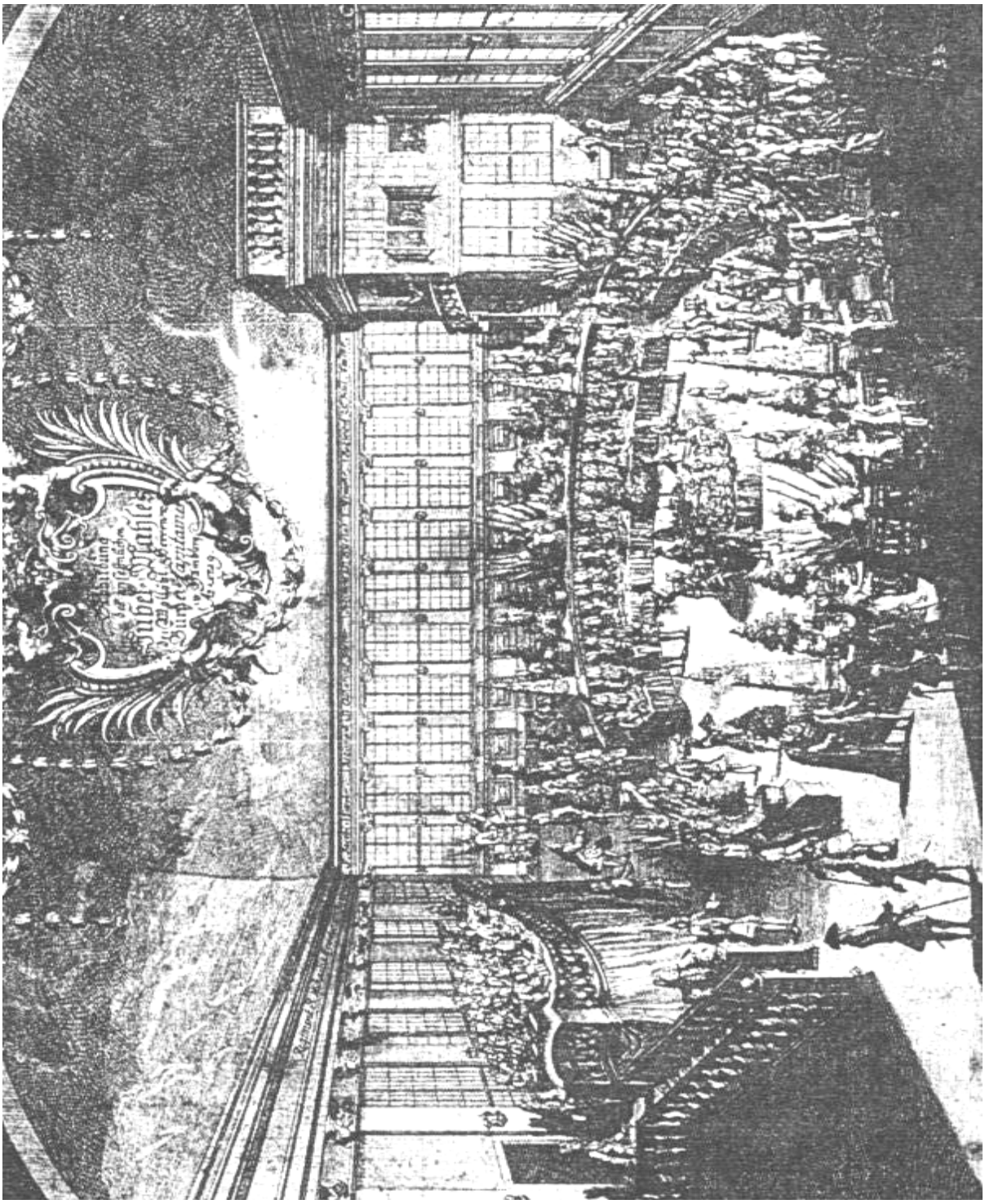


Figura 1.4: concerto festivo na *Drillhaus* no dia 31 de agosto de 1719. No mezanino estão cerca de 40 músicos e cantores, sob a direção de Mattheson[62]. Gravura de Christian Fritsch, 1719[63].

[62] Para maiores detalhes sobre o repertório apresentado e sua recepção, ver DITTRICH, 1990, p. 69.

Os primeiros espetáculos operísticos antes do *Theater am Gänsemarkt*

Os registros a respeito dos primeiros espetáculos operísticos em Hamburgo são tão escassos quanto o restante da documentação (partituras, libretos, músicos e cantores), e uma das principais lacunas diz respeito ao título das obras encenadas. Entretanto, sabemos quais foram algumas das pessoas ligadas a estas iniciativas pioneiras e quais locais foram usados para as apresentações.

Sabemos que antes da inauguração do *Theater am Gänsemarkt* houve uma tentativa de Theile de introduzir a ópera em Hamburgo. Em março de 1677, Johann Theile, o então *Kapellmeister* do duque Christian Albrecht de Holstein-Gottorf (ora exilado em Hamburgo) enviou uma carta à administração da catedral, solicitando "um lugar confortável, como, por exemplo, o refeitório, para apresentação de algumas obras musicais em estilo italiano"[64]. O pedido foi atendido, mas com a ressalva de que fossem apresentados apenas alguns espetáculos (possivelmente porque os clérigos temessem que o duque tornasse os espetáculos uma atividade regular na catedral) (MARX, 1981, p. 82). Foi neste momento que o interesse pela ópera italiana foi despertado oficialmente em Hamburgo, assim como a oposição ferrenha do clero a este tipo de música[65]. Como em muitos outros lugares, a discussão sobre os valores morais do teatro e da ópera era um tema dominante, gerando até um parecer da Universidade de Jena (escrito em 1688 a pedido do Senado de Hamburgo) a respeito "dos perigos de se apresentar óperas" (WENZEL, 1978, pp. 15-17)[66]. A ópera passou a ser encarada como aquela que estava ocupando o lugar da música sacra, ainda mais que, como foi visto, a música sacra já vinha sofrendo certo declínio a partir da atuação do *Stadtkantor* Gerstenbüttel.

Contudo, fazendo jus ao caráter heterogêneo e de permanente polêmica que permeava a sociedade hamburguesa, a ópera encontrava guarida entre o clero na figura do pastor Hinrich E. Elmenhorst (1632-1704), uma das pessoas mais importantes para a

---

64 "(...) einen bequemen Ort im Thumb, alls nemblich den Raventer (also den Rempter, den Speisesaal) zur Praesentierung einiger musikalischer Operen nach italienischer Art" (encarte do CD Masaniello Furioso, sem identificação de autor, CPO, 1993, p. 12).

65 É importante lembrarmos que Theile foi o autor da ópera de inauguração do *Theater am Gänsemarkt*, intitulada *Adam und Eva*, encenada em 1678, portanto um ano depois da solicitação feita à igreja para uso do refeitório. A indicação de Theile como o primeiro *Kapellmeister* do teatro parece confirmar a estreita relação entre o duque e o teatro.

66 Também foram solicitados pareceres teológicos ao pastor principal de Hamburgo, Hinrich Elmenhorst, e às Universidades de Rostock e Wittenberg (DITTRICH, 1990, p. 5)

criação de uma casa de ópera em Hamburgo. Pastor da *Katharinenkirche*, escreveu em Hamburgo (1688), um livro sobre ópera chamado *Dramatologia Antiquo-Hodierna*, no qual defende que "as óperas poderiam ser permitidas pelas autoridades cristãs e assistidas e ouvidas por cristãos sem prejuízo à consciência"[67]. Como um dos primeiros defensores da ópera, representava a ala progressista da igreja protestante contra o pietismo, muito forte em Hamburgo, que considerava a ópera algo pecaminoso. Em outro trecho ele pergunta: "Mas o que é uma ópera [*Opere*], sobre a qual aqui há tanta controvérsia? Uma ópera é uma peça cantada [*Sing-Spiel*] apresentada no palco com os equipamentos necessários e as convenções adequadas para o deleite dos sentidos, o exercício da poesia e a propagação da música"[68] (1688, p. 101, in: WARRACK, 2001, pp. 46-47). Um exemplo de seu posicionamento singular é o libreto da ópera *Charitine* (1681), de sua autoria, na qual defende a alegria proveniente dos sentidos, como a dança, a música e a boa mesa (WOLFF, 1957, p. 37)[69].

Em uma época que considerava o alemão uma língua imprópria para a ópera e a alta literatura, Elmenhorst escreveu muitos *Singspiele* em alemão e defendeu a criação do *Theater am Gänsemarkt* como elemento importante no desenvolvimento da música e da língua alemã. No caso específico da ópera, percebeu sua função educacional e moral, dizendo que a casa de ópera era bem preparada e qualificada para "apresentar idéias morais no contexto secular, assim como assuntos sacros, recorrendo à mente do homem através de sua imaginação com as artes teatrais da pintura, poesia e música (na forma de declamação musical) e da maquinaria do palco" (WARRACK, 2001, p. 47). Sua opinião encontraria ecos em Mattheson, cuja opinião (manifesta bastante mais tarde, em 1744), era de que a ópera "sempre dava novas provas de reunir arquitetura, perspectiva, pintura, mecânica, dança, oratória, moral, história, poesia e principalmente música, para o deleite e edificação de ouvintes elegantes e sensatos."[70] (1744, § 169, pp. 86-7).

---

[67] "(...) dass solche als Mittel-Dinge, von Christlicher Obrigkeit wohl können erlaubt, und von Christen, ohne Verletzung des Gewissens geschauet und angehört werden" (in: WALTHER [1732], 2001, pp. 205-206).

[68] "Was ist aber eine Opere, darvon allhie die Streitigkeit ist? Eine Opere ist ein Sing-Spiel/auf dem Schau-Platz vorgesstellt/mit erbaren Zurüstungen/und anständigen Sitten/zu geziemender Ergötzlichkeit der gemüther/Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Music".

[69] Para maiores detalhes sobre a posição de Elmenhorst, ver Warrack, 2001, pp. 46-47.

[70] "Eine hohe Schule vieler schönen Wissenschaften, worrin zusammen und auf einmal Architectur, Perpective, Mahlerey, Mechanik, Tanzkunst, Actio oratoria, Moral, Historie, Poesie und vornehmlich Musik,

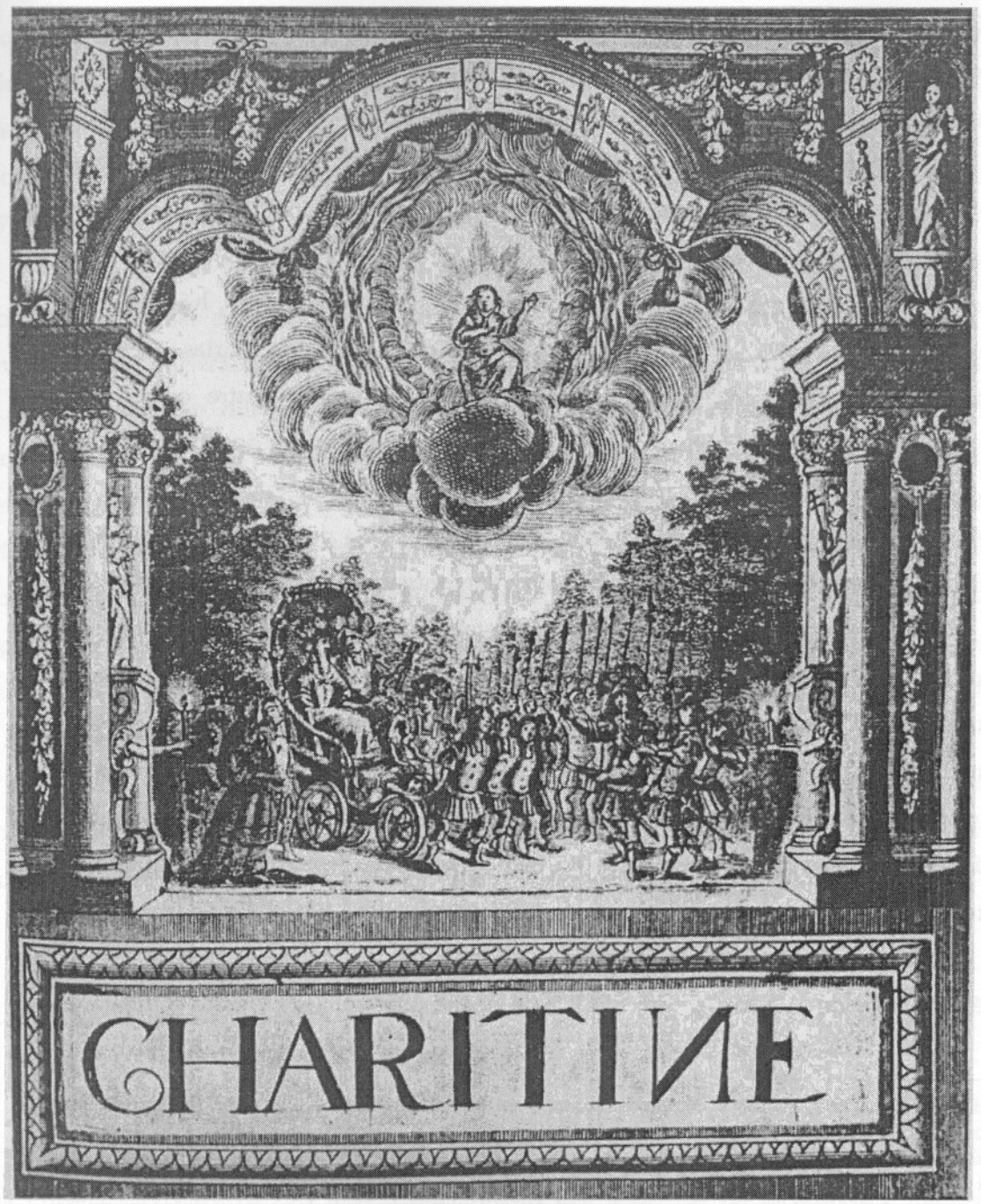


Figura 1.5.: capa do libreto de *Charitine*[71].

zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer, sich aufs angenehmste vereinigen, und immer neue Proben geben". A menção ao deleite e à edificação encontrados na ópera pode sugerir que Mattheson conhecia os preceitos poéticos de Horácio.

[71] NGDO, 1999, verbete "Hamburg".

Outro registro importante sobre a vida cultural na cidade são os relatos e a correspondência da rainha Cristina da Suécia (1626-1689, que em 6 de junho de 1654 abdicou do trono sueco). Convertida ao catolicismo na noite de Natal de 1654[72], mudou-se para a Itália, mas, mesmo residindo em Roma, realizou algumas viagens a seu país natal, durante as quais passou temporadas em Hamburgo entre 1655 e 1668[73]. Em seus escritos encontramos comentários sobre óperas, balés, bailes de máscaras e peças de teatro que aconteceram em Hamburgo. Além de sua participação como espectadora, há relatos de seus esforços em reunir ao seu redor estudiosos e eruditos de várias áreas do conhecimento: teologia, medicina, química, matemática e história, entre outros. Por iniciativa sua eram promovidos encontros em sua casa, para discussões dos mais variados temas.

A rainha também participou ativamente na organização de uma grande festa de carnaval em Hamburgo, em fevereiro de 1667, denominada *Der verzauberte Palast der Armida* (O palácio encantado de Armida). Constavam no evento, além do bailado propriamente dito, música orquestral francesa, figurinos e cenários faustosos e um imenso banquete. No dia 22 de fevereiro compareceram cerca de dois mil convidados ao *Ballhaus* ricamente decorado. A música foi executada por um grupo de sessenta instrumentistas de cordas, cedidos por nobres de todo o norte da Alemanha (SCHRÖDER, 1997, p. 29). Um comentário da rainha sobre o baile é especialmente esclarecedor no que diz respeito ao ambiente cultural de Hamburgo: "Foi uma festa que apresentou aos olhos de um povo e de uma cidade os refinados costumes italianos e franceses, dos quais eles tinham apenas uma idéia distante do que fosse!" (in: BROCKPÄHLER, 1964, p. 197)[74]. Este comentário

---

[72] Segundo Schröder (1997, p. 13), a conversão ocorreu em âmbito privado, em Bruxelas, e foi festejada publicamente em Innsbruck, no dia 3 de novembro de 1655.

[73] Os períodos que passou em Hamburgo ocorreram em 1654 (13 a 27 de julho, a caminho da Itália), 1660 (18 de agosto a 18 de setembro, a caminho de Estocolmo), 1661/62 (de maio de 1661 a 2 de maio do ano seguinte, a caminho de Roma), 1666/67 (22 de junho a 28 de abril de 1667, a caminho da Suécia), 1667/68 (de maio a 20 de outubro de 1668, em sua ida definitva para Roma). Hospedava-se inicialmente com Diego Teixeira, negociante português judeu que administrava seus proventos, mas depois teve residência própria (SCHRÖDER, 1997).

[74] Este comentário fornece também uma idéia da opinião não muito elogiosa de Cristina sobre a cidade; acostumada à vida em Roma, escreveu certa vez que: "Este país é terrível, tudo que aqui se vê é desagradável e cansativo. [...] aqui uma hora dura vinte e quatro horas, e as horas, que em Roma passam em um momento, duram [aqui] uma eternidade..." (SCHRÖDER, 1997, pp. 25-26).

nos permite pensar que a cidade não estava habituada a este tipo de comemoração e os elementos a ela associados, como o tipo de música e a instrumentação, reforçando a idéia de que a influência musical francesa se manifestou um pouco mais tarde em Hamburgo, possivelmente a partir da chegada de Johann Conradi (?-1699) e Johann Kusser (1660-1727).

Durante sua última temporada na cidade, a rainha organizou apresentações de comédias francesas em sua casa, dotada de um pequeno teatro. Os atores pertenciam à trupe francesa que trabalhava para os condes de Braunschweig-Lüneburg, "emprestados" à soberana sueca, e, durante o mês de novembro de 1667, houve uma apresentação por noite daquela que era a paixão da rainha, o teatro. Seguida a este fato, temos a encomenda feita por Cristina da Suécia a Giovanni Andrea Moniglia, médico pessoal de Cosimo III de Medici, príncipe da Toscana, em visita a Hamburgo. O médico também era conhecido como bom escritor de comédias e libretos e recebeu a encomenda de duas comédias e uma ópera. Acreditamos que a apresentação dos espetáculos teatrais em estilo francês e italiano tenha sido, junto com o famoso baile de *Armida*, outra influência na vida operística prestes a iniciar-se em Hamburgo.

As fontes das quais dispomos mostram que a fundação do *Theater am Gänsemarkt* foi possível graças à somatória de diferentes iniciativas, tanto relacionadas à música sacra como à secular, vindas tanto de músicos como de entusiastas da música.

1.3. O *Theater am Gänsemarkt*

A construção

Como já dissemos, o primeiro teatro de ópera público da Alemanha (e o primeiro da Europa fora da Itália) foi criado oficialmente por iniciativa do advogado e *Ratsherr* (prefeito) Gerhard Schott (1641-1702), do também advogado Peter Lütjens (?-?), dos músicos Nikolaus Adam Strungk, Johann Wolfgang Franck, Johann Theile e Johann Adam Reincken (Reinken) (1623-1722) e do compositor e médico Johann Phillip Förtsch (1652-

-1732). Inaugurado no dia 12 de janeiro de 1678[75], foi chamado de *Theater am Gänsemarkt* por estar situado junto ao Mercado dos Gansos da cidade. A construção do teatro, custeada por Gerhard Schott, rendeu um extenso registro de Mattheson em seu "*Der musicalische Patriot*" (1728):

> No ano de 1678 os senhores Gerhard Schott [...] na época prefeito [*Rathmann*] desta cidade de Hamburgo, o senhor [...] Lütjens e o senhor Johann Adam Reinicke, na época organista da igreja [Santa] Catarina (e também mais alguns desconhecidos), empreenderam a criação de uma ópera, construíram um prédio e apresentaram de maneira organizada os espetáculos cênico-musicais [*musicalischen Schau-Spiele*], os quais já haviam sido apresentados, um e outro, em determinadas oportunidades […][76]. (ALBERT, 1993, p. 13)

Schott era membro de uma família aristocrata muito conhecida na cidade e estudou nas universidades de Helmstedt, Heidelberg e da Basiléia. Em 1665, após a conclusão de seus estudos, realizou uma longa viagem, passando pela Itália, Suécia e Inglaterra. Acredita-se que foi durante sua estada na Itália que adquiriu tanto o gosto pela ópera como a experiência necessária para administrar o *Theater am Gänsemarkt* (WARRACK, 2001, p. 36). Especula-se que Schott tenha tido apoio financeiro do Duque Christian Albrecht de Schleswig-Holstein (cuja corte ficava em Gottorf) para a construção e manutenção do teatro, já que o duque, que viveu exilado em Hamburgo de 1676 a 1679 e de 1684 a 1689, era um amante da ópera, (MARX, 1981, p. 82)[77].

---

[75] Esta é a data conforme o calendário gregoriano, moderno. Segundo as fontes da época, o teatro foi inaugurado no dia 2 de janeiro, segundo o calendário juliano (em uso em Hamburgo e que só foi substituído em 1700 pelo calendário gregoriano) (WESTRUP, 1975, p. 304).

[76] "Anno 1678 unternahmen der herr Gerhard Schott (...) nachmals Rathmann dieser Stadt Hamburg, der Herr (...) Lütjens, und der Herr Johann Adam Reinicke, zu dieser Zeit Organist an der Catharinen-Kirche hieselbst (auch vielleicht noch andere unbekannte) das Opern-Wesen, baueten ein auf Grund-Hauer liegendes Haus dazu, und brachten die musicalischen Schau-Spiele, deren zwar vorhin schon eines und anderes, bey gewissen Gelegenheiten, aufgeführet worden, in einen ordentlichen Gang (...)".

[77] O exílio do duque deveu-se a problemas políticos deste com seu cunhado, o rei da Dinamarca Christian IV. Conforme Marx, o duque não podia figurar como mentor ou participante oficial do empreendimento e por isso tornou-se uma espécie de eminência parda do projeto (1981, p. 82). Outra evidência de sua influência é que Theile, compositor de sua corte, tornou-se o primeiro *Kapellmeister* do teatro de Hamburgo e escreveu o

Características do teatro

O teatro foi construído na margem esquerda do rio Alster, e Westrup afirma que a construção em estilo enxaimel[78] planejada pelo italiano Girolamo Sartorio (?-?)[79] não era atraente nem por dentro nem por fora (1975, p. 304), sendo "mais parecida com um celeiro ou um depósito do que com um teatro" (WOLFF, 1957, p. 351). (Há contradições em relação ao aspecto interno do teatro, conhecido por ser um dos mais luxuosos da Europa na época). A construção foi iniciada no verão de 1677 e ficou pronta no final do ano, com um custo estimado em 20.000 *Reichsthaler*, uma verdadeira fortuna para a época (MARX, 1981, p. 82).

Segundo Barthold Feind (1678-1721), libretista do teatro na época de Keiser, o *Theater am Gänsemarkt* era o maior de todos os teatros de ópera alemães da época e ele dizia ainda que "o de Leipzig era o mais pobre, o de Braunschweig o mais perfeito e o de Hannover o mais bonito" (*Gedancken von der Oper* [Reflexões sobre a Ópera] in: *Deutsche Gedichte* [Poemas Alemães], 1708, p. 49, in: WOLFF, 1957, p. 351)[80]. Abaixo temos a imagem mais conhecida (e também a mais significativa) da primeira construção do teatro[81], feita por Paul Heinecken (1726) e que confirma a descrição corrente.

espetáculo de inauguração, o *Singspiel* intitulado *Adam und Eva*, cuja música foi perdida. Já Stelzner sustenta que a maior parte da obra foi paga pelo próprio Schott (in: MARX, 1981, p. 82).

[78] Estilo de construção comum na Alemanha, consiste em uma estrutura de caibros preenchida com barro amassado, à semelhança da taipa e do pau-a-pique.

[79] Sartorio já havia projetado os teatros de Leipzig e Amsterdam e atuava na época em Hannover.

[80] Curiosamente, ao contrário do que afirma Feind, Zacharias Conrad von Uffenbach (1683-?) diz em seu diário de viagem (escrito entre 1709-1711, publicado em 1753) que em 1710 o teatro de Leipzig superava os de Hamburgo e Braunschweig em elegância e graça, embora o palco de ambos fosse bem maior que o de Leipzig (WOLFF, 1957, p. 351). Tratam-se, evidentemente, de avaliações subjetivas, cuja comparação é impossível, principalmente porque faltam descrições precisas dos teatros e as imagens correspondentes.

[81] Mais tarde o teatro foi demolido e foi construído outro em seu lugar.

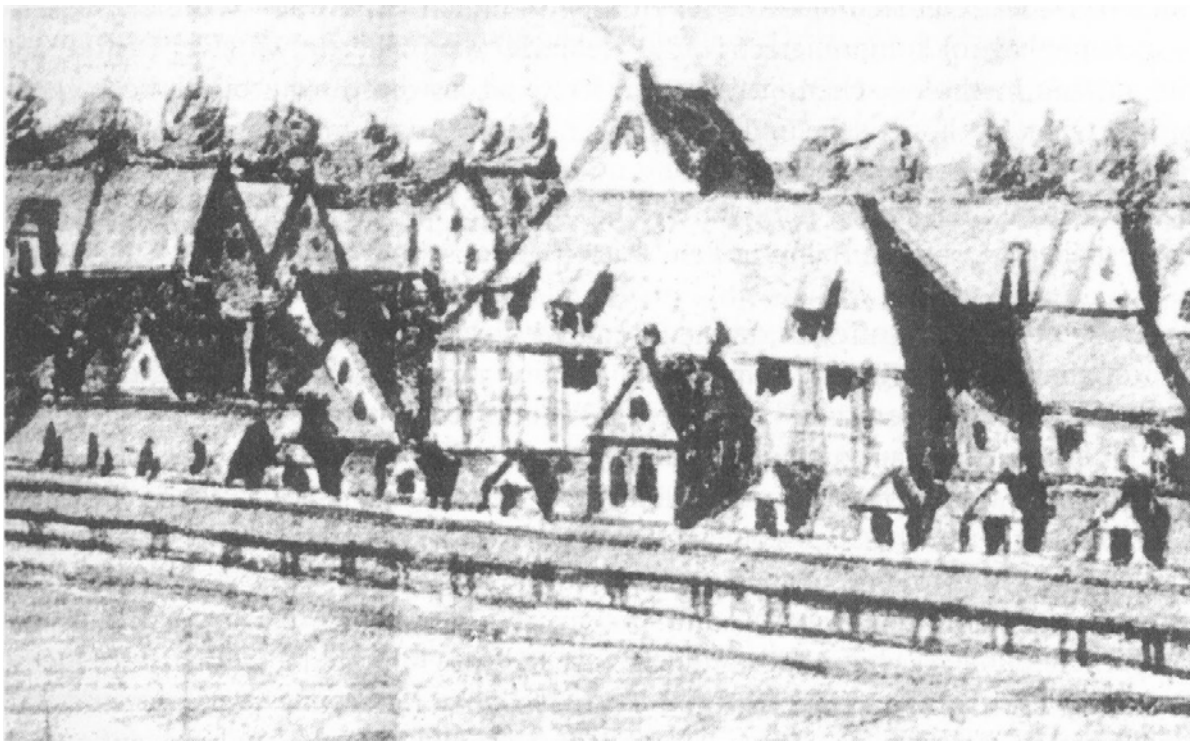


Figura 1.6.: o *Theater am Gänsemarkt*[82].

Devido à carência de imagens do teatro, contamos quase que exclusivamente com relatos da época sobre o *Theater am Gänsemarkt* e com os desenhos de cenários projetados para as produções operísticas para avaliar as dimensões e qualidades da casa de ópera de Hamburgo. Um dos relatos mais precisos é o do arquiteto Nicodemus Tessin (?-?), que visitou a cidade em 1687, nove anos após a inauguração do teatro[83]. Segundo Tessin, o teatro era especialmente grande para os padrões da época: o espaço da platéia media cerca de 49 metros de profundidade por 20 de largura, o palco possuía 23,3 metros de profundidade[84] e o teatro comportava cerca de 2000 espectadores, divididos entre a platéia[85], quatro andares de camarotes (com 9 a 12 lugares cada) e uma galeria. O relato de

[82] KOCH, 1999, p. 23 (fonte: Staatsarchiv de Hamburgo).

[83] WOLFF, 1957, pp. 352-353.

[84] As medidas originais são: 70 côvados brabantinos por 29 para a platéia e 35 côvados para o palco (1 côvado brabantino = 69,5 cm).

[85] Buelow (1978, p. 26), embora baseado em Wolff, menciona outros dados para a platéia, que teria 80 pés de profundidade por 65 de largura (o que equivale a 26,4m x 21,45m) e palco com 79 pés de profundidade (26,07m) (1 pé = 33 cm). Da comparação dos dados resultam medidas diferentes, especialmente no que se refere à profundidade da platéia: 48,65 m para Tessin e 26,4 m para Buelow. Provavelmente a medição de Tessin corresponde melhor à realidade, uma vez que o formato das platéias dos teatros italianos era

Thomas Lediard, diretor do teatro de 1727 a 1732, menciona apenas dois andares de camarotes e uma galeria, mas é perfeitamente possível que as reformas que o teatro sofreu ao longo do tempo tenham proporcionado estas mudanças tão significativas[86].

Desde a sua inauguração, o *Theater am Gänsemarkt* já contava com todos os recursos técnicos conhecidos da época, o que trouxe grande qualidade e grandiosidade aos espetáculos, moldando o gosto de um público que se tornou a cada dia mais exigente. Este público contava inclusive com o que Lediard chamou de "um tipo de loja, onde são vendidos café, chá, bebidas alcoólicas e outros refrescos", que permanecia aberto durante os espetáculos (in: WOLFF, 1978, p. 77).

O palco

O palco do teatro era grande o suficiente para permitir o uso da complexa cenografia e da grande maquinaria indispensáveis à ópera barroca. Possuía perspectiva centralizada, com cerca de 28 metros de profundidade por 12 metros de largura, e a boca de cena tinha uma altura de cerca de 10 metros (WOLFF, 1957, pp. 352-353). Contava com quinze pares de bastidores (ou coxias) retangulares deslizantes sobre trilhos, dispostos lateralmente no palco, uma novidade na cenografia da época, desenvolvida por Battista (Giambattista) Aleoti (1546-1636) em Ferrara no começo do século XVII. Estes bastidores eram molduras de ripa cobertas com tela, sobre as quais era pintado o cenário; eram todos interligados por cordas e presos a um grande cilindro embaixo do palco, acionados por um sistema de pesos e contrapesos, como se vê até hoje nos teatros. Este sistema possibilitava uma rápida mudança de cenários (até 49 por espetáculo), dando extrema agilidade à cena, em um efeito muito apreciado pelo público. Ainda segundo Wolff, o piso do palco era dividido em três partes distintas, independentes entre si, de modo a poder dividir a cena em alturas e planos diferentes. Desta maneira, conforme o desejo do cenógrafo, podia-se montar uma cena com até três níveis diferentes. Um dos exemplos é em *Fredegunda* (1715), de Keiser, na cena em que, com um passe de mágica, a feiticeira Fredegunda transforma uma caverna mágica em um jardim. Também era possível fazer

---

geralmente retangular, raramente quadrado. Há ainda a diferença entre o comprimento adotado na época para o pé hamburguês (= 28,6 cm) e o adotado para o pé inglês (=30,5 cm) (WOLFF, 1978, p. 78).

[86] WOLFF, 1978, pp. 77-78.

desaparecer personagens (como na última cena de *Emma und Eginhard* (1728), de Telemann) ou ainda compor três cenários simultâneos (na cena II/7 de *Bajazeth und Tamerlan*, 1690, de Förtsch) (1957, p. 353). Temos então que o palco do *Theater am Gänsemarkt* era extremamente sofisticado do ponto de vista dos seus recursos técnicos, como se vê na ilustração abaixo. Estão indicados:

III. Prospekt (3º plano, com 2 pares de coxias)
II. Prospekt (2º plano, com 6 pares de coxias)
Grosse Macchina (grande máquina)
I. Prospekt (1º plano, com 7 pares de coxias)
Proscenium (proscênio)

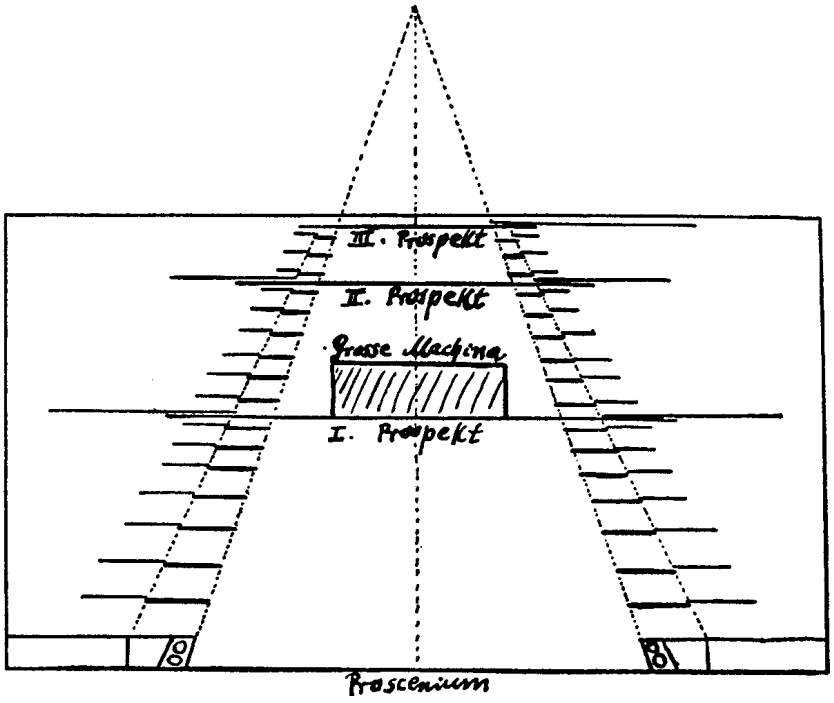


Figura 1.7: reconstrução do palco do teatro a partir da descrição de Tessin[87].

[87] WOLFF, 1957, p. 354.

As técnicas desenvolvidas pelos Galli-Bibiena eram utilizadas muito raramente em Hamburgo; a preferência era pelo palco com perspectiva centralizada (vide figura 1.8., adiante), desenvolvido principalmente por Ludovico Bernacini, atuante em Viena e o mais importante pintor de cenários do século XVII (WOLFF, 1957, p. 355). A partir de suas indicações, eram reproduzidos no palco jardins, florestas, ruas, portos, arcos e pórticos, com a aparição, na terra e no ar, dos mais variados personagens, em trocas rápidas de cenário, além de naufrágios, vulcões em erupção, maremotos e terremotos[88].

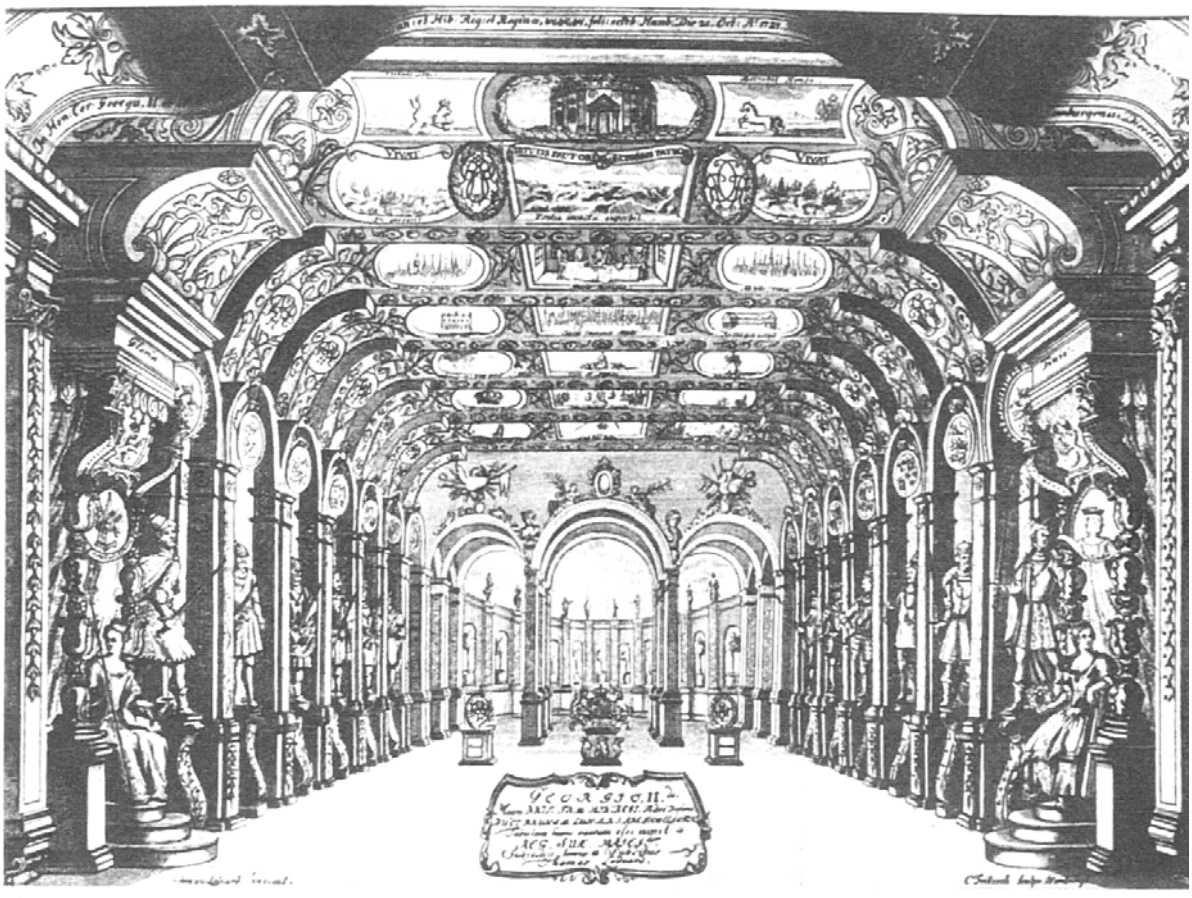


Figura 1.8: o palco do *Theater am Gänsemarkt* para a festa de coroação da rainha Wilhelmine Caroline (Thomas Lediard, 1727)[89].

[88] Para maiores detalhes, ver WENZEL, 1978, pp. 10-11.
[89] WOLF, 1957, p. 401 (Bibliothek der Hansestadt Hamburg).

Die grosse Macchina

Além de todo o sistema de coxias móveis e os três planos de palco, abaixo do palco havia ainda um mecanismo denominado *Grosse Macchina* (grande máquina), utilizado para possibilitar vôos no palco e dividir a cena em dois níveis (por exemplo, o plano terreno e o celeste), numa referência aos mistérios medievais e dramas jesuítas, que também utilizaram este recurso em larga escala[90]. Anjos, bruxas, demônios e magos eram os principais personagens com este tipo de participação, mas havia também as figuras alegóricas, como a Inquietação (em *Esther*) ou as divindades como Cupido, Vênus, Íris, Atenas, entre outros[91]. A função cômica também se servia dos vôos no palco, como, por exemplo, quando os pratos que o personagem cômico pretendia comer levantavam vôo subitamente, provocando muito riso nos espectadores (WOLFF, 1957, p. 356).

Espetáculos grandiosos, como *Cara Mustapha* (1686, Bostel/Franck), que contava com 48 mudanças de cenário e efeitos especiais provocados pelas máquinas, dão uma idéia aproximada da riqueza da produção. Outros efeitos muito utilizados eram: simulação da destruição de templos (*Simson*, 1709, Feind/Graupner), incêndio de cidades (*Zerstörte Troja*, 1716, Hoe/Keiser), fogos de artifício, letras luminosas (com as iniciais do soberano, por exemplo), foguetes e rojões disparados no palco e colunas transparentes, iluminadas por dentro. Como era de se esperar, o público rapidamente se acostumou à agilidade, variedade e grandiosidade dos espetáculos encenados em Hamburgo[92], que fatalmente entraram em crise quando seu fundador e diretor Gerhard Schott faleceu, em 1702. Com sua morte, o descaso se abateu sobre o teatro, o que motivou o seguinte comentário de Feind sobre as longas pausas entre as mudanças de cenário:

> Nada pode desagradar mais aos espectadores, especialmente quando ocorrem feitiços, que deveriam acontecer em um segundo, observados tão bem pelos franceses e italianos e que se encontram em tão boa ordem em

[90] ROSENFELD, 1993, pp. 189-192.

[91] É importante lembrar que a estética do maravilhoso estava sendo ampla e calorosamente discutida na Itália e não encontrava tanta ressonância na França. Para maiores informações a respeito ver GARLINGTON, *"Le Merveilleux" and Operatic Reform in 18th-Century French Opera.* In: MQ, vol. 49, No. 4 (Oct. 1963), pp. 484-497.

[92] Ver a descrição de Schütz (1794) sobre as qualidades técnicas do teatro (in: WENZEL, 1978, p. 11).

> Braunschweig, mas que são tão negligenciados em Hamburgo [...][93]. (*Gedancken von der Oper*, 1708, p. 111, in: WOLFF, 1957, p. 356).

As principais fontes iconográficas para o estudo da cenografia desenvolvida em Hamburgo são os libretos editados na época, dos quais vários possuem uma ilustração na capa (são cerca de 25 dos quase 300 existentes), além das cinco ilustrações que fazem parte do livro de Barthold Feind, *Deutschen Gedichten* (1708), e as ilustrações coloridas de Lediard para a *Preussische Krönungsfest* (Festa da coroação prussiana, 1728). Não existe um consenso a respeito de a ilustração da capa dos libretos ser de fato o registro fiel da cenografia utilizada ou mesmo, uma indicação cenográfica[94]. Schröder (1995) afirma que a partir da ilustração da capa dos libretos podemos ter uma idéia precisa da cenografia adotada em Hamburgo. Deste ponto de vista, a ilustração abaixo, capa do libreto de *Diana* (1712), de Keiser, é uma amostra bastante significativa da quantidade de meios que o teatro de Hamburgo dispunha: Diana é levada pelos céus num carro puxado por dois cervos, Cupido flutua no ar (à esquerda), Aurilla se transforma em uma árvore (idem) e Aretusa afunda em um rio. O libreto (III/5) confirma as informações contidas na capa, descrevendo-as em termos como "Diana aparece no céu em um carro puxado por dois cervos", "a terra se abre e Aretusa é tragada".

[93] "Es kan den Zuschauer nichts mehr degoûtiren, insonderheit wo Bezauberung vorgehen, und es auf eine Secunde ankömmet, welcher die Frantzosen und Italiänar genau observiren, und vorinnen in Braunschweig sehr gute Ordre gestellt, die aber in Hamburg sehr negligirt wird, so jedoch zu excusiren, vieler wichtiger Umstände wegen".

[94] Agradecemos a Paulo Mugayar Kühl por esta observação.



Figura 1.9: capa do libreto de *Diana*[95].

[95] Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Funcionamento

Ao contrário dos teatros de Veneza, o *Theater am Gänsemarkt* funcionava durante o ano inteiro, de janeiro a dezembro, exceto pelas interrupções usuais durante a Quaresma, feriados importantes do calendário religioso e durante o verão, com uma média de duas a três apresentações semanais, "(...) na segunda-, quarta- e quinta-feira, pois nestes dias os cidadãos estariam mais livres de suas tarefas e outras obrigações"[96] (in: ALBERT, 1993, p. 13). As apresentações começavam no fim da tarde e duravam de quatro a seis horas, indo até a noite. Eram apresentadas por ano entre 65 e mais de 100 récitas, com uma média entre oito e dez óperas (títulos) diferentes por temporada, sendo que havia entre duas e dez estréias de obras novas por ano. Isto explica o incrível número de mais de 250 títulos apresentados ao longo dos sessenta anos de existência do teatro. Estes números (associados naturalmente à qualidade dos espetáculos), fizeram de Hamburgo o mais importante centro operístico do norte da Europa, mesmo depois da abertura de outros teatros de ópera em Hannover (1689), Braunschweig (1690) e Leipzig (1693). Entretanto, a programação em Hamburgo era interrompida por motivos como surtos de peste, conflitos civis, estados de sítio, doenças de participantes, problemas com as autoridades (especialmente com a igreja)[97], entre outros, além de (freqüentes) falências do teatro.

Como se tratava de um teatro público (o teatro da corte era em Braunschweig), o acesso era livre a todos que pudessem pagar o ingresso ou alugar um camarote por temporada[98]. "Era uma ópera burguesa, um empreendimento capitalista, que, ao contrário da ópera da corte [como em Braunschweig], se orientava pela geração de lucro e por isso o risco de falência era imanente" (KOCH, 1999, p. 22). Entretanto, em Hamburgo os nobres e os representantes de governos estrangeiros também apoiavam as atividades do teatro, gerando uma fusão interessante da aristocracia com a burguesia. A habilidade de Schott em administrar os custos de produção dos espetáculos se revelava por meio de estratégias como, por exemplo, convencer nobres e diplomatas a patrocinarem os espetáculos em homenagem a seus senhores. Deste modo, garantiam por um lado o funcionamento do

[96] "am Montag, Mittwoch und Donnerstag, weil alssdann die Bürgerschaft an den Tagen von dem Postwesen und sonst am Besten entmüssiget sein könnte" (o autor não cita sua fonte).

[97] Sobre os conflitos com a igreja e dentro da própria igreja, ver WARRACK, 2001, pp. 43-46 e DÖHRING, 1995, pp. 111-123.

[98] Para os preços dos ingressos, ver Anexo III. 5.

teatro em si, e por outro, a visibilidade e o apoio político necessários à manutenção de seus cargos[99].

> Uma vez que o teatro era aberto a todos, havia uma certa garantia de público; por outro lado, esta correlação era determinante para os temas das óperas, para a relação entre instrução e entretenimento, entre conteúdo e efeitos externos, etc. (KOCH, 1999, p. 23).

Esta afirmação, aliada ao risco permanente de bancarrota, mostra o quanto o público influenciava na escolha dos temas das óperas e tanto explica quanto justifica muitas escolhas feitas por Keiser e seus contemporâneos. Entre o público freqüentador do teatro estavam não somente nobres, políticos, diplomatas e ricos comerciantes, mas também confeiteiros, cervejeiros, ourives, livreiros, cocheiros e aprendizes, entre outros, e para cada categoria havia um lugar determinado no teatro. A distribuição dos lugares era rígida, conforme a profissão e classe social do público[100], e é uma mostra da estratificação da sociedade hamburguesa da época[101].

O teatro também era usado para a apresentação de serenatas (*Serenaden*)[102], celebrações como coroações, acordos de paz, fim de surtos de peste, casamentos, aniversários de nobres germânicos e europeus em geral, assim como para visitas de pessoas importantes à cidade. Em vista dos altos custos de manutenção do teatro, a direção procurava oferecer outras atrações para o público, tais como loterias, concertos com renda para os cantores, assim como a apresentação de *intermezzi*, danças e espetáculos de saltimbancos durante os intervalos das óperas. Todos estes acontecimentos tornaram o

---

[99] Esta associação original pode ter sido também um dos fatores que motivou as crises em relação à existência do teatro, uma vez que, desde o início, o teatro era visto como "uma coisa de príncipes", tanto pela trajetória histórica do teatro de ópera em geral como pelo apoio do duque de Holstein à construção do teatro. Esta pecha traria, de certo modo, uma qualidade de exclusividade aos freqüentadores do teatro, algo bastante incompatível com as relações sociais de Hamburgo, uma cidade livre, sem corte.

[100] Para detalhes sobre a distribuição de lugares no teatro, ver Koch, 1999, p. 23.

[101] Apenas para efeito de comparação, é interessante mencionarmos o teatro de ópera de Amsterdam, inaugurado em 1680, e que teve uma trajetória semelhante ao *Theater am Gänsemarkt*. Construído por iniciativa de Theodore Striker, tinha muitas características em comum com o teatro de Hamburgo: criado em uma cidade rica e importante centro de comércio, foi fruto da iniciativa privada e também enfrentou a resistência do clero. Porém, ao contrário do *Theater am Gänsemarkt*, o teatro de Amsterdam apresentava exclusivamente óperas italianas e cobrava ingressos muito altos, o que provocou o fechamento do teatro em 1682, apenas dois anos após sua inauguração (ZELM, 1975, p. 56).

[102] Segundo o MGG: "peça de caráter semi-dramático executada à noite" (2001, verbete "Serenata").

Theater am Gänsemarkt um espaço público de grande importância na vida da cidade, assim como ocorria em diversos outros lugares[103].

Outro aspecto interessante era o papel que o teatro representava em função da delicada posição política e geográfica da cidade de Hamburgo. A cidade ocupava um lugar de tensão entre o reino da Dinamarca (que exercia forte influência sobre Hamburgo ao mesmo tempo em que também representava uma ameaça permanente) e o Sacro Império Romano Germânico (ao qual Hamburgo efetivamente pertencia e cujo imperador residia na distante Viena). Portanto, do ponto de vista político, era extremamente oportuno que as óperas homenageassem em seus prólogos e epílogos ora o rei dinamarquês, ora o imperador germânico, coisa que, de fato, ocorria com grande freqüência[104].

Os primeiros anos

A inauguração do teatro ocorreu com o *Singspiel* "*Der geschaffene, gefallene und aufegrichtete Mensch (Adam und Eva)*" de Christian Richter e Johann Theile (discípulo de Schütz); os cenários foram feitos por Kamphusen e o mestre de balé era de la Feuillade (WENZEL, 1978, p. 7). Tratava-se de um drama bíblico sobre Adão e Eva, encenado em cinco atos, ainda bastante inspirado nos dramas religiosos dos séculos XVI e XVII[105]. Entretanto, o tema foi provavelmente escolhido também para driblar a severa censura religiosa pietista, que atacava a ópera e também todas as representações dramáticas, qualificando-as como obra demoníaca das forças obscuras, de caráter imoral e mundano. (A censura religiosa fez com que os temas das primeiras óperas apresentadas em Hamburgo fossem essencialmente bíblicos, e mais raramente mitológicos).

Esta opinião negativa sobe a ópera era reforçada pelo fato de o teatro de Hamburgo contar com cantoras (e não os habituais *castrati)* em seu elenco desde pelo menos 1680. Especialmente esta peculiaridade do funcionamento do teatro motivou a ira do pastor

---

[103] Quando Keiser se transferiu para Hamburgo, em 1697, o *Theater am Gänsemarkt* era a principal atração musical da cidade e existia há 19 anos; sob sua direção (1703-1707/9), o *Theater am Gänsemarkt* tornou-se altamente popular e lucrativo, atraindo espectadores de toda a Alemanha e mesmo da Europa. Entre seus grandes sucessos nesta época estavam *Störtebecker* (1701), *Claudius* (1703), *Nebucadnezar* (1704), *Masaniello furioso* (1706) e *Fredegunda* (1715).

[104] Sobre o aspecto político das óperas apresentadas no *Theater am Gänsemarkt*, ver SCHRÖDER (1998).

[105] Para maiores detalhes sobre Theile, ver o anexo III.3.

Johann Wincklers (?-?), que fazia a contrapropaganda da ópera para os membros de sua paróquia e seus colegas de ministério[106]. Porém, apesar da oposição das autoridades religiosas, a ópera ganhou cada vez mais espaço e popularidade, ainda mais quando, passados alguns anos, os compositores começaram a utilizar temas tirados de óperas francesas e italianas, cujos libretos em geral não eram religiosos. Dentre os libretistas estrangeiros, especialmente Nicolò Minato (1630-1698), Phillipe Quinault (1635-1688), Pierre (1606-1684) e Thomas Corneille (1625-1709) foram traduzidos e encenados. Peças de William Shakespeare (1564-1616), Felix Lope de Vega (1562-1635), Calderón de la Barca (1600-1681) e Jean-Baptiste Molière (1622-1673) também foram encenadas, possivelmente com sua música original (DITTRICH, 1990, p. 58). A partir do começo do século XVIII haveria uma maior liberdade em relação aos temas escolhidos, como em 1701, com a ópera *Störtebecker und Jögde Michaels*, de Keiser, que tinha por tema a história de dois piratas e foi extremamente popular na época, com grande número de apresentações[107].

Segundo Brockpähler (1964, pp. 200-201), foram apresentadas, em ordem cronológica, as seguintes óperas nos primeiros anos de atividade do *Theater am Gänsemarkt*[108] (salvo quando indicado, todas as obras citadas foram perdidas):

1678:

Adam und Eva (Richter/Theile)

Orontes (Förtsch/Theile) (sobreviveram algumas árias)

Der glücklich steigende Sejanus (Sejano, que ascendeu afortunadamente, Richter/Strungk)

Der unglücklich fallende Sejanus (Sejano, que caiu desafortunadamente, Richter/Strungk)

[106] Sua atividade contra a ópera foi objeto de estudo de J. Geffcken em *Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels (1677-1688)*, in: Zeitschrift des Vereines für hamburger Geschichte 3, 1851, s/l.

[107] Ver anexo dedicado às reapresentações das óperas de Keiser, I.5.

[108] Por motivos de praticidade, o nome das óperas está citado em sua forma mais curta e conhecida, "abreviada". Para os nomes completos, bem como a relação de todas as óperas encenadas, com seus libretistas e compositores, ver o anexo III.1.

1679:

Michal und David (Elmenhorst/Franck)

Andromeda und Perseus (?/Franck)

Die Maccabaeische Mutter (A mãe macabéia, Elmenshorst/Franck)

Don Pedro (Molière/Franck)

1680:

Aeneae (Förtsch/Franck)

Esther (Köler/Strungk) (sobreviveram algumas árias)

Doris (Förtsch/Strungk)

Die drey Töchter Cecrops[109] (As três filhas de Cecrops, von Königsmark[110]/Franck)

Alceste (Frank ou Matsen/Strungk)

Jodelet (Matsen/Franck)

1681:

Vespasianus (Bostel/Franck)

Die Geburt Christi (O nascimento de Cristo, ?/Theile)

Semele (Förtsch/Franck)

Hannibal (Hinsch/Franck)

Charitine (Elmenhorst/Franck)

Pela relação de títulos acima, percebe-se nestes primeiros anos de atividade do teatro uma influência dos conflitos teológicos que agitaram a cidade durante este período, uma vez que a escolha de temas bíblicos propiciava um afrouxamento da censura e das críticas pietistas à existência do teatro e aos espetáculos em si. Porém, a chegada a Hamburgo de compositores familiarizados com os estilos francês e italiano provocaria uma mudança significativa no repertório do *Theater am Gänsemarkt*.

[109] Para maiores detalhes sobre esta que é a ópera mais antiga que restou, ver o anexo III.3.

[110] Trata-se aqui de uma libretista, Condessa Maria Aurora von Königsmark, um caso de absoluta exceção de libretista mulher na ópera de Hamburgo.

Havia em Hamburgo duas posições bastante diferentes sobre a ópera: uma, defendida por Gottlieb Leibniz (1646-1716), Elmenhorst, Rauch e Mayer, que a qualificava como um poderoso instrumento para instruir (*regieren*) o homem comum (KLEEFELD, 1899, p. 220), e outra, representada pelos pietistas como Reiser (e depois Mayer), Winckler, Horb e Hinckelman, o comerciante Behrenberg e por boa parte da opinião pública da cidade, que via a ópera como um grande perigo para a comunidade (idem). Este conflito levou a várias interrupções na programação do teatro em 1681, 1684/85 e 1686[111]. Entretanto, toda esta turbulência não impediu que o teatro possuísse um amplo repertório e também que estivesse em constante renovação, aberto a diferentes influências. Prova disso é a apresentação em 1689 de *Acis et Galathée* de Lully, no idioma original, apenas três anos depois de sua estréia em Paris. Aparentemente, a iniciativa não teve o êxito esperado, pois quando a ópera foi reapresentada, em 1693, Mattheson observou que foi cantada em alemão, numa provável tentativa de cativar o público (*Der Musikalische Patriot*, § 1, número 66). Mesmo assim, foi feita uma nova tentativa com *Achille et Polyxène*, de Colasse, em 1692 (sem registro de recepção).

Por outro lado, a tentativa de se apresentar óperas italianas em italiano obteve grande êxito; as primeiras apresentações ocorreram em 1693, com *La schiava fortunata*, de Cesti, e *Gerusalemme liberata*, de Carlo Pallavicino (?-1688). Ou seja: além de ser notadamente um pólo de criação no desenvolvimento da ópera alemã, Hamburgo ainda confirmou seu caráter cosmopolita ao apresentar óperas francesas e italianas[112]. A produção operística de Hamburgo foi amplamente documentada, principalmente por Mattheson em *Der Musikalische Patriot* (1728), que cobriu a atividade do *Theater am Gänsemarkt* desde sua fundação, inaugurando o jornalismo musical na Alemanha.

Primeiros compositores

Os primeiros compositores do teatro foram aqueles que lideraram sua fundação (Theile, Strungk e Franck) e cuja formação estava ainda bastante impregnada com a

[111] Para maiores informações sobre a contenda teológica em Hamburgo, ver DÖHRING (1995, pp. 111-123).

[112] A partir desta primeira iniciativa, Keiser aperfeiçoou a idéia, na medida em que passou a incluir árias em italiano em suas óperas. Num gesto pioneiro, escreveu onze árias em italiano para a ópera *Claudius* (1703), que tinha um total de 67 árias.

estrutura dos dramas religiosos, as canções corais e estróficas alemãs e os enredos religiosos. Eram todos alemães, ao contrário do que se observava na maioria dos teatros e cortes de ópera da Alemanha, que empregavam quase exclusivamente compositores e *Kapellmeister* italianos.

Em 1693 Kusser e Jakob Kremberg (c.1650-c.1700) assumiram a direção do teatro, marcando o começo da influência da música vocal italiana, que traria o impulso necessário para a modernização da produção operística na cidade e a criação de uma ópera com características originais. Kusser, além de ter sido aluno de Lully por seis anos[113], também teve contato com as obras de Agostino Stefanni[114] em Braunschweig, antes de assumir o posto de *Kapellmeister* no *Theater am Gänsemarkt*. Segundo Mattheson, ele levou para Hamburgo "uma maneira até então desconhecida de cantar, (...), de acordo com o gosto italiano" (*Patriot*, 1728, p. 121). A relação com outros teatros da região é comprovada pelo intenso intercâmbio entre o *Theater am Gänsemarkt* e teatros como os de Wolfenbüttel, Braunschweig e Hannover, o que propiciava que óperas de um compositor fossem encenadas em várias cidades. Contribuía para isso o fato de ser comum um compositor, libretista ou *Kapellmeister* atuar em mais de uma cidade. Também o figurino das óperas era emprestado de um teatro a outro.

A fase áurea do *Theater am Gänsemarkt*

Podemos denominar como a fase áurea do *Theater am Gänsemarkt* aquela durante a qual o teatro contou com a colaboração de excelentes compositores, libretistas, cantores e músicos, lembrando que, dado os altos custos da manutenção de um teatro de ópera e o

[113] Desta estada em Paris resultou a adoção (pelo próprio Kusser) da escrita afrancesada de seu nome, Jean Cousser.

[114] No caso de sua influência junto à ópera de Hamburgo, Steffani, que havia estudado com Lully entre 1678 e 1679, ajudou a trazer para a Alemanha elementos do estilo francês (como a abertura tripartida, as danças de forma binária, o uso de instrumentos de sopro solistas), especialmente para Hannover, quando assumiu o posto de *Kapellmeister* em 1681. A pedido do príncipe Ernst August, reorganizou a orquestra da corte, importando músicos franceses e também, o oboé, novidade introduzida na orquestra por Lully em 1657. Foi figura chave no desenvolvimento do idioma musical barroco alemão, na síntese dos estilos francês e italiano e introduziu técnicas vocais italianas, "dando à ópera *(de Hamburgo)* o impulso artístico de que precisava" (NGDMM, 2001, verbete "Hamburgo"). Foi um dos poucos italianos a ter exercido influência direta no *Theater am Gänsemarkt* e teve muitas de suas óperas traduzidas para o alemão e encenadas em Hamburgo no período de 1695-1699. A temática de suas óperas era variada, com predomínio de temas históricos alemães, e entre as apresentadas em Hamburgo temos: *Der hochmutige Alexander* (1695), *Roland* (1696), *Heinrich der Löwe* (1696), *Alcides* (1696), *Alcibiades* (1697), *Atalanta* (1698) e *Il Trionfo del Fato* (1699).

estilo do administrador em questão, não necessariamente coincidiu com uma boa saúde financeira do teatro. Grosso modo, podemos dizer que esta fase foi de 1703 a 1717/18, quando Keiser era o *Kapellmeister*[115] e atuaram no teatro Johann Mattheson (como compositor, cantor e cravista), Johann Christhian Schieferdecker (1679-1732, cravista e eventualmente compositor de 1703 a 1705), Gottfried Grünewald (1675-1739, cantor de 1706 a 1709,), Händel[116] (segundo violinista, cravista e eventualmente, compositor de 1703 a 1705) e Johann Christoph Graupner (1683-1760, cravista de 1706 a 1709) (KOCH, 1999, p. 32). Além da atividade no teatro, eles tinham em comum o fato de terem sido alunos da *Thomasschule* de Leipzig, da universidade, membros do *Colegium Musicum* fundado por Telemann e colaboradores do teatro de ópera da cidade (KOCH, 1995, p. 415).

A partir de 1707 a administração do teatro ficou a cargo de Johann Heinrich Sauerbrey (?-?), que tinha uma visão mais profissional do empreendimento, "mais como um *impresario* italiano do que como um príncipe (*Fürst*) barroco, representante de si mesmo" (ZELM, 1981, p. 104). Sabe-se que esta postura diferenciada, fortemente orientada para o lucro do próprio Sauerbrey, proporcionou uma mudança radical no gerenciamento do teatro, que incluiu, entre outras coisas, a diminuição sensível no número de cantores contratados e no cachê dos mesmos, a substituição das caras *prime donne* por meninos de coro, a falta de investimentos na manutenção do prédio e a depauperação de cenários e figurinos. Mesmo assim, durante sua administração, no período entre 1710 e 1718 foram estreadas 25 novas óperas, sendo 19 de Keiser. Depois da saída de Sauerbrey outros cinco diretores assumiram o teatro e cada um deles propôs sempre uma nova forma de administração e financiamento das atividades do teatro, que nunca resultaram no pleno restabelecimento da saúde financeira do empreendimento.

---

[115] Acumulou o cargo de diretor de 1703 até 1707.

[116] A presença de Händel durante a fase de grande atividade no *Theater am Gänsemarkt* foi importante para sua carreira: contratado como segundo violinista e assumindo às vezes o posto de cravista, iniciou sua produção de óperas em Hamburgo, onde compôs quatro óperas para o teatro. Destas, somente a primeira, *Almira* (1705), sobreviveu. Sua permanência na cidade foi de apenas quatro anos (1703-1706), mas foi durante este período de convivência com Keiser e Mattheson que Händel adquiriu experiência e ensinamentos para sua produção operística posterior. Existem numerosos estudos, principalmente de John Roberts, comprovando o amplo uso que Händel fez de melodias originais de Keiser, não só do período em que Händel viveu em Hamburgo, mas também de óperas de Keiser posteriores a este período.

Crise e declínio: os anos 1720/30

Apesar da imensa produção de Keiser, de seus predecessores e seus contemporâneos, e da popularidade de suas obras, seus esforços não foram suficientes para perpetuar o gênero criado e desenvolvido por eles em Hamburgo. Os motivos para isso foram vários, sendo que os principais, do ponto de vista estritamente musical, foram a adoção integral do modelo italiano de ópera séria (principalmente por Telemann) e o fato de Keiser não ter deixado sucessores (alunos ou filhos) que dessem continuidade à sua obra.

Encontramos duas correntes de pensamento bastante diferentes no que diz respeito às causas da decadência e fechamento do *Theater am Gänsemarkt.* Uma delas é representada por Reinhard Strohm e a outra, por Ludwig Schiedermair, Hans-Joachim Moser e Hans-Joachim Marx. A teoria mais antiga, de Schiedermair e Moser, surgida na década de 1930 e revivida por Marx, credita a crise do *Theater am Gänsemarkt* à degeneração do gosto do público, à má qualidade dos libretos e à decadência artística das óperas em geral. Por outro lado, Strohm, baseado em Adolph Schering (1941/1970), argumenta que, embora o *Theater am Gänsemarkt* não fosse um teatro de corte, ele reproduzia com fidelidade o conceito de ópera dos teatros de corte alemães. E sendo assim, padeceria dos mesmos males, tais como as dificuldades econômicas que levaram à falência praticamente todos os teatros de corte alemães no período 1700-1740 (1997, p. 89).

A crise nos teatros de ópera alemães

A história da ópera tem comprovado repetidamente que o alto custo das produções foi uma constante e, mais do que isso, que os ciclos de prosperidade sempre foram encerrados com grandes crises financeiras e enormes prejuízos, quando não com o próprio fechamento dos teatros. No caso dos teatros de ópera alemães não foi diferente, especialmente com os teatros de corte. Os anos 1700-1740 se caracterizaram pelo fechamento (temporário ou definitivo) da maioria dos teatros alemães: Hannover (1698), Ansbach (1703), Berlim (1713), Düsseldorf (1716), Coburg-Meiningen (1724), Bayreuth (1726), Stuttgart (1726), Salzburgo (1727), Kassel (1730), Leipzig (1730), Braunschweig-Wolffenbüttel (1732), Durlach-Karlsruhe (1733), Braunschweig-Weiβenfels (1736) e

Hamburgo (1738). Alguns reabriram suas portas mais tarde, como foi o caso de Dresden (1733), Berlim (1741) e Stuttgart (1737), mas a maioria permaneceu fechada durante o século XVIII (STROHM, 1997, pp. 86-87).

No caso dos teatros de corte de regimes absolutistas, o seu fechamento "foi a conseqüência inevitável de seu florescimento [...], que pode ser caracterizado por nomes de compositores como Johann S. Kusser, Reinhard Keiser, Agostino Steffani, [...]. Suas produções [...] buscavam principalmente demonstrar a glória de seus respectivos príncipes patrões" (STROHM, 1997, p. 86). Mesmo que o teatro de Hamburgo não fosse de corte, seu padrão de qualidade era o mesmo, assim como sua função de representação. No caso, era a cidade de Hamburgo que era representada em sua glória comercial e política. Strohm afirma que a concepção "eclética e bombástica" de ópera originou uma crise financeira que se manifestou mais fortemente ao longo destes quarenta anos porque durante este período ocorreram sucessões dinásticas em diversas cortes, nas quais o novo soberano se apercebia dos enormes prejuízos acumulados e, como conseqüência, ordenava o fechamento dos teatros (1997, pp. 86-88).

Arnold Schering disse em 1941: "os motivos [da crise nos teatros de ópera alemães] são mais profundos, e, se eu não estiver totalmente equivocado, devem ser relacionados a mudanças capitalistas e de caráter social na classe média alemã [da época]" (in: STROHM, 1997, pp. 82-83). É com base neste ponto de vista que Strohm defende que as óperas de Hamburgo e Leipzig (teatros mantidos a partir da renda dos espetáculos) assim como cultivaram o mesmo "conceito universal" de ópera barroca das cortes, sofreram os mesmos problemas econômicos que estas. Outro motivo apontado por ele é o número de guerras que ocorreram, como a da Sucessão Espanhola (1700-1713) e a Guerra Nórdica (1700-1718); além do custo de guerras desta proporção, havia ainda a falta de ambiente psicológico para divertimentos cortesãos, ainda mais tão magnificentes como a ópera da época (1997, p. 87-89).

A adoção gradual da ópera séria italiana, atribuída a Apostolo Zeno (1668-1750) e Pietro Metastasio (1698-1782), ajudou a sufocar o movimento operístico em desenvolvimento em Hamburgo, embora durante um bom período os dois gêneros, o italiano e o "hamburguês", tivessem coexistido. Promovida por motivos estéticos, mas

também financeiros (já que diminuía consideravelmente os gastos da produção), a nova ópera italiana previa uma diminuição significativa no número de cantores (entre 5 e 9, contra os habituais 15 ou 20), a eliminação de tramas paralelas e também de elementos ou personagens cômicos (extremamente populares entre o público hamburguês). O principal foco de resistência do público à mudança parece ter sido quanto à supressão do personagem cômico e/ou de caráter popular, que gozava de grande aceitação junto ao público e que persistiu nas tramas apresentadas até o fechamento do teatro (WOLFF, 1957, pp.) Dado o caráter de empreendimento comercial livre do teatro, que também apresentava óperas encomendadas, ou seja, financiadas de modo privado, não era raro que óperas de homenagem a algum soberano tivessem mais de 20 personagens, mesmo em épocas de contenção de gastos. Com isso, apesar da crescente crise financeira e dos problemas administrativos decorrentes da saída de Sauerbrey da direção em 1718, o teatro continuou a ter um grande elenco de cantores contratados e havia sempre um grande número de óperas por temporada, gerando grandes gastos.

A ópera séria ocupava um lugar cativo no repertório, bem como alguns títulos franceses, mas os personagens bufos estavam cada vez mais presentes, seja nas óperas ou nos *intermezzi*[117]. A coexistência do modelo "antigo" de ópera séria até então produzida em Hamburgo com a recém-reformada ópera séria italiana e os *intermezzi* também em voga dá uma dimensão de quão complexa era a produção operística do *Theater am Gänsemarkt*. Neste sentido, Keiser foi o representante máximo deste período da ópera em Hamburgo, pois sua produção contempla todos os modelos em uso.

No dizer de Strohm, o teatro faliu por sua tentativa de "oferecer, da antiga 'maneira universal', tudo para todos, embaixo de um mesmo teto". A partir do momento em que se fez uma classificação dos estilos de ópera em cômico, trágico ou satírico, tornou-se impossível continuar a produzir espetáculos que combinassem todas estas características ao mesmo tempo. Por outro lado, o custo de produzir espetáculos tão diversos como os de "Händel e Campra, Telemann e Porpora, *intermezzi* e tragédias, farsas germânicas, *ballet-divertissements*, [óperas no estilo de] Metastasio e canções populares"

[117] *Pimpinone*, de Telemann, é um marco do gênero e foi estreada no *Theater am Gänsemarkt* em 1725, nos intervalos de Tamerlano, de Händel. O libreto original de Pietro Pariati foi traduzido por Johann Philipp Praetorius.

(STROHM, 1997, p. 91) tornou inviável a existência do teatro, principalmente pelos altos custos com músicos, cantores, bailarinos e cenógrafos. A este respeito, diz Schering:

> A manutenção de casas de ópera públicas e independentes, a contratação e remuneração de cantores, atores locais e de compositores locais, e tudo o mais que era necessário para manter um empreendimento operístico que não fosse medíocre foi se tornando gradativamente tão dispendioso que [...] somente óperas de corte puderam sobreviver. Além disso, cantores alemães não eram levados em consideração. Eles não dominavam o estilo grandioso do belcanto dramático em voga na época. A Alemanha não possuía nem conservatórios nem escolas particulares para cantores. Não havia uma tradição estabelecida de ensino. Uma vez que as vozes treinadas neste país eram suficientes somente para pequenos *Singspiele* e *intermezzi,* não para a ópera séria, foi muito natural quando a Alemanha abriu suas portas para a nação que era insuperável neste quesito: os italianos [gerando grandes custos e também prejuízos com os altos salários pagos]. (in: STROHM, 1997, pp. 91-92).

Mas os anos 1720 se caracterizaram também pela reapresentação de óperas hamburguesas antigas, muitas vezes com nova orquestração das árias, inclusão de novas árias ou mesmo com música totalmente nova para o mesmo libreto, assim como alguns pastiches de compositores de Hamburgo. Novos compositores foram apresentados ao público e a figura de um único compositor dominante (como foi o caso de Keiser nos anos 1705-1717) desapareceu por completo. Nem mesmo Telemann conseguiu desempenhar este papel.

A adoção gradativa, por parte de Keiser e Telemann, do modelo italiano de orquestração desenvolvido por Leonardo Vinci (c.1690-1730) e Giuseppe Orlandini (1675-1760) é apontada por Zelm como um dos motivos da decadência do *Theater am Gänsemarkt:* "Talvez tenha sido exatamente esta adequação a um padrão internacional, com a renúncia à formação singular desta orquestra de ópera do norte da Alemanha [a do *Theater am Gänsemarkt*] um dos motivos para o aceleramento do declínio da ópera burguesa de

Hamburgo" (ZELM, 1981, p. 112). É arriscado apontar esta como sendo uma das causas da decadência do teatro de Hamburgo, pois os modelos italiano de ópera e de orquestração foram adotados em muitas outras cidades e cortes causando justamente o efeito contrário: a continuidade da atividade operística. Contudo, a observação de Zelm é importante porque aponta para uma mudança extremamente importante em curso na época, e que contemplava toda a música orquestral, sacra ou secular: a transformação na estrutura da orquestra, que teria reflexos nas técnicas de orquestração. Inclusive foram estas mudanças que determinaram, a partir dos anos 1720, a substituição gradativa da flauta doce pela flauta transversa na orquestra e seu subseqüente desaparecimento; a presença da flauta doce restringiu-se a participações esporádicas e extremamente codificadas. Entre outros aspectos, uma das principais características desta nova orquestração foi a incorporação das madeiras ao corpo da orquestra (especialmente as flautas transversas como principal novidade) e a sensível diminuição de árias com os sopros *obbligati*, como acontecia até então (árias com violino ou viola *obbligato* não representam um número significativo de árias no contexto geral). O uso de grupos de instrumentos de sopro, como três, quatro ou até cinco flautas doces, dois ou três oboés, e quatro ou cinco fagotes, tanto em árias solo como em árias *tutti* também desapareceu. Em seu lugar, desenvolveu-se o conceito de naipes, com os sopros aos pares, a substituição das flautas doces pelas flautas transversas e a migração dos fagotes do grupo do contínuo para o das madeiras.

A tabela abaixo mostra alguns aspectos das árias de Keiser, a saber: o número total de árias (solo e *tutti*), as árias acompanhadas apenas pelo baixo contínuo, pela orquestra, aquelas acompanhadas por instrumentos *obbligati* solo e as árias com flauta doce. Podemos perceber a diminuição gradual das árias com baixo contínuo (principalmente a partir de 1709) e com instrumentos *obbligati* (a partir de 1706), comportamento que acompanha aquele em curso, o do estabelecimento do modelo da orquestra clássica. Curiosamente, com exceção das dez árias de *Masaniello furioso*, caso de absoluta excepcionalidade tanto na obra de Keiser como no repertório operístico em geral, o número de árias com flauta doce não sofre uma variação muito expressiva ao longo da produção de Keiser. Esta constatação nos permite supor que Keiser tivesse apreço pelo instrumento, a ponto de mantê-lo na orquestra como recurso expressivo mesmo depois de sua substituição pela flauta

transversa na orquestra. Observando-se a tabela, notamos também que não há árias solo para *traverso*, que sua participação restringe-se às árias *tutti*, nas quais a orquestra é tratada como uma entidade una, coesa.

Ano	**Nome da ópera**	**No. total de árias**	**Árias só com bc**	**Árias com orq.**	**Árias com instr. *obbl.* solo**[118]						**Árias com fl. doce**	
					Ob.	Fag.	Trp.	V.	Vla.	Mist	Solo	Tutti
1697	Adonis	**62**	35	22	01	-	-	-	-	02	02	02
1698	Janus	**44**	20	23	01	-	-	-	-	-	**-**	**05**
1700	La Forza	**48**	19	19	**05**	01	01	-	-	-	**03**	**04**
1718	*La Forza*	**-**	-	-	-	-	-	-	-	-	*01*	*01*
1702	Pomona	**35**	09	24	02	-	-	-	-	-	**-**	01
1703	Claudius	**64**	25	32	**04**	-	-	-	02	-	01	02
1704	Nebucadnezar	**52**	22	25	**03**	-	-	-	-	01	01	01
1705	Octavia	**49**	08	33	**04**	**04**	-	-	-	-	**-**	01
1706	Almira[119]	**28**	10	15	01	-	-	01	-	-	01	02
1706	Hercules& Hebe	**53**	25	26	02	-	-	-	-	-	**-**	**-**
1706	Masaniello	**50**	10	29	03	-	-	01	01	01	**05**	**05**
1707	Carneval Ven[120]	**36**	09	24	03	-	-	-	-	-	**-**	01
1709	Desiderius	**61**	20	39	01	-	-	-	01	-	**-**	**-**
1709	Orpheus	**35**	03[121]	30	-	02	-	-	-	-	**-**	01
1710	Arsinoe	**52**	11	36	01	02	-	-	-	01	01	03
1711	Croesus[122]	**-**	-	-	-	-	-	-	-	-	01	02
1712	Heraclius	**32**	09	20	02	-	-	01	-	-	**-**	02
1715	Fredegunda	**47**	09	36	01	01	-	-	-	-	**-**	01
1717	Tomyris	**31**	-[123]	29	02	-	-	-	-	-	**-**	**-**
1717	Trajanus	**34**	01	29	02	01	-	01	-	-	**-**	03
1722	Ulysses	**32**	02	30	-	-	-	-	-	-	**-**	02
1724	Cupido	**38**	03	35	-	-	-	-	-	-	**-**	03
1726	Jodelet	**39**	-	39	-	-	-	-	-	-	**-**	01
	(22 óperas)	**922**	250	605	38	11	01	04	04	05	16	43

Tabela 1: tipos de acompanhamento nas árias de Keiser[124] .

[118] No total são 79 árias solo, 38 com oboé (48% do total) e 16 com flauta doce (20% do total).

[119] Os dados de *Almira* são parciais, pois não existe uma partitura completa de nenhuma das versões da ópera, apenas a coleção de árias editada em 1706, aqui representada. Esta coleção, intitulada *Componimenti Musicali*, contém árias dos libretos da primeira versão, de Feustking (1704), e da terceira, de Feind (1706). Não há qualquer registro da segunda versão, de 1704, de libretista desconhecido e estreda em Weißenfels.

[120] Os dados de *Carneval von Venedig* são parciais, pois não existe uma partitura completa da ópera, apenas a coleção de árias de Viena, aqui representada.

[121] O número de árias só com baixo contínuo é bem pequeno em relação às demais óperas, mas a instrumentação desta ópera é muito variada.

[122] A edição que existe é baseada no MS de 1711 sobre o qual foram coladas as árias da nova versão, de 1730. Só estão registradas as árias com flauta doce.

[123] É a primeira ópera sem *Continuo-Arien*, ária acompanhada só por baixo contínuo.

Como já foi dito, Moser defendeu a idéia de que o gosto do público pagante, aliado à atuação de libretistas pouco talentosos (opinião revista posteriormente por musicólogos), levou à decadência da ópera hamburguesa e, de certo modo, à interrupção do processo de desenvolvimento da ópera alemã. Já em 1728 Mattheson atribuía a decadência da ópera de Hamburgo às *opéras comiques* e ao gosto "apodrecido" ("vedorbenen Geschmack") do público (1728, p. 175). Logo ele, que por meio de sua numerosa produção teórica sobre música procurou educar o público, viu a vulgarização do gosto do público contribuir para a decadência do *Theater am Gänsemarkt.* Segundo seu ponto de vista, o verdadeiro e único objetivo do espetáculo teatral deveria ser "não apenas o mero divertimento, mas sim, elogiar a Virtude, envergonhar o Vício, apontar com o dedo a incerteza da grandeza humana, mostrar as rápidas mudanças da honra e comprovar o final infeliz de toda a violência e tudo que não é correto"[125] (1728, p. 118). Entretanto, além deste argumento de natureza moral e estética[126], há que se levar em consideração também o tipo de público que sustentava o teatro, do ponto de vista de sua importância política[127].

O "não-natural"

Há muitas teorias a respeito dos motivos que levaram ao fim definitivo da época de ouro da ópera de Hamburgo e também, do modelo de ópera alemã ora em desenvolvimento. Uma delas é a de que os ideais racionalistas teriam sido a grande causa, por condenar tudo que não fosse "natural", o que incluía a ópera. Nesta categoria do "não-

---

124 As áreas escuras indicam as óperas que não possuem flauta doce.

125 "Hergegen soll die Tugend gepriesen, das Laster beschämet, die Ungewißheit menschlicher Hoheit mit Fingern gezeiget, die geschwinde Veränderungen der Ehren bemercket, und das Unglückliche Ende aller Gewaltthätigkeit und alles Unrechts gewiesen werden. Die sonderbaren Eigenschaften des Stoltzes und der Hoffart sollen durchs Theatrum bloßgestellet. Thorheit und Falschheit verächtlich, und durchgehends alle böse Dinge zu Schanden und Spott gemacht werden.

126 Para maiores detalhes sobre esta polêmica, que chegou a envolver ataques pessoais de Mattheson a Telemann, ver Hirschmann, 1999, pp. IX-XII.

127 Como exemplo da capacidade do público de interferir no repertório encenado, podemos citar a tentativa de suspensão da estréia de *Der Hamburger Schlachtzeit*, em 22 de outubro de 1725. Com música de Keiser e libreto de Praetorius, a ópera tinha como personagens não apenas os tipos populares, da pequena burguesia, mas trazia como novidade a inclusão de uma rica família de comerciantes, mostrada, segundo Zelm, "de uma perspectiva extremamente desfavorável" (1975, p. 77). Apesar de o libretista ter declarado no prefácio não ter feito qualquer referência a pessoas reais, o conselho da cidade (*Senat*) promulgou uma sentença no dia 20 de outubro (apenas dois dias antes da estréia) proibindo sua apresentação, por julgar que o libreto ia "contra todos os princípios de prosperidade ('Wohlstand") e probidade ("Ehrbarkeit")". Esta decisão muito provavelmente teve como mentoras pessoas ricas e influentes da cidade, que julgaram ter se reconhecido no libreto.

natural", estavam, por exemplo, os temas fantasiosos (como a mitologia), o aparecimento de deuses e espíritos em cena e as alegorias em geral[128]. Johann Gottsched (1700-1766), opositor da ópera, defendia temas ambientados na vida real e principalmente condenava os "artificialismos" da música em voga, como as coloraturas e a existência da música pela música no espetáculo, de forma predominante, autônoma e desvinculada do texto. Outros motivos apontados para o fechamento do *Theater am Gänsemarkt* foram as idéias racionalistas a respeito do espetáculo, a decadência da vida burguesa baseada em uma sociedade cortesã, o crescimento da população de classe média e a dificuldade em contentar interesses diferentes (como eram os da aristocracia e os da classe média).

Ainda dentro do complexo quadro que levou ao fechamento do *Theater am Gänsemarkt* está a grande população de comerciantes e negociantes da cidade, que formavam boa parte (senão a maioria) do público pagante. Segundo Griesheim (1759, p. 195, in: WOLFF, 1957, p. 342), este público não tinha disposição para assistir a um espetáculo com três ou quatro horas de duração, fato que já havia sido aventado por Mattheson, que disse: "As óperas são mais adequadas para reis e príncipes do que para comerciantes e negociantes" (1728, p. 199). Havia também um pensamento corrente entre esta classe, o de que os jovens não deviam perder muito tempo com a ópera, sob pena de se descuidarem dos negócios. Também merece registro a preferência do público menos culto por óperas mais palatáveis, mais de acordo com o novo estilo italiano cultivado em Dresden por Hasse, luterano convertido ao catolicismo[129].

Gottsched: o inimigo da ópera

Desde a sua criação, em 1678, o *Theater am Gänsemarkt* viveu sob intensa observação e crítica locais, principalmente as de fundo religioso e moral. Com o passar do tempo, somaram-se a estas críticas outras, de caráter estético[130], que tornaram difícil a avaliação da importância do teatro de Hamburgo, uma vez que eram freqüentemente carregadas de preconceitos e incompreensões. Entre os principais críticos da época estava Gottsched,

[128] Sobre a questão do maravilhoso, ver GARLINGTON (1999, pp. 484-497).

[129] É curioso que duas outras iniciativas de criação de uma ópera nacional, desenvolvidas na Espanha e na Inglaterra, também soçobraram frente à ópera italiana, que acabou por se impor nestes países.

[130] Embora a Estética fosse uma área de conhecimento em desenvolvimento na época e o termo ainda não fosse completamente estabelecido, vamos usá-lo por ser pertinente em relação a esta questão.

professor de alemão, retórica e literatura, que produziu e publicou entre 1730-1751 uma volumosa obra sobre o teatro em geral[131]. Gottsched procurou reformar o teatro falado, baseando-se no princípio das três unidades da ação dramática, na verossimilhança, no bom gosto, na "inalterável natureza do homem e no senso comum" (in: BERTHOLD, 2000, p. 404). Partindo do que considerava serem pressupostos aristotélicos, atribuía ao poeta a tarefa de utilizar uma fábula ou mito para ilustrar e promover uma proposição moral[132]. Sob a luz dos ideais racionalistas do século XVIII, Gottsched criticava a repetição de palavras, o uso de maquinário, o alto custo dos ingressos, a diminuição do conhecimento musical do público (que levaria à produção de espetáculos medíocres), o uso da língua italiana, "as feitiçarias, trapaças e fórmulas mágicas" (in: BERTHOLD, 2000, p. 404) e também, a imitação da tragédia francesa, elementos que levariam à falta de naturalidade e verossimilhança no espetáculo, impedindo sua comparação com as antigas tragédias clássicas. Tratava-se na verdade de uma crítica reincidente, uma vez que esta questão já havia sido discutida à exaustão por teóricos italianos e franceses no século XVII, quando do desenvolvimento da ópera. Segundo o crítico, as cenas de caráter popular, por exemplo, mostravam "erotismo, luxúria e deterioração dos costumes"[133] (in: WOLFF, 1957, p. 11), contrariando um preceito aristotélico, segundo o qual a tragédia é a imitação dos homens melhores (como heróis e reis). Entretanto, estudiosos da história do *Theater am Gänsemarkt* creditam a posição de Gottsched a uma leitura ingênua do racionalismo.

A citação de Gottsched nos dá uma idéia de sua opinião sobre a ópera:

> Há muito se desencadeou uma crise na vida operística alemã [...] Ao redor de 1740 a ópera alemã havia desaparecido quase que em toda a parte, como que consumida por uma doença sorrateira. O teatro de ópera de Leipzig fechou há muitos anos atrás e o de Hamburgo está em seus últimos suspiros. Do mesmo modo, o de Braunschweig fechou

[131] Entre outras: *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Leipzig, 1757; Beyträge *zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, 8 vols., Leipzig, 1732-1744; *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*, Leipzig, 1730-1751.

[132] Esta suposta normatização aristotélica para a concepção da tragédia está na verdade apenas esboçada na *Poética*, mas foi tomada como fundamento para a composição de tragédias até pelo menos a metade do século XVIII.

[133] Esta teoria teve continuidade em autores como Schütze (1794), Lindner (1855), Chrysander (1877-1881) e Kretzschmar (1919).

> recentemente e resta saber se algum dia voltará a florescer. Também em Halle e Weiβenfels houve teatros de ópera, isso para não mencionar outros, em pequenas cortes principescas, mas todos gradativamente chegaram ao fim. Isto indica para mim o crescente bom gosto de nossos compatriotas, pelo quê eu lhes felicito.[134](*Critische Dichtkunst*, 1730-51, cap. 12, in: STROHM, 1997, p. 83, nota 7)[135].

Com base nesta opinião, não é de se estranhar seu comentário quando da apresentação de *Atalanta* em Gdansk (Danzig), em 1741: "Com esta [ópera] encerram-se definitivamente as óperas alemãs."[136] (in: STROHM, 1997, p. 81). Entretanto, tão interessante quanto sua opinião foi a contra-reação desencadeada pelos defensores da ópera, que mostra o alto grau de importância do teatro na vida da cidade e também a agudeza de pensamento daqueles ligados diretamente ao *Theater am Gänsemarkt.* Escritores importantes de Hamburgo se uniram contra Gottsched e seus seguidores (como Johann Adam Scheibe, Lorenz Mizler e Christian Wernicke). Entre os defensores da ópera estavam vários libretistas de Keiser, como Postel, Brockes, König e Feind. Barthold Feind já havia partido em defesa da ópera por ocasião de uma das contendas teológicas sobre o gênero, em sua obra *Gedancken von der Opera* (1708), com o argumento de que esta tinha uma "irrealidade consciente" (p. 74, in: WOLFF, 1957, pp. 11-12) e que esta irrealidade estaria já presente nos versos do teatro recitado e mesmo nos recitativos cantados da igreja. Como prova de que esta era uma questão permanente na cidade, temos a reação de Mattheson, em seu *Die neueste Untersuchung der Singspiele* (O mais recente estudo dos *Singspiele*, 1744, p. 80). Ali ele também reforçou a idéia de desvincular a ópera do realismo, uma vez que esta não corresponderia à exaltação e estilização extraordinárias da realidade.

---

134 "Denn längst war eine Krise im deutschen Opernleben angebrochen... Um 1740 war die deutsche Oper, wie von einer schleichenden Krankheit verzehrt, fast überall verschwunden. Das Leipziger Operntheater ist seit vielen Jahren eingegangen, und das Hamburgische liegt in den leztzen Zügen. Das Braunschweigische hat gleichfalls nur neulich aufgehöret, und es steht dahin, ob es jemals wieder in Flor kömmt. Auch in Halle und Weiβenfels hat es vormals Operntheater gegeben, die aber alle allmählich ein Ende genommen haben. Dieses zeigt mir den zunemmenden Geschmack unserer Landleute, wozu ich ihnen Glück wünsche".

135 Encontramos uma declaração praticamente idêntica a esta em Zelm, (1975, p. 10), porém atribuída a J. H. Zedler em seu "Universal Lexikon" (verbete "Singspiel"), editado em 1733, em Leipzig e Halle (vol. 47, coluna 167).

136 "Hiermit hören die deutschen Opern gar auf".

Mattheson pergunta:

> Que tipo mais esquisito de peça seria esta, se trouxéssemos tudo ao palco do mesmo modo cru que encontramos no mercado? Onde estaria o exótico? As óperas requerem algo muito diferente e extraordinário: mesmo nas suas conversas mais usuais, [vocês] não precisam ser rasteiros, plebeus, *naturalmente comuns* [grifo do autor].

Strohm ressalta que "Gottsched foi um oponente da ópera em geral, independente de seu idioma ou contexto social" (1997, p. 83-84), ou seja, não havia uma preocupação nacionalista de sua parte; ele não defendia nem a ópera alemã nem sua substituição pela italiana, simplesmente condenava a ópera como um todo.

Paralelamente ao teatro de ópera, desenvolvia-se o teatro falado, sob a iniciativa de Gottsched e de Karoline Neuber, atriz e diretora de um grupo itinerante de teatro. O sucesso entre o público era tanto que, a partir de 1738, as apresentações passaram a ocorrer no próprio *Theater am Gänsemarkt*. Um dos motivos para o sucesso deve ter sido o desenvolvimento dos dramas falados, agora não mais improvisados, como antes, e sim, apresentados em versos cuidadosamente preparados[137]. Também a agilidade das montagens teatrais, em contraste com o grande aparato necessário à montagem e encenação de uma ópera, levou à popularização do teatro falado. Para efeitos de comparação, de abril a dezembro de 1735 foram apresentadas 75 peças teatrais e 93 epílogos em Hamburgo, mais de dez vezes o número de apresentações de ópera no mesmo período. Um pouco mais tarde, entre 1742 e 1743 foram registradas 190 apresentações de teatro em Hamburgo, o que demonstra o alto grau de aceitação do público em relação ao drama falado.

A última ópera a ser encenada no *Theater am Gänsemarkt* foi *Der Jahrmarkt von Saint Germain* (A feira anual de Saint Germain, em 1738, um pastiche de Wend (?-1745) e Pierre Prowo (1697-1757), com a inclusão de árias de vários compositores. Com isso, a casa de

[137] A colaboração entre Karoline Neuber e Gottsched durou de 1727 a 1741, quando ela rompeu com o crítico por meio da apresentação de *Der allerkostbarste Schatz*, onde ela zombava de sua figura e de suas convicções estéticas.

ópera foi definitivamente fechada e o *Theater am Gänsemarkt* passou a ser usado apenas para apresentações de teatro. Mas, como diz Buelow (1978, p. 28): "Em 1738 não apenas a ópera de Hamburgo morreu, mas, mais importante, a era barroca alemã havia terminado". Após o fechamento do teatro para apresentações regulares de ópera, a cidade continuou a ter uma programação com óperas por meio da companhia da família Mingotti, empresários venezianos de ópera. Composta por oito cantores (três homens e cinco mulheres), esta companhia veio regularmente a Hamburgo durante os anos 1740-1754, apresentando as novas óperas de Hasse, Orlandini, Paolo Scalabrini (1713-1803), Giovanni Pergolesi (1710-1736), Gaetano Latilla (1711-1788) e Domenico Paradis (1707-1791), entre outros. Uma de suas *prime donne* era a conhecida Francesca Cuzzoni, a outra, Marianne Pircker (DITTRICH, 1990, p. 66).

Foi durante esta época que se estabeleceu o domínio da ópera italiana na cidade, num reflexo do que já muito acontecia em todo o Império Germânico. (Não somente a ópera era italiana, mas os compositores também; o único compositor de origem germânica era Hasse, atuante em Viena, mas também ele escrevia em estilo italiano). Sobre estas apresentações em Hamburgo, podemos dizer que permitem duas leituras distintas: por um lado, poderiam representar a derrocada da ópera em Hamburgo e principalmente a derrocada do estilo de ópera desenvolvido no teatro até então. Por outro, representam a capacidade de renovação do gênero, que tornou possível sua sobrevivência. Wolff arrisca-se a dizer que, se Hamburgo tivesse tido na metade do século XVIII a mesma força criativa, estimulante, de seu período de florescimento, talvez Gluck tivesse permanecido na cidade e os destinos da ópera alemã fossem outros[138] (1957, p. 345).

Ackermannsches Komödienhaus e o Teatro Nacional Alemão

A construção original do *Theater am Gänsemarkt*, de 1678, foi demolida em 1757[139] (NGDMM, 2001, verbete "Hamburg") e em seu lugar o diretor Konrad Ackermann construiu um novo teatro. Inaugurado em 31 de julho de 1764[140], o novo teatro era

[138] Gluck morou em Hamburgo de agosto a novembro de 1748, quando atuou como *Kapellmeister* da companhia de Mingotti e, conforme Wolff, por não ter encontrado ressonância para suas idéias deixou a cidade em busca de um lugar onde suas novas propostas dramático-musicais fossem aceitas: Paris.

[139] 1763, segundo o NGDO, p. 608, e 1764, segundo BERTHOLD (2000, p. 411).

[140] 1765, segundo BERTHOLD (2000, p. 411).

espaçoso, tinha duas galerias de espectadores e chamou-se *Ackermannsches Komödienhaus* (Casa de Comédias de Ackermann). Entre outros objetivos, queria ser "um espelho do autoconhecimento" e, através do teatro, promover o despertar das forças criativas da nação alemã. Para dar respeitabilidade intelectual ao empreendimento, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) foi chamado como dramaturgo principal. Sua programação era dedicada majoritariamente ao drama recitado (teatro) e as poucas óperas eram encenadas por companhias italianas de passagem pela cidade.

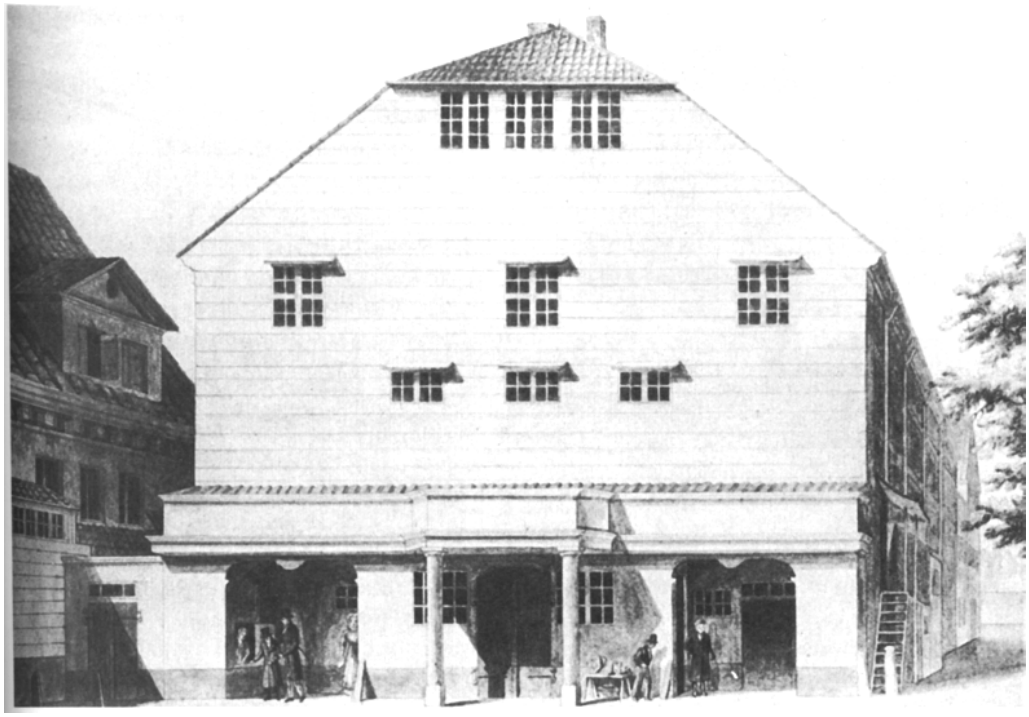


Figura 1.10: o teatro de Ackermann[141].

Ackermann faliu um ano depois, em 1766, e alugou o teatro a doze cidadãos de Hamburgo, que tinham interesses artísticos e também financeiros. A iniciativa chamou-se Empresa Hamburguesa e, como diretores, assumiram Abel Seyler (como diretor financeiro) e Friedrich Löwen (na direção artística). Remodelado, o Teatro Nacional de Hamburgo, *Theater am Gänsemarkt*, foi reinaugurado em 22 de abril de 1767 com uma tragédia de martírio, *Olint und Sophronia*, de J. F. von Cronegk (BERTHOLD, 2000, p. 411).

[141] BERTHOLD, 2000, p. 409.

A ênfase nesta nova fase do *Theater am Gänsemarkt* seria o nascente teatro recitado nacional alemão. Apesar disso, foram encenadas no teatro óperas de Gluck e Mozart (NGDMM, 2001, verbete "Hamburg"). Junto com a inauguração do novo teatro, Lessing lançou sua *Hamburgische Dramaturgie* (Dramaturgia Hamburguesa, 1767), que pretendia ser um relato das atividades dramáticas na cidade (assim como Mattheson já fizera em relação à música em 1726). Lessing deixou Hamburgo três anos depois, decepcionado com a tentativa de criar um teatro nacional, com comentários sobre "a bem intencionada idéia de proporcionar aos alemães um teatro nacional quando nós, alemães, não somos sequer uma nação! Não estou falando da constituição política, porém exclusivamente de caráter moral"[142]. Também o decepcionou a falta de talento dos atores do teatro, sobre os quais dizia: "Temos atores, mas nenhuma arte da interpretação" (BERTHOLD, 2000, p. 411-412).

Ao encerrarmos este sub-capítulo que trata da história do *Theater am Gänsemarkt*, cabe aqui o texto com que Wolff (1957) conclui seu extenso e detalhado trabalho sobre a ópera barroca em Hamburgo:

> (...) a ópera de Hamburgo produziu algo de próprio e novo em todos os sentidos. Mais que tudo, mostrou-se que naquela época em Hamburgo desenvolveu-se uma *forma popular de ópera* [grifo do autor], que era muito diferente da maioria das óperas de corte da época barroca. Procurou-se chegar ao grande público, e isto foi feito não de forma baixa e barata (como erroneamente se pensou até agora), mas sim houve esforços em todos os sentidos para encontrar um *estilo de ópera de alto valor artístico* [idem] com *formas de expressão e regras de apresentação alemãs* [idem]. Estas qualidades não foram reconhecidas de modo correto até agora, foram inclusive freqüentemente avaliadas de modo depreciativo[143]. Pelo contrário, aqui pudemos provar que tanto os libretistas como compositores e cenógrafos da Ópera de Hamburgo não apenas

[142] Johann W. Goethe (1749-1832) já havia comentado este aspecto da consciência alemã anos antes, porém num outro sentido, o de que a nação alemã era digna de admiração, ao contrário de seus indivíduos (BERTHOLD, 2000, p. 412).

[143] Aqui o autor provavelmente se refere a Kretzschmar, que declarou que "antes do século XIX não existe uma ópera amplamente reconhecida como sendo alemã, e podemos nos referir aos séculos XVII e XVIII apenas como uma história da ópera na Alemanha, que, de modo geral, não é mais do que um apêndice da história da ópera italiana" (1901-2, pp. 270-271).

> pertenciam às principais personalidades de sua época, como também deixaram à sombra, no que diz respeito à qualidade artística, muitos autores de ópera bastante posteriores a eles. A ópera barroca de Hamburgo, até agora uma enteada da história da música e do teatro, que sofreu com a crítica injusta do Racionalismo e do Naturalismo, pertence às fases mais brilhantes do teatro alemão.

Este trecho revela uma mudança importante na avaliação do que foi o fenômeno da ópera em Hamburgo. Antes simplesmente ignorada ou depreciada em seu valor histórico e estético (fosse pela crítica mal fundamentada e ignorante do fenômeno como um todo ou pela leitura moralista do final do século XIX), a ópera de Hamburgo revelou-se um modelo bem sucedido de ópera burguesa que não encontrou similares na história alemã. Nenhum outro teatro público teve esta trajetória, e mesmo entre os teatros de corte (de manutenção e administração muito menos complexas que um teatro público), foram raros aqueles que tiveram uma história que tenha durado sessenta anos, como foi o caso do *Theater am Gänsemarkt.* A exceção, evidentemente, é o teatro de Viena, capital do Sacro Império Romano Germânico.

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

Diretores e *Kapellmeister*

O *Theater am Gänsemarkt* pertencia à família de Gerhard Schott, seu fundador, e foi administrado quase que ininterruptamente por ele até sua morte, em 1702. Nos poucos e curtos intervalos de tempo em que o teatro foi arrendado, o empreendimento foi à falência (vide abaixo). A partir da morte de Schott, arrendatários passaram a administrar o teatro, em gestões de caráter muito diferente, às vezes mais, às vezes menos exitosas.

Diretores

1678-1685: Gerhard Schott, Peter Lütjens e Johann Adam Reincken.

1685-1694: G. Schott.

1694 (14.03)-1695: Jacob Kremberg (em 1695 o teatro faliu).

1695-1698/99: G. Schott.

1699: Dr. M. Kordes, Georg Bronner.

1700-1702: G. Schott (morreu em 25.10.1702).

1703: Anna Cäcilia Schott (viúva de G. Schott)

1703 (setembro) – 1707 (Páscoa)[144]: (?) Drüsicke e Keiser (que também era o *Kapellmeister*). Por causa da falta de público, o teatro esteve fechado por ordem do Senado da Páscoa até 27 de agosto.

1704/05: Keiser estava em Weiβenfels e a direção ficou vaga, disputada entre Händel e Mattheson. O teatro esteve fechado entre março e junho e depois de agosto até 20.10.1704, quando reabriu com a ópera *Cleopatra*, de Mattheson.

1705: passada a Quaresma, o teatro não reabriu depois da Páscoa, por problemas financeiros. Só reabriu em agosto, com a ópera *Octavia*, de Keiser.

1707: Drüsicke desapareceu da cidade quando os problemas financeiros aumentaram e Keiser abandonou a direção na Páscoa, mas ao contrário do que Chrysander e Voigt sugeriram, ele não abandonou a cidade (KOCH, 1999, p. 33. Para maiores detalhes, ver o anexo I.1).

1707(02/maio)-1718: Johann Sauerbrey assumiu a direção, implementando um modelo moderno e profissional de administração, como um *impresario* italiano. É creditada

[144] Segundo Koch, o período foi de 30.04.1703 a 01.05.1707 (1999, p. 30).

a ele, entretanto uma administração avara, voltada principalmente para o lucro pessoal (Zelm, 1978, pp. 36-37).

1718-1722: J. G. Gumprecht (genro de Schott).

1722-1726(16/março): Benedictus von Ahlefeld.

1726-1727: Gumprecht e esposa.

1727-1729: Cirill von Wich (diplomata inglês, pupilo de Mattheson) e cem subscreventes. (1727: Thomas Lediard, secretário de Wich, assumiu sozinho a direção).

1729-1737: *Mad*. Kayser (cantora, não era parente de Keiser).

1737-1738: Bartholomäus Monza e Maria, sua filha e cantora.

Kapellmeister

O *Kapellmeister* era responsável por toda a atividade musical do teatro, acumulando as funções de compositor, ensaiador e primeiro cravista.

1678-1679: Johann Theile.

1679-1686: Johann Wolfgang Franck.

1687-1690?: Nicolaus Adam Strungk.

1690-1693: Johann G. Conradi.

1693-1695: Jacob Kremberg.

1694-1695: Johann Sigismund Kusser.

1695-1718: Reinhard Keiser.

1718-1721?: Matthias Christoph Wideburg.

1721/22-1730: Georg Philipp Telemann.

A orquestra

> E eu não acredito que exista algum outro lugar além de Hamburgo que possa motivar mais o espírito de alguém que se ocupe com esta ciência [a música/composição][145].

[145] "Und glaube nicht, daß irgendwo ein solcher Ort, als Hamburg, zu finden, der den Geist eines in dieser Wissenschaft Arbeitenden mehr aufmuntern kann".

O trecho acima, extraído de uma carta de Telemann a J. F. von Uffenbach escrita em 31.07.1723 (in: HAYNES, 2001, p. 317), nos dá uma idéia aproximada do que eram as condições para se fazer música em Hamburgo na época e, conseqüentemente, do que se poderia ser a orquestra do *Theater am Gänsemarkt* naquela época. No início de suas atividades, o teatro possuía um número bastante reduzido de integrantes, recrutados entre os músicos da cidade. (Como se sabe, desde o começo do século XVI o *Ratsmusik* vinha desenvolvendo alto grau de aperfeiçoamento e alcançou fama inclusive fora da cidade). Segundo Albert, a orquestra do teatro teria sido formada basicamente por músicos recrutados entre os oito *Ratsmusiker* e os dois *Expektanten*, sendo também possível a contratação de algum *Rollbruder*, todos pagos pelos cofres da cidade e responsáveis tanto pela música "oficial" de Hamburgo como pela música sacra (HAYNES, 1993, pp. 13-14). Havendo necessidade de um maior número de músicos, estes podiam ser contratados à parte, entre os amadores da cidade ou mesmo de fora[146]. Estas informações demonstram que, pelo menos até o início do século XVIII, não havia um grupo oficial e exclusivo formando a orquestra do teatro. Na medida em que foram sendo encenadas óperas mais complexas, este panorama foi mudando e o teatro passou a ter uma grande quantidade de músicos regulares, em caráter fixo.

Conforme a prática da época, estes músicos tocavam vários instrumentos (por exemplo: oboé e flauta doce, viola e fagote, flauta doce e flauta transversa, mais raramente viola e fagote, violino e oboé[147]), revezando-os conforme a necessidade. No caso específico da flauta doce, sabemos que a prática pressupunha que os oboístas também tocassem flauta doce, embora às vezes gambistas e violistas também o fizessem. Neste sentido, a documentação sobre os oboístas atuantes durante os séculos XVII e XVIII (muito farta e organizada[148]), constitui uma fonte importante de pesquisa sobre a flauta doce na orquestra, cujo estudo ainda é incipiente.

Os documentos referentes às listas de músicos e pagamentos, bem como os nomes e funções de cada músico, se perderam ao longo da história juntamente com o arquivo de

[146] O mesmo acontecia com os cantores do coro, que podiam ser oriundos das escolas ou das *Kantoreien* da cidade. Os solistas eram normalmente de fora da cidade, mas no caso dos homens, podiam ser compositores do próprio teatro, como o foram Schieferdecker e Mattheson.

[147] Informações retiradas a partir dos manuscritos consultados, citados na bibliografia.

[148] Uma das principais fontes é o livro de Bruce Haynes, *The Eloquent Oboe*, 2003.

partituras do teatro, mas é possível tentar refazer a composição da orquestra através da consulta às listas de músicos de outras cortes e cidades próximas de Hamburgo. Trata-se de uma documentação muito volumosa e nem sempre precisa, mas nelas encontramos referências à especialidade dos músicos, sua proveniência e seu destino após deixar determinado lugar, constituindo uma fonte indireta da pesquisa sobre a orquestra de Hamburgo. Outras fontes são as crônicas e relatos de época, publicados em jornais, diários e relatos de viagem, e documentação cartorial, como certidões de nascimento, casamento e óbito.

A formação

Segundo Kleefeld (em seu estudo pioneiro escrito em 1900), a orquestra de Hamburgo tinha entre cinco e sete músicos executando o baixo contínuo, variando entre: alaúde, harpa, cravo, viola da gamba (tocada com maestria por Theile, compositor das primeiras óperas do *Theater am Gänsemarkt*), *bandora* (espécie de bandolim), teorba, violoncelo e fagote. Térey-Smith acrescenta que "com mais dois violinos e duas flautas, o teatro tinha à sua disposição a formação tradicional *grand choeur/petit choeur*" (1989, p.134), a mesma utilizada para as produções de Lully[149] e Campra". Conforme Friedrich Zelle, o primeiro estudioso das óperas de Hamburgo (1889, 1891 e 1893, in: KLEEFELD, 1900, p. 234), a disposição dos instrumentos na orquestra seria a seguinte:

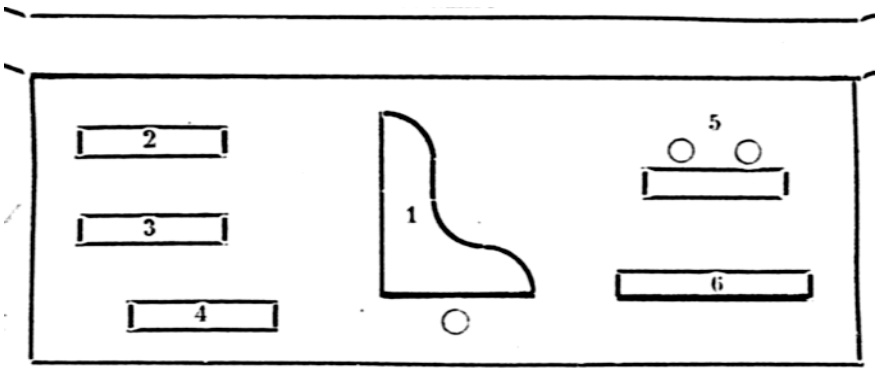


Figura 1.11: a presumível disposição da orquestra de Hamburgo.

[149] *Acis* de Lully foi encenada no *Theater am Gänsemarkt* em 1689, poucos anos após sua estréia em Paris.

No meio da orquestra ficava o cravo, tocado pelo *Kapellmeister* ou o próprio compositor da ópera, tendo à sua esquerda (do palco para a platéia) os primeiros (2), os segundo violinos (3) e os violoncelos e contrabaixo[150] (4). À sua direita estavam, na mesma ordem, os trompetes e tímpanos (5), os demais instrumentos harmônicos e junto a estes, os oboés e fagotes (6), incorporados mais tarde à orquestra. "Deste modo, podemos supor com segurança que durante os dez primeiros anos, o acompanhamento das óperas era limitado a 1 ou 2 primeiros violinos, 1 ou 2 segundos violinos e os instrumentos do contínuo" (KLEEFELD, 1900, p. 235)[151]. Esta formação é um reflexo preciso da fase de transformação pela qual passava a orquestra na Europa durante os anos 1670-1690 (a ser tratada com maiores detalhes no capítulo 2). A transformação do pequeno grupo no grande conjunto orquestral que conhecemos se deu na medida em que os compositores da cidade se inteiraram das mudanças em andamento em cidades como Paris, Roma, Florença, Veneza, Dresden, Viena e Londres. Zaslaw (1988, p. 489) reitera que este foi um processo longo e que mesmo para Bach e Händel, a "orquestra" era "uma instituição moderna [...], que eles descobriram quando saíram das fronteiras de seus locais provincianos de nascimento". Carse sugere a importância de Keiser na formação da orquestra de Hamburgo com as seguintes palavras:

> "Keiser [...] foi a primeira figura de destaque entre aqueles que fizeram de Hamburgo um próspero centro da atividade musical e operística do começo do século XVIII [...], foi um dos primeiros alemães a mostrar sinais das mudanças de orquestração em andamento. [...] Suas partituras revelam muitos momentos de independência e bem-sucedidos esforços para produzir efeitos orquestrais mais variados do que aqueles conhecidos pelos compositores alemães de música sacra de sua época." (1964, p. 147).

---

150 É questionável a presença de contrabaixos na orquestra do teatro, principalmente nesta época, último terço do século XVII. A este respeito ver o artigo de Manfred Hermann Schmidt, *Der Violone in de ritalienischen Instrumentalmusik des 17.Jahrhunderts*, in: Studia Organologica. Tutzing, Hans Schneider, 1987, pp. 407-436.

151 Estudos mais recentes comprovam a existência de uma *Militärkapelle*, formada em 1686, e que é o primeiro registro da presença de oboés modernos na cidade. Dois anos mais tarde o instrumento apareceu em uma ópera de Förtsch (hoje perdida), e a partir deste momento passou a integrar regularmente a orquestra, substituindo aos poucos o antigo *Schalmey* (HAYNES, 2001, pp. 137-138).

***Boris Goudunow*: um exemplo?**

A lista dos instrumentos empregados ao longo dos sessenta anos de existência do *Theater am Gänsemarkt* chega, segundo Kleefeld, a 38 tipos diferentes, numa grande diversidade que possivelmente explica a riqueza de instrumentação nas óperas de Keiser. Por questões de custos, é evidente que a orquestra não era composta por 38 músicos, e sim, por multi-instrumentistas, mas a descoberta recente da partitura de *Boris Goudunow* de Mattheson, em 1998 (considerada perdida na 2ª Guerra Mundial[152]) revelou a existência de uma orquestra grande e completa, em mais uma prova de que a orquestra à disposição de Keiser era numerosa e diversificada.

Escrita em 1710, a ópera revela uma orquestração que contava com cerca de trinta instrumentos: cordas, oboés, flautas doces, trompetes, fagotes, duas teorbas, harpa e dois cravos. (Este último dado é muito importante, uma vez que até então se acreditava que a orquestra de Hamburgo contava com apenas um cravista[153]). A ópera tem ainda dez cantores solistas, coro, coro infantil, balé e bailarinos solistas. Entretanto, não sabemos se esta orquestração acabou por se tornar prática comum, pois a maior parte do repertório do teatro foi destruída na 2ª Guerra. Também deve ser levado em conta o fato de que estes instrumentos não são requisitados simultaneamente o tempo todo, contrariando a tese de Kleefeld, que acreditava que a orquestra tivesse mais de trinta integrantes.

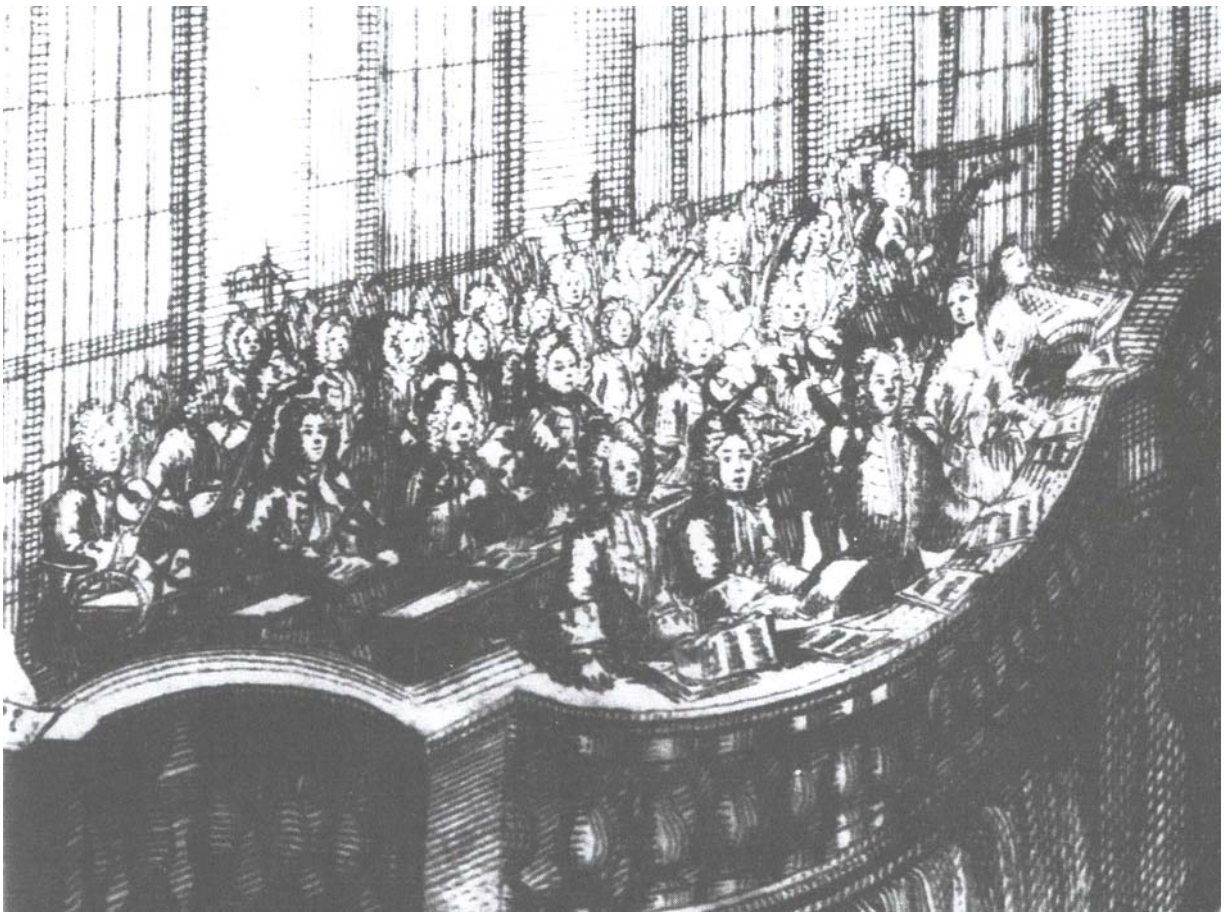
Abaixo temos três exemplos da variada composição e disposição da orquestra na primeira metade do século XVIII, sendo que a segunda ilustração tem como aspecto importante para este trabalho o fato de apresentar várias flautas doces na orquestra (três

[152] A obra, assim como os manuscritos mais valiosos da Biblioteca de Hamburgo, foi levada para Dresden durante a guerra para tentar evitar sua destruição. Depois da guerra, a coleção foi transferida para São Petersburgo, mas muitos dos volumes foram levados para a cidade de Eriwan, na Armênia, por um estudioso que era especialmente interessado na obra de Mattheson e C. Ph. E. Bach. A partitura foi devolvida para Hamburgo em 1998. Curioso a respeito desta obra é não apenas sua redescoberta, mas o fato que nunca foi encenada, nem mesmo na época de sua composição, em 1710. Sua primeira encenação se deu no Festival de Música Antiga de Boston/EUA, em junho de 2005.

[153] Segundo Koch (1995, pp. 415-418), não há registros de uso de dois cravos simultaneamente na orquestra do *Theater am Gänsemarkt,* e os cravistas da orquestra teriam sido: Mattheson (1697-1705); Schieferdecker (1700/02?-junho/1706); Graupner (junho/1707-1709, teve Händel como seu substituto nos anos 1703-1705); Kunzen (1723-1725).

contraltos no canto inferior esquerdo e duas baixos, na mesma fileira, após os alaúdes). Trata-se de uma imagem muito rara retratando a presença de flautas doces na orquestra[154].

A primeira figura é um detalhe da figura 1.12, que retrata uma festividade na chamada *Drillhaus* e sua importância reside em vários aspectos: além de ser uma das raras imagens retratando o fazer musical em Hamburgo no século XVII, apresenta um grupo instrumental grande, com cantores e cantoras, representando uma possível formação operística. Mas o mais importante é que esta talvez fosse efetivamente a orquestra e os cantores do *Theater am Gänsemarkt*, contratados para a festividade.



[154] Há uma controvérsia a respeito da data desta imagem, comumente atribuída a uma representação de *Teofane*, de Lotti, em 1719. Entretanto, Michael Walter afirma que os cenários desta imagem não correspondem àqueles representados em outras fontes e que o teatro não tinha este aspecto em 1719. Ele sugere que esta gravura deve datar de pelo menos 1728 (SPITZER, 2004, p. 225, nota 30). Entretanto, há que se considerar que o declínio do uso da flauta doce na orquestra já era bastante acentuado ao final da década de 1720. Por outro lado, sabemos que a corte de Dresden possuía a melhor e maior orquestra da Europa, o que comportaria este número não-usual de flautas doces.

Figura 1.12: a orquestra da *Drillhaus*[155].

As outras duas figuras retratam a orquestra de Dresden, tida como a melhor orquestra da Europa nos anos 1720/30, e o laboratório onde foi forjado o que viria a ser chamado de estilo dos gostos reunidos, ou alemão. As diferentes formações e disposições para a mesma orquestra refletem a quantidade e variedade de músicos disponíveis e a criatividade dos compositores a serviço da corte (como Heinichen, Quantz, Vivaldi, Fasch, Pisendel e Veraccini), que, com farto material humano, podiam testar orquestrações diferentes das habitualmente encontradas nas orquestras européias.

[155] DITTRICH, 1990, pp. 70-71. Fonte: Hamburger Staatsarchiv.

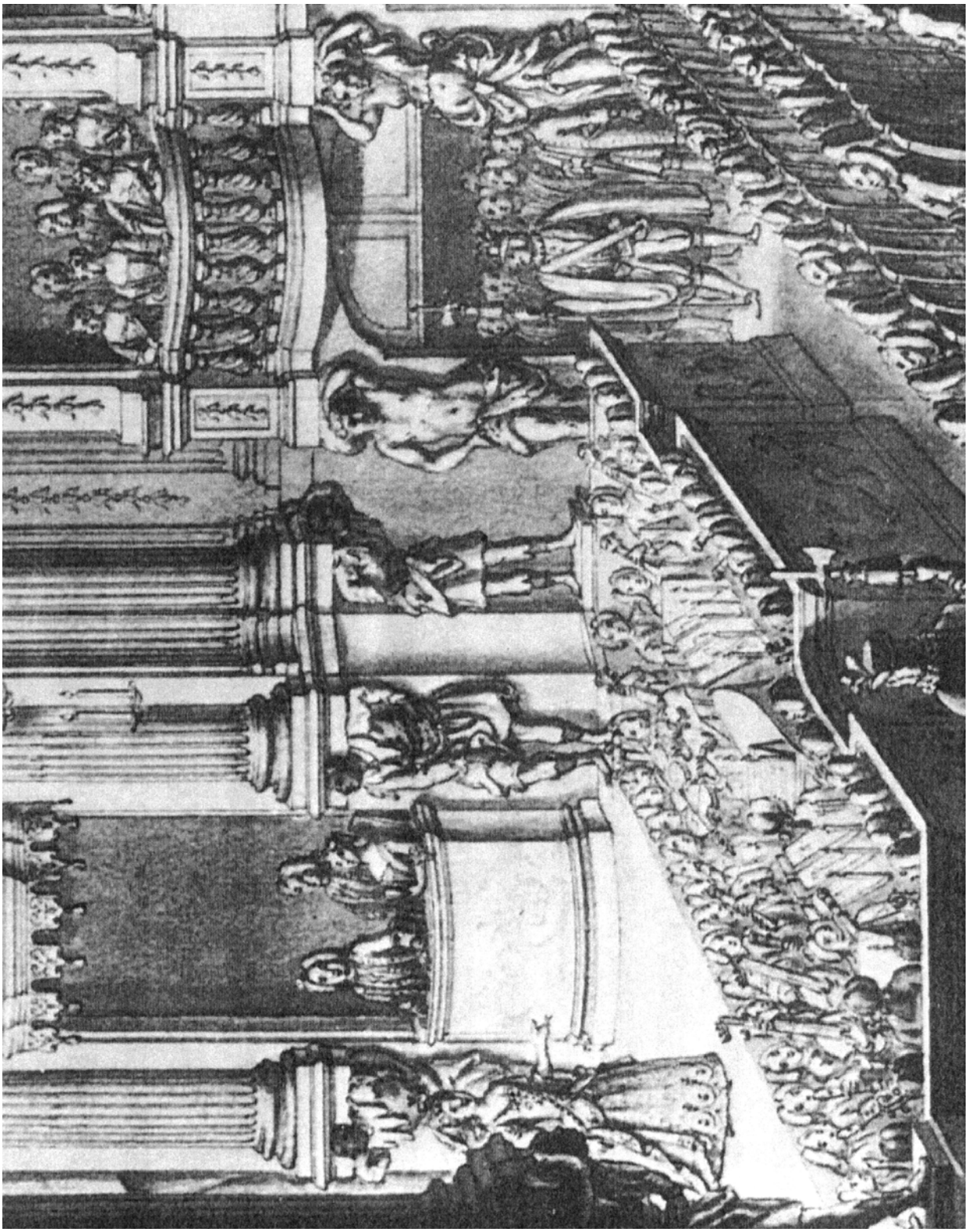


Figura 1.13: a orquestra de Dresden em 1719 (gravura de Carl H. J. Fehling) [156].

[156] In: THOMSON, 1995, p. 96. Fonte: Dresdner Kupferstich-Kabinett.

A próxima imagem já mostra uma formação e uma disposição completamente distinta da primeira, com dois cravos, tímpanos e trompetes, sopros separados das cordas (formando um naipe), trompas e contrabaixos.

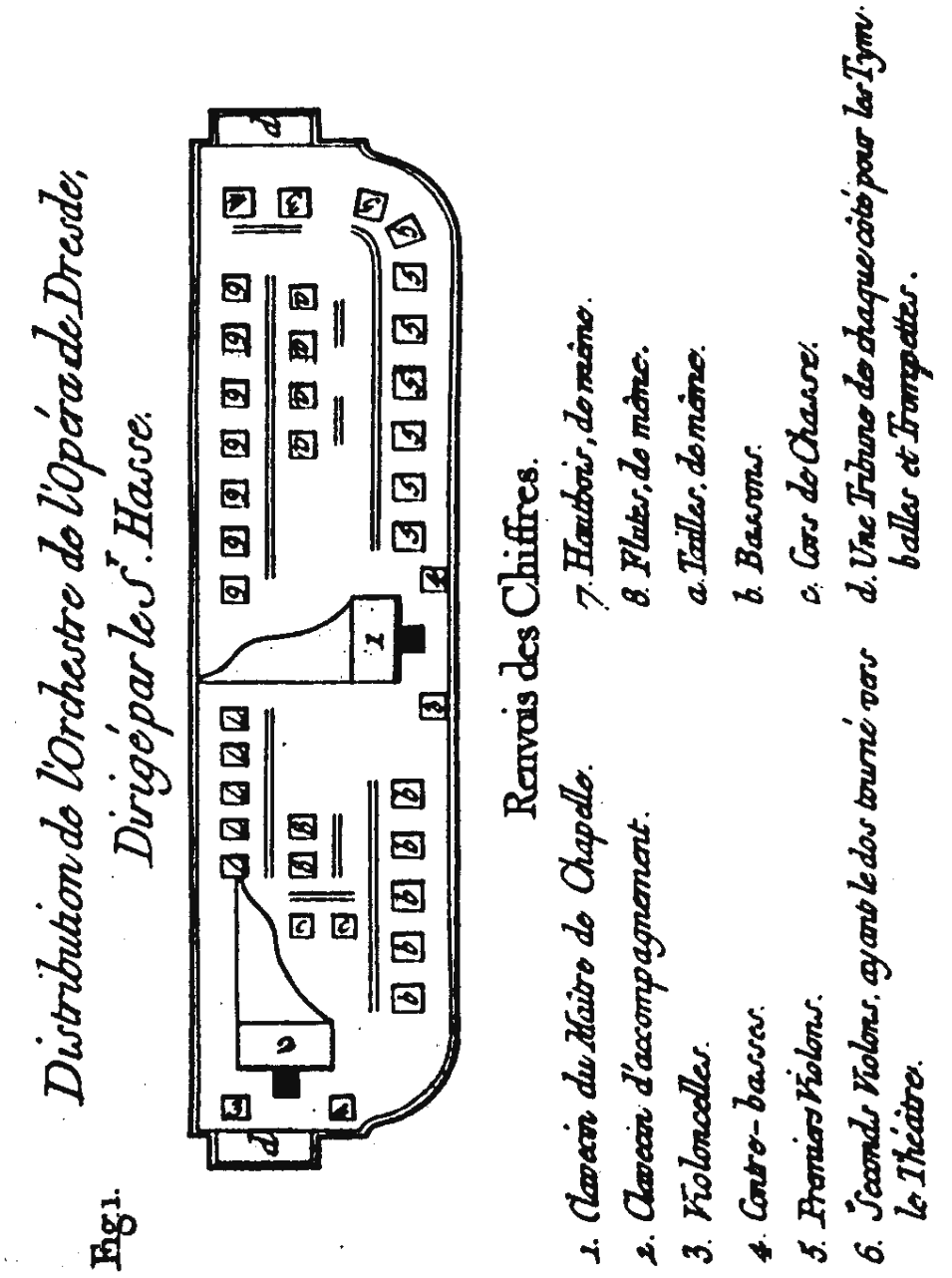


Figura 1.14: a disposição da orquestra de Dresden em 1754, com 43 músicos, segundo a publicação de Diderot e D'Alembert [157].

[157] *Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Méchaniques, avec leur explication* (Planche XI). Musique, Paris. Reimpressão Inter-Livres, s/d, s/l.

Apesar da grande influência da ópera italiana sobre os compositores alemães a partir dos anos 1720, estes se mostraram muito mais criativos e inovadores no uso da orquestra do que seus colegas italianos, especialmente no que se refere aos instrumentos de sopro. O potencial de expressão dos instrumentos da orquestra foi explorado mais intensamente a partir de 1700, especialmente por Keiser e Telemann. É freqüente o uso de passagens extremamente virtuosísticas como na ária "Jemehr dass ich mich widersetze" (Quanto mais eu me oponho), com trompa *obbligato* (*Emma und Eginhard*, Telemann, 1728) ou o uso de vários instrumentos do mesmo naipe ao mesmo tempo, como os cinco fagotes em *Octavia* (Keiser, 1705). Pode-se dizer que os compositores de Hamburgo consolidaram uma longa tradição de instrumentistas de sopro altamente qualificados, já iniciada com o *Ratsmusik*.

Os flautistas da orquestra

É extremamente difícil a tarefa de determinar com precisão quais e quem eram os músicos que compunham a orquestra de Hamburgo é[158], uma vez que houve pelo menos três ocasiões em que as fontes se perderam. São elas: o fechamento do teatro, em 1738, e o conseqüente abandono e deterioração do material referente à administração do teatro, testemunhado por Poelchau quando da aquisição do que restou do arquivo do teatro; o grande incêndio de 1842 que devastou Hamburgo, e os bombardeios que a cidade sofreu durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente em 1944. Entre os poucos registros sobreviventes, temos a referência que Mattheson faz a um oboísta da orquestra que também tocava flauta transversa, chamado Freymuth[159]. Com base na prática da época, podemos supor que este músico também tocasse flauta doce.

A partir do cruzamento de várias fontes, pudemos identificar alguns possíveis flautistas integrantes da orquestra do *Theater am Gänsemarkt* (citados cronologicamente)[160]:

---

158 Em consulta à Profa. Dra. Dorothea Schröder (Universidade de Hamburgo), uma das maiores especialistas sobre a ópera de Hamburgo, ela declarou não ter quaisquer informações a respeito da possível formação da orquestra do teatro. Mensagem eletrônica de 11.03.2006.

159 MATTHESON, 1722-23, livro I, p. 113.

160 Para este levantamento foram consultados principalmente: HAYNES (2001), HÜBNER-HINDERLING (1992) e KRÜGER (1933/1981).

Holfschmaker/Holschemaker, Jacob: trabalhou como *Rollmusiker* (a partir de 1642) e *Ratsmusiker* (a partir de 1660) e também tocava corneto.

Spönemann, Johann: ocupou os mesmos cargos que Holfschmaker durante o mesmo período de tempo e também tocava corneto.

Böhm, Joh. Michael: integrou a orquestra a partir de 1711, sem que haja registro de sua partida da cidade. Entretanto, sabemos que ele ocupou o posto de *Kapellmeister* e de flautista (flauta doce e transversa) na orquestra da corte (*Hofkapelle*) de Darmstadt a partir de 1729. Sua trajetória conhecida é: Leipzig (1705-1711), onde atuou no *Collegium Musicum* de Telemann, tocando também *traverso*; Dresden (s/d), onde foi *Concertmeister* (neste cargo, foi mandado para Leipzig e também para Hamburgo, para aprender a "Opern-Spielart", tocando óperas compostas por Graupner, *Kapellmeister* de Darmstadt); Darmstadt (1711-1729) e Stuttgart (1729-1755, onde foi *Kapellmeister*).

Schickhardt, Johann Chr.[161]: os registros disponíveis nos cartórios de Hamburgo o chamam de *Musicus, Spielmann*, e registram sua estada na cidade entre julho de 1711 e 1718. Dado o caráter das profissões atribuídas a ele, é possível que fosse um músico autônomo, que tocasse esporadicamente na orquestra. Após deixar a cidade, trabalhou em Castel/Hesse (1717/1718), Cöthen (1719-1720), Londres (c. 1732-c.1745) e Leiden (c. 1745-1762), onde veio a falecer. Não há registros sobre sua atividade ou seu paradeiro entre os anos 1723-1735.

Freymuth, Alois: integrante da orquestra possivelmente entre 1722 e 1731, também tocava *traverso*. Quando saiu de Hamburgo foi para Braunschweig.

Há registros a respeito de Johann Kayser *Jun.* (nenhum parentesco com Reinhard Keiser), que tocou oboé em Hamburgo entre 1725-1729 e que, de acordo com a tradição, possivelmente poderia ter tocado flauta doce.

Coro e cantores solistas

No início, o coro do teatro era formado por alunos (meninos) de colégio ou da igreja, e entre os cantores solistas havia tanto leigos como aqueles com alguma formação musical (havia também um coro infantil, que cantava apenas os papéis infantis).

[161] Para maiores informações sobre Schickhardt, ver HÜBNER-HINDERLING (1992, pp. 197-198) e LASOCKI (1977, pp. 337-343).

Entretanto, à medida que o teatro foi melhorando a qualidade de sua produção, tornou-se necessário contratar solistas vocais; outro fator para o maior número de cantores solistas foi a grande quantidade de personagens em cada ópera (mais de vinte em alguns casos, o que não quer dizer que não houvesse mais de um papel para cada cantor). A fundação do *Theater am Gänsemarkt* também demandou, segundo Mattheson, o aprendizado de uma nova técnica por parte dos cantores: "A nova maneira de cantar foi introduzida nesta época e os cantores mais antigos tiveram que se tornar alunos"[162] (1728, p. 181, apud: WESTRUP, 1975, p. 323). O depoimento de Mattheson confirma os relatos da época, segundo os quais os cantores alemães seriam inexpressivos quando comparados a seus colegas italianos (ou então, sem atribuição de juízo de valor, que possuíssem outro tipo de técnica que não a do *bel-canto*).

Uma característica especial do teatro era a presença sem restrições de cantoras em seu elenco: há registros de atuação tanto de cantoras como de *castrati*, sendo que o registro mais antigo de participação de mulheres é em *Die drey Töchter Cecrops* (1680), apenas dois anos após a inauguração do *Theater am Gänsemarkt.* A primeira menção à presença de um castrado é de 1718, e cita o nome de Pietro Guazzini, contratado pelo duque de Braunschweig-Wolfenbüttel, e que cantou em Hamburgo em novembro deste ano. O registro mais antigo de contratação de um castrado é de 1719, o contralto Campioli, que integrou regularmente o elenco do teatro durante a década de 1720.

Koch afirma que nos anos 1710 Keiser dispunha de um elenco de cantores com dois ou três sopranos, dois ou três tenores e dois ou três baixos (1999, p. 21), mas infelizmente, por causa da destruição dos documentos referentes à organização do teatro, não conhecemos todos os nomes destes cantores. Uma boa fonte para estas informações são os libretos, que, a partir dos anos 1720, passam a citar o nome de todos os cantores ao lado do seu personagem[163].

[162] "Die neue Sing-Art wurde zu dieser Zeit eingeführet und mussten die ältesten Sänger Schüler werden".
[163] Para uma lista dos cantores do teatro ver o anexo III.4, e, para maiores informações sobre os cantores de Hamburgo, ver MARX/SCHRÖDER (1995) e ZELM (1978, pp. 35-73).

As fontes

Grande parte das partituras não chegou até nós, e para se ter uma idéia do repertório executado no *Theater am Gänsemarkt* é preciso recorrer a fontes que descrevem estas partituras ou têm alguma relação com elas. Entre os diferentes tipos de fontes, temos o chamado "acervo Poelchau" (comprado por Georg Johann Daniel Poelchau no começo do século XIX e composto por todas as partituras restantes do acervo do teatro), a coleção para a *Hamburger Citrhinchen* (uma coleção de árias e danças das óperas apresentadas no teatro, arranjadas para a chamada cítara hamburguesa), os livros de Schulze e Wolff e a partitura de *Ariadne*, a ópera mais antiga de Hamburgo integralmente preservada. Devido à sua importância, discorreremos mais detalhadamente sobre cada uma delas.

O acervo Poelchau

Após o fechamento do *Theater am Gänsemarkt*, em 1738, o acervo do teatro ficou com a família Schott, proprietária do teatro. Foi comprado em 1814, já em avançado estado de deterioração, por Georg Poelchau (1773-1836), cantor e professor de canto em Hamburgo no começo do século XIX[164]. Após sua morte o acervo foi vendido à *Königliche Bibliothek* (Biblioteca Real) de Berlim em 1841, e graças a este colecionador particular é possível estudar os primórdios da ópera alemã em Hamburgo[165] (MGG, 2001, verbete "Hamburg"). Outras cidades com intensa atividade operística, como Dresden e Leipzig, não tiveram a mesma sorte, deixando uma lacuna sobre este assunto. Foi com base nestas fontes que Walther Schulze realizou em 1938 a primeira pesquisa sobre o repertório do *Theater am Gänsemarkt,* que teve como resultado a organização e sistematização do acervo

[164] Dotado de abundantes recursos materiais e amigo de estudiosos como Klopstock, Zelter, Forkel, Hawkins e Burney, Poelchau montou uma enorme e valiosa coleção de manuscritos, que incluía, entre muitos outros, manuscritos autógrafos de J. S. Bach (vindos principalmente da coleção de Carl Philipp), como as Paixões segundo São João e Mateus, o Magnificat, a Arte da Fuga e as suítes para violoncelo solo. Além destas obras, estavam muitas obras dos filhos de Johann Sebastian.

[165] Para que se tenha uma idéia do tamanho de seu acervo, a catalogação completa do material levou dez anos para ser concluída e recebeu o *ex-libris* "Ex Bibliotheca Poelchaviana", tornando-se o "coração (...) da biblioteca de música da futura Staatsbibliothek zu Berlin" (MGG, 2001, verbete "Poelchau"). Para maiores informações sobre a importância da coleção Poelchau, ver SCHULZE, 1938.

de Poelchau, constituído por manuscritos autógrafos, cópias manuscritas e edições impressas da época, com seleções de árias e também, partituras completas[166].

***Ariadne* (1691)**

Outra fonte importante, redescoberta há relativamente pouco tempo por Georg Buelow (1972), é a partitura completa de *Ariadne*, de Conradi. Trata-se da ópera mais antiga de Hamburgo da qual restou a partitura completa[167].

A coleção para *Hamburger Cithrinchen*

Dentre as poucas fontes musicais originais dos séculos XVII e XVIII que restaram, temos uma coleção de árias e danças arranjadas para a *Hamburger Cithrinchen.* A assim chamada "cítara hamburguesa" era um instrumento utilizado para a música doméstica, uma espécie de cítara pequena, com cinco ordens que utilizava a tablatura francesa de alaúde. O instrumento foi desenvolvido por Joachim Tielke, e aparece mencionado por Praetorius em 1619. Ao que parece, foi um instrumento extremamente popular na época, prestando-se perfeitamente como instrumento de acompanhamento para as canções e danças das óperas apresentadas no *Theater am Gänsemarkt* (MGG, 2001, verbete "Tielke").

[166] A pesquisa feita por Schulze e publicada em 1938, foi o primeiro levantamento completo do acervo do *Theater am Gänsemarkt* tendo por fontes o espólio de Poelchau, e revelou que o teatro dispunha de copistas contratados. Estes profissionais tinham por tarefa não apenas fazer as partes de orquestra necessárias à preparação e apresentação das óperas, mas também realizar uma cópia completa da partitura para ser incorporada ao acervo da família Schott, proprietária do teatro. Deste modo, independentemente de quem fosse o arrendatário do teatro, a família conservava em seu arquivo (*Opernarchiv*) um exemplar de cada ópera apresentada no teatro. Além de ter o registro dos espetáculos, evitava que os compositores, ao deixar Hamburgo, levassem consigo as partituras, impedindo com isso que a ópera fosse novamente encenada no *Theater am Gänsemarkt*. Não se sabe o nome destes copistas, mas por meio da análise e comparação das caligrafias, Schulze identificou pelo menos três, que chamou de A, B e C. Este fato demonstra o alto grau de profissionalismo e organização do teatro, o que certamente contribuiu para a conservação de seu acervo. (Houve ainda um outro copista importante das óperas de Hamburgo, chamado Brown, que atuou nas décadas de 1710 a 1720, mas que não era contratado do teatro). Segundo Schulze, os períodos em que estes copistas trabalharam foram os seguintes (todos bastante longos): copista A (entre 1710 [*Arsinoe*, de Keiser] e 1734 [*Circe*, também de Keiser]); copista B (entre 1723/1724 e 1728 [quase todas as partituras deste período são em sua caligrafia]) e copista C (entre 1727 e 1734). A identificação dos períodos de trabalhos destes profissionais é fator decisivo em muitos casos de dúvida a respeito da época em que determinada ópera estreou ou foi encenada no *Theater am Gänsemarkt*. Na falta de data no libreto e/ou na partitura, a identificação da caligrafia do copista pode ajudar a datar determinada obra.

[167] Para maiores esclarecimentos, recomenda-se a consulta ao artigo de Buelow (1972, pp. 108-121).



Figura 1.15: a *Hamburger Cithrinchen*, construção de Johann Tielke (1688)[168].

A coleção destinava-se a amadores, à execução privada, de onde se presume que o repertório representava o gosto do público, as peças mais populares das óperas apresentadas, além do quê denota o sucesso das primeiras óperas de Hamburgo junto ao público. Segundo Wolff (1957, p. 205), os quatro pequenos cadernos manuscritos contêm árias de *Orontes*, a segunda ópera encenada no *Theater am Gänsemarkt* (1678) (oito no total), além de danças, corais e canções sacras. São os únicos exemplos musicais conhecidos dos primeiros anos de atividade do teatro. Foi Schulze quem primeiro relacionou estas peças soltas, até então consideradas de pouco valor histórico, às primeiras óperas do *Theater am Gänsemarkt.* Como se trata de uma coleção dedicada a amadores, as peças são em geral de pouca dificuldade técnica e é difícil sabermos o quanto foram alteradas em relação ao seu original para que pudessem ser executadas em âmbito doméstico. Por este motivo, por

[168] MGG, 2001, verbete "Tielke" (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo).

serem seleções e por não apresentarem a orquestração original, ão se pode ter um perfil completo da música das primeiras óperas de Hamburgo.

As peças são puramente instrumentais e o texto (ou parte dele), bem como o nome da ópera à qual pertencem, aparecem indicados ao final de cada peça, sugerindo duas possibilidades[169]. Uma, que as peças fossem apenas destinadas à execução instrumental, que talvez as peças não fossem cantadas e o texto fosse apenas um guia para lembrar a melodia. Por outro lado, dada a larga publicação dos libretos, a popularidade das melodias e a relativa simplicidade da relação texto-música, em geral silábica, pode-se imaginar que tendo o libreto em mãos, era fácil cantar a ária. Ou ainda, que o texto fosse cantado de memória. Quanto às danças, presume-se que muitas pertenciam a óperas, embora não haja uma indicação precisa para isso.

O livro de Walther Schulze (1938)

Lamentavelmente, a quase totalidade do acervo das bibliotecas de Hamburgo foi destruída nos bombardeios da 2ª. Guerra Mundial e as fontes de Schulze se perderam. Afortunadamente, a pesquisa de Schulze não foi perdida, de modo que os seus registros adquiriram praticamente a importância de fontes primárias no que diz respeito ao estudo das óperas do *Theater am Gänsemarkt*. Entretanto, o catálogo completo das óperas encenadas em Hamburgo, elaborado por Schulze, manuscrito, também foi perdido na guerra antes de ser publicado.

O livro de Hellmuth Christian Wolff (1906-1988)

O musicólogo alemão, estudioso da ópera, em especial a barroca alemã, foi quem transcreveu a coleção para *Cithrinchen.* Além disso, escreveu *Die Barockoper in Hamburg (1678-1738)*, um extenso estudo sobre a ópera de Hamburgo, realizado sob a supervisão de Shulze, durante a Segunda Guerra (entre 1938 e 1941) e publicado em 1957. Como diz Wolff no prefácio de seu livro, ele jamais imaginaria que as fontes de sua pesquisa fossem se perder de maneira irrecuperável e que seu trabalho acabaria por ganhar a dimensão de fonte primária. (Entre outras, perdeu-se a coleção completa das óperas de Mattheson). O

[169] O exemplo musical em fac-símile está no anexo III.3, ex. 1.5.

trabalho de Wolff tem como grande diferencial em relação à obra de seu mestre um importante anexo, com imensa quantidade de exemplos musicais, coletados no acervo que havia antes de 1945, além de ilustrações muito raras referentes ao *Theater am Gänsemarkt*, principalmente figurinos e cenários. Com os efeitos devastadores da guerra, o trabalho de Wolff tornou-se literatura de referência, por conter o registro de obras que se perderam para sempre.

Outras fontes

Entre outras fontes para o estudo da ópera de Hamburgo temos o livro de Renate Brockpähler (1964), que traz o levantamento completo de todas as óperas encenadas na cidade entre 1678 e 1738, corrigindo os catálogos feitos nos séculos XVIII e XIX por Mattheson, Walther, Dommer e Chrysander. Outra referência importante é o catálogo completo dos libretos das óperas do *Theater am Gänsemarkt*, publicado por Dorothea Schröder e Hans-Joachim Marx em 1995. Entre as fontes mais recentes estão a partitura de *Boris Goudunow*, de Mattheson, julgada perdida durante os bombardeios da 2ª. Guerra Mundial e redescoberta em 1995.

Características gerais

Como já vimos anteriormente, o modelo adotado pela recém-criada ópera de Hamburgo foi o da ópera italiana, baseada no contraste entre recitativo e ária, mas não aquele da monodia apresentada em caráter privado, criada em Florença, nem os oratórios (óperas religiosas) romanos e sim, o modelo veneziano, burguês. Entre as principais características copiadas do sistema veneziano de administração temos, segundo Wolff (1971, p. 10), o sistema de empreendimento autônomo, encabeçado por um administrador (profissional ou não) e a entrada mediante pagamento. No que diz respeito às óperas propriamente ditas, aparecem os ideais da corte misturados a temas populares, a influência de *commedia dell´arte* (com a presença de um personagem cômico, geralmente um criado do personagem principal), um "aburguesamento" dos ideais aristocráticos e um maior realismo no tratamento dos problemas amorosos. No caso dos personagens cômicos, de caráter popular, a influência não é apenas italiana; reflete igualmente os

personagens que faziam tanto sucesso nas trupes de comediantes ingleses, holandeses e alemães que passavam pela cidade. Os tipos populares tinham imenso apelo junto ao público do *Theater am Gänsemarkt*, principalmente por se expressarem no dialeto da região, o *Plattdeutsch.* Além disso, seu humor baixo, freqüentemente vulgar, agradava pelo grande contraste que fazia com os personagens aristocratas, letrados.

A partir do padrão, em cinco atos, de *Adam und Eva*, os compositores de Hamburgo desenvolveram uma intrincada arquitetura musical, cuja estrutura era definida pela disposição de recitativos e árias, somados a balés, coros e música instrumental incidental, que possuíam entre si relações temático-motívicas e tonais. Destas relações resultaram obras coesas do ponto de vista dramático, onde cada ação é cuidadosamente planejada, valorizando o libreto (WOLFF, 1957, p. 19). É importante ressaltar que este conceito de relação temático-melódica entre recitativo e ária é praticamente uma novidade na época.

Os recitativos partiram inicialmente do modelo italiano, eram porém mais melódicos e ariosos do que o modelo *secco* italiano. Mais tarde os recitativos de Hamburgo tornaram-se mais falados que cantados e sobre eles disse Mattheson: "Nosso recitativo não tem uma melodia própria: isto porque ele é apenas uma maneira artificial/postiça [*künstllich]* de falar (...)[170]" (in: WOLFF, 1957, p. 369). As árias tiveram como precursoras as coleções de canções editadas em Hamburgo por Johann Rist (em 1651), Jacob Schweiger (em 1654), Johann Schopp (em 1655) e Caspar Stielen (em 1660). Estas canções tinham por base as danças alemãs de forma em geral binária, com textos silábicos e estróficos[171].

Os temas das óperas de Hamburgo eram inicialmente religiosos (por causa da severa censura das autoridades religiosas da cidade) ou tomados da mitologia e da história antiga (Babilônia, Pérsia, Egito, Roma, Grécia). No caso das primeiras óperas, de temática bíblica, estas nada mais eram do que os antigos dramas religiosos medievais adaptados ao novo gênero[172]. Eventualmente eram escolhidos temas da história (recente

---

170 "Unser itziges Recitativ hat hergegen gar keine eigentliche Melodie: denn er ist nur eine bestimmte Art, *künstlich zu sprechen* (...)".

171 A canção alemã foi estudada em profundidade por Walther Vetter em *Das frühdeutsche Lied*, 2 vols., Münster, 1928.

172 Os dramas escolares, que tinham por finalidade desenvolver a memorização de conteúdos e a expressão oral, também passaram a influenciar a ópera, pois já desde o século XVII estas apresentações escolares tinham se tornado espetáculos de cunho mais teatral, com a inclusão de partes cantadas, provocando o que Wolff identificou como uma "concorrência com as trupes itinerantes de teatro" (1957, p. 33).

ou não), como *Cara Mustapha* (Bostel/Franck, 1686), *Störtebecker* (Hotter/Keiser, 1701) e *Masaniello furioso* (Feind/Keiser, 1706). Depois de certo tempo, também as cenas cômicas passaram a ter um papel mais importante, eventualmente gerando *intermezzi* independentes, como *Der geduldige Sokrates* (O paciente Sócrates, König/Telemann, 1721) e *Pimpinone* (Pariatti/Praetorius/Telemann, 1725). Wolff (1957, p. 29) nota que há também elementos do teatro popular, da canção religiosa e do drama barroco holandês, principalmente do autor Joost van den Vondel: ele identifica nos dramas de Vondel (publicados na metade do século XVII) a participação dos grandes coros de anjos em cenas longas, ao contrário do que ocorria na época na ópera italiana, que tinha pouca ou nenhuma participação do coro. Também contribuíram para a escolha da temática bíblica a grande tradição e popularidade das peças de Natal (citadas por Wolff, 1957, p. 30, como precursoras dos oratórios de Natal) e os muitos oratórios encenados por Matthias Weckmann no *Collegium Musicum* entre 1660 e 1674.

Outro elemento presente desde o início foi o que Wolff chamou de "queixa social" (1957, p. 31), causada principalmente pela situação de penúria dos camponeses alemães em virtude da Guerra dos Trinta Anos. Como exemplo, cita a queixa de José, na ópera *Der Geburt Christi* (1681), de Postel, pressionado pelo implacável coletor de impostos, que ameaça jogá-lo na prisão, caso não pague o que deve. Com muita agudeza, Wolff chama a atenção para o fato de que este tipo de manifestação pública de descontentamento só era possível graças ao fato de o teatro de Hamburgo não ser cortesão ou mantido por nobres. Como no modelo veneziano, em geral eram representados o enaltecimento de ideais cortesãos, o amor verdadeiro posto a diferentes provas e aspectos gerais da vida cortesã. Embora não fosse uma corte, Hamburgo abrigou alguns habitantes nobres e ilustres. Um deles foi a rainha Cristina da Suécia (sobre a qual discorremos anteriormente) e o Duque de Schleswig-Hollstein, que vivia exilado na cidade. A presença do duque sem dúvida ajudou a trazer para os temas das óperas aspectos da vida na corte, ainda mais que Theile, autor da ópera de inauguração do *Theater am Gänsemarkt* e seu primeiro *Kapellmeister* era também *Kapellmeister* do duque, em Gottorf.

Libretos

O estudo recente dos libretos do *Theater am Gänsemarkt* mostra que, apesar da onipresente influência italiana, aos poucos emergia um caráter universalista nos libretos, que se manifestou por meio da presença de conceitos *shakespearianos* de tragédia, de elementos tirados das trupes de comediantes ingleses em atividade na cidade, no uso do dialeto do norte da Alemanha para personagens populares, além da inclusão de elementos locais, como feiras anuais, *Singspiele* locais e *intermezzi* cômicos em um ato. Desta mistura surgiram textos ricos e variados, freqüentemente bem-humorados, como a fala de Eva a Adão (1678): depois de terem caído em pecado, Eva consola Adão com as seguintes palavras:

> Amofinar-se só enfraquece as forças,
> Mais [ainda] do que os negócios de trabalho.
> Lembra que isso também acontece comigo,
> E que Eva está contigo[173].

Estas inserções bem-humoradas acabaram por provocar diversas opiniões a respeito dos libretos de Hamburgo, como, por exemplo, a de Chrysander, que os classificou como "lamentáveis e rasteiros livros de versos"[174] (1877, p. 91, in: WOLFF, 1957, p. 29). O personagem cômico, ou mesmo apenas um momento de humor em um personagem fundamentalmente sério, denota uma influência do drama espanhol e inglês com seu louco ou bobo da corte, cuja função era de crítica e sátira, em uma espécie de licença. No caso de Hamburgo, ele representava a possibilidade de inserção de características típicas da população da Baixa Saxônia, "dando aspecto realista ao enredo"[175] (WOLFF, 1957, p. 13). Buelow destaca a atividade de Postel e König ao

[173] "Grämen schwächet nur die Kräfte, mehr als die Berufs-Geschäfte/ Dencke, dass mirs auch so geh´t, und dass Eva bei dyr stheht" (WOLFF, 1957, p. 28).

[174] "Kläglich platten Gesangsbuchversen".

[175] Segundo Mônica Lucas, a função do cômico é evidenciar a falta de decoro e levar à repulsa pelo vício através de elementos facilmente reconhecíveis pelo público, tais como o dialeto da região e personagens populares. A menção de Wolff a um caráter "realista" é possivelmente uma visão anacrônica, uma leitura romântica. Para maiores informações sobre o que se consideraria um estilo verdadeiramente nacional na ópera de Hamburgo, ver WOLFF, 1957, pp. 14-17. Sobre o "nacional" na música alemã, ver APPELGATE, 2002.

revitalizar a língua alemã e sua poesia, "simplificando a estrutura poética herdada do drama francês, recolocando nos recitativos a métrica alexandrina com a simplicidade dos iâmbicos"[176] (1978, p. 28).

Música

No plano musical, a nascente ópera alemã havia adotado o hábito de utilizar canções e danças populares alemãs em geral. No caso de Hamburgo, as canções eram estróficas e junto com as danças, tinham em geral forma binária. De modo geral, seu tratamento harmônico e contrapontístico era simples, mas encontramos exceções. Exemplo disso é a ária "Komm! Ach, komm! O süsser Tod!" (Vem! Ah, vem! Tu, doce morte), da ópera *Orontes*, de Theile. A canção é estrófica, típica dos primeiros anos, porém o baixo surpreende pelas progressões, saltos, dissonâncias e harmonias atípicos tanto para as canções alemãs como para os modelos italianos em voga. Também o uso de motivos variados, bem como de grupos rítmicos irregulares afasta a ópera de Hamburgo de seu padrão de inspiração veneziano[177].

Assim como no resto da Alemanha, em Hamburgo havia uma predileção por títulos longos para as óperas:

- *Der glückliche Grossvesier Cara Mustapha, erster Teil, nebenst der grausame Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residenzstadt Wien* (O afortunado Grão-Vizir Cara Mustapha, primeira parte, durante a terrível ocupação e destruição da cidade imperial Viena),

- *Der die Festung Siebenbürgisch-Weissenburg erobernde und über Dacier triumphierende Kayser Trajanus* (O imperador Trajano, que conquistou a fortaleza de Siebenbürg-Weissenburg e triunfou sobre a Dácia).

O idioma das óperas

O tipo de público que freqüentava o teatro provavelmente também motivou o uso do dialeto do norte da Alemanha em cenas de caráter mais popular ou mesmo vulgar.

[176] Sobre a métrica e os processos de versificação da poesia alemã, ver SCHLETERER (1863), BUSCH (1992), ROSENFELD (1993) e AIKIN (2002).
[177] Para os exemplos musicais e maior detalhamento sobre o tema, ver o anexo III.3.

Durante todo o período barroco, a ópera era predominantemente italiana nos territórios germânicos, tanto no estilo como no idioma utilizado, e houve várias tentativas de se utilizar o alemão nas óperas, mas que, de maneira geral, tiveram pouco sucesso. A exceção foi o teatro de Hamburgo, que, por cerca de sessenta anos (desde sua fundação em 1678 até seu fechamento, em 1738), apresentou óperas predominantemente em alemão. Outras cortes e centros também fizeram suas tentativas, ainda que breves, de criar óperas em alemão, entre eles Weiβenfels, Braunschweig-Wolfenbüttel e Stuttgart. (Curiosamente, Keiser teve contato estreito com todas estas cortes). Embora estabelecido o costume de incluir árias em italiano nas óperas cantadas em alemão, foi com *Claudius* (1703), de Keiser, que, pela primeira vez, o libreto trazia o texto em italiano. A declamação do texto também era um fator de diferenciação entre a ópera de Hamburgo e seu modelo italiano. Os compositores tinham preferência pela recitação rápida do texto, crescente em afeto, o que acabava por destruir a simetria, a forma e a clareza dos libretos italianos. Esta característica também diferenciava a ópera de Hamburgo da ópera francesa, cujos padrões de rima e versificação eram extremamente rígidos.

Óperas encenadas entre 1678-1738

O primeiro registro das óperas encenadas no *Theater am Gänsemarkt* no período entre 1678 (inauguração) e 1728 foi feito por Mattheson, em sua obra intitulada *Der Musikalische Patriot* (1728). Além do título da ópera, do nome do compositor e do libretista (ou do tradutor do libreto), Mattheson ainda citou o cenógrafo, o mestre de balé e o diretor do empreendimento. Posteriormente, em 1877, Chrysander reeditou o catálogo, acrescido das informações manuscritas que o próprio Mattheson havia feito, cobrindo o período até 1751. Riemann também editou partes do catálogo de Mattheson (BROCKPÄHLER, 1964, pp. 199-200).

Assim como eles, Lindner, Schmidt e Schiedermair também publicaram catálogos, embora o mais completo de todos tenha sido o de Schulze, que foi perdido durante a 2ª. Guerra Mundial. Neste catálogo constavam não apenas todas as óperas encenadas em Hamburgo, o nome dos compositores e libretistas, mas também as indicações dos libretos ainda existentes. Lembremo-nos que os bombardeios em Hamburgo destruíram

praticamente todo o acervo existente e que, passada a guerra, constatou-se a perda irrecuperável de documentos referentes ao *Theater am Gänsemarkt*, entre partituras, partes de orquestra, excertos e libretos, o que tornou a pesquisa sobre a ópera de Hamburgo bastante difícil.

O catálogo mais completo a respeito das óperas do teatro é o de Renate Brockpähler, publicado em 1964. A principal fonte da autora foi o catálogo de Chrysander, complementado por pesquisas contemporâneas à sua e dicionários de ópera (1964, p. 200). Em seu levantamento é mencionada apenas a data de estréia de cada ópera, omitindo-se a reapresentação das mesmas, evitando-se deste modo que o catálogo se tornasse ainda mais extenso. Dado o caráter cosmopolita da cidade de Hamburgo e do repertório de seu teatro, foram citadas também óperas que tiveram sua estréia em outras cidades alemãs e até mesmo no exterior (como no caso de Steffani e Lully, respectivamente). Deste modo, podemos vislumbrar ainda mais claramente quão rico foi o panorama operístico de Hamburgo durante o funcionamento do Teatro do Mercado dos Gansos[178].

[178] A lista completa das óperas encenadas no teatro encontra-se no anexo III.1.

CAPÍTULO 2

A flauta doce e a orquestra de ópera

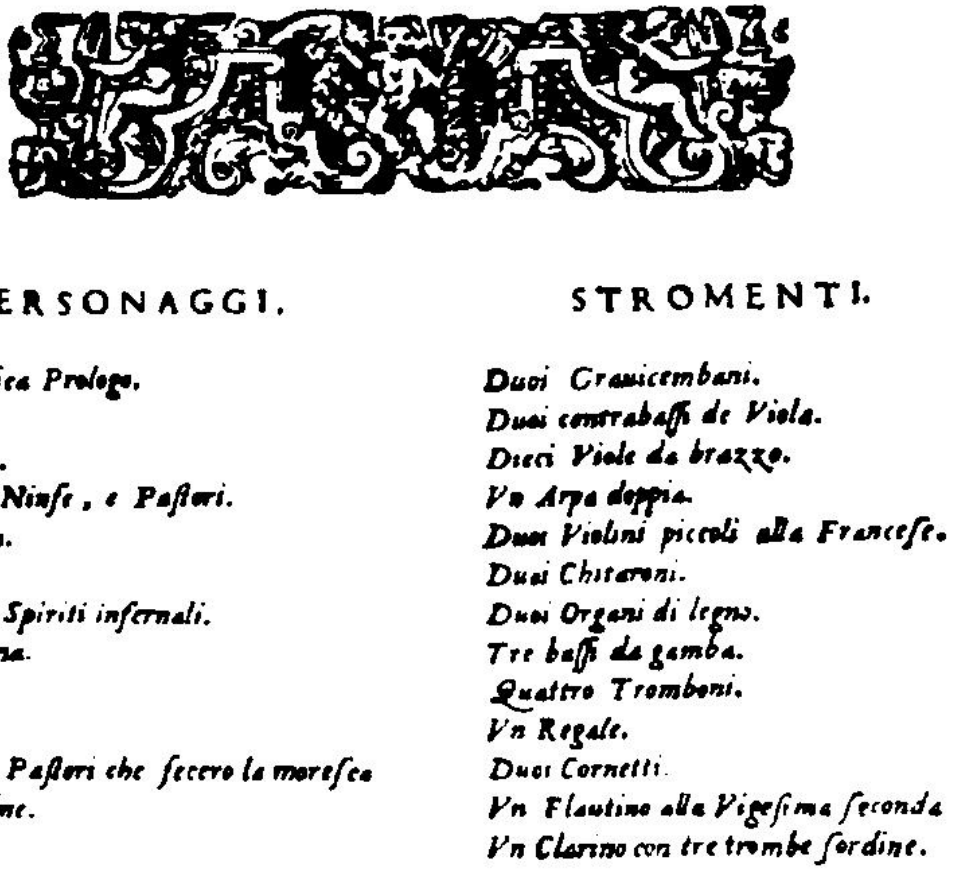
2. A flauta doce na orquestra de ópera

Para que se entenda o emprego específico da flauta doce nas óperas de Keiser e na orquestra do *Theater am Gänsemarkt* é necessário fazermos uma breve retrospectiva do surgimento da orquestra como entidade e a participação da flauta doce neste tipo de grupo.

Do modo como a conhecemos hoje, a orquestra teve sua origem nos grandes conjuntos instrumentais renascentistas de médio ou grande porte, cuja principal característica era serem formados por instrumentos de diversas famílias com o objetivo de produzir efeitos de cores variadas a partir da mistura de timbres. A indicação "zu spielen auff allerley Instrumenten" (para se tocar em todos os instrumentos) é típica do repertório renascentista e denota a inexistência de uma escrita idiomática, que só iria se desenvolver ao longo dos séculos XVII e XVIII. Adam Carse relaciona o início da orquestra e da orquestração com o desenvolvimento das "formas embrionárias" da ópera, do oratório e do balé no século XVI, após a música vocal sacra e secular ter atingido seu apogeu. Acompanhada pelo conjunto instrumental conhecido até então, a nova música secular instrumental e vocal adquiriu também o *status* de música culta (1964, p. 1).

A orquestra de *Orfeo*

Na história da ópera, a orquestra descrita por Monteverdi na partitura de *Orfeo* (1607) é exemplar por seu nível de detalhamento, incomum para a época. O grupo era composto por cordas friccionadas por arco, cordas dedilhadas, sopros (madeiras e metais), cravo e órgão, numa formação mista, típica da música renascentista. No tocante à flauta doce, Monteverdi faz uso de flautas soprano ("Flautino alla vigesima Seconda" e "Duoi Flautini"), numa extensão de dó 3 a lá 4 (THIEME, 1989, pp. 6-7). Devemos entretanto lembrar que o termo "orquestra" não era utilizado ainda como sinônimo do grupo instrumental que acompanhava os espetáculos dramáticos com música. No caso de *Orfeo*, Monteverdi usa o termo "stromenti" encabeçando a lista do grupo de instrumentos que fará o acompanhamento da *favola per musica.*



PERSONAGGI.

La Muſica Prologo.
Orfeo.
Euridice.
Choro di Ninfe, e Paſtori.
Speranza.
Caronte.
Choro di Spiriti infernali.
Proſerpina.
Plutone.
Apollo
Choro de Paſtori che fecero la moreſca nel fine.

STROMENTI.

Duoi Cimicembani.
Duoi contrabaſſi de Viola.
Dieci Viole da brazzo.
Vn Arpa doppia.
Duoi Violini piccoli alla Franceſe.
Duoi Chitaroni.
Duoi Organi di legno.
Tre baſſi da gamba.
Quattro Tromboni.
Vn Regale.
Duoi Cornetti.
Vn Flautino alla Vigeſima ſeconda
Vn Clarino con tre trombe ſordine.

Figura 1.16: frontispício de *Orfeo*[1].

Na opinião de Nathan Broder, "a orquestra de *Orfeo* não é de forma alguma um começo; pelo contrário, ela é o fim da orquestra renascentista. Não teve conseqüências. O próprio Monteverdi, tanto quanto sabemos, jamais retornou a ela" (1960, p. 180). De fato, a orquestra de *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624/1638) é composta por violinos de diferentes tamanhos, uma viola da gamba contrabaixo e um cravo, dispostos em quatro vozes. As inovações dizem respeito não à orquestração, mas à instrumentação, o modo como Monteverdi usa as qualidades e potencialidades de cada instrumento para obter efeitos expressivos, como, por exemplo, o *pizzicato* e o *tremolo* em semicolcheias (no estilo *concitato*). Já a partitura de *L´Incoronazzione di Poppea* (1642) não faz qualquer referência a sua instrumentação: as vozes são acompanhadas apenas por uma linha de baixo. Vista por

[1] THIEME, 1989, p. 8.

este aspecto, a orquestra de *Orfeo* representa de fato o apogeu do conceito renascentista de "orquestra": um grupo instrumental relativamente grande, composto por instrumentos de diferentes famílias (especialmente sopros e cordas dedilhadas), cujo objetivo principal era a cor, a variedade de timbres. As indicações de Monteverdi sobre instrumentação ao longo da partitura demonstram sua capacidade de explorar características próprias de cada instrumento, de modo a ressaltar aspectos dramáticos do texto. Mesmo nas obras de seus sucessores em Veneza (como Cavalli, Legrenzi, Pallavicino e Pollarolo) encontramos poucas indicações de outros instrumentos além das cordas e do grupo de baixo contínuo (THIEME, 1989, p. 7).

Weaver tem a mesma opinião, embora a expresse de modo um pouco diferente. Ao analisar a orquestra das primeiras óperas italianas, diz que "com o advento da ópera, a orquestra renascentista multicolorida desapareceu" (1964, p. 83). Com exceção dos balés e *intermezzi* monumentais, de caráter festivo e com forte função alegórica e simbólica, a música ordinária composta no norte da Itália no princípio do século XVII (especialmente em Roma e Veneza) era, no dizer de Weaver, "monocromática [...]. A nova orquestra era composta por violinos de todos os tamanhos, alaúdes, cravos e eventualmente um órgão ou uma harpa cromática" (1964, p. 84). Em função das muitas controvérsias sobre o termo, Silke Leopold define a orquestra da época em termos muito amplos, como sendo "o acompanhamento instrumental da canção dramática" (1996, p. 266), o que engloba todos os gêneros de representação dramática com música dos séculos XVII e XVIII, sem contudo restringir o tamanho ou formação do grupo. Carse tem opinião semelhante e define a orquestra como "uma combinação organizada de instrumentos de cordas e sopros" (1964, p. 22), excluindo a aleatoriedade presente no termo "auff allerley". Estas posições cautelosas fazem sentido se observamos as variadas formações instrumentais do período: torna-se impossível definir um padrão ao compararmos a orquestra de Lully com a de Händel, a do *Theater am Gänsemarkt* com as dos teatros de Roma, Veneza ou Viena e assim por diante. Apesar da falta de consenso a respeito do termo, utilizaremos "orquestra" para nos referirmos ao grupo instrumental que acompanhava a música dramática dos séculos XVII e XVIII.

2.1. A orquestra do século XVII

A orquestra típica do século XVII (até pelo menos 1670) tinha por base a família das cordas friccionadas por arco (que comportava as famílias do violino e da viola da gamba) e os instrumentos de baixo contínuo (alaúde, teorba, harpa, cravo e órgão) agrupados em três ou cinco vozes, mais raramente em quatro[2]. De modo geral, as cordas tocavam em uníssono com as partes vocais, sem que isso fosse considerado dobramento de vozes ou oitavas (CARSE, 1964, p. 36).

A primeira orquestra com esta formação e atuação regular da qual se tem registro oficial é o grupo conhecido com *Les 24 Violons du Roy*, criado em 1624 na corte de Luís XIV, mas grupos como este surgiram na Itália quase na mesma época, especialmente em Veneza. Sobre esta particularidade, Wellesz afirma que a criação de um grupo nitidamente menor e menos diversificado tem seus motivos no fato de o teatros venezianos serem em sua maioria públicos, auto-sustentáveis e visarem o lucro. "Eles [os teatros] não podiam se permitir a exuberância de produções elaboradas, uma orquestra grande e um coro. A responsabilidade, portanto, cabia ao músico, que tinha que atingir o efeito mais dramaticamente intenso possível" (1950, p. 37 in: WEAVER, 1964, p. 85). Acrescentamos que, além da capacidade técnica dos músicos, a responsabilidade também era do compositor, no sentido de desenvolver novos procedimentos composicionais.

Weaver rebate esta posição de Wellesz com vários argumentos. Primeiro: as orquestras multicoloridas da Renascença eram formadas por músicos capazes de tocar muitos instrumentos, o que tornava este tipo de grupo "uma das organizações musicais mais econômicas da história" (1964, p. 86). Segundo: a orquestra monocromática já existia antes da época dos teatros de ópera públicos de Veneza. Encontram-se exemplos nas orquestras dos príncipes de Roma e em festivais da corte (1964, p. 86). Terceiro: não há registros históricos por parte de compositores ou espectadores se queixando do prejuízo que as restrições econômicas pudessem ter causado à música. Pelo contrário, há registros de que havia ocorrido uma mudança no gosto do público, e Agazzari escreveu em 1607 que os sopros não eram muito usados por causa da dificuldade em combinar sua sonoridade com a das cordas (WEAVER, 1964, p. 86).

[2] A três vozes: v1, v2 e baixo contínuo. A cinco vozes: v1, v2, vla1, vla 2 e baixo contínuo.

Outro motivo para justificar a onipresença das cordas era o fato de o violino ter alcançado imensa popularidade na Itália e de ser também o instrumento da moda na França. Entendia-se ainda que um grupo só de cordas dava a homogeneidade necessária para a expressão dos diferentes afetos por meio de elementos rítmicos e melódicos (figuras), sem a interferência da alegoria decorrente das diferentes cores instrumentais, típicas da era renascentista. Deste modo, o efeito de homogeneidade foi obtido por meio da original idéia de reunirem-se vários instrumentos iguais tocando a mesma parte. No caso de "Les 24" acrescentou-se ainda o fato de tocarem com arcadas padronizadas, sob a direção de um instrumentista condutor[3]. Zaslaw acrescenta a esta definição a supressão de ornamentos executados de forma improvisada pelos músicos[4] (1988, pp. 486-7).

Entretanto, países como Alemanha, Holanda, Espanha e Inglaterra mantiveram por mais tempo a tradição renascentista. Um exemplo é a já citada "orquestra" de *Seelewig* (1624), formada por três violinos, três flautas doces, três *Schalmeien* (sopros de palheta dupla), três *Pomparten oder Fagotten* e uma trompa. Mas o modelo franco-italiano não tardou a se estabelecer e se revelar nas peças orquestrais de Muffat, Kusser, Steffani, Fischer, Mayer e Bleyer, geração que antecedeu Keiser, Händel, Telemann e J. S. Bach.

A partir da segunda metade do século XVII, nota-se a participação cada vez maior de instrumentos de outras famílias, tais como as madeiras, os metais e a percussão, com o objetivo de colorir o timbre predominante das cordas por meio da participação de outros instrumentos, com intenções programáticas, descritivas. Na França, estas primeiras experiências se deram nos balés de Lully, e, na Itália, nas óperas de Veneza. O colorido orquestral tinha por objetivo servir a um contexto extra-musical, destacando e ressaltando aspectos do texto, o que explica, por exemplo, o fato de o grupo de instrumentistas que executam o baixo contínuo ser em geral tão numeroso. Uma vez que participava durante todo o tempo, especialmente durante os recitativos, este grupo precisava ter elementos suficientes para representar todas as nuances do texto declamado ou cantado. Como

[3] A direção da orquestra estava dividida entre duas figuras principais, o cravista e o primeiro violino. O cravista (que muito freqüentemente era o próprio compositor) era responsável pelos cantores e pela condução do baixo contínuo, enquanto o primeiro violinista (em geral um virtuose) era responsável pelos instrumentistas (CARSE, 1964, p. 87).

[4] A prática ainda persistiria por um longo tempo na Itália, o que motivava a exasperação de maestros franceses quando da participação de músicos italianos em orquestras francesas, acusando-os de serem incapazes de tocarem juntos e apenas o que estava escrito.

exemplo, temos a orquestra da ópera de Veneza, composta por apenas dez músicos, sete deles realizando o baixo contínuo e somente três violinistas (LEOPOLD, 1996, p. 268). Além disso, as árias deste período (2ª. metade do século XVII) são acompanhadas predominantemente pelo contínuo; a novidade do acompanhamento pelos violinos ou de algum outro instrumento *obbligato* ocorreria a partir dos anos 1670/80, principalmente com Lully e Steffani[5].

Para Lasocki, não há indícios da presença da flauta doce nas orquestras de ópera de Veneza, mas sim nas peças mais conservadoras, contrapontísticas, de caráter sacro (NGDMM, 2001, verbete "recorder"). O mesmo registro se dá na Alemanha em peças de O. Benevoli (1628), J. A. Herbst (1649), A. Hammerschmiedt (1655/6), J. R. Ahle (1658) e M. Weckmann (1663/4). Em sua maioria, são peças escritas à maneira renascentista, para grupos mistos de instrumentos (THIEME, 1989, p. 9). Entretanto, segundo Weaver, a re-introdução destes instrumentos foi possível "somente depois que o idioma dramático se estabeleceu de tal modo que ressaltasse as características individuais de todos os instrumentos e fizesse da cor mais um meio de atingir a expressão dos afetos" (1984, p. 89).

No início do século XVII as partes instrumentais eram pensadas para serem executadas por um único instrumento por parte. A este respeito, John Hawkins, contemporâneo e oponente intelectual de Charles Burney, comenta que "não era exigido o acompanhamento de toda a orquestra, as árias executadas pelos vários cantores eram sustentadas por instrumentos de vários tipos, associados respectivamente a cada personagem no *dramatis personae*" (1833, p. 525, in: ZASLAW, 1986, p. 490, nota 1). É exatamente este último critério na definição da composição da orquestra que diz respeito mais diretamente à participação da flauta doce.

[5] O registro da primeira ária de Steffani para oboé *obbligato* é de 1687 (*Alarico in Baltha*, estreada em Munique). Nesta mesma ópera encontramos cinco árias para *Flauto* ou *Piffari* (TIMMS, 2003, pp. 192-198).

Características gerais da orquestra do século XVII:

Até 1660/70	**2ª metade (c. 1670) até c. 1720/30**
Base: cordas e baixo contínuo.	Base: cordas e baixo contínuo com poucos sopros.
Escrita a três ou cinco vozes.	Escrita a cinco vozes (França) e a quatro vozes (Inglaterra e Itália). *Ritornelli* a 3 vozes.
Escrita a três vozes para solos vocais.	Solos vocais a três vozes (acompanhados por instrumentos em 3ª).
Cordas tocam sinfonias e *ritornelli,* mais raramente os coros e muito raramente os solos vocais.	Muitos movimentos instrumentais, especialmente em Lully.
Ascensão do violino como instrumento principal.	Introdução do oboé na orquestra em caráter permanente (Lully, 1657).
Escrita imitativa e com violinos em 3ª.	Escrita homofônica, mais raramente imitativa, principalmente na França, na 2ª. parte das *Ouvertures*.
Raras indicações de sopros (trompetes; flautas e fagotes; cornetos e trombones)	Partes com flautas ou oboés em 6 ou 7 cenas por ópera (danças, marchas, *ritornelli*). Lentamente tornaram-se parte fixa da orquestra.
Predomínio do contraponto, com vozes igualmente importantes.	Predomínio da homofonia e/ou da melodia acompanhada por baixo contínuo.
Modelos: *Les 24*, orquestras italianas.	-
Não há escrita idiomática; o que existe é um efeito/afeto associado a cada instrumento.	Busca e desenvolvimento de uma escrita idiomática, aproveitando características naturais de cada instrumento.
Uma cor para toda a cena ou movimento.	Variações de cores ao longo da cena ou movimento (Lully).
Efeito codificado (exemplo: flautas = ninfas).	Efeito programático (cenas de *tempête,* violino imitando o vento, flautas imitando pássaros).
Instrumentos "a um"; dobramentos com instrumentos diferentes.	Instrumentos iguais dobrados.
Instrumentação variada, colorida.	Instrumentação homogênea.
Visava apresentações privadas, embora já houvesse teatros públicos desde 1637.	Destinada a apresentações públicas.
Sem direção centralizada.	Direção centralizada, seja na pessoa do regente, do cravista, um solista ou qualquer outro membro da orquestra.
Grupo de formação variável.	Grupo fixo, com identidade definida.
-	Atividade regular.
-	Arcadas uniformes, combinadas.

Sobre a inconstância na formação das orquestras da época e também para o século seguinte, Carse parece ter encontrado uma explicação que se aplica a todos os compositores e países e que se comprova, ao menos parcialmente, pelos fatos: "Os compositores escreviam para o que podiam, menos do que para o que gostariam" (1964, p. 89). Ou seja: escreviam mais conforme os instrumentos disponíveis em seu local de trabalho (o que dependia dos recursos financeiros e humanos existentes) do que por influência da moda. Evidentemente, cortes e cidades mais ricas podiam contratar mais e melhores músicos, compositores e cantores, mas sabemos que as situações ideais para o fazer musical eram raras e efêmeras, sujeitas, por exemplo, a crises financeiras e sucessões dinásticas.

A flauta doce na música dramática do século XVII

A participação da flauta doce na música dramática ao longo do século XVII pode ser dividida em duas fases. Da Renascença até cerca da primeira metade do século (eventualmente 1660/70), sua presença é regida pelas regras do decoro, por uma aplicação/transposição das preceptivas artísticas oferecidas pelos textos aristotélicos e também, por um equívoco cometido pelos teóricos italianos da época (que traduziram *aulos* por flauta doce). Aqui temos dois problemas diferentes em relação a esta questão. Por um lado, o *aulos* (termo de origem grega) designava um instrumento de palheta, com som rude e estridente, também conhecido como *tibia* pelos romanos (ANDRÉS, 1995, p. 28). O termo correto para flauta seria *syrinx* ou *fistula*. Por outro lado, *aulos* era o termo genérico aplicado pelos gregos a todos os instrumentos de sopro. Assim, temos uma situação na qual é difícil definirmos até que ponto a restrição feita à flauta doce foi específica ou geral, para todos os sopros.

Aristóteles diz que "[...] o aulos não é um instrumento de caráter moral, pois se assemelha ao orgiástico [...]. Acrescenta-se a isso o fato de o aulos ser inconveniente para a educação por impedir o uso da palavra" (*Política*, VI, 1341a, 15-40). Platão também faz suas críticas aos flautistas dizendo que os flautistas [tocadores de *aulos*] devem ser banidos da cidade; "resta-te a lira e a cítara para se utilizarem na cidade; e nos campos, por sua vez, os pastores terão a siringe" (*República*, Livro III, 399d). Diz ainda: "não fazemos nada de novo

ao preferirmos Apolo e os instrumentos de Apolo [lira] a Mársias e seus instrumentos [*sirinx*]" (idem, 399e)[6]. Esta associação da flauta doce ao gênero baixo (assim como os demais instrumentos de sopro) praticamente determinou o seu banimento da orquestra na França e na Itália (ambas sob forte influência da Antigüidade clássica), pois além da tradução errônea, ainda era um instrumento relacionado à tradição folclórica, popular, vulgar. De modo geral, sua presença *obbligato* era extremamente limitada na orquestra, destinada aos solos, não aos *tutti*, e foi substituindo-a em seus solos que a flauta transversa passou a integrar a orquestra. Somente mais tarde, a partir dos anos 1720, é que a flauta transversa passaria a fazer parte fixa da orquestra.

Voltando à flauta doce, sua presença era relacionada inicialmente a eventos terrenos, do mundo dos vivos, como casamentos, cenas de amor, cenas pastorais, de idílio árcade. No *Orfeo* de Monteverdi (1607), por exemplo, a participação expressa, *obbligato*, das flautas doces se dá apenas no coro das ninfas e pastores e no dueto de pastores[7]. Mais tarde, no mesmo século, passou a ser associada a lamentos fúnebres, imitação de pássaros, vento e água. O contrário ocorria, por exemplo, com os cornetos e trombones, associados ao mundo subterrâneo.

No decorrer do século XVII o tamanho da orquestra foi aumentando gradativamente, até chegar ao que autores como Dixon (1980), Mangsen (1985) e Zaslaw (1988) chamam de "orquestra colossal", desenvolvida principalmente em Roma, sob a direção de Corelli. A orquestra era constituída por uma grande massa de cordas (cerca de vinte músicos), alguns poucos sopros e um grupo reduzido de instrumentos no baixo contínuo, embora o papel do baixo contínuo ainda fosse decisivo na escrita musical. Nota-se entretanto uma diferença essencial em relação à orquestra do início do século no que diz respeito à participação dos sopros: antes as cordas eram em número menor e o dobramento de vozes pelos sopros tinha por objetivo aumentar e colorir a massa sonora. A escolha pelo oboé pode ter se dado, entre outros motivos, pelo fato de sua articulação ser

[6] Estas citações foram contribuições generosas e atentas de Mônica Lucas, a quem agradecemos.

[7] Esta associação ocorreria também na música sacra. Ao considerar Cristo o "pastor de nossas almas", a flauta doce passou a ser associada a ele (em seu nascimento, por exemplo), bem como aos anjos (que tocam flauta) e à Virgem Maria (como nas Vésperas, de Monteverdi).

mais clara que a da flauta doce, contribuindo para a precisão dos ataques e valorização de notas boas e ruins.

Os sopros, quando em participação solista, tinham a função de explicitar de modo direto aspectos afetivos do texto ou do contexto. No caso da flauta doce, sua participação era praticamente restrita ao acompanhamento de pastores e ninfas[8], caracterizando o uso tradicional do instrumento. No que diz respeito expressamente ao acompanhamento do canto, seja em obras sacras ou seculares, tanto a flauta solo como o oboé solo acompanham a voz de modo mais flexível que um naipe de violinos, mesmo que o naipe fosse pequeno, e sua presença também dava volume à melodia. Foi durante sua estada em Paris, no contato com Lully e suas inovações, que Steffani conheceu a idéia dos sopros integrados à orquestra e deve ter percebido seu potencial expressivo junto ao canto. Considerando-se a ária como um veículo de expressão dos afetos no teatro das paixões, a inclusão dos instrumentos de sopro parece ter se oferecido como uma alternativa poderosa à ária com contínuo, modelo vigente.

Em comparação com as óperas de Lully, por exemplo, chama a atenção o uso mais extensivo dos sopros em árias de óperas escritas nos territórios germânicos (em alemão ou não), e este fato pode talvez ser explicado pelo alto prestígio de que os instrumentistas de sopro desfrutavam e, evidentemente, por sua qualidade técnica. Como já dissemos, a tradição dos *Stadtpfeiffer* e semelhantes os distanciava dos *Fiedler*, instrumentistas de arco, associados às tavernas, feiras populares, ambientes pouco elevados em relação aos teatros de ópera.

A partir da metade do século o que se verá é uma grande massa de cordas, apoiadas por um pequeno grupo de baixo contínuo e poucos sopros, estes agora com papel específico, mais sutil. A chegada à segunda metade do século XVII e as mudanças ocorridas no pensamento teórico musical trouxeram de volta uma antiga característica associada à flauta doce desde a Antigüidade: sua relação com rituais religiosos, femininos, que possibilitam o contato com o sobrenatural (ANDRÉS, 1995, p. 163). O instrumento parece ter readquirido seus significados simbólicos de manifestação do sopro divino, de

[8] A idéia dos pastores e ninfas é encontrada em Virgílio, em cuja obra estes personagens se relacionam ao texto "baixo" do autor (*Bucólicas*). Contribuição de Mônica Lucas.

meio de comunicação entre o ser humano e Deus. É quando surgem as cenas de pedidos aos deuses, encantamento e de indução ao sono (*sommeil*) como elemento que possibilita o contato com o desconhecido, o sobrenatural, a comunicação com ou a evocação dos mortos[9]. Outro papel dado à flauta doce foi o de imitar forças da natureza como o vento e os pássaros. Estas características do emprego da flauta também se enquadram no uso tradicional do instrumento e se tornariam mais forte no século XVIII, especialmente nas obras de Händel.

Para Zaslaw (1988, pp. 488-89), o estabelecimento desta orquestra está documentado em outros centros musicais como Florença (1644), Londres (após a Restauração, em 1660), Veneza (1670/80), Dresden (1680) e Viena (1680). Diz ele que foi a "fertilização cruzada das práticas francesas e italianas – aparentemente a partir da metade dos anos 1670 – que criou a síntese hoje comumente chamada de 'orquestra barroca'" (1988, p. 489). Este ajuste se deu por meio de vários procedimentos: a mudança no papel dados aos sopros e a conseqüente redução de seu número, o aumento do número de violinos, a diminuição progressiva das violas da gamba (até sua saída da orquestra em caráter definitivo) e a adição do contrabaixo ao grupo dos violoncelos (esta última mudança representa a passagem da escrita francesa a cinco vozes para a italiana, a quatro).

2.2. A orquestra da primeira metade do século XVIII

A orquestra do início do século XVIII era constituída por dois grandes grupos de instrumentos, as cordas (da família dos violinos) e os sopros (oboés, fagotes e flautas, doces ou transversas), apoiados pelo grupo do baixo contínuo[10]. No que se refere ao uso dos sopros na orquestra, sua normatização seria um processo longo, que se cristalizou ao longo do século XVIII até atingir seus procedimentos típicos na orquestra clássica, com Haydn e Mozart, com uma mudança importante em seu papel: a função harmônica, de sustentação de acordes por meio de notas longas, contraposta às cordas, com maior

[9] O nome da flauta doce em inglês (recorder) muito provavelmente resulta desta sua qualidade de servir para lembrar algo ou alguém. Numa das traduções do termo, *recorder* vem do latim *ricordo* e significa cantar ou assobiar uma canção à meia-voz, de memória (para maiores informações, ver HUNT, 1977).

[10] A presença do baixo contínuo se revelaria duradoura na orquestração, persistindo até os dias de Mozart.

movimentação e função melódica. A inclusão das trompas é atribuída a Keiser em sua ópera *Octavia* (1705) e foi um importante passo na consolidação da estrutura que viria a caracterizar a orquestra de Haydn e dos filhos de Bach. Outras mudanças significativas foram a substituição gradativa da flauta doce pela transversa, a inclusão de um segundo fagote e o uso mais sistemático de trompetes e percussão.

Zaslaw (1988, p. 485) diz que, em relação às combinações de instrumentos, a variedade na formação das orquestras do início do século XVIII era ainda uma herança renascentista, não sendo possível extrair um padrão no qual se enquadrem a orquestra de Lully em Versalhes, a de Händel em Londres, a dos teatros de Roma e Viena. Segundo Carse, este grupo ainda em formação, com perfis tão diferentes, serviu a compositores muito distintos entre si, ainda que contemporâneos, como Händel, Bach, Rameau e Hasse (1964, p. 112). A consolidação da escrita a quatro vozes também ocorreria apenas a partir de cerca de 1720, com a geração que precedeu Bach e Händel. Até então, coexistiram os sistemas de escrita para orquestra a três, quatro e cinco vozes, como se vê de maneira exemplar nas óperas de Keiser.

Carse qualifica o norte da Alemanha como tendo sido o grande laboratório para esta nova orquestra em formação (1964, pp. 116-18), assim como as orquestras italianas do início do XVII ou a de Lully um pouco mais tarde. Colabora com esta afirmação o fato de Mattheson ter publicado em 1713 um tratado intitulado *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (A Nova Orquestra), que tratava justamente do processo de transformação pelo qual a orquestra passava nos primeiros anos do século[11]. Outro fator foi o quase desaparecimento dos instrumentos de sopros nas orquestras da Itália e da França, provocado pela ascensão do violino. Espanha, Portugal, Alemanha e Áustria ainda mantiveram a tradição renascentista dos instrumentos de sopro, fosse pelo teatro dos países ibéricos ou pelos *Statdtpfeiffer* e congêneres germânicos.

[11] Carse cita como explicação para a aparente estagnação dos compositores italianos do início do século o fato de a ópera ter como principal foco o canto e os cantores, o sistema "star-vocalist". Assim, a orquestra seria vista apenas como o suporte necessário para as peripécias vocais dos solistas. "Os próprios cantores, o que eles cantavam e como eles cantavam interessava mais ao público do que propriamente o drama, a veracidade e o efeito dramático, para os quais a orquestra adequada é um ingrediente tão importante" (1964, p. 129).

Entre os artífices deste processo (e dedicados à ópera) temos os irmãos Graun e Hasse (em Berlim), Fux, Conti e Caldara (em Viena), Campra, Desmarets, Detouches e Rameau (em Paris), Händel, Keiser, Mattheson, Telemann, Stölzel, Schürman e Graupner (em Hamburgo). Os italianos Vinci, Porpora, Pergolesi, Lotti e Bononcini encontravam-se dispersos em várias cortes e cidade européias. Estes compositores, muitos dos quais caíram no esquecimento, foram responsáveis pelos experimentos que caracterizaram o início do século XVIII e resultaram na orquestra de Mannheim e dos filhos de Bach. Entre seus processos de orquestração temos o uso dos instrumentos a partir de suas possibilidades técnicas e timbres, o tratamento diferenciado para cordas e sopros, a diminuição da polifonia e maior ênfase no papel do acompanhamento. Parece ainda que estes compositores fizeram uma associação entre as novas idéias sobre orquestração e os instrumentos e instrumentistas disponíveis em seu ambiente de trabalho (tanto em qualidade como em quantidade), como provam, por exemplo, os Concertos de Brandemburgo.

Observando a obra de Keiser, percebe-se que a flexibilidade na orquestração foi a regra destes primeiros vinte anos do século XVIII, pois a instrumentação utilizada é a mais variada possível. Quanto aos motivos desta instrumentação tão rica, que o tornou conhecido e respeitado em sua época e mesmo depois dela, podemos especular que um deles tenha sido os músicos disponíveis em Hamburgo, o que explica, por exemplo, as árias para cinco flautas doces e voz ou as árias para cinco fagotes e voz sem baixo contínuo.

Carse afirma que, dentre estes compositores que precederam os filhos de Bach e desenvolveram a orquestra, distinguem-se dois grupos, um que representa a maturidade das antigas técnicas de orquestração (como Händel, Fux e Caldara) e outro que antecipou futuros procedimentos (como Hasse e A. Scarlatti) (1964, pp. 125-7).

A flauta doce na música dramática do século XVIII

De modo geral, no repertório operístico europeu dos séculos XVII e XVIII, a flauta doce ora personifica/imita diretamente elementos da natureza (como pássaros, riachos, brisa ou rajadas de vento), ora aparece simbolicamente (como quando sua aparição reforça

junto ao público a evocação ou a caracterização do ambiente pastoril ou do amor idealizado). Na ampla maioria dos exemplos sua presença é associada a personagens nobres, cuja condição é determinada tanto pelo direito de sangue quanto pelo caráter ou virtude, demonstrados por meio de suas ações, e há uma ligeira preponderância de árias para personagens principais em relação aos secundários. As tonalidades empregadas nas árias são majoritariamente aquelas com (poucos) bemóis, (principalmente fá maior e ré menor), a métrica mais comum é a ternária simples ou a binária composta e prevalece o padrão formal italiano da ária da capo. As flautas, geralmente duas contraltos em fá 3, aparecem em terças paralelas e acompanham vozes sopranos e mais raramente tenores ou baixos, sendo muito raros os duetos ou conjuntos maiores (*ensembles*); além disso, o baixo contínuo é onipresente.

CAPÍTULO 3

Reinhard Keiser e suas óperas

3. Reinhard Keiser

3.1. Formação musical e influências importantes[1]

Teuchern: 1674-1685

Pouco se sabe sobre os primeiros anos de instrução de Keiser. Entretanto, presume-se que, pelo fato de seu pai ter abandonado a família quando ele tinha um ano de idade, sua educação ficou a cargo de sua mãe, em Teuchern, na Saxônia. Sua iniciação musical deve ter ocorrido em sua cidade natal, onde havia uma escola cujos reitores possuíam conhecimentos musicais, tais como Andreas Crusius (até 1679), Christian Schieferdecker [pai][2] (1679-1684) e Johann Crusius, filho de Andreas (a partir de 1684). Durante sua formação como organista em Teuchern, Keiser foi aluno de Michael Telonius (1675/76), Christian Schieferdecker [pai] (1675-1684) e Gottfried Weber (1684-1686). Além destes, na escola primária Keiser foi aluno de Christoph Ziegler, carrilhonista e sacristão.

Leipzig: 1685-1692

Em 13 de julho de 1685, Keiser, então com 11 anos de idade, entrou para a Thomasschule de Leipzig, comprometendo-se a permanecer na escola durante o período de sete anos. Houve dois professores que foram decisivos em sua formação durante sua estada na escola: Johann Schelle (1648-1701, *Kantor*[3] de 1677 a 1701) e Johann Kuhnau (1660-1722, organista da igreja de S. Thomas de 1684 a 1701)[4]. Em 1692, provavelmente no final do ano letivo, antes do verão, Keiser deixou a Thomasschule, um ano antes da abertura do teatro de ópera da cidade. Não há registro de que tenha permanecido mais

---

[1] As principais fontes utilizadas neste capítulo são os trabalhos de KOCH (1989) e ZELM (1975).

[2] Christian Schieferdecker, vindo de uma família de músicos importantes na região, deve ter exercido uma influência especialmente importante sobre Keiser. Além de ser reitor da escola, organista e *Kantor* em Teuchern, mudou-se em 1684 para Weißenfels, onde passou a exercer a função de organista da cidade e *Director musices*. Mais tarde, seu filho seria cravista na orquestra do *Theater am Gänsemarkt*, sob a direção de Keiser.

[3] O *Kantor* era a pessoa mais importante na escola depois do reitor e do vice-reitor, sendo responsável tanto pela formação escolar normal como pela formação musical nas igrejas de S. Thomas e S. Nicolai, na universidade e na cidade.

[4] Schelle foi cantor da corte de Dresden e teve Schütz como professor. Estudou na universidade de Leipzig e foi aluno de Sebastian Knüpfer (*Kantor* na Thomasschule). É considerado um compositor importante na transição estilística entre Schütz e Bach. Já Kuhnau era organista da igreja de S. Thomas, cargo que ocupou depois da morte de Schelle, no qual foi sucedido por J. S. Bach. Começou sua formação em Dresden para depois prosseguir seus estudos de Direito e Filosofia em Leipzig.

tempo do que o esperado na escola, do contrário haveria um registro deste fato, considerado extraordinário[5].

Lacuna de registro: 1692-1694

Entre os anos de 1692 e 1694 não há qualquer registro sobre a vida e a ocupação de Keiser; o próximo registro é de 1694 e situa o compositor na corte de Braunschweig. Durante este período nada se sabe de sua formação, mas presume-se que foi nesta época que Keiser adquiriu seus sólidos conhecimentos sobre ópera, que possibilitaram sua contratação como *Kapellmeister* em centros operísticos importantes como Hamburgo e Braunschweig.

Braunschweig: 1694-1697

Na época em que Keiser trabalhou no ducado de Braunschweig-Wolfenbüttel[6] como *Cammer-componist*, havia três palácios de residência, em Hannover, Celle e Wolfenbüttel. Nestas cidades, vários tipos de espetáculos teatrais, balés, mascaradas e óperas, entre outros, eram apresentados. Os locais variavam, podendo ser salas dentro dos palácios (*Komödiensäle*) ou em prédios externos a eles, construídos especialmente para o entretenimento. Por exemplo, entre 1672 e 1697 foram apresentadas em Hannover óperas italianas do compositor Agostino Steffani, *Kapellmeister* da corte, sempre com grande sucesso, e em 1689 foi inaugurado o grande teatro de ópera da corte. Também existia na cidade um pequeno teatro onde eram apresentadas peças teatrais e balés musicados franceses. Em Celle, há registros de óperas e balés durante as décadas de 1680 e 1690, embora durante o período de permanência de Keiser nesta região as apresentações regulares ocorressem apenas em Hannover e Braunschweig.

[5] Uma vez que Leipzig era uma cidade que tinha sua vida financeira fortemente ligada a feiras, era natural que houvesse uma grande variedade de tipos humanos, de diferentes procedências, que certamente influenciaram tanto a produção cultural da cidade quanto aqueles que fizeram sua formação lá, como Keiser e Telemann. Prova disso é a ópera composta por Keiser em 1710, *Le bon vivant oder Die Leipziger Messe* (O bom vivant ou A Feira de Leipzig). A música se perdeu, mas o libreto de (Christian Heinrich?) Weidemann fala de canções de bebida, danças polonesas para ursos (o espetáculo em feiras realizado com animais era uma forte tradição européia), menciona categorias profissionais como comerciantes, estudantes, camponeses e pessoas de diferentes regiões e cidades, tais como Nürnberg, Augsburg, Polônia, Suíça e também mouros e moscovitas (KOCH, 1999, p. 14).

Embora não haja documentos que comprovem alguma relação com Steffani, é praticamente impossível que Keiser desconhecesse as óperas do italiano apresentadas em Hannover (sede do ducado de Braunschweig-Hannover, pertencente ao ducado de Braunschweig-Wolfenbüttel, cuja sede era Wolfenbüttel). Lembremo-nos que Steffani era o compositor italiano mais conhecido na Alemanha daqueles dias, um dos mais importantes da Europa e que além disso, havia estudado em Paris com Lully, entre 1678-79.

Hamburgo: 1697-1717

Não há registros que comprovem algum tipo de estudo formal que Keiser possa ter feito, ainda mais que sua atividade como *Kapellmeister* do teatro e compositor em geral lhe tomava muito tempo. O que sabemos é que Keiser se interessou por assuntos como o uso musical de elementos retóricos, que foram discutidos em encontros com Mattheson e relatados pelo famoso teórico de Hamburgo (vide o anexo I.3, "Fortuna Crítica").

Modelos

O estudo das óperas de Keiser revela quão variadas foram suas fontes de inspiração e como estas foram transformadas pelo compositor. De modo resumido, podemos constar que Keiser conheceu e aproveitou todos os modelos de ópera e técnicas de composição disponíveis em sua época, da ópera veneziana do século XVII, especialmente a de Steffani (*Adonis*), passando pela *tragédie lyrique* de Lully, caminhando em direção às emergentes ópera séria e ópera bufa (*Circe* e *Jodelet,* respectivamente) e o teatro francês do século XVIII, a *comédie lyrique* (*Carneval von Venedig*). Este aproveitamento se deu de modo dinâmico, sem que uma influência fosse totalmente abandonada e substituída por outra; pelo contrário, as óperas de Keiser revelam a permanência de alguns elementos que lhe eram caros, como os sopros em destaque, o virtuosismo para os instrumentos acompanhadores, a riqueza de orquestração, a ária estrófica para o personagem cômico, além do ritmo harmônico mais rápido e da harmonia complexa na parte B das árias.

---

[6] *Herzogtum* (Ducado) dividido em três *Staaten*: Braunschweig-Hannover, Braunschweig-Wolfenbüttel e Braunschweig-Celle (KOCH, 1999, p. 16).

A tradição francesa, de Lully, se fez presente de modo mais óbvio principalmente nas primeiras óperas de Keiser, através do uso dos coros, dos sopros (em especial as madeiras), de música incidental instrumental e da abertura francesa tripartida. Posteriormente, Keiser musicou alguns libretos de origem francesa, como os de Jean-François Resnard (*Carneval von Venedig*), Henri Guichard (*Ulysses*) e Thomas Corneille (*Jodelet*)[7]. Os elementos da ópera italiana incorporados por Keiser variaram ao longo do tempo, seguindo também as transformações pelas quais a própria ópera italiana passou: a ária da capo, o uso da língua italiana nas árias e no libreto (pela primeira vez em *Claudius*), uso de libretos italianos (de Domenico David em *La Forza della Virtù*, de Niccolò Minato em *Croesus*, de Apostolo Zenno em *Mistevojus*)[8]. Dentre os diferentes tipos de árias, temos as árias curtas e simples da escola veneziana, a ária napolitana elaborada e as árias da capo complexas (inspiradas em Scarlatti), alternadas com melodias germânicas simples e freqüentemente estróficas. A estes elementos juntou-se a tradição instrumental alemã, principalmente dos sopros, que resultou no alto nível do acompanhamento verificado nas árias, especialmente no uso de instrumentos *obbligati.*

Visto deste modo, não é difícil entendermos o caráter caleidoscópico da obra de Keiser, que ora aponta para uma tradição, ora para outra; serve-se da forma italiana de ópera (três atos com árias entremeadas por recitativos) ao mesmo tempo em que inclui balés, coros, música incidental descritiva, canções com ritmo de danças e estrutura binária, típicos da ópera francesa, reservando o uso dialeto de Hamburgo a criados e figuras populares. Podemos constatar a presença destas diferentes influências ao longo da extensa produção de Keiser, que, de modo algum, se restringe às óperas. Embora não tão conhecida, sua produção sacra é também volumosa, com várias Paixões, oratórios, ciclos de cantatas e música religiosa em geral, além de cantatas profanas, serenatas, música de ocasião, concertos e música de câmara[9].

[7] Para mais detalhes ver KOCH (1999, p. 147, nota 61).
[8] Para mais detalhes ver KOCH (1999, p. 147, nota 60).
[9] Para a obra completa de Keiser, ver KOCH (1999) e o verbete "Keiser" nos dicionários MGG e NGDMM.

3.2. Esquecimento e reabilitação

Registros

Logo após sua morte, os registros que se tem sobre Keiser são normalmente verbetes em dicionários ou em livros sobre a música na Alemanha, e os autores em sua maioria conheceram Keiser pessoalmente ou conheciam suas partituras. Zelm (1975) foi o primeiro autor a fazer um levantamento completo sobre todas as referências feitas sobre Keiser e sua obra, desde os primeiros registros de Mattheson, no século XVIII, até a década de 1970, época da publicação de seu livro, que continua sendo o mais completo estudo já feito sobre as óperas de Keiser. Abaixo estão citados de maneira cronológica os autores que fizeram menção a Keiser e sua obra desde a metade do século XVIII até o século XX[10]:

Século XVIII
1706 – Feind, *Componimenti Musicali*, Hamburgo.
1713, 1717, 1721, 1722, 1725, 1740 – Mattheson (vários títulos), Hamburgo.
1732 – Walther, *Musikalisches Lexicon*, Lepzig.
1740 – Telemann, *Musikalische Ehrenpforte*, Hamburgo.
1745 – Scheibe, *Critischer Musicus*, Leipzig.
1750 – Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree*, Berlim.
1752 – Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flute Traversière zu spielen*, Berlim.
1754 – Quantz, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlim.
1756 – Marpurg, *Historisch-Kritischen Beyträgen*, Berlim.
1773 – Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburgo.
1776 – Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Zweyther Theil*, Frankfurt.
1782 – idem, *Musikalischen Kunstmagazin*, Berlim.
1789 – Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to 1789*, Londres.
1790 – Gerber, *Historisch-biografisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 1, Leipzig.
1791 – Reichardt, *Musikalischen Kunstmagazin*, Berlim.
1793 – Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Dritter Theil*, Leipzig.
1794 - Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburgo.

Século XIX
1802 – Koch, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt.
1837– Fink (artigo sobre Keiser), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, de G. Schilling, Stuttgart.
1839 – Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 5, Bruxelas.

[10] As citações mais relevantes estão no anexo I.3, "Fortuna Crítica".

1847 - Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*[11], vol. 3, Leipzig.
1855 - Lindner, *Die erste stehende Deutsche Oper*[12] (dois volumes), Berlim.
s.d. (entre 1860-1880) - Mendel e Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon*, Leipzig.
1864 - Dommer, *Die deutsche Oper in Hamburg zu Ende des 17. und Anfang des 18.Jahrhunderts*.
1872 – Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlim.
1878-1881 – Chrysander, *G. F. Händel*, Leipzig.
1884 - Eitner, *Cantaten aus dem Ende des 17. und Anfange des 18.Jahrhunderts*, MMG.
1886 – Sittard, *Reinhard Keiser I Württemberg*, MMG.
1890 – Voigt, *Reinhard Keiser*, VJzfMw.
1892 - Zelle, *Jodelet* (prefácio), Leipzig.

Século XX
1901 – Leichtentritt, *Reinhard Keiser in seinen Opern. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen deutschen Oper,* Berlim.
1901/2 – Kretzschmar, *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper,* in: SIMG.
1929 – Krogh, *Reinhard Keiser in Kopenhagen*, Berlim.
1938 – Schulze, *Die Quellen der hamburger Oper (1678-1738)*, Hamburgo.
1957 – Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Wolfenbüttel.
1958 – Becker, verbete *Keiser*, MGG, Kassel.
1975 – Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers*, Munique.
1982 – Bianconi, *Il Seicento - Storia della Musica*, Torino.
1999 – Koch, *Reinhard Keiser*, Teuchern.

Esquecimento

Após sua morte, Keiser foi rapidamente esquecido e podemos citar vários fatores responsáveis por este esquecimento. Um deles, de conseqüências mais imediatas, foi provavelmente o fato de ele não ter deixado nenhum sucessor ou aluno que desse continuidade à sua escola de composição ou que, pelo menos, tivesse reunido sua obra[13].

[11] Apesar de ter um perfil muito conservador, a partir do conhecimento de algumas das óperas de Keiser, Winterfeld soube ver suas qualidades como compositor.

[12] Primeiro livro a tratar sobre a ópera no *Theater am Gänsemarkt* em Hamburgo, baseado nas obras de Schütze, Peucer e Lebrün. A ênfase era nos libretos, o que causou efeito semelhante ao já observado no trabalho de Schütze; uma vez que a qualidade dos libretos era bastante duvidosa e o autor não tinha muitas das partituras à sua disposição (exceto aquelas da biblioteca de Berlim), o trabalho resultou numa avaliação negativa do que foi a produção operística em Hamburgo. Ainda assim, o autor cita Keiser como o grande expoente entre os compositores de Hamburgo.

[13] Keiser teve dois filhos, Sophia Dorothea Loysa, nascida em 1712, e Wilhelm Freidrich, nascido em 1718. O filho faleceu cedo e não há dados sobre ele. A primogênita tornou-se cantora de certo sucesso, especialmente em Copenhague, onde vivia, mas também atuou em Hamburgo. Morreu solteira e sem filhos, de modo que a descendência de Keiser encerrou-se com a filha. Não é provável que ela colecionasse a obra do pai, ainda mais morando em outra cidade, e como a esposa de Keiser faleceu antes dele, em 1735, é possível que, após a

Também não há nenhuma imagem do compositor que o incluísse, por exemplo, em coleções de retratos ou museus, de modo a perpetuar sua imagem. Há também o fato de que, ainda que fossem muito conhecidas e populares, suas óperas eram executadas praticamente só em Hamburgo e na região, ou seja, num pequeno âmbito geográfico, e com o fechamento do *Theater am Gänsemarkt* em 1738, e também de vários outros da região, cessou a divulgação de sua obra[14]. Outro fator de esquecimento foi o fato de Keiser não se enquadrar em nenhuma tradição nacional da época que de certa maneira lhe desse chancela, e também porque sua obra (tanto sacra quanto secular) foi avaliada com base em critérios aplicados a Bach e Händel, compositores com estilos bem diferentes do seu. Ironicamente, segundo Zelm, "sua música, ao contrário das obras tardias de J. S. Bach, correspondia inteiramente ao *goût* do estilo galante" (1975, p.11).

Aliado a estes fatores diretamente ligados a Keiser, temos a falência generalizada dos teatros de ópera alemães, tanto públicos como privados, e diminuição do gosto do público pelo gênero operístico. Esta queda de interesse ocorreu em toda a Alemanha entre os anos 1740 e 1750 (ZELM, 1975, p. 10), em função da ascensão da ópera italiana em toda a Alemanha (e o conseqüente abandono do modelo original criado em Hamburgo) e da grande popularidade do teatro falado, que redundou numa depreciação do gênero propriamente dito e dos compositores ligados à ópera. Como Keiser dedicou-se quase que exclusivamente a este gênero, não é de se estranhar que a menção a sua obra e sua execução tenham praticamente desaparecido no período.

Friedrich Chrysander

O julgamento equivocado, e não raras vezes preconceituoso, por parte da musicologia histórica do século XIX, especialmente as opiniões emitidas por Friedrich Chrysander, foi determinante para o ostracismo de Keiser durante o século XIX. Biógrafo de Händel, Chrysander parece ter tido como principal objetivo relativizar a importância da experiência de Händel durante sua atuação no *Theater am Gänsemarkt* e especialmente,

morte de Keiser, suas obras tenham sido simplesmente postas fora ou se dispersado entre seus amigos, por exemplo.

[14] Mesmo que o teatro não tivesse fechado, não era hábito na época se executar obras de compositores falecidos Sobre a reapresentação de obras de Keiser após sua morte, Koch cita algumas, realizadas em 1741, 1752/3, 1753, 1773.

diminuir (ou até ignorar) a influência de Keiser na produção operística de Händel. Coelho diz que: "Foi, de resto, a importância dos empréstimos handelianos que levou o musicólogo Karl Friedrich Chrysander a iniciar, na década de 1860, as pesquisas sobre Keiser, após constatar que dez das árias de *Agrippina* (1709), provinham de *Octavia* (de Keiser) estreada em 5 de agosto de 1705" (2000, p. 34)[15].

Citando as referências feitas por Chrysander, Zelm diz que, além de o biógrafo de Händel ter sido claramente parcial em favor de seu biografado, ele baseou seu julgamento apenas nas óperas de Keiser escritas durante a curta permanência de Händel em Hamburgo (1703-1707). Ao ignorar toda a produção de Keiser anterior e posterior a este período (até pelo menos 1730), Chrysander limitou seu olhar a uma parcela muito pequena da vasta obra de Keiser, "e desta maneira, sua avaliação não pode ser considerada válida para a produção operística de Keiser" (1975, p. 18). Porém, segundo Zelm, o julgamento de Chrysander sobre a pessoa de Keiser foi ainda mais funesto (1975, p. 18), com conseqüências ainda piores sobre a avaliação de sua obra. Chrysander misturou avaliações estéticas com avaliações morais, de maneira muito pouco científica[16]. Em sua biografia sobre Händel lê-se sobre Keiser:

> (...) sua moral era o mesmo que nada, ele esforçava-se, como ele mesmo disse, para ser um "virtuoso galante", a nadar sempre a favor da corrente, nunca defendendo o barquinho da arte dos funestos vagalhões, em direção a bancos de areia ou pântanos, mesmo que isso estivesse à vista de qualquer um. (...) [ele] era extremamente dado ao luxo, passional, leviano e vaidoso, mas, afora isso, de bom coração [17] (1878-81, pp. 80-81).

[15] Koch (1999, p. 148, nota 70) expõe de modo mais detalhado outros motivos de Chrysander.

[16] O presumido (e não confirmado) caráter dissoluto de Keiser foi forjado no século XIX e serviu para que Benno Bardi compusesse, em 1931, a ópera *Der tolle Kapellmeister*. Estreada em Danzig, a ópera utilizava melodias do próprio Keiser.

[17] "(...) seine Sittlichkeit war gleich Null, er befliess sich, wie er selber sagt, einer "galanten Tugend", schwamm immer mit der Hauptströmmung, schützte das Schifflein der Kunst nie vor verderblichem Wogendrang, auch wenn es Jedermann vor Augen lag, dass man auf Sandebänke oder auf Sümpfe gerathen musste. […] war dem Luxuz äusserst ergeben, brünstig verliebt, leichtsinnig und eitel, aber sonst gutherzig" (pp. 80-81).

Disse ainda que a carreira de Keiser teria tido um "*Ende mit Schrecken*" (Um final com horror, in: AMZ, 1880, p. 87), o que não se confirma pelos fatos. Basta ver as muitas reapresentações de suas óperas até o fechamento do teatro, bem como a ressonância de sua produção sacra, quando se tornou o *Domkantor*[18].

Mais tarde, em 1882, Chrysander mudou sua opinião em relação a Keiser, pelo menos no que diz respeito a seu talento como compositor, no seu artigo sobre ele publicado em Leipzig, na *Allgemeinen Deutschen Biographie.* Nele Chrysander diz que o contraponto de Keiser, superficial e com erros (apontado na biografia de Händel, p. 119, e atribuído ao seu estilo de vida superficial e leviano), correspondia ao padrão estético do barroco tardio: "[o contraponto] vinha contra a orientação da época, na qual os empiristas [Empiriker] dominavam os teóricos [Theoretiker] (...) a antiga tradição e a nova prática não andavam lado a lado. Keiser se desenvolveu nesta desarmonia não resolvida, e ela foi funesta para uma significativa parte de sua obra" (p. 541). De todo modo, Zelm exemplifica as conseqüências da atitude de Chrysander como "um exemplo fundamental do efeito que a autoridade científica descontrolada pode ter" (1975, p. 19).

Vozes isoladas

Poucos foram os autores do final do século XIX que perceberam e destacaram a importância da ópera para o desenvolvimento de outros gêneros de música vocal como o oratório e a paixão, entre eles, Arrey von Dommer[19]. No *Musikalisches Conversations-Lexicon*, editado por H. Mendel e A. Reissmann em Leipzig (sem data, provavelmente entre 1860-1890), os autores reforçam a importância de Keiser como compositor de ópera. De modo geral, prevaleceram as opiniões desfavoráveis a Keiser, muitas vezes não fundamentadas, apenas copiadas de Chrysander e outros. Aliada à avaliação moral, coexistia a crítica em relação à (apenas presumida) pouca habilidade de Keiser como contrapontista. Estas críticas faziam especial sentido na cultura musical alemã, cuja

[18] Como exemplo, temos que sua *Brockes Passion* foi copiada e adaptada por J. S. Bach, que a apresentou em Lepzig.

[19] Dommer tornou-se bibliotecário da *Staatsbibliothek* de Hamburgo em 1873 e começou um minucioso levantamento do acervo da biblioteca.

formação de compositores era fortemente baseada no conhecimento das leis do contraponto.

Friedrich Albert Voigt (1890)

Os efeitos da avaliação de Chrysander ainda se fariam sentir por muito tempo, revelando-se especialmente na primeira biografia moderna de Keiser, escrita por Voigt em 1890. Em seu trabalho, Voigt apenas transcreveu as suposições feitas (e não comprovadas) por Chrysander, especialmente as que se referem ao período de ausência de Keiser em Hamburgo, entre 1706-1709 (e desmentidas por Krogh em 1929), e à saída de Keiser do teatro em 1717[20]. Teve como grande mérito entretanto ter publicado dados até então desconhecidos sobre o nascimento e a infância de Keiser, descobertos nos livros de registro de igrejas em Teuchern.

Reabilitação

Somente na passagem do século XIX para o século XX é que alguns musicólogos se preocuparam em realizar um estudo objetivo, crítico e imparcial da vida e da obra de Keiser, tendo como base documentos e principalmente, as partituras do compositor. Entre os mais relevantes, estão (em ordem cronológica) Hugo Leichtentritt, Herman Kretzschmar, Arnold Schering, Torben Krogh e Walther Schulze.

Hugo Leichtentritt (1901)

Esta dissertação, cujo título completo é *Reinhard Keiser in seinen Opern. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen deutschen Oper* (Reinhard Keiser em suas óperas. Um relato sobre a história da incipiente ópera alemã), tem como grande mérito ter sido o primeiro trabalho de caráter realmente musicológico, científico, a respeito de Keiser. Teve como base apenas as fontes originais, os manuscritos das óperas de Keiser, ignorando quaisquer inferências

[20] Os dois fatos eram pontos nebulosos na biografia de Keiser e não foram devidamente investigados por Voigt, perpetuando a imagem dissoluta e irresponsável de Keiser. Contribuiu para o equívoco de Chrysander e Voigt o fato de um músico chamado Johann Kayser ter vivido em Hamburgo na mesma época de Keiser. Tratava-se do marido da cantora Susanna Kayser e, ao contrário de sua esposa, era pessoa dada e desonestidades contratuais e deslizes financeiros, tanto em Hamburgo como em Copenhague. Chegou a se apresentar em Moscou como o próprio Reinhard Keiser, aproveitando-se da imagem positiva do compositor.

sobre a vida pessoal do compositor. Ao contrário dos autores anteriores, Leichtentritt trabalhou diretamente com o acervo da biblioteca estatal de Berlim e estudou todas as óperas compostas por Keiser até 1706.

Zelm acredita que o maior mérito de Leichtentritt tenha sido o de libertar Keiser do título de "gênio criador" (atribuído pela primeira vez por Mattheson), como se suas melodias fossem produto apenas da inspiração e não de criteriosa construção, fruto de habilidade melódica, motívica e harmônica Para ilustrar sua opinião, o autor cita a riqueza de formas usadas nas primeiras óperas e analisa em detalhes uma longa cena solo de *Janus* (1698), "na qual ele [Leichtentritt] acredita reconhecer Keiser como um predecessor de Gluck nos afetos bruscos crescentes e no arrebatamento dos sentidos" (ZELM, 1975, p. 21).

Hermann Kretzschmar (1901/2)

Na mesma época em que Voigt escrevia seu trabalho, Kretzschmar procurava desvendar o que foi o fenômeno da ópera em Hamburgo durante a atuação de Keiser. Reconheceu em sua obra influências da ópera francesa e italiana, mas ao mesmo tempo, identificou Keiser como sendo fonte de inspiração para Händel, Hasse e Graun. Seu maior talento teria sido o uso habilidoso dos instrumentos de sopro, procurando esgotar suas possibilidades expressivas. Contrariando a opinião cristalizada de Chrysander, de que Keiser, por conta de seu caráter dissoluto, não teria marcado uma época ou inaugurado uma tradição, Kretzschmar indicou que a razão para a falta de importância de Keiser alegada por Chrysander estaria nas relações sociais e no contexto cultural de Hamburgo (ZELM, 1975, p. 22).

Arnold Schering

Na mesma linha de pensamento de Kretzschmar, Schering questionou primeiramente o peso das informações veiculadas por Mattheson e depois, as pessoas que prestaram estas informações a ele. Ainda adicionou a seu estudo a afirmação de que "sem a experiência de Händel em Hamburgo, ele [Händel] não poderia ter se tornado o que a Inglaterra fez dele" (p. 532, in: ZELM, 1975, p. 22).

Torben Krogh (1929)

O pesquisador dinamarquês foi responsável por uma grande mudança na imagem que se tinha de Keiser até então ao publicar cartas inéditas do compositor escritas entre 1707-1710. Estas cartas desmentem a propagada idéia de que Keiser teria fugido de Hamburgo em 1707, após a falência do *Theater am Gänsemarkt.* Por meio destas cartas, Krogh provou que Keiser nunca se ausentou da cidade; apenas passou a viver na casa de amigos, perto de Hamburgo, mas continuou indo à cidade e manteve o contato com o teatro[21].

Walther Schulze (1938)

O trabalho de Schulze por si só já teria um grande valor, por ter sido o mais completo e definitivo levantamento realizado sobre a história da ópera de Hamburgo até então (1937). Num esforço monumental e inédito, Schulze organizou todos os textos e partituras originais disponíveis, revelando informações até então desconhecidas sobre o funcionamento do teatro, a organização administrativa, as relações entre compositores, empresários e o público. Também veio à luz a informação de que Keiser, ao deixar a cidade em 1717, não o fez por não conseguir mais competir com Händel e Scarlatti, exaurido em sua força criativa, como disseram Voigt e outros. O motivo real foi, mais uma vez, a falência financeira do teatro e a saída de seu diretor, Sauerbrey, o que forçou o compositor a buscar trabalho fora da cidade. Com Schulze também inaugurou-se uma nova e definitiva fase de reabilitação da imagem de Keiser, que teve continuidade com Hellmuth Christian Wolff, que pesquisou a ópera em Hamburgo, e Heinz Becker, autor do verbete sobre Keiser no dicionário *Musik in Geschichte und Gegenwart*[22].

Como dissemos anteriormente, estes já seriam méritos suficientes para colocar a pesquisa de Schulze como fundamental na compreensão do que significou a ópera em Hamburgo durante o período de funcionamento do *Theater am Gänsemarkt* e também, qual o papel de Keiser neste processo. Mas há ainda um outro fator de incontestável

[21] Esta versão dos fatos não se tornou devidamente conhecida, a ponto de a décima segunda edição do *Musik Lexikon* de Riemann, publicada em 1959, ainda mencionar que entre 1707-1709 Keiser permaneceu em sua cidade natal.

[22] Os dois autores não serão citados neste capítulo e sim, ao longo da tese, por serem numerosas as suas contribuições para a construção da tese ora desenvolvida.

importância: durante a segunda Guerra Mundial, Hamburgo foi alvo de maciços bombardeios, que acabaram por destruir uma grande parte do acervo de documentos originais pesquisado por Schulze. Assim, como foi dito anteriormente, o seu trabalho acabou por adquirir a importância de fonte primária, por ser praticamente o único registro completo de que se tem notícia sobre a ópera de Hamburgo[23].

3.3. Os gostos reunidos nas óperas de Keiser

Características gerais e fases de composição

A partir da forma da ópera italiana, à qual acrescentou elementos característicos da ópera francesa, da tradição alemã do *Singspiel* e dos dramas religiosos, Keiser produziu uma obra tão rica quanto volumosa; estima-se que tenha composto cerca de sessenta óperas, mas existem controvérsias a respeito do número exato de óperas escritas, principalmente por causa da discussão a respeito da classificação dramática destas obras[24]. Seja qual for o critério de classificação adotado, de toda a produção de música dramática secular de Keiser restam apenas 23 obras nos dias de hoje, vinte completas e três incompletas (AL, OR e CV, apenas com as árias e alguns recitativos). Contudo, especula-se que pode haver obras ainda perdidas, que teriam sido escondidas durante a Segunda Guerra Mundial em vários locais da Europa durante a evacuação das bibliotecas alemãs, principalmente de Berlim e Hamburgo, e não foram restituídas a seus locais de origem.

Fases de composição

Durante sua longa carreira de compositor, Keiser passou por várias fases, iniciando com uma textura mais pesada e densa, típica da passagem do século XVII ao XVIII,

[23] Como fato também a lamentar, o autor foi morto durante a guerra, impossibilitando a consulta a dados não publicados, como o catálogo manuscrito com todas as óperas encenadas em Hamburgo.

[24] Em seu *Ehrenpforte* (1740, p. 127), Mattheson informa que Keiser escreveu 118 óperas, mas Schulze percebeu que neste número estavam incluídas tanto as óperas em vários atos como as peças de ocasião, pastiches, serenatas e música dramática em apenas um ato (1938, p. 27). Zelm (1975) contabilizou 82 óperas, mas em sua pesquisa houve duplicidade de dados (com óperas encenadas em lugares diferentes e contadas duas vezes, por exemplo). Na recontagem feita por Koch, chegou-se a 68 óperas, sendo que de duas delas, *Sancio* (1722) e *Der Armenier* (1722/3) não há sequer o libreto, apenas a menção a elas (1999, p. 145, nota 49).

aproximando-se do estilo galante, mais leve e transparente, reflexo do ágil processo de consolidação da tradição operística na Alemanha, constituindo um "símbolo de uma era de transição" (GROUT, 1946, p. 585), que durou cerca de 25 anos. No mesmo texto, o autor apontava que "escrevendo com uma segurança de estilo e fertilidade de imaginação que nos lembram Mozart, Keiser completou o processo iniciado por Franck e Kusser, adotando uma grande parte dos processos operísticos italianos, mas incorporando-os de uma forma altamente pessoal." (1946, p. 585). Warrack afirma que Keiser teria tido como modelo o gênero dramático misto de Shakespeare, "com eventos violentos ou trágicos acontecendo no palco e cenas cômicas misturadas a sérias, pouco baseado no estilo clássico francês, que respeitava as unidades e somente fazia referências a eventos trágicos ocorridos fora do palco"[25] (2001, p. 53). A este respeito, sabe-se que muitas trupes inglesas de teatro se apresentavam em Hamburgo nesta época, e é possível que Keiser tenha assistido a estes espetáculos e tirado daí algum tipo de inspiração. Mas é importante lembrarmos que a feitura do libreto era atribuição do libretista, sendo impossível precisar o quanto Keiser pode ter interferido em cada libreto musicado por ele.

Esta profusão de elementos presentes na produção operística de Hamburgo freqüentemente misturava "dois idiomas [alemão e italiano], três estilos nacionais [musicais], elaboradas seqüências de balés, mudanças abruptas entre a tragédia e a comédia satírica" (DEAN e KNAPP, 1989, p. 50, in: WARRACK, 2001, pp. 55-6, referindo-se a *Almira*, primeira ópera de Händel, escrita em Hamburgo em 1704). Esta profusão, que poderia indicar imaturidade no caso de Händel ou inconsistência de estilo em Keiser, seria, segundo Warrack, "uma característica de toda a escola [de ópera] de Hamburgo" (idem). Com base no material musical existente, podemos constatar que esta afirmação é válida pelo menos até os anos 1720, quando a adoção praticamente integral do modelo italiano de ópera séria substituiu o gênero de ópera desenvolvida na cidade e mesmo na região, aplicando-se às óperas de Keiser.

Klaus Zelm (1975) foi o autor que estudou com maior amplitude e profundidade a produção operística de Keiser, e sua pesquisa apontou três grandes fases de composição na obra de Keiser:

[25] Também podemos lembrar que na ópera veneziana do século XVII personagens sérios e cômicos conviviam

1ª. fase (1697 – 1706, AD - MF): foi um período de experimentações, que se refletiram em um estilo heterogêneo e ousado cujas principais características seriam a grande variedade formal das árias (da capo, com forma contínua [*durchkomponiert*], estrófica, AB, ABC); árias curtas e de grande impacto e conteúdo melódico; predomínio de árias com contínuo (cerca de cinqüenta por cento); muitas árias com instrumento *obbligato,* orquestração francesa e italiana (a 5 e 4 vozes); muitas árias por personagem e cenas longas, concentradas em um personagem por cena (resultando em menos ação no palco e exigindo maior variedade nas árias para evitar o tédio do público).

2ª. fase (1710 – 1717, AR –TR): foi o período em que se deu a consolidação do estilo próprio de Keiser e que o tornou conhecido e respeitado. Nesta fase Zelm cita como principais características o predomínio da ária da Capo; árias mais longas, principalmente no final de cada cena; reaproveitamento de material melódico (do próprio Keiser e bem mais raramente de outros compositores); predomínio de árias com orquestra.

3ª. fase (1722 – 1734, UL – CI): Zelm vê neste período uma forte influência italiana na escrita de Keiser, que provocou menor independência estilística e que teve como características a quase inexistência de árias com instrumento *obbligato;* o domínio absoluto de árias com orquestra (e o desaparecimento completo das árias com baixo contínuo); árias em geral muito longas; adoção de um padrão orquestral semelhante ao que seria o da orquestração clássica, com naipes definidos e sopros aos pares; substituição gradual da flauta doce pela transversa como instrumento da orquestra (não existem árias solo para traverso) e a inclusão de árias de outros compositores, pastiches.

O estudo das 23 óperas existentes de Keiser revelou que poderíamos acrescentar ainda a estas fases outras características, principalmente em relação ao uso da flauta doce. Assim, na primeira fase observamos em relação ao todo: uma forte influência francesa, manifestada pela *ouverture*, a orquestração a 5 vozes, as danças e ritornelos; elementos do *Singspiel* e da canção popular alemã em alemão, de forma estrófica ou AB, e a

---

na ação.

descontinuidade formal, pouco afeita à rigidez francesa ou italiana. No que diz respeito à flauta doce, coexistem tanto o uso de estereótipos, como na ária de Adônis ou no *Sommeil* de MF, como os exercícios de ousadia, no lamento de Driante.

Na segunda fase percebemos maior influência italiana, tanto no idioma adotado para as árias como no uso da *sinfonia* como abertura, além da experimentação em relação à orquestração, como nas árias com 5 fagotes, 4 e 5 flautas doces e a inclusão gradativa do traverso na orquestra. Neste período vemos as flautas doces inseridas na orquestra, dobrando as cordas e substituindo os oboés nesta função, como se Keiser estivesse testando os limites ou possibilidades do instrumento.

Já a terceira fase apresenta experiências mais consistentes em direção à orquestração "moderna", clássica, com a inclusão do traverso no naipe das madeiras e a compreensão dos sopros como naipe independente das cordas. Keiser também usa outros tipos de abertura (*intrada, burla, concerto, sinfonia*) e parece adotar os três gêneros operísticos em curso: sério, bufo/cômico e satírico. A flauta doce continua a ser usada, mas a partir de 1717 sua participação como instrumento solista diminui consideravelmente, embora seja mantida como instrumento integrante do ripieno.

Abaixo serão comentados individualmente alguns aspectos da produção operística de Keiser, mas, de modo geral, podemos resumir algumas das principais características de sua obra: melodias coerentes com seu contexto dramático, respeitando os clichês de composição, como andamentos lentos para lamentos, por exemplo; uso de orquestração variada e colorida, que denota a importância dada ao acompanhamento, num exercício de recriação do modelo de ária com contínuo, vigente até então; variedade de formas usadas e presença maciça da ária da capo solo e muitos duetos, denominados *aria a 2*.

Variedade formal

No que diz respeito à variedade formal de Keiser, uma possível explicação nos é dada por Wolff (1957, pp. 15-17), ao demonstrar a importância da construção, da simetria e do equilíbrio na estrutura da ópera italiana como manifestação de respeito à tradição estabelecida e maneira de realização estética, enquanto que a mesma realização viria para os hamburgueses por meio da "expressão, da erupção apaixonada", em detrimento da

estrutura formal[26]. De fato, se observarmos a produção hamburguesa, veremos, principalmente em seus primeiros trinta anos, um verdadeiro laboratório de experimentação de idéias melódicas e técnicas de orquestração e instrumentação. Entretanto, a busca por novos procedimentos não impediu Keiser de continuar a cultivar simultaneamente os antigos padrões, como a estrutura das árias com períodos de quatro, oito e doze compassos, que motivou Burney a fazer o seguinte comentário na década de 1770: "[as melodias de Keiser] apesar de terem mais de cinqüenta anos de idade são tão modernas e graciosas como se tivessem sido compostas hoje".

Caracterização dramática

Uma boa parte do impacto dramático das óperas de Keiser está em seus recitativos, especialmente os acompanhados por orquestra, que se distribuem de maneira bastante regular ao longo de sua obra. No prefácio de seu *Divertimenti Serenissimi* (1713) ele afirma que um recitativo expressivo muitas vezes custa muito mais trabalho ao compositor do que uma ária. Isto ocorre por causa da importância dada por Keiser à observação das sutilezas retóricas implícitas no texto poético e que ele procurou apresentar de modo vívido em música. Conforme Mattheson, Keiser foi o primeiro compositor nos países de língua alemã (após o próprio Mattheson) a adotar a "maneira oratória e retórica" de musicar um texto (1740, p. 129[27]). Keiser também revelou grande habilidade para descrever ou caracterizar cenas da natureza, como nas árias "Wallet nicht zu laut" (*Octavia*) e "Seliger Stand" (*Masaniello furioso*), nas quais, além do recurso já estabelecido de associar flautas doces à Natureza, ainda incorpora elementos musicais ao discurso, como tercinas para representar as ondas e terças paralelas representando os pássaros em harmonia em um ambiente idílico[28]. Entre as qualidades que o tornaram popular, cita Westrup: "sua capacidade de escrever melodias simples em estilo tradicional e sua habilidade em

[26] Sobre este aspecto, Wolff faz uma comparação entre Richard Wagner e os compositores de Hamburgo, ao citar a insatisfação e insurreição do primeiro contra a beleza superficial da música em favor "do êxtase da consciência da ausência de limites" (1957, p. 17). O vocabulário de Wolff é condizente com uma visão romântica e seu posicionamento merece maior estudo.

[27] Ver o texto completo no anexo I.3, Fortuna Crítica.

[28] Os exemplos musicais encontram-se no anexo IV.

transferir os idiomas da ópera italiana para textos em alemão" (1975, p. 309), além da inclusão da música de *ballet*, em estilo francês.

Libretos e temas

Keiser trabalhou com diferentes libretistas ao longo de sua carreira, o que fez com que sua obra apresente uma gama bastante ampla no que diz respeito tanto aos temas tratados quanto à forma como foram tratados[29]. Muito variados, os temas eram extraídos da mitologia grega e romana, da história grega, romana, persa, egípcia, italiana, espanhola, alemã e também da Bíblia. Os temas podiam aparecer também combinados (dois ou mais na mesma ópera), e segundo Koch, podem ser classificados por grupos, que por sua vez se distribuem ao longo de suas fases de composição de modo diferente. Em sua primeira fase de composição, 1697-1706/1710, quase dois terços dos temas são extraídos da mitologia greco-romana e da história antiga; este percentual aumenta para cerca de três quartos na segunda fase, 1706/1710-1717 e cai para a metade na terceira fase 1723-1728/1734 (1999, pp. 22-25 e notas correspondentes).

Da história antiga foram retirados temas judaicos (*Salomon*), da Babilônia (*Nebucadnezar*), da Pérsia (*Tomyris*), do Egito (*Arsinoe*), enquanto os temas da história moderna foram escolhidos a partir de acontecimentos ocorridos na península ibérica (*La Forza della Virtù, Almira*), na França (*Fredegunda*), na Escandinávia (*Sueno, Othino*), na Inglaterra (*Irene*), na Boêmia (*Bretislaus*), na Turquia (*Mahumet II*) e na Itália (*Masaniello furioso, Desiderius*). Contudo, a observação da distribuição dos temas ganha um viés interessante ao observarmos a sua destinação: de modo bastante amplo, dois terços das óperas compostas para os teatros de corte (como Braunschweig, Copenhague e Weißenfels) tinham temas mitológicos, enquanto aquelas compostas para o *Theater am Gänsemarkt* possuíam certo equilíbrio entre estes e os temas da história antiga ou recente (*Nebucadnezar, Almira, Masaniello furioso*) ou o cotidiano da cidade (*Der Hamburger Schlacht-Zeit, Der Hamburger Jahr-Markt*) (KOCH, 1999, pp. 22-25 e notas correspondentes). Esta observação sugere que Keiser e seus libretistas conheciam bem o público ao qual suas obras eram destinadas e escolhiam seus temas de modo a garantir que fossem bem

recebidas e tivessem sucesso. Por exemplo, de 1694 a 1697 (fase em que Keiser foi *Kapellmeister* na culta corte de Braunschweig), todos os libretos de suas seis óperas são de Bressand e, com exceção de um, predominam os temas extraídos da mitologia antiga, num procedimento que seguia a tradição geral da ópera na Europa, foi mantido na corte por Theile (*Kapellmeister* de 1685 a 1689) e perdurou até Schürmann (*Kapellmeister* de 1707 a 1751).

Mesmo não sendo um item de responsabilidade de Keiser, durante muito tempo os libretos de suas óperas serviram como critério para avaliar sua obra. Após a morte de Keiser, alguns autores como Scheibe (1745) e Quantz (1752) ao comentar suas óperas, admitiram que o compositor havia conseguido escrever boa música apesar da má qualidade dos libretos[30]. Já no século XIX, baseados nos libretos superficiais e de qualidade duvidosa e muitas vezes sem ter conhecimento da partitura, vários autores não hesitaram em qualificar a música de Keiser do mesmo modo que classificaram os libretos. Entretanto, estudos realizados no século XX mostraram que os libretos de que Keiser dispunha "não eram nem piores nem melhores que os da ópera italiana contemporânea, a partir dos quais foram moldados" (GROUT, 1988, p.136-137).

Instrumentação e orquestração das árias

Keiser era reconhecido em sua época (e mesmo depois dela) por ser um grande colorista, um exímio conhecedor das potencialidades dos instrumentos, fazendo de suas árias momentos de grande expressão dramática. Este talento se revelou tanto no uso dos instrumentos como nos momentos em que não são usados, em geral na parte B das árias, acompanhadas apenas pelo baixo contínuo[31]. Antes de discorrermos a respeito dos procedimentos de instrumentação e orquestração adotados por Keiser, é importante definirmos brevemente os dois termos relacionados ao emprego da flauta doce. O

[29] Como curiosidade temos que o próprio Keiser escreveu alguns libretos: *La Forza dell'amore* (1709, baseado no libreto veneziano de Aurélio Aureli) e *Heliates und Olympia* (1709, de fonte desconhecida).

[30] Agradeço a Mônica Lucas a observação de que esta é uma leitura retórica possível (Keiser manteve o decoro do tema alto, construindo um discurso alto, apesar do libreto ruim), e que esta leitura é possível dentro de uma chave romântica, na qual *lexis* musical é igual a *lexis* textual, ou seja, ambos os elementos estão em posição equivalente (consulta informal em outubro de 2005).

primeiro termo, orquestração, é o estudo das combinações de diferentes instrumentos; por conseqüência, é o estudo do uso destes instrumentos e da combinação de idiomas. A instrumentação, diferentemente, é o estudo do idioma específico, das possibilidades técnicas e expressivas de cada instrumento, e se refere ao potencial de uso do instrumento na obra. Em ambos os casos, há que se considerar ainda o aspecto simbólico atribuído a cada instrumento, que é de grande importância na música do período.

Como vimos, Zelm é o grande estudioso das óperas de Keiser e de seu estilo em geral, e foi ele quem fez o levantamento mais completo que se conhece a respeito dos tipos de acompanhamento utilizados por Keiser. Seu estudo contempla tanto as árias quanto os recitativos, mas, para atendermos os objetivos desta pesquisa, vamos nos restringir aos tipos de acompanhamento das árias, que serão brevemente expostos[32]. Em seu livro de 1975, Zelm explica que "Keiser limita-se basicamente a cinco tipos de acompanhamento nas árias. Para quatro deles, encontramos nas fontes termos definidos" (p. 159). Com "definidos" Zelm refere-se aos títulos das árias, que definem sua instrumentação; ao invés do titulo genérico *Aria*, Keiser (ou seu copista, orientado por ele) especifica a instrumentação usada, pois é importante lembrarmos que há muitas regras não escritas para a orquestração. Por exemplo, o uso dos oboés dobrando o(s) violino(s) é praticamente implícito, não há parte em separado, ao contrário do que ocorre com as flautas doces ou transversas, tornando-se imprescindível indicar quando eles não tocam. Outro exemplo diz respeito ao fagote, que habitualmente integrava o grupo do baixo contínuo sem ser especificado. Assim, tomando por base as partituras[33], Zelm enumera os procedimentos de orquestração indicados abaixo, e o número de vozes especificado refere-se ao número de instrumentos, desconsiderando a(s) parte(s) cantada(s):

1. Escrita a 4 vozes (*Aria con tutti gl'istromenti)*
2. Escrita a 3 vozes (*Aria con VV)*
3. Escrita a 1 voz (*Aria con unisoni)*

---

[31] Sobre a construção das árias da capo de Keiser, podemos dizer que, de modo geral, as partes B são mais curtas, apresentam harmonia bem mais complexa e ritmo harmônico mais rápido que a parte A.

[32] Para o texto completo, ver ZELM, 1975, a partir da página 159.

[33] Os libretos não foram levados em consideração porque apresentam apenas o termo "aria", sem especificações.

4. Orquestração com 4 ou mais vozes (*Aria con istromenti diversi)*
5. Árias de baixo contínuo (*"Continuo Arien"* segundo Zelm)

O autor ainda especifica a trajetória de cada modelo de orquestração ao longo das diferentes fases de composição de Keiser, demonstrando sua capacidade de renovação e disposição e aptidão para adotar novos procedimentos.

1. Escrita a 4 vozes (*Aria con tutti gl'istromenti)*

Este é o tipo de ária mais usada por Keiser: de matriz italiana, com estrutura a quatro vozes (v1, v2, vla e vc), este padrão foi o que dominou após o fim do século XVII, substituindo o modelo francês, a três ou cinco vozes (v1, vla1-2 e vc ou v1-v2, vla1-2 e vc), que encontramos nas obras de Steffani e nas primeiras óperas de Keiser. Dentro do modelo a 4 vozes, existem dois tipos: um que é o antigo, mais contrapontístico, não cifrado [*unbezeichnet*] e outro recente, mais homofônico. Em ambos predominam os andamentos moderados, do tipo andante.

O modelo a quatro vozes recente, italiano, apresenta características variadas, que mudam conforme sua origem: vozes superiores aos pares (voz + v1, v1 + v2, voz + flauta); uso de oboés dobrando os violinos, que tem sua origem na ópera francesa de Lully, que introduziu o instrumento na orquestra[34]; contraste entre oboés e violinos ao estilo do concerto grosso italiano. O modelo antigo, usado por Corelli, por exemplo, era formado só por cordas.

No caso de Keiser, percebemos a mistura de influências, a saber: a instrumentação francesa, com a inclusão dos sopros, e a orquestração italiana, a quatro vozes. A orquestração "aos pares" aparece também entre oboés-violinos e fagote(s)-demais instrumentos do baixo contínuo, gerando junto com o canto três regiões tímbricas

[34] Os oboés eram usados no norte da Alemanha desde o início da década de 1680, trazido possivelmente por músicos e compositores alemães que estudaram com Lully ou tiveram contato com pessoas que estudaram com ele, entre eles Muffat, Fischer, Kusser e Conradi. O período em que estes músicos estiveram em Paris foi: 1663-1669 (Muffat), 1665-1670 (Fischer) e 1676-1682 (Kusser). Conradi conviveu estreitamente com Fischer na corte de Ansbach de 1683 a 1686 e foi provavelmente com ele que Conradi se aproximou do estilo de orquestração de Lully, levando-o para Hamburgo, onde foi *Kapellmeister* do teatro de 1690 a 1693.

distintas, aumentando o contraste vertical. Nas primeiras óperas de Keiser, até *Pomona*, 1702, muitas vezes predominam padrões rítmicos homofônicos iguais para todos os instrumentos.

Na 2ª. fase destas árias (*Tomyris* e *Trajanus*, 1717), Keiser expande este modelo através das seguintes características (ZELM, 1975, pp. 165-167): maior uso de indicação de andamento e expressão; o *tutti* a 4 vozes não é mais necessariamente homofônico, homorrítmico; os instrumentos contrastam motivicamente com o canto e também entre si; há mais desenvolvimento de motivos dentro de cada voz instrumental e os instrumentos individuais ganham mais destaque em relação ao tutti. "Com este tipo de instrumentação, Keiser parece se libertar do padrão napolitano de orquestração. Esta se caracterizava pelo domínio temático da voz superior, num contexto de escrita para cordas, com preenchimento da harmonia feito pelos sopros" (ZELM, 1975, p. 167). Esta instrumentação pode sugerir a tentativa de Keiser de criar um padrão novo para as árias, que viria a ser usual entre os compositores de ópera de Hamburgo e caracterizaria a orquestra de Mannheim e o estilo galante.

Na 3ª. fase (*Ulysses*, *Jodelet* e *Croesus*, anos 1720), Zelm cita outro tipo de árias a 4 vozes: "As árias *con tutti gl'istromenti* de *Tomyris* e *Trajanus* [da 2ª. fase] marcam um ápice no desenvolvimento de Keiser como compositor no que diz respeito a este modelo de ária acompanhada. Depois de 1720, ele não quis continuar a desenvolver este modelo e cultivou um novo tipo de ária, que indicava claramente uma voz superior melódica sem contraste com os demais instrumentos" (ZELM, 1975, p. 167). Esta voz superior poderia ser melódica ou mesmo instrumental e seu amalgamento com as demais vozes parece indicar um caminho que será seguido fortemente por outros compositores alemães do período, que se dirigiam para o estilo galante.

2. Escrita a 3 vozes (*Aria con VV)*

A instrumentação básica deste tipo de ária é v1, v2(vla) e vc. No início, as vozes superiores eram formadas apenas por cordas, sendo o dobramento com os oboés indicado pela expressão "*tous*" ou "*con Hautb. e Violini*". A partir de 1704, com *Nebucadnezar*,

encontramos nas óperas de Keiser quase que exclusivamente a indicação "*Aria con VV e Hb*". Neste tipo de ária, predominam os andamentos moderados, do tipo andante, com pequena presença de alegros. O número de árias a três vozes diminui nas óperas seguintes (*Tomyris*/1717, *Trajanus*/1717 e *Ulysses*/1722) e os violinos aparecem sempre sendo dobrados pelos oboés ("*Violini e Oboi unisoni*").

> Em suas últimas óperas, Keiser define a instrumentação da ária a três vozes com a formação v, vla e bc. Não aparecem mais exemplos de árias com alternância tutti-solo ou com a liderança por parte das vozes superiores (aos pares ou em imitação). Assim como no acompanhamento das árias a quatro vozes, aqui também é o violino que se destaca/domina (ZELM, 1975, p. 169).

Neste destaque do violino, a viola perde a importância que lhe foi conferida até então na ópera de Hamburgo, não só por Keiser como pelos outros compositores. Esta característica especial da ópera de Hamburgo, apontada por Wolff, Zelm e comprovada por esta pesquisa, manifestava-se tanto no tratamento coral dado à viola como na ênfase como instrumento solista. Há inclusive maior número de árias com flauta doce e viola do que com flauta doce e violino, por exemplo, e o número de árias solo para viola é igual ao número das para violino. Um exemplo do destaque dado à viola é a ópera *Arsinoe* (1710), na qual é exigida grande habilidade dos instrumentistas.

Adam Carse sugere que esta gradual perda de importância da viola é decorrente da pressão do tempo, em virtude da necessidade de novas produções, o que demandaria menos tempo dedicado à composição da ópera e às vozes internas (1940, p. 144, in: ZELM, 1975, p. 169). Esta pode ser uma explicação, uma vez que já em sua época Lully escrevia apenas as vozes externas, deixando o preenchimento da harmonia a cargo de seus secretários ou alunos. Contudo, há que se considerar também a mudança do gosto e da orquestração em geral, que cada vez mais priorizava o violino como instrumento de destaque, e que foi adotada pelos compositores de Hamburgo, abandonando o estilo peculiar desenvolvido até então no *Theater am Gänsemarkt*. No caso de Keiser, a mudança

no tratamento da viola se deu a partir dos anos 1720, mais precisamente com *Ulysses* (1722).

3. Escrita a uma voz (*Aria con unisoni* ou *Tutti gl´istromenti unisoni)*

Neste tipo de ária, o instrumento da voz superior, geralmente agudo, toca em uníssono com o canto, sendo ambos acompanhados pelo baixo contínuo (em *Arsinoe:* violinos em I/11 e II/2 e flautas em II/9). Entretanto, este instrumento pode ser também um instrumento grave, como, por exemplo, o fagote (*Octavia*, II/2 e *Tomyris*, I/12) ou o violoncelo (*Tomyris*, II/4). Através desta técnica, o instrumento dobra ou oitava o canto, chamando a atenção para a melodia, que é também sublinhada por um grupo reduzido de instrumentos no baixo contínuo. Conforme Wolff, este tipo de escrita, que destaca a melodia, tem sua origem na ópera veneziana (1957, p. 102). Este recurso foi amplamente utilizado por Keiser em todas as suas óperas, criando um efeito íntimo na música, e, ao contrário do que se poderia imaginar, este recurso de composição aparentemente simples, foi usado por Keiser de modo criativo e ilustrativo, e o compositor fez suas escolhas criteriosamente, a partir das características específicas de cada instrumento e suas propriedades expressivas. Um exemplo é a ária de Mariane (*Masaniello furioso*, II/9), na qual violinos e flautas doces dobram o canto e não há qualquer acompanhamento de baixo contínuo, sublinhando o estado de desolação da personagem, que lamenta a perda de seu amante.

Para Zelm (1975, p. 170), há dois aspectos a serem observados neste tipo de orquestração: o ponto de vista tímbrico, horizontal e o ponto de vista vertical, da relação das vozes entre si. Nas suas primeiras óperas, Keiser utiliza nas árias em uníssono praticamente só violinos e violas (*Violettas*), assim como em suas primeiras "árias a três vozes" ou *aria com VV*, sem mencionar eventuais sopros. Não estava descartada, entretanto, a participação de oboés dobrando ou oitavando os violinos, quer sua indicação fosse expressa na partitura ou não. (Na época, era esperado dos oboístas que soubessem extrair uma parte para o seu instrumento a partir do *tutti*, de maneira improvisada, à primeira vista). "Entretanto, se nem a partitura e nem as partes oferecem uma indicação da

participação de oboés, podemos deduzir daí que o compositor não desejava seu acompanhamento/participação." (ZELM, 1975, p. 170).

Quanto mais tardias as óperas, mais variável é a instrumentação nas árias: *bassoni e violeta all'ottava alta*, *violino solo e tutti gl'istromenti unisoni*. Entretanto, Keiser também mantém características de suas primeiras óperas, como as árias em uníssono em estilo imitativo e também, com alternância tutti-solo.

4. Orquestração com 4 ou mais vozes (*Ária con istromenti diversi)*

Neste caso, trata-se de árias cuja instrumentação apresenta sopros *obbligati* e cordas, tratados individualmente, com vozes independentes, numa escrita comparável à dos concertos de câmara barrocos, como os de Vivaldi e Telemann (ZELM, 1975, p. 174). Possivelmente a escolha dos instrumentos dependia da disponibilidade de músicos em cada situação.

> "A orquestra do palco de Hamburgo dispunha desde o começo de uma rica presença de instrumentos de sopro. Diferentemente da orquestra italiana de ópera do começo do século XVII, na qual o timbre das cordas predominava, apresentava-se aos compositores de Hamburgo a possibilidade de experimentar constantemente novas combinações de diferentes instrumentos - solistas ou em grupo". (ZELM, 1975, p. 174).

Ao nosso ver, esta possibilidade é decorrente , entre outros fatores, da antiga e bem estabelecida tradição dos grupos de sopros em territórios germânicos, seja os *Stadt-Pfeiffer*, *Türmer* ou *Rats-Musikanten*. Keiser deve ter também encontrado inspiração em Christoph Graupner, outro compositor alemão conhecido por seu interesse pela orquestração e por sua instrumentação inovadora. Graupner escreveu em 1708 uma ópera que continha cinco árias ricamente instrumentadas e antes desta ópera não encontramos exemplos desta natureza em óperas de Keiser. Por outro lado, encontramos nas óperas da primeira década do século o acompanhamento maciço por meio do acompanhamento de uma só família de instrumentos (ZELM, 1975, p. 175).

Estas experiências revelam tanto uma escrita contemporânea no tratamento das vozes, como um possível resgate, ou pelo menos uma reminiscência, da escrita renascentista para famílias de instrumentos iguais. (No caso desta última, a expressão se dá através da exploração do timbre de instrumentos de uma mesma família de instrumentos, à maneira renascentista, de *consort*). Mais tarde, a busca se dará no sentido da mistura de timbres, com instrumentos de diferentes famílias.

Exemplos de uso de famílias de instrumentos:

- *Octavia* (1706, I/6): cinco fagotes *obbligati* sem baixo contínuo,
- *Masaniello furioso* (1706, I/14): três fagotes *obbligati* e baixo contínuo.
- *Orpheus* (1709, III/1): cinco flautas doces, *violone* solo e cravo *obbligato.*
- idem (V/6): cinco flautas, violino solo e contrabaixo.
- *Arsinoe* (1710, I/1): quatro flautas doces *senza Cembalo e l´altri Bassi.*

Exemplos de "*broken consort*"*:*

- *Arsinoe* (1710, I/1): v1, v2, e v3 dobrados com flautas doces, acompanhados por baixo em *pizzicato*, acompanhados por um violino e um oboé solo.

"A combinação de diferentes instrumentos usados isoladamente ou em grupo, assim como seu uso como instrumento melódico ou de acompanhamento, torna-se um modelo nas partituras de Keiser apenas a partir de *Arsinoe* (1710)" (ZELM, 1975, p. 175). A partir deste momento, aparece mais freqüentemente a ária com instrumento solista e grupo acompanhador, praticamente desaparecendo a ária com instrumento solo. Neste sentido, podemos antever a formação típica da orquestra clássica, cujo modelo está em desenvolvimento na época; a partir da diferenciação dos papéis de cada instrumento, chegou-se à formação clássica típica conhecida mais tarde. Entretanto, na época de *Tomyris* (1717), o que temos é a denominação "con stromenti diversi", especificando que são *obbligati,* num contexto ainda camerístico: flauta, v1-v2, vla, vc1-vc2, cb. É por meio da experiência com estes novos agrupamentos que se chegará ao padrão estabelecido em Mannheim a partir de 1730.

Para promover contrastes simultâneos, Keiser utiliza vários recursos, tais como: instrumentos ou famílias de instrumentos diferentes, registros diferentes, técnicas de execução especiais (como *pizziccato* e surdina) e divisão entre vozes solistas e vozes de acompanhamento (ZELM, 1975, p. 178). Para o contraste linear, o compositor utiliza os recursos de solo e *tutti*, com grupos diferentes de instrumentos se alternando (oboés e violinos, por exemplo).

5. "Continuo-Arie"

Este modelo de ária, acompanhado apenas pelo baixo contínuo com caráter improvisatório, propiciava, especialmente para o cravista, uma oportunidade de destaque na criação e na realização de um acompanhamento para o canto (ver mais detalhes nas pp.179/180). À medida que o tempo avançou, Keiser foi diminuindo o número de árias com contínuo em favor das árias com orquestra, principalmente a partir de *Masaniello furioso* (1706). Zelm (1975, p. 182) credita esta modificação ao talento de Keiser como "colorista", grande conhecedor das possibilidades de uso dos timbres dos instrumentos[35], mas aqui há dois fatores a serem levados em consideração: sua habilidade como "colorista" já era conhecida antes de 1706; além disso, não se pode desconsiderar a possibilidade de Keiser conhecer as transformações pelas quais passava a orquestração na época.

Nas árias de contínuo, prevalece o baixo que "caminha" continuamente ao longo da ária, em semínimas ou colcheias, eventualmente em mínimas. O baixo *ostinato* também aparece, especialmente nas primeiras óperas de Keiser, demonstrando seu conhecimento da tradição cultivada por Monteverdi, Cavalli e outros compositores da ópera veneziana. Entretanto, depois de *Masaniello furioso* (1706), o uso exclusivo do baixo contínuo (*ostinato* ou não) foi cada vez menos praticado a partir de 1710, acompanhando uma tendência já evidenciada por Händel e Scarlatti. Como exemplo, temos *Arsinoe* (1710, 3 vezes), *Fredegunda* (1715, 8 vezes), *Tomyris* (1717, nenhuma vez), *Trajanus* (1717, uma vez) (ZELM, 1981, p. 106). O mesmo acontece nas óperas de Telemann: *Sokrates* (1721) apresenta 12

[35] Para maiores informações, ver a tabela em ZELM, 1975, p. 181.

árias com contínuo, mas em suas óperas posteriores o seu número é praticamente insignificante.

Também a forma das árias foi se modificando: em lugar das danças cantadas ("Tanztypen"), de forma binária, e das canções estróficas, típicas "árias" das primeiras óperas alemãs, outro modelo foi se estabelecendo, o da ária *da capo*, de origem italiana. Esta mudança se dá de maneira mais perceptível a partir de *Arsinoe* (1710), quando a proporção entre as árias da capo e as de forma contínua, até então equilibrada, passa a expressar clara prevalência das árias da capo. Além da forma nova, aparece também a tendência de se usar as árias com orquestra nos personagens bufos, engraçados ("lustige Person"), tais como Gelon (*Adonis*), Bassian (*Masaniello furioso*), Arpax (*Ulysses*), Silvano (*Cupido*) e Dares (*Circe*)[36].

6. Ária com instrumentos solistas

Esta categoria, que se evidenciou nesta pesquisa a partir da análise das óperas de Keiser, não havia sido contemplada por Zelm em 1975, mas foi reconhecida por ele posteriormente, em um artigo de 1981. Trata-se de um tipo de ária que optamos por denominar "ária solo" e que tem por principal característica o fato de o canto ser acompanhado pelo baixo contínuo e por um ou mais instrumentos da mesma família, que recebem tratamento solista (de onde deriva o nome)[37]. Para Zelm, a voz (o canto) é acompanhada por "um ou dois instrumentos", mais o baixo contínuo, com a intenção de mostrar um personagem em situação extrema (de desespero ou profundo apaixonamento, por exemplo) (ZELM, 1981, p. 106). Contudo, acreditamos que o uso dos instrumentos em caráter solista não está única ou necessariamente ligado ao extremo de uma situação, e sim, com a intenção de Keiser em chamar a atenção para a situação em si, tornando a instrumentação mais rarefeita, expandindo as convenções estabelecidas, surpreendendo o ouvinte. Como exemplo, temos a primeira cena de *Masaniello furioso*, na qual os nobres espanhóis reunidos desfrutam de sua situação de bem-estar quase idílico e que

[36] ZELM, 1975, p. 182.

[37] As árias *tutti* foram assim denominadas por contarem com a participação dos demais instrumentos da orquestra, em especial as cordas.

rapidamente será quebrado pela revolta popular que eclode. Esta ária, na qual os personagens se alternam, é acompanhada por três flautas doces e baixo contínuo.

A partir da década de 1720, as árias com um ou dois instrumentos solistas se tornam cada vez mais raras, não só nas óperas de Keiser, mas também nas de Telemann. Os dois compositores utilizaram os instrumentos com fins específicos, para acentuar o afeto atribuído aos personagens ou ao contexto, mas a partir desta década notamos uma mudança significativa neste uso. Observa-se que há uma redução no número de afetos e contextos aos quais cada instrumento se aplica, que poderia ser vista como um empobrecimento no que diz respeito à orquestração e à instrumentação. Por outro lado, há que se levar em conta que a linguagem da música instrumental e as técnicas de orquestração passavam por um período de transformação que talvez tenham levado a esta redução[38].

McCredie (NGDMM, verbete "Orchestra") cita os diversos tipos de agrupamentos instrumentais da época, e é possível encontrar exemplos de todos esses tipos nas árias de Keiser: "consort-style", ou grupos de três, quatro e até cinco instrumentos de uma única família (exemplo: cinco fagotes em *Octavia*, cinco flautas doces em *Orpheus*); conjuntos mistos de solistas (exemplo: três oboés, *violetas*, três fagotes e baixo contínuo em *Desiderius*); divisão das cordas em grupos com articulações contrastantes (exemplo: grupo de violinos em *pizzicato* contra violino solo (com arco) e oboé em *Arsinoe*); pequenos grupos de um ou dois instrumentos *obbligati* com orquestra ou apenas baixo contínuo (exemplo: ária "Philomelle", com flauta doce solo, em *Masaniello furioso*); uso de instrumentos pouco comuns na época (viola *d'amore* [*Desiderius*], *zuffolo* [*Croesus* e *Jodelet*]). Outros pontos que chamam a atenção são as instruções do tipo: *tutti li unisoni*, *con tutti li Stromenti*, *violette all'ottava bassa* e o grande destaque para a viola em árias *obbligato.* Keiser utilizava basicamente a orquestração a quatro vozes, reforçada às vezes por dois ou três oboés, numa clara influência da orquestração francesa da época.

[38] No final da década de 1710 iniciou-se um interessante movimento em direção à música "absoluta", cujos efeitos dependiam exclusivamente dos recursos instrumentais. Telemann foi seu mais importante difusor em Hamburgo, através de passagens virtuosísticas, do caráter concertante, da orquestração refinada, do uso de técnicas instrumentais específicas, idiomáticas (como o *pizzicato*) e de andamentos extremos (ZELM, 1981, p. 110). Exemplo: Mich tröstet die Hoffnung (*Der geduldige Socrates*, 1721).

Segundo Heinz Becker (MGG, 2001, p. 797), Keiser foi um exemplo para Mattheson, Händel, Hasse e mesmo J. S. Bach em termos de orquestração, apresentando propostas sem precedentes até então. Combinações pouco usuais (como os cinco fagotes em *Octavia*) eram usadas com o propósito de acentuação dramática e, por isso mesmo, apareciam uma única vez ao longo de toda a ópera.

A instrumentação variada gera o que Roberts chama de textura "caleidoscópica" (NGDMM, 2001, verbete "Keiser"), o que nos leva a crer que Keiser possivelmente considerava a orquestra como um meio fabuloso de expressão, baseado provavelmente na declaração de Mattheson: "Podemos com simples instrumentos representar perfeitamente uma magnanimidade, um amor, um ciúme" (in: KLEEFELD, 1900, p. 227).

Inovações propostas por Keiser

Embora não tenha promovido mudanças estruturais na ópera do ponto de vista da grande forma, Keiser contribuiu de modo significativo para o desenvolvimento de elementos internos da ópera. Entre outros, desenvolveu a forma mais flexível das árias, a elaboração dos acompanhamentos orquestrais e criou efeitos de grande impacto dramático em cenas líricas e trágicas (GROUT, 1988, p. 183). As assim denominadas cenas de "chamada", representam o caráter popularesco que aparece na ópera hamburguesa e que não encontra paralelo nem na ópera francesa, nem na italiana[39]. Exemplo: Elcius, o criado de Átis (filho de Croesus).

Na reforma da ópera séria, a partir de meados do século XVIII, os compositores procuraram, entre outras propostas, "dar mais flexibilidade à estrutura, maior profundidade expressiva (menos ligada à coloratura)" (GROUT, p. 463). Introduziram outras formas de ária, não só a da capo, que foi modificada, entre outros motivos, para dar mais agilidade à ópera. Deram papel mais importante para a orquestra, com o uso, por exemplo, de mais instrumentos *obbligati.* Todos estes eram procedimentos já experimentados por Keiser na ópera de Hamburgo. "Como princípio, o *Leitmotiv*, ou

[39] Os personagens cômicos de Keiser não podem ser considerados totalmente análogos aos de *Ulisse* e *Poppea* de Monteverdi por vários motivos, entre eles, por exemplo, pelo fato de cantarem em dialeto ou mesmo em um outro idioma, por pertencerem a outras culturas, etnias e religiões, ou serem deuses. Além disso, encontramos mais de um personagem cômico por ópera.

melhor, motivos recorrentes de reminiscências, não foram, naturalmente, uma novidade (em Wagner). Eles já estavam presentes em algumas óperas de Keiser e vimos a que nível a escola francesa de ópera aperfeiçoou seu uso através do final do século XVIII" (LANG, (1941) 1977, p. 883).

De modo esquemático, citamos outras inovações propostas por Keiser:

1698 – escreveu o primeiro balé para o *Gänsemarkt*, o *Ballet auf des Keisers Leopoldi Nahmens-Tag* (Bailado para o dia do nome do Imperador Lepoldo), sob influência francesa.
1700 – compôs uma *aria di toaletta* para Anagilda (*La Forza della Virtù*), sem qualquer acompanhamento. Keiser se inspirou possivelmente na idéia de Pollarollo, que musicou o mesmo libreto anos antes e compôs uma ária só para voz e um instrumento solista, sem baixo contínuo.
1703 – incluiu onze árias em italiano de um total de 67 árias no libreto de *Claudius*. Entretanto, o recitativo continuava em alemão, para que o público pudesse acompanhar a ação. No mesmo ano, usou os pratos na orquestra de Hamburgo.
1705 - usou trompas na orquestra de Hamburgo (*Octavia*).
1706 – usou como tema um evento da história européia recente (revolta dos pescadores em Nápoles, em *Masaniello furioso*).
1706 – primeira ópera criada em Hamburgo com nome em italiano (*La fedeltà coronata*)[40].
1707 – fez uso do *Plattdeutsch* em cenas cômicas (*Der Carneval von Venedig*), além de árias em alemão, italiano, francês e dialeto holandês.
1711 – usou o *chalumeaux* em Hamburgo (*Croesus*).
1714 – o prólogo e o epílogo expressam o agradecimento da população a Deus pelo final do surto de varíola de 1713.
1717 – *Tomyris*: expressa a tentativa de Keiser de adaptar o drama lírico em prática no norte da Alemanha à nova ópera séria italiana. Entre as mudanças estão: a substituição das canções estróficas simples por árias da capo ornamentadas, colocadas geralmente no final das cenas; estilo menos variado porém mais virtuosístico; formas maiores; árias de contínuo substituídas por árias acompanhadas pela orquestra.

Podemos dizer que, ao nominar os "*con stromenti diversi*" de suas árias, Keiser estava contribuindo para consolidar o processo de construção da formação da orquestra clássica. Em *Tomyris* (1717, II/11) temos flauta, v1-v2, vla, vc1-vc2, cb, faltando os oboés e fagotes.

[40] *La Forza della Virtù* (1700) era um libreto italiano que foi traduzido.

CAPÍTULO 4

As árias de Keiser com flauta doce

4. Ás árias de Keiser com flauta doce

4.1. As óperas de Keiser com flauta doce

A pesquisa das 23 óperas existentes mostrou que o compositor utilizou a flauta doce ao longo de toda sua produção operística, dando grande destaque ao instrumento, fosse por meio de árias solo, árias *tutti* ou de movimentos instrumentais. Em termos quantitativos, a flauta doce é o segundo instrumento solista mais utilizado, atrás apenas do oboé, o instrumento por excelência em suas óperas e também de seus contemporâneos. Com apenas três lacunas, *Hercules und Hebe* (1706), *Desiderius* (1709) e *Tomyris* (1717), a flauta doce aparece de modo praticamente ininterrupto em sua obra, constituindo mais uma vez uma situação de exceção no repertório.

As óperas de Keiser com flauta doce são (em ordem cronológica):

Adonis (1697)
Janus (1698)
La Forza della Virtù (1700)
Pomona (1702)
Claudius (1703)
Nebucadnezar (1704)
Octavia (1705)
Masaniello furioso (1706)
Almira (1706)
Carneval von Venedig (1707)
Orpheus (1709)
Arsinoe (1710)
Croesus (1711)
Heraclius (1712)
Fredegunda (1715)
Tomyris (1717)
Ulisses (1722)
Cupido (1724)
Jodelet (1726)
Circe (1734)

4.2. O uso da flauta doce nas árias de Keiser: contextos e procedimentos

O estudo das árias com flauta doce *obbligato* revelou dados surpreendentes, cujo aspecto talvez mais interessante é a presença simultânea de diferentes tipos de procedimentos no que diz respeito ao uso do instrumento. Como se viu anteriormente, ao longo dos séculos XVII e XVIII houve uma participação relativamente pequena da flauta doce na ópera (ou música dramática secular) em geral, restringindo-se o uso do instrumento à caracterização de situações pastorais, de amor idílico, sono, imitação de elementos da natureza (como pássaros) e, bem mais raramente, envolvendo magia e

eventos sobrenaturais. Assim sendo, é no mínimo curioso o fato de Keiser ter escrito ao todo 59 árias de ópera com flauta doce *obbligato*, número que, comparado à produção de compositores como Lully, Händel e Telemann, sempre citados como compositores que escreveram grande repertório para a flauta doce, o torna o mais prolífico compositor deste gênero para flauta durante o período barroco[1]. Os números abaixo referem-se às árias com flauta doce *obbligato* pertencentes a óperas encenadas[2] no *Theater am Gänsemarkt* e comprovam esta afirmação[3]:

Lully	02 árias
Kusser	02 árias
Steffani	14 árias
Mattheson	03 árias
Händel	10 árias
Graupner	08 árias
Conti	04 árias
Schürmann	01 ária
Telemann	15 árias

Total: 59 árias (o mesmo número de árias que Keiser escreveu).

A seguir, vamos observar mais atentamente qual o perfil geral do uso da flauta doce, quais os contextos em que o instrumento aparece e os procedimentos composicionais adotados por Keiser.

Keiser e a flauta doce

Encontramos em Keiser, cuja atuação se deu principalmente no período 1690-1726, um panorama muito mais amplo do que o habitual: há vilões acompanhados por flautas doces, contextos de extrema ironia, árias acompanhadas por três, quatro e até cinco flautas

[1] Esta opinião é compartilhada pelo Prof. Dr. David Lasocki (Universidade de Indiana/EUA), em e-mail do dia 16.08.2006. Para maiores informações sobre a produção operística de Lully, Kusser, Steffani e Telemann, ver THIEME, 1989.

[2] Estão computadas tanto as óperas estreadas no teatro, ou seja, escritas para a orquestra existente em Hamburgo, como aquelas que foram estreadas alhures e encenadas no teatro e que podem ter sofrido alguma alteração em relação à partitura original, visando a adequação à orquestra disponível no teatro. Os compositores estão ordenados cronologicamente.

[3] Mesmo se considerarmos a totalidade de árias com flauta doce escritas por cada um destes compositores, o número não chega a 59 árias para cada um, como é o caso de Keiser.

(várias delas sem baixo contínuo), bem como cenas de lamento e desespero nas quais a flauta doce tem destaque. A seguir examinaremos em detalhes o uso que Keiser faz da flauta doce e, quando julgarmos relevante, serão feitas comparações entre as árias de Keiser e as árias com flauta doce *obbligato* encontradas nas óperas estreadas[4] em Hamburgo, escritas pelos compositores acima citados. O período estudado é balizado pela primeira e pela última ópera de Hamburgo com flauta doce, a saber: *Erindo*, de Kusser (1694), e *Circe*, de Keiser (1734). Como vimos anteriormente, no período estudado, encontramos 59 árias de Keiser com flauta doce, sendo 16 delas solo e 43 *tutti*, dentre um total de 20 óperas[5]. Estes números já demonstram por si só, em termos absolutos, maior emprego da flauta doce como instrumento *obbligato* na obra de Keiser e, no que tange à composição em si, indica mais riqueza de orquestração e maior colorido na orquestra ao diversificar o grupo habitual, constituído por cordas e oboés, além dos fagotes no baixo contínuo. Esta qualidade de Keiser, de artífice habilidoso, já era reconhecida por seus contemporâneos e perduraria até pelo menos a metade do século XVIII (vide o anexo I.3, "Fortuna Crítica").

Tonalidades x Afetos

Do ponto de vista das tonalidades empregadas, Keiser não fez nenhuma ampliação significativa do seu número, dando preferência, assim como seus colegas, às tonalidades com bemóis, reconhecidamente mais adequadas para a flauta doce. Entretanto, não hesita em transitar por terrenos menos explorados, como ré maior e mi bemol maior. Em suas árias a tonalidade de fá maior predomina sobre todas as outras (21 vezes), compondo mais de um terço das árias. Além dela, são empregadas: ré menor (8 vezes), dó menor (6 vezes), dó maior (6 vezes), sol maior (5 vezes), ré maior (5 vezes), si bemol maior (3 vezes), mi bemol maior (3 vezes) e sol menor (2 vezes).

Parece haver certa correspondência entre a tonalidade escolhida e o afeto presentes nas árias de Keiser e a descrição que Mattheson faz das características atribuídas às

[4] Não serão levadas em consideração as óperas apenas encenadas em Hamburgo, uma vez que estas foram compostas originalmente para uma orquestra diferente da do *Theater am Gänsemarkt* e podem ter sofrido adaptações para que pudessem ser executadas com a orquestra disponível no teatro.

[5] As tabelas completas com os dados analisados encontram-se no anexo II.

tonalidades em seu livro *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (1713). Entretanto, antes de qualquer avaliação apressada, que venha a pressupor, por exemplo, que Keiser teria seguido os preceitos de Mattheson[6] (ou outros quaisquer), há que se considerar dois fatores importantes. O primeiro deles diz respeito ao fato de que o texto de Mattheson é fruto de um longo processo de observação do uso das tonalidades (é, portanto, a cristalização de uma prática comum), aliada à opinião extremamente pessoal do teórico de Hamburgo e que não foi necessariamente compartilhada por outros[7]. Além disso, e não menos importante, observamos que a tradição atribuiu caracteres a cada instrumento, o que pode sugerir que a escolha das tonalidades não se dava exclusivamente pelo presumido afeto da tonalidade, mas também pelo caráter dos instrumentos escolhidos[8]. A escolha da tonalidade seria então decorrente da escolha do caráter pretendido pela orquestração e pela instrumentação. O caminho seguido por Keiser poderia ter sido então:

afeto a ser representado → instrumento mais adequado para isso →
tonalidade mais adequada para este instrumento

Este parece ser um caminho bastante plausível, uma vez que, entre as qualidades mais freqüentemente atribuídas a Keiser, estava a sua extraordinária capacidade de expressar musicalmente o libreto, valorizando-o por meio de ferramentas composicionais. Veremos agora em que contextos aparecem as tonalidades e quais os afetos estão retratados[9].

---

[6] A relação Keiser-Mattheson decorre do fato de sabermos que os dois compositores eram muito próximos, a ponto de Mattheson referir-se às discussões deles a respeito do emprego da retórica em suas composições (vide citações de Mattheson no anexo I.3).

[7] O próprio Mattheson diz que "Assim como os antigos, também os músicos de hoje dificilmente têm uma mesma opinião no que diz respeito às propriedades das tonalidades, e não se pode pretender obter facilmente uma uniformidade, de modo tal que concluímos: *Quot capita, tot sensus*. Entretanto, para que se possa ajudar de alguma maneira, e talvez, depois de uma pequena introdução sobre este assunto, se possa prosseguir, e se possa trazer mais e mais luz à coisa, quero dar minhas poucas idéias à luz e, ao mesmo tempo, dar toda liberdade a todo aquele que, conforme seu sentimento, tenha outra e melhor organização das tonalidades, a qual não poderá esperar que seja entendida por todos, ainda que pareça perfeita." (§ 6). Para maiores informações e comparação entre vários teóricos, ver STEBLIN (1981).

[8] Não existe uma prescrição propriamente dita, mas a prática, refletida no repertório, mostra que a flauta doce era associada a determinados contextos, que acabaram por se tornar padrão.

[9] Os exemplos musicais estão todos no anexo IV.

Fá maior é a tonalidade de um terço das árias e seu uso se estende por toda a produção de Keiser, confirmando a tradição estabelecida, que associa a flauta doce a sentimentos virtuosos. Diz Mattheson[10]:

> Fá maior (jônio transposto), a sexta tonalidade, **é** [os grifos são do autor] capaz de expressar os **mais belos** sentimentos **do mundo**, sejam eles generosidade, firmeza, amor ou qualquer outro que esteja bem no topo do catálogo das virtudes e isto com uma tal naturalidade e incomparável facilidade, que não há necessidade de pressão para isso. Sim, a amabilidade e o destino desta tonalidade não pode ser melhor descrito do que comparando-a a uma pessoa bonita, que tudo o que faz, por menor que seja, é sempre perfeito e, como dizem os franceses, tem *bonne grace* (§ 13).

De fato, a maioria das árias está associada a esta amabilidade geral, traduzida em harmonia, em contextos de amor (#1, *30, *31, *37)[11], bem estar (*3), natureza (*15, *17, *27, *41) e pássaros (#11, *26, #15). Por outro lado, encontramos também árias em fá maior que parecem estar fora de contexto, fugindo à norma; são árias de desespero (*5), sono (#6, *11, *25), ambição (*8), ironia (#12, #13), despedida (*34) e dúvida em relação ao amor vivido (*35), e sua existência pode ser explicada devido ao fato de que Keiser dificilmente concentrou muitos padrões ou procedimentos em uma única ária. Como veremos adiante, ao tratar da tonalidade de ré menor, Keiser usou com naturalidade uma tonalidade típica para a flauta doce, porém associada a um afeto inesperado, instrumentação inovadora, contexto inesperado e personagem não-virtuoso, obtendo efeitos dramáticos surpreendentes.

A segunda tonalidade mais freqüente nas árias é ré menor, que aparece em um número bem menor de árias, oito vezes. Os afetos representados são desespero (#4, #8, #14), ambição (#9), lamento (*28), amor (#16), além de duas menções a elementos da

[10] Todas as traduções do texto de Mattheson aqui apresentadas são de nossa autoria.
[11] O símbolo # indica ária solo e * indica ária *tutti* e as árias sublinhadas são as que se encontram no anexo IV.

natureza (*1, *2). Exceto pela ária de amor, as demais não parecem encontrar qualquer ressonância em Mattheson, que diz:

> [...] analisando esta tonalidade, podemos constatar que ela contém algo devoto, **calmo** [os grifos são do autor], e ao mesmo tempo, **grandioso, confortável e satisfeito**; vem daí que a mesma seja capaz de fomentar a reflexão em assuntos de igreja (*Kirchen=Sachen*) e a paz de espírito na vida cotidiana (*communi vita*); isso não impede a tonalidade de também portar algo de **divertido**, não necessariamente saltitante e sim, **fluente** com sucesso (§ 7).

O mesmo podemos dizer em relação aos teóricos citados por ele:

> "*Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem &c.*"disse Corvino, ou seja: "é a [tonalidade] mais adequada para poemas heróicos. Isto porque, além de sua agilidade, tem uma maravilhosa gravidade". *Gravis est & constans.* Aristóteles **a chamou** "séria e constante". *Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa*. Ateneu[12] **diz**: "a harmonia dória é masculina, magnífica e majestosa". *Habet nescio quid energiae mirabilis.* Kircher[13]: "daquilo que conheço, ela é de uma força especial e tem um efeito de deslumbramento" (§ 7).

Citada por Mattheson como "extremamente amável ainda que também triste" (§ 16), a tonalidade de dó menor é usada nas árias de Driante (AD, III/10, #2[14]), Calpúrnia (CL, I/1, *14), Messalina (CL, II/5, #7), Beltzaser (NB, II/3, *16), Pedro (MF, I/7, *20) e

[12] Ateneu (sec. II d.C). Gramático nascido em Naucratis (Egito), escreveu, entre outras obras, *Dipnosofistas*, onde discute, sentado à mesa do patrício romano Laresii, vários temas, dos quais muitos são relacionados à música. (WALTHER, 1732, p. 53).

[13] Athanasius Kircher (1602-1680). Jesuíta, teólogo, astrônomo, matemático e teórico musical, natural de Geisa, estudou em Fulda, Paderborn, Koblenz, Colônia, Mainz. Foi professor em Würzburg, Avignon e Roma, onde faleceu. Publicou entre outras obras *Musurgia universalis* (Roma, 1650, em 10 volumes) e *Arte Magnetica* (Roma, 1654).

[14] As duas indicações entre parênteses informam, respectivamente, o nome da ópera à qual a ária pertence, a sua posição dentro da ópera (ato/cena) e sua numeração neste trabalho. Sobre esta última indicação, é importante lembrar que # indica ária solo e * indica ária *tutti*.

Mariane (MF, II/9, *21). Nestas árias prevalece o amor como pano de fundo, confirmando o *ethos* da flauta doce, mas num contexto triste, como são o lamento de Driante pela morte de Adônis, a rejeição sofrida por Beltzaser ou a despedida de Mariane de seu amado[15].

Dó maior é a tonalidade escolhida por Keiser para as árias de Anagilda (LF, I/5, #3[16]; II/14, *9), Clotilde (LF, III/11, *10), Emilian (HE, IV/1, *32) e Penélope (UL, I/4, *38). Os afetos representados são os mais variados: vão desde o elogio de Anagilda aos impulsos do amor e sua alegria e júbilo (ao vislumbrar a concretização de seu plano para tornar-se rainha), passando pela alegria de Clotilde (ao constatar que a mesma mão que a fez sofrer é aquela que a coroará rainha), a confissão de Emilian (que tudo que deseja é beijar sua amada em segredo), até chegar ao lamento que Penélope faz ao rouxinol, pois ela sofre em silêncio pela ausência de Ulisses.

Trata-se aqui de um espectro variado que encontra correspondência apenas parcial com Mattheson, que associa a dó maior características também contrastantes, ora chamando-a "bastante rude e atrevida, mas não [...] inadequada em *Rejouissancen* e outras peças que dão vazão à alegria" (§12), "charmosa" (idem) ou aplicável a situações carinhosas [*tendre*]. Citando Kircher, Mattheson diz que este a considerava "vaga, ou seja, cheia de rodeios", enquanto Teutsch considerava o modo jônico "dedicado aos jogos do amor e por isso chamado lascivo ou maldoso" (idem). Observando as árias, podemos pensar que o afeto que une quase todas elas (exceção feita à segunda ária de Anagilda) é o amor, feliz ou infeliz, e que este poderia ter sido então o critério usado por Keiser para escolher as flautas doces para o acompanhamento das árias, uma vez que uma das associações mais tradicionais feitas à flauta doce é com o amor. A originalidade de Keiser estaria, por exemplo, na ária de Penélope, que canta o amor triste, não realizado.

As árias em sol maior são cinco, e o uso da tonalidade se manifesta a partir de *Almira* (1706), estendendo-se até *Cupido* (1724). Os afetos são variados: Fernando pede que as florestas e campos lhe refresquem o sofrimento que traz no peito (AL, I/5, *19); os

[15] Para o texto integral destas e das outras árias e sua tradução, ver os anexos.

[16] Esta ária aparece duas vezes com instrumentações diferentes: como ária solo (na versão original, de 1700) e como ária tutti (na coletânea de 1718).

nobres espanhóis reunidos louvam a paz e a tranqüilidade de que desfrutam (MF, I/1, #10); Mariane se despede, lacrimosa, do esposo que parte (MF, II/13, *22); Antônio desdenha do casamento, que só traz arrependimento (MF, III/7, *23) e Tirsis pede que os riachos sibilantes transformem suas lágrimas em pérolas (CP, I/8, *42). Mattheson diz de sol maior:

> "tem muito de insinuante e loquaz em si; ela, portanto, brilha bastante e é adequada tanto para coisas sérias [serieusen] como para animadas [munteren]: Kircher a chama [...] apaixonada e voluptuosa [...] um honesto guardião da moderação, as quais diferem bastante entre si. Corvino: é apropriado para os assuntos divertidos e apaixonados" (§15).

Não fica claro se o termo "sério" significa necessariamente "triste" para Mattheson, mas é esta última qualidade que aparece nas árias de Fernando, Mariane e Tirsis. Aqui, como em outros exemplos, podemos perceber que a escolha que Keiser fez de determinada ferramenta para expressar musicalmente o texto não necessariamente se deu pelo caminho mais óbvio ou mais fácil de ser entendido ou identificado, apostando, por exemplo, na possibilidade de que o público associasse as flautas ao amor ideal ou realizado. Ao contrário, ele parece ter escolhido cuidadosamente elementos como tonalidade, orquestração, instrumentação e métrica para lograr o resultado pretendido, inovando em algumas escolhas feitas.

Os personagens que cantam em ré maior são Tibério (JA, III/5, *7), Fernando e Clotilde (LF, III/9, #5), Eurolichus (UL, III/1, *39), Cupido (CP, I/1, *40) e Jodelet (JO, IV/3, *43). Suas árias falam em adormecer, da felicidade de um amor concretizado após intenso sofrer, do descanso em um lugar aprazível; mas há também uma ária de ironia a respeito do trabalho pesado dos pequenos que sustenta os grandes, pelo qual não se recebe nada "a não ser o suor azedo". Estes contextos parecem não se coadunar com o que Mattheson formula:

> [a tonalidade de] ré maior é por natureza algo penetrante e teimosa; é a mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras;

> se, porém, na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violino sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça a esta dura tonalidade.

É possível pensarmos que a presença das flautas em uma ária irônica como a de Jodelet tem justamente por objetivo acentuar a ironia, uma vez que estes instrumentos encontram-se completamente deslocados no contexto. Sua inadequação é audível, uma vez que flautas doces e trabalho pesado ou "suor azedo" pertencem a mundos diametralmente opostos; o ambiente idílico, amoroso, de tranqüilidade, pouco tem a ver com aquele em que o trabalho é pesado.

As árias em si bemol maior são cantadas por Jasão (PO, I/5, *13), Edília (AL, I/4, *18) e Ptolomeu (AR, II/2, *29). Se olharmos o que diz Mattheson, constataremos que, a seus olhos, esta é uma tonalidade "muito divertida e exuberante; mantém entretanto algo de modesto" (§ 18), mas ele ainda cita Kircher, que afirma que a tonalidade "eleva a alma em momentos difíceis" (§ 18). O texto das árias não corresponde à opinião de Mattheson, parecendo corresponder mais à de Kircher, pois Jasão expressa sua esperança de rever Ceres e afirma que, mesmo longe, ela permanece junto dele, enquanto que Edília pergunta às belas rosas e narcisos se Osman a ama. Na outra ária, é Ptolomeu que pergunta aos lábios de sua amada se eles ainda estão zangados com ele. Embora pareça haver mais correspondência entre as árias de Keiser e os preceitos de Kircher, não nos parece possível averiguar onde e como Keiser teria tido contato direto com Kircher; podemos talvez supor que tenha sido por intermédio do próprio Mattheson: como foi dito, os dois compositores de Hamburgo eram muito próximos e encontramos em Mattheson vários relatos nos quais ele cita suas conversas com Keiser a respeito de assuntos teóricos da Música[17].

Já mi bemol maior, tonalidade definida por Mattheson como muito patética e associada à seriedade e assuntos tristes, com "ódio figadal a toda e qualquer exuberância" (§ 19), é utilizada por Keiser três vezes, nas árias de Mariane (MF, III/8, *24), Laodice (HE,

[17] A este respeito, ver o anexo I.3.

IV/3, *33) e Flávia (TR, I/12, *36). Em todas elas, as personagens são heroínas que sofrem por amor e o ambiente é sombrio, carregado de pesar, mesmo que se vislumbre uma possibilidade de felicidade, como na ária de Mariane.

As duas únicas árias em sol menor estão concentradas na mesma ópera, *Janus* (1698), cantadas por Agripina (II/12,*4) e Tibério (III/1, *5), o único casal verdadeiramente apaixonado do libreto. Na primeira ária, Agripina planeja matar Tibério, mas depois se dá conta de que seu desejo de vingança não é sincero, pois ela o ama. Já na ária de Tibério ele pensa em se matar, pois crê que sua amada está morta, e assim encontramos nova discrepância com as características apontadas por Mattheson em relação a esta tonalidade, que "mescla a serenidade própria [de ré menor] com uma alegre amabilidade, traz consigo uma irrestrita graciosidade e afabilidade [...] é adequada e bastante flexível para lamentações moderadas e controlada alegria" (§ 8).

Como vimos, não há uma completa concordância ou correspondência entre os princípios estabelecidos por Mattheson e os procedimentos adotados por Keiser, o que sugere liberdade e autonomia composicional por parte de Keiser. Falaremos adiante sobre os desvios de padrão e os recursos empregados, como métrica e escolha dos personagens.

Métrica

De modo geral, tanto as árias com flauta doce de Keiser quanto as de seus contemporâneos apresentam um claro predomínio dos compassos ternários simples (3/4 é um dos mais recorrentes), binários simples (C, idem) e dos binários compostos (6/8, idem), tradicionalmente associados à flauta doce e a determinados sentimentos. Assim, o compasso de 6/8 (ou 6/4) é comum em canções de ninar ou pastorais (JA, III/5, *7), do mesmo modo que o C aparece em marchas ou em situações de confiança e estabilidade (LF, III/11, *8[18]) , e o 3/4 é geralmente uma métrica "dançante" (MF, I/10, #12). Além deste procedimento padrão, Keiser utilizou uma gama extremamente variada de fórmulas de compasso, parecendo procurar na variedade métrica meios para representar sutilezas

[18] Apesar de estar escrita em 24/16, o canto está em 4/4.

rítmicas que vão além da simples escolha por divisões e subdivisões binárias ou ternárias[19].

Esta busca por expressão e variedade é baseada aparentemente em uma "teoria dos afetos rítmicos", e não é demais lembrar que, principalmente na Alemanha, as considerações a respeito da *Prolatio* renascentista e seus significados serão sentidas até pelo menos os anos 1750/60[20]. O exemplo mais eloqüente parece ser o da escolha pelo 3/2, o compasso "mais triste que há", segundo Mattheson, e que aparece no lamento de Driante pela morte de Adônis (AD, III/10, #2), no arrependimento de Agripina por querer matar Tibério, o homem que ela ama (JA, II/12, *4), e na ária de Adina, arrependida de seu amor por Dares, que lhe trouxe tantos revezes (NB, III/6, #8). No caso da ária de Driante, o caráter de lamento é reforçado pela escolha da tonalidade, dó menor.

Outro exemplo no qual a métrica reforça o texto é na ária de Anagilda, *Wann wird mir das Glück sich zeigen* [Quando a felicidade se mostrará para mim?] (LF, II/12, *8), na qual a personagem anseia pelo momento em que a Fortuna lhe sorrirá e ela conquistará o trono. Neste caso, Keiser optou pelo raro compasso de 24/16 e tanto as flautas quanto o fagote solo apresentam na parte A uma escala diatônica ascendente de tercinas em semicolcheias, que traduzem com fidelidade a ansiedade que a personagem sente e imprimem à ária muita energia dinâmica[21]. Entretanto, o canto raramente tem estas figuras e sua melodia é escrita em C, estranhamente serena, pouco movida, como se a agitação de Anagilda fosse apenas interna e ela usasse a melodia tranqüila para mostrar àqueles que a cercam a certeza de sua vitória. Já na parte B temos o canto acompanhado apenas pelo baixo em colcheias, que caminha serenamente.

Em *Mein Herz schwimmt auf dem Leidens=Meer* (TR, I/12, *36), o compasso escolhido é 12/8 e a tonalidade é mi bemol maior, e Keiser parece ter utilizado os dois elementos com grande cuidado para sublinhar o texto de Flávia, que diz: "meu coração nada nas lágrimas amargas do mar do sofrimento". Este sofrimento é primeiramente destacado pela

---

[19] No que se refere a este assunto, a relação entre a fórmula de compasso e a métrica do texto não é conclusiva e merece um estudo mais específico. Entre outros, ver: LINDBERG, Dian Igor. *Literary Aspects of German Baroque Opera*. 1965; WADE, Maria. *The German Baroque Singspiel*. Peter Lang, 1990.

[20] Sobre este assunto, ver o verbete "Rhythmus, Metrum, Takt" no MGG (2001).

[21] Lembremos que, segundo a teoria das proporções, quanto menor a unidade de tempo, mais rápido é o andamento. Por exemplo: 3/2 → 3/4 → 3/8.

melodia em graus conjuntos e pela tonalidade (associada ao patético, à seriedade e assuntos tristes, com "ódio figadal a toda e qualquer exuberância" [Mattheson, 1713, § 19]), mas recebe importante reforço pelas longas frases de colcheias, tocadas pelas flautas e pelo contínuo, verdadeiras ondas sem qualquer exuberância melódica (como saltos ou cromatismos). Se tivesse optado pela mesma idéia, de compasso binário composto, mas com agrupamento binário e não quaternário (6/8, por exemplo), Keiser não teria tido figuras que causassem (como causam) a impressão de serem tão longas; teríamos seis compassos curtos na melodia das flautas, ao invés dos três longos que proporcionam a sensação de amplidão.

Aqui, mais uma vez temos a impressão de que Keiser escolheu com grande precisão um dos elementos da composição, no caso, a fórmula de compasso, para expressar emoções da maneira mais eficiente e completa possível.

Flautas irônicas?

Mesmo utilizando métricas-padrão, "típicas" para flauta doce, Keiser conseguiu um efeito inovador, como, por exemplo, nas árias *Die Sternen lodern* (As estrelas brilham, Arcos, MF, I/10, #12), *Sich ein weinig zornig stellen* (Mostrar-se um pouco brava, Antônio, MF, II/1, #13), *Sich viele Seelen im Lieben wählen* (Escolher muitas almas para amar, Antônio, MF, III/7, *23), *Es gründet sich das Lob* (O fundamento do elogio, Jodelet, JO, IV/3, *43). Todas estão escritas em 3/4, métrica típica do minueto, dança considerada superficial[22], e as flautas em terças confirmam, pelo viés da instrumentação, esta superficialidade, a banalidade do lugar comum. Entretanto, o texto nos revela uma certa ironia, principalmente porque quem canta é sempre um personagem de caráter no mínimo dúbio (Antônio), quando não canalha (Arcos). Na primeira ária, Arcos comenta que o que vale mesmo é o sangue nobre, que corre nas veias de maneira real, e que a virtude é algo tão distante e impalpável quanto as estrelas que brilham no céu. Na segunda, Antônio descreve as artimanhas das quais as mulheres são capazes. Na terceira ele comenta que aquele que se casa é louco, que o bom mesmo é se apaixonar muitas vezes, não se

[22] Agradeço a Mônica Lucas pelas observações, sugestões e comentários a respeito deste possível aspecto irônico no uso das flautas doces.

prendendo a ninguém, e na última ária o personagem-título Jodelet constata que os elogios que os "grandes" fazem são todos feitos de vapor e vento, e que aqueles que trabalham, ao invés de serem recompensados, recebem como prêmio apenas o suor azedo.

As escolhas feitas por Keiser parecem indicar uma tentativa de provocar o público pelo viés do humor, da quebra de regras conhecidas, através da inadequação proposital de instrumentos ou métrica em relação a um determinado assunto a ser tratado. Se confirmada esta suposição, a escolha da métrica pode ter sido a ferramenta usada para indicar um uso, se não desconhecido, pelo menos pouco comum da flauta doce: o de representar a ironia de uma determinada situação.

Personagens: virtuosos e vilões

Se admitirmos que a um determinado instrumento é atribuída a capacidade de expressão de algum determinado afeto, temos aí a possibilidade de dissociação da relação "caráter do personagem x instrumento que o representa". Esta percepção é importante, pois a flauta doce sempre esteve associada a personagens virtuosos, criando uma relação que, se não é equivocada, pelo menos é apenas parcialmente verdadeira. Observando as árias de Keiser, vemos que a escolha do instrumento se dá independentemente do caráter de um personagem. Assim, um vilão ou um personagem não tão virtuoso ou de caráter dúbio, pode, de maneira absolutamente legítima, cantar uma ária de amor acompanhado por flautas doces, como é o caso de Anagilda (LF, I/5, #3): o que está em primeiro plano é a necessidade da expressão do afeto, independentemente da conduta moral de quem o expressa. Esta quebra de um padrão estabelecido gera um desdobramento muito interessante do ponto de vista das regras da moral vigentes na ópera, pois através dele admite-se que vilões sejam capazes de amar (como Anagilda) ou sofrer (como Driante) tão verdadeiramente quanto os heróis ou personagens virtuosos em geral. Os personagens parecem ganhar maior profundidade e complexidade psicológica, numa abordagem menos maniqueísta do que aquela ora em vigência nas regras da ópera.

Assim podemos observar, por exemplo, que dentre as 16 árias solo, cerca de um terço delas é cantada por vilões ou personagens de conduta repreensível: a ninfa Driante (cuja delação a Marte causou a morte de Adônis, AD, III/10, #2), a espanhola Anagilda

(amante do rei espanhol Fernando e que trama a morte da noiva deste, Clotilde, visando o trono, LF, I/5, #3), Messalina (que traiu seu marido, apaixonando-se por outro, CL, II/5, #7), Consalvo (tutor de Almira, futura rainha, e que quer casá-la com um dos filhos dele, mesmo contrariando as instruções deixadas pelo falecido rei, AL, I/3, #9) e o duque Arcos (que apenas acredita no poder do sangue que lhe corre nas veias, ao invés da virtude, tão distante e impalpável quanto as estrelas que flamejam no céu, MF, I/10, #12). Entre as 43 árias *tutti* também encontramos aquelas dedicadas aos vilões; embora em um percentual menor, cerca de dez por cento do total, estas árias se fazem presentes nas falas de Lívia (JA, III/3, *6) e Anagilda (LF, II/12, *8 e II/14, *9). Para efeitos de comparação, as árias dos demais compositores de Hamburgo são dedicadas quase que exclusivamente aos personagens virtuosos, com cerca de noventa por cento das árias.

Encontramos ainda uma outra categoria de personagens, que denominamos neutros ou dúbios: são aqueles que não possuem grande importância para a trama, os que modificam sua conduta ao longo do libreto (em geral corrigindo seus erros ou arrependendo-se deles, passando a ser virtuosos) e ainda os que possuem bom caráter mas eventualmente têm uma atitude reprovável. No caso das árias solo, encontramos cerca de doze por cento de árias dedicadas a estes personagens, enquanto que nas árias *tutti* estes personagens cantam cerca de vinte por cento das árias. Entre estes personagens destacam-se: Vênus, amante oficial de Marte, mas apaixonada por Adônis (AD, I/1, *1 e I/1, *2); Calpúrnia, noiva de Calisto, mas apaixonada por Silius (CL, I/1, *14 e I/15, *15); Adina, esposa de Nabucodonosor e que se apaixona por Dário (NB, III/6, #8); os nobres espanhóis, opressores da população de Nápoles (MF, I/1, #10); Antônio, prometido de Mariane, mas que desdenha do casamento e do amor que ela sente por ele (MF, II/1, #13 e III/7, *23) e Leander, que gostava de Leonore, mas a trocou por Isabella (CV, II/8, *25).

Percebe-se que o amor é quase um aspecto em comum a unir todos estes personagens, o que justifica o uso da flauta doce em seu acompanhamento. Causa estranhamento o fato de o instrumento estar associado a aspectos obscuros do amor como a traição, o desdém pelo amor recebido e a infidelidade, porém, como se verá adiante, o amor não é o único contexto não-usual a que a flauta doce é associada.

Contextos

Como já vimos, a tradição estabeleceu alguns contextos considerados padrão no que diz respeito à presença da flauta doce, mas a leitura dos libretos das óperas de Keiser revelou que as árias com flauta estão distribuídas por dois tipos de contextos, os usuais e os não-usuais e às vezes ocorre uma superposição de contextos, como pássaros-sono, ondas-sono, pássaros-amor. Entre os contextos usuais temos aqueles em que tradicionalmente a flauta doce aparece (amor, pássaros, elementos da natureza e sono), representando o bem-estar, o equilíbrio, a harmonia dos sentimentos. A associação da flauta doce a elementos da natureza é o contexto que apresenta maior número de árias, onze (*1, *2, #7, *15, *17, *18, *19, *27, *40, *41, *42), enquanto o amor feliz, realizado, aparece em dez árias (# 1, #3/*12[23], *18, *24, #16, *30, *31, *32, *37). As árias com menção ao sono aparecem seis vezes (*7, #6/*11, *25, *38, *39, *41) e a pássaros, cinco vezes (#5, #11, *26, #15, *38). Juntas, estas árias representam quase metade das árias de Keiser, confirmando em parte a tradição estabelecida, ainda mais que aparecem ao longo de praticamente toda a produção de Keiser.

Elementos da natureza

A representação destes elementos ocorre de maneira variada. Os ventos, por exemplo, não são representados por elementos como rajadas tocadas pelas flautas e sim, pela presença de instrumento(s) de sopro (simbolizando o vento) associada ao texto (*1, *2, *15, *39). O mesmo ocorre com referência a flores (*18, *41) e floresta (*40). Já em relação aos riachos e águas em geral, encontramos figuras musicais (grupos de tercinas ou graus conjuntos repetidos) que simbolizam as ondas enunciadas no texto (*17, *27).

Pássaros

Já no que diz respeito aos pássaros, as cinco árias (#5, #11, *26, #15, *38) apresentam tratamento um pouco diferenciado em relação à representação ou associação de elementos da natureza em geral. Em todas elas aparece o diálogo do canto com a(s) flauta(s) (sob forma principalmente de vocativos do tipo "vocês, cantores alados", fazendo

[23] É a mesma ária da versão original (1700) que sofreu mudança de instrumentação na revisão de 1718.

dos pássaros/flautas personagens da cena) e os elementos virtuosísticos para a(s) flauta(s); a(s) flauta(s) ora imitam o canto, ora duelam com ele em virtuosismo ou então possuem material melódico independente.

Sono

A cena de sono mais famosa envolvendo flautas doces é possivelmente a de *Atys* (1676), de Lully[24], e Keiser aparentemente absorveu muito bem a tradição iniciada por Luigi Rossi (*Orfeo*, 1647, Paris), pois compôs seis árias (*7, #6/*11, *25, *38, *39, *41) com este contexto, além de um movimento instrumental intitulado *Le Sommeil* (MF, III/11). Nas árias, o sono apresenta-se sob várias formas: um personagem canta para que outro adormeça (*25), um personagem invoca o próprio sono (*7, #6/*11, *39, *41) ou ainda, se refere ao sono de outrem (*38).

Amor realizado

O amor realizado aparece caracterizado dez vezes (# 1, #3/*12[25], *18, *24, #16, *30, *31, *32, *37) e talvez a mais emblemática delas seja na ária de Adônis, *Es wird doch endlich geniessen* (II/1, #1), na qual Adônis está ansioso pelo encontro com Vênus e canta que "o coração que tem esperança e ama finalmente poderá desfrutar do amor". Outros exemplos também eloqüentes são a ária de Mariane, *Ja endlich wird mein wertes Leben wieder mein* (MF, III/8, *24), na qual ela comemora que sua preciosa vida [o homem que ela ama] será novamente seu, e a ária de Atis, *Dieses Schmähen, dass ich leide* (CR, III/10, #16), na qual ele comemora a coroação de seu amor.

Contextos não-usuais

Contextos não-usuais são aqueles que fogem aos padrões vigentes para a flauta doce; aqui aparecem o amor não realizado, sofrido ou infeliz, a despedida, o lamento, o desespero, a ironia e a magia. O contexto de lamento é o que aparece representado com o

[24] Não é de todo improvável que Keiser conhecesse a ópera, pois teve contato com dois ex-alunos de Lully, atuantes em Hamburgo, Kusser e Conradi. Além disso, várias óperas de Lully foram encenadas em cidades às quais Keiser esteve ligado, como Braunschweig e Weißenfels.

[25] É a mesma ária da versão original (1700) que sofreu mudança de instrumentação na revisão de 1718.

maior número de árias, nove (#2, *16, *19, *20, *21, *26, *28, *36, *42), mas o sentimento de desespero também é representado de modo igualmente importante, em sete árias (*4, *5, *6, #4, #8, #14, *35), constituindo o segundo maior grupo de árias pouco usuais.

Ainda que possam parecer muito semelhantes devido à sua ligação com o amor frustrado, optamos por dividir os contextos entre lamento e desespero por perceber, a partir dos libretos, que o lamento envolve uma atitude muito mais passiva por parte de quem o canta, enquanto no desespero os personagens parecem ter um impulso para a ação, procurando reverter a situação que se apresenta. Os casos de Driante e Rodrigo são emblemáticos: a ninfa se mostra profundamente tocada, quase paralisada com a morte de Adônis, e pede em seu lamento que os riachos chorem a morte daquele que foi a alegria do mundo (AD, III/10, #2), enquanto que Rodrigo se desespera por não poder soltar as correntes que prendem sua amada, Clotilde, dizendo que nada mais o prende a esta vida se não puder salvá-la (LF, II/3, #4).

O amor infeliz, não-realizado (seja pela despedida, rejeição, pelo sofrimento ou a dúvida) aparece em sete árias (*13, *16, *22, *29, *33, *34, *35), enquanto que em duas árias aparece o amor observado pelo viés da ironia, do descrédito (MF, #13 e *23). As duas são cantadas pelo mesmo personagem, Antônio, que na primeira ária (II/1, #13) descreve as artimanhas das mulheres nos jogos amorosos e na segunda (III-7, *23) afirma que "conhecer apenas uma alma" é chamar de escravo o coração e que casar-se traz muito arrependimento.

A ironia desvinculada do contexto amoroso aparece em duas árias muito peculiares. A primeira é a de Arcos (*Die Sternen lodern*, MF, I/10, #12), o grande vilão da trama; nela o duque confirma sua crença no fato de que o que realmente vale é o sangue que lhe corre nas veias, que a virtude é tão distante quanto as estrelas que brilham no céu e que um palácio é tão diferente de uma caverna assim como o céu o é da natureza. A segunda ária é cantada pelo personagem-título, Jodelet, que afirma que o trabalho pesado não traz outra recompensa senão o "suor azedo" (IV/3, *43).

Com exceção destas árias irônicas, todas as demais têm relação com o amor, embora o aspecto caracterizado seja o negativo, sombrio, triste e infeliz, despertando nossa curiosidade a respeito dos motivos que podem ter levado Keiser a escolher a flauta doce

para representar este sentimento, pouco típico no que diz respeito à presença da flauta. Mais uma vez a resposta parece ser a necessidade de descobrir um modo criativo de lidar com determinado afeto ou instrumento, renovando procedimentos.

Procedimentos composicionais

O estudo dos procedimentos adotados por Keiser revela uma grande variedade de processos, e todos parecem ter objetivos ou intenções muito específicos, visando a expressão musical do texto. Não é possível saber se Keiser trabalhava diretamente em contato com seus libretistas, o que torna muito difícil determinar se ele, pensando em suas ferramentas musicais, teria interferido de algum modo na criação dos libretos. De qualquer maneira, a observação da engenharia de sua composição revela um planejamento cuidadoso, de modo algum gratuito ou conformado, nem restrito a procedimentos padrão, corriqueiros. Pelo contrário, percebemos em Keiser o uso habilidoso das técnicas de composição da época, assim como uma percepção aguçada das transformações pelas quais a orquestra e as técnicas de orquestração e instrumentação passavam durante este movimentado período que foi a primeira metade do século XVIII.

Entre as transformações, temos as de ordem material: esta foi uma época que viu surgirem instrumentos que aos poucos substituíram os antigos (caso da flauta transversa e da flauta doce, do oboé e do *Schalmey*) ou mesmo instrumentos novos, como o *chalumeaux*. Igualmente no tocante às transformações da escrita musical, passou-se do conceito renascentista de famílias de instrumentos (puras ou não, à maneira do *consort*) e da falta de definição quanto à especificidade de cada instrumento (*auff allerley instrumente zu spielen*, *per suonare con tutti gli instrumenti*), orientados para a condução horizontal das vozes, mais do que para o acompanhamento da melodia, estratificado em "voz + baixo contínuo" e preenchido com vozes intermediárias. O baixo contínuo já era uma prática consolidada desde o final do século anterior, mas, além de seu papel junto à melodia, vimos que o gênero trio-sonata se estabeleceu não apenas na música instrumental, mas ocupou espaços importantes na ópera desde Steffani, sendo largamente utilizado por outros compositores, entre eles Keiser.

A própria orquestra, enquanto entidade, era extremamente flexível e dinâmica, e conforme o lugar da Europa, comportava formações tão distintas quanto a família de instrumentos (típica dos séculos XVI e XVII), o contraste determinado pela oposição concertino e ripieno (mantida até a metade do século XVIII e cujas origens estavam, pelo menos parcialmente, no *grand choeur* e *petit choeur* de Lully, na metade do século anterior) e a diferenciação do papel dos instrumentos agrupados em naipes, com funções específicas (que viria a se cristalizar no período galante, a partir de experiências como Mannheim e Dresden).

Entretanto, é imprescindível lembrarmos que nenhuma destas técnicas de composição ou formações instrumentais substituiu totalmente as pré-existentes: havia uma coexistência entre elas, assim como entre os estilos "nacionais" francês e italiano, e mais tardiamente o assim chamado "alemão". A manifestação de uma característica de um período anterior paralelamente a uma mais atual não deve ser vista como um anacronismo; muito pelo contrário, pode ser vista como uma amostra da diversidade de procedimentos disponíveis e do conhecimento dos compositores a respeito delas, e freqüentemente temos a superposição deles, como se vê nas árias de Keiser.

Para podermos compreender os procedimentos adotados por Keiser e o papel que cabe à flauta doce em sua escrita, também é importante lembrarmos que durante seu período mais ativo como compositor de óperas (os anos 1700-1720) ocorreram transformações muito rápidas em relação ao tratamento da melodia. Paralelamente às árias com baixo contínuo, que tendem a desaparecer ao longo do tempo, para serem substituídas em definitivo pelas árias com orquestra nos anos 1720, temos aquelas acompanhadas por flautas e baixo contínuo e as acompanhadas apenas pelas flautas, *senza Cembalo.* Entre os procedimentos, percebemos dois grupos distintos, os que dizem respeito mais diretamente à orquestração e à instrumentação (como a escolha do número de flautas utilizadas) e aqueles que se referem ao tratamento dado às vozes (como a imitação, o diálogo, o dobramento).

A análise dos dados obtidos[26] permite leituras as mais variadas, e não é simples a tarefa de escolher qual aspecto será privilegiado, pois justamente aqui se comprova uma

[26] Todas as tabelas encontram-se no anexo II.

das qualidades mais recorrentemente atribuídas a Keiser: sua habilidade com as cores orquestrais e com os procedimentos que visavam a expressão dramática, uma paleta ampla e dinâmica que ele soube usar com maestria e originalidade. Deste modo, procuramos destacar os procedimentos em relação ao número de flautas usadas e o modo como são usadas e que podem ser agrupados em grandes categorias:

Flauta solo
Flautas em uníssono entre si
Flauta(s) em uníssono com o canto
Duas flautas em terças ou sextas
Orquestra de flautas (*consort*)
Orquestra moderna (flautas como naipe)

Flauta solo

O repertório tradicional de música vocal com flauta doce mostra que a formação "flauta solo + voz" é a mais recorrente, mas o estudo das árias de Keiser revelou que esta não é sua escolha mais freqüente: aparece em apenas cinco das 59 árias (#2, *3, #11, *32, *43), distribuídas de maneira uniforme ao longo da produção de Keiser (1697, 1698, 1706, 1712, 1726). Entretanto, um olhar mais atento revela diferentes tratamentos orquestrais dados à flauta: o lamento de Driante (#2) e a ária de Aloysia (#11) são as únicas árias acompanhadas apenas pelo baixo contínuo e também, as únicas deste grupo que colocam a flauta em posição de grande destaque, seja pelo virtuosismo (#11), seja pelo impacto do afeto representado (#2), lembrando que a ária com contínuo foi o modelo predominante do início do século XVIII. Já a ária de Augusto (*3) apresenta a flauta acompanhada pelas cordas a três vozes e o baixo contínuo, e a flauta tem uma voz independente do acompanhamento, com material da linha melódica do canto. Há momentos de imitação entre a flauta e o canto e também aqueles em terças e sextas paralelas, em um tratamento padrão.

As duas últimas árias representam com precisão duas fases distintas da produção de Keiser: na ária *32 a flauta solo dobra a viola (uma combinação muito usual em

Hamburgo), dando realce ao texto de Emilian, que diz: "Para agradar à minha bela eu me escondo, ninguém deve saber de minha sorte, pois beijá-la em segredo já me satisfaz". A flauta, representante tradicional do amor realizado, parece realmente estar "escondida" no timbre mais escuro da viola e o amor feliz de Emiliano e Laodice se manifesta por meio das terças paralelas e da imitação entre as vozes. Por fim, na ária *43 a flauta aparece em contexto orquestral (v1-v2, vla, vc), dobrando o violino 1, mas com pequenos momentos virtuosísticos, solo, sublinhando passagens do texto como "Wind" (vento), "Grossen" (os "grandes", poderosos) e "Fleiss" (empenho). Com exceção da associação com o vento, todas as demais palavras não são tradicionalmente associadas à flauta doce, mas aqui a observação da figura melódica é importante e revela que Keiser estava a caminho de uma música instrumental mais abstrata, "absoluta", menos dependente de clichês ou padrões vigentes até então. Estamos falando aqui de *Jodelet*, sua última ópera integralmente original[27], escrita em 1726, quando as experiências com a orquestração avançavam a passos largos em direção à orquestra clássica.

Apesar de à primeira vista parecer que são poucas as árias com flauta solo, na verdade há muitas outras árias em que o efeito é semelhante ao da flauta solo: são aquelas em que Keiser usou as flautas em uníssono. Sabemos (e falaremos adiante sobre isso) que o efeito é, como já foi dito, semelhante, mas não igual, mas entendemos que o procedimento envolvendo as flautas em uníssono é um desdobramento da ária com flauta solo.

Flautas em uníssono entre si

Nas seis árias que apresentam esta técnica (*6, *20, #14, *21, *24, *28), o contexto é de amor, mas o sentimento geral é de tristeza, manifestada por palavras ou expressões como "lágrimas amargas" (*6), "alma torturada" (*20), "não desejo mais sofrer" (#14), "lamenta" e "sofre" (*21) ou "um espírito nobre é facilmente enganado" (*28). A exceção é a ária *24, mas mesmo assim, a ária é algo escura por causa da tonalidade escolhida (mi

[27] Suas últimas óperas são *Croesus* (1730) e *Circe* (1734), mas trata-se de obras muito atípicas, que merecem um estudo à parte, por conterem muitas revisões e árias de outros compositores.

bemol maior), das figuras melódicas do canto e das flautas, e do próprio andamento, moderado. Não menos importante é o texto, que apresenta uma alegria contida, quase melancólica, pois Mariane diz que finalmente encontrará seu amor verdadeiro, mas não parece estar tão feliz quanto a situação exige (mais tarde o desenrolar da história revelará o porquê deste sentimento). Este recurso é poucas vezes empregado no repertório, sendo um dos exemplos mais conhecidos a ária "Höchster was ich habe", de J. S. Bach (BWV 39, 1726).

Flauta(s) em uníssono com o canto

Há muitas árias com este procedimento, quatorze ao todo (*6, *17, #9, #12, #13, #14, *20, *21, *23, *29, #16, *37, *38, *42), que ocorrem em situações ligeiramente diferentes. Além dos casos em que a flauta solo está em uníssono com o canto, temos árias em que apenas uma de mais flautas está em uníssono (enquanto a outra toca a terça, por exemplo), árias em que as duas flautas estão em uníssono com o canto e também as árias em que ora ocorre o uníssono, ora as terças. De todas estas variações, a mais comovente revelou ser a do uníssono absoluto, ou seja, a(s) flauta (s) em uníssono com o canto durante a maior parte do tempo. Os exemplos mostram que Keiser usou este recurso como forma de valorizar ainda mais o texto, seja em pequenos trechos (*29, compassos 5, 12-13, 24-26) ou na ária inteira.

No caso das árias *20 e *21 temos uma situação em comum: tanto Pedro (*20) quanto Mariane (*21) sofrem intensamente pelo seu amor não realizado e sua solidão parece ser expressa pelo "vazio" provocado pelo uníssono. Entretanto, mais uma vez Keiser ampliou seus recursos composicionais para refinar a caracterização dramática. Na ária de Pedro, ele dialoga com sua amada, Aloysia (casada com o primo de Pedro, Velasco) e o próprio Velasco, pedindo-lhes que não perguntem a sua alma torturada o motivo de seu sofrimento, dizendo-lhes que é suficiente que saibam que esta alma suplica por um bálsamo que não lhe promete esperança. Na parte A, Pedro é acompanhado em uníssono absoluto pelas flautas e violinos, porém o baixo toca a terça, que sugere tanto a companhia do casal que o escuta (pela presença da segunda voz), quanto a origem do sofrimento de Pedro (o amor não correspondido de Aloysia, representado pela terça). A parte B é

acompanhada apenas pelo baixo contínuo, que se move mais livremente, exceto pelos momentos em que Pedro canta "Labsal" (bálsamo) e "keiner Hoffnung" (nenhuma esperança), quando o baixo tem com o canto respectivamente uma sexta e uma figura cromática descendente, a única de toda a ária.

A ária de Mariane (*21) é talvez uma das mais poderosas em seu efeito, pois aqui não há nem mesmo baixo contínuo; o canto é acompanhado por flautas e violinos em uníssono absoluto, enquanto diz: "Te perdi, meu belo sol, te perdi amado bem". A tonalidade (dó menor, a mesma do lamento de Driante, #2) traz à cena o ambiente sombrio e desolador que reflete o estado de ânimo de Mariane. Este recurso de poderosa eloqüência aparece poucas vezes no repertório da flauta doce, tanto nas árias de Keiser como no resto do repertório com vozes, talvez justamente pelo impacto que provoca.

Curiosamente, o dobramento do canto pelo violino é um procedimento relativamente comum entre contemporâneos de Keiser, como Händel, e seria interessante averiguarmos o porquê da diferença no uso do recurso. Podemos levar em consideração, por exemplo, que o violino era um instrumento integrante da orquestra em caráter quase permanente (ao contrário da flauta doce, usada para situações especiais) e que seu uso dobrando o canto era entendido como um modo de amplificar a melodia do solista, sem descaracterizar seu timbre (coisa que aconteceria caso fosse dobrado pelo oboé, por exemplo, devido a sua articulação mais clara). Além disso, a flauta doce apresenta uma peculiaridade sonora já apresentada por Praetorius em seu *Syntagma Musicum* (1615-1620): a percepção das alturas tocadas pela flauta nem sempre corresponde a sua altura real, escrita, gerando equívocos sobre a relação entre diferentes vozes da composição, fato que não ocorre com a família das cordas. Mas o motivo mais importante para evitar o dobramento com o canto pela flauta parece ter sido o fato de este ser um recurso com grande poder de comoção e realce do contexto dramático, e por isso mesmo, ter sido usado com parcimônia.

Duas flautas em terças ou sextas

Este é possivelmente o procedimento mais comum no que se refere ao uso da flauta doce, tanto nas árias de Keiser (35 ao todo) como nas árias de seus contemporâneos. Em

todas as árias de Keiser são usadas duas contraltos em fá 3, geralmente em terças ou em sextas, com raros momentos em que as vozes são independentes uma da outra, e este tratamento aparece de modo mais acentuado nas óperas até 1705 (OC), dando um caráter de naipe aos instrumentos, tanto nas árias solo como nas *tutti*. É difícil atribuirmos uma intenção específica a este procedimento, pois nestas árias estão representados contextos de amor, lamento, desespero e magia, além da imitação de elementos da natureza. Entretanto, todas as árias de amor feliz, realizado e correspondido, apresentam duas flautas, o que parece sugerir uma tentativa de representação do par amoroso e sua harmonia por meio do par de flautas, que caminham em terças ou sextas paralelas.

Orquestra de flautas (*consort*)

O uso da família das flautas tem sua origem no *consort* renascentista e encontra perpetuação nos séculos XVII e XVIII em compositores representantes dos mais variados estilos, como os franceses (Lully, *Le Triomphe de l'Amour*, 1681; Montéclair, *Jephté*, 1732), alemães (Wilderer, *Giocasta*, 1696; Heinichen, *Zeffiro e Clori*, 1714) e italianos (Pietragrua, *Telegono*, 1697; Bononcini, *Il fiore delle eroine*, 1704). Não sabemos com precisão como Keiser tomou contato com este tipo de escrita, se foi durante sua formação, ainda como aluno da *Thomasschule* em Lepzig, ou mais tarde, como *Kappelmeister* em Braunschweig. Independentemente disso, novamente percebemos a habilidade de Keiser em aplicar e ao mesmo expandir um determinado procedimento.

A partir da idéia renascentista, de um conjunto de flautas doces *a capela*, que recebeu primeiramente tratamento polifônico e mais tarde homofônico, sem contudo diferenciar claramente funções entre as vozes, Keiser manteve a família das flautas como base, mas inovou o uso desta família. Ele compôs quatro árias com o que chamamos "orquestra de flautas": #5, #10, *26, #15, utilizando três, quatro e cinco flautas, com a seguinte disposição:

Três flautas: #5: 2C + T = v1-v2 + vc.

#10: 3C = v1-v2 + vc.

Quatro flautas: #15: 4C = v1-v2 + vla + vc.

Cinco flautas: *26: 4C + T = v1-2 + vla1-2 + vc.

As árias estão concentradas na primeira década do século XVIII, nos anos 1700 (#5), 1706 (#10), 1709 (*26) e 1710 (#15), e principalmente as duas últimas lembram os concertos para "orquestras" de flautas doces, ou seja: peças cuja formação básica é um grupo de flautas doces estruturado à maneira de uma orquestra italiana (v1-v2, vla e vc, por exemplo, ou v1-v2, vla1-vla2 e bc), tendo ou não a participação de outros instrumentos[28]. Nestes exemplos temos novamente a superposição de contextos, influências e procedimentos, como na ária de Fernando e Clotilde (#5), acompanhada por três flautas, sem cordas, em que as duas primeiras vozes são contraltos em terças e a terceira voz, o baixo, é feito por uma flauta tenor. Esta ária não tem baixo contínuo, nem mesmo o fagote (*senza Bassono*), talvez justamente para que a alusão aos pássaros, mencionados no texto "Os pássaros falam da alegria do coração", seja perfeitamente entendida, e o estilo é italiano, vigoroso, correspondendo ao caráter jubiloso da peça e da própria tonalidade, ré maior.

O grupo de pássaros aparece ainda em outras duas árias, a de Orfeu (*26) e a de Arsinoe (#15), onde estes pássaros são invocados, seja para consolar Orfeu ou proteger o coração de Arsinoe do sofrimento. Ambas as árias estão em fá maior, a tonalidade mais comumente usada para flauta doce, contudo a ária de Orfeu apresenta uma peculiaridade que não se repete em nenhuma da outras árias de Keiser com flauta doce: as flautas acompanham um instrumento solista, o cravo *obbligato*, que toca arpejos durante todo o tempo em que a personagem-título canta, inclusive na parte B, quando as flautas praticamente silenciam. Acreditamos que esta cena recebeu tratamento tão especial por tratar de um personagem tão fortemente associado à música, e curiosamente, esta é a cena que ilustra a capa do libreto: mostra Orfeu sentado à sombra de uma árvore com pássaros

[28] Como exemplo, temos os seis concertos de Johann Christian Schickhardt para quatro contraltos e baixo contínuo (publicados em Amsterdam entre 1713-1715), o concerto *a 6* de P. Prowo para duas contraltos, dois oboés e dois fagotes (composto ao redor de 1735), o concerto de Telemann para duas contraltos, dois oboés, cordas (v, vla1-2, vc) e baixo contínuo (TWV 54: B2, composto entre 1708-1712) e o concerto de Heinichen para quatro contraltos, cordas (v1-2, vla, vc) e baixo contínuo (composto em Dresden, após sua volta da Itália, após 1716). É curiosos notarmos que, exceto por Prowo, os demais compositores tiveram forte relação com Hamburgo, principalmente Schickhardt, que foi flautistas e oboísta da orquestra do teatro a partir de 1711/12.

segurando uma lira, talvez tocando justamente as figuras arpejadas presentes na partitura[29].

A ária de abertura de *Masaniello furioso* (#10) é também significativa, pois além de as flautas abrirem o primeiro ato, ganhando posição de destaque, elas acompanham todos os personagens nobres da ação, num momento absolutamente raro da obra de Keiser: seis personagens dialogam, com alguns momentos *a 2*. O ambiente é bucólico e os nobres espanhóis comentam quão agradáveis são a paz e a tranqüilidade de que desfrutam; as três contraltos, agrupadas na formação "v1-v2 + vc", têm basicamente duas figuras melódicas que sublinham o texto. A primeira, mais recorrente nas vozes superiores em terças, é formada por graus conjuntos que se repetem, lembrando o canto de pássaros tranqüilos, e a segunda figura, típica do "baixo", é de notas repetidas, que parecem confirmar a nobre serenidade ("edelste Gelassenheit") do momento. Esta é uma ária muito gentil em seu caráter geral, amparada pela tonalidade escolhida, sol maior.

Orquestra moderna

Após seu retorno a Hamburgo, depois da prolongada estada em Stuttgart e Copenhague, Keiser estava oficialmente afastado do *Theater am Gänsemarkt*, dirigido então por Telemann, mas continuou a produzir música para o teatro. Suas óperas desta época, após 1721, mostram uma orquestração moderna, que havia incorporado totalmente os princípios do alto barroco italiano, associando-os às experiências da capela de Dresden[30], com Heinichen e Vivaldi. Esta preparação para o que viria a ser chamado de estilo dos "gostos reunidos"[31] (posteriormente chamado "alemão") encontrou em Keiser um

[29] A ilustração da capa do libreto está no anexo II. 7.

[30] Sobre este assunto, ver: KUBITSCHEK, Ernst. *Die Verwendung der Flöte im Schaffen von Johann David Heinichen und seinen Dresdner Kollegen*. In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18.Jahrhunderts, Heft 35, pp. 34-45. Michaelstein/Blankenburg, 1988; LANDMANN, Ortrun. *Marginalien zur Dresdner Höfischen Kammermusik zwischen 1720 und 1763*. In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18.Jahrhunderts, Heft 23, pp. 11-18. Michaelstein/Blankenburg, 1983; LANDMANN, Ortrun. *Die Stellung Dresdens innerhalb der europäischen Musikzentren während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18.Jahrhunderts, Heft 8, pp. 47-56. Michaelstein/Blankenburg, 1978.

[31] Sobre este assunto, ver: LANDMANN, Ortrun. *Johann Georg Pisendel und der "deutsche Geschmack"*. In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18.Jahrhunderts, Heft 13, pp. 20-35. Michaelstein/Blankenburg, 1980; FLEISCHHAUER, Günter. Georg Philipp Telemann als Wegbereiter des "vermischten Geschmack" im Musikleben seiner Zeit. In: idem, pp. 35-49.

experimentador curioso, que manteve entre seus procedimentos aqueles que julgou válidos, coerentes e principalmente eficientes do ponto de vista da expressão dramática, sem contudo deixar de experimentar as novas opções que se apresentavam.

Não podemos falar da "inclusão" da flauta doce na nova orquestra que surgia; muito mais apropriado é falarmos de sua permanência neste grupo. Ante as já citadas múltiplas transformações pelas quais a música orquestral e instrumental passou nos anos 1720-1740, as que mais atingiram a flauta doce foram sem dúvida a mudança no conceito de timbre da orquestra e a conseqüente ascensão da flauta transversa ao naipe dos sopros, resultando na eliminação da flauta doce do grupo. A presença da flauta doce na música vocal orquestral deste período em geral é reduzida a pouquíssimas árias solo por ópera, três no máximo[32], e o instrumento praticamente desaparece do corpo da orquestra.

O comportamento de Keiser não poderia ser diferente daquele que viemos observando: manteve a flauta doce na orquestra até sua última ópera conhecida, *Circe* (1734), dobrando as cordas (violinos ou violas) à moda "antiga", mas não deixou de fazer experiências com a "novidade" dos naipes, naquilo que chamamos de orquestra moderna. As árias com a flauta doce formando um naipe com funções específicas são poucas, apenas três (*35, *37 e *42) e foram escritas em 1717 (ano que foi um verdadeiro divisor de águas na obra de Keiser[33]) e 1724 (após o seu retorno a Hamburgo). Embora a única ária com um naipe realmente independente de flautas seja a *35 (*Trajanus*, 1717), as demais já mostram uma função mais específica, como por exemplo, o dobramento com o canto e os pequenos solos de flauta, quase comentários à parte do restante da massa das cordas, assim como na ária de Penélope (*38), já referida. Perguntamo-nos se na ária *27 (*Arsinoe*, 1710) já teríamos indícios do início deste processo, pois as flautas dobram os violinos e formam a "orquestra" para o violino e o oboé solistas da ária, cabendo a questão: esta é ainda uma

[32] A exceção mais importante é sem dúvida *Sieg der Schönheit* (Vitória da Beleza), de Telemann, com sete árias para flauta doce. Além de ter sido escrita em Hamburgo, cuja forte tradição nos sopros já foi comentada, a ópera foi estreada em 1722, ano em que o grande virtuose de flauta doce Schickhardt tocava na orquestra do teatro, possivelmente acompanhado por Aloys Freymuth. A presença destes músicos pode ter servido de estímulo para que Telemann compusesse um número tão grande de árias para flauta.

[33] Marca, por exemplo, a entrada do traverso na orquestra de Keiser e a primeira ópera com supressão total das árias com contínuo.

formação antiga (do tipo concerto-ripieno) ou um indício das mudanças de orquestração a caminho?

De todo modo, salta aos olhos a dinamicidade dos procedimentos usados por Keiser, gerando uma variedade muito grande de efeitos sonoros, surpreendendo o ouvinte a cada movimento. Mesmo em um curto intervalo de tempo, como foi 1717 com *Tomyris* e *Trajanus*, ou ainda dentro de uma mesma ópera, como em praticamente todas, Keiser encontrou nas cores da orquestra sua fonte de inspiração, não se submetendo a clichês, esgotando potenciais e descobrindo novos meios de expressão.

Um *topos*: imitação de pássaros

De modo geral, o repertório vocal com flauta doce dos séculos XVII e XVIII (seja operístico ou camerístico) nos mostra que, na maioria dos casos, estas imitações são feitas por uma única flauta, com tratamento muito virtuosístico, como é o caso da ária de Aloysia (MF, I/1, #11). Um exemplo conhecido do repertório é a ária de Almirena, de Händel (*Rinaldo*, 1711, sua primeira ópera inglesa), mas Keiser apresenta um desdobramento deste procedimento na ária de Penélope (UL, I/4, *38), ao incluir uma *Flauto d'Echo*[34], que imita a flauta principal. Na verdade, temos aqui dois ecos: o que a flauta faz do canto nas palavras "Schall" (ressoar) e "Nachtigal" (rouxinol) e o que a flauta *d'Echo* faz da primeira flauta, repetindo todas as suas figuras virtuosísticas.

Encontramos outra ampliação deste gênero em relação ao tema "pássaros" nas demais árias de pássaros, a de Fernando e Clotilde (#5), Arsinoe (#15) e Orfeu (*26[35]). Na primeira ária, o casal apaixonado canta que "os pássaros falam da alegria do coração que, depois de sofrer, ri e brinca"; na segunda, a personagem-título afirma que as brincadeiras dos pequenos pássaros protegem seu coração ainda livre das correntes do amor, e na terceira, Orfeu, que está triste e pesaroso, pede aos "cantores alados" que contem seu

[34] É difícil precisar se este é o mesmo instrumento usado por J. S. Bach no Concerto de Brandemburgo no. 4. Entretanto, a proximidade das datas de composição das obras (1721 para o concerto e 1722 para a ópera) nos permite pensar que, se o instrumento não era o mesmo, a intenção em relação à imitação (e conseqüentemente ao procedimento adotado) talvez fosse. Para maiores informações ver PRINZ, 2005, pp. 202-241.

[35] Thomas Ihlenfeldt acredita ser esta a cena que está representada na capa do libreto, que mostra Orfeu segurando uma harpa e sentado à sombra de uma árvore com pássaros pousados nos galhos. A harpa seria o instrumento sugerido para a execução da parte de contínuo *obbligato* (para a ilustração, vide o anexo II.7).

sofrer, suspirem por suas queixas desta cruel separação. Como se vê, os pássaros não necessariamente estão associados a sentimentos felizes; aqui parece que Keiser privilegiou a associação direta, em que a flauta representa os pássaros (inclusive imitando seu canto com notas repetidas e grupos melódicos à maneira de um chilreio), e mais, temos a impressão de que Keiser retratou não um pássaro sozinho, mas grupos de pássaros, formados respectivamente por três, quatro e cinco flautas/pássaros. Mais original ainda é o fato de as flautas substituírem a orquestra nas três árias, inclusive com a presença das flautas tenor e baixo, com a seguinte composição:

3 vozes (= v1- v2, vc)
4 vozes (=v1-v2, vla, vc) e
5 vozes (= v1-v2, vla1-vla2, vc).

Como vimos, o tratamento dado à flauta doce por Keiser ao longo de sua extensa produção operística apresentou aspectos os mais variados, que, se por um lado correspondem plenamente aos padrões em uso, por outro apresentam uma ampliação deles. Este processo extremamente particular de desconstrução de clichês, descaracterizando o papel "típico" atribuído à flauta representou uma ampliação nos horizontes tanto da flauta como da própria música vocal orquestral. Acreditamos que se deu por necessidades e sutilezas do libreto, que encontraram em Keiser um artífice habilidoso e engenhoso, que soube lidar com os recursos disponíveis (como os músicos da orquestra do teatro) utilizando-os de modo criativo. Observamos ainda que as condições únicas que cercaram os sessenta anos de atividade do *Theater am Gänsemarkt* foram determinantes para que o gênio criativo de Keiser pudesse se manifestar em sua plenitude, fazendo dele em sua época, como dizia Mattheson, "*le premier homme du Monde*", um "imperador do canto"[36].

[36] 1713 e 1740 (para o texto integral, ver o anexo I.3).

CONCLUSÃO

Reinhard Keiser era considerado em sua época um grande melodista, um artífice engenhoso, conhecedor da orquestra e seus recursos, e estas qualidades puderam ser comprovadas no estudo de suas óperas e mais especificamente, das árias com flauta doce *obbligato*. A pesquisa revelou que Keiser foi um precursor do estilo dos gostos reunidos (*Les goûts réunis*), que viria a ser conhecido como o estilo "alemão", que se consolidou a partir dos anos 1730. Esta percepção da simultaneidade de estilos e procedimentos foi registrada desde sua primeira ópera conhecida, *Adonis* (1697), na qual observamos elementos do estilo francês associados a elementos do *Singspiel* alemão e da ópera veneziana, tornado-se uma característica permanente, encontrada ao longo das vinte e três óperas existentes. A maior ou menor participação de cada elemento em cada uma delas dependeu tanto de fatores internos quanto externos à criação musical. Nossa pesquisa revelou que Keiser foi um observador atento das mudanças de estilo que ocorreram em velocidade vertiginosa nos anos 1700-1720, além de muito sensível às variações do gosto do público do *Theater am Gänsemarkt* e às condições políticas de Hamburgo, encontrando uma maneira própria, original, de lidar com todos estes elementos, renovando e ampliando todos os procedimentos existentes.

Especificamente em relação à flauta doce, foco principal deste trabalho, comprovamos que a presença do instrumento foi diminuindo nas árias solo ou *tutti*, mas não nos movimentos instrumentais (como aberturas e sinfonias). As óperas de Keiser indicam que ele conhecia os mais novos procedimentos de composição em desenvolvimento, que apontavam para a quase extinção da ária acompanhada por instrumento solo ou *tutti* (daí o desaparecimento paulatino tanto da flauta como dos outros instrumentos na posição de "solista" instrumental na ária), a prevalência das árias com a orquestra inteira em contraposição ao solista vocal e a estratificação da orquestra em naipes, com papéis definidos. Ao longo deste processo, Keiser manteve a flauta doce em sua orquestra até sua última ópera conhecida, *Circe* (1734), adequando o uso do

instrumento aos novos padrões de orquestração e de expressão, como se vê, por exemplo na convivência da flauta doce com a flauta transversa (*traverso*). A menção à convivência harmônica destes dois instrumentos, com características próprias e usados com fins específicos e diferentes, não é gratuita. Pelo contrário, é importante para que se reflita a respeito da tão falada (e ao mesmo tempo tão pouco estudada) pretensa rivalidade entre os dois instrumentos. Trata-se de um tema recorrente na bibliografia que encontra explicações pelo viés da orquestração, sem contudo averiguar em profundidade quais foram as causas que originaram as mudanças de orquestração. Aqui se abre uma oportunidade para o estudo dos caminhos pelos quais a música instrumental passava nos anos 1730, quando houve o abandono gradual do antigo código da representação dos afetos (intrinsecamente ligado ao discurso retórico), em direção ao conceito de uma música "absoluta", autônoma, que falasse por si só. Este caminho parece oferecer explicações mais consistentes em relação à saída da flauta doce do cenário orquestral, ao invés de apenas acenar com a desvantagem de volume entre a flauta doce e a transversa.

Vimos que Keiser utilizou a flauta doce de modos totalmente distintos, respeitando convenções mas também transgredindo-as, o que gera um quadro caleidoscópico, até desconcertante. Por um lado, escreveu árias totalmente adequadas à tradição corrente, associando a flauta doce a pássaros e personagens virtuosos, em situações como o amor idealizado ou realizado, o sono ou o ambiente pastoril, com predominância de tonalidades como fá maior, ré menor e dó maior, e métricas ternárias simples (3/4) ou binárias compostas (6/8). Estas árias já seriam por si só uma contribuição importante para o repertório da flauta doce, não apenas por serem em grande número (ampliando de modo significativo o repertório orquestral e vocal com flauta doce), mas também por sua qualidade melódica, pelo engenho com que Keiser relacionou flauta(s) e voz, revelando novos procedimentos composicionais de grande efeito para o ouvinte.

Contudo, a maior surpresa que tivemos na pesquisa sobre a flauta doce nas árias de óperas de Keiser foi constatar a subversão de princípios estabelecidos, que acrescentou uma dimensão desconhecida à participação da flauta doce na música vocal do início do século XVIII. Falamos das árias cantadas por vilões e personagens de caráter dúbio,

representando sentimentos como ambição, júbilo, lamento, ironia e arrependimento, em tonalidades pouco comuns para o instrumento, como sol maior, mi bemol maior e ré maior, e métricas ainda mais raras (3/2, 24/16 e 1/2). Ficou claro aqui que a intenção de Keiser foi ampliar conceitos e procedimentos, sobrepondo-os, surpreendendo seu ouvinte, tanto pelo uso de uma orquestra de flautas-pássaros que acompanha o canto de Orfeu, quanto de duas flautas que ironicamente desdenham a virtude ou ainda, de duas flautas em uníssono com o canto, amplificando a dor da heroína virtuosa, que chora a perda do amante.

Num universo tão complexo como o de Keiser, é quase impossível encontrarmos um denominador comum para todas as árias com flauta doce. Tal atitude seria no mínimo temerária, dada a quantidade de aspectos a serem observados simultaneamente. Ainda assim, em meio à variedade e complexidade de recursos empregados, podemos talvez entrever o amor como uma tênue ligação entre as árias, quase um elemento em comum. Mas também ele aparece ampliado, desdobrado em suas diferentes faces: temos o amor realizado, o amor infeliz, aquele que não hesita em usar recursos vis para lograr seu intento, o amor que causa arrependimento e também o amor idealizado.

Ao nos depararmos com os dados revelados por esta pesquisa é inevitável nos perguntarmos sobre as circunstâncias que podem ter levado Keiser a escrever tantas árias para flauta doce. Como já citamos ao longo deste trabalho, a Alemanha possuía uma tradição muito sólida em relação aos instrumentistas de sopro, representada pelos *Stadtpfeiffer*, e a cidade de Hamburgo (onde Keiser concentrou sua atividade) oferecia condições extraordinárias para o fazer musical em geral. Embora tenham sobrevivido poucos registros, o estudo dos instrumentistas de sopro em atividade na cidade (oboístas e flautistas) confirmou a suposição de que grandes músicos integraram a orquestra do teatro, entre eles Michael Böhm, Johann Ch. Schickhardt e Aloys Freymuth. Todos tocaram em orquestras importantes da época, viajaram e eram conhecidos por seu talento, e esta é muito provavelmente uma das razões do uso absolutamente inesperado da flauta doce nas óperas de Keiser, muito acima da média que observamos para compositores

tradicionalmente ligados à flauta doce, como Händel e Telemann. Como compositor tão inventivo e colorista habilidoso, Keiser deve ter se sentido estimulado a escrever para o instrumento, sabendo que encontraria intérpretes capazes de corresponder à expectativa do seu texto musical.

A obra de Keiser infelizmente se perdeu em duas circunstâncias: na primeira, por avaliações equivocadas e preconceituosas da historiografia do século XIX, que o baniram da história da música, e na segunda, por eventos de efeito material, como o gigantesco incêndio ocorrido em Hamburgo em 1842 e os bombardeios sofridos pela cidade durante a 2ª. Guerra Mundial, que destruíram bibliotecas e acervos em geral. A redescoberta da obra de Keiser em meados do século XX e a conseqüente retomada do interesse por ela representam a oportunidade de repensarmos não apenas a obra de Reinhard Keiser, mas também, de revermos conceitos sobre a história da ópera alemã e sobre o repertório da flauta doce. Como vimos, no que diz respeito ao repertório operístico com flauta doce, Keiser foi mais prolífico do que qualquer compositor, escrevendo um número surpreendente de árias e influenciando seus contemporâneos, especialmente Graupner, Händel e Telemann.

Tendo como argumento as características que emergiram do estudo das óperas de Keiser, devidamente referendadas pelos comentários de compositores e estudiosos desde o século XVIII, entendemos que sua produção necessita de um olhar mais atento, tanto da musicologia como dos intérpretes. Um estudo desta natureza poderia abranger os mais variados enfoques na produção keiseriana: o tratamento dado a instrumentos específicos, o estudo de suas técnicas de orquestração e instrumentação, a construção de seus recitativos, seu papel na consolidação de um estilo alemão de ópera e sua influência junto a compositores como Händel, Graupner, Schürmann, Schiefedecker, Telemann e J. S. Bach, que justificariam o comentário de Quantz: "Keiser estimulou de modo primoroso a nova maneira de cantar. Incontestavelmente, o bom gosto musical na Alemanha tem muito que lhe agradecer (...)" (1752, p. 330). Quantz ainda incluiu Keiser entre os compositores que "(...) ao invés de adotar na música o *stilus* disponível, introduziram o *goût* na Música,

impossível de ser ensinado, e com isso serviram aos princípios progressistas" (1752, p. 330).

O mais importante não é classificar a obra de Keiser, mas sim, olharmos com atenção seus procedimentos e entendermos o papel de sua obra nas transformações pelas quais passava o universo musical germânico da época, pois são justamente o engenho, o "gênio" e a inquietude criativa as qualidades mais freqüentemente atribuídas a Keiser, tanto por seus contemporâneos como pelos que o sucederam.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. LIVROS, ARTIGOS e ENCARTES DE CDs

ABERT, Anna A. *Die Barockoper. Ein Bericht über die Forschung seit 1945.* AM, vol. 41, Fasc. 3/4, (Jul Dec. 1969), pp. 121-164.

AIKIN, Judith. *A Language for German Opera.* Wiesbaden, Harrassowitz, 2002.

_____. *Narcissus and Echo: a Mythological Subtext in Harsdörfer´s Operatic Allegory "Seelewig" (1644).* ML, vol. 72, no. 3 (Aug., 1991), pp. 359-371.

_____. *German Baroque Drama.* Boston, Twayne, 1982.

ALBERT, Thomas. *Masaniello furioso* (encarte do CD homônimo). Bremen, CPO, 1993.

ANDERSON, Nicholas. *Rameau in the recording studio.* EM, May, 1993, pp. 251-261.

ANDRÈS, Ramón; *Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J. S. Bach.* Barcelona, Bibliograf, 1995.

ARNOLD, Denis. *L´Incoronazione di Poppea and Its orchestral Requirements.* MT, vol. 104, nr. 1441 (Mar., 1963), pp. 176-178.

BARTEL, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (3ª ed.). Laaber, Laaber, 1997.

BECKER, Heinz. *"Becker Schriften" aus Hamburguer Relations-Courier.* Material datilografado, sem data e não publicado, contendo todas as referências publicadas no jornal *Hamburguer Relations-Courier* quanto à atividade musical em Hamburgo e outras cidades européias importantes entre 1707 e 1736. Cópia gentilmente cedida por Thomas Ihlenfeldt em maio de 2006.

_____. Verbete "Keiser" no MGG (1ª. edição).

BERTHOLD, Margot. *A História Mundial do Teatro.* São Paulo, Perspectiva, 2000.

BIANCONI, Lorenzo e **WALKER**, Thomas. *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera.* EMH, vol. 4 (1984), pp. 209-296.

_____. *Il Seicento - Storia della Musica.* EDT, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, 1982, vol.IV, p. 248.

BLANKEN, Christine. Verbete "Keiser" no MGG (2ª. edição).

BRAUN, Werner. *Vom Remter zum Gänsemarkt: aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper 1677-1697.* Saarbrücken, 1987.

_____. *Händel und die frühdeutsche Oper* in: *Karlsruher Händel-Vorträge.* Karlsruhe, 1985, pp. 51-85.

_____. *"Die drey Töchter Cecrops" (...).* AMw, 40. Jahrg., H. 2 (1983), pp. 102-125.

BRENNER, Rosamond D. *Emotional Expression in Keiser's Operas.* MR, xxxiii, 1972.

BROCKPÄHLER, Renate. *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland.* Emsdetten/Westphalen, Lechte, 1964.

BRODER, Nathan. *The Begginings oh the Orchestra*. JAMS, vol. 13, no. 1/3, 1960, pp. 174-180.

BRUGIÈRE-ZEIβ, Danielle. *Seelewig de G. Ph. Harsdörfer et S. Th. Staden (1644): un opera?* Berna, Peter Lang, 2003.

BUELOW, George. *Opera in Hamburg 300 Years Ago*. MT, vol. 119, no. 1619. (Jan., 1978), pp. 26-28.

_____. *Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: a selective Bibliography*. N 30 (1973), pp. 250-259.

_____. *Die schöne und getreue Ariadne (Hamburg 1691): A Lost Opera by J. G. Conradi Rediscovered.* AM, vol. 44, Fasc. 1. (Jan. - Jun., 1972), pp. 108-121.

_____. *An Evaluation of Johann Matthesons Opera "Cleopatra" (Hamburg, 1704).* In: *Festschrift Karl Geiringer*, Londres, 1970, pp. 92-107.

BURKHOLDER. J. Peter. *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field.* Notes, 2nd Ser., vol. 50, no. 3. (Mar., 1994), pp. 851-870.

BURROWS, Donald. *Handel.* Nova Iorque, Schirmer, 1994.

_____. *Handel´s London Theatre Orchestra.* EM, vol.13 no. 3 (Aug. 1985), pp. 349-357.

BURT, Nathaniel. *Opera in Arcadia.* MQ, vol. 41, no. 2 (Apr., 1955), pp. 145-170.

BUSCH, G. e **HARPER**, A. J. (org). *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18.Jahrhunderts.* Amsterdam, Atlanta, 1992.

CARSE, Adam. *The History of Orchestration.* Nova Iorque, Dover, 1964.

_____. *XVII Century Orchestral Instruments.* ML, vol. 1, no. 4 (Oct., 1920), pp. 334-342.

CHRYSANDER, F.; *Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction Von Reinhard Keiser (1703-1706).* AMZ, new ser. xv (1880), pp. 15-88. (ou: 15-25, 33-41, 49-55, 65-72 e 81-88).

_____. *Adonis. Oper Von Reinhard Keiser.* AMZ xiii (1878), pp. 65-69, 81-87, 97-101.

_____. *Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern Von 1678 bis 1728, gedruck im "Musikalischewn Patrioten", mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751.* AMZ xii (1877), pp. 198, 215, 234, 245, 261, 280.

CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica: Introduzione Alla Retorica Musicale.* Turim, UTET, 1991.

CLOSTERMANN, Annemarie. *Engagement mit Tradition.* Concerto, Nr. 3, Jg. III, April 1986, pp. 10-13.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Alemã.* São Paulo, Perspectiva, 2000.

_____. *A Ópera Barroca Italiana.* São Paulo, Perspectiva, 2000.

COEYMAN, Barbara. *Theatres for Opera and Ballet during the Reigns of Louis XIV and Louis XV*. EM, vol. 18, no. 1 (Feb., 1990), pp. 22-37.

CROSS, Milton. *Complete Stories of the Great Operas.* Nova Iorque, Double Day Company, 1952.

CUDWORTH, Charles. *Handel and the French Style.* ML, vol. 40, no. 2. (Apr., 1959), pp. 122-131.

_____. *"Baptiste´s Vein": French Orchestral Music and its Influence from 1650 to 1750.* PRMA, 83d Sess. (1956-1957), pp. 29-47.

_____. *Ie Olde Spuriosity Shoppe Or....* N, 2nd ser. vol. 12, no. 4 (Sep. 1955), pp. 533-553.

CUMMINGS, Graham. *Handel´s Compositional Methods in his London Operas of the 1730s and the unusual case of 'Poro, Ré Del´Indie' (1731).* ML,vol. 79, no. 3 (Aug. 1998), pp. 346-367.

DAHLHAUS, Carl. *Zum Affektbegriff der frühdeutschen Oper.* HJbMw 5 (1981), pp. 107-111.

DART, Thurston. *Bach´s "Flauti d´Echo".* Music and Letters, Vol. 41, No. 4 (Oct. 1960), pp. 331-341.

DE LA VIÉVILLE, Le Cerf: *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française I-III.* Bruxelas, 1705/6. Genebra, Reedição Minkoff, 1972.

DEAN, Winton. *Handel and Keiser: Further Borrowings.* CMc, No. 9 (1969), pp. 73-80.

_____. *The Performance of Recitative in Late Baroque Opera.* ML, vol. 58, no. 4. (Oct., 1977), pp. 389-402.

_____. *Handel´s Riccardo Primo.* MT, vol. 105, no. 1457 (Jul. 1964), pp. 498-500.

DEANE, Basil. *Keiser's 'Masaniello furioso'.* MT, vol. 114, no. 1569. (Nov., 1973), pp. 1105-1106.

_____. *Reinhard Keiser: an Interim Assessment*. S, iv (1974), 30-41.

DENT, Edward. *The Nomenclature of Opera-II*. ML, vol. 25, no. 4. (Oct., 1944), pp. 213-226.

DITTRICH, Marie-Agnes. *Musikstädte der Welt. Hamburg*. Laaber, Laaber, 1990.

DÖHRING, Sieghart. *Theologische Kontroversen um die Hamburger Oper.* In: *Festschrift Klaus Hortschanksy zum 60. Geburtstag* (Axel Beer, ed.) Tutzing, Hans Schneider, 1995, pp. 111-123.

DOMMER, Arrey von. *Die deutsche Oper in Hamburg zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts.* AMZ, NF2 (1864), colunas 217-223, 233-237, 249-254 e 273-277.

DONINGTON, Robert. *Baroque music: style and performance.* Nova Iorque, Norton, 1982.

DRAUSCKE, Hansjörg. ***Die deutschen weltichen Kantaten Reinhard Keisers***. Wilhelmshaven, Noetzel, 2004.

DÜRR, Walther. *Sprache und Musik*. Kassel, Bärenreiter, 1994.

EPPELSHEIM, Jürgen. *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys.* Tutzing, Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Vol. 7, 1961.

FREDERICHS, Henning. *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons.* Munique, 1975.

GROUT, Donald Jay. *A Short History of Opera* (3ª ed). Nova Iorque, Columbia University Press, 1988.

_____. *German Baroque Opera*. MQ, vol. 32, no. 4. (Oct., 1946), pp. 574-587.

HAREWOOD, Conde de (org.). *Kobbé: o Livro Completo da Ópera.* Rio de Janeiro, Zahar, 1991.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical.* Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

HARRIS-WARRICK, Rebecca. *Magnificence in motion: Stage musicians in Lully´s ballets and operas.* COJ, vol. 6, no. 3 (Nov. 1994), pp. 189-203.

_____. *From Score into Sound: Question of Scoring in Lully´s Ballets.* EM, vol. 21, no.3 (Aug. 1993), pp. 354-362.

HAYNES, Bruce. *The eloquent Oboe. A History of the Hautboy 1640-1760.* Oxford, Oxford University Press, 2001.

HEIDECKER, Martin. *Block- und Querflöten in den Opern Georg Friedrich Händels*, *in*: TIBIA, 1996 vol. 1. Celle, Moeck, 1996.

HERMANN-BENGEN, Irmgard. *Tempobezeichnungen*. Tutzing, Hans-Schneider, 1959.

HIEMKE, Sven. Prefácio do *Critica Musica*, de Mattheson. Laaber, Laaber, 2003.

HIRSCHMANN, Wolfgang. Prefácio da edição de *Emma und Eginhard*, de Telemann. Kassel, Bärenreiter, 1999.

HOLMES, William. *Opera observed.* Chicago, University of Chicago Press, 1993.

HUFF, Steven. *The Early German Libretto: Some Considerations Based on Harsdörfer´s 'Seelewig'*. ML, vol. 69, no. 3, July/1988, pp. 345-355.

HUNT, Edgar. *The Recorder and its Music.* Londres, Eulenburg (Faber), 1977.

IHLENFELDT, Thomas. Encarte do CD *Der geliebte Adonis*, gravadora CPO/Radio Bremen, 2001 (pp. 14-20).

JAACKS, Gisela. *Hamburger Barock* (encarte do CD de mesmo nome). Hamburgo, Ambitus, 1989.

JACOBS, Renée. *Warum spielen wir Croesus?* (encarte do CD *Croesus*). Berlim, CPO, 2000, pp. 46-49.

KELLER, Peter. *Die Oper Seelewig von Sigismund Theophil Staden und Georg Phillip Harsdörfer.* Berna, Paul Haupt, 1977.

KLEEFELD, Wilhelm. *Das Orchester der Hamburger Opera (1678-1738)*, in: SIM 1. Jahrg., H. 2. (Feb., 1900), pp. 219-289.

_____. *Das Orchester der ersten deutschen Oper Hamburg (1678-1738).* Berlin, R. Boll, 1838.

KLEINERT, Elke. *Die Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs.* TCC da Escola Superior de Música e Arte Dramática de Stuttgart (Alemanha), 1989/90.

KNAPP, J. Merril. *Handel's First Italian Opera: 'Vincer se stesso e la maggior vittoria' Orpheus 'Rodrigo' (1707).* ML, vol. 62, no. 1. (Jan., 1981), pp. 12-29.

KOCH, Klaus-Peter. *Reinhard Keiser (1674-1739) Leben und Werk.* Teuchern, Förderkreis "Reinhard Keiser-Gedenkstätte", 1999.

_____. *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18.Jahrhundert.* Köln, Brusniak und Clostermann, 1996.

_____. *Reinhard Keisers Schaffen im Hinblick auf Französische Einflüsse,* in: Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18.Jahrhundert (Tagungsbericht 10. Arloser Barockfestspiele 1995). Köln, Brusniak und Clostermann, 1996, pp. 77-91.

_____. *Keiser, Graupner, Grünewald und Schieferdecker: die Jahre 1706-1709*, in: Georg Friedrich Handel: ein Lebensinhalt: Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934-1993). Kassel/Halle, 1995, pp. 413-22.

_____. *Reinhard Keiser als Georg Friedrich Händels Lehrmeister an der Hamburger Oper*, in: Händel-Hausmitteilungen. Halle, 1993, Heft 1, pp. 10-13.

_____. *Reinhard Keiser (1678-1739)und seine Beziehungen zur Feudaligen Muikkultur in Thüringen.* Material datilografado e não publicado, apresentado em palestra em Halle, 15.04.1990.

_____. *Zu Reinhard Keisers Spätschaffen,* HJb xxxvi (1990), pp. 91-105.

KRETZSCHMAR, Hermann. *Das erste Jahrhundert der deutsche Oper*, in: SIM, 3.Jahrgang, Heft 2 (Feb. 1902), pp. 270-293.

KROGH, Torben. *Reinhard Keiser in Kopenhagen.* Festschrift Johannes Wolf, Berlin, 1929, pp. 79-87.

KRÜGER, Liselote. *Die hamburgische Musikorganisation im XVIII. Jahrhundert.* Leipzig/Estrasburgo/Zurique, 1933.

LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization.* Nova Iorque, Norton, 1997.

LASOCKI, David. *Literary and Theatrical References to the Recorder,* in: The Recorder Homepage, http://www.iinet.net.au/~nickl/recorder.html, 2002.

_____. *Handel's Original Recorder Music: a Bibliography* in: REJ no. 3, 1996.

_____. *Professional Recorder Playing in England 1500-1740. II: 1640-1740.* EM, vol. 10, no. 2 (Apr. 1982), pp. 182-191.

_____. *Johann Christian Schickhardt.* TIBIA, 1977, Heft 3, pp. 337-343.

_____. *Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762). A Contribution to his Biography and a Catalogue of his Works.* TVNM, D.27ste, Afl. 1ste., pp. 28-55.

LEICHTENTRITT, Hugo. *Reinhard Keiser in seinen Opern: ein Beitrag zur Geschichte der frühen deutschen Oper.* Berlin, Tessarotypie Actges, 1901.

LEOPOLD, Silke. *Die Oper im 17.Jahrhundert.* Laaber, Laaber, 2004.

_____. *The Orchestra in Early Opera.* MQ, vol. 80, Summer 1996, pp. 265-268.

_____. *Feinds und Keisers Masaniello furioso: eine politische Oper?* HJbMw, v (1981), pp. 55-68.

LINDE, Hans-Martin. *Handbuch des Blockflötenspiels.* Mainz, Schott, 1984 (2ª ed.).

LINDNER, Ernst Otto. *Die erste stehende deutsche Oper*, 2 vols. Berlin, Schlesinger, 1855.

LÜCKER, Arno. *Reinhard Keisers Orpheus-Opern – Anmerkungen zu den Libretti.* FZMw, Jg. T (2004), pp. 69-92.

MACFARREN, G. A. *The Lyrical Drama.* PMA, 6th session.

MARX, Hans Joachim e **SCHRÖDER**, Dorothea. *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper, Katalog der Text-Bücher (1678-1748).* Laaber, Laaber, 1995.

_____. *The Instrumentation of Handel´s Early Italian Works.* EM, vol. 16, no. 4 (Nov. 1988), pp. 496-505.

_____. *Johann Matthesons Nachlass Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg.* AM, vol. 55, Fasc. 1. (Jan. - Jun., 1983), pp. 108-124.

_____. *Politische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hamburger Oper.* HJbMw, vol. V (Opernsymposium 1978 in Hamburg), 1981, pp. 81-88.

_____. *Geschichte der Hamburger Barock Oper: Ein Forschungsbericht.* HJbMw, vol. iii (Studien zur Barockoper), 1978, pp. 7-34.

MATHER, Betty Bang. *Interpretation of French Music from 1675 to 1775.* Nova Iorque, McGinnis & Marx, 1973.

MATTHESON, Johann. *Die neueste Untersuchung der Singspiele* (1744). Berlim, Nationales Druckhaus VOB, 1975.

_____. *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740), Kassel/Basel, Bärenreiter, 1969.

_____. *Der volkommene Capellmeister* (1739). Kassel, Bärenreiter, 1991.

_____. *Der musikalische Patriot, welcher…* (1728). Kassel, Bärenreiter, 1975.

_____. *Critica Musica* (1722/25). Laaber, Laaber, 2003.

_____. *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). Laaber, Laaber, 2004.

MAYER-REINACH, Albert. *Carl Heinrich Graun als Opernkomponist*. SIM, 1. Jahrg., H. 3. (May, 1900), pp. 446-529.

MCCREDIE, Andrew. Verbete "Keiser" no NGDMM.

MEIEROTT, Lenz. *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18.Jahrhunderts.* Tutzing, Hans Schneider, 1974.

MERBACH, Paul Alfred. *Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750. A*Mw, 6. Jhrg., H.3 (Nov., 1924), pp. 354-372.

MEYER, R. *Die Hamburger Oper, 1678-1730: Einführung und Kommentar zur dreibändigen Textsammlungen.* Millwood, Nova Iorque, 1984.

MIEHLING, Klaus. *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik.* Wilhelmshaven, Noetzel, 1993.

MILHOUS, Judith. *Opera Finances in London, 1674-1738.* JAMS, vol. 37, no.3 (Autumn, 1984), pp. 567-592.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: Cartas sobre a Dança.* São Paulo, Edusp/Fapesp, 1998.

MOSER, Dietz-Rüdiger. *Oper und Karneval. Anmerkungen zur Frühgeschichte der Oper.* In: Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag (30. Dezember 1996), Christoph-Hellmuth Mahling (ed.). Tutzing, Hans Schneider, 1997, pp. 301-321.

MÜLLER, Erich H.. *Zum Repertoire der Hamburger Oper Von 1718 bis 1750,* in: AMw 7 (1925), pp. 329-333.

MUNICH, Richard. *Kuhnau's Leben.* SIM, 3. Jahrg., H. 3. (Mai, 1902), pp. 473-527.

NAGEL, Wilibald. *Das Leben Christoph Graupner's.* SIM, 10. Jahrg., H. 4. (Jul. - Sep., 1909), pp. 568-612.

_____. *Gottfried Grünewald.* SIM, 12. Jahrg., H. 1. (Oct. - Dec., 1910), pp. 99-107. Sess. (1879 - 1880), pp. 125-140.

NOAK, Elisabeth. *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goetheszeit.* Mainz, Schott's Söhne, 1967.

O'KELLY, Eve. *The Recorder Today*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

PALISCA, Claude. *Baroque Music.* New Jersey, Prentice Hall, 1991.

PARKER, Roger. *The Oxford Ilustrated History of Opera.* Nova Iorque, Oxford University Press, 1994.

PATTERSON, Scott. *Performing Handel's Cantata "Nel dolce dell'oblio", in*: American Recorder, sept./1998, pp. 9-14.

PEAKE, Luise, E. *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18.Jahrhunderts* (resenha). ML, vol. 75, no. 1 (Feb., 1994), pp. 72-74.

PETZOLDT, Richard. *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674-1739).* Düsseldorf, Nolte, 1935.

PRINZ, Ulrich. *Johann SebastianBachs Instrumentarium.* Kassel, Bärenreiter, 2005.

PROD´HOMME, J. G e **BAKER**, Theodore. *Austro-German Musicians in France in the 18th-Century.* MQ, vol. 15, no. 2 (Apr. 1929), pp. 171-195.

REILLY, Edward R. *Quantz on National Styles in Music.* MQ, vol. 49, no. 2. (Apr., 1963), pp. 163-187.

REUTER, Christoph. *Klangfarbe und Instrumentation.* Frankfurt, Lang, 2002.

ROBERTS, John H. *Keiser and Handel at the Hamburg Opera.* Leipzig, Händel Jahrbuch, 1990 (xxxvi), pp. 63-87.

_____. *Handel's Borowings from Keiser.* Göttinger Händel-Beiträge ii, ed. H. J. Marx. Kassel, Bärenreiter, 1986, pp. 51-76.

_____. *Handel's Borowings from Telemann: an Inventory.* Göttinger Händel-Beiträge 1, ed. H. J. Marx. Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 147-171.

ROBINSON, Percy. *Handel's Early Life and Mainwaring.* MT, vol. 66, no. 991. (Sep. 1, 1925), pp. 814-816+820.

_____. *Was Handel a Plagiarist?* MT, vol. 80, No. 1158. (Aug., 1939), pp. 573-577.

ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães.* São Paulo, EDUSP/Perspectiva/UNICAMP, 1993.

ROWLAND-JONES, Anthony. *Mutmassungen über Lullys Erstmaligen Einsatz spätbarocker Blockflöten des Hotteterre-Typus.* TIBIA, Heft 4/2004, pp. 264-275.

RUDOLPH, Johanna. *Masaniello Von Reinhard Keiser und Barthold Feind. Eine frühe deutsche Oper*. Leipzig, 1968.

RUHNKE, Martin. *Zum Schaffen Telemanns.* M, 35.Jahrgang, 1981, Heft 1, pp.11-18.

SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music.* Nova Iorque, Schirmer/Macmillam, 1990.

SADLER, Graham. *Rameau´s Singers and Players at the Paris Opéra.* EM, vol.11, no. 4 (October 1983), pp. 453-476.

_____. *Rameau and the Orchestra.* PRMA, vol. 108 (1981-1982), pp.47-68.

SAMUEL, Harold. *A German Musician Comes to London in 1704.* MT, vol. 122, no. 1663 (Sep. 1981), pp. 591-593.

SCHIEDERMAIR, Ludwig. *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens.* Bonn-Berlim (2. ed.), 1940.

_____. *Die Oper an den badischen Hofen des 17. u. 18. Jahrhunderts: II. Abschnitt: Die Blutezeit der deutschen Oper.* SIM, 14. Jahrg., H. 3. (Apr. - Jun., 1913), pp. 369-449.

_____. *Die Anfänge der Münchener Oper.* SIM, 5. Jahrg., H. 3. (May, 1904), pp. 442-468.

SCHLETTERER, Hans Michael. *Das deutsche Singspiel* (1863). Hildesheim, Olms, 1975.

SCHMIDT, Gustav Firedrich. *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Kaspar Schürrmann's.* Regensburg, Bosse, 1933/34.

SCHIMTZ, Eugen. *Zur musikgeschitlichen Bedeutung der Harsdörferschen "Frauenzimmergesprächspiele".* In: *Festschrift zum 90. Geburtstage (…)… Kochus Freiherrn von Liliencron (…).* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1910, pp. 254-277.

SCHMITZ, Hans-Peter. *Die Kunst der Verzierung im 18.Jhdt.* Kassel, Bärenreiter, 1955.

SCHREIBER, Ulrich. *Opernführer für Fortgeschrittene.* Kassel, Bärenreiter, 2002.

SCHRÖDER, Dorothea. *Die schöne Gräfin Königsmarck.* Wienhausen, Hellmut Saucke, 2003.

_____. *Zeitgeschichte auf der Bühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745).* Göttingen, Vandenhoeck, 1998.

_____. *Cristina von Schweden in Hamburg.* Hamburgo, Hellmut Saucke, 1997.

SCHULZE, Walter. *Die Quellen der Hamburger Oper (1678-1738)*, in: Mitteilungen aus der Bibliothek der Hansestadt Hamburg, new ser., 4 (Hamburgo, 1938).

SEIFFERT, Max. *Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg.* SIM, 2 Jahrgang, H. 1 (Nov. 1900), pp. 76-132.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Instrumentation and Genre in Italian Music, 1600-1670.* EM, vol. 19, no.1 (Fev. 1991), pp. 1-67.

_____. *Italian Oratorio and Baroque Orchestra.* EM, vol. 16, no. 4 (Nov. 1988), pp. 506-513.

_____. *One Hundred Venetian Arias of the Late Seicento in the Bodleian Library*. N, 2nd. Ser, vol. 4, no. 3 (Mar. 1984), pp. 503-508.

SERWER, Howard. Reply to: *John Robert, Keiser and Handel at the Hamburg Opera*, in: HJb xxxvi (1990), p. 89.

SHELDON, David A. *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated.* AM, vol. 47, Fasc. 2. (Jul. - Dec., 1975), pp. 240-270.

SIMSON, Adrienne; *The orchestral recorder,* in: The Cambridge Companion to the Recorder, 1990, pp. 91-106.

SITTARD, J. *Reinhard Keiser in Württenberg.* MMG, xviii (1886), pp. 3-12.

SMITH, Douglas A. *Sylvius Leopold Weiss.* EM, vol.8, no. 1 (Jan.1980), pp.47-58.

SPITZER, John e **ZASLAW**, Neal. *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815.* Nova Iorque, Oxford, 2004. ISBN 0-19-816434-3.

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Rochester, University os Rochester Press, 1981.

STERNFELD, Frederick. *Orpheus, Ovid and Opera.* JRMA, vol. 113, no. 2. (1988), pp. 172-202.

STRAETEN, E. van der. *Handel´s use of Uncommon Instruments and Combinations.* MT, vol.67, no. 1001 (Jul., 1, 1926).

STROHM, Reinhard. *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century.* Londres, Yale University Press, 1977.

STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History.* W. W. Nova Iorque, Norton & Company, 1998.

STUBBS, Stephen. *Johann Mattheson. The russian connection: the rediscovery of Boris Goudenow and his other lost operas*. EM, vol. 33 (May, 2005), pp. 283-292.

TEREY-SMITH, Mary. *Orchestral Practice in the Paris Opera (1690-1764), and the Spread of French Influence in Europe.* SMASH, T. 31, Fasc. 1/4. (1989), pp. 81-159.

TERPANDER. *The Recorders.* MT, vol. 79, no. 1147 (Sept. 1938), pp. 653-656.

THEIL, Hans-Joachim. *Reinhard Keisers Masaniello furioso: Notizen zur Herausgabe einer Hamburger Barockoper.* Bern/Stuttgart, Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, Serie III, Band 3 (1978), pp. 107-142.

THIEME, Ulrich. *Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper des 17. Jahrhunderts*. Celle, Moeck, 1989.

_____. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock.* Celle, Moeck, 1984.

THOMSON, Jonh (editor). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

TIMM, Colin. *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and his Music.* Oxford, Oxford University Press, 2003.

UNGER, H.H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18.Jahrhundert.* Würzburg, Georg Olms, 1941.

VOIGT, F. A. *Reinhard Keiser,* in: CHRYSANDER, F., SPITTA, Ph. e ADLER, G. VJzfMw, Sechster Jahrgang. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1890, pp. 151-203.

WAGENKNECHT, Christian. *Deutsche Metrik: eine historische Einführung.* Munique, Beck, 1999.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec* (1732). Kassel, Bärenreiter, 2001.

WARRACK, John. *German Opera. From the Begginings to Wagner.* Nova Iorque, Cambridge, 2001.

WEAVER, Robert. *The Orchestra in Early Italian Opera.* JAMS, Vol. 17, No. 1 (Spring), 1964), pp. 83-89.

WELCH, Christopher. *Literature Relating to the Recorder.* PRMA, 24th. Sess. (1897-1898), pp. 145-224.

WENDT, Joachim. *Materialien zur Geschichte der frühen Hamburger Oper. I – Eigentümer und Pächter.* Norderstedt, Books on Demand, 2002.

WENZEL, Joachim E. *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*, 2 vols. Hamburg/Braunschweig, 1978.

WESTRUP, J. A. *The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630-1750.* Nova Iorque, Oxford University Press, 1975.

_____. *Monteverdi and the Orchestra.* ML, Vol. 21, No.3 (Jul., 1940), pp. 230-245.

WINEMILLER, John T. *Recontextualizing Handel's Borrowing*. JM, vol. 15, no. 4. (Autumn, 1997), pp. 444-470.

WINKLER, ?. Encarte do CD *Seelewig*. Gravadora CPO, 2003.

WOLFF, Hellmuth Christian. *Die Oper II (18.Jhdt).* Laaber, Laaber, 1985.

_____. *Ein Engländer als Direktor der alten Hamburger Oper.* HJbMw 3 (1978), pp. 75-83

_____. *Die Oper I (Anfänge bis 17. Jhdt).* Köln, Arno Volk, 1971.

_____. *Die Barockoper in Hamburg (1678-1738),* 2 vols, Wolfenbüttel, Möseler, 1957.

WOOD, Caroline. *Orchestra and Spetacle in the tragédie em musique 1673-1715: oracle, sommeil and tempête.* PRMA 108 (1981-2), pp. 25-46.

ZASLAW, Neal. *When is an orchestra not an orchestra?* EM, vol. xvi (1988), pp. 483-95.

_____. *An english "Orpheus and Euridice" of 1697.* MT, vol. 118, No. 1616 (Oct., 1977), pp. 805-808.

ZELLE, Friedrich: *Noch einmal Keiser.* In: Vierteljahresschrift für Musik-Geschichte vi (1890), pp. 151-203.

ZELM, Klaus. *Georg Phillip Telemann und Reinhard Keiser: zur Konzeption der Opernarie um 1730, in*: *Telemann und seine Freunde. Kontakte-Einflüsse-Auswirkungen* (Konferenzbericht Telemann – Konferenz Madgeburg 1984) Magdeburg ii (1986), pp. 3-14.

_____. *Stillkritische Untersuchungen an einem Opernpasticcio. Reinhard Keisers Jodelet.* In: Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag. Laaber, Laaber, 1982, pp. 10-25.

_____. *Zur Verarbeitung italienischer Stoffe auf der Hamburger Gänsemarkt-Oper.* HJbMw, v (1981), pp. 89-106.

_____. *Reinhard Keiser und Georg Phillip Telemann: zum Stillwandel an der frühdeutschen Oper in Hamburg,* in: *Die Bedeutung Georg Phillip Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18.Jahrhundert, Magdeburg* (1981), pp. 104-13.

_____. *Die Sänger der Hamburger Gänsemarkt-Oper.* HJbMw 3 (1978), pp. 35-73.

_____. *Die Opern Reinhard Keisers.* Munique, Katzbichler, 1975.

ZOHN, Steven. *New Light on Quantz´s Advocay of Telemann´s Music.* EM, vol. 25, no. 3 (Aug. 1997), pp. 441-461.

2. DICIONÁRIOS

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega* (2 vols.). Petrópolis, Vozes, 1991.

RÖRICH, Lutz. *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* (3 vols.). Freiburg, Herder, 1991 (1994).

Musik in Geschichte und Gegenwart (edição digital). Berlim, Directmedia, 2001.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Nova Iorque, Macmillan Publishers, 2001.

The New Grove Dictionary of Opera. Nova Iorque, Macmillan Publishers, 1997.

The New Oxford History of Music, Opera and Church Music. Oxford, Oxford, 1975.

Vocabulário Onomástico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1999.

3. DISCOGRAFIA

CONRADI, Johann Georg. *Ariadne.* Boston Early Music Festival Orchestra and Chorus, Paul O'Dette (direção musical), CPO, 2005.

KEISER, Reinhard. *Der geliebte **Adonis**.* Thomas Ihlenfeldt (direção musical), CPO, 2001.

_____. *La Bella Cantatrice.* Thomas Ihlenfeldt (direção musical), CPO, 2003.

_____. *Croesus*. Akademie für Alte Musik Berlin, Renée Jacobs (direção musical), CPO, 2000.

_____. *Markus Passion.* Claves, 1993.

_____. *Masaniello furioso.* Thomas Albert (direção musical), CPO, 1993.

_____. *Reinhard Keiser in Arkadien*. Thomas Albert (direção musical), Ambitus, 1998.

_____. *Reinhard Keiser. Opera Arias and Instrumental Works.* La Ricordanza, MDG, 2001.

_____. *Die grossmuthige **Tomyris**.* Hans-Martin Linde (direção musical), EMI/Reflexe, 1988.

KUSSER, Johann Sigismund. *Composition de Musique (1682).* Les Enchantants, Klaus Westermann (direção musical), Musicaphon, 2004.

STADEN, Sigismund Gottlieb. *Seelewig.* Il Ciarlatani, Klaus Winkler (direção musical), CPO, 2003.

STEFFANI, Agostino. *Suites Théatrales.* Sonatori de la Gioiosa Marca, Divox Antiqua, 2003.

TELEMANN, Georg Philipp. *Damon.* La Stagione Frankfurt, Michael Schneider (direção musical), CPO, 1997.

_____. *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho.* La Stagione Frankfurt, Michael Schneider (direção musical), CPO, 1993.

VÁRIOS AUTORES. *Hamburger Barock. Mancherlei Lob=Lust=Schertz=Schmerz=Leid= und Freuden=Lieder.* Ambitus, 1989.

VÁRIOS AUTORES. *Ouvertüren für die Hamburger Oper.* Akademie für Alte Musik Berlin, Renée Jacobs (direção musical), Harmonia Mundi, 2005.

4. PARTITURAS – Manuscritos autógrafos e não-autógrafos[1]

4.1. ÓPERAS DE KEISER

KEISER, Reinhard. *Achiles.* Mus. ms. 30 316.

_____. *Der geliebte **Adonis**.* Mus. ms. 11 480.

_____. ***Almira**, Königin aus Castilien.* Mus. ms. 30 341.

_____. *Arsinoe.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 5.

_____. *Aurora.* Mus. ms. 11 498.

_____. *Der **Carneval** von Venedig.* ÖNM, Mus. ms. 17 907; D-Hs Ms. NDVI 2889.

_____. *Carolus IV.* Mus. ms. 11 496.

_____. *Der sterbende **Cato**.* Mus. ms. 11 498.

_____. *Circe.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 1.

_____.*Claudius.* Mus. ms. 11 485.

_____. *Croesus.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 4.

_____. *Cupido.* Mus. ms. 11 487.

_____. *Desiderius.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 2.

[1] Salvo indicação em contrário, todos os manuscritos fazem parte do acervo da Staatsbibliothek zu Berlin – Preuβischer Kulturbesitz (SBB).

_____. *La **fedeltà coronata**.* Mus. ms. 11 498.

_____. *La **Forza della Virtù** oder Die Macht der Tugend.* Mus. ms. 11 482.

_____. *Fredegunda.* Mus. ms. 11 474.

_____. *Heraclius.* Mus. ms. 11 483, Mus. ms. 11 496 e Mus. ms. 11 499.

_____. ***Hercules** und Hebe.* D-Gs 2, Mus. VII Rara.

_____. *L'**Inganno** fedele.* Mus. ms. 11 496.

_____. *Der [...] geschlossene Tempel des **Janus**.* Mus. ms. 11 481.

_____. *Jobates und Belerophon.* Mus. ms. 11 498.

_____. *Der lächerliche Prinz **Jodelet**.* Mus. ms. 11 492.

_____. *Julia.* Mus. ms. 11 498.

_____. ***Masaniello furioso** oder die Fischer-Empörung.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 6.

_____. *Nebucadnezar.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 3 e Mus. ms. 11 485.

_____. *Orpheus.* Mus. ms. 11 486.

_____. *Die edelmüthige **Octavia**.* Mus. ms. autogr. R. Keiser 7.

_____. *Der Sieg der fruchtbare **Pomona**.* Mus. ms. 11 484.

_____. ***Procris** und Cephalus.* Mus. ms. 30 274 e Mus. ms. 30 347.

_____. *Salomon.* Mus. ms. 11 496.

_____. *Tomyris.* Mus. ms. 11 488.

_____. *Trajanus.* Mus. ms.11 490.

_____. *Ulysses.* Mus. ms. 11 491.

4..2. ÓPERAS DE OUTROS COMPOSITORES

BONONCINI, Giovanni B. *La Camilla trionfante* (Nápoles, 1697). Mus. ms. 2184.

_____. *Polifemo* (Berlim, 1703). Mus. ms. 2190.

BONONCINI, Antonio M. *Griselda* (Milão, 1718/19). Mus. ms. 2185.

CONTI, Francesco. *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore* (Viena, Carnaval-1711). Mus. ms. 11 499.

_____. *Ciro* (Viena, 09.fev.1715). Mus. ms. 4072.

_____. *Cloris und Thirsis* (Hamburgo, 26.abril.1719). Mus. ms. 4074.

_____. *D. Chisciotte in Sierra Morena* (Viena, 06.fev.1719). Mus. ms. 4076.

_____. *Pallade Trionfante* (Viena, 19.nov.1722) Mus. ms. 4078.

_____. *Griselda* (Viena, 1725). Mus. ms. 4075.

_____. *Issipile. Oder Sieg der kindlichen Liebe* (Viena, Carnaval/1732). Mus. ms. 4077.

FEDELI, Ruggiero. (coleção de árias). Mus. ms. 23 116.

GRAUN, Carl Heinrich. *Polidorus* (Braunschweig, 1726 ou 1731). SA 1032.

_____. *Cesar e Cleopatra* (Berlim, 1742). Mus. ms. 8210.

_____. *Artaserse* (Berlim, 1743). Mus. ms. autogr. C. H. Graun 9.

_____. *Demofoonte, Ré di Tracia* (Belim, 4.fev.1745/46?). Mus. ms. 8216.

_____. *Ifigenia in Aulis* (Berlim, 13.dez.1748). Mus. ms. 8221, SA 1045, SA* 1049.

_____. *Sieben italienische Cantaten* [...].Mus. ms. autogr. C. H. Graun 6.

GRAUPNER, Christoph. *Antiochius und Stratonica* (Hamburgo, 1707). Mus. ms. autogr. Graupner 1.

_____. *Dido* (Hamburgo, 1707). Mus. ms. autogr. Graupner 3.

KUSSER, Joh. Sigismund. *Apollon Enjoüé.* Mus. ms. 4241.

_____. *Erindo* (1695). Mus. ms. 4242.

_____. *Ariadne* (1700). Mus. ms. 4242.

_____. *La Cicala* (1700). Mus. ms. 4243.

SCHÜRMANN, Georg C. *Alceste* (1719). Mus. ms. 20 360.

_____. *Clelia* (1718). Mus. ms. 20 361.

_____. *Jason* (1720). Mus. ms. 20 362.

_____. *Das verstörte Troja* (1706?). Mus. ms. 23 116.

_____. *Ixion* (1724). Mus. ms. 23 116.

TELEMANN, Georg Ph. *Sieg der Schönheit* (Hamburgo, 1732). Mus. ms. 21 777.

WILDERER, Hugo von. *Nino* (1709)[trechos]. Mus. ms. 23 116.

5. PARTITURAS EM EDIÇÕES ANTIGAS

KEISER, Reinhard. *Componimenti Musicali. Oder: Teutsche und Italiänische Arien (...) aus Almira und Octavia, (…).* Hamburgo, Zacharias Härtel, 1706. Mus. 10 499, 1 (-5).

6. PARTITURAS EM EDIÇÕES MODERNAS

FRANCK, Joh. Wolfgang. *Die drey Töchter Cecrops* (Ansbach, 1679). Braunschweig, Henry Litolff, 1938. EDT Bd. 2 (DTB, Bd. 38).

KEISER, Reinhard. *Adonis.* In: Handel Sources. Nova Iorque, Garland, 1986, vol. 1.

_____. *Claudius.* In: Handel Sources. Nova Iorque, Garland, 1986, vol. 3.

_____. *Croesus.* In: DDT, I/37-38. Wiesbaden, Moser, 1958.

_____. *Janus.* In: Handel Sources. Nova Iorque, Garland, 1986, vol. 1.

_____. *Das lächerliche Prinz* ***Jodelet***. In: PAPTM. Leipzig, Friedrich Zelle (ed.), 1892.

_____. *La Forza della Virtù.* In: Handel Sources. Nova Iorque, Garland, 1986, vol. 2.

_____. *Masaniello furioso.* In: EDM LXXXIX. Mainz, Hans-Joachim Theil (ed.), 1986.

_____. *Nebucadnezar.* In: Handel Sources. Nova Iorque, Garland, 1986, vol. 3.

_____. *Die edelmüthige* ***Octavia****.* In: Suplemento 6 da edição de Chrysander das obras de Händel. Leipzig, 1902.

_____. *Die großmütige* ***Tomyris***. Munique, Klaus Zelm (ed.), 1976.

_____. *Ulysses*. In: EDM CVII. Mainz, Georg Feder (ed.), 1995.

STADEN, Sigismund Gottlieb. *Seelewig.* In: MMG, Heft 8. Robert Eitner (ed.), 1881, pp. 55-150.

STEFFANI, Agostino. *Alarico* (Munique, 18.jan.1687). DTB, vol. 21. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911

VÁRIOS. *Flauto e Voce I.* Stuttgart, Carus, 1995.

_____. *Flauto e Voce II.* Stuttgart, Carus, 1998.

_____. *Flauto e Voce III*. Stuttgart, Carus, 2000.

_____. *Flauto e Voce IV*. Stuttgart, Carus, 2000.

_____. *Flauto e Voce V*. Stuttgart, Carus, 2002.

_____. *Flauto e Voce VI.* Stuttgart, Carus, 2000.

7. LIBRETOS[2]

7.1. Libretos de óperas de Keiser (em ordem alfabética)

Achiles. Mus. T4 R, n. 42; Mus. T19 R, n. 1.

Adonis. Mus. T2 R, n. 24; Mus. T15 R, n. 15; Mus. T17 R, n. 2.

Almira. Mus. T3 R, n. 30; Mus. T4 R, n. 8; Mus. T11 R, n. 23.

Arsinoe. Mus. T4 R, n. 21; Mus. T11 R, n. 16.

Aurora. Mus. T4 R, n. 23; Mus. T11 R, n. 14; Mus. T18 R, n. 4.

Carneval von Venedig. Mus. T4 R, n. 9; Mus. T5 R, n. 26; Mus. T7 R, n. 16; Mus. T7 R, n. 26; Mus. T12 R, n. 9; Mus. T17 R, n. 5.

Carolus IV. Mus. T4 R, n. 27.

Cato. Mus. T4 R, n. 34/35; Mus. T18 R, n. 6.

Circe. Mus. T7 R, n. 27; Mus. T13 R, n. 17.

Claudius. Mus. T3 R, n. 25; Mus. T6 R, n. 22; Mus. T11 R, n. 9; Mus. T16 R, n. 2; Mus. T16 R, n. 6; Mus. T17 R, n. 6.

Croesus. Mus. T4 R, n. 26; Mus. T7 R, n. 11; Mus. T13 R, n. 9; Mus. T18 R, n. 8.

Cupido. Mus. T5 R, n. 37; Mus. T18 R, n. 9.

Desiderius. Mus. T4 R, n. 18; Mus. T11 R, n. 13; Mus. T18 R, n. 10.

Diana. Mus. T4 R, n. 28; Mus. T11 R, n. 17.

La fedeltà coronata. Mus. T4 R, n. 3; Mus. T11 R, n. 11; Mus. T17 R, n. 8.

La Forza della Virtù. Mus. T3 R, n. 7; Mus. T11 R, n. 4; Mus. T15 R, n. 16; Mus. T17 R, n. 9.

Fredegunda. Mus. T4 R, n. 33/34; Mus. T5 R, n. 31; Mus. T12 R, n. 1; Mus. T18 R, n. 11.

Heraclius. Mus. T4 R, n. 29; Mus. T18 R, n. 14.

---

[2] Salvo indicação em contrário, todos os libretos fazem parte do acervo da Staatsbibliothek zu Berlin – Preuβischer Kulturbesitz (SBB).

Hercules und Hebe. Mus. T3 R, n. 3; Mus. T10 R, n. 18; Mus. T17 R, n. 11.

L' Inganno fedele. Mus. T4 R, n. 30; Mus. T6 R, n. 24; Mus. T7 R, n. 17.

Janus. Mus. T2 R, n. 28; Mus. T4 R, n. 39/41; Mus. T11 R, n. 2; Mus. T17 R, n. 12.

Jobates und Belerophon. Mus. T5 R, n. 5.

Jodelet. Mus. T6 R, n. 16.

Julia. Mus. T5 R, n. 1.

Masaniello furioso. Mus. T4 R, n. 5; Mus. T6 R, n. 30; Mus. T19 R, n. 11.

Nebucadnezar. Mus. T3 R, n. 28; Mus. T6 R, n. 45; Mus. T18 R, n. 16.

Octavia. Mus. T4 R, n. 1; Mus. T17 R, n. 16.

Orpheus. Mus. T4 R, n. 20; Mus. T19 R, n. 15.

Pomona. Mus. T3 R, n. 18.

Salomon. Mus. T3 R, n. 27; Mus. T17 R, n. 19.

Tomyris. Mus. T5 R, n. 2; Mus. T5 R, n. 32; Mus. T12 R, n. 8.

Trajanus. Mus. T5 R, n. 4.

LUCIA BECKER CARPENA

CARACTERIZAÇÃO E USO DA FLAUTA DOCE NAS ÓPERAS DE REINHARD KEISER (1674-1739)

ANEXOS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Jank.
Co-Orientador: Prof. Dr. Paulo M. Kühl.

Campinas, fevereiro de 2007.

SUMÁRIO

I. Reinhard Keiser

1. Dados biográficos: Keiser ano a ano 03
2. Keiser sobre ele mesmo 09
3. Fortuna crítica 12
    3.1. No século XVIII (em ordem cronológica) 12
        3.1.1. Feind 12
        3.1.2. Mattheson 16
        3.1.3. Walther 18
        3.1.4. Telemann 18
        3.1.5. Scheibe 20
        3.1.6. Quantz 21
        3.1.7. Burney 21
        3.1.8. C. Ph. E. Bach 23
        3.1.9. Reichardt 23
    3.2. No século XIX (em ordem cronológica) 24
        3.2.1. Koch 24
        3.2.2. Fétis 25
        3.2.3.Winterfeld 26
        3.2.4. Lindner 26
        3.2.5. Chrysander 27
        3.2.6. Mendel/Reissmann 28
        3.2.7. Eitner 28
    3.3. No século XX (em ordem cronológica) 29
        3.3.1. Leichtentritt 29
        3.3.2. Kretzschmar 30
        3.3.3. Schneider 30
        3.3.4. Bianconi 30
        3.3.5. Grout 31
        3.3.6. Sadie 31
        3.3.7. Roberts 31
4. Óperas de Reinhard Keiser (lista) 33
5. Recepção e reapresentação das óperas 40
6. Libretistas de Keiser 42

II. Sobre as óperas e árias 57

1. Óperas: tabela comparativa 57
2. Óperas: tabela comparativa (outros dados) 61
3. Árias com flauta doce (tabela) 63
4. Estatísticas das árias (tabela) 73

5. Óperas com flauta doce: resumo dos libretos 77
6. Textos das árias e recitativos 146
7. Capas dos libretos 169

III. O *Theater am Gänsemarkt (TG)* 175
1. Lista das óperas encenadas no *TG* 175
2. Datas e épocas importantes para o *TG* 181
3. Compositores do *TG* 183
4. Os cantores solistas 215
5. Preços dos ingressos 217

IV. Partituras das árias de Keiser 221

V. Gravações das árias de Keiser 304

ANEXO I

Reinhard Keiser

I. 1. Dados biográficos: Keiser ano a ano[1]

1674 Nasceu em Teuchern (perto de Weißenfels, residência do duque de Sachsen-Weißenfels) e foi batizado no dia 12/01. Sua educação ficou a cargo de sua mãe, Agnesa Dorothea von Etzdorff (1657-1732), quando seu pai, o organista Gottfried Keiser († c. 1712), abandonou a família entre 1674/5[2].

1675 Aulas em Teuchern com Michael Telonius (organista) (?-?).

1676 Aulas em Teuchern com Christian Schieferdecker (organista) até 1684.

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684 Aulas com Gottfried Weber (organista) até 1686.

1685 Ingressou na *Thomasschule*, em Leipzig, em 13 de julho, onde foi aluno de Johann Schelle (*Thomaskantor*) e Johann Kunhau (*Thomasorganist*). Permaneceu na escola até 1692.

1686

1687

1688

1689

1690

[1] Principais fontes para esta pesquisa: KOCH (1999, 1995), MGG (verbete "Keiser"), NGDMM (idem).

[2] O pai de Keiser, Gottfried, se estabeleceu em Teuchern em 1671 e além, das funções de organista, também dava aulas na escola. Entretanto, por causa da baixa remuneração, ele não cumpria seu papel de professor, o que gerou inúmeros incidentes entre ele e a direção da igreja e da escola. O pai de Keiser casou-se em 11.09.1673 com Agnesa Dorothea, filha do morgado de Etzdorf. Além de ser menor de idade (não tinha ainda 16 anos), a noiva estava grávida, o que explica que seu nome nem seja mencionado no registro de casamento, apenas o de seu pai. Nele consta que em 11 de setembro o senhor Gotfriedt (sic) Keysern (sic), organista, casou-se com a filha do morgado de Etzdorf. Há registros de sua atividade como organista na cidade até 1675. Depois disso, presume-se que ele abandonou a cidade e a família em busca de melhor trabalho. O casal teve ainda mais um filho, nascido em 1675.

1691

1692 Período sem qualquer registro, especialmente no que se refere à sua formação como compositor de óperas.

1693

1694 Braunschweig-Wolffenbüttel[3]: assumiu, aos 20 anos de idade, o lugar de Kusser[4] como *Cammer-Componist* na corte (até 1697). Teve contato com as óperas italianas de Agostino Steffani, o mais importante compositor italiano em atividade nos territórios germânicos e que trabalhava para a corte de Hannover.

Estréia de sua 1ª ópera em Braunschweig: *Procris und Cephalus.*

Estréia de sua 1ª ópera em Hamburgo: *Basilius.*

Escreveu outras quatro óperas, que também foram encenadas em Hannover e Hamburgo (KOCH, 1999, p. 18).

Começou a trabalhar também para o teatro de Hamburgo e manteve as duas atividades até 1697, quando se decidiu em definitivo pelo *Theater am Gänsemarkt.*

1695

1696 Hamburgo (29/02): *Mahumet II* (uma das primeiras óperas "turcas" de que se tem notícia, cuja temática se tornaria muito popular a partir da metade do século XVIII, a exemplo do *Rapto do Serralho*, de Mozart).

FASE DE HAMBURGO

1697 Hamburgo: foi nomeado *Kapellmeister* no *Theater am Gänsemarkt*[5], mais uma vez assumindo o lugar de Kusser, que foi para o sul da Alemanha em 1695.

Ficou no cargo até 1717, e durante este período foi o compositor mais tocado na cidade.

1698

1699

[3] Herzogtum (Ducado) dividido em três *Staaten*: Braunschweig-Hannover, Braunschweig-Wolfenbüttel e Braunschweig-Celle (KOCH, p. 16).

[4] Kusser, que foi aluno Lully por sete anos, foi para Hamburgo e levou para a cidade "uma maneira até então desconhecida de cantar (...) de acordo com o verdadeiro gosto italiano" (Mattheson, Patriot, 1728, p. 121).

[5] Kleefeld (1899, p. 222) diz ter sido em 1696.

1700 *Kapellmeister* do duque Friedrich Wilhelm de Mecklenburg, em Schwerin, até 1701. Os concertos de inverno promovidos pelo duque eram a sensação da época, assim como os concertos promovidos em Hamburgo pelo conde Eckgh (emissário imperial residente na cidade), dos quais Keiser também participava[6].

1701

1702

1703 Assumiu junto com Drüsicke (dramaturgo e libretista) a função de arrendatário e diretor do *Theater am Gänsemarkt* de 30.04 até a Páscoa de 1707 (01.05).

Claudius: 1ª ópera de Hamburgo com árias em italiano impressas no libreto[7].

1704 A produção de óperas foi interrompida e o teatro ficou fechado do início do verão até 20.10.

1705 *Octavia*: inaugurou uma série de oito óperas com temas históricos, com libreto de Feind.

1706

1707 Deixou a direção do *Gänsemarkt* na Páscoa em meio a uma enorme polêmica envolvendo seu libretista, Berthold Feind. Saiu de Hamburgo[8], passando pela corte

[6] Os concertos de Eckgh tinham sempre a presença de pelo menos três ou quatro príncipes, o que trazia grande prestígio ao evento (KOCH, 1999, p. 27).

[7] Na época de Kusser já haviam sido encenadas óperas com árias em italiano, porém nunca impressas no libreto.

[8] Mattheson sugere que Keiser teve alguns incidentes de ordem moral, o que o levou a escrever em seu *Ehrenpforte* que "Um historiador deve ter como objetivo a verdade conhecida; mas se ele ao mesmo tempo atingir a honra das pessoas, ele preferentemente deve calar sobre coisas que desconhece" [Ein Geschichtschreiber muss die lautere Wahrheit zum Zweck haben; wenn er aber zugleich dabey den Leuten die gebührende Ehre anthun will, muss er auch die Bescheidenheit nicht aus den Augen setzten, und in ungewissen Stücken lieber still schweigen". Kleefeld diz que após a morte do diretor Schott, Keiser e Drüsicke assumiram a direção financeira do teatro e que, concomitante a isso, Keiser iniciou uma série de concertos muito faustosos e dispendiosos que provocaram dívidas que eram cobertas por Drüsicke. Quando este deixou de pagar os altos prejuízos, Keiser teria tido que fugir da cidade (1899, p. 222). Chrysander também sugere que tenham sido problemas com dívidas que fizeram Keiser deixar a cidade: "para fugir da prisão por dívidas, deixou a cidade em meio à noite e à neblina indo para Weiβenfels" [um den Schuldengefängnis zu entflehen, bei Nacht und Nebel nach Weiβenfels entwichen]. Já Koch diz que foi Drüsicke desapareceu quando os problemas financeiros aumentaram, deixando Keiser em uma péssima situação perante a opinião pública (1999, p. 33). Sobre o período 1707-1709/10 existem várias versões, mas a definitiva parece ser a de Krogh (1929), repetida por Zelm (1975), de que Keiser passou a morar na casa de amigos nos arredores de Hamburgo devido aos distúrbios civis na cidade e também à polêmica com Feind (vide p. 47, nota 133, neste anexo). Prova de sua não-fuga é que ele jamais abandonou sua produção para o teatro.

de Weißenfels, visitou os condes Dernath em agosto/setembro[9] e também esteve com sua mãe, em Teuchern.

Estreou *Carneval von Venedig* em Hamburgo. Usou o *Plattdeutsch* (dialeto do norte da Alemanha) em várias cenas cômicas, o que tornou a ópera um de seus sucessos mais espetaculares[10].

1708 De maio a julho hospedou-se com os *Landräter* Ahlefeldt[11] durante uma época de distúrbios civis em Hamburgo (KOCH, 1995, p. 416, nota 8).

1709 Voltou a Hamburgo.

1710 Visitou os condes Dernath em agosto.

1711

1712 Casou em 03/01 com Barbara Aldenburg, filha de um *Ratsmusiker* e cantora conhecida na época. Neste ano nasceu sua filha, Sophia Dorothea Loysa (Louyse), que teve como madrinha a condessa Anna Dorothea von Dernath e mais tarde, tornou-se cantora, atuante em Hamburgo e Copenhague (conhecida como "die kleine Mademoiselle Keiserin")[12].

1713 Escreveu a chamada *Brockespassion*, Paixão cujo libreto era de autoria de Brockes, um texto considerado revolucionário do ponto de vista religioso[13].

Colaborou para o *Neu-eröffnete Orchestre*, de Mattheson, com um extenso posfácio. Visitou os Ahlenfeldt em setembro, durante um surto de varíola em Hamburgo que fez com que o teatro ficasse fechado o ano inteiro.

1714 Passou o verão com os condes Dernath.

1715

1716

1717

---

[9] A propriedade dos condes ficava em Sierhagen, ao norte de Lübeck.

[10] As canções em *Plattdeutsch* eram tão populares que eram vendidas nas ruas, em folhetos. A ópera ficou mais de um ano em cartaz (NGMM, 2001, p. 844).

[11] A propriedade ficava em Jersbeck, entre Lübeck e Hamburgo.

[12] Não confundir com outra cantora famosa na época, que cantou muitos papéis principais no *Gänsemarkt* durante as décadas 1710-1720, Margaretha Susanna Kayser (casada com o também músico Johann Kayser).

[13] Este libreto, assim como o uso que Keiser fez do arioso, serviriam de modelo para J.S.Bach em suas paixões, assim como Händel, Telemann e Mattheson.

1718 Nasceu seu filho, Wilhelm Friedrich, afilhado do libretista Barthold Feind e da *Landrätin* Ahlenfeldt[14]. Por causa de vários problemas com o teatro[15] que causaram sua saída, Keiser partiu de Hamburgo e foi procurar trabalho na Turíngia[16] (Gotha, Eisenach)[17], em Württemberg (Stuttgart), Baden-Durlach e na Dinamarca (Copenhague).

FIM DA FASE DE HAMBURGO

1719 Ficou em Stuttgart por cerca de dois anos, de abril de 1719 a novembro de 1720.

1720

1721 Copenhague: manteve-se como *Kapellmeister* de Frederico IV por dois anos, embora desejasse na verdade o posto de *Hofkapellmeister*. (Neste período foi encenada apenas uma ópera sua por ano em Hamburgo, enquanto que ele compôs e reviu oito óperas para Copenhague). Neste ano Telemann assumiu oficialmente a direção do *Theater am Gänsemarkt* e Keiser voltou a Hamburgo em 25/11, para a estréia de sua *Ariadne.*

1722 Voltou rapidamente a Hamburgo por dois meses, para produzir *David*, que estreou em 09/08 na *Drillhaus*. No fim do ano seguiu para Copenhague, isto porque Telemann ocupava os dois mais importantes cargos musicais da cidade[18] e Mattheson o terceiro, de *Domkantor*, tornando impossível que Keiser assumisse uma colocação[19].

---

[14] O rapaz foi batizado em 13.08 e faleceu cedo, com certeza antes de 1739.

[15] Na primeira metade do ano, o teatro faliu, seu diretor Sauerbrey foi embora, Barthold Willers (o dono do terreno onde o teatro foi construído), faleceu em 21.5, e o teatro fechou. Após a reabertura, em 3.11, Gumprecht (genro de Schott) foi nomeado diretor do teatro e Matthias Wideburg tornou-se o novo *Kapellmeister.*

[16] Os motivos da partida de Keiser para a Turíngia não são claros, mas Koch sugere que Keiser não era desconhecido na região e por isso teria chances de obter trabalho. Há registros de obras suas executadas antes de 1718 em Schwarzburg, Sonderhausen, Schwarzburg-Rudolstadt, Weimar e Göttingen. Outra possibilidade é o fato de o pai de Keiser, o organista Gottfried Keiser, ter estado na região em 1668, 1669 e 1675, deixando de algum modo um caminho aberto para seu filho (1990, pp. 5-7).

[17] Suas estadas são documentadas: Gotha (18.06 e 11.10) e Eisenach (20/06 e 08.10).

[18] Telemann não só era o *Kapellmeister* do Gänsemarkt desde 10/07/1721, como também era o *Kantor* das cinco principais igrejas de Hamburgo, com exceção da Catedral. Este cargo era ocupado por Mattheson.

[19] A vida musical da cidade estava muito bem estruturada e altamente desenvolvida sob a direção de Telemann e os dois compositores mantiveram um bom relacionamento, a ponto de Keiser ter estreado pelo menos cinco novas óperas após a sua volta, em 1724 (MGG, p. 792). (Nesta época a "modernização" da ópera alemã já estava em franco processo, conduzida principalmente por Telemann e Hasse, e caracterizava-se pela adoção praticamente integral dos padrões da ópera italiana).

1723 Keiser permaneceu em Copenhague.

VOLTA A HAMBURGO

1724 Voltou a Hamburgo depois de suas estadas não tão bem sucedidas em Stuttgart e Copenhague.

1725

1726 Foram encenadas quatro óperas suas durante o ano.

1727

1728 Assumiu o lugar de Mattheson como *Kantor* na catedral em 02.12, dedicando-se basicamente à música sacra. A queda na sua produção operística se deve mais provavelmente à situação difícil que o *Gänsemarkt* vivia do que a uma possível falta de inspiração de Keiser, pois o teatro ficou fechado durante todo o ano.

A partir desta época, levou uma vida mais recolhida, dividindo seu tempo entre Hamburgo e Copenhague, onde vivia sua filha Sophia.

1729

1730 Foi nomeado *Canonicus Minor* (1728, seg. MGG p. 793). Escreveu sua última ópera completa, uma revisão de *Croesus* (1711).

1731

1732 A mãe de Keiser faleceu no dia 09.12, em Teuchern.

1733

1734

1734

1735 A esposa de Keiser faleceu e, segundo Mattheson, ele "encontrou motivos para viver completamente retirado" (NGDO, p. 968)

1736

1737

1738 O *Theater am Gänsemarkt* fechou suas portas.

1739 Keiser faleceu em Hamburgo no dia 12.09, recebendo obituários muito elogiosos e emocionados de Mattheson e Telemann.

I.2. Keiser sobre ele mesmo

Ao que se sabe, Keiser não foi um homem dedicado à produção de textos teóricos (como Mattheson), nem manteve grande correspondência (como Telemann). Não sabemos o quanto deste tipo de material pode ter se perdido com o tempo, e o fato é que hoje em dia contamos com escasso material escrito por Keiser. Deste material temos alguns prefácios de libretos musicados por ele (como *La Fedeltà coronata*, 1706), dedicatórias de obras (a coletânea de árias *Componimenti musicali*, 1706), várias cartas aos seus amigos e protetores, os condes Dernath e os *Landräter* Ahlenfeldt (transcritas e publicadas por Krogh, 1929) e o posfácio do livro de Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713, pp. 330-338). Em todos eles, muito raramente o compositor se refere à sua obra ou a si mesmo, mas foi possível encontrar alguns trechos desta natureza.

***Gemüths-Erzögung* (1698)**

No prefácio aos leitores, ocupou-se da cantata italiana, comparando-a com a poesia cantada alemã. Argumentou que ambas tinham em comum os temas pastorais e heróicos, mas suas estruturas eram diferentes. A poesia alemã, por ser organizada em estrofes, deveria ter a mesma melodia para todas as estrofes do poema. Já a cantata, baseada na alternância entre recitativos e árias, deveria igualmente alternar melodias diferentes, a fim de expressar musicalmente o texto. Em ambos os casos, a música deveria se orientar pela poesia, o que tornaria o estilo teatral, ou seja, aquele utilizado na ópera, o mais adequado. No mesmo texto, ele se absteve de comentar a diferença entre os três estilos (de câmara, de igreja e teatral), argumentando que a discussão iria muito longe (KOCH, 1999, p. 72).

***Fedeltà coronata* (1706)**

O prefácio deste libreto é muito significativo, pois é como uma carta aberta ao público, onde Keiser fala (ainda que veladamente) das dificuldades de conciliar a administração financeira do teatro com a composição de novas óperas, atacando aqueles que "tocam um minueto no oboé ou no violino" e o criticam como se fossem grandes conhecedores. Garante ainda que "pelo contrário, nunca me preocupei com tais

julgamentos e menos ainda me ocupei com o *mauvait gout du Par-terre* (*sic*), porque sei avaliar o quão freqüentemente a opinião das pessoas é inoportuna e irracional". Ao final, Keiser diz: "peço aos leitores e espectadores um julgamento prudente sobre o trabalho que realizei até agora, que será a melhor recompensa". Lembremos que neste momento Keiser atravessava um momento de extrema dificuldade em relação à administração do teatro e que a cidade novamente havia sido atingida por uma convulsão social que acabou por envolver Barthold Feind, seu amigo e um de seus libretistas preferidos, que foi queimado em efígie e banido da cidade.

***Divertissementi serenissimi* (1713)**

No prefácio desta obra (dirigido aos leitores), Keiser escreveu sobre a importância da relação entre texto e música. "A função principal da música [é] a expressão dos afetos ["Affecten"] contidas no texto poético, o que, no caso da ópera significa não apenas estados abstratos de sentimentos, mas as reais paixões dos caracteres, segundo a verdadeira Natureza, com suas condições constantemente em mudança" (NGO, p. 969). Este argumento justificaria a expressão de sentimentos pouco virtuosos, como o ódio, o desejo de vingança e a ironia, presentes nas árias de Keiser com flauta doce.

***Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713)**

No posfácio deste livro de Mattheson encontramos talvez a manifestação mais clara de Keiser a respeito dos rumos que a composição musical tomava na época. Contrariamente do que diz Mattheson, queixando-se da "decadência desta nobre Ciência" [a Música][20] e procurando esclarecer suas causas, Keiser viu naquele momento a possibilidade de desenvolvimento da música, recusando o termo (*Verfall*) "[...] (cuja expressão me parece vir acompanhada de um certo desprezo" (p. 331). Citando teóricos importantes como Carpzovius, Nikolaus Selnecker e Lassenius como homens que prezavam a música atual, Keiser não poupou elogios a Mattheson, por seu empenho e conhecimento, recomendando a leitura do volume em questão aos iniciantes interessados

[20] Aqui Mattheson e Keiser se referem à Música como uma ciência, remetendo-a à divisão medieval do conhecimento, em *Trivium* e *Quadrivium*, sendo o *Trivium* relacionado às artes da palavra (Gramática, Retórica e Lógica) e o *Quadrivium* às artes dos números (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia).

em aprender sobre música, aos renomados *Virtuosen*, e aos *galant homme* e amadores, "para que possam discorrer sobre este nobre assunto em sociedade, de forma mais fundamentada e sem *Passion*" (pp. 337-338).

I.3. Fortuna crítica

3.1. No século XVIII (em ordem cronológica)

Os trechos reunidos abaixo revelam o grande respeito e admiração que Keiser tinha no século XVIII não só de seus contemporâneos, como Feind, Mattheson e Walther, mas também de importantes compositores e teóricos da música posteriores a ele, como Quantz, C. Ph. E. Bach e Burney. Pelos relatos, percebe-se que Keiser apresentava uma personalidade musical complexa, passível de diferentes caracterizações, como as de cunho meramente técnico, por exemplo, como compositor de técnicas múltiplas e refinadas, ou estético, em referências típicas do romantismo, como "gênio original", "o artista criador", em Scheibe e Reichardt, por exemplo.

3.1.1. Barthold Feind

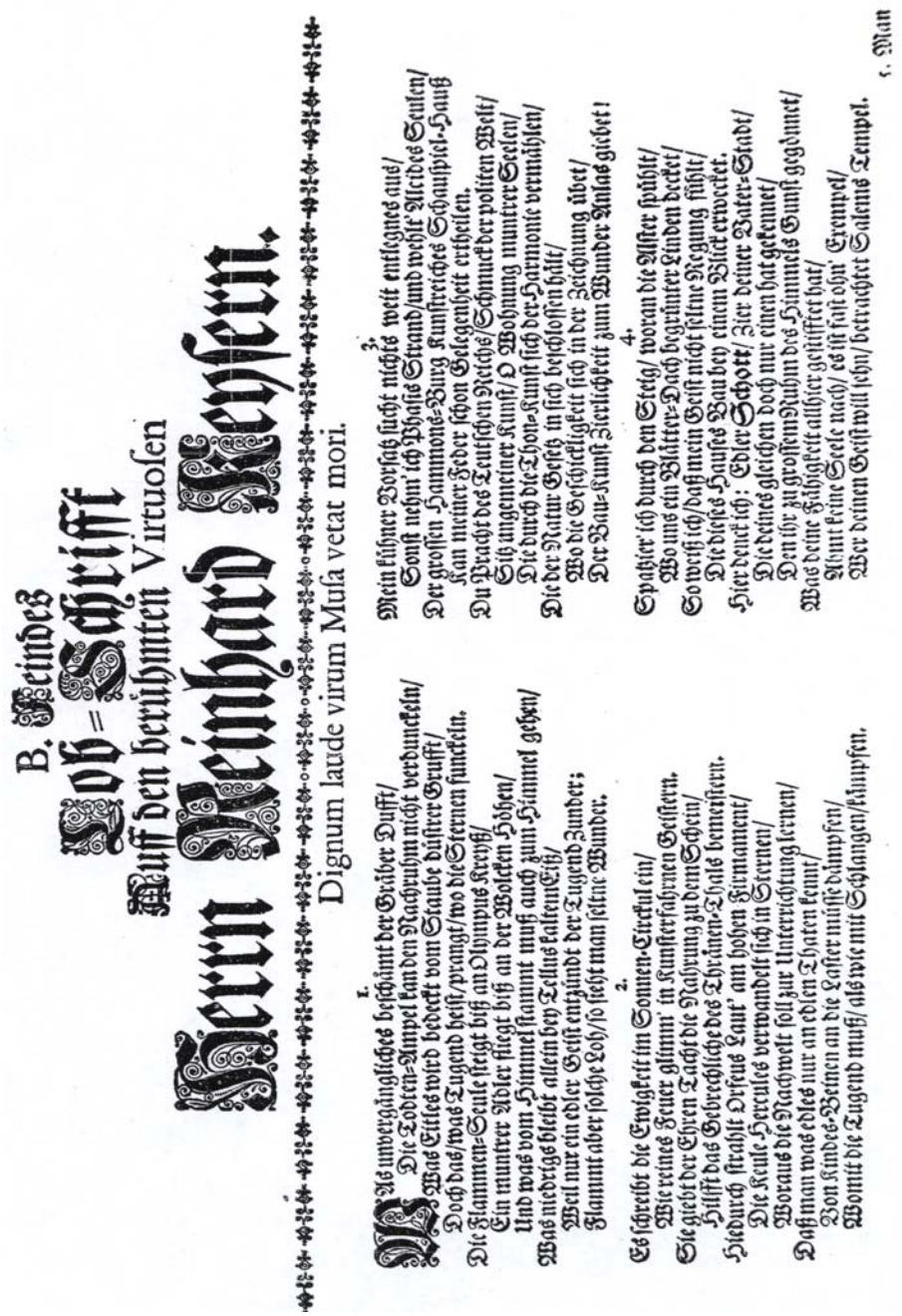
***Componimenti Musicali* (Hamburgo, 1706)**

O prefácio desta edição de árias de *Almira* e *Octavia* (ambas com libreto de Feind) contém um texto extremamente elogioso a Keiser, seguido de dezesseis poemas com dez versos cada, motivado não apenas por suas qualidades criativas, e reconhecidas por Feind, mas muito possivelmente também pelo apoio que o libretista recebeu de Keiser quando da imensa polêmica que o envolveu nos 1704-1707[21]. No prefácio, Feind diz que:

> "as páginas seguintes (...) serão provas suficientes da nobreza de seu espírito, que, de fato, jamais foi vista com tamanha perfeição em um alemão, e as extraordinárias invenções e expressões de todos os afetos, tanto em italiano quanto em alemão, serão testemunhos favoráveis de sua supremacia sobre todos os outros. Os italianos ostensivos e os franceses fanfarrões que, com sua presunção e arrogância inatas, não valorizam

[21] A este respeito ver o anexo I.6, "Libretistas de Keiser".

nada que não tenha crescido em seu próprio estrume (...) encontrarão aqui motivos suficientes para afiar os seus dentes até ficarem gastos" [22].



B. Heindes
Lob-Schrifft
Auff den berühmten Virtuosen
Herrn Reinhard Keysern.
Dignum laude virum Musa vetat mori.

1.
Was unvergängliches beschäumt der Gräber Dufft/
Die Todten-Ampel kan den Nachruhm nicht verdunckeln/
Was Eitles wird bedeckt vom Staube düsterer Gruft/
Doch das/was Tugend heist/prangt/wo die Sternen funckeln.
Die Flammen-Seule steigt biß an Olympus Kreutz/
Ein munterer Adler flügt biß an der Wolcken Höhen/
Und was vom Himmelstammt muß auch zum Himmel gehen/
Was niedrigs bleibt allein bey Tellus kalten Eitz/
Weil nur ein edler Geist entzündt der Tugend Zunder;
Flammt aber solche Loh/so sieht man seine Wunder.

2.
Es schreibt die Ewigkeit im Sonnen-Circkul ein/
Wie reines Feuer glimmt in Kunsterfahrnen Geistern.
Sie giebt der Ehren Tacht die Nahrung zu dem Schein/
Hilfft das Gedrechtniß des Thränen-Thals bemeistern.
Hiedurch strahlt Orfeus Laut' am hohen Firmament/
Die Keule Hercules verwandelt sich in Sternen/
Woraus die Nachwelt soll zur Unterrichtung lernen/
Daß man was edles nur an edlen Thaten kennt/
Von Kindes-Beinen an die Laster müsse dämpfen/
Womit die Tugend muß/ als wie mit Schlangen/kämpfen.

3.
Mein kühner Vorsatz sucht nichts weit entlegnes aus/
Sonst nehm' ich Phasis Strand/und wehle Alcides Seulen/
Der grossen Hammons-Burg kunstreiches Schauspiel-Hauß
Kan meiner Feder schon Gelegenheit ertheilen.
Du Pracht des Teutschen Reichs/Schmuck der politen Welt/
Sitz ungemeiner Kunst/ O Wohnung munrer Seelen/
Die durch die Thon-Kunst sich der Harmonie vermählen/
Die der Natur Gesetz in sich beschlossen hält/
Wo die Geschicklichkeit sich in der Zeichnung übet/
Der Bau-Kunst Zierlichkeit zum Wunder Anlas giebet!

4.
Spatier' ich durch den Steig/ worau die Alster spühlt/
Wo uns ein Blätter-Dach begrünter Linden decket/
So weiß ich/daß mein Geist nicht seine Regung fühlt/
Die dieses Hauses Bau bey einem Blicke erweckt.
Hier denck ich: Edler Schott/ Zier deiner Vater-Stadt/
Die deines gleichen doch nur einen hat gekennet/
Den ihr zu grossem Ruhm des Himmels Gunst gegönnet/
Was deine Fähigkeit allhier gestifftet hat/
Nun keine Seele nach/ es ist fast ohn' Exempel/
Wer deinen Geist will schn/ betrachtet Salems Tempel.

c. Mann

[22] "Folgende Blätter (...) werden sattsame Probe seines edlen Geistes seyn/ die doch niemahls von einem Teutschen in solchen Vollenkommenheit gesehen worden/ und die ungemeinen *Inventiones* und *Expressiones* aller *Affecten*, so woll in der Italiänischen als Teutschen Sprache/ werden ihm gar willig einen Vorzug vor allen andern zu sprechen. Die protzige Italiäner/ und pralerische Frantzosen/ die/ aus eingeborner Einbildung und Hochmuth/ nichts gut zu sein sich düncken lassen/ was nicht auff ihren Mist gewachsen ist/ finden allhie Materie genug/ woran sie ihre Zähne stumpf wetzen können".

5.

Man wetzt den After-Zahn nur ſtumpff an einer Kunſt/
Ein kahler Mopſus hönt das/ſo er nicht verſtehet.
Der Sonnen heller Glantz zertheilt der Nebel Dunſt/
Wenn ſie am Horizont üm ihren Angel gehet;
Der Weißheit Licht erhellt der Tugend muntren Trieb/
Erfahrung weiß die Kunſt alleine recht zu ſchätzen/
Paris des Lully Ruhm dem Marmor einzuätzen/
Und **Käyſers** Wiſſenſchafft war unſerm **Schotten** lieb/
An welchen ich allein in Hamburgs Nahmen dencke/
Indem ich einen Reim hier ſeiner Tugend ſchencke.

6.

Ein ungemeiner Zug/ der warlich himmliſch heiſt/
Entzündet dein Gemüht/ befeuret deine Geiſter/
Die unſers Teutſchen Reichs berufner Schau-Platz preiſt/
Das willig dich erkennt für ſeinen beſten Meiſter.
Wenn Jphigenia betrübt zum Opffer geht/
So zinſet ſie zugleich ein Opffer deinen Ehren;
Die Clytemneſtra läſt beym Himmel-Stürmen hören/
Daß in der Schauer Hertz zugleich ein Sturm entſteht/
Da muß dein muntrer Thon biß an den Himmel klimmen/
Und dein verdientes Lob in alle Säyten ſtimmen.

7.

Die Macht der Tugend zeugt von deiner Künſte Macht;
Rufft der Trompeten Schall zum Thron die Anagilde/
So bläſt er freudig aus/ daß du es hoch gebracht/
Und zeiget deiner Kunſt den Purpur ſelbſt im Bilde.
Schlieſt ein Auguſt die Thür' an **Janus Tempel** zu/
Beſinget Livia den Muht der Adlers-Jungen/
Und daß ihr **Käyſer** nur allein den Preiß errungen/
Dem ſein geſetzter Zweck im Lauffe ſtöhrt die Ruh;
So macht' ein Käyſer dir den Ehren-Tempel offen/
Und ließ die halbe Welt auff dein' Erfindung hoffen.

8.

Jch dencke noch daran/was ein Durchlauchter Fürſt/
Als er den Salomo den Schau-Platz ſah beſteigen/
(Wie du dich deſſen ſelbſt vergnügt erinnern wirſt/)
Für hohe Gnad' und Huld dir muſte gleich erzeigen.
Wie hörte doch Chur-Pfaltz **Almirens Wechſel** zu/
Als du halb Weiſſenfels in ſeiner Burg entzückteſt/
Faſt aller Schauer Hertz aus ihnen ſelber rückteſt!
Die Geiſter brachteſtu bezaubernd aus der Ruh/
Wenn du Fernando lieſt in Blitz und Donner lachen/
Und deinen edlen Geiſt in ſeiner Stimme wachen.

9.

Der Dänen Salomo und Vierter Friederich/
Den die Gerechtigkeit bey Themis Wage ſetzet/
Erkandte die Pomon und Pallas gnädiglich/
Und hat/wie Leopold, der Huld dich wehrt geſchätzet.
Der Muſen Schutz-Geſtirn und mächtigſter Apoll/
Der ſeiner Guelfen Burg zu Teutſchlands Pindus bauet/
Hat deinem Cephalus vergnüglich zugeſchauet/
Davon das Schauſpiel-Hauß Brunonis zeugen ſoll.
Wie Groſſer Grafen Gunſt ſich deiner Kunſt vermählet/
Hat deine Danckbarkeit ſchon anderswo erzehlet.

10.

Wie aber/fällt mir hier ein jüngrer Schau-Spiel aus/
Allwo ein ſtrenger Blitz rührt Nero Lorber-Reiſer/
Der Römer Adler ſich ſchwingt an das Sternen-Hauß?
Hier ſingt ja alles Volck: Du herrſcheſt glücklich/ **Käyſer**/
Weil deine Wiſſenſchafft vollkommen triumfirt/
Und über alles muß verdienten Preiß erlangen.
Hör' ich die Edelmuht mit Kron und Lorbeer prangen/
Denck ich/ daß deinen Muth zugleich der Lorbeer ziert/
Daß Tugend und Vernunfft den Hohn gar leicht beſiege/
Und daß kein edler Geiſt/der nicht mit Spöttern kriege.

11. Läſt

11.

Bläſt nicht die Eiferſucht den Neid in manche Bruſt?
Steht freche Schälſucht nicht bereit/ dein Lob zu dämpffen/
Wie in **Octavien** die ſüſſe Liebes Luſt?
Hier ſieht man warlich dich mit allen Künſtlern kämpffen.
Wie/wenn die Heroin ihr Ungelück bethränt/
Verworffen vom Gemahl in ihrer Unſchuld irret/
Dünckt mich gantz eigentlich/als wenn der Nachklang girret/
Der Turtel-Taube gleich/die nach den Gatten ſehnt:
Auch unſre Schau-Burg ſo nach deinem Widerkommen
Geſehnt/als Weiſſenfels den **Käyſer** ihr genommen.

12.

Geht die Cornelia mit Turnus in das Grab/
Muß dein geſchickter Thon dabey die Glocken läuten/
Dein Lob nimmt alsdann zu/ wie jener Leben ab.
Läſt ſich Lucretia den Stahl durchs Hertze gleiten/
Wenn ſie üm den Verluſt der Ehr' als Wittwe ſingt/
Was läſſet deine Kunſt da ungemeines hören?
Die Wehmuht muß daſelbſt der Freude Regung ſtöhren/
Wozu dein Klang den Geiſt nach ſeinen Willen zwingt.
Bey Turnus Stürtzung ſteigt dein Ruhm biß an die Sternen/
Und läſt Teutonien den Fall der Welſchen lernen.

13.

That je ein Teutſcher das/was **Käyſer** hat gethan?
Belebt ein gleicher Geiſt auch wol der Welſchen Seelen?
Was zeigeſtu in mehr als dreyßig Opern an/
Da die Erfindung ſchon dem Polarol muß fehlen/
Wenn er nur zwantzig Stück dem Schau-Platz liefern ſoll.
Wenn will man dir doch gleich im * Madrigal erkieſen/
In welchem du ſehr weit vor Strunck die Bahn gewieſen.
Spricht Stefani nicht / dir geraht' es alles woll?
Hier aber läſſeſtu uns in **Almiren** leſen/
Wieweit dir gleich Fedel und Bononcin geweſen.

* *Recitativ.*

14.

Der Schau-Platz nicht allein; Auch Tempel und Altar
Beſchämt die Fähigkeit der pochenden Frantzoſen.
Ich weiß/wie mancher Thon der Seel' ein Donner war/
Als Chriſtus Dornen-Kron ſchien ähnlich Kidrons Roſen.
Es rührte mich ein Zug/ wenn Eli Eli kam/
Wenn ſelbſt der groſſe Fürſt verklährter Engels-Orden
Gefragt ward: Ob er nur zum Spott ſey Menſch geworden?
Man ſah/ wie alles Volck des Vorhangs Ris vernam/
Und die beſtürhte Welt im Chaos ſich verkehrte/
Wenn es die Erd' erſtaunt/ den Himmel zittern hörte.

15.

Drum liſpelt unſre Fluht am blancken Alſter-Strand:
Mir zinſt der Ocean weit mehr als Muſchel-Schalen/
Worein das Zypern-Land eh ſeine Venus fand/
Damit das Alterthum des Amathunts mag pralen.
Mein edler Schwan ſpricht hier den Preiß dem Sidon ab/
Wenn er die Säyten ſtimmt erſtaunt der Römer Tyber/
Die Elbe geht der See der Adriater über/
Der man kein Vorrecht gönnt/jedoch woll ehmals gab.
Die Muſen müſſen nun vom Po zur Ville kehren/
Den Ruhm Hammoniens durch deine Säyten mehren.

16.

Das ſchöne Sachſen-Land hat Urſach ſtoltz zu ſeyn/
Daß ſein beliebter Schooß dich unſer Welt geſchencket/
Und Hamburg wird dir nun zum groſſen Zeder-Hayn/
Allwo dein Ruhm-Gerücht auff manches Echo dencket/
Das ſtets von deinem Thun der beſte Nachklang iſt.
So muß der Ehren Schmuck ſich mit der Tugend gatten/
Wie mit der Sonnen Licht ein dickgeſchwärtzter Schatten:
Gnug/daß dir keiner gleich/ als du dir ſelber biſt/
Daß mein vrworffner Kiel nach deiner Kunſt dich ſchätze/
Und Fama thönend dir ein köſtlich Denckmahl ſetze.

3.1.2. Johann Mattheson

***Das Neu-eröfnete Orchestre* (Hamburgo, 1713)**

"(...) o *premier homme du monde*, o mestre-de-capela senhor Reinhard Keiser, conhecido em todo o mundo, que fez por merecer ser chamado de a Glória da Alemanha"[23].

***Das Beschützte Orchestre* (Hamburgo, 1717)**

"Ninguém discute que não se poderia ajudar a Invenção; entretanto, se discute se seria possível que a Invenção seja aprendida. Se socorrê-mo-la *per artem combinatoriam*, a obra resulta pobre e afetada; se [a obra] acontece por meios naturais, é uma imitação, e este é o melhor caminho; por isso o senhor mestre-de-capela Keiser o escolheu, senão não teria podido fazer sessenta e sete óperas"[24].

***Das Forschende Orchestre* (Hamburgo, 1721)**

Mattheson coloca Keiser entre "(...) os mais conhecidos e mais galantes compositores da Europa (...)", como Giovanni Maria Capelli, Antonio Bononcini, Francesco Gasparini, Benedetto Marcello, Vivaldi, Antonio Caldara, Alessandro Scarlatti, Antonio Lotti, Händel e Telemann (p. 276, § 7, in: KOCH, 1999, p. 164, nota 262).

***Critica Musica* (Hamburgo, 1722 e 1725)**

As citações estão em 1722 (páginas 72, 119, 208, 228, 232, 356) e 1725 (páginas 116 e 214).

[23] "(...) der premier homme du monde, der in aller Welt berühmte Cappelmeister Herr Reinhard Keiser gethan [hat] und dadurch verdienet daβ er die Ehre Teutschlandes mag genennet werden" (p. 217).

[24] "Daβ man der Invention nicht zu Hülffe kommen könne/streiet niemand; daβ die Invention aber erlernet werden möge/allerdings. Wenn manihr zu Hülffe kommt per artem combinatoriam, so ist es armselig und gezwungen Werck; geschiet es durch natürliche Dinge/so ist es eine Nachahmung/und das ist der beste Weg; darum hat ihn auch Herr Cappelmeister Keiser erwehlet/sonst hätte er keine 67. Opern machen können (...)" (pp. 104-105, § 8, in: KOCH, 1999, p. 163, nota 261).

Grundlage einer Ehrenpforte **(Hamburgo, 1740)**

Publicado um ano após a morte de Keiser, contém uma extensa biografia do compositor e uma avaliação de sua obra, igualmente extensa. Por isso Mattheson é considerado o primeiro biógrafo de Keiser. Nesta obra, torna a repetir sua impressão de 1713, quando o chamou "Le premier homme du monde".

Sobre o talento melódico de Keiser:

"Porque o que ele compôs, especialmente nas coisas apaixonadas, tudo cantava do modo mais gracioso, como que por si mesmo, e entrava de modo tão melódico, livre, rico e leve nos ouvidos, que quase teríamos que amar ao invés de enaltecer"[25].

Sobre sua habilidade como compositor:

"Além disso, ele possuía a capacidade de adaptar convenientemente um texto às notas e teve condições de escrever um sólido contraponto para as composições sacras. Ele se empenhou em melhorar [seus] conhecimentos musicais teóricos em muitas conversas, mesmo que não tenha posto em papel de modo sistemático e organizado"[26].

"O maior compositor de óperas do mundo" (p. XXIII).

Sobre sua habilidade como compositor de obras para canto:

"(...) [acredito] que, na época em que floresceu, não houve outro compositor além dele que, especialmente em suaves canções, tenha escrito de modo tão rico, tão natural, tão fluente, tão atraente e acima de tudo tão claro, de maneira tão perceptível e eloqüente"[27].

"Ele foi realmente o primeiro compositor, depois de mim [Mattheson], que desenvolveu um modo retórico e racional de adaptar um texto às notas, separando-o de

[25] "Denn was er setzte, absonderlich in verliebten Dingen, das sang alles, auf das anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frey, reich und leicht ins Gehör, daβ mans fast eher lieben als rühmen muste" (p. 126, in: ZELM, 1975, p. 9).

[26] "Daneben habe er die Fähigkeit besessen, einen Text auf vernünftige Weise den Noten zu unterlegen und sei in der Lage gewesen, in Kirchenkompositionen auch einen soliden Kontrapunk zu setzen. In vielen Gesprächen habe er sich um die Verbesserung musikalischer Wissenschaft bemüht, wenn auch selbst nichts systematisch und geordnet zu Papier gebracht" (p. 129, in: ZELM, 1975, p. 9).

[27] "(...) daβ zu seiner Zeit, da er blühete, kein Componisten gewesen sey, der, absonderlich in zärtlichen Singesachen, so reich, so natürlich, so fliessend, so anziehend, und was das meiste, zuletzt noch so deutlich, vernehmlich und rethorisch gesetzt hat, als eben er" (p. 129, in: KOCH, 1999, p. 72).

modo compreensível em unidades gramaticais; e nossas conversas se referiam principalmente a isso"[28].

"Um imperador do canto"[29].

3.1.3. Johann Walther

Ainda que seu registro no *Musikalisches Lexicon* (1732) seja apenas uma compilação do que Mattheson havia publicado até então, demonstra a importância de Keiser na época, uma vez que este foi o primeiro dicionário de música alemão publicado. Seu texto serviu como fonte para os musicólogos do século XIX.

3.1.4. Georg Ph. Telemann

Soneto em homenagem a Keiser, por ocasião de seu falecimento (publicado no *Ehrenpforte*, 1740)[30]:

Soneto pela morte do famoso *Kapellmeiste*r Keiser

Vós, que na Alemanha vos denominais filhos da arte musical
Não desprezai friamente o declínio de Keiser!
Ele mereceu, e muito, as vossas homenagens,
E conquistou alguns louros aos italianos.[31]

---

[28] "Er ist wirklich der erste Componist gewesen, der, nebst mir die oratorische und vernünfftige Weise einen Text unter die Noten zu legen, und nach grammatikalischen Einschnitten verständlich abzutheilen, sich angelegen seyn lassen; und darauf bezogen sich vornehmlich unsere Gespräche" (p. 129, in: KOCH, 1999, p. 71).

[29] "Ein Kaiser der Gesang", um trocadilho envolvendo o sobrenome do compositor, Keiser, com a palavra imperador, Kaiser, ambas com a mesma sonoridade (p. 133, in: Grout, 1988, p. 187).

[30] Encarte do CD *Masanielo furioso*, CPO, 1993, p. 16. Tradução da Profa. Helena Jank, a quem agradecemos.

[31] *Welsche* ou *Walsche* (alemão arcaico) é a denominação dada pelos antigos germanos aos celtas e seu idioma. Mais tarde, na língua alemã, o termo *Welsch* passou a ser usado para designar os mesmos celtas romanizados e também os povos vizinhos de origem latina (em geral, os italianos), sendo que muitas vezes – mas não sempre – adquiriu uma conotação pejorativa.

Quando ainda sofria os primeiros ardores da juventude em brasa,
Como era rico, como era novo, como era belo, como era íntegro seu pensamento!
Como levou à plena beleza
O canto, que para o mundo ainda era amorfo!

Conduzido apenas pelo impulso inato,
Com o qual escreveu, sem o rigor das regras escolares;
Pelo qual nós aprendemos com ele mais do que em cem livros.
Nós honramos os teus méritos,
Ó criatura da natureza,
Que, mesmo não tendo procurado a trilha oculta da arte,
Ainda assim, no seu tempo, foi a maior das mentes.

Sonnet auf das Absterben des berühmten Capellmeisters Keiser

Ihr, die in Deutschlands Raum die
Tonkunst Kinder nennet,
Laßt Keisers Untergang nicht
fühllos aus der Acht!
Er hat um euren Ruhm sich
sehr verdient gemacht,
Und manchen Ehrenkranz
den Welschen abgerennet.

Da seine Jugend noch in erster
Glut gebrennet,
Wie reich, wie neu, wie schön,
wie ganz hat er gedacht!
Wie hat er den Gesang zum
vollen Schmuck gebracht,
Den dazumal die Welt noch
ungestalt gekennet!

Zu diesem zog ihn bloß ein
angebohrner Trieb,
Durch den er, ohne Zwang der

Schulgesetzte, schrieb;
Durch den wir mehr von ihm,
als hundert Werke, lesen.
Wir ehren dein Verdienst,
du Züchtling der Natur,
Der, suchtest du gleich nicht
der Kunst verdeckte Spur,
Dennoch der größte Geist
zu seiner Zeit gewesen.

3.1.5. Johann A. Scheibe

***Critischer Musicus* (1745)**

Mesmo sendo um crítico feroz da ópera, partidário das idéias de Gottsched, ao conhecer Keiser em 1736, quando este era *Kantor* da catedral e estava já há muito afastado da ópera, reconheceu sua riqueza de idéias, tão grande que: "[...] um certo grande compositor, que se encontra em um grande reino vizinho [referindo-se a Händel, residente em Londres], não honra seu país natal com seus reconhecidos méritos, mas soube se servir com freqüência das idéias e inovações de nosso Keiser"[32]. "É, portanto, indiscutível que nosso falecido *Kapellmeister*, Keiser, foi um homem do qual nossa pátria não tem que se envergonhar, e cujos méritos [Verdienste] ainda florescerão por um longo tempo"[33]. Scheibe ainda cita Keiser, Händel e Telemann como homens "com os quais nossa pátria pode oferecer *Trutz* aos estrangeiros" (p. 762 in: KOCH, 1999, p. 73, nota 250).

Sobre seu talento como compositor, capaz de caracterizar os personagens de maneira tão precisa, "tanto quanto a má qualidade dos libretos permite"[34]. Esta observação, possivelmente influenciada pela opinião de Gottsched, foi questionada por estudiosos do século XX, que provaram que a qualidade dos libretos de Hamburgo não era nem pior nem melhor do que a média geral dos libretos da época na Europa[35].

***Über die Musikalische Composition* (1773)**

"Händel e Hasse, estes homens famosos que honraram a Alemanha na Itália e na Inglaterra, serviram-se com freqüência das idéias [de Keiser], especialmente o primeiro, e sentiram-se muito confortáveis com isso. (...) Kaiser (*sic*) foi na Música o maior gênio original que a Alemanha já produziu"[36].

---

[32] "(...) ein gewisser großer Componist, der sich in einem benachbarten großen Reiche aufhält, seinem Vaterlande aber, seiner wahren Verdienste wegen, keine Ehre machet, sehr oft sich der Gedanken und Erfindung unsers Keisers zu bedienen gewußt hat" (p. 527, in: ZELM, 1975, p. 11).

[33] "Es ist also unstreitig, daß unserer verstorbener Kapellmeister, Keiser, ein Mann gewesen, dessen sich unser Vaterland nicht zu schämen hat, und dessen Verdienste noch lange blühen warden" (p. 528, in: ZELM, 1975, p. 11).

[34] "(...) wie es die schlechte Beschafenheit der Opernpoesien nur erlaubte" (p. 765, in: ZELM, 1975, p. 12).

[35] Para outras citações de Scheibe ver páginas 341, 527-529, 536, 762-65 (KOCH, 1999, p. 76, nota 269).

[36] "Händel und Hasse, diese berühmter Männer, die Deutschland in Italien und Engelland Ehre gemacht haben, haben sich, insbesonderheit der erste, gar oft seiner Erfindung bedienet, und sich dabey sehr wohl

3.1.6. Johan Joachim Quantz

***Versuch einer Anweisung die Flute Traversière zu spielen* (Berlin, 1752)**

"[Keiser] estimulou a nova maneira de cantar de maneira primorosa. Incontestavelmente, o bom gosto musical na Alemanha tem muito que lhe agradecer"[37].

Conforme Zelm, Quantz ainda incluiu Keiser entre aqueles compositores que "ao invés de adotar na música o *stilus* disponível, introduziram o *goût* na Música, impossível de ser ensinado, e com isso serviram aos princípios progressistas"[38].

3.1.7. Charles Burney

The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces[39] (Londres, 1773)

Burney visitou Hasse em 1772, 42 anos depois da morte de Keiser, e registrou que "Quando ele falava sobre compositores, reservava ao velho Scarlatti [Domenico, pai de Alessandro] e a Keiser o maior elogio. Ele me assegurou que, em sua opinião, Keiser foi um dos maiores músicos que já viveram no mundo. Ele escreveu ainda mais obras do que o velho Scarlatti, e suas melodias, embora muitas delas tenham mais do que cinqüenta anos, ainda soam lindas e bem que poderiam ser misturadas a [melodias] modernas, sem que o conhecedor o percebesse. Esta, disse ele, teria sido sempre sua opinião, e ele achava que não o fazia ofuscado por algum tipo de preconceito, pois Keiser não era nem seu parente nem seu professor, nem mesmo era seu conhecido. Contudo, quando ele recentemente teve em mãos algumas de suas obras [de Keiser], ficou surpreso ao encontrar ali mais elegância, clareza e graça do que em muitas obras de compositores atuais. Acrescentou ainda que Keiser compunha principalmente para Hamburgo e com libretos

befunden. (...). Kaiser (sic) war in der Musik das größte Originalgenie das Deutschland jemals hervorgebracht hat" (p. LIII, in: ZELM, 1975, p. 12).

[37] "[Keiser] belebte also die neue Singart damit auf eine vorzügliche Weise. Ihm hat der gute Geschmack in der Musik in Deutschland unstreitig viel zu danken" (p. 330).

[38] "statt des wahlweise gehandhabten "stilus" den unlerbaren "goût" in die Musik einführten und damit dem fortschrittlichen Prinzipien dienten" (1975, p. 13).

[39] A edição alemã dos diários recebeu o título de *Tagebuch einer musikalischen Reise.*

em alemão. Ele não sabia muito italiano, e não sem freqüência se enganava quando compunha para textos italianos; entretanto, ele sempre teve méritos de outra natureza, que compensavam esta deficiência"[40].

"Uma vez que Leipzig era a última grande cidade da Saxônia para a qual eu estendi minha pesquisa musical, aqui me pareceu o melhor lugar, onde eu pude perceber que este principado foi muito rico em músicos de extraordinário gênio e habilidade; pois é a pátria de Keiser, Händel, da família Bach, de Hasse e Graun"[41].

"A cidade de Hamburgo foi durante muito tempo famosa por sua ópera, e, no catálogo que Mattheson cita no seu *Musikalischen Patriot*, esclarece que o número [de óperas] apresentadas no final do século passado e no começo deste é maior do que em qualquer outra cidade do império alemão. (...) Neste teatro as composições de Keiser, Mattheson, Händel e Telemann são as mais famosas. Já se falou de Keiser na página 327 do volume anterior deste diário, pelo que eu apenas acrescento ainda que ele escreveu cento e sete óperas, a maioria para o teatro de Hamburgo, que nasceu em 1673 e morreu em 1739"[42].

---

[40] "Indem er von Komponistem sprach, gab er dem alten Scarlatti und Keisern das grösseste Lob. Er versicherte mich, nach seinen Begriffen wäre Keiser einer der grössesten Tonkünstlern gewesen, die jemals auf die Welt gelebt hat. Er hat noch mehr Werke geschrieben als der alte Scarlatti, und seine Melodien, obgleich etliche davon über fünfzig Jahr alt sind, klingen noch lieblich und können füglich unter moderne gemischt werden, ohne daβ Kenner es merken. Dieses, sagte er, wäre beständig seine Meinung gewesen, und er glaubte, nicht von Vorurteilen geblendet zu sein, da Keiser weder sein Verwandter noch Lehrer, ja, nicht einmal sein Bekannter gewesen. Allein, als er neulich einige von seinen Werken in die Hand genommen, sei er erstaunt, so viel mehr Eleganz, Klarheit und Anmut darin zu finden als selbst in vielen Werken der heutigen Komponisten. Er fügte hinzu, Keiser komponiert hauptsächlich für Hamburg und über deutsche Worte. Er wusste nicht viel Italienisch und versah nicht selten, wenn er über italienische Texten komponierte; er hatte aber allezeit Verdienste von einer andern Art, die diesen Mangel ersetzen" (pp. 327-28. Segundo ZELM, 1975, é p. 258).

[41] "Da Leipzig die letzte ansehnliche Stadt in Sachsen war, auf die ich meine musikalischen Nachforschungen erstreckte, so scheint es hier der beste Orte zu sein, da ich anmerken kann, daβ diesen Kurfürstentum sehr fruchtbar an Tonkünstlern von ausserordentlichem Genie und Geschicklichkeiten gewesen ist; denn ist es Keisers, Händels, der Bachischen Familie, Hassens und Grauns Vaterland." (p. 372).

[42] "Die Stadt Hamburg ist lange wegen ihrer Opern berühmt gewesen, und aus dem Verzeichnis, das Mattheson in seinem Musikalischen Patrioten anführt, erhellet, daβ die Anzahl derer, welche zu Ende des vorigen und zu Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts aufgeführt worden, grösser ist als die in irgendeiner andern Stadt im deutschen Reiche.(...) Bei diesem Theater sind die Kompositions von Keiser, Mattheson, Händel und Telemann die berühmtesten. Von Keisern ist schon in dem vorigen Bande dieses Tagebuchs Seite 327 gesprochen, wozu ich hier bloss noch beifüge, daβ er hundertundsieben Opern, meistens fürs Hamburger Theater gesetzt hat, 1673 geboren und 1739 gestorben ist" (p. 438).

"Durante sua permanência [em Hamburgo], Mattheson afirma que Händel aprimorou seu estilo perceptivelmente, ouvindo óperas com atenção (...)"[43]. Aqui Mattheson refere-se provavelmente às óperas de Keiser, que constituíam cerca de oitenta por cento da programação do teatro durante o período em que Händel morou em Hamburgo. A influência de Keiser sobre Händel e o uso que este fez de melodias do primeiro ao longo de sua carreira como compositor de óperas é fartamente documentado, especialmente por John Roberts[44].

***A General History of Music* (Londres, 1789)**

"Realmente, este mestre era tão pleno de fantasia e originalidade em tudo que punha no papel, quanto Haydn o é atualmente"[45].

3.1.8. C. Ph. E. Bach

"(…) em beleza, nobreza, expressão e qualidades agradáveis de suas melodias, Keiser não deve temer qualquer comparação com Händel".

3.1.9. Johann Friedrich Reichardt

***Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* (Berlin, 1776)**

Em comparação com Mattheson e Telemann, "No que diz respeito à genialidade, Kayser (*sic*) me parece o que mais se destaca"[46].

Sobre as qualidades da música de Keiser:

"Verdade na acentuação das palavras, seqüência natural e agradável das notas, uniformidade dos ritmos e organização nos períodos; unidade da harmonia natural"[47].

---

[43] "Während seines Aufenthalts, gesteht Mattheson, habe Händel seinen Stil um ein merkliches verbessert dadurch, daβ er fleissig Opern gehört (...)" (p. 442).

[44] Para maiores informações sobre Roberts, ver a bibliografia.

[45] "Indeed this master was as sure of fancy and originality whenever he put pen to paper, as Haydn is at the present" (vol. III, p. 463).

"Nós o conheceremos futuramente mais como um homem fundamentalmente de talento artístico do que como um compositor habilidoso"[48].

Aqui Zelm chama a atenção para o fato de Reichardt, assim como Scheibe, usarem termos modernos, kantianos, que se inserem no conceito de gênio, em pleno debate na época porém inadequado (pois anacrônico) à época de Keiser: "Daqui se vê que a genialidade é o talento de produzir aquilo para o que não se pode fornecer nenhuma regra específica, e não a habilidade para o que possa ser aprendido segundo uma regra qualquer; consequentemente que a *originalidade* tem que ser a sua primeira propriedade"[49].

***Musikalischen Kunstmagazin* (Berlim, 1781-1792)**

Encontramos referências a Keiser nos volumes editados nos anos de 1782 (1.Stück) e 1791 (7.Stück). No volume de 1782 se lê: "Ele domina uma linda associação entre a declamação mais natural do canto que flui mais levemente"[50].

3.2. No século XIX (em ordem cronológica)

3.2.1. Heinrich Christoph Koch

***Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802)**

"Hamburgo foi sem dúvida o lugar onde este novo produto artístico [a ópera], criado na Itália, apareceu pela primeira em roupagem alemã e se manteve

---

[46] "An Genie scheint mir Kayser der vorzüglichste zu sein". (p. 41, in: ZELM, 1975, p. 13).

[47] "Wahrheit in der Akzentuation der Worte; natürliche und angenehme Folge der Töne; Gleichheit der Rythmen und Ordnung in den Einschnitten; Einheit der natürlichen Harmonie" (p. 37, in: ZELM, 1975, p. 13).

[48] "Wir werden ihn überhaupt künftig mehr als einen Mann von schönem Kunsttalent, wie als einen Kunstgerechten Tonsetzer kennenlernen" (p. 38, in: ZELM, 1975, p. 13).

[49] "Man sieht, daß Genie [...] ein Talent sey, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage, zudem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft seyn müsse [...]" (Kant, citado por Reichardt, 1791, p. 88 in: ZELM, 1975, p. 13). Tradução da citação retirada de: KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. Antônio Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Portugal, 1992, p. 212, indicação feita pelo Prof. Paulo Justi, a quem agradecemos a colaboração.

[50] "Er herrscht eine ganz schöne Vereinigung der natürlichsten Deklamation und des leicht fließendsten Gesanges drinnen" (p. 36 in: KOCH, 1999, p. 76).

ininterruptamente por muitos anos através da primorosa composição de Reinhard Keiser"[51].

3.2.2. François-Joseph Fétis

Biographie universelle des musiciens (...) **(Bruxelas, 1837)**

Organizando concertos "históricos" que incluíam música de Keiser, observou sua recepção junto ao público, que ficava profundamente impressionado. Fétis também se deixou influenciar pelo pensamento de sua época e acabou por aplicar a Keiser conceitos inexistentes no século XVIII (como o de gênio), mas mesmo assim percebe-se a admiração por sua obra e principalmente, a avaliação aguda e precisa de qualidades efetivamente encontradas na obra de Keiser, como a originalidade: "Desde as suas primeiras tentativas, Keiser deixou entrever um gênio original destinado a libertar-se de qualquer imitação, pelo menos em muitas coisas essenciais"[52].

O autor revela ainda conhecimentos sobre a avaliação de Keiser ao longo da história, dizendo que "os artistas mais célebres, os músicos mais instruídos concordaram nos elogios que fizeram ao gênio e às obras de Keiser"[53], citando Mattheson, Scheibe, Telemann, Graun, Burney e Reichardt.

Qualificando-o como "um dos mais ilustres compositores da escola alemã"[54], descreveu o uso da harmonia por Keiser comparando-o a J. S. Bach no tocante à arte da instrumentação: "As qualidades pelas quais Keiser se distingue são a justeza e a profundidade da expressão, unidas à originalidade das formas. Como a maior parte dos mestres de sua escola, ele tem uma harmonia forte e penetrante, mas suas sucessões de acordes têm não sei quê que lhe é próprio. Assim como Bach, ele fazia sua instrumentação

[51] "Hamburg war ohne Zweifel der Ort, wo dieses neue, in Italien erfundene Kunstprodukt, zuerst in deutscher Tracht erschien, und sich auch durch Reinhard Keisers vortreffliche Komposition eine lange Reihe von Jahren ununterbrochen erhielt" (verbete "Oper", coluna 1097, in: ZELM, 1975, p. 15).

[52] "Dès ses premiers essais, Keiser fit entrevoir un génie original destiné à s'affranchir, au moins en beaucoup de choses essentielles, de toute imitation" (1837, p. 4). A tradução de todas as citações de Fétis é do Prof. Paulo Mugayar Kühl, a quem agradecemos a colaboração.

[53] "Les artistes les plus célèbres, les musiciens les plus instruits, se sont accordés dans les éloges qu'ils donnent au génie et aux ouvrages de Keiser" (1837, p. 5).

[54] "Un de plus illustres compositeurs de l'école allemande" (1837, p. 4).

instintivamente e de modo algum seguindo convenções ordinárias. Ele colocou até quarenta e nove árias em sua ópera *Fredegunda*, e todas têm um efeito particular resultante dessa originalidade de disposições. Às vezes, ele tem na orquestra apenas o baixo com o cravo e instrumentos de cordas pinçadas; ou então, é simplesmente um quarteto; outras vezes, oboés solo acompanham a voz, ou é uma flauta doce com violas. Gerber cita uma ária (*Vieni a me, dolce oggetto*), que tem como acompanhamento apenas um violino concertante, e uma outra, apenas um oboé com o baixo. Não podemos evitar de admirar os recursos que o compositor tirava de meios tão frágeis" [55].

3.2.3. Carl von Winterfeld

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes **(Leipzig, 1847, vol. 3)**

"Keiser, (...) jovial e sensual, grande mestre em alto grau na sua arte, exerceu-a como uma rica fonte do prazer e trabalho, porque ela lhe permitiu transformar seus adoráveis sonhos interiores em quadros vivos e regalar-se com eles"[56].

3.2.4. Ernst Otto Lindner

Die erste stehende Deutsche Oper **(Berlim, 2 vols., 1855)**

[55] "Les qualités par où Keiser se distingue sont la justesse et la profondeur de l'expression, unies à l'originalité des formes. Comme la plupart des maîtres de son école, il a une harmonie forte et pénétrante, mais ses successions d'accords ont je ne sais quoi qui lui appartient en propre. Ainsi que J. S. Bach, il instrumentait d'instinct, et nullement d'après les conventions ordinaires. Il a placé jusqu'à quarante-neuf airs dans son opéra *Frédegonde*, et tous ont un effet particulier résultant de cette originalité de dispositions. Tantôt il n'a pour orchestre que la basse avec le clavecin et des instruments à cordes pincées; ou bien, c'est simplement le quatour; d'autres fois, des hautbois seuls accompagnent la voix, ou c'est une flûte douce et des violes. Gerber cite un air (*Vieni a me, dolce oggetto*) qui n'a pour accompagnment qu'un violon concertant, et un autre, qu'un seul hautbois avec la basse. On ne peut s'empêcher d'admire les ressources que le compositeur tirait de si faibles moyens" (p. 313, in: ZELM, 1975, p. 15).

[56] "Keiser [...] leichtblütig und sinnlich, seiner Kunst in hohem Grade Meister, übte sie als einer reichen Quelle des Genusses und Erwerbes, denn sie bafähigte ihn, die lieblichen Träume seines Inneren zu lebendigen Bildern zu gestalten und in ihnen zu schwegeln" (p. 57, in: ZELM, 1975, p. 17).

Keiser atingiu sua popularidade apesar ”das rimas insuportáveis, insípidas, bombásticas, (...) porque ele não foi um talento que tivesse que se pendurar primeiro nas palavras, e sim, porque tinha gênio musical. Um como ele (...) fala seu próprio idioma musical e pode ser saudável ao passo que o poeta parece moribundo”[57].

“Ainda em 1773, por ocasião da reapresentação de algumas partes das obras de Keiser, os ouvintes desta época já mais exigente se convenceram do efeito e da genialidade de suas óperas”[58].

Para Lindner, outro aspecto meritório da carreira de Keiser foi o fato de ele ter se dedicado quase que exclusivamente à ópera, numa época em que a música sacra era a prioridade entre a maioria dos compositores (p. 41, in: ZELM, 1975, p. 20).

3.2.5. Friedrich Chrysander

Em sua extensa e extremamente respeitada biografia de Händel, Chrysander foi totalmente fiel às fontes no tocante a seu biografado, porém, segundo Zelm, foi igualmente parcial em relação à comparação entre Händel e Keiser. Para exemplificar a trajetória espetacular de Händel como compositor de óperas, comparou suas primeiras composições (escritas em Hamburgo) e também as posteriores (escritas em Londres, após um longo processo de amadurecimento) com as Keiser, mas usou de Keiser só as obras do período de dois anos em que Händel esteve em Hamburgo. Ao ignorar a trajetória pregressa e principalmente a produção de Keiser dos anos 1710 e 1720, Chrysander praticamente ignorou toda sua produção e não teve uma visão do conjunto de sua obra. Ao invés de tratar a obra de Keiser com o mesmo enfoque que tratou a de Händel, dedicou-se a romantizar o caráter moral de Keiser, o que trouxe conseqüências “funestas” (ZELM, 1975, p. 18) para a avaliação futura da obra do grande *Kapellmeister* de Hamburgo. Somente mais

[57] “[...] unausstehlichen, abgeschmackten, bombastichen Rimereien, [...] weil er kein Talent war was sich erst an den Worten hinranken muss, sondern weil er musikalisches Genie hat. Ein solches [...] redet seine eigne musikalische Sprache und kann kerngesund sein wo der Dichter todkrank erscheint” (p. 94, in: ZELM, 1975, p. 18).

[58] “Noch 1773, gelegentlich der Neuaufführung einiger Stücke aus Keiser´s Partituren, überzeugten sich die Hörer dieser bereits anspruchsvolleren Zeit von der Wirksamkeit und der Genialität seiner Opern” (p. 167 in: Kleefeld, 1899, p. 228).

tarde, em 1878, por ocasião dos festejos dos 200 anos do teatro de Hamburgo, Chrysander reviu sua opinião sobre Keiser. Ao analisar *Adonis* reconheceu a influência de Lully e Steffani sobre Keiser e também a própria originalidade de Keiser (ZELM, 1975, p. 19).

Em um artigo de 1882, reconheceu que Keiser viveu em uma época de profundas transformações no tocante aos processos de composição musical; se antes o havia acusado de fazer uso de um contraponto "superficial e cheio de erros", agora reconhecia nele um precursor do novo estilo que se desenvolvia no barroco tardio e que levaria ao estilo galante: "Esta inclinação [de Keiser] estava em sintonia com a tendência da época, segundo a qual os empíricos prevaleceram sobre os teóricos [...] a velha teoria e a nova prática não andavam de mãos dadas. Keiser se desenvolveu nesta desarmonia mal-resolvida, que se tornou fatal para uma parte significativa de sua obra"[59].

3.2.6. H. Mendel e A. Reissmann

***Musikalisches Conversations-Lexicon* (s.d., entre 1860-1880)**

"A arte do canto secular encontrou nele, especialmente na Alemanha, um representante, cuja genialidade dominou perfeitamente o gosto musical por toda parte, sobrepondo-se a todos os seus contemporâneos neste gênero" [60].

3.2.7. Robert Eitner

***Cantaten aus dem Ende des 17. und Anfange des 18.Jahrhunderts* (1884)**

"Tornou-se moda falar de maneira pouco elogiosa sobre Reinhart (sic) Keiser, por causa de sua vida leviana [lustiges Leben]. Frívolo, desregrado, desordenado, genialmente

[59] "Diesem Hange kam die Richtung der Zeit entgegen, in welcher die Empyriker über die Theoretiker zur Herrschaft gelangten [...] alte Theorie und neue Praxis gingen nicht Hand in Hand. In diese ungelöste Disharmonie wuchs Keiser hinein, und sie ist für einen bedeutenden Teil seiner Werke verhängnisvoll geworden" (p. 541, in: ZELM, 1975, p. 20).

[60] "Der weltliche Kunstgesang in Deutschland insbesondere hat in ihm einen Vertreter gefunden, der, durch sein Genie allen seinen Zeitgenossen in dieser Richtung überlegen, fast bis zu seinem Tode den musiklischen Geschmack weit und breit volkommen beherrschte" (p. 17, in: ZELM, 1975, p. 20).

talentoso, sem estudo ou escola, estas são as palavras com a quais ele é condenado. Tanto quanto conheço Keiser e seus contemporâneos, ele se destaca deles quase que na mesma proporção que Mozart e seus contemporâneos. (...) não pude descobrir onde estão a devassidão e a ignorância; ou os novos historiadores talvez queiram nos convencer que Keiser teria podido fazer mais se tivesse ficado comportadamente sentado em casa, atrás do fogão, estudando as partituras de seus predecessores ou meditando sobre peças de contraponto? (...) ao contrário de seu jovem contemporâneo J. S. Bach, ele não era amigo de fugas regulares [regelmässigen], e sua atividade espiritual era orientada principalmente para o lado dramático e lírico da arte, que necessita de outros meios de expressão que não o entrelaçamento contrapontístico das vozes" (p. 41, in: ZELM, 1975, p. 21).

De modo bastante agudo, Zelm ressalta que o principal nesta defesa de Eitner é "o reconhecimento de que cada gênero demanda processos de composição e estilos específicos e que portanto o uso e o domínio do contraponto não podem ser usados como critérios para definir a qualidade de uma composição" (1975, p. 21). (Esta sua observação pode ser considerada importante inclusive nos dias de hoje, quando ainda são usados critérios de um gênero para avaliar outro).

3.3. No século XX (em ordem cronológica)

3.3.1. Hugo Leichtentritt

***Reinhard Keiser in seinen Opern* (Berlim, 1901)**

Trata apenas das óperas de Keiser escritas até 1706, que constituíam a totalidade do acervo da Berliner Staatsbibliothek na época, mas o faz com grande profundidade, inclusive vendo em Keiser um precursor de Gluck (ZELM, 1975, p.21).

3.3.2. Hermann Kretzschmar

***Das erste Jahrhundert der deutschen Oper* (1901)**

Sobre seu talento no uso dos instrumentos de sopro: "Os três maiores coloristas dos séculos XVII e XVIII chamaram-se Monteverdi, Keiser e Rameau"[61].

***Geschichte der Oper* (1919)**

Reconheceu que até antes de Mozart, ninguém cantou o amor "de modo tão doce e elegante" como Keiser (volume VI, p. 149).

3.3.3. Max Schneider (1912)

"Keiser é uma mina de criatividade para a composição de motivos, plasticidade rítmica, diversidade de formas e colorido instrumental"[62] (editor de *Croesus*, no prefácio da edição *Denkmäler-Ausgabe*).

3.3.4. Lorenzo Bianconi

Falando da falência do teatro de ópera em geral na Europa no século XVIII: "(...) nem mesmo a gestão de um músico de teatro genial como Reinhard Keiser (1703-1707) conferiu êxitos econômicos muito distantes em relação aos êxitos musicais, verdadeiramente excelsos. (Keiser é um músico de nível europeu: somente a natureza descontínua e heteróclita da tradição operística dos Setecentos germânico e o fato de ele ter sido operista de corpo e alma relegaram-no aos olhos da posteridade na categoria subalterna dos músicos de importância local, categoria da qual - com muito mais razão - nunca teria saído um operista como Alessandro Scarlatti, ativo com sucesso apenas em

[61] "Die drei größten Koloristen des 17. und 18. Jahrhunderts hießen Monteverdi, Keiser und Rameau" (p. 287, in: ZELM, 1975, p.21).

Roma, Nápoles e Florença e vaiado em Veneza, se o permanente sucesso de suas cantatas não tivesse socorrido sua fama póstuma)"[63].

3.3.5. Donald Grout

"Escrevendo com uma segurança de estilo e fertilidade de criação que nos fazem lembrar de Mozart, Keiser completou o processo começado por Franck e Kusser, adotando uma grande quantidade de elementos operísticos italianos e franceses, mas unificando-os de uma maneira altamente pessoal, com qualidades fundamentais germânicas" (1988, pp. 182/3).

3.3.6. Julie Sadie

"O uso criativo que Keiser faz dos instrumentos e seu formidável poder de caracterização garantiram a popularidade tanto de suas óperas como de seus oratórios." (p.172)

3.3.7. John Roberts

Estudioso dos empréstimos handelianos especialmente no que se refere à ópera, possui vários livros e artigos a respeito do aproveitamento que Händel fez de melodias de Keiser.

---

[62] "Keiser ist eine Fundgrube für Motivgestaltung, rytmische Plastik, Formenmannigfaltigkeit und Instrumentalkolorit".

[63] "Neppure la gestione di un musicista di teatro geniale come Reihard Keiser (1703-1707) diede esiti economici lontanamente commisurati agli esiti musicali, davvero eccelsi. (Keiser è musicista di rango europeo: solo la natura discontinua ed eteroclita della tradizione operistica nel Settecento germanico, e il fatto di essere stato egli anima e corpo operista, lo hanno relegato agli occhi dei posteri nella categoria subalterna dei musicisti di importaza local, categoria da cui - a ben maggior ragione - non sarebbe mai uscito un operista come Alessandro Scarlatti, attivo con successo soltanto a Roma, Napoli e Firenze e fischiato a Venezia, ove alla sua fama postuma non avesse soccorso la persistente fortuna delle sue cantate da camera" (1982, p. 248). A tradução do trecho é do Prof. Paulo Mugayar Kühl, a quem agradecemos a colaboração.

"Fracassos em reconhecer quais partes das óperas tardias de Keiser (a partir de 1720) são de sua autoria (e não empréstimos de óperas italianas) levaram a consideráveis mal-entendidos em relação ao seu desenvolvimento estilístico e à qualidade de sua inspiração durante este período final" (NGDO, 1991, p. 970). Os exemplos citados por Roberts são *Jodelet* (1726) e *Circe* (1734).

"Keiser foi a primeira grande figura da história da ópera alemã" (idem).

I.4. Óperas de Keiser

Existe uma grande divergência no que diz respeito ao número de óperas compostas por Keiser e também, em relação ao número de partituras existentes. Esta divergência ocorre por causa dos critérios utilizados para classificar cada obra e muitas vezes coexistem na mesma listagem óperas completas, pastiches, óperas/ações dramáticas com música em um só ato, coleções de árias e música de ocasião, entre outros. O número total de obras, especialmente as óperas, variou muito conforme o autor de cada pesquisa.

Sabe-se que, após a falência do teatro, em 1738, o acervo do teatro ficou com a família Schott, antiga proprietária do *Gänsemarkt.* Algum tempo depois, o dicionarista Ernst Gerber informaria em seu *Lexikon der Tonkünstler* (1814) que Georg Pölchau comprou todo o material, já bastante deteriorado. Com a morte de Pölchau, em 1841, todo o seu espólio foi vendido para a *Preußische Staatsbibliothek* em Berlim. Nele constavam dezoito óperas completas de Keiser (um sexto do total mencionado por Mattheson e um terço do levantado por Schulze). Entre os estudos mais recentes, Zelm parece ser o que chegou a um número mais preciso: Keiser teria escrito mais de cem óperas, mas apenas 23 delas chegaram aos nossos dias com libreto e partitura (fato comprovado por esta pesquisa, que teve acesso a todo o material). Destas, 11 delas foram editadas em reimpressões modernas.

A listagem abaixo foi obtida a partir da consulta às obras de Koch (1995), Zelm (1975) e Brockpähler (1964). As partituras completas estão em negrito e as que têm participação de flauta doce estão sublinhadas.

Exemplo da apresentação adotada:

Nome da ópera (data e local de estréia) (existência de partitura e tipo de material).

1693 *Der königliche Schäfer oder Basilius in Arcadien* (Braunschweig)[64] (perdida).

1694 *Procris und Cephalus* (Braunschweig) (poucas árias).

1695 *Die wiedergefundenen Verliebten* (25.05.1695, Braunschweig) [reapresentada como *Die beständige und getreue Ismene*, em 1699, Hamburgo] (perdida).

Clelia (agosto, Braunschweig) (perdida).

[64] 1694 segundo ZELM (1975), Entretanto, esta é a data da apresentação em Hamburgo.

1696 *Circe oder Des Ulisses erster Theil* (fevereiro, Braunschweig) (perdida).

Penelope oder *Des Ulisses ander Theil* (fevereiro, Braunschweig) (perdida).

Mahumet II (29.02[65], Hamburgo) (perdida).

1697 ***Der geliebte Adonis*** (Hamburgo) (manuscrito).

1698 *Die durch Wilhelm den Grossen in Britannien wieder eingeführte Irene*[66] (10.01, Hamburgo) (perdida).

Aller-unterthänigster Gehorsam (15.11, Hamburgo)[67].

Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte güldene Apfel (Hamburgo)[68] (perdida).

Der bey dem allgemeinen Welt-Friede und dem Grossen Augustus geschlossene Tempel des ***Janus*** (1698, Hamburgo) (manuscrito).

1699 *Die wunderbahr errettete Iphigenia* (Hamburgo) (perdida).

Die Verbindung des grossen Hercules mit der schönen Hebe (Hamburgo)[69] (perdida).

Die Wiederkehr der güldenen Zeit (Hamburg)[70] (perdida).

Die beständige und getreue Ismene (Hamburgo) [versão revista de *Die wiedergefundenen Verliebten*] (perdida).

Die sterbende Euridice oder Orpheus erster Theil (Braunschweig) (perdida).

Orpheus ander Theil (Braunschweig) (perdida).

1700 ***La forza della virtù,*** *oder Die Macht der Tugend* (Hamburgo) (manuscrito).

Der gedemüthigte Endymion (Hamburgo) (perdida).

1701 *Das Höchst=preiszliche Crönungs=Fest Ihrer Kgl. Majestät zu Preussen*[71] (27.1, Hamburgo) (perdida).

Störtebecker und Jödge Michaels[72] (Hamburgo) (perdida).

Die wunderschöne Psyche[73] (26.10, Hamburgo) (algumas árias).

---

[65] MARX/SCHRÖDER dão como data de estréia 25.2 do mesmo ano (p. 277). A diferença pode ser por conta dos dois calendários ora em uso simultâneo, o juliano e o gregoriano.

[66] "Sing- und Tanzspiel" em 13 cenas.

[67] Não é citada por Zelm, talvez por que seja um *Ballet auf des Kaisers Namenstag.*

[68] Composta em homenagem ao casamento de Friedrich e Hedwig Sophie de Holstein.

[69] Composta para o casamento do rei Joseph I com a princesa Wilhelmine Amalia, duquesa de Braunschweig-Lüneburg. É a primeira vez que o nome de Keiser é mencionado no libreto (no prefácio).

[70] Também composta para o casamento acima.

[71] Zelm não cita esta obra, provavelmente porque se trata de um balé, escrito para comemorar a coroação do príncipe eleitor de Brandenburgo, Friedrich I, como rei da Prússia (ocorida em Königsberg, 18.1.1701).

1702 ***Sieg der fruchtbaren Pomona***[74] (18.10, Hamburgo) (manuscrito).

Die Allgemeine Freue/Neues preussiches Ballet (Hamburgo) (*Ballet und Feuerwerck*).

Circe oder Des Ulisses erster Theil (1696, Braunschweig) (perdida).

1703 *Die verdammte Staat-Sucht, oder Der verführte* ***Claudius*** (Hamburgo) (manuscrito).

Die Geburt der Minerva[75] (Hamburgo) (perdida).

Die über die Liebe triumphierende Weissheit oder *Salomon* (26.11, Hamburgo) (algumas árias).

1704 *Der gestürzte und wieder erhöhte* ***Nebucadnezar****, König zu Babylon* (Hamburgo) (manuscrito autógrafo).

Der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder Almira, Königin von Castilien (julho, Weissenfels) (perdida).

1705 *Die römische Unruhe oder Die edelmüthige* ***Octavia*** (5.8, Hamburgo) (seleção de árias da época e edição moderna completa).

Die kleinmüthige Selbstmörderin Lucretia oder Die Staats=Thorheit des Brutus[76] (29.11, Hamburgo) (uma ária).

1706 *La fedeltà coronata oder Die gekrönte Treue* (Hamburgo) (algumas árias).

Masagniello furioso*, oder Die Neapolitanische Fischer-Empörung* (junho, Hamburgo) (manuscrito autógrafo).

La costanza sforzata, Die gezwungene Beständigkeit oder Die listige Rache des Sueno[77] (11.10, Hamburgo) (perdida).

Il genio d'Holsatia (1706, Hamburgo)[78].

Der durchlauchtige Secretarius, oder Almira, Königin von Castilien (Hamburgo) (árias do 1º. e 2º. ato, impressas na época).

1707 *Der angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig* (Hamburgo) [composta em parceria com Christoph Graupner[79]] (algumas árias).

---

72 Ópera em duas partes, apresentada em duas noites seguidas.
73 Composta para o aniversário da rainha Sophie Charlotte da Prússia.
74 "Sing- und Tanzspiel" em 18 cenas.
75 Composta para o aniversário da rainha Louise da Dinamarca.
76 "Musikalisches Trauer-Spiel".
77 Composta para o aniversário do rei Frederico IV da Dinamarca.

La forza dell'amore oder Die von Paris entführte Helena (Hamburgo) (perdida).

Die blutdürstige Rache oder Heliates und Olympia (Hamburgo) [composta em parceria com Christoph Graupner] (algumas árias).

***Desiderius**, König der Langobarden*[80] (26.7, Hamburgo) (manuscrito e uma ária).

*Die biß und nach dem Todt unerhörte Treue des **Orpheus*** (Hamburgo) [revisada como *Die sterbende Euridice & Orpheus ander Theil]* (algumas árias).

1708 *Die lustige Hochzeit (Bauren-Masquerade)*[81] (Hamburgo)

1710 *La grandezza d'animo oder **Arsinoe*** *(*Hamburgo) (manuscrito autógrafo).

Le bon vivant oder Die Leipziger Messe (Hamburgo) (perdida).

Der Morgen des europäischen Glückes oder Aurora[82] (26.7, Hamburgo) (algumas árias).

Der durch den Fall des grossen Pompejus erhöhte Julius Caesar (novembro, Hamburgo) (uma ária).

Der hochmüthige, gestürtzte und wieder erhabene Croesus (Hamburgo) (algumas árias).

1711 *L´amore verso la patria, oder der sterbende Cato*[83] (Hamburgo) (uma ária).

1712 *Die oesterreichische Grossmuth oder Carolus V*[84] (Hamburgo) (perdida).

Die entdeckte Verstellung oder Die geheime Liebe der Diana (abril, Hamburgo) (algumas árias).

Die wiederhergestellte Ruh oder Die gecrönte Tapferkeit des Heraclius[85] (junho, Hamburgo) (manuscrito e algumas árias).

1713 (surto de varíola na cidade; o teatro ficou fechado)

1714 *L'Inganno fedele oder Der getreue Betrug*[86] (10.1714, Hamburgo) (coleção de árias impressas).

Die gecrönte Tugend[87] (15.11, Hamburgo).

---

[78] Zelm não menciona porque é uma *Introduzione al Fuoco Artifiziale.*

[79] A coleção completa das árias queimou durante a 2ª. Guerra, impossibilitando o estudo comparativo e a posterior identificação da autoria de cada ária.

[80] Composta para o aniversário do Imperador (Kaiser) Joseph I.

[81] Foi, segundo MARX/SCHRÖDER, um intermezzo composto "para contrastar com as óperas muito longas, especialmente no inverno" (p. 274).

[82] Composta para o aniversário do Imperador (Kaiser) Leopold I.

[83] Há uma polêmica sobre a data de estréia desta ópera, que alguns sugerem como sendo 1715. Entretanto, Zelm defende a data de 1711 com base no libreto de mesma data existente na biblioteca de Hamburgo e na menção que o próprio Keiser faz à ópera em seu *Divertimenti Serenissimi*, de 1713.

[84] Composta para a coroação de Carlos VI, no dia 28 de fevereiro.

[85] Composta para a coroação de Carlos VI como rei húngaro.

1715 *Triumph des Friedens*[88] (1.3, Hamburgo).

Fredegunda (04.03, Hamburgo) (manuscrito autógrafo completo).

Artemisia (Hamburgo) (perdida).

1716 *Das römische Aprilfest*[89] (junho, Hamburgo[90]) (perdida).

Das verewigte und triumphirende Ertz-Haus Oesterreich[91] (Hamburgo).

Das zerstörte Troja oder Der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles[92] (novembro/4.12?, Hamburgo) (algumas árias).

1717 *Die durch Verstellung und Grossmuth über die Grausamkeit siegende Liebe oder Julia* (fevereiro, Hamburgo) (uma ária).

Die grossmüthige ***Tomyris*** (julho, Hamburgo) (manuscrito).

Der die Festung Siebenbürgisch-Weissenburg erobernde und über die Dacier triumphirende Kayser ***Trajanus***[93] (04.11, Hamburgo).

Das bey seiner Ruh und Gebuhrt eines Printzen frolockenden Lycien unter der Regierung des Königs Jobates und Bellerophon[94] (28.12, Hamburgo) (algumas árias).

1718 (Sauerbrey foi embora e o teatro ficou fechado até 1721).

1719

1720

1721 *Cloris und Tirsis*[95] (18.12, Copenhague) (perdida).

1722 *Antonius Römischer Kaiser* (30.01, Copenhague) [revisão de *Julia*, 1717] (perdida).

Die unvergleichliche Psyche[96] (16.4, Copenhague) [revisão de *Die wunderschöne Psyche*] (perdida).

---

[86] Primeira ópera encenada depois do surto de varíola que assolou a cidade em 1713.

[87] Composta para comemorar a coroação de Georg Ludwig, da Casa de Hannover, como rei da Inglaterra. Não é citada por Zelm nem Marx/Schröder, possivelmente porque não tinha enredo, era só música de homenagem.

[88] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é uma *Serenata.* Foi composta para celebrar o fim da guerra da sucessão espanhola, selada com a Paz de Rastatt.

[89] Composta para comemorar o nascimento de príncipe Leopold I, filho do Imperador Karl VI.

[90] Brockpähler, 1964, não cita. É um *Musicalisches Lust= und Tantz=Spiel.*

[91] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é uma *Serenata.* Composta para o aniversário de Carolus VI.

[92] Composta para comemorar a reconquista da fortaleza de Temeswar por Karl VI aos turcos.

[93] Composta para comemorar a conquista de Belgrado pelas tropas do príncipe Eugen, em 16 de agosto do mesmo ano.

[94] Composta para comemorar o nascimento de Georg William da Inglaterra, em 13 de novembro do mesmo ano.

[95] Composta para comemorar o "Einzugstag" de Sophie Magdalenae, esposa do príncipe Christian IV.

[96] Composta para comemorar o aniversário da rainha Anne Sophie.

Ulysses[97] (11.10, Copenhague) (manuscrito).

Die betrogene und nochmahls vergötterte Ariadne[98] (25.11, Hamburgo) [rev. Conradi] (perdida).

Der von Othino dem Urheber des dänischen Reichs geschlossene Tempel des Janus[99] (30.11, Copenhague) [revisão de *Janus*, 1698] (perdida).

Der Armenier[100] (novembro, Copenhague).

Der durch Grossmuth und Gnade siegende Augustus[101] (Copenhague) (perdida).

1723

1724 *Das jauchzende Cimbrien*[102] (Copenhague e 20.10, Hamburgo).

Das frohlockende Groß=Britannien[103] (8.6, Hamburgo).

Der sich rächende Cupido (19.07, Hamburgo)[revisão de *Die entdeckte Verstellung* oder *Die geheime Liebe der Diana*] (manuscrito).

1725 *Bretislaus oder Die siegende Beständigkeit*[104] (07.02, Hamburgo) (perdida).

Der Hamburger Jahr=Marckt oder Der glückliche Betrug (20.6, Hamburgo) (perdida).

Die Hamburger Schlacht=Zeit oder Der mißlungene Betrug (22.10, Hamburgo) (perdida).

1726 *Prologus beim Geburths Feste Friderici Ludovici von Hannover*[105] (31.1, Hamburgo).

Mistevojus König der Obotriten oder *Wenden* (jan/fev, Hamburgo) (perdida).

Der lächerliche Printz ***Jodelet*** (Hamburgo) (manuscrito original e edição de 1892).

Buchhöfer der stumme Printz Atis[106] (1726, Hamburgo).

Barbacola[107] (Hamburgo)

---

[97] Composta para comemorar o aniversário do rei Frederico IV.
[98] Primeiro libreto de Keiser a citar os nomes dos cantores e bailarinos.
[99] Composta par o aniversário do príncipe Christian IV.
[100] Não é citada por Zelm.
[101] Composta para comemorar o aniversário do rei Frederico IV.
[102] Composta para comemorar o aniversário de Friedrich IV, não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é *Concert und Ilumination.*
[103] Composta para comemorar o aniversário do rei George da Inglaterra, não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é uma *Serenade.*
[104] Composta para comemorar o noivado da princesa Anna Petrowna, filha de Pedro I da Rússia, com o duque Carl Friedrich von Holstein-Gottorf.
[105] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque não é uma ópera, e sim, um prólogo, composto para o aniversário do príncipe Friedrich Ludwig, filho mais velho do rei inglês Georg II.
[106] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é um *Intermezzo.*

1727

1728 *Lucius Verus oder Die siegende Treue* (18.10, Hamburgo) (perdida)

1730 *Der hochmüthige, gestürtzte und wieder erhabene* ***Croesus*** (Hamburgo) [revisão da versão de 1711] (manuscrito completo e edição de 1912, que contém as partes originais de 1711).

1733 *Jauchzen der Künste*[108] (07.5, Hamburgo).

1734 *Circe* (1.3, Hamburgo) [inclui árias de Leonardo Vinci, Geminiano Giacomelli, Johann Adolf Hasse e Händel[109]] (partes do manuscrito autógrafo).

---

[107] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é um *Zwischen=Spiel*.

[108] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é um prólogo para a ópera *Judith*, de Telemann.

[109] Keiser compôs apenas as árias em alemão.

I.5. Recepção e reapresentação das óperas de Keiser

O número de óperas reapresentadas e também a quantidade de reapresentações de cada uma delas mostram o grande prestígio das composições Keiser junto ao público. Em um período durante o qual a ópera passou por grandes transformações e o gosto do público também se modificou rapidamente, sempre ávido por novidades, é de surpreender que algumas óperas tenham reapresentadas em anos bastante posteriores à sua estréia[110]. Dentre estes casos, o exemplo de maior impacto é certamente *Fredegunda* (1715), que foi reapresentada num total de 35 récitas, em seis temporadas: 1716, 1723, 1724, 1727, 1730 e 1736. Outra ópera de grande sucesso foi *Carneval von Venedig* (1707), que, além de ter sido reapresentada em nove temporadas (num total de vinte récitas), alcançou tamanha popularidade junto ao público que suas árias em *Plattdeutsch* eram vendidas nas ruas[111].

Muitas destas obras passaram por revisões com maior ou menor grau de alteração em relação à música original, como *Croesus* e *Janus*. De modo geral, o libreto era sempre preservado, embora à vezes os nomes dos personagens fossem mudados (como na caso de reapresentação de operas originalmente compostas para Hamburgo e que seriam apresentadas em Copenhague). Outras óperas tiveram seus nomes alterados (*Julius Cäsar/Pompejus*). Entretanto, muitas outras não sofreram qualquer tipo de modificação.

---

[110] As óperas de outros compositores que também foram reencenadas em mais de dois anos são: *Admetus* (Händel): 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736; *Agrippina* (Händel): 1718, 1719, 1720, 1722, 1724; *Alceste* (Schürmann): 1719, 1720, 1721, 1722, 1723; *Arsaces* (Orlandini e Amadei): 1722-1725, 1727, 1728, 1731, 1732, 1734, 1735, 1736; *Cleofida* (Händel): 1732, 1733, 1734, 1735, 1736; *Der geduldige Socrates* (Telemann): 1721, 1722, 1730; *Der grossmüthige Roland* (Steffani): 1695, 1699?, 1707, 1720, 1721, 1722, 1735; *Die lustige Hochzeit* (Graupner e Keiser?): 1708, 1715?, 1728; *Don Quixotte* (Conti): 1722-1724, 1728, 1732, 1733, 1734, 1735, 1737; *Emma und Eginhard* (Telemann): 1728, 1731, 1732; *Jason* (Schürmann): 1720, 1721, 1722; *Judith* (Telemann): 1733, 1734, 1735, 1736, 1737; *Julius Caesar* (Händel): 1725, 1726, 1727, 1729, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737; *La Serva padrona* (Pergolesi): 1743, 1744, 1745, 1746; *Nero* (Orlandini): 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1729, 1731, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738; *Oriana* (Händel): 1717, 1719, 1720; *Otto* (Händel): 1726, 1727, 1729; *Partenope* (Händel): 1734, 1735,1736, 1737; *Pimpinone* (Telemann): 1725, 1727, 1729, 1730, 1740; *Rinaldo* (Händel): 1715, 1720, 1721, 1723, 1724, 1727, 1730; *Sancio* (Telemann): 1727, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1736, 1737, 1738; *Sieg der Schönheit* (Telemann): 1722, 1723, 1724, 1725, 1727, 1728, 1734, 1735; *Teodosio* (Fux, Gasparini e Caldara): 1718, 1719, 1721; *Tigranes* (Gasparini, Orlandini, Conti, Vivaldi): 1719, 1720, 1721, 1722; *Zenobia/Radamisto* (Händel): 1722, 1723, 1724, 1726, 1736.

[111] O sucesso desta ópera e a venda avulsa das árias provocaram um dos poucos comentários de Keiser a respeito de sua obra. Em uma carta datada de 23 de agosto de 1707 à duquesa Dernath, sua amiga íntima, Keiser relata o fato, aparentemente surpreso e evidentemente satisfeito com a popularidade (KROGH, 1729, p. 85).

Abaixo estão citadas cronologicamente, por ano da estréia, as óperas de Keiser que foram reapresentadas em dois anos ou mais (MARX/SCHRÖDER, 1995).

Ópera	Estréia	Reapresentações
Procris und Cephalus	1694	1695
Circe oder Ulysses erster Theil	1696	1697, 1702
Penelope oder Ulysses anderer Theil	1696	1697, 1702
Janus	1698	1712, 1729
Die sterbende Eurydice	1699	1702
Hercules und Hebe	1699	1706
Iphigenia	1699	1705, 1710
Orpheus ander Theil	1699	1702
Der gedemütigte Endymion (*Phaeton*)	1700	1702
Psyche	1701	1702
Störtebecker und Jödge Michaels	1701	1707
Pomona	1702	1703
Claudius	1703	1706, 1726
Salomon	1703	1706, 1709
Nebucadnezar	1704	1709, 1720?, 1728
Lucretia	1705	1706
Masagniello furioso	1706	1709, 1714, 1727
Der Carneval von Venedig	1707	1708, 1711, 1716, 1723, 1724, 1725, 1731, 1733, 1734, 1735
La Forza dell´amore/Paris und Helena	1709	1711, 1715
Julius Cäsar (*Pompejus*)	1710	1715, 1731, 1732
Cato	1711	1715
Croesus	1711	1730
Carolus V	1712	1714
L´Ingano fedele	1714	1717, 1726, 1731
Fredegunda	1715	1716, 1721, 1723, 1724, 1725, 1727, 1730, 1731, 1733, 1734, 1735, 1736, 1738
Achilles	1716	1719, 1720
Tomyris	1717	1720, 1721,1723, 1724
Ariadne	1722	1723, 1724, 1725
Jodelet	1726	1733
Mistevojus	1726	1735, 1739
Der Hamburger Jahr=Marckt	1725	1727, 1732, 1735
Circe	1734	1735, 1736, 1737, 1743

I.6. Libretistas de Keiser (em ordem cronológica, tanto quanto possível)

No início das atividades do teatro, muitos diletantes e amadores se dedicaram à ópera, escrevendo libretos de qualidade duvidosa, muito criticados pelos teóricos da época[112]. (Johann Scheibe comentou, em 1745, a habilidade de Keiser em caracterizar tão bem seu personagens "tanto quanto a má qualidade dos libretos o permitia" (in: ZELM, 1975, p. 765). Entretanto, durante o século XX estudos destes libretos e sua comparação com os seus contemporâneos italianos mostrariam que "eles não eram nem piores nem melhores do que os da ópera italiana contemporânea, a partir dos quais foram moldados" (GROUT, 1988, p.136-137). Em sua maioria, os libretistas eram autodidatas. Como também era muito comum o uso de libretos italianos traduzidos para o alemão, vários teóricos da época reagiram negativamente a esta interferência de uma cultura estrangeira, e o efeito destas críticas permaneceria ainda por muito tempo associado ao *Theater am Gänsemarkt*. Porém, na medida em que as atividades do teatro foram se consolidando e os efeitos das sociedades literárias se manifestaram, houve uma mudança significativa nos libretos de Hamburgo.

Segundo Brockpähler (1964, p. 199), foram libretistas do teatro (em ordem cronológica)[113]: Christian Richter, Hinrich Elmenhorst (pastor), Lucas von Bostel (*Ratsherr*, prefeito), Hinrich Hinsch, Christian Heinrich Postel (advogado), Friedrich Christian Bressand, Gottlieb Fiedler, Christian Friedrich Hunold (jurista, conhecido com o pseudônimo de Menantes), Friedrich Christian Feustking, Barthold Feind (*Satyriker* e esteta da ópera), Johann Joachim Hoe, Johann Ulrich von König, Joachim Beccau, Johann Phillipp Praetorius, Johann Samuel Müller, Christoph Gottlieb Wend(t), Johann Georg Hamann. Entre todos estes, os libretistas mais famosos e importantes do teatro foram: Bostel, Postel, Elmenhorst, Hinsch, Hunhold (Menantes), Feind, Bressand e König. Abaixo

[112] Alguns autores chegaram a citar que a ópera de Hamburgo era a "estrumeira literária" da Alemanha na época.

[113] Estão citados apenas aqueles que escreveram vários libretos para o *Theater am Gänsemarkt* e que eram apenas libretistas (Telemann, Keiser, e Mattheson, por exemplo, também escreveram libretos, mas sua atividade principal era a composição).

temos alguns dados sobre os libretistas que trabalharam mais intensivamente com Keiser[114].

Friedrich Christian Bressand (ca. 1670-1699)

Nascido em Durlach, foi o libretista das primeiras óperas de Keiser. Estabeleceu-se na corte de Braunschweig-Wolfenbüttel em 1689, onde permaneceu até o final de sua vida e desenvolveu importante carreira administrativa: era responsável pelas apresentações no teatro de ópera de Braunschweig, no castelo em Wolfenbüttel e no palco do *Lustschloß* (castelo com fins de lazer) em Salztahl/Salzdahlum, perto de Braunschweig. Seu cargo fixo não o impediu contudo de escrever libretos para a ópera de Hamburgo. Além dos libretos de ópera, escrevia também adaptações e traduções, principalmente dos clássicos franceses. Esta predileção o fazia alvo de muitas críticas de seus contemporâneos, que julgavam seus versos alexandrinos, especialmente os dos recitativos, "difíceis e impossíveis de cantar" (ZELM, 1975, p. 29). Um dos críticos mais ferozes era justamente Feind, outro importante libretista de Keiser, que dizia que "Os músicos são os mártires destes poetas", criticando a falta de graça e elegância de Bressand (in: ZELM, 1975, p. 29).

Seus libretos musicados por Keiser foram:

*Der königliche Schäfer oder Basilius in Arcadien** (1693, Braunschweig; 1694, Hamburgo)
Circe oder Des Ulisses erster Theil (fev/1696, Braunschweig; 1702, Hamburgo)
*Orpheus**[115] (1698, Braunschweig; 1709, Hamburgo)
Orpheus ander Theil (1699, Braunschweig; 1702, Hamburgo)
Ismene[116] (1699)
Die Wiederkehr der güldnen Zeit (1699)[117]
*La Forza della Virtù**(1700)
Die sterbende Euridice oder Orpheus erster Theil (16.11.1702)

[114] Estão citados apenas os libretos que foram musicados por Keiser. Salvo em contrário, todas as obras foram apresentadas em Hamburgo e as datas se referem à estréia. Os títulos marcados com * são aqueles dos quais restou partitura.

[115] Estreada em Braunschweig, a ópera tinha cinco atos e era considerada muito longa. Foi dividida em duas partes e a nova ópera estreou em fevereiro de 1699; a primeira parte chamou-se *Die sterbende Euridice (Orpheus I. Theil)* e a segunda, *Die verwandelte Leuer des Orpheus (Orpheus II.Theil).* A ópera foi novamente unificada em 1709, quando estreou em Hamburgo com o nome de *Die Biß in und nach dem Todt unerhörte Treue des Orpheus.*

[116] Versão revista de *Die wiedergefundenen Verliebten*, estreada em Salzdahlum em 1695.

[117] Composta para o casamento do rei Joseph I com a princesa Wilhelmine Amalia, duquesa de Braunschweig-Lüneburg.

Hinrich Hinsch (?-1712)

Foi o primeiro libretista de Hamburgo a ter seus textos musicados por Keiser. Teve uma formação típica de sua época, estudou Teologia e depois Direito, estabelecendo-se em Hamburgo como advogado. Envolveu-se nas disputas teológicas que agitavam a cidade no começo do século XVIII e escreveu nos anos 1702/3, sob pseudônimo, muitos textos contra a nomeação de Johann Friedrich Mayer como pastor na igreja de S. Jacobi[118].

Seus libretos musicados por Keiser foram:

Mahumet II (29.02[119].1696)
Die Allgemeine Freue/Neues preussiches Ballet (1702, *Ballet und Feuerwerck*)
*Claudius** (1703)
Die Geburt der Minerva[120] (1703)
La Fedelta Coronata (1706)

Christian Heinrich Postel (1658-1705)

Nascido em Hamburgo, era advogado, poeta e libretista, e empreendeu muitas viagens por toda a Europa até se estabelecer novamente na cidade. Escreveu textos para Keiser, Conradi, Kusser e Förtsch e seu primeiro libreto para o *Theater am Gänsemarkt* foi *Eugenia* (1688), musicado por Förtsch. Sua produção se estendeu por outros 25 libretos, encerrando-se com *Pomona* (1702), de Keiser.

"Um dos maiores poetas da sua época. Talvez o mais hábil e talentoso criador da língua alemã em sua época, que criou um novo estilo alemão para a poesia" (WOLFF, 1971, p. 14), defendia o fim do uso dos versos alexandrinos e do princípio das três unidades, considerados por ele como inibidores do processo criativo. A narrativa deveria ser apresentada ao ouvinte de modo a estimular sua imaginação. Desta posição resultaram

[118] A chamada "Opernsreit" (Guerra ou Querela da Ópera) não era um fato novo na cidade. Durante os primeiros dez anos de existência do teatro, Schott enfrentou enorme resistência das autoridades luteranas ortodoxas da cidade e o pastor Mayer se posicionou ao lado dos operistas, defendendo o aspecto "neutro" da ópera e tentando com isso minimizar a crítica de seus pares. Entretanto, em 1694 houve uma apresentação de ópera durante o período de Advento, motivando uma violenta reação de Mayer, que passou a atacar os operistas. Por conta deste e outros fatores, Mayer se demitiu do cargo em 1701, mudando de idéia meio ano de depois e tentando reassumir seu posto sem sucesso. Seu sucessor foi o pastor Christian Krumbholtz, adversário teológico de Mayer (ZELM, 1975, p. 20, nota 4).

[119] MARX/SCHRÖDER dão como data de estréia 25.2 do mesmo ano (p. 277). A diferença pode ser por conta dos dois calendários ora em uso simultâneo, o juliano e o gregoriano. A opção por um só calendário, o gregoriano, se deu em Hamburgo em 1700.

libretos de forma mais livre que o habitual, "com implicações musicais que permaneceriam válidas pelos muitos anos vindouros" (WARRACK, 2001, p. 49) e que influenciaram outros libretistas como Hunold, Feind e Feustking.

Zelm chama a atenção para o fato de Postel ter escrito a maioria de seus libretos para ocasiões específicas, tais como acordos de paz e eventos relacionados a linhagens de príncipes e outros nobres[121] (homenagens, casamentos, nascimentos e outros).

Seus libretos musicados por Keiser foram:

*Adonis** (1697)
Irene[122] (1698)
Aller-unterthänigster Gehorsam[123] (15.11.1698)
*Janus** (1698)
Der güldene Apfel[124](1698)
*Hercules und Hebe** (16.2.1699)
Iphigenia (1699)
Die wunderschöne Psyche[125] (26.10.1701)
*Pomona** (19.10.1702)
*Hercules und Hebe** (1706)
Ariadne[126] (25.11.1722)

Nothnagel (?-?)

Não há qualquer registro sobre este libretista e Zelm não descarta a possibilidade de este ter sido um pseudônimo usado por alguém que preferiu permanecer no anonimato (1975, p. 31).

Seus libretos musicados por Keiser foram:

Endymion/Phaeton (1700)
Das Höchst=preiszliche Crönungs=Fest Ihrer Kgl. Majestät zu Preussen[127] (27.1. 1701)

---

120 Composta para o aniversário da rainha Louise da Dinamarca.

121 Ainda que fosse um teatro público, teoricamente independente da subvenção real ou aristocrática, não devemos desconsiderar a importância que a aristocracia e a nobreza tinham no orçamento da casa, pois boa parte da renda do teatro provinha de espetáculos encomendados por este público, dirigidos exclusivamente a ele. Nestas ocasiões o teatro era fechado ao público comum (ZELM, 1975, p. 31).

122 "Sing- und Tanzspiel" em 13 cenas. O libreto mais antigo tem data de 1697, escrito para comemorar a Paz de Reikjavik (30.9.1697), mas por algum motivo, a obra só foi estrada em 10.1.1698 (MARX/SCHRÖDER, 1995, p. 140).

123 Não é citada por Zelm, talvez por que seja um *Ballet auf des Kaisers Namenstag*.

124 Composta em homenagem ao casamento de Friedrich e Hedwig Sophien de Holstein.

125 Composta para o aniversário da rainha Sophie Charlotte da Prússia.

126 O libreto original que Postel escreveu para Conradi em 1691 foi retrabalhado por um desconhecido na versão de 1722.

Hotter (?-?)

São raros os registros sobre Hotter e um dos únicos é de Mattheson, que disse que ele era cantor (talvez do próprio teatro) e que mais tarde assumiu o posto de *Kantor* em Jever (nas ilhas frísias)[128]. Escreveu um único libreto musicado por Keiser, mas que alcançou grande popularidade junto ao público: *Störtebecker und Jödge Michaels*[129] (1701).

Christian Friedrich Hunold (Menantes) (1681-1721)

Chegou a Hamburgo sem ter concluído sua formação em Direito e "começou a escrever romances e libretos porque a necessidade o impeliu a ganhar algo do que ele pudesse viver"[130].

Defendia sua postura como libretista ao afirmar que "cada obra deveria ser julgada por seus próprios méritos, não de acordo com cânones pré-determinados. Ainda que não ignorasse a importância dos padrões, ele clamava pela crítica empírica de um público inteligente ao vivenciar o efeito de cada obra no teatro" (WARRACK, 2001, p. 50) e publicou duas obras que o tornaram conhecido como o fundador da poesia galante alemã[131].

Seus libretos musicados por Keiser foram:

Salomon (26.11.1703)
*Nebucadnezar** (1704)

Barthold Feind (1678-1721)

Advogado que se estabeleceu em Hamburgo, foi escritor e esteta, e produziu libretos para Keiser e Graupner entre 1705 e 1719, escrevendo também sob o pseudônimo de Ferdinand Gasto von Perlensee. Produzia textos com muita densidade emocional e cenas de violência e foi o mais importante libretista a cultivar a caricatura e a paródia. Seu

---

[127] Zelm não cita esta obra, provavelmente porque se trata de um balé, escrito para comemorar a coroação do príncipe eleitor de Brandemburgo, Friedrich I, como rei da Prússia (ocorrida em Königsberg, 18.1.1701).
[128] 1740, p. 184.
[129] Ópera em duas partes, apresentada em duas noites seguidas.
[130] *Zedler-Lexicon*, 1735, vol. 13, coluna 1251, in: ZELM, 1975, p. 31.

livro *Deutsche Gedichte und Gedancken von der Oper* (1708), é uma importante fonte sobre a estética da ópera no norte da Alemanha no período[132]. Zelm compara seus prefácios com os de seus contemporâneos: enquanto Postel e Hinsch se prendem aos aspectos mitológicos e históricos de seus temas e Hunold/Menantes faz referências a questões relativas à apresentação dos libretos, Feind se dedica a questões teóricas sobre a ópera em geral.

Muito polêmico, foi enforcado em efígie em 18 de março de 1707 e banido da cidade[133]. Este conflito se refletiu em sua obra de maneira bastante perceptível: se no prefácio de *Lucretia* (1705) ele havia se manifestado de forma veemente a favor da república como estado ideal, em 1709, no prefácio de *Desiderius* e após a intervenção imperial que lhe permitiu o retorno à cidade, ele louvou o "salutar nascimento do caro Joseph" (*Kaiser*).

Os libretos que Keiser musicou foram:

Octavia (5.8 [?].1705)
Lucretia oder Die Staats-Thorheit des Brutus[134] (29.11.1705)
Il genio d'Holsatia[135] (1706)
Masaniello furioso (1706)
La costanza sforzata/Sueno[136] (11.10 1706)
Almira (1706)
Desiderius, König der Langobarden[137] (26.7.1709)
Julius Caesar (nov.1710)

---

131 *Theatralische, geistliche und galante Gedichte* (1722) e *Allerneueste Art zu reimen und galante Poesie zu gelangen* (1707) (ZELM, 1975, p. 32).

132 Para maiores informações sobre o estilo de Feind, ver WARRACK, 2001, pp. 50-51.

133 A polêmica começou em 1704, quando Feind criticou, em caráter puramente estético, literário, as rimas e o vocabulário de Feustking para *Almira*. Além disso, publicou em 1704 uma tradução de *Lob der Geldsucht*, de J. Decker, sobre a importância do bem-estar financeiro, despertando a ira dos religiosos ortodoxos. A discussão evoluiu entretanto para uma campanha pública, entre o partido popular (de Feustking e do pastor Krumbholtz) e o do Senado (de Feind) e culminou em 1707 com a expulsão de Feind da cidade, a deposição de sete senadores, o cancelamento da estréia de *Antiochius* (de Graupner, com libreto de Feind), a queima de suas obras e a já citada queima em efígie do libretista. Apesar da estreita relação entre Feind e Keiser, durante os anos 1707 e 1708 Keiser não estreou qualquer ópera com libreto de Feind. A ordem somente voltou à cidade em 1708, com a intervenção do próprio imperador, por meio de uma comissão imperial enviada a Hamburgo, que prendeu Krumbholtz e alguns de seus seguidores, restituiu os senadores a seus cargos e permitiram a volta de Feind à cidade em 09.05.1709, reassumindo seu posto como libretista do teatro (KOCH, 1999, pp. 32-33 e ZELM, 1975, pp. 32-33).

134 "Musikalisches Trauer-Spiel".

135 Zelm não menciona porque é uma *Introduzione al Fuoco Artifiziale*. Foi composta em homenagem a Christian-August von Schleswig-Holstein e sua esposa Frederica Albertina.

136 Composta para o aniversário do rei Frederico IV da Dinamarca.

137 Composta para o aniversário do Imperador (*Kaiser*) Joseph I.

Cato (1711)
Das römische Aprilfest[138] (jun.1716)

Mauritz Cuno e Meister:

Há poucos dados sobre estes libretistas; sobre Meister nada se sabe e sobre Cuno, sabe-se apenas que ele era ourives, joalheiro, caixa do *Hamburger Bank* e que publicou numerosos trabalhos sobre numismática (ZELM, 1975, p. 33). O único libreto que produziram juntos foi *Der Carneval von Venedig* (1707), musicado por Keiser, e que se tornou uma das óperas de maior sucesso de todos os tempos na história do *Theater am Gänsemarkt*, sendo reapresentada ao longo de toda a existência do teatro. Na época de sua estréia, o público lotava o teatro em todas as apresentações, o que motivou Keiser a escrever a seguinte observação em uma carta à condessa Dernath: "[as apresentações] estavam tão lotadas que nem mesmo no verão se viu igual"[139]. (Feind não compartilhava da mesma opinião, criticando o tema absurdo, a total falta de gosto e o grotesco do libreto, reconhecendo porém que "o tema tem uma aprovação popular tão grande que é quase impossível de acreditar" (ZELM, 1975, p. 34)). Cuno escreveu ainda um outro libreto, musicado por Keiser e Graupner em 1708, o *intermezo Die lustige Hochzeit (Bauren-Masquerade)*, que, assim como o *Carneval*, se inseria em uma nova tendência da ópera de Hamburgo, de abandonar aos poucos os temas mitológicos e históricos, dando preferência aos temas populares e relativos à história contemporânea.

O prefácio de Cuno para a *Masquerade* é bastante esclarecedor, dizendo que outras obras assim já haviam sido apresentadas em Hamburgo porque entre os espectadores havia se estabelecido um pouco de repúdio às óperas tradicionais,

> "cujos temas, principalmente no inverno, são ou muito longos ou muito tristes. [...] É por causa disto que há cerca de um ano tentou-se ver se coisas alegres agradariam mais aos senhores espectadore; vimos então que um tema misto, como é o *Carneval de Venise* [sic], trouxe tantos espectadores até aqui que freqüentemente o bastante grande espaço [do teatro] se tronou pequeno".

[138] Composta para comemorar o nascimento de príncipe Leopold I, filho do Imperador Karl VI. Brockpähler, 1964, não cita. É um *Musicalisches Lust= und Tantz=Spiel.*
[139] KROGH, 1929, p. 84.

Breymann (?-?)

Os únicos registros conhecidos sobre ele são os feitos por Mattheson em seu *Patriot* (1740, p. 188), nos quais cita os seus libretos, dos quais dois foram musicados por Keiser:

*Arsinoe** (1710)
Der Morgen des europäischen Glückes oder Aurora[140] (26.7.1710)

Weidemann (?-?)

É outro libretista praticamente desconhecido, que escreveu um único libreto para a ópera de Hamburgo, *Die Leipziger Messe*[141] (1710), musicado por Keiser e que segue a mesma tendência que os libretos de Cuno, de adotar temas populares como pano de fundo para a ação.

Lucas von Bostel (1649-1716)

Advogado de formação, ascendeu na carreira jurídica até tornar-se prefeito de Hamburgo. Assim como outros tantos libretistas, a colaboração de Bostel com Keiser ficou restrita a uma única obra, *Croesus* (1684/1711), que parece ter retomado o caminho da escolha de temas históricos e/ou mitológicos para as óperas.

Johann Ulrich König (1688-1741)

Chegou à cidade ao redor de 1710 e Zelm credita a ele a volta à tradição estabelecida por Postel, Hunold e Feind, de cultivo à linguagem elevada (diferente daquela defendida pela chamada Escola da Silésia). Numa tentativa de "limpar" o idioma, fundou em 1715 uma sociedade literária chamada "Teutschübenden Gesellschafft", da qual participavam Brockes e Richey, e que defendia, por exemplo, a extinção dos libretos

[140] Composta para o aniversário do Imperador (Kaiser) Leopold I.
[141] MARX/SCHRÖDER dizem que a autoria deste libreto é duvidosa (p. 97).

mistos, com recitativos e árias em vários idiomas (1975, p. 35)[142]. Seu único libreto que não foi musicado por Keiser foi *Calpurnia*, de Heinichen.

Carolus V[143] (28.1.1712)
Liebe der Diana/Cupido (abr.1712)
*Heraclius**[144] (jun.1712)
*L'Inganno fedele oder Der getreue Betrug**[145] (10.1714)
Triumph des Friedens[146] (1.3.1715)
*Fredegunda**(mar.1715)
*Cupido** (19.7.1724)

Barthold Heinrich Brockes (1680-1747)

Poeta e libretista, escreveu um libreto considerado revolucionário para a Paixão segundo Mateus, de Keiser. Mais tarde, o mesmo libreto serviria para paixões de Händel, Telemann, Graupner e do próprio Bach, entre outros. *Das verewigte und triumphirende Ertz-Haus Oesterreich*[147] (1716).

Johann Joachim Hoe von Hoenegge (?-?)

Permaneceu em Hamburgo entre 1711 e 1717, substituindo Feind na parceria com Keiser, e depois mudou-se para Copenhague, onde acredita-se que ele prestou serviços na corte dinamarquesa. Também em Copenhague ele forneceu libretos para Keiser.

Das zerstörte Troja oder Achilles[148] (nov/4.12?.1716)
Julia (fev.1717)
*Tomyris** (jul.1717)

---

142 No prefácio de seu livro *Theatralischen Gedichte* (1716) ele garante aos leitores e "amantes da língua alemã" que foi com grande desgosto que manteve as árias em italiano no libreto de *Diana* (1712) (s/paginação, in: ZELM, 1975, p. 35). Entretanto, o biógrafo de König, Max Rosenmüller, afirma que esta declaração não deve ser levada tão ao pé da letra, pois König voltou a incluir outros idiomas em vários libretos posteriores a 1712 (ZELM, 1975, p. 35). Não é de todo improvável que o libretista tenha tido que se curvar às orientações da direção do teatro, de agradar o público e com isso manter a casa cheia.

143 Composta para a coroação de Carlos VI, no dia 28 de fevereiro.

144 Composta para a coroação de Carlos VI, no dia 28 de fevereiro.

145 Primeira ópera encenada depois do surto de peste que assolou a cidade em 1713.

146 Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é uma *Serenata*. Foi composta para celebrar o fim da guerra da sucessão espanhola, selada com a Paz de Rastatt.

147 Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é uma *Serenata*. Composta para o aniversário de Carolus VI.

148 Composta para comemorar a reconquista da fortaleza de Temeswar por Karl VI aos turcos.

*Trajanus**[149] (04.11.1717)
*Jobates und Bellerophon**[150] (28.12.1717)
Augustus[151] (1722, Copenhague)

Friedrich Maximilian Lersner (1697-1753)

Estudou Direito em Altorf e passou a morar em Copenhague em 1716, trabalhando para o rei. Escreveu um único libreto para Keiser, *Ulysses* (1722), que foi encenado apenas na corte dinamarquesa.

Schwemschuch

Das frohlockende Groß=Britannien[152] (08.6.1724)
Das jauchzende Cimbrien[153] (?, Copenhague; 20.10.1724).

Johann Philipp Praetorius (1696-1766)

Este foi outro jurista que contribui com libretos para o teatro de Hamburgo, fossem eles para óperas, prólogos, *intermezzi*, peças de ocasião ou traduções de libretos estrangeiros. Zelm vê em Praetorius um libretista capaz de amalgamar no mesmo libreto os personagens típicos da população mais baixa de Hamburgo, como criados, taverneiros, tipos cômicos, e representantes da rica burguesia da cidade, como os comerciantes. Em seus libretos há diversos tipos de linguagem além do alemão e do dialeto local; estão presentes árias e recitativos em iídiche, francês e italiano, estes com muitos "erros", e esta multiplicidade de linguagens parece ter o objetivo de quebrar a rigidez a que a ópera séria se propunha (1975, p. 38). Outro aspecto importante de sua obra é a ironia presente nas

[149] Composta para comemorar a conquista de Belgrado pelas tropas do príncipe Eugen, em 16 de agosto do mesmo ano.
[150] Composta para comemorar o nascimento de Georg William da Inglaterra, em 13 de novembro do mesmo ano.
[151] *Serenade* composta para comemorar o aniversário do rei Frederico IV.
[152] Composta para comemorar o aniversário do rei George da Inglaterra, não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é uma *Serenade.*
[153] Composta para comemorar o aniversário de Friedrich IV, não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é *Concert und Illumination.*

falas de alguns personagens, que tudo observam e comentam, sem serem entretanto obrigatoriamente uma figura cômica (típica das óperas de Hamburgo).

Bretislaus oder Die siegende Beständigkeit[154] (07.2.1725)
Die Hamburger Schlacht=Zeit oder Der mißlungene Betrug[155] (22.10.1725)
Barbacola[156] (jan/fev.1726) [+ Lully]
*Jodelet** (1726)
Der Hamburger Jahr=Marckt oder Der glückliche Betrug (20.6.1726)
Buchhöfer der stumme Printz Atis[157] (1726)
Prologus beim Geburths Feste Friderici Ludovici von Hannover[158] (31.1.1726).
*Circe** (1734)

Johann Samuel Müller (1701-1733)

Foi o último libretista a começar a trabalhar com Keiser. Era um homem com ampla formação: além dos tradicionais estudos em Direito, estudou poesia, história e línguas orientais e estabeleceu-se na cidade em 1725, permanecendo durante um curto período de tempo, durante o qual escreveu *Mistevojus* (jan/fev.1726), único libreto seu musicado por Keiser (ZELM, 1975, p. 38).

Reinhard Keiser

É interessante notarmos que o próprio Keiser escreveu alguns libretos e mais ainda, que o fez durante o período imediatamente posterior à convulsão civil que envolveu seu libretista Feind, durante os anos 1708/9. Keiser escreveu *Die blutdurstige Rache, oder Heliates und Olympia* (1709) e *Paris und Helena/La Forza dell'Amore*[159] (1709).

[154] Composta para comemorar o noivado da princesa Anna Petrowna, filha de Pedro I da Rússia, com o duque Carl Friedrich von Holstein-Gottorf. Tem algumas árias de Bononcini, Orlandini e Wich.
[155] A ópera foi proibida pelo senado logo após a sua estréia, pois figuras importantes da cidade julgaram se reconhecer no libreto, que não era propriamente elogioso (MARX/SCHRÖDER, 1995, p. 217)
[156] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é um *Zwischen=Spiel*, um *intermezzo* que foi provavelmente apresentado junto com *Jodelet.*
[157] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é um *intermezzo.*
[158] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque não é uma ópera, e sim, um prólogo, composto para o aniversário do príncipe Friedrich Ludwig, filho mais velho do rei inglês Georg II.
[159] A partir do libreto de Aurelio Aureli, *Helena rapita da Paride*, Veneza, 1677.

Outros libretistas

Feustking (Almira, 1704), **Stölzel** (*Artemisia*[160],1715), **Hamann** (*Jauchzen der Künste*[161], 07.5.1733).

Libretos de autoria desconhecida

Der Genius von Europa[162] (26.07.1708) e *Lucius Verus/Berenice* (18.10.1728, adaptação do libreto de Hinsch, de 1702).

[160] MARX/SCHRÖDER sugerem que Stölzel tenha apenas compilado textos de diversos libretistas (1995, p. 70).

[161] Não é citada por Zelm nem Brockpähler porque é um prólogo para a ópera *Judith*, de Telemann.

[162] Prólogo para o aniversário do Kaiser Joseph I, com tintas anti-francesas devido à Guerra da Sucessão Espanhola.

ANEXO II

Sobre as óperas e árias

II.1. TABELA COMPARATIVA DAS ÓPERAS DE KEISER

Em bege: óperas SEM flauta doce.

Ano	Nome da ópera	Estrutura (Ato/Cena)	Abertura					Árias[1]				Recitativos			Coros	Movim. Instr.		Árias com fl. doce	
			Ouv.	*Sinf*	*Son*	*Rej*	*Conc*	dC	dk	AB	Outr	Seco	Acc.	Arioso		Rit.	Dança	Solo	Tutti
1697	Adonis	I/13, II/15, III/11	X					34	11	07	10[2]	65	01	01	02	20[3]	07	02	02
1698	Janus[4]	I/14, II/12, III/13	X					21	20	03	01	53	03	-	06	10[5]	04	-	05[6]
1700	La Forza[7]	I/17, II/14, III/16	X					39	07	-	02[8]	55	04	-	01	11[9]	10	03	04
1718	*La Forza*	*(Ariensammlung)*	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*01*	*01*
1702	Pomona[10]	I/18	-	-	-	-	-	23	09	02	01	36	-	-	06	05	-	-	01
1703	Claudius[11]	I/15, II/19, III/25	X					32	22	09	1[12]	70[13]	05	-	09	12	10	01	02
1704	Nebucadn.[14]	I/12, II/12, III/14					15	33	17	02	-	62[16]	02	-	02	08[17]	02	01	01
1705	Octavia	I/14, II/17, III/14	X	-	-	-	-	26	19	04	-	71[18]	06	-	04	03	01	-	01[19]
1706	Almira[20]	I/12, II/13, III/18	?	?	?	?	?	19	08	01	?	04	?	?	?	02	?	01	02
1706	Herc. & Hebe	I/7, II/14, III/6		X				25	16	09	3[21]	44	-	01	03	11	6[22]	-	-
1706	Masaniello[23]	I/15, II/13, III/17		24				24	21	02	4[25]	72[26]	03	-	02	10	02	05	05[27]
1707	Carneval[28]	I/10, II/11, III/16	?	?	?	?	?	29	04	-	3[29]	?	?	?	1[30]	?	?	-	01
1709	Desiderius[31]	Prol, I/8, II/10, III/9, IV/8, V/11		X				27	30	02	2[32]	91	02	-	15	04	3[33]	-	-
1709	Orpheus[34]	I/6, II/10, III/9, IV/10, V/11	X					25	08	01	1[35]	-	01	-	08	01	01	-	01
1710	Arsinoe	I/11, II/8, III/9, IV/12, V/10				X		30	18	02	-	72[36]	02	04	08	04	-	01	03[37]
1711	Croesus[38]	I/18, II/15, III/13		X				?	03	?	?	?	?	?	?	?	?	01	02
1712	Heraclius	Pr,I/10, II/8, III/8, IV/8, V/9, Ep	-	-	-	-	-	26	04	-	2[39]	56	01	02	04	02	02	-	02[40]
1715	Fredegunda[41]	I/7, II/7, III/6, IV/7, V/5			42			37	08	02	-	65[43]	-	-	04	-[44]	01	-	01
1717	Tomyris[45]	I/14, II/15, III/15 (26.jul)	-	-	-	-	-	27	01	03	-	49[46]	06	-	03	03[47]	05	-	-[48]
1717	Trajanus[49]	I/14, II/12, III/16 (04.nov)	-	-	-	-	-	34	01	01	-	51[50]	02	-	05	02	4[51]	-	03
1722	Ulysses[52]	Prólogo, I/10, II/8, III/6	*53*					29	01	02	-	42	02	-	07	-	02	-	02
1724	Cupido[54]	I/15, II/11, III/14		55				24	14	-	-	66[56]	01	-	09	02[57]	02	-	03[58]
1726	Jodelet[59]	I/7, II/3, III/6, IV/6, V/8	*60*					36	02	-	1[61]	51	-	-	04	02	-[62]	-	01[63]
1734	Circe[64]	I/11, II/6, III/6, IV/13, V/6.					65											-	-[66]
	(23 óperas)	**Total:**	6	5	?	1	-	583	237	51	35	1075	41	08	107	112	62	16	43

20 óperas completas + 3 óperas incompletas/sem os recitativos (Almira, Orpheus, Carneval von Venedig).
912 árias: 64% da Capo 26% dk 6% AB 4% outros (estróficas, ABC, com refrão)
1124 recitativos: 95,6% seco 3,6% *accompagnato* 0,7% arioso

Abreviaturas:

AB = Ária AdC (parte B: só canto e bc).
Acc. = *Accompagnement*
Ar. = Arioso
Conc. = *Concerto*
dC = Ária da Capo
dk =Ária em uma só seção, forma contínua, *durchkomponiert*
Ep= Epílogo
Ouv.= *Ouverture*
Pr = Prólogo
Rej.= *Rejouissance*
Sec. = *Secco*
Sinf.= *Sinfonia*
Son. = *Sonata*
? = não tem como saber, pois o material está perdido

---

[1] Estão incluídas na contagem as árias com flauta doce e traverso.
[2] 07 árias estróficas, 02 árias "A" (só com a parte A de uma ária anterior) e 01 ária com refrão.
[3] 02 prelúdios e 01 sinfonia.
[4] Foi escrita por ocasião da assinatura do acordo de paz da guerra contra os turcos, em 26 de janeiro de 1699, em Karlowitz (ZELM, 1975, p. 45). Reapresentada em 1712 e 1729.
[5] 01 *Prélude pour oboi e violini*, 01 *Trio* e 01 ritornelo com canto (p. 21b-22a).
[6] 01 *Trio con Flauti*, só instrumental: 2C + bc.
[7] Existem duas edições da época a partir da música original: "Die auserlesensten Sätze aus der Oper..." (1701, com 03 árias obbligatti e 02 tuti) e "Auserlesene Sätze aus der Oper..." (1718, que repete as árias da versão original de 1700).
[8] Estróficas (Anagilda, Fernando/Clotilde).
[9] Tem um ritornelo com flauta doce, *Violette e tutti Stromenti*.
[10] Foi reapresentada em 1702 e 1703 com o título "Streit der vier Jahreszeiten oder der siegende Herbst".
[11] Foi reapresentada em 1706 e 1726.
[12] 01 ária ABCA.
[13] Destes 68 recitativos solo, 09 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[14] Foi reapresentada em 1709, 1720 (?) e 1728.
[15] *Concerto, Andante* e *Tempo de Menuet*: parece que foram inseridos em uma versão posterior, composta provavelmente por Telemann.
[16] Destes 61 recitativos solo, 06 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[17] Tem ainda: 01 *Trio* e 01 *Sinfonia affetuosa*. Foi reapresentada em 1708 (no aniversário do Kaiser Joseph II) com o epílogo *Der Genius von Europa.*
[18] Destes 68 recitativos solo, 07 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[19] Tem ainda um *Trio con Flauti e Violini* (fl + v + bc) numa cena em que Nero adormece.
[20] Não está completa; a edição de 1706, uma coleção impressa intitulada *Componimenti Musicali*, contém só algumas árias dos atos I e II (compostos para a primeira versão da ópera, de 1704, com libreto de Feustking) e algumas árias da terceira versão, estreada em Hamburgo em 1706 (com libreto de Feind). Trata-se da única fonte para esta ópera. Keiser compôs ainda uma segunda versão de *Almira* para Weißenfels (em 1704, de libretista desconhecido). As versões integrais de Feusting e Feind estão perdidas.
[21] 01 ária ABC, 01 ária estrófica e 01 com forma indefinida.
[22] 01 *Trio Hautbois*.
[23] Foi reapresentada em 1709, 1714 e 1727.
[24] "Ariae Sinfonie".

[25] 03 árias estróficas + 01 ABA'.
[26] Destes 71 recitativos solo, 11 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[27] 01 *Sommeil.*
[28] Não existe uma versão completa desta ópera, apenas uma coleção de árias da biblioteca de Viena que contém 35 árias, usada por Thomas Ihlenfeldt para sua edição. Comparando-se com o libreto, faltam12 árias que não foram computadas aqui. Mesmo que o texto sugira com bastante segurança a forma da ária, a falta de material musical impede a inclusão destas árias no cômputo geral. (O texto sugere as seguintes formas: 3 dC, 5 dk, 3 estr., 1 com refrão).
[29] 02 árias ABC, 01 ária estrófica.
[30] Segundo o libreto, há 05 coros no total. (vide nota 28, acima).
[31] Estreada em 26 de julho para comemorar o aniversário do Kaiser Leopold I. Outro registro: uma ária em Mus. ms. 11.496.
[32] Estróficas.
[33] Tem ainda 02 sinfonias.
[34] É um caso complexo: Keiser usou aqui o material de 1698, 1699 e 1700, transformando-o numa ópera em 5 atos (ZELM, 1975, p. 58). A versão na qual encontrei as árias é uma versão em uma ato só, somente com as árias. Zelm acha que o copista quis registrar a variedade e a riqueza da instrumentação de Keiser, e por isso deixou os recitativos e eventuais outros movimentos de fora.
[35] É estrófica.
[36] Destes 71 recitativos solo, 04 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[37] Davon: 01 *con V.V.* e 02 *con Violette*.
[38] Foi reapresentada em 1730, com muitas modificações.
[39] 02 árias estróficas.
[40] Tem ainda duas árias *tutti* com *Flute Allemaigne.*
[41] Foi reapresentada em 1716, 1721, 1723, 1724, 1725, 1727, 1730, 1731, 1733, 1734, 1735, 1736 e 1738 (36 vezes, com muitas récitas em cada ano!).
[42] Não é a mesma caligrafia do resto. Parece ter sido composta ou anexada depois.
[43] Destes 65 recitativos solo, 03 são "mistos" (ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco) e 03 têm trechos em arioso.
[44] Tem ainda: 01 *Sinfonia*.
[45] Foi estreada no dia 26 de julho e reapresentada em 1720 e 1723.
[46] Destes 49 recitativos solo, 02 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[47] Tem ainda 03 *Symphonien*.
[48] Tem 02 árias *tutti* com traverso, além de sua participação na abertura.
[49] Prevista para ser estreada no dia 21 de outubro, sofreu um atraso (provavelmente em função da confecção dos cenários) e foi estreada dia 04 de novembro.
[50] Destes 51 recitativos solo, 1 é "misto", ou seja, apresenta momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[51] Davon: 02 *Entrées* e 02 *Marches.*
[52] Ópera estreada em Copenhague.
[53] *Intrada.*
[54] É um reaproveitamento de Diana (1712). Ver Zelm pp. 104-5.
[55] *Sinfonie* + *Menuet*.
[56] Destes 61 recitativos solo, 5 são "mistos", ou seja, apresentam momentos a 2 e a 3, porém em pequena proporção em relação ao recitativo seco.
[57] Tem ainda: 04 sinfonias e 01 *Echo.*

[58] Tem ainda 03 árias *tutti* para traverso (*Flauto Traverso*), junto com outros instrumentos.
[59] Reapresentada em 1733, desde sua estréia já era um pastiche e contém não só composições do próprio Keiser como de outros (ver Zelm, pp. 107-109).
[60] *Burla.*
[61] Tem uma ária *en Rondeau* solo.
[62] Tem 04 sinfonias curtas.
[63] Aqui Keiser usa o *zuffolo.* Tem ainda 02 árias tuti para traverso (*Flauto Traverso*), junto com outros instrumentos.
[64] Uma parte do material é autógrafo, o resto sofreu muitas modificações. Foi reapresentada em 1735, 1736, 1737 e 1743.
[65] A caligrafia não é de Keiser.
[66] Com flauta doce: *Air* + *Trio* da abertura, + 2 sinfonias instrumentais e 1 coro com flauta doce. Tem ainda algumas árias com flauta doce mas que são de outros compositores e por isso não entraram na tabela. Só o *Chor der Verliebten* (V/3) é de Keiser.

II.2. ÓPERAS DE KEISER: OUTROS DADOS

Em rosa: óperas SEM flauta doce.

Ano	Nome da ópera	Libretista	Árias[1]: No. de cantores				No. total de árias	Ár. com bc	Ár. com orq.	Árias com instr. *obbl.* solo						Árias com fl. doce	
			Solo	a 2	a 3	a 4 &c				Oboé	Fagote	Trompete	Violino	Viola	Misto	Solo	Tutti
1697	Adonis (SS)	Postel	48	12[2]	01	01	**62**	35	22	01	-	-	-	-	02[3]	02	02
1698	Janus (SS)	Postel	36	06	01	01	**44[4]**	20	23	01	-	-	-	-	-	-	05[5]
1700	La Forza (SS)	Bressand	46	02	-	-	**48**	19	19	05	01	01	-	-	-	03	04
1718	*La Forza* (SS)	Bressand	-	-	-	-	**-**	-	-	-	-	-	-	-	-	*01*	*01*
1702	Pomona (SS)	Postel	29	04	01	01[6]	**35**	09	24	02	-	-	-	-	-	-	01
1703	Claudius (SS)	Hinsch	50	09	05	-	**64**	25	32	04	-	-	-	02	-	01	02
1704	Nebucadn.(SS)	Hunold	49	03	-	-	**52**	22	25	03	-	-	-	-	01[7]	01	01
1705	Octavia (SS)	Feind	47	02	-	-	**49**	08	33	04	04	-	-	-	-	-	01[8]
1706	Almira[9] (SS)	Feustking/Feind	27	01	-	-	**28**	10	15	01	-	-	01	-	-	01	02
1706	Herc &Hebe (SS)	Postel	44	08	-	01	**53**	25	26	02	-	-	-	-	-	-	-
1706	Masaniello (MS)	Feind	43	06	-	01[10]	**50**	10	29	03	-	-	01	01	1[11]	05	05[12]
1707	Carn Ven[13] (SS)	Cuno/Meister	32	04	-	-	**36**	09	24	03	-	-	-	-	-	-	01
1709	Desiderius (MS)	Feind	53	05	02	01	**61**	20	39	01	-	-	-	1[14]	-	-	-
1709	Orpheus (SS)	Bressand	33	02	-	-	**35**	03[15]	30	-	02	-	-	-	-	-	01
1710	Arsinoe (SS)	Breymann	46	06	-	-	**52**	11	36	01	02	-	-	-	1[16]	01	03[17]
1711	Croesus[18] (SS)	Bostel	-	-	-	-	**-**	-	-	-	-	-	-	-	-	01	02
1712	Heraclius (SS)	König	28	04	-	-	**32**	09	20	02	-	-	01	-	-	-	02[19]
1715	Fredegunda (MS)	König	44	03	-	-	**47**	09	36	01	01	-	-	-	-	-	01
1717	Tomyris (SS)	Höe	29	01	01	-	**31**	-[20]	29	02	-	-	-	-	-	-	-[21]
1717	Trajanus (SS)	Höe	33	-	01	-	**34**	01	29	2[22]	1[23]	-	01	-	-	-	03
1722	Ulysses (MS)	Lersner	26	06	-	-	**32**	02	30	-	-	-	-	-	-	-	02
1724	Cupido (P)	König	37	01	-	-	**38**	03	35	-	-	-	-	-	-	-	03[24]
1726	Jodelet (SS)	Praetorius	36	03	-	-	**39**	-	39	-	-	-	-	-	-	-	01[25]
1734	Circe (SS)	Praetorius														-	-[26]
	(23 óperas)		816	88	12	06	**922**	250	605	38	11	01	04	04	05	16	43

922 árias: 88,5% solo 9,5% duos 1% trios 0,5% outros

79 árias solo: 38 com oboé solo **16 COM FLAUTA DOCE**

Tipos de acompanhamento das árias: 1697 – ca.1706 BC; 1706-1717 várias instrum.; 1717-30 com orquestra

[1] Estão incluídas na contagem as árias com flauta doce e traverso.
[2] Em outra contagem encontrei 14 duetos.
[3] Tem 01 ária com o + vc e outra com v + fg.
[4] Na "Tabela comparativa" registrei 45 árias. Tem que refazer a contagem.
[5] 01 *Trio con Flauti*, só instrumental: 2C + bc.
[6] É uma ária com 1, 2 e 4 cantores, que se alternam.
[7] 01 ária com v + o.
[8] Tem ainda um *Trio con Flauti e Violini* (fl + v + bc) numa cena em que Nero adormece.
[9] Os dados de *Almira* são parciais, pois não existe uma partitura completa de nenhuma das versões da ópera, apenas a coleção de árias editada em 1706, aqui representada. Esta coleção, intitulada *Componimenti Musicali*, contém árias dos libretos da primeira versão, de Feustking (1704), e da terceira, de Feind (1706). Não há qualquer registro da segunda versão, de 1704, de libretista desconhecido e estreda em Weißenfels.
[10] É a ária de abertura, na qual os seis nobres se alternam, ora cantando sozinhos, ora em dueto.
[11] 01 ária com v + o.
[12] 01 *Sommeil.*
[13] Os dados de C*arneval von Venedig* são parciais, pois não existe uma partitura completa da ópera, apenas a coleção de árias de Viena, aqui representada.
[14] A ária é com viola *d'Amore.*
[15] O número de árias só com baixo contínuo é bem pequeno em relação às demais óperas, mas a instrumentação desta ópera é muito variada.
[16] Duas áriascom teorba (só voz e teorba).
[17] Davon: 01 *con V.V.* e 02 *con Violette.*
[18] A edição que existe é baseada no MS de 1711 sobre o qual foram coladas as árias da nova versão, de 1730. Só registrei as árias com flauta doce.
[19] Tem ainda duas árias *tutti* com *Flute Allemaigne.*
[20] É a primeira ópera sem *Continuo-Arien*, ária acompanhada só por baixo contínuo.
[21] Tem 02 árias *tutti* com traverso, além de sua participação na abertura.
[22] São duas árias para três oboés: o 1-2-3!
[23] É uma ária para três fagotes: fg1-2-3!
[24] Tem ainda 03 árias *tutti* para traverso (*Flauto Traverso*), junto com outros instrumentos.
[25] Aqui Keiser usa o *zuffolo.* Tem ainda 02 ária2 tutti para traverso (*Flauto Traverso*), junto com outros instrumentos.
[26] Com flauta doce: *Air* + *Trio* da abertura, + 2 sinfonias instrumentais e 1 coro com flauta doce. Tem ainda algumas árias com flauta doce mas que são de outros compositores e por isso não entraram na tabela. Só o *Chor der Verliebten* (V/3) é de Keiser.

II.3. ÁRIAS DE KEISER COM FLAUTA DOCE[1]

Em cor de laranja: ária solo (#). Em preto: ária *tutti* (*).
Em azul: movimentos instrumentais, sem canto ($).

Ato/Cena	Pag. do MS ou edição	Título da cena/movimento	Instrumentação	Observações
ADONIS (1697)				
I/1 *1 d[2]	3r-5v (3-12)	*Aria. Flauti. Violini Pizzicati. Venus.* (abre a ópera).	6 vozes: 4 (*Flauti 1-2,* v1-2 *pizzicati*) + canto (S) + bc.	AdC. *Angenehmste westen Winde* (ré m, C).
I/1 *2 d	6r-7v (13-16)	*Cavata* (Venus).	6 vozes: 4 (*Flauti 1-2,* v1-2 *pizzicati*) + canto (S) + bc.	*Durchkomponiert*. (É a repetição da parte A da ária anterior, depois de um recitativo *sostentato-arioso* de Venus). *Angenehmste westen Winde* (ré m, C).
II/1 #1 F	36v-37v	*Aria* (Adonis).	3 vozes: 2C (*Flauti dolci*) + canto (C) + bc.	AdC. *Es wird doch endlich geniessen* (fá M, C).
III/10 #2 c	84v-85r	(Aria) *Dryante con flauto dolce. La stroffa 3za.*	3 vozes: C + canto (S) + bc.	AdC. *Bäche, die ihr tränend spielet* (dó m, 3/2).
JANUS (1698)				
I/11 *3 F	21a (226)	*Aria con Strom.* (Aug.)	6 vozes: 3 (*Flauto*, v1-2, vla) + canto (B) + bc.	*Durchkomponiert*. Indicações: *Pizzicata.* *Auf der Erden glücklich werden* (fá M, C).
II/1 $1 F	26a (236)	*Trio con Flauti.*	3 vozes: 2C + bc.	AB (4 + 4 compassos). Formato de triosonata, com imitação entre as flautas e bc independente. Fá M, C.

[1] Os movimentos instrumentais estão incluídos para que se tenha uma idéia completa do uso da flauta doce por Keiser.
[2] Indica a tonalidade da ária ou movimento, conforme a terminologia conhecida.

II/12 *4 g	45v-46r (276-77)	*Aria con V. All unisono.* (Agrippina).	2 vozes: instr. (vv. unis.) + canto (S). SEM BC! 4 vozes: 2C + canto (S) + bc.	AB. No A (12/16, sol M) tocam os violinos, em uníssono. No B (sol m, 3/2) tocam as flautas, em terças[3]. *Aber ach! Was will ich rächen?* (sol m, 3/2).
III/1 *5 F	48r-49r (281-83)	*Aria con Strom.* (Tiberius). *Flauti all´ottava alta.*	5 vozes: 3 (2C/v1-2, vla) + canto (C) + bc.	Forma nova: ABC (25 + 15 + 29 compassos). *Sind die Stunden ganz verschwunden* (fá M, 3/4).
III/3 *6 g	51r-52r[4] (287-89)	*Aria Frigga[5].Con flaut: è Violini.* (Livia)	4 vozes: 2 (fl/v1-2) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Fliessen nichts als bittre Thränen* (sol m, 3/4).
III/5 *7 D	54r-55r (293-95)	*Aria. Tiberius allein. Flauti.*	4 vozes: 2 (2C e *Violini all´ottava bassa*) + canto (C) + bc.	AdC. *Kommet ihr Schatten!* (ré M, 6/4).
LA FORZA (1700)				
I/5 $2 C	10r-10v (21-22)	*Rittlo. avanti l' aria.*	4 vozes: *Flauti* 1-2 + *Violette e tutti Stromenti* + bc.	AB (4 + 4 compassos). Dó M, 6/8.
I/5 #3(=*12) C	10v-11r (22-23)	(Aria) *Anagilda.*	4 vozes: *Flauti* 1-2 + canto (S) + bc.	AdC. *Ihr zaubrende Triebe* (dó M, 6/8).
II/3 #4 d	43r (87)	*Aria voce solo senza Cembalo.* (Rodrigo).	3 vozes: 2C + canto (B).	AdC. *Kann von Ketten ich nicht retten* (ré m, 3/4).
II/12 *8 F	58r-59v (117-20)	*Aria.* (Anagilda).	4 vozes: 2 (*Violini e Flauti*) + canto (S) + *Bassoni solo.*	AdC (parte B: só canto e bc). *Wann wird mir das Glück sich zeigen* (fá M, 24/16).
II/14[6] *9 C	6v-65r (128-31)	*Aria.* (Anagilda).	5 vozes: 3 (fl/o/v/1-2, vla) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: *Hautb., Flauti, violini.* *Die Fröhlichkeit tanzet* (dó M, 6/8).
III/9 #5 D	81r-82r (165-67)	*Aria. 2 Volte. Fern., Clot.*	4 vozes: 3C[7] + canto (T, S). *Senza Bassono.*	Estrófica[8]. *Die Vöglein erzehlen* (ré M, 6/8).

[3] A caligrafia da parte B (com as flautas) é diferente do resto da ária e igual à do ritornelo das pp. 27b/28a.
[4] Esta é a ária (versão de 1722) que está colada entre as páginas da ária original.
[5] Foi o nome dado à personagem Lívia quando da apresentação da ópera em Copenhague, em 1722. PROBLEMA: dentro do manuscrito consta uma folha impressa (moderna e anônima) atribuindo esta ária a Telemann (TVWV, 22:7).
[6] Esta ária não foi incluída na coletânea de 1718 (ver quadro a seguir).
[7] Ou 2C + 1T (como baixo).

III/11[9] *10 C	84v-85r (172-73)	*Aria. Clotilde.*	4 vozes: 2 (*Hautb /Flauto* 1-2) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Mit der Hand die mich verletzt* (dó M, C).
III/11 *11(=*6) F	85v-86r (174-75)	*Aria Flauto e Violino.* (Clotilde)	4 vozes: 2 (fl/v1-2) + canto (C) + bc. *Violini all´ottava bassa.*	AdC. *Entschläfft, ihr Sinnen* (fá M, 3/4).
LA FORZA (1718)				
II/3 (#4) d	18r	*XVIII. Aria con Flauti senza Cembalo. Rodrigo.*	3 vozes: 2C (*Flauti dolci 1 e 2*) + canto.	AdC. *Kann von Ketten ich nicht retten* (ré m, 3/4).
II/12 (*8) F	21v-23r (4 pp.)	*XXIII. Aria con V.V. e Flauti Dolci. Anagilda.*	4 vozes: 2 (*Violini e Flauti*) + canto (S) + bc (*bassoni*).	Flautas e violinos dobrados. Fagotes no baixo. *Wann wird mir nur das Glück sich zeigen* (fá M, 24/16).
III/11 "Nova" #6 F	31v-32r (2 pp.)	*XXXIV. Aria. Con Flauti Dolci. Clotilde.*	4 vozes: 2C[10] + canto (S) + bc.	AdC. *Enttschläfft ihr Sinen* (fá M, 3/4).
III/9 (#5) D	40v-41v (165, 233)	*XLIV. Aria con Flauti Dolci. Fernando e Clotilde.*	4 vozes: 2 (*Flauti 1 e 2*) + canto (T, S) + (*Flauti 3. Senza Cembalo*).	AdC. *Die Vöglein erzehlen* (ré M, 6/8).
I/5 ($2) C	42v	*XLVI. Ritornello. Avanti e Doppo l´Aria Ihr zaubernde Triebe.*	3 vozes: 2 (*Flauti 1 e 2*) + bc.	AB (4 + 4 compassos). Dó M, 6/8.
I/5 *12 C	42v-44r (172)	(*XLVI*). *Aria con Flauti Dolci*[11]. *Anagilda.*	4 vozes: 2 (*Flauti* + *Hautb.*) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Ihr zaubernde Triebe* (dó M, 6/8).
POMONA (1702)				
I/5 *13 B	12r-13r	*Aria. Violin. Flauti dolci e Violetta. Jasion.*	5 vozes: 3 (*Flauto* 1-2/vla)+ canto (T) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: *Flaut., tutti.* *Du scheidest von hinnen* (sib M, 3/4).

[8] Considerei estrófica porque a melodia, apesar de internamente ter forma da Capo, é a mesma para Clotilde e Fernando. Muda apenas o texto.
[9] Esta ária não foi incluída na coletânea de 1718 (ver quadro a seguir).

[10] No manuscrito de 1700 a ária é com flautas e violinos.
[11] No manuscrito de 1700 a ária é só para flautas, canto e baixo contínuo.

CLAUDIUS (1703)				
I/1 *14 c	2 (7)	*Aria con Flauti dolci et Violette all' Ottava Bassa.* (Calpurnia)	4 vozes: 2 (2C/vla 1-2) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Lass mich, erblaste Seele* (dó m, 6/8).
I/15 *15 F	27-28 (32-33)	*Aria con Flauti dolci è Violette all' Ottava Bassa. Calpurnia.*	4 vozes: 2 (fl/vla1-2) + canto (S) + bc.	AdC. Indicações: *Repetatur Chorus.* *Wehet dann, sanfte Lüfte gelinde* (fá M, 3/8).
II/5 #7 c	39-40 (44-45)	*Cavata*[12] *con tutti li Stromenti.* (Messalina).	5 vozes: 3 (v1-2, vla) + canto + bc. 3 vozes: 2 (v1-2, *Violini senza Basso*) + canto. 4 vozes: 2C + canto + bc. 5 vozes: 3 (v/o1-2, vla) + canto + bc.	*Durchkomponiert.* Trecho com flauta doce: *Will auch des Zefirs* (dó m, 3/8).
NEBUC. (1704)				
II/3 *16 c	43-44 (175-76)	*Aria con Strom.ti Violini e Flauti.* (Beltz.)	5 vozes: 3 (v/fd1-2, vla) + canto (T) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Ein Strahl aus deinen schönen Augen* (dó m, 3/4).
III/6 #8 d	90-91 (228-29)	*Aria. Adina.*	4 vozes: 2C+ canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Ich bin betrübt* (ré m, 3/2).
OCTAVIA (1705)				
II/6 *17 F	81-82 (21)	*Aria XXXVIII. Violini e Flauti Dolci. Octavia.*	4 vozes: 2 (fl/v1-2) + canto (S) + bc.	AdC. *Wallet nicht zu laut* (fá M, 3/8).
III/8 $3 B	189[13]	*Trio con Flauti e Violini.*	3 vozes (só instrumental): *Flauti, Violini,* bc.	Em uma só seção (13 compassos). Sib M, 3/2. *Er entschläft auf einen Stein unter einen stillen Musik, worauf Octavia in Gestalt eines Geistes*

[12] O termo ganhou uma segunda definição, elaborada por Mattheson, segundo a qual cavata é uma ária com acompanhamento instrumental que não tem o padrão da capo, o mais comum da época. Neste caso, trata-se de uma sucessão de acompanhamentos diferentes para a ária em questão.

				erscheint.
ALMIRA (1704/6)[14]				
I/3 #9 d	4-5 (1)[15]	*Aria III. Con Flauti Dolci. Consalvo.*	3 vozes: *Flauti dolci* + canto (B) + bc.	AdC. *Leset ihr funckelnden Augen mit Fleiß* (ré m, C).
I/4 *18 B	8-9 (2)	*Aria V. Con Strom*[16]*. Edilia.*	4 vozes: 2 (v/fl 1-2) + canto (S) + bc.	*Durchkomponiert.* *Schönste Rosen und Narzissen* (sib M, C).
I/5 *19 G	14-15 (4)	*Aria IX. Con Flauti e Violini all´Ottava Bassa. Fernando.*	3 vozes: fl/vv + canto (T) + bc.	AdC. *Liebliche Wälder, schattige Felder* (sol M, C).
MASAN. (1706)				
I/1 #10 G	1-3	*Aria con Flauti Dolci.* (abre a ópera).	5 vozes: 3C + cantores[17].	*Durchkomponiert.* Indicações: *affetuoso, solo, tutti.* *Seliger Stand* (sol M, C).
I/1 #11 F	8-9	*Aria con Flauto Dolce. (Alo).*	3 vozes: flauta + canto (S) + bc.	ABA´. *Philomelle, kräusle die Züge* (fá M, 6/8).
I/7 *20 c	29	*Aria D. Pedro. Unisoni e Flauti.*	3 vozes: fl/vv + canto (T) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). *Ach fraget die gequället Seele nicht* (dó m, C).
I/10 #12 F	36-37	*Aria con Flauti Dolci.* (Arcos).	4 vozes: 2C + canto (C) + bc.	Estrófica (internamente é da capo). Anotação posterior: *Transp. C.*[18] *Die Sternen lodern* (fá M, 3/4).
II/1 #13 F	55-56	*Aria con Flauti Dolci. Ant.*	4 vozes: 2C+ canto (B) + bc.	*Durchkomponiert.* *Sich ein wenig zornig stellen* (fá M, 3/4).

[13] Página da edição de Seiffert, 1902.
[14] O libreto é de 1704, mas a partitura não sobreviveu. Uma parte das árias foi publicada em uma coletânea de 1706 e corresponde ao libreto de 1704, o que nos permite pensar que seja a mesma música de 1704.
[15] O número entre parênteses, abaixo do número das páginas do volume com as partes de canto e baixo contínuo, indica a(s) página(s) do volume com as partes instrumentais. Quando não tem nenhum número é porque a parte é *tacet.*
[16] A indicação do uso de flautas doces aparece só no volume das partes.
[17] O número de cantores varia ao longo da ária, entre 1 e 6.
[18] Tonalidade original: fá maior. Telemann a tranpôs para dó maior na versão de 1727.

II/4[19] #14 d	63-64	*Aria. Tutti li Flauti all´unisono. Mariane.*	3 vozes: C unís. + canto (S) + bc.	AdC. Anotação posterior: *NB: Aria No: 4.*[20] *Non mi mirate* (ré m, C).
II/9 *21 c	77	*Aria con tutti li Flauti e Violini all´Ottava bassa.* (Mariane).	1 voz[21]: fls e vls + canto (S) estão em uníssono quase todo o tempo. SEM BC!	AdC. *Ti perdei, mio belo sole* (dó m, C).
II/13 *22 G	94-95	*Ária à 2 Voci con VV. e Flauti all´Ottava alta.* (Mar. e Ant.).	5 vozes: 2 (v/fl1, v/fl2) + 2 cantores (S, B) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: *tr.* *Adio caro sposo* (sol M, C).
III/7 *23 G	109-110	*Aria con VV. e Flauti all´Ottava alta. Antonio.*	4 vozes: 2 (v/fl1-2) + canto (B) + bc.	*Durchkomponiert.* Indicações: *tutti, viol., unisoni, viol e flaut., all'ott.va.* *Sich viele Seelen im Lieben wählen* (sol M, 3/4).
III/8 *24 Es	113-114	*Ária con* (Violini) *Unisoni e Flauti dolci all´Ottava alta.* (Mar.).	3 vozes: fls/vls + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: +, *tr.* *Ja, endlich wird mein wertes Leben* (mib M, 6/4).
III/11 $4 F	127	*Trio. Violini e Flauti all´Ottava alta. Le Sommeil.*	3 vozes (só instrumental): fl/v1-2, bc.	*Durchkomponiert* (11 compassos). Cena em que Aloysia adormece. Fá M, 3/4.
CARNEVAL (1707)				
II/8 *25 F	54-55	*Aria. Leander.*	4 vozes: 2 (fl/v1-2) + canto (B) + bc.	AdC. *Luci belle, dormite!* (fá M, 3/4).
ORPHEUS (1709)				
V/6 *26 F	77-80 (V/6)	(Aria) (Orpheus).	8 vozes: 5 flautas doces (*Flauto 1,2,3,4* e *5*)+ canto (T) + *Violono*	AdC. *Ihr fliegende Sänger, erzehlet mein Leiden* (fá M,

[19] Há uma contradição no manuscrito: Keiser escreve "Vierter Auftritt" mas não há qualquer música! Em seguida está escrito "Fünfter Auftritt" e daí a ópera segue. Na edição EDM o editor optou por tornar a cena 5 como sendo a cena 4, indicação que eu também segui para esta e todas as demais cenas deste ato.

[20] A ária que Telemann compôs em 1727 para substituir a orignal não sobreviveu *(Aria No.4*).

[21] A partitura tem três sistemas: um para flautas e violinos, outro para o canto e outro para o bc, que está preenchido com pausas.

			Solo[22] + bc, *senza Cembalo*.	3/8).
ARSINOE (1710)				
I/1 #15 F	1-3	*Aria.* (*Arsinoe*). (abre a ópera).	5 vozes: 4C + canto (S). *Senza Cembalo e l´altri Bassi*	AdC. As fls. são escritas 2 a 2. *Kleine Vöglein, eure Scherze* (fá M, 6/4).
I/1 *27 F	6-9	*Aria con Strom.ti.* (*Arsinoe*).	7 vozes: *3. Violini pizzicati e Flauto* (v1/f1, v2/f/2, v3/f3) + *Violino solo + Hautb. solo* + canto (S) + *li Bassi pizzicati.*	AdC (parte B: só vl, ob e canto). As fls. dobram os violinos que fazem o ripieno. Os instr. solistas têm partes bem movimentadas. *Quanto dolci, quanto care* (fá M, 6/8).
I/9 *28 d	29	*Arie con tutte le Violette e Flauti all ottava alta.* (Arsinoe).	3 vozes: fl/vla + canto (S) + bc.	AB (8 + 8 compassos). *Ein edler Geist* (ré m, 6/4).
II/2 *29 B	39-40	*Aria con Flauti. Violette all´Ottava bassa. (Tolomeu)*	4 vozes: 2 (fl/vla 1-2) + canto (T) + bc.	*Durchkomponiert*. *Schweiget ihr?* (sib M, 6/8).
CROESUS (1711)				
I/10 *30 F	XXXI	*La stropha 2da con 3 Violini e Flauti dolci. Elmira.*	5 vozes: 3 (fl/v1-2-3) + canto (S) + bc.	*Durchkomponiert*. *Mich vergnügt dein treues Herze* (fá M, 6/8).
II/11 *31 F	XLIV	*Aria con Violette e Flauti dolci all'ottava alta. Atis.*	4 vozes: 2 (fl/vla1-2) + canto (T) + bc.	*Durchkomponiert*. *Ist niemand bewusst* (fá M, 6/8).
III/10 #16 d	LVIII	*Aria con Flauti dolci. Atis.*	4 vozes: fl1-2 + canto (T) + bc.	*Durchkomponiert*. *Dieses Schmähen, dass ich leide* (ré m, 3/8).
HERACLIUS (1712)				
IV/1	96-97	*Aria con Flauti all'unisono e*	3 vozes: fl/vla + canto (T) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc).

[22] Espécie de contrabaixo pequeno, escrito com clave de dó na 1ª. linha (clave de soprano). Segundo Thomas Ihlenfeldt, o baixo contínuo é feito por um instrumento harmônico, provavelmente uma harpa, por causa do contexto e da ilustração na capa do libreto, que mostra Orpheus segurando uma pequna harpa.

*32 C		*Violette all'ottava bassa. Emilian.*		Indicações: *andante e Cantabile.* *Meiner Schönen zu Gefallen* (dó M, 3/4).
IV/3[23] *33 Es	107	*Aria. Violette con Flauti all'ottava alta. Laodice.*	4 vozes: 2 (2C/*violetta 1-2*) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: *affetuosa.* *Nimm unter tausend herben Thränen* (mib M, 6/8).
FREDEG. (1715)				
III/3 *34 F	75-77	*Aria Flauto dolci e violette all´ottava Basso. Sig:.*	4 vozes: 2 (fl/vla1-2) + canto (B) + bc.	AdC. Parte virtuosística para o canto. *Parto, ti rasserena volto amoroso* (fá M, 3/4).
TRAJANUS (1717)[24]				
I/5 *35 F	20-23	*Aria. Lucejus**	6 vozes: 4 (*Flauto 1-2-3, Violini Unisoni*) + canto (B) + bc.	AdC (parte B sem flautas). Indicações: *vivace ma non presto.* *Mio Core che farai?* (fá M, 1/2).
I/12 *36 Es	53-54	*Aria con Violette e Flauti Dolci. Flavia.**	4 vozes: 2 (fl/vla1-2) + canto (S) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: *adagio, viol., tutti.* *Mein Herz schwimmt auf dem Leidens-Meer* (mib M, 12/8)
II/1 *37 F	57-59	*Aria con Istromenti. Flauti dolci all ottava alta.* (Lucejus)*	5 vozes: 3 (*Violetta e Flauto 1-2, Violoncelli e Flauto 3*) + canto (B) + bc.	AdC (parte B: só canto e bc). Indicações: *andante allegro, p:, f:, viol:, violone, tutti, tutti Bassi.* *Ich entdeckte/ schönste Lippen* (fá M,C).
ULYSSES (1722)				
I/4 *38 C	43-47	(Aria). (Penelope).	5 vozes: 3 (*Violini con Flauto, Flauto d'Echo, Viola*) + canto (S) + bc	AdC (parte B: só canto e bc). *Du angenehme Nachtigal* (dó M, 6/8).

[23] Mus. ms. 11.499, n.4. É uma das fontes, a outra é a que Thomas Ihlenfeldt usou para sua edição.
[24] Estreada em 04.11.1717, no mesmo ano que *Tomyris* (sem flauta doce e com traverso), não tem traverso.

			(*Cembalo e Violono*).	
III/1 *39 D	108-111	(Aria). *Eurilochus.* *Cephalia schlaffend.*	7 vozes: 5 (*Flauto* 1-2, v1-2, vla) + canto (T) + bc.	*Durchkomponiert*. *Ihr sanfte Winde* (ré M, 3/4).
CUPIDO[25] (1724)				
I/1 *40 D	5r-7r	*Aria. Cupido.* (abre a ópera).	7 vozes: *Flauto 1 e 2* + *Violino 1 e 2* + *Viola* + Cupido (S) + *Cembalo*[26].	AdC. Indicações: *gratioso, con sordini* (os violinos). *Süsse Wohnung* (ré M, 3/8).
II/2 *41 F	54r-55v	*Aria. Aurilla.*	5 vozes: *Flauto 1 e 2 e Viol. all' oct. Bassa* + *Viola* (*Hautbois con la Parte*) + canto (S) + *Violoncelli Senza Cembalo.*	*Durchkomponiert*. Indicações: *dolci.* *Ni mormorare* (fá M, 6/8).
II/8 *42 G	66v-69r	*Aria. Tirsis.*	7 vozes: *Flauto 1 et zuffolo/Violin all' octava bassa, Flauto 2 et zuffolo/ Violin all' octava bassa, Flauto 3, Viola, Violoncelli et Bassoni* + canto (B) + *Violono Gross et Cembalo.*	AdC. *Klarer Spiegel meines Leidens* (sol M, 3/4).
JODELET (1726)				
IV/3 *43 D	68a-70a	*Aria. Jodelet.*	6 vozes: 4 (*zuffolo*, v1-2, vla) + canto (B) + bc.	AdC. Anotação posterior: *NB Senza Da Capo.* Indicações: *allegro.* *Es gründet sich das Lob.* (ré M, 3/8).
CIRCE[27] (1734)				
Abertura	6-7	*Air alternativ: avec le Trio*	4 vozes (só instrumental): v1/o,	AB (8 + 12 compassos).

[25] Tem 03 árias *tutti* com flauta doce (Flauto) e 03 árias *tutti* com traverso (*Flauto Traverso*). *Flauto* = flauta doce.
[26] A escrita é moderna: as flautas são escritas em terças, as cordas formam um bloco separado e o baixo acompanha a voz.
[27] Não tem nenhuma ária com flauta doce ou traverso, apenas movimentos instrumentais e coro.

$5 D	(2 pp)	*Suivant** (C)	v2/o, vla, bc. *Flauti all´ottava alta.* (traversos?)	Dança em ré maior, 2/2. Indicações: *presto, tr., p:, f:.*
Abertura $6 d	7-8 (2 pp)	*Trio.** (C)	3 vozes (só instrumental): v/fl1, v/fl2 + baixo. *Flauti all´Ottava alta. Senza Cembalo.* (traversos?)	AB (8 + 16 compassos). Dança em ré menor, 2/2.
I/7 $7 C	17	*Sinfonia.*	6 vozes (só instrumental): *Flauto* 1-2, *Viol.* 1-2, vla, bc.	Curta: 10 compassos. Dó M, 3/4. Indicações: *affetuoso, piano, dolce.*
V/3 $8 d	100-101	*Chor der Liebenden.*	8 vozes: 3 (*Flauto* 1-2 + *Violini all´Ottava bassa* + vla) + 4 cantores (SCTB) + bc (*Bassoni e Violoncello*).	*Durchkomponiert*. Indicações: *andante cantabile, piano, tr.* *Lass uns lieben* (ré m, 3/8).

II.4. Árias solo(#) e *tutti* (*) com flauta doce: estatísticas

Em amarelo: características predominantes.
Em azul: características que chamam a atenção por não serem freqüentes no repertório operístico da flauta doce.

	Tonalidade						Métrica						Cantor					BC		Flautas				Árias				Pers.		Caráter			Contexto					
	c	d	F	C	G	D	C	3/2	3/4	3/8	6/4	6/8	S	C	T	B	Grupo	Sim	Não	1C[1]	2C	3C	4C	dC	dk	AB	ABC/*Estrófica*	Princ.	Sec.	Virtuoso	Vilão	Neutro/Dúbio	Amor	Pássaro/*Naturez*	Lamento	Verzweiflung	Sono/*Bem-estar*	Magia/*Morte*
# 1			x				x							x				x			x			x				x		x			x					
# 2	x							x					x					x		x				x					x		x				x			
* 1		x					x						x					x			x			x				x				x		y				
* 2		x					x						x					x			x				x			x				x		y				
* 3			x				x									x		x		x					x			x		x						y	
* 4[2]	g							x					x					x			x					x		x		x					x			
* 5			x						x					x				x			x						x		x	x					x			
* 6	g								x				x					x			x			x				x			x				x			
* 7						x					x			x				x			x			x					x	x						x	
# 3				x								x	x					x			x			x				x			x		x					
# 4		x							x							x			x		x			x					x	x					x			
# 5						x						x					x		x			x					y	x		x				x				
# 6			x						x				x					x			x			x				x		x							x	
* 8			x								3		x					x			x			x				x			x						4	
* 9				x								x	x					x			x			x				x			x						y	
*10				x			x						x					x			x[5]			x				x		x							6	
*11			x						x				x					x			x			x				x		x							x	
*12				x								x	x					x			x[7]			x				x			x		x					
*13	B								x						x			x			x			x					x	x			x					
# 7	x									x			x					x			x				x			x			x			y				
*14	x											x	x					x			x			x					x			x						x
*15			x							x			x					x			x			x					x			x		y				
# 8		x						x					x					x			x			x				x				x				x		
*16	x								x						x			x			x			x					x	x			x		x			

*17			x							x			x					x			x			x				x		x				y				
# 9		x					x									x		x			x			x				x			x					8		
*18	B						x						x					x			x				x				x		x			x	y				
*19					x		x								x			x			x			x				x		x				y	x				
#10					x		x										x	x				x			x				x				x				y		
#11			x									x	x					x		x				x					x	x				x				
#12			x						x					x				x			x					y	x			x						9		
#13			x						x							x		x			x				x				x			x	x					
#14		x					x						x					x		x				x					x	x						x		
*20	x						x								x			x		x				x					x	x					x			
*21	x						x						x						x	x				x					x	x					x			
*22					x		x										x	x			x			x					x	x			10					
*23					x				x							x		x			x				x				x			x	11					
*24	E s										x		x					x		x				x					x	x			x					
*25			x						x							x		x			x			x				x				x					x	
*26			x							x					x			x					12	x				x		x				x	x			
#15			x								x		x						x				x	x				x		x				x				
*27			x									x	x					x				x		x				x		x				y			y	
*28		x									x		x					x		x					x			x		x					x			
*29	B											x			x			x				x			x			x				x	13					
#16		x								x					x			x			x				x				x	x			x					
*30			x									x	x					x				x			x				x	x			x					
*31			x									x			x			x				x			x				x	x			x					
*32				x					x						x			x		x				x				14	-	-	-	-	x					
*33	E s											x	x					x				x						-	-	-	-	-	15					
*34			x						x							x		x			x			x					x	x			16					
*35			x				17									x		x				18		x					x			x	x			x		
*36	E s											19	x					x			x			x					x	x					x			
*37			x				x									x		x				20		x					x			x	x					
*38				x								x	x					x			x			x				x		x				x			x	
*39						x			x						x			x			x				x				x	x				x			x	
*40						x				x			x					x			x			x				x		x				y			y	

| | | |

[9] Ária cínica de Arcos, que declara que a virtude (como uma chuva de verão) não é tão perene e importante quanto o título de nobreza (eterno como as estrelas no céu).
[10] Contexto de amor e despedida: *Addio caro sposo.*
[11] Contexto de amor, mas com ponto de vista irônico: *sich verschreiben bringt lauter Reu.*
[12] Ária para *Flauto 1,2,3,4,5* + *Violono Solo*+ bc (*Senza Cembalo*).
[13] Contexto de amor e súplica: *Schweiget ihr?Antwortet doch!*
[14] Aqui não é possível determinar por enquanto estas características, pois falta o libreto e a caligrafia do MS é ilegível.
[15] Contexto de amor e despedida.
[16] Contexto de amor e despedida (amoros para com Galfuinde e raivoso para Fredegunda).
[17] Métrica pouco usual: 1/2.
[18] *Flauto 1-3* + *Violino unisoni.*
[19] Métrica pouco comum com flautas: 12/8.
[20] *Violetta/Flauto 1-2, Violoncelli/Flauto 3* (ou seja: flauta baixo).
[21] *Flauto et zuffolo/V1-2, Flauto 3.*
[22] Contexto inédito no que diz respeito ao uso da flauta: ironia em relação aos poderosos.
[23] 2/2.
[24] 2/2.

II.5. As óperas com flauta doce: resumo dos libretos[1]

1. *Der geliebte Adonis* (1697, Mus. T2, Nr. 24)

Foi a primeira ópera de Keiser composta em colaboração com Postel, em uma parceria que se estenderia por vários anos. Keiser tinha 23 anos e havia sido nomeado *Kappelmeister* do teatro neste mesmo ano, após a partida de Kusser. Sua escrita apresenta características presentes tanto nas óperas de Kusser como nas de Steffani, as influências mais marcantes nas obras de Keiser deste período. De Kusser aparecem predominantemente os elementos franceses (como a abertura francesa, a orquestra disposta em v1, vla1-2, vc), e de Steffani, os da ópera italiana (como as árias acompanhadas por baixo contínuo). Dentre as características mais marcantes da escrita de Keiser na época, temos a grande quantidade de árias acompanhadas apenas pelo contínuo (35 de um total de 58) e a independência motívica entre o canto e o acompanhamento (IHLENFELDT, 2001, p. 17).

O libreto é inspirado nas *Metamorfoses* de Ovídio (livro X, 345 e ss.) e trata do romance secreto entre a deusa Vênus e o pastor Adônis, que acaba sendo morto pelo ciumento Marte, influenciado pela ninfa Driante (também apaixonada por Adônis). Marte se transforma em um javali[2] e ataca Adônis durante uma caçada, matando-o, contrariando a prática geral da época, do final feliz. Entretanto, para amenizar a morte do protagonista, Postel prevê que as lágrimas de Vênus se transformem em anêmonas, e o corpo de Adônis em uma roseira vermelha. Vênus então declara a rosa como a rainha das flores e a leva consigo para o Olimpo, fazendo com que seu amado atinja a imortalidade antes impossível e permaneça sempre vivo em sua memória.

---

[1] A transcrição dos libretos é de nossa autoria e foi feita a partir da coleção de libretos da SBB. Por questões de espaço, os libretos estão apresentados de forma reduzida, sem que contudo, a compreensão do enredo seja prejudicada. Os momentos com flauta doce estão marcados em itálico e sublinhados.

[2] No prefácio do libreto, Postel explica que, assim como Vênus simboliza a estrela Vênus, a lua ou a parte superior do globo terrestre, Adônis representa o sol; do encontro dos dois resulta a fertilidade da Terra. Com a morte de Adônis se extingue o sol e o período de frutificação, dando início ao inverno. Ainda segundo Postel, a morte de Adônis é associada ao javali cuja tradução em latim seria "capricornus", "primeiro símbolo celeste pelo qual o sol passa durante o inverno" (o signo de sagitário). Ainda no prefácio, Postel pede que os leitores se atenham menos à *Galanterie* de Vênus e Adônis e reflitam sobre os "segredos escondidos da Natureza e a maneira como a qual os antigos os apresentavam" (in: IHLENFELDT, 2001, p. 18).

O libreto ainda prevê uma participação importante do personagem cômico, representado pelo pastor Gelon[3], confirmando a tradição hamburguesa. O papel de Adônis foi escrito provavelmente para o contralto e compositor Georg Caspar Schürmann, contratado em 1692 e que saiu do teatro ao final do ano de 1697 para assumir o cargo de *Kappelmeister* em Braunschweig (ROBERTS, 1986, vol. 1, p. xv)[4].

Ato I

Vênus pede aos "agradáveis ventos do leste" que levem seus suspiros e os tragam de modo rápido e suave até o lugar onde ela está pensando. Ela invoca Proteu e lhe pergunta qual será o futuro de seu relacionamento. Proteu aparece e diz que feliz é aquele que nunca amou e nunca conheceu o mar, pois um traz o medo da morte e outro queima como o inferno. Informa que [o mortal] Adônis alcançará a imortalidade e que Vênus desejará a mortalidade; também adverte Adônis para que se mantenha longe das caçadas. Juntos, confirmam que aquilo que o destino determinou jamais pode ser mudado.

Vênus está em um lindo quarto e chama por Adônis. Encontra-o dormindo e tendo um pesadelo. Ao acordar o amado, lhe diz para que deixe todas as sombras irem embora junto com o sono e os sonhos. Adônis pergunta quanto tempo ainda terá que esperar para ter seu amor recompensado e Vênus lhe mostra tudo que já fez por seu amor: partiu do Olimpo, abrindo mão da imortalidade, vestiu roupas simples de pastora, tudo para conquistar o amor de Adônis. Completa dizendo não saber então o que é o amor, mas eles se abraçam e se entendem.

A ninfa Eumene se aproxima dizendo que um grande príncipe com muitos exércitos se aproxima e Vênus se aflige, pois sabe que é Marte quem chega. Adônis se preocupa, mas Vênus lhe diz que acalmará Marte com doces palavras e manda que Adônis se esconda no jardim acompanhado por Eumene. A ninfa aproveita a situação para seduzi-

---

[3] Gélon, segundo o *Vocabulário Onomástico da Língua Portuguesa*, 1999, p. 107 (a partir daqui denominado VOLP).

[4] Contudo, no exemplar do libreto existente na biblioteca de Wolfenbüttel (D-W, Textb. 610), ao lado do nome do personagem Adônis consta uma anotação: "este era bümler" [Dieß war bümler], indicando que o papel foi cantado por Georg Heinrich Bümler, que esteve em Hamburgo durante a passagem do século XVII ao XVIII (MARX/SCHRÖDER, 1995, p. 186-187). É possível que Bümler tenha cantado apenas uma récita, gerando a anotação, dado o seu caráter de excepcionalidade.

lo, dizendo que com ela ele terá um coração inteiro, ao invés de um que está dividido. Adônis recusa e Eumene pede à Esperança que não a abandone, dizendo que sua fidelidade é comparável à solidez dos carvalhos e dos rochedos.

Em um campo, Filisto tenta convencer Gelon a ajudá-lo a conquistar Eumene. Gelon mostra-se pouco disposto e diz ao amigo que ninguém morre de amor. Completa dizendo que, se ele sentir que está se apaixonando, deve se proteger do amor como da peste, pois casando-se ele não terá apenas aquela [a peste], mas uma nova praga a cada dia. Filisto não se conforma com a opinião do amigo e lhe pergunta onde está a tão valiosa fidelidade, e Gelon se espanta com a ingenuidade dele, dizendo que seria uma tolice perguntar a uma moça se ela é fiel. Oferece a Filisto a melhor das ovelhas de seu rebanho para que ele a abrace e beije, tão pura, macia e gentil quanto Eumene, com a vantagem que, quando envelhecer poderá ser comida no espeto.

Ao longe estão Vênus e Adônis, trocando juras de amor, embora Adônis esteja consumido pelo ciúme. Gelon interfere com sua incredulidade sobre o amor e sua eternidade. Driante chega e declara sua determinação em ter Adônis, pois ele jamais terá a fidelidade que deseja de Vênus e sim, dela, Driante.

Filisto e Driante se encontram e ela deseja vingar-se, sendo lembrada por ele de que a vingança provém somente do ódio e não do amor. "O ódio é a paga do amor desprezado", diz ela, mas Filisto tem fé, mesmo que a esperança não floreça. Driante canta uma ária, pedindo que a cólera, a ira e o ciúme lhe tomem seus sentidos e destruam o amor e a esperança.

Gelon e Filisto obseravam a cena e Gelon fica admirado ao ver a expressão terrível que uma jovem furiosa pode ter. [...] O cínico Gelon observa que todos aqueles que amam ou são tolos ou serão um dia.

Ato II

Adônis está sozinho em um vale, junto a um riacho e pede que a agradável doçura daquele lugar acalme seu espírito, dividido entre amor e medo, e que a calma do lugar lhe traga calma também. *Acredita que finalmente um coração que ama e tem esperança encontrará alegria, pois a esperança consola quando o amor e o ciúme aborrecem, refresca após um dissabor,*

traz alegria da tristeza. Ele adormece, mas antes pede que Vênus venha a seu encontro. Ela chega e ele acorda; enquanto eles trocam juras de amor, Marte observa de longe.

Furioso, Marte interrompe o idílio, chamando Adônis de cão maldito e Vênus de filha das ondas leves/fáceis [leichte]. Vênus cria uma densa nuvem, através da qual Adônis consegue fugir. Os dois deuses brigam e Vênus diz que apenas a gentileza e a ternura podem conquistá-la, não a teimosia. Depois disso, foge, deixando Marte sozinho, planejando sua vingança e invocando as Fúrias, Flegeton e Estige[5]. Neste momento chega Driante e os dois acabam combinando sua vingança contra o casal de enamorados.

Gelon mais uma vez debocha do amor, afirmando que tudo não passa de uma grande farsa e que ele conhece muito bem as mulheres. "Eu devo me casar? Não, não, não. Devo ficar em casa me afligindo e me envergonhar na frente de estranhos? Não, não, não, eu não quero enlouquecer. Devo usar chifres, me torturar com caprichos e brigar com cunhados? Não, não, não. Devo usar chifres? Não, não quero ser coroado."

Eumene se aproxima e Gelon tem certeza de que ela o consultará sobre o amor, coisa que acaba acontecendo. Eumene se queixa do amor não correspondido de Adônis e depois chega Filisto. Eles travam um diálogo indireto, usando Gelon como porta-voz, e ele acaba indo embora. Eumene e Filisto ficam juntos e mesmo sabendo do amor da ninfa por Adônis, o pastor insiste em convencê-la a amá-lo, mas ela garante apenas sentir pena dele.

Vênus e Adônis se aproximam, felizes, e Vênus pergunta o que eles poderiam fazer para comemorar. Filisto diz que, já que Amor o encantou com flechas e rede, ele também deseja usar as mesmas armas para perseguir leões e panteras na floresta. Adônis se empolga com a idéia, mas Vênus se apavora e diz que a desgraça dele viceja em cada galho e sua ruína cresce em cada erva. Ele responde que ela o deixa morrer na ociosidade, que não o ama e que ficarão separados apenas por um breve momento. Eles se despedem com doces palavras e Vênus recomenda que ele se mantenha afastado dos leões, ursos e javalis. Eumene também faz uma última tentativa para detê-los, mas não obtém sucesso.

[5] Rio da mitologia grega, o rio da imortalidade era um dos três rios que faziam a fronteira do Tártaro. Aparece em vários relatos, sendo o mais conhecido o da nereida Tétis, que mergulhou seu filho Aquiles nas águas do rio segurando-o pelo calcanhar para torná-lo imortal.

Ato III

Sozinha em um salão, Driante pergunta ao Amor onde ele cresceu, pois sua origem deveria ser o céu, mas ela acredita que foi nos abismos sulfurosos de Orco[6] que ele respirou pela primeira vez. Ela se lamenta por ser mulher, pois mesmo com a coragem de um leão, ela não deixou de ser aprisionada. "Sim, sim, somente o desespero pode me salvar da aflição". Marte aparece e a ninfa diz que ele vá para a caçada à procura de Adônis e que lá dê vazão ao que a vingança e a cólera lhe recomendam, pois nem mesmo Vênus poderá proteger Adônis. Marte se despede, dizendo que sente saudade de Driante. Sozinho, ele planeja sua ação e conclui que o melhor animal para levar seu plano a cabo é o javali, pois ele é o único que não é dedicado a Vênus. Todos os outros lhe são dedicados por causa do "jugo do amor", mas Diana, deusa da caça que não conhece as queixas do amor, tem o javali dedicado a ela.

Gelon aparece, seguido por alguns criados que carregam uma espineta. Ele pede que tragam a "máquina de tilintar"[7], pois hoje eles terão novas canções e novas danças. Como nenhum deles sabe tocar, o próprio Gelon o faz, dizendo que aprendeu a pecinha com o velho Hildebrando, em latim, e toca uma dança antiga. Depois, apresenta outra peça, uma canção maliciosa que compara mulheres e composições para órgão.

Vênus chega acompanhada por Driante e Eumene e a três se lamentam sobre o amor e suas tristezas. Filisto chega com a notícia de que Adônis está morto e jaz ensangüentado. As três se desesperam e Vênus diz que esta é o momento anunciado por Proteu, aquele em que a imortalidade é lamentada, e que ela gostaria de morrer com ele.

Perguntado sobre como ocorreu a tragédia, Filisto conta que durante a caçada apareceu um javali raivoso, espumando, que atacou Adônis, dividindo-o ao meio e que nem mesmo as lanças e flechas puderam contê-lo. Diz ainda que, antes de morrer em seus braços, Adônis lhe pediu que desse a Vênus a notícia de sua morte e que lhe desejasse de sua parte mil vezes boa noite. Os caçadores trazem o corpo de Adônis e as três correm para vê-lo. Filisto lamenta a morte do amigo, dizendo que preferia ter morrido em seu

[6] Nome grego de Tantâno, o rei dos mortos (*Orcus* no libreto).
[7] *Klimperzeug* no original.

lugar, mas que a luz de seu sol talvez possa vencer as nuvens do luto se Eumene pronunciar o tão esperado "sim", já que Adônis não vive mais.

Gelon chega e também se espanta com a notícia, dizendo que depois disso quase poderia prometer nunca mais comer presunto na vida. Pergunta pelas moças e fica sabendo que estão inconsoláveis, mas diz que logo isso mudará, pois uma moça é igual ao vento, ora sopra do leste, ora do oeste; é como o junco, que oscila para os lados; é como o sonho: se durante a noite se preocupa, é só esperar pela manhã, pois ela mal se lembrará.

Em um jardim de rosas brancas, alguns pastores trazem o corpo de Adônis. Filisto, Driante e Eumene choram a morte de Adônis e Driante pede: *"Riachos que correm lamentosos, chorem a morte de Adônis, aquele que era a alegria do mundo e que tantas vezes se refrescou em suas águas, e que caiu por fúria bestial".*

O fundo do palco se abre e vê-se o palácio celestial de Vênus, do qual ela sai e vem na direção dos demais. Ela chora ao ver o corpo de Adônis e diz que Proserpina lhe tomou a alegria e que preferia trocar de lugar com a filha de Ceres, para ficar junto de seu amado. Mas já que isso é impossível, pede que deixe de ser imortal, para poder ficar ao lado de Adônis. Driante confessa que foi ela quem causou a morte de Adônis, oferecendo consolo e conselho a Marte, mas que agora deseja expiar sua culpa pelo veneno, a espada, a forca e o fogo. Vênus lhe diz que não terá morte tão fácil, que ela será transformada em um duro carvalho, proporcionando ao mundo um eterno espetáculo. Filisto pergunta se sua fidelidade não será recompensada e Vênus então condena Eumene a satisfazer Filisto.

Vênus determina que suas lágrimas se transformem em anêmonas[8] e que o corpo de Adônis seja transformado em uma roseira de flores vermelhas. Imediatamente todas as rosas brancas do cenário se tornam vermelhas. A deusa colhe algumas rosas e as coloca junto ao peito, dizendo que a partir deste momento estas serão as únicas flores que prezará e que a rosa será para sempre a rainha das flores.

[8] Significa "vento" em grego e simboliza o efêmero da vida. É também uma flor associada ao signo de sagitário, o primeiro mês de inverno no hemisfério norte, quando cessa a vida, a frutificação e o declínio do sol, associado a Adônis (vide nota número 1 neste capítulo).

2. *Der Tempel des Janus* (1698, Mus. T2, Nr. 28)

A ópera tem libreto de Postel e foi composta para comemorar o final da Guerra da Liga de Augsburgo, que durou dez anos, entre o Sacro Império Romano Germânico e seus aliados e a França. O libreto tem como tema de fundo a pacificação do Império Romano por Augusto (numa analogia à vitória do imperador alemão), mas a ele é sobreposta uma intriga política e sentimental que tem como base um fato real ocorrido com Tibério, embora bastante (e assumidamente) alterado por Postel. O título completo, *Der bey dem allgemeinen Welt-Friede von dem Grossen Augustus geschlossene Tempel des Janus* (O templo de Jano fechado pelo grande Augusto por causa da paz geral), refere-se à prática romana de se manter o templo de Jano aberto durante a guerra e fechado durante a paz (ROBERTS, 1986, vol. 1, p. xvi).

Lívia, a esposa do imperador Augusto, deseja que Tibério, filho de seu primeiro casamento, seja coroado imperador, e para isso planeja casá-lo com Júlia, filha de Augusto. Para concretizar seu plano, manda Philanax[9], confidente de Augusto, seqüestrar Agripina, a quem Tibério ama verdadeiramente. Ao mesmo tempo, leva seu esposo a uma gruta para que um oráculo os esclareça sobre o futuro do império. Na gruta, adormecidos, sonham com Fama, que está acompanhada por uma águia que carrega o brasão austríaco e diz que Augusto trará a paz para o império.

Philanax diz a Tibério que Agripina suicidou-se, jogando-se no Tibre, e Tibério quase se suicida de tanto desespero, mas é impedido a tempo por Júlia. Philanax diz a Agripina que quem ordenou sua prisão foi Tibério, para que este pudesse se casar com Júlia e ser coroado imperador.

Tibério pede para ver sua amada uma última vez e Philanax permite que Agripina se encontre com Tibério com a condição de que não se falem (Durante este encontro com o presumido espírito de Agripina, denominado "sonho" no libreto, há três árias *tutti* com flauta doce).

[9] Sem tradução para o português no VOLP.

No final, todos estão no templo de Jano, e Lívia, ao ver seu filho inconsolável, anuncia que Agripina está viva e é a irmã gêmea de Tibério que foi separada dele ainda bebê. Tibério casa-se com Júlia e Agripina casa-se com Valerius.

Uma sacerdotisa profetiza que Augusto voltará sob a forma de Leopoldo I e então o templo de Jano será fechado, pois a paz estará restabelecida. Ao final, Fama reaparece e fala diretamente com Leopoldo I, elogiando sua preocupação para com seus súditos, suas conquistas militares e a vitória contra os turcos, que haviam sitiado Viena um ano antes.

3. *La Forza della Virtù* (1700, Mus. T3, Nr. 7)

O libreto é uma tradução feita por Bressand do libreto original de Domenico David, musicado por Carlo Pollarolo e apresentado em Veneza em 1693[10]. Seu título completo é bilíngüe, *La Forza della Virtù oder Die Macht der Tugend* (A Força da Virtude ou O Poder da Virtude), o que ratifica sua origem italiana ao mesmo tempo que confirma a prática hamburguesa de apresentar as óperas em alemão.

É possível que Keiser tenha tomado conhecimento da ópera através do próprio Bressand, que era poeta e diretor da ópera de Braunschweig e traduziu outros libretos de David, apresentados naquela corte. O libreto alemão é totalmente diferente dos editados na Itália, mas apresenta clara correspondência com o texto constante na partitura de Pollarolo. Segundo Roberts (1986, vol. 2, p. xi), não é de todo improvável que a ópera original tenha sido apresentada em Braunschweig, pois duas outras de Pollarolo foram encenadas na metade dos anos 1690; inclusive a segunda, *Ottone*, tem uma dedicatória ao duque de Braunschweig-Wolfenbüttel.

A ópera de Keiser difere das demais compostas por ele no período por não ser muito variada do ponto de vista formal, já que suas árias são em maior parte da capo. Aqui se revela talvez uma influência da estrutura da ópera italiana da época, da qual Pollarolo era um típico representante, mas o compositor de Hamburgo encontrou outras

[10] *La Forza della Virtù* é considerado o primeiro fruto da "reforma" produzida pela Arcádia, proposta por Silvio Stampiglia e Apostolo Zeno (BURT, N. *Opera in Arcadia*. In: The Musical Quarterly, vol. 41, n. 2 (Apr. 1955), pp. 145-170.

formas de despertar o interesse do público, entre elas alguns procedimentos do próprio Pollarolo (o que reforça a hipótese de que Keiser conhecia a partitura). Um deles é a *aria di toaletta*, cantada por Anagilda em frente ao espelho, absolutamente *a capela*. Pollarolo ainda previu ritornelos antes e depois da ária, mas Keiser abriu mão deste recurso, em uma ousadia composicional (ROBERTS, 1986, vol. 2, p. xi).

Outro procedimento é uma característica típica de Keiser: a riqueza da instrumentação e da orquestração, que resultou em sete árias[11] com flauta doce, cinco com oboé, uma para trompete e outra para fagote. A ópera teve grande sucesso junto ao público, comprovado por sua edição, ainda que parcial, em 1701, apenas um ano depois de sua estréia.

Na história[12], a vilã e personagem principal, Anagilda, filha do nobre Sancio, tenta fazer com que seu amante Fernando, rei de Castela, repudie a princesa Clotilde (que havia se tornado sua esposa por meio de um contrato entre as casas reais da Espanha e da França), para que possa tornar-se rainha. Alfonso, um dos ex-amantes de Anagilda, a ajuda nesta tarefa ao tentar convencer o rei da infidelidade da esposa. Fernando condena Clotilde ao suicídio, mas ao ser salvo por ela em um atentado, convence-se de seu amor e virtude (anunciada no título da ópera). A ópera termina com a coroação de Clotilde, que recebe a coroa das mãos de Anagilda.

Ato I

Clotilde chega a Toledo ansiosa por encontrar Fernando, mas é recebida friamente por ele, que confessa a Alfonso sua paixão por Anagilda. Alfonso também ama a filha do nobre Sancio e tenta se conformar com o fato de que não tem chances com Anagilda.

Anagilda aguarda por Fernando, contando com a possibilidade de que será rainha e, enquanto enfeita seu cabelo, canta que *os impulsos do amor amarram os corações um ao outro.* Quando Fernando chega, ela lhe diz que a honra a impede de aceitar seu amor sem ser sua esposa e Fernando promete romper o compromisso com Clotilde, deixando Anagilda exultante.

[11] Na edição de 1701, Keiser modificou a instrumentação original e incluiu duas árias com flauta doce.
[12] O libreto é baseado em um fato real da vida de Pedro de Castela, o Cruel (1334-1369), envolvendo sua noiva, a princesa francesa Blanche de Bourbon (Clotilde), e sua amante, Maria de Padilla (Anagilda).

Sancio, que não sabe da relação entre sua filha e Fernando, consola Clotilde, mas o criado de Fernando, Padiglio, revela toda a verdade. Clotilde conclui que sua beleza não é suficiente para conquistar Fernando, mas que a virtude será sua arma. Fernando pede a Rodrigo, um nobre espanhol que ama Clotilde em segredo, que tente seduzi-la, para provar sua infidelidade e assim dar motivos para que Fernando a repudie. Clotilde, entretanto, rejeita Rodrigo.

Sancio tenta convencer Anagilda a desistir de seu plano e preservar a honra da família, mas ela não o escuta, dizendo que será rainha. Clotilde e Anagilda se enfrentam e trocam farpas, e mais tarde Anagilda se queixa junto a Fernando, dizendo que Clotilde a ofendeu e ameaçou expulsá-la do reino. Fernando fica furioso e condena Clotilde à morte e ainda inclui Padiglio num plano para incriminar Clotilde por adultério. Padiglio alega que ela é inocente, mas Fernando ignora o comentário, dizendo que ela pode ser o que for, pois será igualmente condenada. Padiglio se queixa por ter que servir a um tirano.

Ato II

Rodrigo oferece a Clotilde um punhal para que se defenda, mas ela rejeita, dizendo que a inocência é sua arma. Rodrigo ainda insiste, oferecendo-se para defendê-la, mas ela permanece irredutível. Quando Alfonso chega com os guardas para prendê-la, ela aceita sem resistência e com nobreza, mas Rodrigo reage violentamente, sendo preso também. *Rodrigo não se conforma por não poder salvar sua amada das correntes e diz que nada poderá suprimir sua dor. Pede que não afastem dele aquela que é a sua felicidade.*

No teatro do palácio está sendo apresentado um espetáculo para Anagilda, que assiste a uma batalha das amazonas contra os gregos. Ela está acompanhada por Alfonso, que lhe recorda o sofrimento pelo qual passa, amando-a sem ser correspondido. Fernando se junta a Anagilda, que começa a seduzi-lo ao mesmo tempo em que o lembra de que Clotilde ainda vive, fazendo-lhe prometer que a sentença será executada em breve. Os dois se dirigem a caminho do quarto e Alfonso retém Anagilda com mais pedidos, mas ela apenas ri dele e segue com Fernando.

O julgamento de Clotilde acontece e é presidido por Fernando de forma totalmente parcial e injusta, pois Padiglio não revela o nome do suposto amante de Clotilde, dizendo

apenas que era um dos franceses que veio com ela. Sancio tenta defendê-la, mas Fernando não permite. Além disso, Clotilde não tem a oportunidade de se defender, depositando suas esperanças no céu, e Rodrigo decide salvá-la.

Anagilda está sozinha na sala do trono e sonha com sua glória, *perguntando-se quando conquistará o trono e a coroa tão almejados.* É interrompida por Alfonso, que chega com a coroa e o cetro. Ignorando os apelos de seu pai, Anagilda decide começar a coroação. *"A alegria dança, brinca e ri! Que tudo se alegre, pois conquistei o que queria."*

Ato III

Clotilde está na prisão e Padiglio lhe diz para escolher entre um punhal e o veneno a arma para seu suicídio. Ela aceita seu destino, mas antes escreve uma carta de despedida para seu pai. Fernando a observa escondido e pensa que ela escreve uma carta cheia de acusações e desejos de vingança. Ele aparece, toma a carta de suas mãos e se surpreende com o conteúdo, pois na carta Clotilde diz que morre inocente e pede a seu pai que não leve a termo nenhum tipo de vingança contra Fernando, seu esposo amado. Diz que somente deseja que suas cinzas descansem em paz. Clotilde pede a Fernando que ele permita que ela se mate com sua espada. Assim que ele dá sua espada a Clotilde, Rodrigo invade a cela para libertar Clotilde e tenta matar Fernando, mas Clotilde se coloca entre eles. Fernando então se dá conta do verdadeiro amor que Clotilde sente por ele.

Enquanto isso, Anagilda está desfrutando de sua condição de rainha, planejando seu futuro, mas é interrompida por Sancio e Alfonso, que anunciam sua queda. Ela não quer abrir mão da coroa, mas Alfonso lhe assegura que a seus olhos ela será sempre rainha. Anagilda não lhe dá ouvidos e invoca as Fúrias para ajudá-la a vingar-se de Fernando.

Clotilde e Fernando estão junto a uma fonte e ele lhe pede perdão por sua desconfiança. Ela perdoa Fernando e *os pássaros cantam as alegrias do coração e depois de tanto sofrimento, conseguem apenas rir e brincar. Os ventinhos riem com a alegria das almas e, depois do sofrimento, podem contar do prazer.* Rodrigo procura Clotilde e se oferece para protegê-la, mas ela recusa sua proteção.

Alfonso procura Clotilde para lhe falar da coroação e elogiá-la por sua conduta, ouvindo de Clotilde que, *com a mesma mão que o Destino lhe machuca, ele a cura e destrói toda a ira, e com ânimos apaziguadores divide cetro e coroa com ela.* O som da fonte acaba por lhe provocar sono, *adormecendo os sentidos, descansando da dor e ficando em calma.*

Alfonso se esconde atrás da fonte; Anagilda aparece e tenta apunhalar Clotilde, mas é impedida por Alfonso. Fernando chega e quer condenar Anagilda, mas Clotilde pede que ela dê a pena à rival. Fernando consente, mas antes que Clotilde dê sua sentença, Alfonso intercede por Anagilda, lembrando a Clotilde que ele lhe salvou a vida e pedindo como recompensa que Clotilde perdoe Anagilda. Ela assim o faz, e deste modo inspira Fernando a perdoar Rodrigo também. Anagilda acaba por reconhecer e aceitar o amor de Alfonso.

A coroação de Clotilde ocorre com grande pompa e quando Clotilde está prestes a receber a coroa de Sancio, Anagilda o interrompe e lhe põe a coroa sobre a cabeça como forma de reconhecer sua autoridade e mostrar arrependimento.

A ópera termina com um epílogo que tem uma ária do rio Tejo [que passa por Toledo], outra da Virtude e um coro de júbilo a Clotilde.

4. *Die fruchtbare Pomona* (1702, Mus. T3, Nr. 18)

Com libreto de Postel, *Pomona* foi estreada no dia 18 de outubro de 1702, em homenagem ao aniversário do rei Friedrich IV da Dinamarca. Foi escrita em um só ato, com dezoito cenas e tem como personagens principais Pomona, Ceres, Baco e Flora, além de Mercúrio. Neste libreto ocorre uma importante ousadia de Postel, que atribui a Mercúrio, um deus, um caráter especialmente irônico, normalmente atribuído a criados, vendedores e demais representantes da "arraia miúda" da sociedade. Aqui um deus é que comenta e interfere nas situações, com boa dose de ironia.

Cena 1

Mercúrio afirma que o que torna a vida agradável é a variedade, e que não toleraria viver, por exemplo, como Plutão, que convive diariamente com Proserpina. Mas ele se

apressa para ir assistir a escolha de Júpiter, que naquele dia decidirá qual das estações do ano é a mais importante. Ele também se alegra, pois hoje verá duas mulheres e uma jovem com as quais com as quais seria bom (prazeroso e prático) cozinhar (preparar) a cola que sustenta a estrutura da alma querida (dele, a sua própria alma)[13].

Cena 2

Em um jardim florido, Flora e Zéfiro trocam juras de amor. Ela tem esperanças de vencer a disputa entre as estações e Zéfiro diz que ela tem todas as qualidades para vencer, embora seu coração seja frio [em relação aos sentimentos de Zéfiro]. Flora responde que, se ele ajudá-la a vencer, talvez obtenha o que tanto quer.

Cenas 3, 4 e 5

Num campo de trigo, Ceres comenta que Amor ri e brinca com as diferenças, iguala ouro e ferro, pobres e ricos, tronos e sebes, [manto] púrpura e roupas de pastor. O seu é um exemplo de que o Amor é cego, pois mesmo tendo Júpiter e Netuno a seus pés, ela não tem Jasão, sem o qual nem mesmo no céu quer estar. Ela o chama e ele chega, perguntando qual o desejo da deusa, mas ela rejeita o título, dizendo que ele é o seu ídolo. Jasão diz que ninguém pode levá-lo a mal por desconfiar do amor da deusa, mas Ceres argumenta com os exemplos de Adônis e Vênus, Peleu e Tétis, Titono e Aurora, Endimião e Diana. Ele agradece sua graça em amá-lo e ela se despede para ir à sala de Júpiter, partindo em um carro puxado por dragões. *Sozinho, Jasão diz que Ceres partiu mas permaneceu com ele, pois mesmo destruído pela dor, ela o acompanha em pensamento.*

Cena 6

Baco está sozinho em uma *Orangerie* e diz que enquanto outros se dedicam ao ouro e às pedras preciosas, ele só deseja ser fiel ao nobre sumo da videira, ao vinho. Ri da esperança dos demais em ganhar a competição de Júpiter mesmo que ele, Baco, esteja

[13] "Wäre recht zu kochen der Liebe Seele Leim".

presente, pois a vitória será dele sem dúvida. Canta em homenagem aos poderes do vinho, que acalma as preocupações do coração.

Cena 7

Pomona pergunta a Baco se ele não se preocupa com o fato de ela ser a personificação do outono. Baco responde que hoje será decidido o que será louvado: seu vinho ou as maçãs dela, e que todos rirão daquele que não entregar a coroa a ele. Pomona se espanta com a audácia de Baco, que jamais fará com que ganhe a disputa, pois quem menospreza seu adversário será objeto de riso da luta [perdida].

Baco pergunta: o que são as pétalas de Flora? Um joguete do inverno bruto. E o pão seco de Ceres? O último consolo na hora da fome. Para que serve Vulcano, que se esvanece na fumaça? Só para derreter a neve. Pelo contrário, o sangue das videiras é bom para todas as horas. Pomona contesta que o outono é o preferido por sua fertilidade e que Baco só sabe fazer vinho das uvas, enquanto ela faz com que o outono contribua com mais de mil frutos para o mundo. Completa dizendo que a infância é como as horas da primavera, a juventude como o fogo do sol, mas que o que se encontra no outono é como o nobre matrimônio: aqui se degusta o sabor das frutas enquanto lá apenas se deleita com um beijo fútil; lá só se vê as aparências, o efêmero; aqui, a trompa da abundância [cornucópia].

Baco a deixa com suas idéias, dizendo que não gosta de brigar com mulheres, mas mesmo assim acredita em sua vitória.

Cenas 7, 8, 9 10

Sozinha, Pomona diz que o prazer das horas de paixão é como uma erva amarga embebida em um doce veneno. A alegria que estende a mão para a Esperança é um mel com gosto de melancia amarga. Mas o quê traz a felicidade ao casamento? A satisfação contente. Antes de Vertumno lhe ser íntimo, Pomona diz que fugia do casamento, chamando-o canga, jugo. Agora, se vencer a disputa, moverá céus e terra para banir a solidão.

Vertumno chega e chama por Pomona. Eles se encontram e trocam juras de amor. Ela lhe explica sobre a disputa que escolherá qual é a estação do ano mais importante e garante que a coroa será sua.

Cena 11

Vulcano está com seus três servos em uma região árida, cercada de montanhas nevadas. No meio está uma bigorna. Vulcano comemora que sua alma se alegra quando tudo está coberto de neve e o gelo reina sobre o mundo, pois seu espírito está pleno do fogo com o qual trabalha. "Vai embora, primavera, leva todas as flores. O verão deve ir embora com seu calor. O que pode o outono, senão trazer dias úmidos? Somente o inverno deve ser louvado; na suave chama do carvão podemos reviver o sangue [enregelado]". Canta uma canção de trabalho para seus servos malharem o ferro. Ao final, afirma que mesmo que suas virtudes não o façam vencedor ele tem uma forma melhor: sua mãe, Juno, pode fazer com que ele colha os louros sem espada ou armas.

Cena 12

Mercúrio chega ao palácio de Júpiter e constata que ninguém chegou ainda ("Eu bem que sabia!") e que tudo está por fazer: os adornos de Flora, as flores que irão enfeitar seus cabelos e peito. Comenta ainda que Ceres certamente irá se preocupar com uma boa maquiagem que lhe encubra as faces amareladas [do outono] e que Pomona, que dorme até tarde, certamente chegará por último, como todas as mulheres.

Afirma que um amante carrega uma bela canga[14] e trilha um caminho difícil, pois ao final terá se tornado um escravo. Vê seu irmão Baco chegando.

Cena 13

Baco mais uma vez afirma que aquele que quer viver feliz deve escolher as gotas das videiras e os frutos da caçada. Caçar e beber avivam os sentidos e acalmam o sofrimento, "xô Amor!"[15]. Os irmãos se saúdam e Baco pergunta se o irmão acha que ele

[14] Ein schönes Joch.
[15] Weg Amor!

será vencedor. "Sim, se dependesse de mim, mas pense no quanto Júpiter admira as mulheres", e cita os modos como cada uma das concorrentes pode convencer Júpiter. Perguntado sobre Vulcano, Mercúrio diz que a esposa deste fará por ele [Mercúrio]. "Todos os dias se vê que homenageamos o marido por causa de sua esposa"[16].

Cena 14

Ceres chega dizendo que ela é a rainha de todos os tempos. Mercúrio observa que ela não tem pressa em seu passeio, e ela responde que ainda há bastante tempo para que ela ganhe o prêmio. Observa ao redor e diz que a refeição é ruim: só vinho e nada para comer. Mercúrio anuncia a chegada de Vulcano ("eu o ouço coxeando") e diz que logo tudo começará a feder a fumaça e enxofre.

Cena 15

Vulcano chega e pergunta a Baco se não há nada para beber. Mercúrio diz que ele não veio ali para beber, ao que Vulcano responde que tampouco veio para trabalhar o ferro. Ceres o provoca, dizendo que ele certamente acha que será o vencedor, e ele diz que não consegue imaginar outra possibilidade.

Cena 16

Chegam Flora e Zéfiro e Mercúrio diz "lá vem o casal apaixonado", que, apesar de pensar no prêmio, não vai se melindrar por ele. Ceres concorda, pois ganhar no amor escolhido é mais do que qualquer prazer celeste. Flora quer que todos se dirijam à sala de Júpiter, mas Mercúrio lembra que devem esperar que *Frau Pomona* chegue.

Zéfiro diz que a benevolência dos céus já se dobrou à Primavera, de modo que a vitória será de Flora. Mercúrio e Baco dizem que não, e Ceres diz que seu trigo se destaca sobre as flores. Flora e Zéfiro respondem que o céu dará a resposta. (...)

[16] Es lässt sich täglich schauen, daß man den Mann ehrt wegen seiner Frauen.

Cena 17

Pomona chega com seu séqüito e manda que os fugazes servos das flores [*flüchtiges Blumengesinde*] se afastem. Pergunta se Febe [Diana] não desocupa os prados celestes quando seu irmão aparece. Mercúrio os repreende, dizendo que podiam ter se apressado um pouco. (...)

Pomona, Ceres e Flora afirmam que sua esperança não está abalada. Mercúrio vai avisar Júpiter da presença de todos. (...)

Cena 18

Júpiter chega e é saudado pelo coro. Agradece a presença de todos e diz que é chegado o dia de encerrar a contenda, decidindo qual das estações será premiada. Todos saúdam este dia.

[Há um momento de homenagem ao aniversário de Friedrich IV, completamente deslocado da ação].

Júpiter anuncia que a benção dos céus deu a resposta, que Pomona é quem ganhará a coroa, e a fecunda Luisa[17] [esposa de Friedrich, o homenageado] será seu reflexo. O coro responde: "Que o céu permita que Louyse seja o reflexo de Pomona". Júpiter completa que, assim como Vertumno vive em alegria com Pomona, assim também deve ser com Friedrich e Luise. O coro repete suas palavras e Júpiter manda que todos desejem boa sorte ao casal.

Ao final Pomona deseja que tudo viceje e floreça de modo abençoado para o casal, até que seus "cabelos maduros" os levem para os caminhos celestes.

Final: o coro canta "Se Pomona quer ser fértil, deve aquecer a imagem de Febo. Céus! Deixem que a força de Febo habite Friedrich, para que Louyse seja fecunda como Pomona".

[17] Também aparece no libreto como Luise, Louyse.

5. *Claudius* (1703, Mus. T3, Nr. 25)

Claudius foi a primeira ópera de Hamburgo a ter árias em italiano, iniciativa que Hinsch, no prefácio do libreto, credita ao próprio Keiser. Roberts, entretanto, no prefácio da edição moderna de *Claudius*, afirma que as razões para a inclusão de árias em italiano podem não ter sido puramente musicais. Em duas cartas dirigidas ao senado da cidade no final de 1702 e em janeiro de 1703, a viúva de Gerhard Schott, administradora do teatro, se queixa que "comediantes estrangeiros" (*frembde Comoedianten*, provavelmente italianos ou holandeses) tinham ganhado permissão para permanecer mais tempo do que o habitual na cidade e que estavam prejudicando seriamente as atividades do teatro. A inclusão de árias em outro idioma pode ter sido uma estratégia para trazer o público de volta ao teatro (1986, p. xv).

O libreto de Hinsch baseia-se na narrativa de Tácito e conta a história da queda da terceira esposa do imperador Cláudio, Messalina, que se apaixona por Caio Sílio e é correspondida. Há ainda o triângulo envolvendo Calpúrnia, noiva de Calisto mas apaixonada por Sílio, além de habitantes dos Campos Elíseos, do Inferno e do espírito de Ácio Návio, um famoso oráculo. Ao final, Messalina é destituída como rainha e fica aos cuidados de Partênia (líder das vestais), Sílio é exilado e Calpúrnia casa-se com Calisto.

Ato I

Calpúrnia, atormentada pelo amor que sente por Sílio, procura ajuda junto ao espírito de Ácio Návio, um famoso oráculo, que recomenda que ela vá aos Campos Elíseos. Ao ver seu noivo Calisto se aproximando ela se esconde e o escuta se queixando de sua inconstância. Ela salta a sua frente, fingindo ser um espírito e foge.

Em outra cena, o príncipe romano Sílio declara seu amor a Messalina, esposa do imperador Cláudio. Ela faz com que ele use um medalhão com sua figura preso ao pescoço, e diz que fará o mesmo com a figura dele. Horrorizado com a reação de Cláudio, Sílio fica sem saber o que fazer. Narciso também está apaixonado por Messalina.

Curtius Rufius[18], general romano, retorna vitorioso de uma campanha na Alemanha e é recebido por Cláudio. A sós com Narciso, Sílio faz pouco de Curtius, dizendo que ele é filho de um gladiador. Calpúrnia vai aos Campos Elíseos, onde rejeita os pedidos de Calisto. Messalina também rejeita Narciso, culpando o destino por não amá-lo. Narciso procura o imperador e procura avisá-lo da infidelidade da esposa, mas Cláudio se recusa a ouvi-lo.

Nos Campos Elíseos, Dido e outros enamorados famosos, como Medéia, dizem a Calpúrnia que eles não têm cura para o amor.

Ato II

Uma procissão triunfal leva Curtius Rufius ao Capitólio. Enquanto espera por Messalina em um jardim, Sílio adormece e fala de maneira comprometedora. Cláudio o escuta e encontra o medalhão com a figura de Messalina. Quando Sílio acorda, Cláudio diz que quer torná-lo cônsul, fazendo com que Sílio tenha uma súbita crise de consciência e virtude e repudie Messalina. Ela prevê sua própria derrocada para breve.

Curtius também se insinua para Messalina, que o encoraja, procurando garantir seu apoio. Narciso, Calisto e Palas decidem levar os dois a julgamento. Cláudio e Messalina entram no recinto jurando amor eterno e Narciso tenta prevenir Cláudio, mas todos ficam nervosos quando os nomes dos amantes de Messalina começam a ser pronunciados. Calpúrnia pede a Calisto para ser paciente e o manda embora quando Sílio se aproxima. Ele a rejeita de forma polida, mas ela jura vingança e decide procurar ajuda no inferno. As investidas de Narciso não têm qualquer efeito sobre Messalina. No inferno, Calpúrnia obtém outra resposta desapontadora.

Ato III

Messalina, Sílio e Narciso observam seus destinos. Sílio pede o perdão de Messalina e eles se casam. Ocorrem tentativas simultâneas de assassinato a Calpúrnia, Calisto e Narciso, mas são frustradas porque eles se reconhecem. Calpúrnia reúne os espíritos.

[18] Sem tradução para o português no *VOLP*.

No monte Avetino, Messalina e Sílio celebram a colheita da uva e trocam juras de amor. Narciso e seus companheiros planejam matar os dois e fazer Cláudio casar-se com sua sobrinha Agripina, mas Calpúrnia não quer perder Sílio. Ela visita a caverna de Erínis, que extingue seu amor por Sílio e reaviva seus sentimentos por Calisto.

Na Óstia, Cláudio procura afastar suas preocupações com o vinho e Curtius o ridiculariza por elogiar a jovem Agripina às custas de Messalina. Calpúrnia anuncia que Messalina e Sílio se casaram e que Sílio foi saudado imperador, fazendo com que Cláudio balbucie de forma confusa. Todos fogem para o Capitólio, exceto Calpúrnia e Calisto, que se detêm com juras de amor renovado.

Um sacerdote de Júpiter vê maus presságios nas vísceras de uma oferenda. Quando Sílio e Messalina jogam incenso ao fogo, aparece uma fumaça preta, sinal de desgraça, mas quando Cláudio faz o mesmo, produz chamas auspiciosas. Calisto anuncia que a rebelião foi controlada e que Messalina e Sílio foram feitos prisioneiros. Messalina é colocada aos cuidados de Partênia, líder das Vestais, Sílio é exilado e Narciso foge. Cláudio aprova a união de Calpúrnia e Calisto.

6. *Nebucadnezar* (1704, Mus. T3, Nr. 28)[19]

Der gestürtzte und wieder erhöhte Nebucadnezar König zu Babylon (Nabucodonosor, rei da Babilônia, destruído e de novo restaurado) tem libreto de Hunold (conhecido com o pseudônimo de Menantes), que ficaria também conhecido por escrever textos pietistas para cantatas de J. S. Bach. Apesar do tema, a ópera tem pouco conteúdo religioso: apresenta a história de Nabucodonosor tal como é contada nos quatro primeiros capítulos do livro de Daniel, mas tem seu centro na intriga amorosa envolvendo Adina (esposa de Nabucodonosor) e Dário, príncipe meda apaixonado por Barsine, filha de Adina. Além deste, há outro romance paralelo, que tem como personagens Beltsazer (filho de Adina), que ama Cirene, princesa meda que ama Dário e é correspondida.

[19] ROBERTS, 1986, pp. xxxiii-xxxiv.

As situações cômicas, bem ao gosto do público de Hamburgo, envolvem Aspagus[20] (mago e astrólogo) e Barthopel[21] (criado de Dário).

Ato I

Depois da queda de Jerusalém, Nabucodonosor entra triunfante na Babilônia. Entre seus prisioneiros estão os príncipes judeus Sadrach, Mesach e Abedegno, além do profeta Daniel. Beltzaser, filho de Nabucodonosor, pensa unicamente em sua amada, a princesa Cirene. Nabucodonosor tem um sonho aterrorizante e misterioso e chama seus astrólogos e magos, que tentam decifrá-lo sem sucesso. Daniel consegue, é declarado príncipe e recebe conselhos de Cores, um nobre ancião.

Dário visita sua amada, Barsine, filha de Nabucodonosor e Adina, e eles trocam juras de amor. Cirene, que foi amada por Dário no passado, é recebida cordialmente por Barsine, enquanto Dário permanece silencioso e arredio, inseguro sobre seus sentimentos.

Em uma cena cômica, o criado de Dário, Bartophel ridiculariza o astrólogo Aspagus e seus auxiliares. Nabucodonosor decreta que todos em seu reino devem cultuar uma imagem dourada dele próprio. Sadrach, Medrach e Abedegno são lançados ao fogo por se recusarem a curvar-se perante a imagem dourada. Um anjo os protege do fogo e Nabucodonosor, impressionado, ordena que a religião deles seja tratada com respeito.

Ato II

Dário não consegue se decidir se ama Barsine ou Cirene, ainda mais que ambas o amam e generosamente estão dispostas a cedê-lo uma para a outra. *Beltzaser oferece seu amor a Cirene, mas é rejeitado por ela.* Para complicar a situação, Adina, mãe de Barsine e Beltzaser, revela a Dário que também está apaixonada por ele.

Nabucodonosor tem um segundo sonho, que também é interpretado por Daniel, que recomenda que Nabucodonosor faça penitência. Em sua guerra particular com Barthopel, Aspagus lança mão de magia.

[20] Sem tradução para o português no VOLP.
[21] Sem tradução para o português no VOLP.

Durante um banquete, Nabucodonosor emudece e vozes celestes anunciam que seu reino lhe foi tomado e ele deve viver como um animal selvagem. Adina o leva para fora e depois propõe o casamento de Dário com Barsine e de Beltzaser com Cirene, mas Cirene está relutante e Dário, indeciso.

Barsine desmaia, aparentemente envenenada por Adina, e Beltzaser tenta matar sua mãe. Depois tenta se aproximar de Cirene, mas é repelido por ela. Adina sofre por causa do amor que sente.

Ato III

Dário se lamenta sobre a tumba que contém o corpo de Barsine e ataca Adina. Entretanto, Barsine apenas estava sob o efeito de um sonífero e logo desperta. Dário reitera seu amor e ambos fogem. Ao chegar com um grupo de nobres que trouxe para provar que Barsine estava apenas dormindo, Adina se depara com a tumba vazia e desmaia.

Em um palácio vazio, Nabucodonosor está entre as bestas. Cirene chega para falar com ele, que responde com gestos e ruídos de animal. Enquanto isso, Beltzaser está atormentado pela incerteza do destino de Cirene e Barsine e *Adina se arrepende por amar Dário.*

Cores ordena que seus soldados torturem Barthopel até que ele revele onde Dário está, mas Barthopel (que teve aulas de magia com Aspagus) usa um truque de mágica para enfeitiçar os soldados, que acabam amarrando Aspagus. Aspagus invoca espíritos para que eles quebrem suas correntes.

Daniel pede a Deus que tenha piedade de Nabucodonosor e o rei retoma suas faculdades mentais. Barsine e Dário voltam para casa e são bem recebidos por Adina, que concorda com seu casamento. Cirene se despede de modo apaixonado de Dário, mas Beltzaser recusa-se a deixá-la partir e quando ele tenta se suicidar, ela finalmente concorda em casar-se com ele.

De volta ao antigo esplendor em seu reino, Nabucodonosor comemora com júbilo e Barthopel observa que as mulheres não são de confiança.

7. *Die edelmüthige Octavia* (1705, Mus. T4, Nr. 1)

Com libreto de Feind, a ópera trata da paixão fictícia que Nero teria tido por Ormoena, esposa de Tiridates, rei da Armênia. Para casar-se com Ormoena, Nero ordena que sua esposa, Otávia, se suicide. A ação é impedida por Piso, patrício romano que ama Otávia em segredo, e por Sêneca, filósofo, tutor e conselheiro de Nero. Admirado com o amor, a devoção e a nobreza de Otávia (anunciada no título), Nero pede perdão a ela e renuncia a Ormoena[22].

A ária com flauta doce aparece no ato II/6: Otávia está em uma campina por onde passa um riacho iluminado pelos raios do sol. Ela é observada por Tibur[23] ao longe e canta que a nobreza é uma virtude ostentada com coroa e louros, e que as almas heróicas vencem o desprezo por meio da generosidade e a virtude. Conformada com seu destino, Otávia não pretende se vingar e tem esperança de que seu esposo volte para ela. *Pede às águas do riacho que não façam muito barulho, e que, por causa de sua tristeza, que as suas agüinhas/ondinhas [Wässerlein] corram apenas com sussurros [Gelispel].*

8. *Almira* (1704/6, Mus. T3, Nr. 30 e Mus. T4, Nr. 8)

A trajetória da composição desta ópera é sem dúvida a mais intrincada e confusa de todas as que Keiser escreveu e aqui cabe explicá-la, uma vez que não são poucas as informações contraditórias a seu respeito.

Em 1703 foi estreada uma *Almira* em Braunschweig, com música de Ruggiero Fedeli e texto totalmente cantado em italiano, baseada no libreto de Giulio Pancieri (musicado originalmente por Giuseppe Boniventi e estreado em Veneza em 1691). Por causa das boas relações entre a casa de ópera de Braunschweig e a de Hamburgo, Keiser conheceu esta versão e planejou musicar o libreto para apresentá-lo no *Theater am Gänsemarkt*. Para isso, pediu a Feustking para trabalhar o libreto, traduzindo-o para o

[22] Não foi possível termos acesso ao libreto, de modo que aqui apresentamos apenas um resumo modesto do enredo.
[23] Sem tradução para o português no VOLP.

alemão (deixando, entretanto, algumas árias em italiano[24]) e adaptando-o ao gosto local. Entre as mudanças, foi acrescentado um novo personagem (Bellante, uma princesa), a intriga foi alterada e o cenário foi mudado, tudo para incluir cenas de balé, aproveitar e valorizar as potencialidades técnicas e o fausto do teatro de Hamburgo, mas principalmente para tentar atrair o público ao teatro, que passava por grandes dificuldades econômicas desde 1703.

Keiser terminou apenas os dois primeiros atos e a ópera não chegou a ser apresentada em Hamburgo, pois ele atendeu a um convite de musicar uma outra *Almira* para a corte de Weißenfels. O convite foi aceito possivelmente porque o teatro de Hamburgo estava passando por dificuldades financeiras no período 1703/1704 e Keiser deve ter visto em Weißenfels uma possibilidade de trabalho caso o teatro fechasse. A estréia em Weißenfels da nova versão de Keiser para *Almira* ocorreu em julho de 1704, na presença do *Kurfürst* (príncipe eleitor) de Pfalz, Johann Wilhelm. A *Almira* composta para Braunschweig se perdeu, mas sabe-se que seu libretista não era Feustking. Ao partir de Hamburgo, Keiser deixou ao recém-chegado Händel a incumbência de escrever uma *Almira*, com o libreto de Feustking, a ser estreada no mesmo ano no *Theater am Gänsemarkt*[25].

De volta a Hamburgo, Keiser escreveu sua segunda versão da ópera, com libreto de Feind, que foi estreada em 1706 (depois de julho). A mudança de libretista ocorreu por causa das pesadas críticas que Feind e Hunold (Menantes) fizeram ao libreto de Feustking[26]. A partitura desta segunda *Almira* foi perdida, de modo que não se pode saber quanto da música original de Keiser, da versão de 1704, foi utilizada ou reaproveitada. Mas presume-se que a música era totalmente nova, pois o uso público ("comercial") da

---

[24] No libreto de 1704 existe um prefácio que menciona a ópera de Fedeli e a inclusão de três de suas árias na versão de Hamburgo, citada como "a vigésima oitava de Reinhard Keiser, *Capell-Meister* da corte de Mecklenburg" (Fonte: SBB, Mus. T3, Nr. 30).

[25] Händel aceitou a tarefa e compôs uma nova ópera a partir do libreto de Feustking, mas sem aproveitar diretamente a música já terminada por Keiser (houve outros tipos de aproveitamentos e empréstimos). A ópera foi ensaiada em dezembro e estreada no dia 08 de janeiro de 1705. Ficou em cartaz durante dois meses e foi encenada cerca de vinte vezes, num sucesso estrondoso de público. A renda por espetáculo em janeiro e fevereiro de 1705 cresceu mais de 80%, de 147 para 268 marcos (*Lübischer Münze*). Há tr~es versões do libreto, todas de 1704.

[26] Fonte: Staats- und Universitätbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburgo, Musikabteilung, 190 *in* MS 639/3:12. *Der durchlauchtige Secretarius*.

música composta por encomenda para a corte de Weißenfels teria causado um grande mal-estar para Keiser[27].

Existe ainda um outro registro a respeito da *Almira* de Keiser, que é a publicação em Hamburgo, em 1706, de uma coletânea intitulada *Componimenti Musicali*, cujas 22 árias e 6 recitativos correspondem claramente ao primeiro libreto, de 1704 (de Feustking), utilizado também por Händel.

Isto posto, podemos resumir o envolvimento de Keiser com o tema de *Almira* como segue. Keiser compôs três *Almiras*, a saber:

Almira 1: 1704, Hamburgo, libreto de Feustking. Keiser escreveu só os dois primeiros atos, dos quais foram selecionados os recitativos e as árias do *Componimenti Musicali*, editadas em 1706 em Hamburgo.

Almira 2: 1704, Weißenfels, libretista desconhecido. Música perdida.

Almira 3: 1706, Hamburgo, libreto de Feind. Música perdida.

Libreto

Ao morrer, o rei de Castela, Alfonso, nomeia Consalvo, príncipe de Segóvia, tutor de sua filha Almira. Ao completar vinte anos de idade Almira deverá assumir o trono, mas não sabe que seu pai deixou uma carta contendo o desejo expresso de que ela se case com um dos filhos de Consalvo. Ao chegar a época da coroação, Almira está apaixonada por seu secretário, Fernando, que foi criado por Consalvo como seu filho legítimo mas tem origem desconhecida e portanto não pode se casar com a rainha. (Por outro lado, o filho legítimo de Consalvo, Osman, está apaixonado pela princesa Eurila e é correspondido).

Na coroação, enquanto Almira lê a carta, Consalvo comenta para si mesmo que ela deve ler com atenção, pois na carta está o desejo do rei de que sua filha se case com um dos filhos de Consalvo (I/3). Mais tarde Osman se apaixona por Bellante, provocando a ira de Eurila, que o repudia. Consalvo, pai de Osman também se apaixona por Bellante, mas ela o rejeita por ele ser velho.

Em um jardim do palácio, ornado com uma fonte, Edília pede às belas rosas e narcisos que a deixem beijar a imagem de Osman, pela qual se apaixonou. Pede às verdes tílias, que dão sombra tão

[27] Para maiores informações ver SCHRÖDER, prefácio da edição da *Almira* de Händel, p. VIII.

agradável, que lhe mostrem se a esperança pode adoçar (abrandar) seu sofrimento (I/4). Edília o adverte para o poder que a ira de uma mulher traída tem, mas ele jura fidelidade a ela.

Fernando está sozinho e *pede à floresta e aos campos que esfriem os tormentos de seu coração e lhe dêem abrigo embaixo das árvores, pois uma coroa de ouro de raios quase divinos querem fulminá-lo (I/5).*

Para fazer com que Almira desista de Fernando e case com Osman, Consalvo prepara uma armadilha para Fernando, fazendo com que Almira acredite que ele se encontrava às escondidas com Edília. Com raiva, Almira condena Fernando à morte. No último instante ela recebe de Tabarco, criado de Fernando, uma carta onde Fernando declara seu amor e deixa para ela um presente: uma jóia com rubis e o nome "Almira" escrito. Nesta hora Consalvo reage perplexo e pede a Fernando que explique onde conseguiu a jóia. Fernando diz que a ganhou de sua mãe ao nascer e que sempre a teve consigo, mesmo depois do naufrágio em que sua mãe morreu. Consalvo então esclarece que deu esta jóia a sua esposa, que também se chamava Almira e que esta é a prova de que Fernando é na verdade Floraldo, o filho que Consalvo julgava que tivesse morrido no naufrágio junto com sua esposa.

Ao final, Almira casa-se com Fernando, Osman fica com Bellante e Edília casa-se com Raimondo, príncipe da Mauritânia.

9. *Masaniello furioso* (1706, Mus. T4, Nr. 5)

A ópera estreou com o título *Masaniello furioso oder Die neapolitanische Fischer-Empörung* (Masaniello furioso ou A revolta dos pescadores napolitanos), durante o período em que Keiser acumulou as funções de *Kappelmeister* e arrendatário do teatro. Trata-se de uma ópera bastante peculiar, por causa de seu caráter político e de quase reportagem. Estreada em junho de 1706, com libreto do polêmico Feind, a ópera tem dois focos principais de narrativa, dois planos onde a ação se desenvolve.

O primeiro foco é o que dá título à ópera; trata da revolta dos pescadores napolitanos contra os dominadores espanhóis ocorrida em 1647, um evento relativamente

recente, de onde provém o caráter quase de crônica ou reportagem desta ópera. A revolta napolitana alcançou grande repercussão na Europa[28], e a crônica de Liponari, narrando o fato, ganhou uma tradução para o alemão já em 1649. A tradução foi utilizado por J. G. Schleder, publicada em seu *Theatrum Europaeum*, em 1663, e Christian Weise tratou do mesmo tema em 1683, porém com uma avaliação negativa de Masaniello. Feind também baseou-se na crônica de Schleder (KOCH, 1999, p. 35).

O pescador e comerciante de frutas Tommaso Aniello (apelidado Masaniello) é o líder de sua classe, que se rebela contra os pesados impostos cobrados pelos representantes da coroa habsburgo-espanhola e quer obrigar o vice-rei, o Duque D' Arcos, a concordar com suas exigências. Ao longo da ação o pescador enlouquece com o poder que adquire e acaba sendo morto por "pessoas mascaradas". Na realidade, a ópera fazia referências veladas a vários tumultos ocorridos em Hamburgo a partir de 1684[29], entre o conselho e os cidadãos, e, segundo o prefácio de Feind, servia para mostrar como "nenhuma revolta termina bem, e sim, que será severamente punida" (WOLFF, 1957, p. 49). (Ao contrário do que ocorria em outros territórios e cidades, em Hamburgo a legislação sobre deveres e direitos dos cidadãos era totalmente regulamentada e cumprida, e era o que garantia a paz interna na cidade, tão necessária à sua sobrevivência às ameaças externas).

Paralelamente a esta narrativa, temos um enredo tipicamente operístico, que se ocupa dos encontros e desencontros amorosos dos nobres espanhóis, mediante a inclusão de dois triângulos amorosos. O triângulo principal é formado pelo vilão Duque D' Arcos, que ama Mariane, apaixonada por Don Antonio. No outro triângulo está Don Pedro, que ama Aloysia em segredo, já que esta é casada com seu primo Don Velasco. Ela fica dividida entre os dois, mas ao final mantém-se fiel ao marido.

As situações cômicas são desempenhadas por Bassian, um vendedor de frutas, e nelas aparece o caráter popular e muitas vezes vulgar, que provocaria muitas críticas por

[28] O tema aparece em óperas italianas da época.

[29] Apenas para citar dois deles, revelando a natureza dos motins, em 1684 Cord Jastram e Hyeronimus Snitger tomaram a cidade com a ajuda de seus seguidores e depuseram o prefeito, o que levou à execução dos dois. Um pouco mais tarde, o pastor Krumholz e alguém chamado Stilcke perseguiram alguns cidadãos e membros do conselho da cidade, invadiram sessões de magistrados e intimidaram a população, sendo igualmente executados em 1708. O episódio incentivou o criativo Feind a escrever no mesmo ano um libreto intitulado *Das verwirrte Haus Jacob* (WOLFF, 1957, p. 49).

parte de alguns religiosos de Hamburgo (críticos contumazes da ópera) e musicólogos alemães do século XIX[30], além de uma grande simpatia do público.

A extrema popularidade da ópera é comprovada pelo número de récitas no ano da estréia e também, pelas reapresentações com revisões em 1709, 1714 e 1727 (esta com novas árias, compostas por Telemann).

Características

Esta é a ópera de Keiser com o maior número de árias com flauta doce, tanto solo (cinco) como *tutti* (outras cinco), e por isso merece maior atenção. Do ponto de vista formal, a ópera apresenta características predominantes da ópera italiana: tem três atos, iniciando com uma sinfonia em duas partes, afetuoso e minueto. No total são 51 árias, com número quase igual de árias da capo e de forma contínua, sendo quatorze em italiano. Esta ópera apresenta alguns aspectos bastante peculiares, além do já citado o caráter de crônica do libreto. Um deles é o fato de ser quase toda cantada em alemão, exceção feita às árias de amor de Mariane. Do ponto de vista dramático, o contraste entre as cenas que envolvem o povo e aquelas do ambiente dos nobres é expresso principalmente através da música. No caso específico das árias *obbligati* com flauta doce, por exemplo, o instrumento aparece apenas naquelas cantadas pelos nobres, associado a situações de bem-estar, amor, mas também lamento e desespero (motivados pelo amor).

Ao longo da partitura Keiser faz uso de mais de vinte diferentes tipos de instrumentação confirmando sua reputação de grande "colorista" da época (THEIL, 1982, p. i). Em um mesmo recitativo, faz uso tanto do modo seco quanto do acompanhado, de modo a garantir o encadeamento e a fluência das cenas. Outra característica especial se refere à caracterização do pescador Masaniello, cuja brutalidade e instabilidade de caráter (e o respectivo tratamento dado a ele por Keiser) o tornam um personagem destacado dos demais das óperas de Hamburgo. Wolff acredita que Feind foi fortemente influenciado por Shakespeare, cujas peças já havia sido encenadas com sucesso na cidade, e que esta influência se manifestou através do naturalismo com que cenas fortes são apresentadas (1957, p. 47-48). Explorando as possibilidades dramáticas do personagem, Keiser escreve

[30] Para maiores informações sobre o assunto, ver DÖHRING, KRETZSCHMAR e MOSER.

uma ária da loucura para ele e, mais ainda, mostra o seu assassinato em cena aberta, numa quebra do padrão da época. (Lembremos que, entre as óperas de Keiser, a única outra obra com este tipo de cena é em *Fredegunda*, 1715).

Ato I

Em um lugar não muito longe de Nápoles, o Vice-Rei da Espanha, o Duque D'Arcos e outros nobres espanhóis desfrutam de agradáveis e tranqüilos momentos de bem-estar. A manhã se aproxima e com ela, o canto do rouxinol. Aloysia pede a Filomela[31] *que eleve sua voz, deixando sua garganta vibrar e a língua mostrar toda sua arte.* [...].

Ao longe se ouvem estampidos e ao voltarem para a cidade os nobres defrontam-se com a rebelião popular, que se revolta contra os altos impostos pagos à Coroa espanhola. Em meio aos gritos destaca-se Masaniello, pescador, vendedor de frutas e líder dos revoltosos.

Bassian, um vendedor de frutas, comenta a rotina de um nobre com ironia, pois suas atividades são dormir até tarde, fumar, comer, beber chocolate, dançar, ir à ópera e falar francês. Um sátiro aparece no palco e Bassian se espanta com sua figura; logo surgem outros, que dançam à sua volta.

Em uma ruela com lojas de temperos, Masaniello surge com os pescadores revoltosos e se encontra com Perrone e seu grupo de ladrões, a quem acusa terem roubado seus peixes. Depois de passadas as animosidades, eles se colocam lado a lado contra os espanhóis e os impostos cobrados, arregimentam um grupo de sete mil homens e saem gritando pela cidade, incitando a população a pegar em armas, prometendo-lhe a liberdade. Pregam a morte dos regentes espanhóis, mas defendem a permanência do rei

[31] A versão original do mito narra que Filomela e sua irmã Procne eram filhas de Pandíon, rei de Atenas. Tendo recebido ajuda do rei da Trácia, Tereu, na guerra contra Tebas, o rei ateniense deu sua filha Procne ao aliado, como forma de agradecimento pela vitória. Eles tiveram um filho, Ítis, mas Tereu se apaixonou pela cunhada Filomela. Não sendo correspondido, acabou por violá-la e cortou sua língua para que ela não contasse nada à irmã. Entretanto, Filomela acabou por narrar todo seu drama bordando uma tapeçaria que mostrou à irmã. Procne, furiosa, matou seu próprio filho e o cozinhou, servindo-o ao marido e fugindo em seguida com Filomela para a Fócida. Alcançadas por Tereu, que estava armado com um machado, elas pediram clemência aos deuses e foram atendidas. Filomela foi transformada em uma andorinha e Procne em um rouxinol, enquanto Tereu foi metamorfoseado em mocho. Aparentemente, o libretista de Keiser conhecia uma variante do mito, na qual os papéis são trocados, sendo Filomela a esposa de Tereu transformada em rouxinol (BRANDÃO, 1991, vol. 1, p. 444).

habsburgo. Masaniello encontra Bassian e o provoca, dizendo que quem desobedecê-lo será punido com a morte.

No palácio do vice-rei, Mariane e Antônio tocam juras de amor junto a uma fonte e comentam que o amor traz ao mesmo tempo prazer e sofrimento. "Leves e doces são as correntes que o coração carrega" diz Mariane, ao que Antônio responde dizendo que é doce esta escravidão do coração.

Velasco e Aloysia estão junto com Pedro, primo de Velasco e apaixonado pela esposa deste, Aloysia. O casal pressente a angústia de Pedro e lhe pergunta se ele sofre por amor, oferecendo-lhe ajuda. *Pedro pede aos amigos que não lhe perguntem o motivo do sofrimento de sua alma torturada, que é suficiente que saibam sua alma suplica por um bálsamo que não lhe traz o consolo da esperança.* A pedido do duque Arcos, Velasco parte para lutar contra os rebeldes e pede que Pedro cuide de Aloysia. Ela insiste que ele revele a causa de seu sofrimento e ele nega, dizendo apenas que sua amada desconhece seu sentimento e que seu amor é puro.

Arcos, Pedro e Antônio estão reunidos, comentando que o número de revoltosos aumenta a cada momento, mas Arcos e Antônio dizem que revoltas em um império são como as nuvens de verão, que rapidamente se acumulam e rapidamente se dispersam em forma de forte chuva, que apenas molha os ricos e fortalece a nobreza. "Se a virtude e a razão acompanham a nobreza, ela é pressionada, mas não oprimida", ou seja, os nobres não se rendem à razão e à virtude. *Arcos cinicamente diz que a virtude vem das estrelas [distantes], já a nobreza vem do sangue. A Natureza é tão distante do céu assim como uma caverna o é de um palácio. A nobreza está apenas no sangue; a virtude, na alma.*

Mariane está assustada com o rumo dos acontecimentos, mas Arcos diz que não se deve falar de assuntos desagradáveis com mulher tão bela. Velasco se preocupa, pois não há soldados suficientes para combater a rebelião, e quarenta mil pessoas prometeram devastar a cidade caso os impostos não fossem suspensos. Arcos manda que Velasco e Antônio tomem a torre de Vicenza, para que o povo não tenha armas, e que os comerciantes molhem a pólvora. Ordena ainda que Mariane venha com ele, para ficarem segurança, e Antônio pensa que ela é infiel a ele.

Ouvem-se os gritos do povo se aproximando do palácio, pedindo vida longa ao rei e morte aos regentes. Masaniello e Perrone entram em choque com Velasco e Antônio, que lembram a eles suas obrigações para com o rei. Os líderes se revoltam com os argumentos dos nobres e querem executá-los a menos que suas exigências sejam cumpridas.

Antônio acusa Mariane de ser infiel a ele e a manda embora, sem escutá-la. Ela pede que a escute, mas ele novamente se nega, "Schweig, keine Silbe mehr" ("Silêncio, nem uma sílaba mais"). Ela então conta que Arcos a pediu em casamento, mas que ela recusou, o que prova sua fidelidade. Antônio se arrepende das acusações feitas, mas agora é Mariane quem vai embora e diz a ele "Schweig, keine Silbe mehr".

Pedro se despede de Aloysia e Velasco, sem revelar que o amor é a razão de seu sofrimento e também despedida. O casal tenta demovê-lo alegando o quanto o quer bem, mas é inútil.

Ato II

No porto de Nápoles, Antônio contempla a torre Bajas em chamas e se queixa que o amor traga tanta tristeza e sofrimento. *Comenta as artimanhas usadas pelas mulheres na arte do amor, mostrando-se enciumadas mas também fazendo ciúmes, rindo-se da constância mas sendo fiéis, fingindo-se coléricas mas fazendo as pazes depois.*

Antônio e Bassian estão armados e vestidos para o combate, e Bassian quer encontrar Masaniello para jogá-lo no Vesúvio, por ter derrubado suas lindas frutas. Antônio pergunta se Bassian sabe se Mariane está com o duque e Bassian comenta que o "bichinho do amor" mordeu Antônio. Perguntado, diz que nunca se apaixonou porque senão teria enlouquecido e que aquele que se apaixona é louco. [...].

Antônio e Bassian lutam com Perrone e seus seguidores. Bassian foge e Antônio é feito prisioneiro. Masaniello chega e fica feliz com o prisioneiro, ordenando que o tratem mal. Perrone declara que quando a paciência ferida se transforma em ira, é como um leão que ao ser trancafiado destroça quem o prendeu.

No palácio, Mariane e Arcos passeiam e ela quer encontrar seu amado, mas Arcos diz que é nele que ela o encontrará. Ela responde que o amor exige mesma classe social e

mesma idade, e por isso seu coração é de Antônio. *Ela pede que Arcos não a olhe, pois seu olhar é como flechas, rígidos grilhões.* Arcos decide não mais tentar separar o casal.

Aloysia conta a Mariane que Antônio está preso no castelo de Averna e os nobres comentam sua provável execução caso o desejo de Masaniello não se cumpra até o amanhecer. Arcos ordena que se tentem todas as possibilidades e, caso os rebeldes não se rendam, que sejam enforcados. Mariane apenas se exclama e se lamenta por Antônio.

Velasco cobra de Aloysia uma atitude de consolo para com Mariane, mas ela diz que o consolo às vezes só aumenta a dor. Ele teme que Aloysia ame Pedro, mas os dois confirmam seu amor um pelo outro.

A torre de Vicenza está cercada pelos espanhóis entrincheirados e Masaniello se aproxima com seus homens e resolve incendiar a torre. Pede aos espanhóis algum sinal de arrependimento, mas recebe fogo cerrado como resposta e então incita seus homens a incendiar a torre e pede que os trompetes os incentivem.

Mariane pergunta por Antônio e se desespera ao constatar que ele está nas mãos do inimigo. *"Te perdi, meu sol, meu bem amado! Tu me foste tirado, bela face, mas não do meu coração fiel, que se lamenta, que se queixa."* Ela recebe entretanto um tesouro e uma correspondência na qual Arcos a torna sua herdeira, e decide usar este presente para libertar Antônio e provar a ele sua fidelidade.

No palácio de Velasco, ele lê uma carta de Pedro quando Aloysia chega e pergunta o que ele está lendo. Ele pergunta se ela reconhece a caligrafia e ela nega. Ele comunica que resolveu salvar o primo e pede que ela escreva uma carta a Pedro, pedindo a sua volta, porém em termos tão amorosos e dúbios que ela se nega. Pressionada, acaba escrevendo. Enquanto isso, Pedro vagueia pelas ruínas de Aversa e se recorda do rosto e dos lábios de Aloysia ao olhar para o seu medalhão.

Às margens do golfo de Nápoles Antônio está acorrentado junto a outros escravos, e eles apanham água de uma fonte para levar para a galé. Cansado, pede a Perrone que o deixe descansar um pouco e é atendido. Sozinho, ele então se queixa de sua condição de escravo, tratado a pão e água, vestido com roupas rudes, mas reconhece que estar separado de Mariane é a mais dura das correntes.

Mariane chega e se surpreende com o estado de Antônio, vestido e tratado como um criado, mas não quer crer em seus olhos. Antônio a chama, mas ela o ignora e ele se lamenta por esta dura crueldade que o leva à morte. Antônio pede que ela o perdoe e ela desmaia em seus braços. Perrone chega e os surpreende, dizendo que em breve a cabeça de Antônio rolará. Mariane pede a Perrone que liberte Antônio, dizendo que perdeu num naufrágio o tesouro dado por Arcos e com o qual pretendia comprar a liberdade de Antônio. Oferece a Perrone suas jóias e propõe que ele a tome como refém, libertando Antônio. Ele se nega, mas Perrone manda que ele se vá e comunique que o resgate de Mariane é de vinte mil coroas. *Os dois se despedem e Mariane pede que os céus o guiem e que Antônio tome a mão que ela lhe deu, prova certa de eterna fé.*

Ato III

No mercado está erguido um patíbulo onde estão expostos um cadáver e as cabeças de três executados. Arcos chega em uma liteira, protegido por seus guarda-costas, na esperança de ver Mariane, já que Antônio está preso. Entretanto, Aloysia nega e anuncia que Mariane não está em Nápoles, o que provoca o comentário de Bassian: "Sempre foi e sempre será verdadeiro que, entre mil mulheres, não se encontra quase nenhuma que não seja faladeira, seja ela esperta ou burra, moça ou velha, bonita ou feia".

Arcos e Masaniello se encontram e o pescador diz que tudo que os revoltosos desejam é se livrar da "escravidão turca" a que são submetidos e que um bom governante é aquele que usa o bem, jamais a raiva e a crueldade, assim como Trajano. Arcos pergunta o que eles exigem e ao saber que é a extinção dos impostos, Velasco diz que os impostos dos súditos são a maneira dos governantes se defenderem de seus inimigos. Masaniello os ameaça com a destruição da cidade, caso a resolução do duque (príncipe e vice-rei Arcos) não chegue logo. Arcos propõe uma redução dos impostos pela metade, o pescador rejeita e o duque se retira com seus guardas.

Perrone apresenta alguns presos a Masaniello, que manda executá-los sem clemência. Velasco volta e diz que Arcos ainda não se decidiu a suspender os impostos e convida Masaniello para ir com seus homens à prefeitura.

Pedro segura a carta de Aloysia e se apressa em ir vê-la. Chegando ao palácio, se esconde e observa Aloysia, Velasco e Antônio. O casal pergunta a Antônio sobre o paradeiro de Pedro, mas, antes que Antônio fale, Pedro aparece. Antônio pergunta às estrelas se ele deve ser infiel a Mariane, apaixonando-se por Aloysia; embora ele pense que deve ser fiel, tem a impressão de que as estrelas dizem que não. *"Escolher muitas almas para si durante a vida traz muito prazer, e ficar só com uma é chamar de escravo o doce coração. Permanecer fiel é tirania e se casar traz grande arrependimento".*

No golfo de Nápoles Mariane, vestida como escrava, diz que suas correntes são a prova de sua fidelidade e pede que Antônio se apresse em vir salvá-la. Quando pensa no amado, suas correntes lhe parecem leves e ela pede aos calmos ventos do leste que levem a ele os seus suspiros. *"Finalmente minha vida será novamente minha. O doce semblante [de Antônio] será meu bálsamo."*

Perrone aparece e diz que ela está livre, e Mariane acha que Antônio foi o responsável, mas Perrone diz que Arcos é quem pagou seu resgate. Mariane fica confusa, mas Perrone lhe entrega uma carta de Arcos onde tudo está explicado.

Na prefeitura, Arcos, Pedro e Velasco recebem Masaniello com seus seguidores, exaltando as virtudes apaziguadoras do pescador. Entregam a ele a carta do rei e Masaniello pede que Arcos a assine, mas antes pede que Velasco a leia em voz alta. Na carta, Felipe, rei de Castela e Aragão, das duas Sicílias e de Jerusalém, e o vice-rei Arcos prometem a suspensão dos impostos. A leitura é interrompida várias vezes por Masaniello que exige a inclusão de trechos que o exaltem e a exclusão de trechos elogiosos aos espanhóis. Os nobres vão perdendo a paciência com as exigências e Masaniello se enfurece com o trecho que cita que as faltas de todos serão perdoadas, pois entende que os revoltosos não cometeram nenhum erro. Velasco sugere a Arcos que há outros modos de enganar o pescador e assim é feito. Masaniello concorda com os termos e recebe de Arcos uma corrente de ouro com o medalhão do rei, pelo quê lhe beija a borda do manto. O coro comemora a paz restabelecida.

Em um jardim no palácio de Velasco, Antônio se julga prestes a conquistar Aloysia, mas ela se esguia. Ele a chama de bela e cruel, e Mariane e Bassian observam tudo de longe. Aloysia lembra a Antônio que o compromisso sagrado do casamento é a fidelidade,

mas ele não desiste e desperta a ira de Mariane. Ela aparece e cumprimenta a amiga por seu comportamento, surpreendendo a todos. Aloysia fica confusa e pede que as idéias inquietantes a deixem, que as preocupações sejam trancadas em um armário e que seus olhos se fechem. *Ela adormece ao som de uma música suave (Sommeil).*

Pedro pergunta se sua deusa repousa ali e quer beijá-la, e Aloysia, adormecida, corresponde pensando ser Velasco que a beija. Ele assiste à cena e tenta apunhalar Aloysia, sendo impedido por Pedro, que explica que ela é inocente. Ela desperta e pergunta o que está acontecendo. Velasco a acusa e a amaldiçoa, e ela pergunta do que é acusada. Ele a expulsa, sem querer ouvir palavra alguma dela.

Perrone está com Mariane e Arcos, e tenta agradar o duque. Mariane agradece ao duque por seu resgate e declara sua intenção de ficar com ele, mas o duque reconhece que o coração de Mariane pertence a Antônio e a deixa livre. Antônio se aproxima, pede perdão a Mariane e tenta se matar com um punhal, mas é impedido por ela, que o acusa e o compara a um monstro, um tigre, fruto do inferno, uma víbora, um crocodilo. Eles discutem e Antônio acaba por se matar como pena por sua infidelidade e oferece seu sangue em sacrifício para a reconciliação. Ele desmaia em seus braços.

Masaniello começa a ter delírios de grandeza, exigindo que seus seguidores se joguem a seus pés e o venerem como herói, quando é atingido por um disparo feito por Perrone, a mando de Arcos.

Enquanto isso, Aloysia e Pedro estão ajoelhados em frente a Velasco, que expulsa Aloysia, que é defendida por Pedro. Ela pede uma última chance de se explicar e depois ouvirá sua sentença, mas Velasco permanece inflexível. Ele obriga Aloysia a escrever uma carta confessando ter se encontrado às escondidas com Pedro, mas é impedido por Pedro, que confirma a inocência de Aloysia. A carta é o documento que oficializa a separação de Aloysia e Velasco, que diz que o bispo já tem conhecimento de seu teor.

Os nobres se encontram e Arcos quer saber o que está acontecendo. Pedro explica o mal-entendido. Antônio chega e Arcos faz com que todos façam as pazes, consentindo na união de Mariane com Antônio. Declara Mariane sua herdeira para lembrar que ele a amou um dia, e Bassian se alegra que tudo tenha tido um final diferente do esperado. Os casais Aloysia e Velasco e Mariane e Antônio comemoram o final feliz.

O coro final rejubila com o coração feliz e comemora o retorno do sol da paz.

10. *Carneval von Venedig* (1707, Mus. T4, Nr. 9)

O libreto de Cuno e Meister utilizado por Keiser foi possivelmente adaptado a partir do libreto original de Regnard, musicado por Campra em 1699 (*Le Carneval de Venise*). O prefácio faz referências às alterações feitas para adequar (*accomodieren*) o libreto ao gosto do público de Hamburgo, incluindo, por exemplo, uma extensa cena em *Plattdeutsch.* Junto com *Fredegunda*, esta foi a ópera de Keiser que alcançou maior sucesso, tendo sido reapresentada muitas vezes entre 1707 e 1735. Em uma carta à condessa Dernath, datada de 23 de agosto de 1707, Keiser comenta que as árias em *Plattdeutsch* fizeram tanto sucesso que eram vendidas por garotos nas ruas de Hamburgo (KROGH, 1929, p. 85).

Ato I

Leonore, nobre veneziana, está apaixonada por Leander, que gostava dela mas a trocou por Isabella, outra nobre veneziana. Leonore jura matá-lo e matar-se depois. Isabella fica assustada, mas Leander a tranqüiliza. Ao longe eles vêem um grupo mascarado e se juntam ao cortejo de carnaval.

Celinde, uma princesa alemã, diz a Amor que não se deixará flechar por ele, pois ela quer ser fiel, já que não pensa que o Amor seja um jogo; ela quer brincar e não queimar. Mirtênio, um príncipe alemão, fica impressionado com ela e pede que Ridilla, criada de Celinde, o ajude a conquistá-la. Brillo, "um saxão engraçado", desconfia do sucesso da empreitada. Mirtênio tenta se aproximar de Celinde, que o repele, dizendo que quer permanecer livre da escravidão do amor ("livre do amor, livre do sofrer"). Ela se retira para ir brincar o carnaval (*Spielen*). Brillo se declara para Ridilla, que se afasta.

Ato II

Leonore quer morrer e deseja a morte de Leander, pois um coração de mulher ferido não perdoa com facilidade, e ela é mais furiosa do que um tigre. Rudolfo, outro nobre veneziano, se aproxima e ela vê nele o instrumento de sua vingança, pois ele está apaixonado por Isabelle e nada sabe sobre Leander. Leonore conta o que sabe e os dois juntos invocam as Fúrias para ajudá-los em sua vingança e provocar a morte de Leander.

Todos estão reunidos e mascarados, brincando o carnaval e jogando em uma mesa, mas Mirtênio está sozinho e comenta que sua sorte mesmo seria encontrar um olhar belo, que adoça toda a adversidade. Celinde se aproxima e se impressiona com sua opinião. Ele está saindo para ir ao teatro São Crisóstomo assistir uma nova ópera[32].

Celinde diz para ? (provavelmente Mirtênio)[33] que ele não se iluda, pensando que sua alma se deixa aprisionar; seus gestos são apaixonados e seu discurso também, mas seu coração o engana e ri dele e "a cara e as palavras não fazem nada sozinhos".

Rudolfo compara o brilho pálido da lua com o seu amor, ora claro, ora turvo, e assim como a fidelidade e o amor correspondido, aumenta e diminui, como a paz de sua alma.

Leander canta para ?[34] e diz que a bela luz de seus olhos cobre agora a escuridão da noite. Seu olhar solar que incendeia seu coração vai descansar, mas o acorda com a aurora, ao irromper através das sombras. Depois *pede que aqueles belos lumes (olhos) durmam e que, ao se fecharem, parem de renovar como flechas a ferida aberta em seu coração.*

Isabella aparece em sua sacada e é observada por Leander e Rudolfo, que estão escondidos. Ela diz que a Esperança lhe contou que suas dores se transformarão em prazer; assim como a rosa nasce entre os espinhos, o amor triunfará sobre o penar. Leander a admira, mas vai embora, preocupado com o ciúme de Rudolfo. Rudolfo assiste a tudo e procura por ele, chamando-o cão danado e prometendo-lhe mostrar o fundo do inferno.

---

[32] A partir daqui faltam o resto desta cena, II/6, toda a cena seguinte e o início da próxima, que é a que tem flauta doce. Este trecho foi completado a partir do texto das árias da coleção de Viena, mas, como se verá adiante, faltam alguns nomes de personagens nas ações.

[33] Vide nota anterior.

[34] Vide nota anterior.

Rudolfo conversa com Isabella e se faz passar por Leander, dizendo que Rudolfo está tentando convencê-lo da infidelidade dela. Ela se mostra fiel e depois se retira. Rudolfo reafirma seu desejo de vingança.

Ato III

O Marquês, fantasiado de cozinheiro, sai de um restaurante com um grupo e canta uma gavote em homenagem ao vinho, que é a bebida dos deuses e nunca deve faltar em uma refeição. Brillo fica intrigado com o Marquês e tenta descobrir sua identidade pela sua voz sem sucesso. Entra no restaurante para beber em homenagem a Ridilla.

Rudolfo está com Leonore, que chora pela morte de Leander, e tenta convencê-la a aceitá-lo, mas ela diz que prefere entregar-se à morte do que a ele. Rudolfo se declara pronto a ter paciência e esperanças de conquistá-la.

Na saída do teatro, Celinde, Ridilla e Rudolfo comentam a ópera que assistiram e Celinde pergunta por Mirtênio. Ridilla diz que ele saiu do teatro sem ser visto, por causa de sua tristeza. [...]. Celinde diz que prefere uma vida bela e prazerosa ao amor, pois ele só traz ciúme e dores amargas ao coração fiel. Ouvem-se trompetes e tímpanos comemorando a vitória dos venezianos sobre o inimigo e os gondoleiros cantam.

Isabella chora a morte de Leander e decide se matar com um punhal, mas é impedida pela chegada de Rudolfo. Ela o acusa de te matado Leander, mas ele diz que Leonore foi a responsável e Isabella diz que se vingará, resfriando sua ira no sangue dela. Rudolfo reafirma sua fidelidade a Isabella, que diz que reconhecerá seu gesto e os dois declaram sua fidelidade um pelo outro pelo resto de suas vidas.

Trintje, uma criada vinda da região da Baixa Saxônia, reclama da vida dos criados junto com Jan, um cocheiro holandês. Severin, um joalheiro saxão, se junta ao grupo e também reclama. [segue-se uma seqüência enorme em *Plattdeutsch*, nas cenas 9 e 10).

Leander aparece para Leonore, que o julgava morto. Ela então se dá conta de que foi Rudolfo quem a enganou, para que ela ficasse com ele. Ela pergunta o que aconteceu, mas Leander tem pressa em ir ao encontro de Isabella. Leonora lhe diz que a pressa é inútil, pois Isabella está morta, mas ela, Leonora, o ama. Leander lhe pede para deixá-lo, pois é totalmente insensível a ela, mas ela promete continuar fiel a seu sentimento por ele.

No palácio Cornaro, o Carnaval proclama seu poder sobre o mais rigoroso dos invernos e o vento norte, pois sua chegada traz vivacidade e alegria a todos. Todos cantam e dançam.

Leander pede que Leonore o perdoe, mas desta vez é ela quem diz que é totalmente insensível a ele. Entretanto, eles se reconciliam, pois a chama do amor jamais se apagará em seus corações. Neste momento Leander vê Isabella se aproximando com Rudolfo e percebe que foi enganado. Rudolfo e Isabella trocam juras de amor, mas Isabella fica desconcertada ao ver Leander.

Celinde vê a grande confusão que acontece e junto com Mirtênio canta que aquele está livre do amor também está livre do sofrimento e que portanto ambos são livres. Brillo e Ridilla se declaram apenas amigos um do outro e o coro final celebra a vida plena de prazeres.

11. *Orpheus* (1709, Mus. T4, Nr. 20 e Mus. T19, Nr. 15)

Não foi possível a esta pesquisa ter acesso ao libreto, apenas à partitura com as árias.

12. *Arsinoe* (1710, Mus. T4, Nr. 21)

Ato I

Ao alvorecer, *Arsinoe é penteada por Lésbia ao canto dos pássaros*. Comenta que algo a está inquietando, mas não sabe o que é, e pede ao monte Parnaso que lhe traga paz ao coração. Ela planeja casar sua filha Berenice com Demétrio, rei da Macedônia, e não com Ptolomeu, príncipe do Egito, contrariando o estabelecido. Demétrio chega e admira os cabelos de Arsinoe, pensando que ela é Berenice. *Arsinoe canta ao vento, chamando-o de amigo, elogiando suas virtudes.* Demétrio fica apaixonado por aquela que ele pensa ser sua noiva, a quem nunca viu antes.

Aceste, velho membro do *Reichs-Rat*, soberbo, comenta que o amor reina sozinho sobre a Terra e que por isso seu filho Elmiro deve se apressar em conquistar Berenice. Ele responde não ser possível, pois seu coração não está mais livre, mas o pai diz que a Coroa vale o esforço de resistir a este amor que ele sente por outra. Subitamente Elmiro sente desejo de ser rei e ordena ao pai que este lhe beije a mão.

Berenice se lamenta com Lésbia por ser obrigada a obedecer sua mãe. Lésbia diz que Elmiro está apaixonado por Berenice, mas que ela não deve ouvi-lo. Berenice aceita, pois não gosta de Elmiro. Lésbia canta que a fidelidade e a constância a acompanham sempre. Ptolomeu elogia a beleza de Berenice, diz que é fiel a ela e que eles devem se apressar para ver Arsinoe.

Aceste apresenta Alindo, um criado mouro, e um mestre de danças que devem acompanhar Elmiro em sua visita a Berenice, para impressioná-la, pois a aparência vale mais do que os feitos e a verdade. O pai diz ainda que ele aprender a dançar antes do encontro. Elmiro toma o violino e pede que o mestre dance uma giga, ameaçando-o e dizendo que será seu rei. Sozinho, Elmiro reconhece que ama Lésbia e que é difícil, impossível, fingir amar alguém.

Na sala do trono Arsinoe clama por vingança, pois seu marido Agas, já falecido, determinou em uma escolha impensada que Berenice se casasse com seu inimigo Ptolomeu, visando a paz. Mas Arsinoe sabe que Demétrio tem outros planos e o deixa entrar. Demétrio entra, reconhece Arsinoe como a mulher que viu no jardim e pensava ser Berenice e fica desesperado. *Arsinoe se admira que ela esteja dominada por aquele que rege o mundo [o amor]*.

Arsinoe, Berenice e Ptolomeu estão juntos e ele se insinua para Berenice; Arsinoe só consegue pensar em Demétrio e pensa que, sem esforço, não se chega a seus objetivos. Berenice e Ptolomeu se declaram confiantes em um final feliz e que a Esperança vai dissipar seus medos.

Ato II

No templo de Vênus, Ptolomeu pede ajuda à deusa, para que ela não o deixe sofrer mais. Berenice chega e ele tenta se aproximar, mas ela o repele, pois o considera fraco e frio

como a pedra, sem coragem de contrariar Arsinoe. Canta que o sangue fervente pode vencer a coroa de louros, pois a sorte o ajuda e o acompanha, e a falta de coragem deve sucumbir. *Ptolomeu pergunta se Berenice o ama, pede que a sua súplica aplaque a ira de Berenice e se desespera com o silêncio dela.*

Todos estão reunidos em um anfiteatro, comemorando a alegria e banindo toda a dor. Elmiro se aproxima de Lésbia e Aceste acha que ele vai pôr tudo a perder. Insiste que o filho se aproxime de Berenice, mas ele responde que, se ela quer vê-lo, que venha até ele. Lésbia comemora a atitude de Elmiro. Todos dançam e cantam e Elmiro continua a desobedecer a seu pai, que o ameaça. Lésbia sente a ameaça e diz a Elmiro que prefere abdicar de seu amor, pois Aceste não vai deixá-los em paz. Ela quer odiar as chamas ilusórias do amor de Elmiro, pois elas provêm da fraqueza.

Aceste continua a insistir para que o filho se insinue para Berenice, dizendo que jamais chamará Lésbia de filha. Elmiro diz que vai até Berenice e o pai fica observando, escondido. Ninfo, o criado de Demétrio, está vestido como Berenice e encena um diálogo com Elmiro com o propósito de enganar seu pai, que exulta ao final. Elmiro canta que o prazer deve se submeter ao coração apaixonado, que em determinados casos temos que fingir para evitar o sofrimento, e que a astúcia traz prazer.

Ato III

Em um jardim com fontes, Arsinoe se lamenta pela dor provocada pelo amor. Berenice e Demétrio aparecem e Arsinoe quer ficar a sós com ele, mas tem receio que Berenice sinta ciúme. Ela porém garante que confia na mãe. Os dois se encontram e acabam declarando seu amor um pelo outro, lamentando não poderem gozar este amor. Berenice se aproxima, Demétrio pede que a Esperança não o abandone e vai embora. Berenice não entende seu gesto e busca consolo no sono. Antes de adormecer, canta para a fonte do jardim.

Aceste e Elmiro de aproximam de Berenice adormecida e o pai manda que o filho permaneça junto a ela para aproveitar a oportunidade. Elmiro não quer e argumenta que não pode, porque ela o mandou arregimentar soldados; deixa então seu servo mouro Alindo em seu lugar. Lésbia chega e o dispensa, dizendo que ela pode cuidar da princesa

adormecida. Lésbia lamenta seu sofrimento, pois acha que Elmiro está interessado em Berenice, que acorda e pergunta se Lésbia pretende continuar a amá-lo mesmo depois de ele ter sido infiel. Lésbia responde que não consegue mudar seu sentimento.

Elmiro treina os soldados arregimentados por ele.

Ato IV

Nos aposentos de Arsinoe, Demétrio se lamenta pelo amor que sente e Aceste observa escondido. Ao descobrir que Demétrio ama Arsinoe, diz que esta informação lhe será muito útil.

Demétrio e Berenice se encontram e ela pergunta o que o aflige, pois o ama e quer ajudá-lo. Ele não responde e Berenice se entristece. Para dar alguma esperança a ela, ele louva sua beleza.

No mercado de Cirene, Aceste canta o cinismo que impera na corte e planeja contar a Arsinoe que Demétrio não ama a princesa, para com isso favorecer seu filho. Na sala do trono, Aceste faz com que Elmiro se sente no trono e os soldados beijem sua mão. Arsinoe aparece e Elmiro se insinua para ela.

Todos estão reunidos na sala do trono, quando Arsinoe anuncia que o compromisso entre Berenice e Ptolomeu está rompido por um motivo que não pode revelar, mas que Demétrio pode se aproximar. Aceste interrompe, dizendo que Demétrio ama a rainha. Estabelece-se uma grande confusão: Arsinoe sai da sala, Ptolomeu quer vingança por ter sido humilhado em público, Demétrio tem esperanças em relação a Arsinoe, Aceste o consola e Elmiro diz não ter mais o que fazer ali. Ninfo, criado de Demétrio, comenta que tudo gira em torno do dinheiro e que as pessoas deveriam se comportar de acordo com o que sua classe permite, evitando vaidades, brigas e desentendimentos.

Aceste chega e Ninfo faz pouco de Elmiro, despertando a raiva de Aceste, que promete vingança e deixa Alindo, o pequeno mouro, cuidando para que o criado de Demétrio não fuja. Alindo comenta que os sentidos não devem se deixar levar pelas aparências, pois o desejo de ganhar dinheiro, bens materiais, majestade e amor apenas cegam, afastando a alegria das pessoas.

Ptolomeu incita seus soldados a marchar para o mercado, acusando Arsinoe de traição, por não cumprir o desejo de seu marido, tirando o cetro das mãos de Berenice. Completa que terá o trono por força ou por amor e manda os soldados prenderem Elmiro. Elmiro diz que não ama Berenice e apenas estava fingindo para agradar Aceste.

Ato V

É noite, e nas termas reais, em uma gruta, Arsinoe diz que a felicidade morre da maneira mais bela nos braços do amado, porque as dores de amor, que em geral amedrontam o coração, aqui de desvanecem. Demétrio a encontra e implora por sua compaixão. Ela diz para Demétrio segui-la e que mesmo os grandes podem errar.

Na cidade impera o caos, com os soldados guiados por Ptolomeu em toda parte. Alguns prendem Ninfo, que chora. No palácio, Berenice diz que as chamas que escarnecem [*verspottete Flammen*] são os carrascos das almas, que não podem dissuadir a vingança e que procuram conselho junto ao gesto desesperado, a fúria e a raiva. Decide odiar Ptolomeu por amor à mãe e abandonar o amor que sente por Demétrio. Elmiro pede abrigo a Lésbia, que primeiro nega e depois concorda.

Na prisão, Demétrio e Ninfo estão acorrentados e Aceste chega com um cálice de veneno. Diz que o Conselho resolveu que Demétrio será banido do reino e que, antes de partir, deve envenenar a rainha. Ele se desespera.

No templo reina a vingança e Berenice pergunta a Aceste se ele fez o que lhe ordenou. Ele assente e traz os dois condenados. Ela canta que o ciúme é o senhor da alma e que seu veneno lhe toma o peito. Arsinoe, Demétrio e Ninfo chegam acorrentados. Demétrio declara publicamente seu amor por Arsinoe e enquanto Berenice lê a sentença, ele toma o veneno e cai aos pés dela, pedindo que seu gesto perdoe tudo o que aconteceu. Ptolomeu manda prender Aceste por traição, e ele diz que fez tudo por amor a seu filho Elmiro. Berenice se surpreende que Demétrio queira morrer por Arsinoe, que não tem mais qualquer amor maternal, que pela intriga e traição tomou o trono da própria filha. Demétrio se despede e morre. Arsinoe de desespera e pede a Berenice que a deixe morrer também. Recorda todos os seus atos de amor para com a filha, mas ao vê-la impassível, toma a espada de Ptolomeu e manda que Berenice a mate. Desmaia aos pés da filha, que a

levanta. Berenice perdoa a mãe e revela que Demétrio na verdade tomou apenas um sonífero.

Arsinoe concorda em ter Ptolomeu como genro, seguindo o determinado por Agas. Ptolomeu promete ser um bom filho e pede que Berenice lhe diga um doce "sim". Berenice diz a Arsinoe que amava Demétrio apenas para cumprir a vontade da mãe e que ele nunca lhe retribuiu; promete cumprir o que lhe foi determinado. Ptolomeu e Berenice cantam a vitória do amor constante, que depois de um longo sofrimento acaba por trazer o prazer e declaram seu amor um pelo outro. Demétrio acorda e pensa estar morto, ao lado de Arsinoe, mas ela lhe explica o que ocorreu. Ptolomeu diz que eles devem ir para a Macedônia.

Elmiro pede a Berenice que poupe a vida de seu pai, que agiu por amor a ele (Ninfo comenta que é um amor cego, *Affenliebe*). Ptolomeu o liberta e também expulsa Ninfo do reino.

Coro final: depois da negra noite de luto, o sol da paz volta a brilhar. Os corajosos/ousados podem voltar a sorrir.

13. *Croesus* (1711, Mus. T4, Nr. 26)

O libreto de Bostel, com o título completo de *Der hochmüthige, gestürtzte und wieder erhabene Croesus* (O orgulhoso, decaído e novamente restaurado Creso), é uma adaptação do texto original de 1678 de Niccolò Minato musicado por Antonio Draghi e apresentado em Viena no mesmo ano. (O libreto original teve grande recepção popular e foi musicado por mais de uma dúzia de compositores, entre eles Hasse e Jomelli).

A ópera gira ao redor do poderoso Creso, rei da Lídia, no século VI a.C. quando o rei, orgulhoso e confiante em seu poder e riqueza, ignora os conselhos de Sólon, filósofo de sua corte, que lhe diz que a felicidade não é eterna nem pode ser garantida por bens materiais. Creso desdenha e parte para a guerra contra o rei da Síria, Ciro, mas perde, é feito prisioneiro e condenado à morte na fogueira.

A parte romântica do enredo trata do triângulo formado pela princesa meda Elmira, que é amada pelo príncipe Orsanes, mas ama Átis, o filho mudo de Creso.

Durante a ópera, que tem uma série de acontecimentos que envolvem intrigas e traições, personagens com duplas identidades, Creso está prestes a ser morto quando seu filho Átis o salva, gritando "Não o matem. É o rei!". Além da revelação de que Átis não é mudo, o filósofo Sólon aparece no final, fazendo Creso relembrar as palavras de seu mestre. O vencedor Ciro se mostra tão comovido pela idéia de que um dia também poderá incorrer no mesmo erro de seu oponente que acaba lhe restituindo o poder.

O principal personagem cômico da ópera, cuja participação foi aumentada por Bostel, é representado pelo servo Hélcio, que canta algumas de suas canções estróficas em *Plattdeutsch*, dialeto da região de Hamburgo. Numa demonstração de como este tipo era importante, temos ainda um segundo personagem, Trigesta, a velha ama e confidente de Elmira. Ela também canta apenas canções estróficas, nenhuma ária, forma em geral dedicada a personagens mais elevados.

Nesta ópera aparecem de modo mais claro do que nas anteriores os diferentes planos de ação, "o mundo heróico-moralisante e o cômico-relativizante (...) e entre eles está a esfera erótica, reino de Amor, o eterno tema do amor" (JACOBS, 2000, p. 47).

Esta é um caso muito especial na obra de Keiser, por ter recebido, em 1730, uma ampla revisão da versão original de 1711. Lamentavelmente, a versão de 1711 não foi conservada integralmente, mas nesta nova versão (feita a quatro mãos, por Keiser e Telemann), percebe-se a grande mudança de estilo pela qual passava a ópera de Hamburgo, abandonando, conforme Wolff (1985, p. 268) o "barroco patético" (no sentido original de *pathos*) em direção a uma escrita mais transparente, típica do estilo galante ora em desenvolvimento.

Entre outras mudanças, Jacobs cita a alteração de registro vocal nos papéis de Átis e Halimacus (de barítono para tenor e de tenor para contralto, respectivamente), a mudança na orquestração, mais rica (com a participação do *zuffolo*) e mais "moderna" (com os três *chalumaux*, antecessores do clarinete, dobrando as cordas) (2000, p. 49). Há ainda a omissão dos balés, a redução do número de personagens secundários e principalmente, a revisão (e ampliação) de 37 das 51 árias. Trata-se portanto de uma

oportunidade única de se comparar a habilidade de Keiser em musicar o mesmo libreto com estilos totalmente diferentes.

A ária com flauta doce *obbligato* pertence à versão de 1711, em 3/8, na tonalidade de ré menor, para tenor, com andamento moderado. Na versão de 1730, a ária ainda é para tenor, mas é em 3/4, acompanhada apenas pelas cordas e baixo contínuo, com andamento movido.

Ato I

Creso, rei da Lídia e dono de incontável fortuna, se deixa louvar por seus súditos, e apenas seu conselheiro, o sábio grego Sólon, não participa do júbilo, lembrando Creso de que a riqueza e a felicidade são passageiros. Creso porém não lhe dá ouvidos.

Elmira, uma princesa meda, ama Átis, o filho de Creso, e é correspondida por ele. Mudo desde o nascimento, Átis se faz entender por meio de gestos que são traduzidos em palavras por seu pajem Nerilo. O amor do casal é ameaçado por Orsanes, nobre lídio, que também é apaixonado por Elmira e planeja o assassinato de Átis.

A princesa Clérida é amada pelo príncipe lídio Eliates, mas Orsanes, embora não seja correspondida. Apenas Hélcio, o criado de Átis, parece ser protegido dos perigos do amor, e se declara apaixonado apenas pela comida e pela bebida.

O rei persa Ciro declara guerra à Lídia e Creso parte com seus soldados para defender seu território, deixando Eliates em seu lugar. O gesto deixa Orsanes enciumado, pois se sente preterido, mas Hélcio ri de tudo, dizendo que os trovões da guerra assustam e acordam apenas os macacos.

Ciro chama seus soldados para a guerra contra os lídios e os vence. Creso tenta fugir, e quando está prestes a ser morto por engano por um general persa, o príncipe Átis recupera a voz, gritando "Pare, não o mate, ele é o rei!". Creso é feito prisioneiro e levado a Ciro.

Ato II

Os camponeses estão trabalhando e Átis fica sabendo por meio de Halimacus, seu confidente, que Orsanes quer matá-lo. Para frustrar o plano de Orsanes, Átis se disfarça

com roupas de camponês, denominando-se Ermin, e parte para a cidade, decidido a testar a lealdade de Orsanes.

Em Sardes, a população se arma sob o comando de Eliates, visando enfrentar os persas. Halimacus é o único a saber do plano de Átis, e quando este chega à cidade, Halimacus o apresenta como um camponês prisioneiro que, por ordem de Átis, foi designado a servir Elmira como escravo. A princesa fica impressionada com a semelhança entre o camponês e o príncipe, mas o fato de o camponês não ser mudo lhe dá a certeza de que ele não é Átis. Átis luta para esconder o amor que sente por Elmira e ela por sua vez luta para não se apaixonar pelo camponês Ermin, tão parecido com Átis.

Enquanto isso, Orsanes executa seu plano, incitando os camponeses a matarem o príncipe Átis durante o sono, tão logo ele se instale na cidade. Seu objetivo é ocupar o lugar de Átis como regente e também conquistar Elmira. Hélcio se disfarça de vendedor ambulante e tenta vender suas mercadorias, com os pregões típicos.

Na prisão persa, Creso se lamenta por seu destino. Ciro o condena à morte na fogueira e comemora sua vitória.

Ato III

Orsanes está obcecado por seu desejo de poder e não percebe que o jovem camponês é Átis, acreditando quando este lhe conta que executou o plano conforme o planejado, matando o príncipe durante a noite e jogando seu corpo ao mar. Entretanto, ele exige que Orsanes o respeite como a um príncipe e Orsanes teme que o camponês não se deixe manejar tão facilmente como ele pensara, pondo seu plano em risco.

Chegam emissários lídios, que oferecem a metade da fortuna de Creso como pagamento para a sua libertação, mas Ciro os ironiza, dizendo que logo toda a Lídia lhe pertencerá, juntamente com seus tesouros.

Átis, ainda disfarçado de camponês, diz a Elmira que Átis lhe disse que gostaria que ela se apaixonasse pelo camponês, mas Elmira se recusa a aceitar esta idéia. Quando ele finalmente se revela como Átis, ela não acredita nele, se enfurece e foge. Átis então canta dizendo que *este desdém que sofro [de Elmira], esta fúria que cai sobre mim, são a mais alta honra e alegria que eu procuro no mundo. Ao final, é este desprezo que coroará o meu fiel amor.*

O reconhecimento de Hélcio por Trigesta se dá de modo mais drástico, pois ele, disfarçado de vendedor, lhe fala das maravilhas da maquiagem, que podem tornar a velha ama em uma jovem graciosa, e do hábito do rapé, que sem tornou moda.

A execução de Creso não tarda, e Átis se oferece, sem sucesso, para tomar o lugar do pai na fogueira. O rei se lembra das palavras de Sólon, que lhe disse que o fausto da riqueza não torna um homem feliz e neste momento Ciro se dá conta de que a Roda da Fortuna gira permanentemente e que um dia ele próprio poderá ser vítima do azar. Com isso seu coração se acalma e ele perdoa Creso, reconhecendo-o como rei.

Átis e Elmira ganham a benção de Creso para sua união e Clérida aceita o amor de Eliates. O traidor Orsanes é perdoado por Átis e o coro final rejubila: "Horas ditosas, dias felizes!".

14. *Heraclius* (1712, Mus. T4, Nr. 29)

Composta em homenagem a Carlos VI, a ópera foi estreada em 12 de junho de 1712 e tinha a difícil tarefa de homenagear o imperador germânico ao mesmo tempo em que respeitava a autonomia adquirida pela cidade em janeiro, depois de mais um conflito contra Viena, a capital do império[35]. Além de homenagear o imperador, que havia sido coroado imperador da Hungria em 22 de maio deste ano, a ópera também homenageava sua esposa, Elisabeth Christine, neta do Duque Anton Ulrich de Braunschweig-Wolfenbüttel, que estava em visita na cidade. (O duque era um amante da ópera, havia escrito muitos libretos e fomentado com entusiasmo e eficiência a ópera em seu território). A homenagem à *Kaiserin* Elisabeth Christine se devia ao fato de ela ser descendente do

[35] Desta vez a causa do conflito foi a soma que Viena exigiu para o financiamento da guerra da sucessão espanhola: enquanto que as três cidades hanseáticas Bremen, Hamburgo e Lübeck deveriam contribuir com cerca de 650.000 florins (cabendo a maior parte a Hamburgo), todo o restante do imenso *Reich* contribuiria com uma soma que mal chegava a um milhão de florins. Não sem motivo, as cidades da Liga Hanseática sentiam-se exploradas, pois apesar de praticamente sustentarem o Império Germânico e garantirem suas fronteiras no Mar do Norte não recebiam uma contrapartida condizente do imperador, como proteção contra a Dinamarca e a Suécia, por exemplo. A situação era tão grave que mesmo emissários leais ao imperador não deixavam de cogitar a separação de Hamburgo do *Reich*, numa possível associação com a Dinamarca (SCHRÖDER, 1998, p. 146).

imperador bizantino Constantino VII (Porphyrogenitos) e a história da ópera envolver um imperador bizantino, Heraclius (Herakleios I).

O libreto de König tem como mote a história recente da sucessão na Hungria, que terminou favoravelmente para Carlos VI[36], mas baseia-se no *Heraclio* de Nicoló Beregani, estreado em Veneza em 1671. O tema foi um dos mais conhecidos e populares nos territórios de língua alemã durante o século XVIII (SCHRÖDER, 1978, p. 148).

Os personagens principais são três imperadores bizantinos, Heraclius, Mauritius e Phocas. A trama principal gira em torno da vingança de Heraclius contra o tirano sanguinário Phocas, que destituiu Mauritius. Mauritius se suicidou, morrendo nos braços de Heraclius, não sem antes confiar a ele o *Reichsiegel* tornando-o assim seu sucessor legítimo. O usurpador Phocas é morto por Heraclius nas termas de Constantinopla e assim a paz é restaurada no reino.

Existem ainda as costumeiras intrigas amorosas, mas não foi possível termos o acesso ao libreto, o que justifica a ausência do resumo neste trabalho. Mesmo tendo acesso ao manuscrito completo da ópera, a caligrafia do copista é quase indecifrável, tornando praticamente impossível tanto a leitura integral das árias e recitativos como as demais indicações no decorrer da ópera. Entretanto, as duas árias com flauta doce encontram-se também em coleções de árias, nas quais a caligrafia é mais clara.

As duas árias com flauta doce estão no ato IV e são cantadas respectivamente por Emilian e Laodice, um casal apaixonado. *Na primeira ária ele canta que ele não se importa em ter que se esconder para agradar a sua amada, pois beijá-la escondido já lhe dá prazer. Na ária de*

[36] O reino da Hungria estava desde 1526 sob a regência dos Habsburgo, mas sua constituição lhe garantia o *status* de monarquia eletiva. Este direito foi suspenso em 1687, quando Leopoldo I declarou a Hungria uma monarquia hereditária, gerando entre muitos nobres húngaros grande insatisfação e a percepção de que sua liberdade estava sendo duramente atingida. Além disso, a tentativa do *Reich* de "catolização" da população calvinista que havia encontrado refúgio na Hungria também foi tomada como uma interferência inadmissível na soberania do reino, gerando uma revolta em 1702. Esta revolta foi liderada pelo príncipe Ferenc II Rákóczy (1676-1735), que procurou uma aliança com Luís XIV. Como condição para seu apoio, a França exigiu que a Hungria depusesse Leopold I de sua condição de imperador da Hungria. A condição foi atendida, mas o apoio francês não veio, assim como fracassaram as negociações para conseguir o apoio de Pedro, o Grande. Estas condições extremamente desfavoráveis levaram à derrota do movimento, que, apesar disso, obteve algumas garantias: a continuidade da monarquia hereditária húngara, a liberdade religiosa, os direitos e privilégios dos nobres, além de anistia geral para os revoltosos, numa decisão do imperador austríaco Joseph I, conhecida como a "Clemência Austríaca". Joseph I morreu em 1711, dez dias antes do acordo de paz com os revoltosos, legando a seu irmão e sucessor Carlos VI os frutos de sua política de conciliação, que fizeram com que fosse coroado imperador húngaro em 1712 (SCHRÖDER, 1998, p. 147/8).

Laodice, ela se despede de Emilian com um último beijo de boa noite, dado com mil lágrimas amargas, pedindo-lhe que não adoeça e que acredite que a recordação dele sempre estará em seu coração.

15. *Fredegunda* (1715, Mus. T4, Nr. 33)

O libreto de König foi baseado no de Francesco Silvani, *La Fredegonda*, estreado em Veneza com música de Gasparini em 1704[37]. A ópera foi apresentada em Braunschweig em 1712 e serviu como base para a versão de Hamburgo.

A história gira ao redor do triângulo amoroso composto por Chilperich, rei francês, Fredegunda, feiticeira e amante dele, e Galsuinde, princesa espanhola e prometida do rei. Galsuinde é irmã de Hermenegild, apaixonado por Bazina, filha de Chilperich. Aparecem ainda Landerich, também amante de Fredegunda, e Sigibert, irmão de Chilperich. A ópera foi dedicada a Carl Rudolph, general dinamarquês e duque de Wüttemberg-Teck.

Ato I

Chilperich se prepara para receber Galsuinde, sua noiva espanhola, despertando o ciúme de Fredegunda, que diz que ele debocha de suas lágrimas. Ela pede que ele apague para sempre com o sangue dela e a mão dissimulada dele a chama da triste vela de seu amor. Ele recebe Galsuinde, mas olha sem parar para Fredegunda, o que faz com que Galsuinde sofra.

Sigibert observa e diz que tem um coração muito mais fiel para oferecer a Galsuinde. Ela agradece sua sinceridade, mas condena seu atrevimento, exigindo que se arrependa. Ele se nega.

[37] O libreto tem como fonte um fato histórico real, o casamento arranjado do rei franco Chilperich I (539-584) com a princesa visigoda Galswintha, frustrado pelas intrigas da amante do rei, Fredegunda (?-597). Após o assassinato de Galswintha em 575, causado por Fredegunda, esta se torna rainha em 584 e regente até 597, enquanto espera a maioridade de seu filho Chlotar II (584-629). Sigibert, o irmão de Chilperich casa-se com Brunhilde, irmã de Galswintha, e após a morte de Chilperich, é deflagrada a crise na sucessão merovíngia, vencida por Chlotar em 613. (Fonte: http://www.fredegunda.de/fredegunda.html. Consulta realizada em 18.03.2005).

No palácio, Bazina, filha de Chilperich, e Hermenegild, irmão de Galsuinde, trocam juras de amor e são surpreendidos por Fredegunda e Landerich. Hermenegild se revolta com a atitude de Chilperich e repudia Bazina. Fredegunda repreende Bazina por amar Hermenegild e a adverte que Chilperich não vai tolerar a atitude desdenhosa de Hermenegild. Bazina promete que vai esquecer Hermenegild. Fredegunda demonstra raiva e rancor, e deseja que a chama das velas do casamento de Chilperich "sufoquem-no na própria fumaça". Landerich diz que a ama e que está a seu lado, mas ela não o deseja.

Ato II

Galsuinde confessa para si mesma o amor que sente por Sigibert, mas se conforma em ter que desposar Chilperich. Sigibert chega e promete a vingá-la caso Chilperich não cumpra o compromisso. Bazina afirma para Galsuinde que seu pai não é sempre tão duro e Hermenegild diz que Chilperich está apaixonado por Fredegunda. Galsuinde se diz preparada para a guerra pelo amor de Chilperich, armada com seu amor e suas lágrimas.

Bazina e Hermenegild se desentendem. Fredegunda usou sua magia para transformar uma parte do jardim do castelo no Lugar do Esquecimento. Lá ela admite seu amor por Landerich, mas reconhece que a ambição e o desejo pelo trono a fazem renegar este sentimento. E é por isso que ela usou seus poderes para fazer deste o lugar onde Chilperich deverá esquecer Galsuinde e voltar a amá-la. Fredegunda e Chilperich se encontram e ele a adula. Quando ela o repele, ele diz que sua cama é dela, mas não seu coração. Fredegunda invoca os habitantes do Jardim dos Prazeres, que dançam. Chilperich sente sono e pede para deitar a cabeça no colo de Fredegunda, que canta e pede ajuda a Hécate, deusa das ondas do rio Flegetonte.

Chilperich acorda e diz ter sonhado que Sigibert estava nos braços de Galsuinde, beijando-a. Fredegunda diz que desde o momento em que se viram os dois se apaixonaram. Chilperich sai com desejo de vingar-se com sangue dos dois.

Chilperich e Galsuinde discutem e acusam-se mutuamente de um ter traído e humilhado o outro. Galsuinde reafirma seu amor, mas não é ouvida. Hermenegild aparece para defender a honra da irmã com sua espada e é feito prisioneiro por Chilperich. Mesmo acorrentado, diz que suas algemas são a prova da vergonha de Chilperich. Com raiva,

Chilperich diz a Galsuinde que Fredegunda será a rainha e que Galsuinde, criada abjeta, terá a honra de servi-la à mesa. Galsuinde pede que a morte venha consolá-la.

Ato III

No salão dos cavaleiros, Fredegunda entra com seu séqüito, ricamente vestida. Bazina se dirige a ela, que é ríspida, mas Bazina mesmo assim insiste e diz que por obediência a Chilperich, seu pai e senhor, separou-se de Hermenegild. Fredegunda rebate dizendo que não foi mais do que sua obrigação fazê-lo. Bazina mesmo assim insiste, pedindo que Fredegunda interceda por Hermenegild, que ainda está preso. Fredegunda a chama desgraçada e avisa que o sofrimento de Hermenegild será dobrado, para que Bazina também sofra. Bazina se revolta.

Fredegunda se admira com o atrevimento de Galsuinde, que a lembra que é filha do rei, mas Chilperich acalma Fredegunda, lembrando-a que em breve será rainha. Sigibert pede para sair da sala, mas Fredegunda insiste que ele fique, para que a veja triunfar. Começa o banquete com o desfile de damas e cavaleiros mascarados, alguns dos quais servem a mesa do rei. O coro invoca o amor. Sigibert se revolta por ver Fredegunda no lugar que seria de Galsuinde, e Bazina pede aos céus que interrompam aquele casamento.

Um criado oferece vinho ao rei, mas Galsuinde o toma de sua mão, dizendo que ninguém além dela deve servir o rei. Sigibert deplora sua atitude e Galsuinde insiste para que Chilperich beba, para que ela possa colocar seus lábios onde ele também os colocou. Fredegunda se irrita com seu atrevimento e Chilperich então manda que o copo seja dado a Fredegunda, que está deslumbrada com seu próprio triunfo.

Quando Fredegunda vai beber, Sigibert se irrita com a humilhação de Galsuinde e lança o copo ao chão. Chilperich se irrita com ele, que diz não se assustar com a fúria quando quer defender um inocente. Sigibert toma Galsuinde pela mão e a leva até Chilperich, perguntando se seu rosto pleno de virtude e honestidade não toca seu coração. O rei comenta que foi este rosto a causa de sua ira e que toda a corte já sabe que o coração de Galsuinde se dividiu e abriu-se para outro.

Após trocas de insultos, Chilperich promete ensinar a Sigibert como se deve honrar uma cabeça ungida: condena Sigibert a trabalhar em uma mina "onde o povo sua com o trabalho pesado", onde ele poderá suspirar por sua prostituta. Ordena ainda que Hermenegild o acompanhe.

Fredegunda pergunta se o rei não tem uma palavra para ela; ele diz que quer recuperar sua paz nos olhos dela e os dois saem. Sigibert ainda consegue dizer que provará que Galsuinde é fiel e ele, inocente. *Virando-se para Galsuinde pede que ela não perca a esperança e para Fredegunda diz que ela terá a justa punição celeste.*

Fredegunda debocha de Galsuinde, que responde que Fredegunda e Chilperich ainda não se casaram. Vendo que Galsuinde ainda se julga a noiva, Fredegunda diz a ela que, ao beijar Chilperich, Galsuinde dê um beijo nele por Fredegunda. Landerich se aproxima de Fredegunda e a faz lembrar de seu relacionamento; ela o esnoba, diz que agora é rainha e no futuro espera dele apenas obediência, não amor. Landerich diz que prefere morrer a ser repudiado por ela. Ela abre os braços para abraçá-lo, mas na verdade quer o abraço do rei, a quem vê atrás de Landerich.

Ato IV

Bazina e Galsuinde estão nas imediações da mina onde Sigibert e Hermenegild trabalham e acabam por encontrar seus amados. Hermenegild hostiliza Bazina por ser filha de Chilperich e renega seu amor. Ela se diz mais infeliz do que um escravo. Já Galsuinde e Sigibert renovam seu amor e em dueto lamentam sua sorte.

No jardim, à luz do luar, Fredegunda espera por um encontro secreto com Landerich e Chilperich a observa, escondido. Ela declara seu anseio por ver Landerich, *idol mio*, e ao sentir uma mão pousar em seu ombro, pensa ser ele e diz seu nome. Mas é a mão de Chilperich que a toca, e ele se dá conta da traição de Fredegunda. Furioso, diz que a tirou da poeira da gentalha para dar sua coroa a ela, que quebrou as normas do direito divino e canônico, condenou Sigibert e Hermenegild, quebrou o juramento feito a Galsuinde, tudo por amor a ela. Fredegunda tenta se desculpar, mas ele a interrompe, dizendo que o sangue de Landerich será derramado e que ele se vingará da forma mais cruel. Fredegunda e Landerich se encontram e ela lhe diz que estão perdidos.

O jardim se transforma na caverna mágica de Fredegunda, onde ela exerce seus poderes mágicos: no templo dedicado a Hécate, protegido por monstros e à luz da lua cheia, ela lança ervas ao fogo e pede que os espíritos do mundo subterrâneo a ajudem. Lembra que já espargiu sangue humano tépido no altar em sua homenagem e pede que Hécate a ajude, enviando seus servos, mas não acorde Cérbero. A resposta aparece escrita em fogo no céu: a Providência atou o poder dos infernos, imobilizando-os e condenou Fredegunda. Ela diz não temer estrondos, matracas, crepitares, zunidos, rugidos, clamores e parte pelo ar em um carro conduzido por serpentes. A caverna se fecha e não permanece nada senão o jardim.

Bazina comenta com Galsuinde que o povo se insufla, movido por Landerich, para que Sigibert tome o trono de Chilperich. Hermenegild, Sigibert e Landerich se aproximam e o último diz que todos devem se apressar para depor e matar Chilperich. Bazina teme por seu pai e Galsuinde por seu noivo, e elas pedem que a vida de Chilperich seja poupada. Os dois homens não sabem o que fazer. Hermenegild diz que mesmo que o amor diga não, ele se vingará. Sigibert se comove com os apelos de Galsuinde e é repreendido por Landerich, que adverte que Chilperich se vingará dela, e parte para a vingança. Os homens partem e as duas mulheres vão atrás.

Ato V

Em uma gruta adornada com cisnes, conchas e juncos, Chilperich aparece e diz que a Sorte inconstante faça o que lhe aprouver, que até lhe tire do trono, pois ele sentirá falta da coroa, mas morrerá como herói. Bazina pede que ele fuja enquanto há tempo, mas ele recusa dizendo que não dará este prazer a seus inimigos. Ouve-se o coro, que pede a morte do tirano.

Sigibert, Hermenegild, Galsuinde e o povo chegam à gruta, querendo vingança, mas Galsuinde a pede para si; toma a espada de Chilperich e diz que vai matar-se, para demonstrar sua fidelidade a ele (*Se per te moro, felice morirò*). Sigibert se revolta com seu gesto e Hermenegild, irmão de Galsuinde, tenta matar Chilperich, no que é contido pela filha dele, Bazina. Chilperich liberta a todos e reconhece Galsuinde como inocente e fiel,

pede que o matem e que escrevam com seu sangue ao pai de Galsuinde, pedindo que seu arrependimento e a morte dele exterminem sua ira [do pai de Galsuinde].

Hermenegild depõe sua arma e é seguido por Sigibert. Chilperich diz que tudo deve ser esquecido e abraça os dois. Para Galsuinde lhe reserva seu peito e palavras de louvor a sua fidelidade.

Fredegunda aparece e se mata na frente de todos com um punhal envenenado com a baba de Cérbero. Agonizando, pede a Chilperich que escreva para a posteridade a sua triste e mortal história e também lhe pede que a chame uma última vez de rainha. Vendo seu silêncio, ela manda que ele pegue o punhal, pois sabe que um dia ele também apunhalará o peito de Galsuinde, e pede que a chame uma vez mais de rainha. Ele não reage e então Fredegunda diz que com cem Fúrias a seu lado e tudo o que de terrível puder encontrar no abismo irá atormentar para sempre a paz do casal. Irá atormentá-los em sonho, quando ouvirão os latidos do cão do inferno. "Desespero, desconfiança, inveja, cólera, ira, ciúme, decepção, terror, medo sejam os frutos de seu amor!" são suas últimas palavras.

Sigibert pede ao irmão que deixe ele mesmo cobrir seu leito nupcial com rosas. Chilperich condena Landerich a viver com a lembrança de seu amor, para poder chorá-lo eternamente. Quanto aos demais, devem formar um grupo unido pelo amor.

O coro final é de júbilo.

16. *Trajanus* (1717, Mus. T5, Nr. 4)

Esta foi mais uma ópera de Keiser escrita em estreita relação com os acontecimentos políticos vividos por Hamburgo na época. Conforme Schröder (1978, pp. 156-160), desta vez o mote era o descaso do imperador Carlos VI para com a cidade, manifesto através do interesse de Viena nos portos no mar Mediterrâneo: mandou construir Trieste e Fiumme, além de declarar os dois como portos livres, para estimular o comércio austríaco ao sul do império. Além disso, deixou que o controle de importantes minas de cobre e mercúrio do norte passassem ao controle holandês, gerando grandes

prejuízos para Hamburgo. Ainda abalada pelos efeitos devastadores da epidemia de peste dos anos 1712/13, Hamburgo pediu a redução no pagamento de tributos, mas não foi atendida. Pior, foi ameaçada de execução legal em 1715 porque a dívida ainda não havia sido paga.

Como se não bastassem os problemas com a sede do império, Hamburgo ainda estava sob a ameaça de invasão dinamarquesa e russa[38], o que certamente não contribuía para que a cidade festejasse a vitória sobre os turcos, em 05 de agosto de 1716, da maneira esperada por Viena. O tema histórico do libreto foi escolhido pela analogia entre o imperador romano Trajano, que conquistou a Dácia (região oeste da atual Romênia) no século I d. C. e Carlos VI. Ambos tinham em comum sua origem espanhola e o fato de seus governos terem logrado expandir as fronteiras do seu império do estreito de Gibraltar (Gades) até os Bálcãs.

É interessante notar que todas as árias com flauta doce são cantadas justamente pelos únicos personagens inseridos num contexto romântico, confirmando a associação do instrumento a este tema: Lucéio é um príncipe romano, casado com Flávia, que é capturado pelos dácios feito escravo com o nome de Lélio. A princesa oriental Elmena se apaixona por ele, salva sua vida e é correspondida, não sem que Lucéio sinta-se culpado em relação a Flávia. Por outro lado, Flávia se disfarça de soldado com o nome de Camilo e se junta às tropas romanas que irão invadir a Dácia para procurar Lucéio.

Ato I

Lucéio/Lélio, príncipe romano disfarçado de escravo na Dácia, está dividido entre o amor por sua esposa Flávia e a princesa Elmena, mas decide permanecer fiel a Flávia. Elmena o ama, mas é desejada pelo general dácio Ariberto, que censura sua atração por um escravo.

Em um templo na Dácia, o rei Decébalo, sua esposa Daciana, a princesa Elmena e os generais Ariberto e Bartorus planejam destruir a ponte de Trajano sobre o Danúbio. Daciana está aflita, pois deve acompanhar Decébalo ao campo de batalha, junto com os

[38] Durante o inverno de 1716/17, o czar Pedro, o Grande, havia invadido os territórios de Danzig, Holstein, Mecklenburg e a Jutlândia e planejava uma grande ofensiva a Hamburgo para o início do ano seguinte. A intenção era fazer de Hamburgo um porto russo para garantir o comércio via Mar do Norte.

demais. Depois de mais uma proposta de casamento de Ariberto, Elmena continua fiel a Lucéio/Lélio.

O imperador Trajano, seus generais Máximo e Lúcio, e Flávia (disfarçada de Camilo, nas tropas romanas) estão perto da ponte do Danúbio, prestes a invadir a Dácia. Máximo diz que Flávia o incumbiu de procurar Lucéio, mas que este está desaparecido, o que faz com que *Camilo/Flávia caia em profunda tristeza.* Lúcio reconhece Flávia, mas fica confuso, pois ela mantém seu disfarce.

Ato II

Na Dácia, consumido pelo ciúme, Ariberto quer matar Lucéio, mas Elmena consegue dissuadi-lo, dizendo que o seu contrato de casamento foi cancelado pelo rei Decébalo. Decébalo prepara a batalha decisiva contra os romanos, enquanto Daciana tem maus pressentimentos e teme pela vida do rei. Ariberto suplica pelo perdão de Elmena e ela cede, para ter paz. Entretanto, ela planeja fugir em segredo com Lucéio, que também a ama.

No acampamento romano, Trajano planeja um ataque fulminante contra as tropas de Decébalo. Lúcio ouve que Flávia planeja se matar durante a batalha caso não encontre Lucéio e diz que reconheceu seu disfarce, mas promete manter o segredo e protegê-la.

As tropas estão cada uma de um lado do Danúbio e prontas para a batalha. Os romanos vencem e Lúcio consola Flávia, que foi ferida.

Ato III

Decébalo foge para os Alpes dácios e Máximo e as tropas romanas não conseguem capturá-lo. Trajano conduz as tropas para a capital dácia. Lucéio e Elmena são levados como escravos à presença de Lúcio. Lucéio diz quem é, levando Lúcio ao desespero, mas mesmo assim ele avisa Flávia da boa notícia. Elmena fica atônita com a chegada da esposa de Lucéio, sobre a qual nada sabia, ao mesmo tempo em que Flávia acusa o marido de ser infiel a ela. Sentindo-se culpado em relação às duas, Lucéio tenta se matar, mas é impedido pelos presentes. Elmena decide abrir mão de Lucéio e partir, mas Flávia, agradecida por

Elmena ter salvo a vida de Lucéio, pede a ela que fique e propõe que ambas dividam o amor de Lucéio.

Decébalo enlouqueceu e depois de reunir seus últimos soldados volta-se contra Daciana e Ariberto. Antes que seus guarda-costas possam impedi-lo, ele se mata com uma punhalada e morre amaldiçoando Trajano. Ariberto e Bathorus decidem entregar a cidade aos romanos sem derramamento de sangue. No acampamento romano, Trajano é informado sobre insurreições dos *Parther*[39] e dos armênios e planeja uma nova campanha. Procurado por Lucéio, Elmena e Flávia, abençoa sua união a três.

Ariberto e Bathorus aparecem como emissários da Dácia e propõem a capitulação em troca da retirada pacífica das tropas. Trajano concorda e é elogiado por sua piedade e magnanimidade. Ariberto se admira ao reconhecer Elmena e o "escravo" Lucéio no séqüito romano.

Ao som dos trompetes e do júbilo dos soldados, Trajano entra triunfalmente em Sarmizegetusa Regia, capital da Dácia.

17. *Ulysses* (1722)

A ópera foi escrita para o aniversário do rei da Dinamarca, Friedrich IV, e encenada no dia 11 de outubro de 1722 em Copenhague. O libreto de Lersner baseou-se no homônimo de Henri Guichard, encenado com música de Jean Ferry Rebel em 1703, em Paris. A ópera foi composta originalmente para a corte de Copenhague, mas sua estréia foi cancelada e adiada em virtude de uma grave doença que acometeu a célebre *Mad. Kayserin*, que cantaria o papel de Penélope. Sua substituta foi provavelmente *Madame* Puchon, contratada do *Theater am Gänsemarkt*[40] (ZELM, 1975, pp. 71-72). Não há registros da apresentação da obra em Hamburgo.

[39] Antigo povo iraniano, habitante do Oriente Médio.

[40] Em função do pouco tempo para preparar a nova cantora, várias árias foram suprimidas ou encurtadas e houve também a inclusão de algumas árias que a própria Puchon havia estudado em Hamburgo, modificando-se apenas seu texto (ZELM, 1975, p. 103).

Prólogo

Em uma alameda ricamente ornamentada, com o mar ao fundo, muitos súditos dinamarqueses estão reunidos para festejar o aniversário de seu rei. O coro de súditos canta em júbilo e Júpiter aparece, descendo do céu e louvando a campanha pacificadora de Friedrich, sua bondade e sabedoria. Netuno aparece, vindo do mar num carro em forma de concha puxado por cavalos marinhos e também louva o rei, dizendo que o mar do norte e o mar Báltico são felizes por serem governados por ele. Começa uma pequena disputa entre os deuses, para ver quem tem o privilégio maior em ser governado pelo rei da Dinamarca.

O coro final deseja que o reinado de Friedrich seja eterno junto a sua "celestial" Sophie, até que o mundo se esfacele em pedaços.

Ato I

No palácio de Ulisses, em Ítaca, Urillas (um rei, pretendente de Penélope) conversa com Circe (princesa conhecida por sua habilidade com a magia). Urillas pede a ela que use sua magia para destruir Ulisses, "enterrando-o no fundo do mar", afirmando ser ela sua única esperança para conquistar Penélope. Circe confirma ser a principal interessada e que, se sua magia não puder ajudá-los, então nada poderá. Prefere ver Ulisses morto do que vê-lo com outra e pretende transformar Ítaca em "pó e cinzas".

Penélope se lamenta pela ausência de Ulisses e pergunta a Circe, a quem julga sua amiga, quanto tempo ainda levará para rever seu amado. Ela diz que Penélope deve ter paciência e que moverá até mesmo o inferno para ajudá-la. *Penélope pede ao gentil rouxinol que desperte a nifa Eco com seu cantar. "Nada te atinge nestes galhos, mas tu calarias se o sofrimento, a dor e a preocupação te fizessem sofrer como eu sofro".* Cephalia, a confidente de Penélope, também sofre por seu amado, Eurílocо, que acompanhou Ulisses.

Em uma floresta perto do palácio, Circe e Urillas se encontram e ela lhe diz que aquele é o local em que sua magia lhe trará amor e também veneno ao coração. Como o céu não a atende, invoca as forças subterrâneas, as três Hécates e sua crueldade, e pede que se disfarcem de deusas do amor e façam Penélope se apaixonar por Urillas, levando-lhe rosas frescas. Aparecem quatro espíritos que prometem cumprir a tarefa.

As Hécates aparecem para Penélope e Cephalia vestidas como *Amouretten* (cupidos), dançam e cantam para as duas e pedem que elas beijem as rosas frescas, mas Penélope as reconhece como sendo as Fúrias e as manda embora. Penélope se lamenta pela ausência de Ulisses e sua demora em voltar e pede que o negro abismo do inferno se abra, engolindo-a. Cephalia lhe diz que o Mal pode ser vencido quando a Virtude e a Compreensão se juntam. Penélope acusa Circe de tentar enfeitiçá-la, fazendo-a amar Urillas, e ele lhe diz que sempre a amará. Penélope pede que Juno a proteja; Cephalia vê que o templo de deusa se abre e as duas entram.

Circe e Urillas ficam furiosos porque foram enganados por Juno. Urillas pensa em se matar, mas Circe diz que quando toda a esperança se foi, a violência é o meio de se atingir seus objetivos. Sugere que ele reúna seus soldados e destrua todo o país com crueldade, por meio do fogo e da espada, pressionando Penélope a sair do templo e casar-se com ele. Os dois comemoram seu plano de vingança e pretendem que o templo e o altar desabem "em cinzas, pó e horror".

Ato II

O cenário mostra uma floresta, o mar e o porto de Ítaca, próximos ao castelo enfeitiçado de Circe e o barco de Ulisses, que chega com Euríloco, Arpax e outros homens de Ítaca. Ulisses desembarca com lágrimas de alegria nos olhos ao rever sua pátria, mas se surpreende por não reconhecer mais o local. Euríloco também se surpreende, e diz ao amigo que, depois de tanto tempo fora, eles devem ter sido esquecidos. Ulisses sugere que Euríloco se disfarce e vá até a cidade, ver o que a população diz deles, enquanto Arpax permanece com Ulisses no barco.

Ulisses diz que a única coisa que deseja é rever sua fiel esposa e descansar no seu colo, mas se pergunta se Penélope permaneceu fiel a ele, dizendo que talvez algum outro tenha ocupado seu lugar no leito matrimonial, repousando nos braços dela. Mas ele prefere morrer a saber da infidelidade dela. Arpax comenta que não pretende se enforcar [casando-se], pois uma mulher jovem não consegue viver tantos anos sem um homem. Quando ele parte, elas choram "como se fossem um chafariz e poderíamos pensar que elas vão morrer de tanto chorar e que o [mar] Báltico vai jorrar de suas cabeças. Contudo,

assim que o homem está sobre as ondas, logo, logo seca a fonte de lágrimas". Ele afirma que a mulher é cheia de perfídia, que é verdade que ela chora, mas também é verdade que "longe dos olhos, longe do coração" e que chora de tristeza enquanto ainda vê seu homem partir, mas tão logo ele lhe dá as costas, a tristeza vai embora junto com ele.

Ulisses vê Circe e diz que isso é o que se pode chamar de azar. Ela o acusa de tê-la enganado e abandonado, mas mesmo assim veio esperá-lo. Conta que na sua ausência Penélope teve muitos pretendentes e que ela há muito não pensa mais no esposo, pensando inclusive em matá-lo. Ela lhe dá uma espada para que possa se defender, mas a espada está enfeitiçada, e faz com que Ulisses se apaixone por Circe.

Os dois trocam juras de amor eterno e Circe sugere que eles saiam de Ítaca, indo para a ilha de Circe. Entretanto, para que sua vingança seja perfeita, Circe deseja fazer Penélope sofrer, presenciando a traição de Ulisses, e sugere que ele a aguarde no palácio, enquanto prepara a viagem.

Penélope encontra Ulisses no palácio enfeitiçado de Circe e ela se surpreende com a frieza dele, que a acusa de infidelidade, que ela "manchou seu leito nupcial com amantes indignos". Ela se defende das acusações, dizendo que foi fiel durante todos os anos em que ele esteve fora, que defendeu seu trono e seu filho e pergunta se esta é a paga pelo seu amor. Ele a manda embora, pois não quer vê-la nunca mais.

Euríloco comenta com Ulisses que se sente como um brinquedo dos astros e que depois de tanto trabalho deseja apenas paz e tranqüilidade. Entretanto, ele acha que seu desejo de repouso ainda não se cumprirá, pois Circe está em Ítaca e representa um perigo. Ulisses o tranqüiliza, dizendo que Circe está do lado deles, mas o amigo lhe diz que a feiticeira deve ter feito algo e pergunta que espada é aquela que Ulisses segura. Ele lhe diz que Circe foi quem lhe deu a espada, que possui uma força sobre-humana; Euríloco lhe pede para trocar de arma com Ulisses, e no momento da troca, Ulisses volta a si, quebrando o feitiço. Ele imediatamente se arrepende do que fez a Penélope e convoca Euríloco a pegar em armas para punir os traidores com "a forca, a espada e o fogo".

Enquanto isso, o criado Arpax se queixa das tonturas que sente, pois ainda não se acostumou à terra firme e tudo parece balançar ao seu redor. "Falta à minha cabeça um bom timoneiro, pois ela gira pra lá e pra cá". Urillas vê Aspax e tenta saber onde está

Ulisses, mas o criado está bêbado e prefere relembrar as mulheres que beijou e louvar "o doce suco das videiras".

Circe e Ulisses se enfrentam e ele ameaça matá-la, mas ela o lembra de sua força, do poder a que ele recorreu quando precisou e diz que preferia não amá-lo, transformando-o em pedra. Mas, como última prova de seu amor, ela o manda embora, dizendo que, a uma ordem sua, em breve aquele local desaparecerá e Ulisses desaparecerá com ele. Ulisses diz que a odeia e vai embora.

Ato III

Em uma floresta perto de Ítaca, se vê o mar e a cidade ao longe. Cephalia está dormindo e Eurílocо a observa. *"Suaves ventos, soprai gentis; pássaros, silenciai: riachos, não façais barulho, porque a luz de meu coração quer aqui descansar".* Cephalia fala durante o sono, dizendo não acreditar na fidelidade de Eurílocо, pois sonha que ele a traiu, mas ao despertar vê seu amado e eles trocam juras de amor e fidelidade.

Penélope se junta a eles e se queixa da conduta e da injustiça de Ulisses, dizendo que vai chorar sua dor longe da cidade, na floresta densa, nos campos desabitados, na praia selvagem, longe de seu marido e seu filho. Seus amigos a consolam, dizendo que Ulisses está livre do feitiço de Circe e que os céus irão ajudá-la.

Circe aparece e diz que a morte de Penélope mostrará do que sua vingança é capaz. Penélope lhe diz não saber por que Circe a odeia tanto, e a feiticeira mande que se cale, pois do contrário é capaz de matá-la apenas com um olhar naquele mesmo instante. Cephalia e Penélope pedem ajuda aos céus e Circe pega um punhal, dizendo que o sangue de Penélope vai tingir a lâmina. Antes de morrer Penélope pede para se despedir de Ulisses, dizendo-lhe que o ama.

No momento em que Circe se prepara para apunhalar Penélope, Mercúrio desce de uma nuvem, impedindo-a de desferir o golpe fatal. Depois, diz que os deuses determinaram que ela vá para junto de Orco. Ela se mostra resignada com seu destino, embora lamente não poder concluir sua vingança.

Penélope agradece a Mercúrio pelas boas notícias que lhe trouxe e promete de agora em diante que todo o incenso que queimar em sua casa será no altar de Mercúrio.

Ele se despede dizendo que a inocência é como os galhos delicados, que se dobram em direção ao chão quando o tempo está ruim; do mesmo modo a inocência muitas vezes se dobra, mas ninguém pode quebrá-la, pois ela esconde o braço do céu [a mão de Deus]. Mercúrio vai embora.

O cenário é a cidade de Ítaca, com suas casas faustosas e Ulisses comemora seu triunfo. O coro comemora a vitória de Ulisses e o seu reencontro com Penélope e seu filho. Ulisses pede perdão a Penélope, que diz que seu único desejo é que o amor deles floreça no Vale das Rosas.

Euríloco também comemora e pede que todos cantem a felicidade que se instalou em Ítaca, desejando que Ulisses possa reinar em paz. O coro pede que seja concedido tempo ao casal para que seja feliz.

Neste momento, dentro do teatro, aparece o Tempo, segurando uma balança e com uma ampulheta sobre a cabeça, sentado em uma caverna escura. Ele diz que no futuro a inteligência de Ulisses e a fidelidade de Penélope serão para sempre conhecidas, mas que a fama dos dois será obscurecida pelo reinado de Friedrich IV e sua esposa. Comparado ao rei, Ulisses será como uma luz chama comparada ao sol, pois ninguém pode se igualar a Friedrich. O mesmo acontecerá com Penélope, cuja fidelidade e beleza não podem ser comparadas à da rainha. Assim está escrito no Livro da Eternidade.

O coro final louva o rei, o grande pai, e sua rainha tão piedosa, desejando que floresçam eternamente, pois ninguém o iguala em inteligência, ninguém a iguala em fidelidade.

18. *Cupido* (1724, Mus. T5, Nr. 37)

A ópera teve libreto de König e foi estreada no dia 19 de julho de 1724 sem conter qualquer dedicatória. A estréia foi anunciada várias vezes no *Hamburgischer Relations-Courier*, jornal de Hamburgo, com o comentário de que a "pequena *Mmle.* Kayserin" cantaria o papel-título e que "não se economizou com cenário, máquinas de voar, figurino, balés, etc." (BECKER, s/d, p. 169). Trata-se de uma ampla revisão de *Diana*, de 1712, onde

novas árias foram incluídas, antigas árias suprimidas e textos foram novamente musicados (ZELM, 1975, pp. 104-107).

Tirsis ama Aurila, que ama as flores; a deusa Diana ama Endimião, que ama Dorinde, sua cadela de caça. Por sua vez, Silvano, um caçador engraçado, ama apenas a si mesmo e Cupido ama fazer os outros se apaixonarem.

Ato I

Em uma floresta, com uma alameda de palmeiras e ciprestes ao fundo, Cupido aparece voando. *"Doce morada que eu saúdo, calma floresta, amado lugar; tu serás o meu lugar de divertimento, pois aqui, depois de tanto esforço, é em ti que finalmente desfrutarei de paz."* Ele comenta que seus pés cansados querem descansar ali, mas que corre perigo, pois as florestas são o domínio de Diana, deusa da caça e inimiga do amor, "zelosa caçadora do amor". Ele ouve ao longe as trompas dos caçadores e, deduzindo que Diana se aproxima, resolve se esconder e ver o que eles falam.

Diana chega com Tirsis, Aurila, Silvano e demais seguidores e se preparam para caçar. A deusa os lembra que o amor, "a peste da alma", jamais deve chegar a seus corações e para garantir que isso ocorra, proclama que aquele que amar será morto. Tirsis, Aurila e Silvano demonstram sua vontade de exterminar Cupido, que se horroriza com o que ouve e diz que, sendo assim, prefere não ser mais quem é. Os três recomendam aos corações delicados que fujam do arco de Cupido, pois ele já enganou mesmo os mais espertos com sua lábia e suas brincadeiras. Cupido decide permanecer por ali, escondido e sob a proteção da sombra, para flechar as pessoas e provar seu poder a Diana.

Aurila segura um buquê de flores e Tirsis pergunta aonde ela vai. Ela diz que vai até o riacho, para se observar no reflexo de suas águas e decidir se as flores ficam melhor nos seus cabelos ou em seu decote. Tirsis lhe responde que o reflexo dos olhos dele poderá ser seu espelho e Cupido, escondido, comemora por ter acertado com sua flecha o coração de Tirsis. Aurila continua indecisa e Tirsis continua com seus galanteios, até reconhecer que o estranho sentimento que lhe toma o peito é o amor.

Endimião aparece com um grupo de caçadores, segurando uma flecha quebrada em uma das mãos e conduzindo na outra Dorinde, sua cadela branca, que usa uma coleira

de ouro. Ele adormece com ela a seu lado. Enquanto isso, Diana segue Cupido, que se esconde e quer se vingar dela. Ela resolve descansar em uma sombra. Endimião aparece e Diana percebe uma flecha em seu próprio peito e outra na mão de Endimião, e percebe que foi atingida por Cupido.

Silvano observa Endimião, que dorme, e resolve mexer em suas coisas. Descobre pão e queijo, que come com prazer, e também toma a flecha que Diana deu a Endimião, trocando-a por um cajado de pastor. Aurila observa com atenção a flecha que Silvano segura e ele resolve se aproveitar de seu interesse, fazendo-lhe galanteios que ela confunde com a oferta da flecha. Ela diz que com esta flecha poderá enfim ferir o coração do traidor deus do amor. Cupido aparece e diz que Aurila poderá vencer com a flecha, mas que com sua beleza será mais fácil. [...]. Aurila confessa estar apaixonada por Endimião e teme a reação de Diana, pois sabe que não deve amar, mas ao tempo não consegue odiá-lo. Endimião acorda e pergunta onde estão sua flecha e Dorinde, estranhado ver um cajado em seu lugar. Aurila lhe oferece a flecha que carrega.

Diana desce de uma nuvem reluzente e vai para seu palácio de caça. Ao ver seu amado, Endimião, chegar, ela vai ao seu encontro.

Ato II

No jardim de Diana, com muitas fontes, caramanchões e um viveiro onde se vêem todos os tipos de pássaros e animais, todos comemoram a alegria de estarem juntos. A deusa da caça observa que Aurila está muito triste e lhe pergunta o porquê, sem obter resposta. Diana diz que Amor não pode lhes enganar, pois que é facilmente reconhecível nas rosas: suas chamas flamejam nas pétalas e sua flecha é como os espinhos cor de esmeralda que protegem as pétalas purpúreas. Uma ninfa argumenta que não apenas a rosa mostra o Amor, mas todas as flores o fazem e que aqueles que amam nadam em lágrimas.

Aurila diz que tudo que deseja é sentar-se à sombra de uma árvore, cujas folhas podem protegê-la do sol. *"Nem o murmúrio das águas claras, nem o sussurrar dos ventos e das folhas podem trazer o sono aos meus olhos".* (Contudo, ela adormece ao som da *Sinfonie*). Enquanto ela dorme, Cupido está escondido atrás de uma árvore e se faz passar por um

rouxinol, despertando Aurila. Logo depois aparece para ela e consegue atingi-la com sua flecha. A ninfa se preocupa, mas Cupido lhe diz que ela não deve temer uma dor tão amarga e que o amor não é sempre cruel, poupando as almas fiéis[41].

Endimião aparece, trazendo muitas flechas na mão, dizendo a Diana que quem as deu foi Aurila. A deusa se enfurece, mas depois perdoa Endimião. Diana convida Endimião, Tirsis, Aurila, as ninfas e os caçadores para uma caçada e Cupido os acompanha, disfarçado. Todos cantam e dançam, lembrando-se que devem se manter atentos, pois justamente nestes momentos é que Cupido costuma atacar. Todos se sentam em um círculo e começam a brincar de "telefone sem fio"; quando chega a vez da ninfa sentada ao lado de Endimião falar a mensagem ao seu ouvido, ao invés de fazê-lo, ela lhe dá um beijo, despertando o ciúme de Aurila e Diana. A deusa se enfurece, e, dizendo que a ninfa não é casta por ter beijado um homem, acaba por condená-la à morte.

A ninfa pergunta se amar é um pecado tão grande assim, que merece a morte como pena. Endimião e o coro a lembram da regra imposta por Diana: aquele que amar deve morrer. A deusa ordena que dispam o tronco da ninfa e prepara seu arco, mas a queda da vestimenta acaba por revelar que a ninfa na verdade era Cupido disfarçado. Todas as ninfas fogem em disparada ao perceberem que foram enganadas.

Endimião continua procurando Dorinde, e Silvano se oferece para ajudá-lo, perguntando como ela é. A descrição feita por Endimião acaba por lhe sugerir que se trata de uma mulher e ele parte em busca de Dorinde.

Enquanto isso, Tirsis e Aurila estão cada um de um lado de um riacho e lamentam sua sorte no amor. Tirsis canta: *"Claro espelho de meu sofrer, leva também estas lágrimas! Deixa os cristais sibilantes caírem suavemente; que minhas lágrimas se juntem às tuas ondas de prata e juntas se tornem pérolas".* Os dois lamentam a regra desumana imposta por Diana, dizendo que mesmo um animal selvagem conhece os impulsos do amor correspondido. Os dois finalmente se vêem e Tirsis tem a idéia de escrevem no tronco de uma árvore o nome daquele que alivia sua dor. Ele escreve o nome de Aurila em um loureiro e ela escreve o nome dele em uma murta. No momento em que os dois vão ler o que o outro escreveu, chega Diana e os dois fogem.

[41] Ária *tutti* com traverso.

Ao ler os nomes dos dois, ela se enfurece com Cupido e promete matar os dois amantes, não sem antes dizer que, se ela pudesse dar cabo de sua própria vida, não precisaria se afligir tanto. Silvano aparece, e, gaguejando, diz que Endimião se apaixonou. Pressionado por Diana, diz que a escolhida se chama Dorinde, e a deusa reage fortemente, dizendo não conhecê-la. Silvano então a descreve com as mesmas palavras de Endimião e Diana constata que deve fugir da chamas que a levam à perdição.

O fundo do palco se abre, revelando o palácio de Alfeu, que sai de um rio. Ele pergunta quanto tempo ainda deve sofrer pela ausência de Aretusa e decide se disfarçar de caçador para poder espioná-la e depois, levá-la de volta. Silvano surge com alguns caçadores e eles resolvem nadar. Cupido aparece em forma de pássaro e Silvano começa a puxar suas penas, fazendo com que ele comece a gritar. Silvano se espanta que o pássaro saiba falar e diz que ele é um papagaio, trancando-o em uma gaiola

Ato III

No quarto de Diana, à noite, a deusa planeja beijar Endimião enquanto ele dorme e mais uma vez se lamenta por seu destino cruel: ter que se manter casta e pura. Endimião fala durante o sono e quer beijar Dorinde, fazendo com que Diana fique enciumada, se enfureça e o desperte. Ele não entende o que está acontecendo e ela vai embora, prometendo vingar-se.

Aurila e Endimião se encontram e ela diz que amar foi sua perdição, mas que mesmo assim ela não quer fugir deste amor[42]. Endimião se pergunta sobre a causa da ira de Diana e Aurila comenta que só pode ser amor, mas Endimião não entende se está acordado ou sonhando, se estará cego e surdo. Tirsis aparece e parece se entender com Aurila, mas ela acaba por fazê-lo entender que na verdade ama outro. Tirsis sofre.

Em um campo com cabanas de pastores, o dia amanhece, mostrando a cidade de Heraclea[43] ao fundo. Aretusa comemora sua vitória e pergunta por Cleon[44]. Alfeu aparece em trajes de caçador e Diana surge em seu carro dourado, puxado por dois veados

---

42 Ária *tutti* com *traverso*.

43 Nome comumente dado a cidades fundadas pelos gregos. Neste caso específico, pode tratar-se da cidade fundada na Trácia, que posteriormente chamou-se Constantinopla.

44 Político ateniense muito importante durante a Guerra do Peloponeso.

brancos. Alfeu e Aretusa se reencontram e ela o repudia, fugindo dele e pedindo a Diana que a ajude. A deusa a envolve em uma densa neblina e a transforma em um rio. Alfeu se desespera e também desaparece sob a terra, transformando-se em uma divindade das águas. Naiades e Trítons aparecem e dançam uma *Entrée*.

Silvano e Cupido se encontram e Cupido se diz faminto, que sua fome só pode ser aplacada com corações humanos. Silvano se espanta e pergunta como pode então aplacar a sede de Cupido, que responde que lágrimas apaixonadas são seu mosto moscatel. Silvano concorda, mas exige que Cupido cante para ele. Cupido canta uma canção desabonadora sobre Silvano, comparando-o a um porco. O caçador se ofende e exige outra canção, mas Cupido diz que a verdade deve ser dita.

Tirsis se lamenta porque Aurila não o quer, mas ela surge de repente e eles se abraçam. Em seguida ouve-se Diana chegando com Endimião, buscando sua vingança. Ele ainda procura por Dorinde e Diana o manda embora, enciumada. Tirsis aparece trazendo Dorinde e Endimião se alegra ao revê-la. Ao mesmo tempo Diana se envergonha de ter sentido ciúmes de um cão. Endimião vai embora e Aurila aparece. Ela não vê Diana, que está escondida, e começa a se queixar da cruel regra imposta pela deusa. Diana aparece e a chama de traidora; Aurila pede perdão, mas a deusa, irredutível, a transforma em uma árvore.

Silvano chega perto de Diana, dizendo que tem algo muito especial para lhe oferecer: um pássaro que canta, fala, dança e ri. Acrescenta que ela nunca viu algo tão belo. Tirsis diz à deusa que sua regra é por demais dura e cruel, pois contraria os céus e as leis da Natureza e declara que seu coração jamais poderá seguir tal lei e que seguirá o Amor. Diana ordena que Silvano informe aos caçadores que Tirsis deve morrer. Silvano foge, enquanto Tirsis se recusa a dizer quem ele ama. Silvano volta com os caçadores e eles amarram Tirsis à árvore na qual Aurila se transformou e Tirsis diz à árvore/Aurila que antes de partir quer lhe dar um último beijo. Silvano se irrita e pergunta se Tirsis não vai fazer seu testamento. Ele diz que sim e pede que, depois de morto, seja enterrado junto à árvore com uma lápide cuja inscrição é: "aqui jaz um mártir do amor". Os caçadores se preparam para disparar suas flechas contra Tirsis.

Chegam Diana, Endimião e outros dois caçadores, que trazem Cupido em uma gaiola, e Endimião manda que soltem seu amigo, pedindo a Diana que o absolva da sentença de morte. Silvano, por seu lado, pede que ela não lhe tire o prazer de acabar com Tirsis e ainda lhe mostra seu "presente", Cupido engaiolado. Ele diz a Diana que, se o libertar, lhe dará Endimião como recompensa. Ela pergunta o que o mundo dirá de sua castidade, ao que Silvano comenta que hoje quase nenhuma moça se preocupa com isso. A deusa decide fazer as pazes com Cupido e Silvano ri de tudo. Cupido diz a Endimião que dê a mão a Diana, mas ele dá um passo atrás, perguntando como um condenado pode dar a mão a ela, mas ao final os dois se dão as mãos e Diana declara seu amor a Endimião.

Cupido lembra a Tirsis que ele agora está sob sua mira e Tirsis diz que esta morte é doce. Cupido atira sua flecha contra a árvore à qual Tirsis está amarrado e ela desaparece, ficando apenas Aurila e Tirsis, amarrados um ao outro. Cupido diz a Diana que aqueles que o seguem devem ser felizes.

Diana dá a mão a Cupido e eles seguem para o templo da deusa, onde seus sacerdotes lhe trazem os primeiros frutos do ano, entre elas uma corça branca, que será sacrificada. Silvano diz que não quer nenhuma mulher, que prefere ficar sozinho, e os caçadores chegam ao templo, juntamente com os pastores, sátiros, *amouretten*, ninfas, além de Diana, Endimião, Tirsis e Aurila. Todos cantam e dançam, celebrando a alegria que sentem. De dentro de uma grande lua cheia saem Diana e Cupido, celebrando sua reconciliação, e Diana diz que sua ordem está suspensa. Cupido manda Endimião sentar-se no trono, desejando que a alegria e a paz os acompanhem. Cupido parte e o coro final celebra a vitória do amor, que é o açúcar da vida.

Chegam Diana, Endimião e outros dois caçadores, que trazem Cupido em uma gaiola, e Endimião manda que soltem seu amigo, pedindo a Diana que o absolva da sentença de morte. Silvano, por seu lado, pede que ela não lhe tire o prazer de acabar com Tirsis e ainda lhe mostra seu "presente", Cupido engaiolado. Ele diz a Diana que, se o libertar, lhe dará Endimião como recompensa. Ela pergunta o que o mundo dirá de sua castidade, ao que Silvano comenta que hoje quase nenhuma moça se preocupa com isso. A deusa decide fazer as pazes com Cupido e Silvano ri de tudo. Cupido diz a Endimião que dê a mão a Diana, mas ele dá um passo atrás, perguntando como um condenado pode dar a mão a ela, mas ao final os dois se dão as mãos e Diana declara seu amor a Endimião.

Cupido lembra a Tirsis que ele agora está sob sua mira e Tirsis diz que esta morte é doce. Cupido atira sua flecha contra a arvora à qual Tirsis está amarrado e ela desaparece, ficando apenas Aurila e Tirsis, amarrados um ao outro. Cupido diz a Diana que aqueles que o seguem devem ser felizes.

Diana dá a mão a Cupido e eles seguem para o templo da deusa, onde seus sacerdotes lhe trazem os primeiros frutos do ano, entre elas uma corça branca, que será sacrificada. Silvano diz que não quer nenhuma mulher, que prefere ficar sozinho, e os caçadores chegam ao templo, juntamente com os pastores, sátiros, *amouretten*, ninfas, além de Diana, Endimião, Tirsis e Aurila. Todos cantam e dançam, celebrando a alegria que sentem. De dentro de uma grande lua cheia saem Diana e Cupido, celebrando sua reconciliação, e Diana diz que sua ordem está suspensa. Cupido manda Endimião sentar-se no trono, desejando que a alegria e a paz os acompanhem. Cupido parte e o coro final celebra a vitória do amor, que é o açúcar da vida.

II.6. Textos das árias solo e *tutti* (com seus recitativos)

ADONIS (1697):

(*1) II/1 (Venus):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Angenehmste westen[1] Winde
Bringet meine Seufzer hin.
Tragt, ach traget sie geschwinde/
Doch gelinde/
Wo ich in Gedanken bin.
Angenehmste westen Winde
Bringet meine Seufzer hin.

(*2) II/1 (Venus):
Recitativo:

Huldreiche Gluth/ holdseelge Flammen!
Ihr seyd mir mehr als Nectar=Safft/
Es kan allein auus euren Quellen slammen/
Was mir mehr als der Sternen Auen
Vergnügen schafft.
Komm/ komm meien Trost Adonis laβ dich schauen!
Wo bist du dann/ daβ ich dich noch nicht finde?
Verzögre nicht der Liebe Lust=Gewinn.

Ária:

Angenehmste westen Winde
Bringet meine Seufzer hin.

(#1) II/1 (Adonis):
Recitativo:

O, angenehmste Lieblichkeit/
die diesen Ort zum Sitz erkoren!
Mein Geist/
der mit Verwirrung überstreut/
weil Lieb' und Furcht' sich beid auf ihn verschworen/ hofft/
daß die Ruh/
die deine Gegend ziert/
auch endlich ihn zur Ruhe führt.

[1] Vento do oeste, venro quente da primavera, Zéfiro.

Ária:

Es wird doch endlich geniessen
ein Herz, das hoffet und liebt.
Denn Hoffnung gibt Trost,
wenn Lieb' und Eifer erbost/
Sie labt nach langem Verdriessen,
vergnüget, was sie betrübt.

(#2) III/10 (Dryante):
(não tem recitativo antes, pois é a 3ª. estrofe)
Ária:

Bäche, die ihr tränend spielet/
klagt Adon, die Lust der Welt.
Die sich oft in euch gekühlet/
ist durch Tiere Wut gefällt.

JANUS (1698):

(*3) I/11 (Augustus):
Recitativo:
Mein Will ist stets dem deinem zugeneiget (concordando com Livia).
Ária:

Auff der Erden/
Glücklich werden/
Kann nicht ohne Ruhe seyn.
Den des Friedens Rock einschliesset/
Der geniesset
Selbst der Götter Necktar-Wein.
Und der in der Ruhe schwebet/
Weiss wie man im Himmel lebet.

(*4) II/12 (Agrippina):
Ária:
(parte A: violinos)
Ich suche kein Eisen/ mir nützet kein Stahl/
Es brigen die brünstigen Hände/
Ohn andere Waffen/ die folternde Qual
Durch Rache/ durch Rache zum Ende.
(parte B: flautas)
Aber ach! Was will ich rächen?
Ist es nicht Tiberius/

Den ich einzig durchzustechen
Dieses Herz durchstechen muß.

(*5) III/1 (Tiberius, que está querendo se matar):
Recitativo:
Wo geht iht hin/ ihr matten Schritte?
Was denckt ihr doch ihr Sinnen voller Pein?
Ich weiß es/ ja.Ihr führe ins Grab hinein.
Und ihr/ seit dem mein Trotz den Todt erlitte/
Wünsch auch nur todt zu seyn.
Ja wehrter Todt/ laß meinen Wusch geschehen/
Und gönne mir noch einmahl sie zu sehen.
Ária:
Sind die Stunden
Ganz verschwunden/
Da ich euch hab' angeblickt?
Müst ihr leiden
Daß das Scheiden
Euch/ ihr Augen/ weggerückt?
Ey so hab' ich das Vertrauen/
Euch als Sonnen bald zu schauen.

(*6) III/3 (Livia/Friga tenta dissuadir TIberius):
(não tem recitativo antes)
Ária:
Fliessen nichts als bittre Trähnen
Quillt nur Sähnen/
Wehrtes Kind/ aus deiner Brust?
Wann doch willtu dich gewähnen/
Mir zu schencken vorge Lust?

(*7) III/5 (Tiberius):
(não tem recitativo antes)
Ária:
Kommet ihr Schatten/
Tröstet mich Matten!
Schliesset ihr Augen/ ach schliesset euch zu.
Alles Verlangen/
Werd ich empfangen/
Wenn euch umfasset die schlummernde Ruh.
(Tiberius setzet sich/ und ist bemühet einzuschlaffen.)

LA FORZA DELLA VIRTÙ (1700):

(#3) I/5 (Anagilda):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Ihr zaubrende Triebe/
Die ihr könnt zur Liebe
Durch Reizen bewegen/
Weist den Lippen/weist den Augen/
Das sie taugen/
Mit süssem Scherzen
Alle Herzen
In Bande zu legen.
Ihr zaubrende u.

(#4) II/3: (Rodrigo):
Recitativo:

Bleibt/ bleibt/ ach! bleibt zurücke/
Barbaren/ wohin eylet ihr?
Ach! aber ach! ihr geht von hier/
In Kercker und in Band zu schliessen ein mein Schicke.

Ária:

Kan von Ketten
Ich nicht retten.
Dich mein Leben/
Wird nichts mehr mein Leid aufheben/
Ach! entzieht mir nicht die Blicke/
Die mein Glücke
Mir nur nehmen/ mir nur geben.
Kan von u.

(*8) II/12 (Anagilda):
Recitativo:

Worzu denn hast du mich/ Fernando, diesmahl
In diesen grossen Königlichen Saal
Hierher beruffen lassen?
Vielleicht/ damit ich jenigen prächt'gen Thron
Mög ins Gesicht und in Gedancken fassen/
Auf den ich schon
So lange Zeit gehofft/ und der mein Gschen
Nur allzu lange säumt zu krönen/

Ária:

Wann wird mir das Glück sich zeigen/

Dich zu besteigen/
Erzeufftzter Thron?
Mein Verlangen
Hältst du allzu langgefangen/
Eh du kömmst/ gewünschte Kron.
Wann wird u.

(*9) II/14 (Anagilda):
Ária:
Die Fröhlichkeit tantzet/
Die Fröhlichkeit spielet/
Die Fröhlichkeit lache!
Da ich bin gelangt zum Ziele/
Sey erfreut dis grosse Gantze/
An dem blauen Wolcken Saale
Gläntz und strahle
Der Sternen Wache.
Die Fröhlichkeit u.

(#5) III/9 (Fernando e Cotilde):
Recitativo:
(Fernando umarmet die Clotilde)
Beyde Nun weichet aller Gram und Harm.
Clot. Ich hab mein Licht...
Fern. Ich hab mein Leben in dem Arm.
Clot. Umfange mich/ O meine Wonne;
Fern. Umarme mich/ O meine Sonne;
Clot. Bis daß durch dein Umfangen/
Fern. Bis durch Herz-rührende Geberden
Clot. Mein Herz in dein Herz übergangen/
Fern. Ich ganz Clotilde mög'
Clot. Und ich Fernando werden.
Ária:
Fernando:
Die Vöglein erzehlen
Die Freude der Herzen/
Und weisen nach Quälen
Nur Lachen/nur Scherzen/
Die Vöglein u.
Clotilde:
Die Lüftlein bescherzen
Die Freude der Seelen/
Und können nach Schmerzen

Die Wollust erzehlen/
Die Lüftlein u.

(#6) III/11 (Clotilde):
Recitativo (Alfonso):
Sobald sich Sorg' und Kummer enden/
Da können sich zur Rast die Sinnen werden.
Ária:
Entschlafft ihr Sinnen/
Eure Pein
Wird nunmehr ermüdet seyn/
Eure Ruh sol nun beginnen/
Entschlafft ihr Sinnen.
(Sie entschläfft)

(*10) III/11 (Clotilde):
Recitativo (Alfonso):
Und ich will höchst erfreut mit hören an/
Was meine Königin vergnügen kan.
Ária:
Mit der Hand die mich verletzt/
Wil das Glücke mich auch heilen/
Alle Muth läst es zerrinnen/
Und will mit friedfert'gen Sinnen
Kron und Zepter mit mir theilen.
Mit der u.

(*11) III/11b (Clotilde):
Recitativo (Alfonso):
Sobald sich Sorg' und Kummer enden/
Da können sich zur Raft (Rast?) die Sinnen werden.
Ária:
Entschlaft ihr Sinnen/
Eure Pein
Wird nunmehr ermüdet seyn/
Eure Ruh sol nun beginnen/
Entschlaft ihr Sinnen.
(sie entschläfft)

(*12 = #*3 Ihr zaubrende Triebe*.)
Mudou de instrumentação em 1718. Em 1700 era só fl + canto + bc)

POMONA (1702):

(*13) I/5 (Jasion):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Du scheidest von hinnen
Und bleibest bei mir.
Ich werde vor Schmerzen indessen zerrinnen/
Doch heist mich die seelige Hoffnung gewinnen
Und bringt mich in süssen Gedanken zu dir.
Du scheidest von hinnen
Und bleibest bei mir.

CLAUDIUS (1703):

(*14) I/1 (Calpurnia):
Recitativo:

Wie aber! Will die Grufft nichts auff mein Bitten geben?
Darff mir der Geist noch wiederstreben?
Doch! Ich will ihn schon zwingen;
Und zu mir bringen:
Dies Rauchwerck soll ihr schon versöhnen/
Durch seine Gegenwart mein Werck zu kröhnen.
(Nimm das Rauchfaß/ wirfft Weyrauch darauff/ und unter dem Räuchern singet sie)

Ária:

Laß mich/ erblaste Seele/
Dein schatticht Antlitz schaun!
Schau aus der tuncklen Höle
Das Altar daß wir baun:
Damit die theuren Gaben/
Erwünschte Wirckung haben!
Laß mich/ erblaste Seele/
Dein schatticht Antlitz schaun!

(*15) I/15 (Calpurnia):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Wehet dan/ sanfte Lüfte/ gelinde;
Schicket die Winde;
Daß sie mich führen zurücke/
Zu suchen mein Glücke!

(#7) II/5 (Messalina):
(estrofe que ela canta)

Will auch des Zefirs reizendes Kühlen/
Nimmer mit euren Blätteren spielen:
Gung wann meiner Seuffzer Wind/
Sich um euren Stngel sind:

NEBUCADNEZAR (1704):

(*16) II/3 (Beltzaser, depois de ser rejeitado por Cyrene):
Recitativo:

Er hat/ Volkommene/ Recht/
Kein Mensch kan solchen Wunder-Blicken/
Die alle Welt vermögend zu bestricken/
Wiederstehn.
Jedoch hier liegt ein treuer Knecht/
Der was ein anderer versehn/
Durch Lieb und Gunst erfeßt.

Ária:

Ein Strahl aus deinen schönen Augen
Entzündet mich.
Die Macht von meinen heissen Flammen
Und meine Seele flehn zusammen:
Ists möglich/ so erbarme dich.

(#8) III/6 (Adina):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Ich bin betrübt.
Mein König muß das Elend bauen/
Die Tochter sich verlassen schauen/
Mein Sohn lehnt sich
Selbst wider mich
Ach daß ich nie geliebt.
Ich bin betrübt.

OCTAVIA (1705):

(*17) II/6 (Octavia):

Recitativo:

Umsonst/ ich muß mich nur mit leerer Hoffnung nehren
Verliebter Bach/ die Quelle meiner Zähren
Wird deinen spielenden Cristall
Auff seinem blancken Kiesel mehren.

Ária:

Wallet nicht zu laut/
Silber-helle Bach-Cristallen!
Last die Wässerlein/
Weil wir traurig seyn/
Mit Gelispel niederfallen!
Wallet u.

ALMIRA (1704/6):

(#9) I/3 (Consalvo):

(não tem recitativo antes)

Ária:

Leset ihr funckelnden Augen mit Fleiß,
Leset, ihr sollet mit gnädigen Blicken
Einen von meinem Geblüthe beglücken,
Leset was meine Vergnügung schon weiß,
Leset ihr funckelnden Augen mit Fleiß.

(*18) I/4 (Edilia):

(não tem recitativo antes)

Ária:

Schönste Rosen und Narzissen,
Last in eurer Wunder=Pracht
Mich das Bild von Osman küssen,
Welches mich verliebt gemacht:
Hohe Linden, die ihr grünet,
Und zu holden Schatten dienet,
Seid bemüht,
In den Zweigen:
Mir zu zeigen,
Ob der Hoffnung edle Blüht'
Wird dereinst mein Leid versüssen?
Schönste Rosen und Narzissen!

(*19) I/5 (Fernando):
Ária:

Liebliche Wälder,
Schattige Felder,
kühlet des Herzens unnennbahre Quaal:
Güldener Kronen fast göttlicher Stahl
Will mich umblicken,
Kan ich mich schützen
Unter der Bäume unendlichen Zahl?
Liebliche Wälder,
Schattige Felder,
kühlet des Herzens unnennbahre Quaal.

MASANIELLO FURIOSO (1706):

(#10) I/1(todos os nobres):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Seliger Stand!
Einsame Stille!
Edelste Gelassenheit!
Du kannst uns die Unschuld weisen,
die der Seelen Balsam beut[2]. (bietet)
Der Vergnügung süsse Fülle
Erd und Himmel muss dich preisen[3] (5x)
Edeslte Gelassenheit!
Seliger Stand!
Einsame Stille!

(#11) I/1 (Aloysia):
Recitativo:[4]

Es zirkelt sich der Sand an diese Grüfte
Durch einen kühle Wirbelwind,
Die Morgenröte teilt der Dämmerung graue Lüfte,
Wir hören schon die süße Nachtigall,
Allwo der Bäche spielender Kristall mit lispendem Geriesel rinnt.

Ária:

Philomele/

[2] "heisst" no libreto. (A correção foi feita à mão).
[3] Que o Céu e a Terra te louvem.
[4] A SBB não tem o libreto de Masaniello; foi usada a edição moderna). Idem para os demais recitativos e as árias com vígula (statt /).

kräusle die Züge der lockenden Kehle/
Erhebe die springenden Stimme, schlag an!
Lass sie zwitschernd wieder fallen/
und erschallen,
wie die Zunge künsteln kann.

(*20) I/7 (Dom Pedro):
Recitativo (final):
Pedro: ich darf ja nicht,
(Unschuld'ge Leidenschaft)
Vel.: Verliert die brüderliche Gunst also die Kraft?
Ária:
Ach fraget die gequället Seele
nach ihres Leidens Ursprung nicht. (3x)
Genug, wenn ihr verstehet,
Daß sie nach einem Labsal flehet,
So keiner Hoffnung Trost verspricht.

(#12) I/10 (Arcos):
Recitativo (final):
Arcos: Empörungen in einem Reich
Sind Sommerwolken gleich,
Die sich geschwind aus Dünsten samm'len pflegen,
Doch wieder bald zergehn
In einem starken Regen.
Ant: Der meist die Reichen nur benetzt
Und in Gefahr und Schimpf
den Stand des Adels setzt.
Arcos: Wenn Tugend und Verstand den Adel schmückt,
Wird er gedrückt,
Jedoch nicht unterdrückt.
Ária:
Die Sternen lodern in der Glut/
von der die Tugend flammet;
da nur der Adel aus dem Blut
verjährter Ahnen stammet.

So weicht dem Himmel die Natur/
dem Palast eine Höle.
Der Adel lebt im Blute nur;
die Tugend in der Seele.

(#13) II/1 (Antonio):

Recitativo:

Ein Herz, das furchtsam liebt,
Verspricht sich wenig Frucht.
Es traut dem Argwohn und der Eifersucht zu viel,
Wenn nicht der Hoffnung süße Kraft
Den Glauben machte zweifelhaft.
Wir seufzen, fühlen Kummer,
Spüren Glut, leiden Schmerzen,
Sind betrübt.
Doch denkt,
Daß alles dies die Lieb tut.

Ária:

Sich ein wenig zornig stellen/
ohne Scheu/
auch zu jedermann gesellen
etwas frei;
die Beständigkeit verlachen/
doch getreu:
etwas eifersüchtig machen,
mit dabei.
Dann sich wiederum versöhnen;
ist die Art verschmitzter Schönen.

(#14) II/4 (Mariane):

Recitativo:

Mar: Ich suche meinen Schatz oft wo ich geh,
Da ich ihn doch,
Wenn ich ihn finden wollte,
In meinem Herzen suchen sollte.
Arc: In deinem Herzen?
Hie find'st du,
Den dugesucht, Holdseligste!
Mar: Der Herzog scherze nicht mit mir.
(Ach daß ich ih zur Unzeit wieder seh!)
Arc: Die Lieb' ist niemals ohne Scherz.
Mar: Doch sie erfordert gleichen Stand
Und gleiches Alter.
(Darum besitzt Antonio mein Herz.)

Ária:

Non mi mirate, nò,
non voglio nuove pene.
I sguardi
son darti.

Più rigide catene
d´altra Beltà non vuò.
Non mi mirate, nò.

(*21) II/9-10 (Mariane):
Recitativo:
Wo ist mein Liebstes,
Mein Liebstes auf der Welt?
Ach in der Mörderhöhle!
Wo ist mein wertes Leben?
In Räuberhänden!
Wo sind die Augen,
Die mich angelacht,
Das Anlitzt,
So mir Trost gebracht?
Die Tränen haben es verstellt.
Ária:
Ti perdei, mio belo sole
Ti perdei, amato ben!
Tu sei tolto, vago volto,
Ma non al mio fido sen,
Che si lamenta, che si lamenta,
Che si duole, che si duole.

(*22) II/13-14 (Mariane e Antonio):
Recitativo (final):
Perr: Er geh und mag Bericht erteilen,
Daß ich um zwanzigtausend Kronen
Dich loszugeben willens bin.
Mar: Entschließe dich, mein wertester Antonio!
Perr: Ja, ja, es sei also,
Du kanst indes versichert sein,
Daß ich dich schon
mit allzuharten Fronnen weiß zu verschonen.
Macht dem Gespräche nur ein Ende
Und reichet euch zum Abschied eure Hände.
Ária:
Addio caro sposo,
Ti guida il Cielo!
Parto, parto, ma mi querelo!
Piglia la man che dedi a te.
Pegno certo d'eterna fé!

(*23) III/7 (Antonio):

Recitativo:

Was sagt ihr Sterne doch?
Wird auch von euch die neue Glut verdammt?
Kann ich der Mariane wohl untreu sein?
Mich dünkt, ihr saget ja,
Mein zweifelndes Gewissen sagt aber nein.
Nein, es sagt ja,
Und weiß, daß nur von euren Schlüssen
Der Zunder dieser Regung stammt.

Ária:

Sich viele Seelen in Liebe wählen
Bringt viele Lust.
Nur eine kennen,
Heißt sklavisch nennen die süße Brust.
Beständig bleiben, heißt Tyrannei,
Und sich verschreiben, bringt lauter Reu.

(*24) III/8 (Mariane):

Accompagnement:

Wie zögerst du so lange
Mit deinen Wiederkunft,
Mein Aufenthalt,
Komm, komm, und zeige dich doch bald
zu meinem Trost, zu meiner Wonne!
Eilst du vielleicht zu deinem Untergange,
Antonio, geliebte Sonne!
Ach wüßtest du, wenn ich an dich gedenke,
Wie leicht mir meine Ketten sind;
Ihr stillen Lüfte,
Holder Westenwind,
Bringt ihm die Seufzer hin,
Die ich ihm schenke.

(sie schöpft Wasser, von andern Sklaven begleitet, und trägt es in die Galeere).

Ária:

Ja, endlich wird mein wertes Leben
Noch einmal wieder mein (3x),
Mein wertes Leben!
Ein süßer Freudenschein
wird mir nur Labsal geben.

CARNEVAL VON VENEDIG (1707):

(*25) II/8 (Leander):
(fim do recitativo[5])

Kommt nun' und last euch hören/
Mein werthes Leben zu verehren.
(Zu dieser Aria accompagniren die Musici mit Flöthen.)

Ária:

Luci belle, dormite!
Deh! Per pietà un momento cessate
Con i dardi
Di vostri sguardi
Di rinovar al cor le mie ferite.
Luci belle, dormite!

Tradução em alemão, ao lado do texto:
Schlafft ihr angenehmen Augen/ haltet izt ein wenig ein/ mit den Pfeilen eurer Blicke/ die Wunden meines Herzens zu erneuen. Schlaft ihr angenehmen Augen.

ORPHEUS (1709):

(*26) V/5 (Orpheus):
Recitativo:

Ihr habt so offt gehört vor diesen/
Die ich die Schönheit hab gepriesen/
Die ist umschlleft die finstre Grufft/
Drum hört ihr billig ißt auch ihren Todt beklagen/
Und ihr/ ihr Vöglein in der Lufft/
Die ihr mein Singen euch so offtmahls liebt behagen/
Wengt euren süssen Kehlen-Klang/
Zu meinem Sanften-Spiel und traurigem Gesang.
Unter folgendem Lied/ worzu Orpheus spielet/singen die Vogel darzwischen.

Ária:

Ihr fliegenden Sänger/ erzehlet mein Leiden/
Beseufzt meine Klagen/
Beklagt meine Plagen/
Die mich lässt ertragen
Das grausame Scheiden.
Ihr fliegende u.

[5] Está faltando a página do libreto que contém o fim da cena II/6, a cena II/7 e o início da cena II/8.

ARSINOE (1710):

(#15) I/1 (Arsinoe):
(não tem recitativo antes).
Ária:

Kleine Vöglein/eure Scherze
Warnen mein noch freyes Hertze/
Sich zu hüten vor den Ketten;
Ihr ermanht euch in dem Singen/
Vor den Schlingen,
Vor den Banden euch zu retten.
Kleine u.

(*27) I/1 (Arsinoe):
Recitativo de Ninfo que precede a ária):

(Wenn alle Mägdens hier so schön/
Möcht' in Cyren ich auch wol freyen gehn!)

Ária:

Quanto dolci, quanto care
Aure amiche siete à me!
L' alma brilla
Più tranquilla
L' aureo sol, che qui sfavilla
L'orme indora àquesto piè.
Quanto &.

Tradução em alemão, ao lado da ária em italiano:
Ihr angenehmen Lüffte/ wie süß/ wie lieblich seyd ihr mir!
Die Seele wird ruhiger/ die glänzende Sonne/ so hier funckelt/ vergüldet die Schatten an diesem Fusse.

(*28) I/9 (Arsinoe):
Final do recitativo:

Ars. Geh, ich bereite mich, dich, wie ich soll, nach Würden zu empfangen.
Dem. Wie du befiehlst. (Ich gehe hoffnungs-voll). (geht ab.)

Ária:

Ein edler Geist wird leicht gebunden
Von Schönheit/ so mit Ruhm geziert:
Was Wunder! Daß ich überwunden
Von dem/ der alle Welt regiert.

(*29) I/2 (Tolomeu):
Recitativo:

Und zürne weiter nicht
Mein Licht/
Du liebest mich ja ferner noch?
Antworte doch!

Aria:

Schweiget ihr? Antwortet doch/
Schönste Lippen meiner Schönen;
Nur ein Wort/ ein einzigs Ja/
Ob bey euch Vergebung da?
Last mein Flehen euch versöhnen.
Saget/ zürnet ihr denn noch?
Ach! Ihr schweigt/ antwortet doch!

CROESUS (1711):

(*30) I/10 (Elmira):
Ária:

Mich vergnügt deine treues Herze
Ob die Zunge gleich nicht spricht,
Traure nicht.
Es ersetzt der Augen Kerze,
Was dem stummen Mund gebricht,
Traure nicht.

(*31) II/11 (Atis):
Ária:

Ist niemand bewußt,
Wie lieblich die Lust,
Wie süß das Verlangen
Gefangen in Ketten und Banden Elmiren zu leben
(....)[6] geben,
Der einzig bewußt,
Wie lieblich die Lust,
Wie süße das Leben.

[6] Texto ilegível porque a segunda versão da ária foi colada por cima da original.

(#16) III/10 (Atis):
Ária:

Dieses Schmähen/ das ich leide/
Dieser Zorn/ der auf mich fällt
Ist die höchste Ehr' und Freude/
So ich suche in der Welt.
Endlich wird doch dieses Höhnen
Meine treue Liebe kröhnen.

HERACLIUS (1712):

(*32) IV/1 (Emilian):
Recitativo:

Emilian: O Glücke/ das mein Herz unschätzbar hält!
So gönne dann/ um den Tyrannen zu betriegen/
Uns selber aber zu Vegnügen/
Daß sich dein Knecht auf künsstighin verstellt.
Laod: Was dir bleibt/ ist auch was mir gefällt.

Aria:

Meiner Schönen zu gefallen/
Nehm ich die Verstellung an;
Niemand soll mein Glücke wissen/
Weil sie in geheim zu küssen/
Mich allein vergnügen kann.
Meiner Schönen etc.

(*33) IV/3 (Laodice):
Recitativo:

Emilian: Wie schwer ist der Wehmut, vollen Brust
Den harten Schluß zu fassen/
In dir/ den Zeitstern meiner Lust/
So eilend zu verlassen.
Laodice: Wie schwer ist es/ von dir zu gehen/
Da meine Liebe Zärtlichkeit
Mir leider proheceyt/
Ich werde dich nicht wieder sehen.
Emilian: Die Sternen können uns nicht ewig hassen/
Getrost: Du weist/ daß ich dem Schicksal folgen muß/
Laodice: O alzustrenger Schluß!
Der mein Gliebtes trennt von meiner Seiten/
Es sollen meiner Seuffzer dich begeleiten.
Emilian: Ach weine nicht! ich weiß bey so viel Klagen

Dir kaum noch: fahre wohl! zu sagen.
(Engel)
à 2: Mein fahre wohl! O Seelen-Quaal!
(Leben)
Emilian: So küsse mich dann noch zum letzten mahl.

Ária:

Nimm unter tausend herben Thränen
Den letzten Kuß zu guter Nacht!
Laß dich zu hart nicht unsre Trennung kräncken/
Und glaube: daß dein Angedencken
Noch stets in meinem Herzen wacht.
Nimm unter u.

FREDEGUNDA (1715):

(*34) III/3 (Sigibert):

Recitativo:

Geh nur/ Tyrann/ ich hoffe durch den Degen
Doch/ dir zu Trotz/ einst an den Tag zu legen
Daß Galfuinde treu
Und ich unschuldig sey.

Ária:

(cantando para Galsuinde)	Tradução em alemão, ao lado do texto em italiano:
Parto, ti rasserena	Ich scheide: erheitre dich
Volto amoroso,	O liebenswürdiges Gesicht/
Confida e spera.	Vertraue und hoffe.

(cantando para Fredegunda)	Tradução em alemão, ao lado do texto em italiano:
Temi la giusta pena	Du aber fürchte die gerechte Straffe
Dal Ciel sdegnoso	Des erzürnten Himmels/
Anima altiera.	O stolze Seele!
Parto, &c.	

(Er wird durch die Wache abgeführt)

TRAJANUS (1717):

(*35) I/5 (Lucejus):

Recitativo:

Vewirrte Sinnen/ sprecht/ was wollt ihr nun beschliessen?
Elmena liebet mich je mehr und mehr;

Ich kan/ wenn ich ihr Gegen-Liebe schenkte/
Der edlen Freyheit wiederum geniessen;
Doch ach/ so sehr mich dis vergnügt/ so sehr
Betrübt es mich/ wenn ich an Flavien gedencke/
An unsersest-geschloßnes Ehe-Hand/
Und ihre reine Treu und Liebe:
Drum auf/ brauch' allen Wiederstand/
Wenn Amor wil durch seine süsse Triebe
Elmenen Bildnüs in den Herze bringen/
Um es von seiner Treu zum Abfall noch zu zwingen.

Ária:

Mio Core che farai?
Adorerai
Quella impreggievole beltà?
Se tu la sprezzi, perderai
La tua bramata Libertà;
E nel amor offenderai
L' honor de la tua fedeltà.
Mio Core etc.

(Tanz der Bogelsteller und Ackers-Leute)

Tradução alemã ao lado do texto em italiano: Mein Herz/ was willtu machen? Willtu diese unschätzbare Schönheit anbeten?
Wenn Du sie verachtest/ so wirstu deine gewünschte Freyheit verlieren; und im Lieben wirstu die Ehre deiner Treue beleidigen.

(*36) I/12 (Flavia weinend):

Recitativo:

Auf! Säumstu noch/ beschliestu nicht dein Leben?
Ja/ ja/ ich such' es ohne Scheu/
Im ersten Treffen tapffer und getreu/
Zum ewgen Nachruhm/ aufzugeben;
Allein erst will ich mir durch Schmertzen und durch Thränen/
Die längst-gewünschte Fahrt zu meinem Tode bähnen.

Ária:

Mein Herz schwimmt auf dem Leidens-Meer'
In lauter herben Thränen/
Da es so trostloß stheht.
Die Wehmuth und das Sehnen
Treibt es so lange hin und her/
Bis es zu Grunde geht.
Mein Herz u.

(*37) II/1 (Lucejus):

Recitativo:

Du siehet mich bestürtzt zu deinen Füssen liegen/
Ich bin betrübt/ verwirrt/ und trage Scheu/
Dir meines Zustands Grund volkommen zu entdecken/
Aus Furcht/dir nicht mehr Leiden zu erwecken.

Ária:

Ich entdeckte/ schönste Lippen/
Gern durch einen einzgen Kuß/
Meines Herzens wahren Schluß.
Ihr seyd die Corallen-Klippen/
An den Treu und Freyheit strandt/
Drum so küß ich nur die Hand.
Ich entdeckte u. (Er küsset ihre Hand/ und Aribert siehet solches.)

ULYSSES (1722):

(*38) I/4 (Penelope):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Du angenehme Nachtigal/
Weckst durch deine Stimme Schall
Echo aus dem Schlummer:
Dich kränckt nichts aus diesen Zweigen/
Doch du würdest stille schweigen/
Quälte dich
Als wie mich/
Leiden Pein und Kummer.
Du angenehme n.

(*39) III/1 (Eurolichus):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Ihr sanfte Winde
Weht doch gelinde
Ihr Vöglein schweiget still:
Ihr Bäche rauschet nicht/
Weil meines Herzens Licht
Hier ruhen will.

CUPIDO (1724):

(*40) I/1 (Cupido):
(não tem recitativo antes)
Ária:

Süsse Wohnung die ich grüsse/
Stiller Wald/ geliebter Ort;
Du wirst mein Vergnügungs-Port/
Weil ich hier
Nach so vieler Müh in dir
Endlich wieder Ruh geniesse.
Süsse Wohnung &c.

(*41) II/2 (Aurilla):
Recitativo:

Diß bunte Schmelzwerck der Natur
Dient meiner Freyheit zum Ergötzen/
Ich will mich nur
Bey diesen Baume niedersetzen:
Es kan sein Dach/ wo tausend Blätter grünen/
Zum Sonnen-Schirm in meiner Ruhe dienen.

Ária:

Nè mormorare
Di lucid' onde,
Nè susurrare
D' aure, è di fronde
Chiamar mi ponno
Negli occhi il sonno.
(sie schlümmert unter der Sinfonie ein.)
Tradução em alemão, ao lado do texto em italiano:
Nicht das Murmeln der klaren Wellen/ noch das Rau(s?)chen der Lufft und der Blätter/ kan in meine Augen den Schlaff ruffen.

(*42) II/8 (Tirsis)[7]:
(não tem recitativo antes)
Ária:

Klarer Spiegel meines Leidens/
Nimm auch diese Zähren an!
Laß die lispelnde Cristallen
Sanffte/ sanffte niederlassen/
Daß zu deinen Silber-Wellen
Sich mein Thränen-Thau gesellen

[7] Esta ária é nova, não existia no libreto de 1712.

Und zu Perlen werden kan.
Klarer Spiegel u.

JODELET (1726):

(*43) IV/3 (Jodelet):
Recitativo:
Wo ich euch nicht zum großen Herren mache,
Will ich verloren haben.
Ich lob euch jetzt; Diß sind die ersten Gaben.
Ária:
Es gründet sich das Lob der Großen/
Gemeiniglich auf Dunst und Wind,
Wem die Belohnungen ein Zweck der Arbeit sind,
Der schläget einen Bloßen.
Man erndet durch den grösten Fleiß,
Doch sonst nichts ein, als sauren Schweiß.
Da Capo.

II.7. Ilustrações das capas dos libretos[1]

Die
Lieb in / und nach dem Tod / unverkehrte
Treue /
Des
ORPHEUS.
In einem Singe-Spiel
auf dem
Groſſen Hamburgiſchen Schau-Platze
vorgeſtellet.
Im Jahr 1709.
Hamburg / gedruckt bey Joh. Nic. Gerlach.

[1] Fonte: SBB.

Der
sich rächende
CUPIDO,



In einem
Musicalischen Schau-Spiele
auf dem
Hamburgischen Theatro
aufgeführet im Jahr 1724.

HAMBURG/ gedruckt bey Caspar Jakbel/ auf dem Speers/ Orte.

Der lächerliche Printz JODELET.



In einem ſchertzhaften

Sing-Spiele

Auf dem

Hamburgiſchen Schau-Platz

vorgeſtellet

Im Jahr 1726.

Gedruckt mit Stromeriſchen Schrifften.

ANEXO III

O *Theater am Gänsemarkt*

III.1 Lista das óperas encenadas no *Theater am Gänsemarkt*[1]

Doris oder der königliche Sklave
T: Johann Philipp Förtsch
M: Nikolaus Adam Strungk

Die drei Töchter des Cecrops
T: Maria Aurora von Königsmark
M: Johann Wolfgang Franck (EA: Ansbach 1679)
MB: Nikolaus Adam Strungk?

Alceste
T: Johann Philipp Förtsch oder
M: ....: Matsen?
Johann Wolfgang Franck oder Nikolaus Adam Strungk

Jodelet oder Sein selbst Gefangener
T: ....: Matsen
M: Johann Wolfgang Franck

1681

Vespasianus
T: Lucas von Bostel
M: Johann Wolfgang Franck

Die Geburt Christi
T:
M: Johann Theile

Semele
T: Johann Philipp Förtsch
M: Johann Wolfgang Franck

Hannibal
T: Hinrich Hinsch
M: Johann Wolfgang Franck

Charitine od. Görtlich-Geliebte
T: Hinrich Elmenhorst
M: Johann Wolfgang Franck

1682

Diocletianus
T: Lucas von Bostel
M: Johann Wolfgang Franck

Attila
T: Lucas von Bostel
M: Johann Wolfgang Franck

1683

Theseus
T: Philippe Quinault
Ü: Lucas von Bostel
M: Nikolaus Adam Strungk

Semiramis Die aller-erste regierende Königin
T: Johann Martin Köler
M: Johann Wolfgang Franck

Floretto
T: nach Christian Weise
M: Nikolaus Adam Strungk

1684

Der hochmütige, gestürzte und wieder erhobene Crösus
T: Lucas von Bostel
M: Johann Philipp Förtsch

Das unmöglichste Ding
T: Lucas von Bostel
M: Johann Philipp Förtsch

1686

Der glückliche Großvezier Cara Mustapha, erster Teil, nebenst der grausamen Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residenzstadt Wien
T: Lucas von Bostel
M: Johann Wolfgang Franck

Der unglückliche Cara Mustapha, anderer Teil, nebenst dem freulichen Entsatze der Kaiserlichen Residenzstadt Wien
T: Lucas von Bostel
M: Johann Wolfgang Franck

1688

Alexander in Sidon
T: Johann Philipp Förtsch
M: Johann Philipp Förtsch

Die heilige Eugenia
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Philipp Förtsch

1689

Der im Christentum bis in den Tod beständige Märtyrer Polyeuct
T: Hinrich Elmenhorst
M: Johann Philipp Förtsch

Der mächtige Monarch der Perser, Xerxes in Abydus
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Philipp Förtsch

Cain und Abel
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Philipp Förtsch

Acis et Galathée (EA: Anet 1686; DEA.: Darmstadt 1687)
T: Jean Galbert de Campistron
M: Jean Baptiste Lully

1690

Die großmächtige Thalestris, oder letzte Königin der Amazonen
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Philipp Förtsch

1678

Der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch
T: Christian Richter
M: Johann Theile

Orontes (= Der verlorene und wiedergefundene Prinz aus Candia)
T: Johann Philipp Förtsch
M: Johann Theile

Der glücklich steigende Sejanus
T: Christian Richter
M: Nikolaus Adam Strungk

Der unglücklich fallende Sejanus
T: Christian Richter
M: Nikolaus Adam Strungk

1679

Die wohl und beständig liebende Michal oder der siegende und fliehende David
T: Hinrich Elmenhorst
M: Johann Wolfgang Franck

Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus (EA: Ansbach 1675)
T:
M: Johann Wolfgang Franck

Die Macchabaeische Mutter mit ihren sieben Söhnen
T: Hinrich Elmenhorst
M: Johann Wolfgang Franck

Don Pedro oder die abgestrafte Eifersucht
T: Jean Baptiste Molière
Ü: Johann Wolfgang Franck
M: Johann Wolfgang Franck

1680

Aeneae des Trojanischen Fürsten Ankunft in Italien
T: Johann Philipp Förtsch
M: Johann Wolfgang Franck

Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther
T: Johann Martin Köler
M: Nikolaus Adam Strungk

[20] Einige Mitteilungen über den heutigen Stand der Quellenlage s. bei Becker in seiner Rezension des Buches von Wolff (Mf XIII, 1960, 211 f.)

[1] BROCKPÄHLER, 1964., pp. 200-211.

Ancile Romanum, das ist des Römischen Reiches Glücks-Schild
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Philipp Förtsch

Bajazeth und Tamerlan
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Philipp Förtsch

Der irrende Ritter Don Quixotte de la Mancia
T: Hinrich Hinsch
M: Johann Philipp Förtsch

1691 Ariadne
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

Diogenes cynicus
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

Numa Pompilius
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

1692 Carolus Magnus
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

Jerusalem I. Teil: Die Eroberung des Tempels
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

Jerusalem II. Teil: Die Eroberung der Burg Sion
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

Achille et Polixène (EA: Paris 1687)
T: Jean Galbert de Campistron
Ü: Christian Heinrich Postel
M: Pascal Colasse
Jean Baptiste Lully

1693 Sigismundus
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

Gensericus, der große König der afrikanischen Wenden
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

La schiava fortunata
T: Giovanni Andrea Moniglia
M: Pietro Antonio Cesti / Marc Antonio Ziani
MB: Antonio Gianettini

Pygmalion
T: Christian Heinrich Postel
M: Johann Georg Conradi

La Gerusalemme liberata (= Armida) EA: Venedig 1687, DEA: Dresden 1687
T: Giulio Cesare Corradi
M: Carlo Pallavicino

Erindo oder die unsträfliche Liebe[21]
T: Friedrich Christian Bressand
M: Johann Sigismund Kusser

1693 od. 1694?
Echo und Narcissus
T: Friedrich Christian Bressand
M: Georg Bronner

1694 Venus oder die siegende Liebe
T: Jakob Kremberg
M: Georg Bronner

Der durch Großmut und Tapferkeit besiegte Porus
T: Christian Friedrich Bressand („Porus", Braunschweig 1693)
TB: Christian Heinrich Postel
M: Johann Sigismund Kusser

Die Plejades oder das Siebengestirne (EA: Braunschweig 1693)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Philipp Heinrich Erlebach

Scipio Africanus
T: Gottlieb Fiedler
M: Johann Sigismund Kusser

Der königliche Schäfer, oder Basilius in Arkadien
T: (Ü): Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Wettstreit der Treue (EA: Braunschweig 1693)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Johann Philipp Krieger

[21] NA: EdM, LD Schleswig-Holstein III, 1938, Helmut Osthoff (nur Arienauszug erhalten).

Herkules unter den Amazonen (EA: Braunschweig 1693)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Johann Philipp Krieger

Pyramus und Thisbe, getreue und festgebundene Liebe (1694 gedruckt, aber vermutl. nicht aufgeführt)
T: C. . . . Schröder
M: Johann Sigismund Kusser

1695 Jason (EA: Braunschweig 1692)
T: Friedrich Christian Bressand
TB: Christian Heinrich Postel?
M: Johann Sigismund Kusser

Medea in Atene (EA: Venedig 1675, DEA: Wolfenbüttel 1686)
T: Aurelio Aureli
Ü: Gottlieb Fiedler
TB: Christian Heinrich Postel?
M: Antonio Giannettini

Die wiedergefundene Hermione (Ermione) EA: Wolfenbüttel 1686
T: Aurelio Aureli
Ü: Christian Heinrich Postel
M: Antonio Giannettini

Der hochmütige Alexander (EA: Hannover 1690 „La superbia d'Alessandro")
T: Ortensio Mauro
Ü: Gottlieb Fiedler
M: Agostino Steffani

1696 Der großmütige Roland (EA: Hannover 1691 „Orlando generoso")
T: Ortensio Mauro
Ü: Gottlieb Fiedler
M: Agostino Steffani

Mahumet II.
T: Hinrich Hinsch
M: Reinhard Keiser

Heinrich der Löwe (EA: Hannover 1689 „Enrico Leone")
T: Ortensio Mauro
Ü: Gottlieb Fiedler
M: Agostino Steffani

Der siegende Alcides
T: Philippe Quinault („Alceste", Paris 1674)
Ü: Ortensio Mauro
M:

1697 Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades (EA: Hannover 1693 „La libertà contenta")
T: Ortensio Mauro
Ü: Gottlieb Fiedler
M: Agostino Steffani

Der geliebte Adonis
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

1698 Der bei dem allgemeinen Welt-Frieden von dem großen Augustus geschlossene Tempel des Janus
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

Die vereinigten Mitbuhler oder die siegende Atalanta (EA: Hannover 1692 „Le rivali concordi")
T: Ortensio Mauro
Ü: Gottlieb Fiedler
M: Agostino Steffani

Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte güldene Apfel
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

1699 Die Plejades oder das Sieben-Gestirne (vgl. 1694)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Johann Mattheson

Ismene (EA: Salzthal 1695 „Die wiedergefundenen Verliebten")
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Die wunderbar errettete Iphigenie
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

Die Verbindung des großen Herkules mit der schönen Hebe
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

Die Wiederkehr der güldenen Zeit
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Il trionfo del fato, oder das mächtige Geschick bei Lavinia und Dido (EA: Hannover 1695)
T: Ortensio Mauro
Ü: Gottlieb Fiedler
M: Agostino Steffani

1700 La forza della virtù, oder die Macht der Tugend
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Der gedemütigte Endymion
T: ..... Nothnagel
M: Reinhard Keiser

1701 Störtebecker und Jödje Michaels, Oper in 2 Teilen
T: ..... Hotter
M: Reinhard Keiser

Procris und Cephalus
T: Friedrich Christian Bressand
M: Georg Bronner?
Reinhard Keiser?
(EA: Braunschweig 1694)

Die wunderschöne Psyche
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

1702 Circe, oder des Ulysses erster Teil (EA: Braunschweig 1696)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Penelope, oder des Ulysses anderer Teil (EA: Braunschweig 1696)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Porsenna
T: Friedrich Christian Bressand
M: Johann Mattheson

Beatrix (= „Philippus, Herzog von Mailand", 1701 verboten)
T: Hinrich Hinsch
M: Georg Bronner
Johann Mattheson

Alaricus (EA: Ferrara 1685 „Alarico", DEA: Dresden 1686)
T: G. .... Steffano
TB: ..... Nothnagel
M: Giovanni Battista Bassani
MB: Johann Christian Schieferdecker

Victor, Herzog der Normanen (Pasticcio)
T: Hinrich Hinsch
M: Johann Christian Schieferdecker
Johann Mattheson
Georg Bronner

Sieg der fruchtbaren Pomona
T: Christian Heinrich Postel
M: Reinhard Keiser

Regnerus und Svanvite
(EA: Weißenfels 1701)
T:
M: Johann Christian Schieferdecker

Berenice
T: Hinrich Hinsch
M: Georg Bronner
Johann Mattheson

Die sterbende Euridice, oder Orpheus 1. Teil (EA: Braunschweig 1698 als „Orpheus")
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

Die verwandelte Leier des Orpheus = Orpheus, 2. Teil
(EA: Braunschweig 1698)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

1703 Die verdammte Staat-Sucht, oder der verführte Claudius
T: Hinrich Hinsch
M: Reinhard Keiser

Die Geburt der Minerva
T: Hinrich Hinsch
M: Reinhard Keiser

Die über die Liebe triumphierende Weisheit, oder Salomon
T: Christian Friedrich Hunold
M: Reinhard Keiser

1704 Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon
T: Christian Friedrich Hunold
M: Reinhard Keiser

Die betrogene Staats-Liebe, oder die unglückselige Cleopatra, Königin von Egypten
T: Friedrich Christian Feustking
M: Johann Mattheson

1705 Der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder Almira, Königin von Kastilien
T: Friedrich Christian Feustking
M: Georg Friedrich Händel

Nero
T: Friedrich Christian Feustking
M: Georg Friedrich Händel

Die römische Unruhe oder die edelmütige Octavia[21a]
T: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

Die kleinmütige Selbstmörderin Lucretia, oder die Staatstorheit des Brutus
T: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

1706 La fedeltà coronata, oder die gekrönte Treue
T: Hinrich Hinsch
M: Reinhard Keiser

Der von dem Ackers-Pflug zu dem Thron erhobene Kaiser Justinus (EA: Leipzig 1700)
T:
M: Johann Christian Schieferdecker

Masagniello furioso. Die Neapolitanische Fischer-Empörung
T: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

Die errettete Unschuld oder Germanicus, römischer General (EA: Leipzig 1704)
T:
M: Gottfried Grünewald

La costanza sforzata, die bezwungene Beständigkeit oder die listige Rache des Sueno
T: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

Der durchlauchtigste Secretarius, oder Almira, Königin von Castilien (EA: Weißenfels 1704 (?)
T: Friedr. Chr. Feustking
TB: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

1707 Dido, Königin von Carthago
T: Hinrich Hinsch
M: Christoph Graupner

Der angenehme Betrug oder der Karneval von Venedig
T: Mauritz Cuno/Meister
M: Reinhard Keiser
Christoph Graupner

1708 Florindo
T: Hinrich Hinsch
M: Georg Friedrich Händel

Daphne (urspr. zus. m. „Florindo" 1 Oper „Octavia")
T: Hinrich Hinsch
M: Georg Friedrich Händel

Il fido amico, oder der getreue Freund Hercules und Theseus
T: ..... Breymann
M: Christoph Graupner

Antiochus und Stratonica
T: Barthold Feind
M: Christoph Graupner

Bellerophon, oder das in die preußische Krone verwandelte Wagengestirn
T: Barthold Feind
M: Christoph Graupner

1709 La forza dell'Amore, oder die von Paris entführte Helena
T: Reinhard Keiser
M: Reinhard Keiser

Die blutdürstige Rache, oder Heliates und Olympia
T: Reinhard Keiser
M: Reinhard Keiser
Christoph Graupner

Desiderius, König der Langobarden
T: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

Der Fall des großen Richters in Israel, Simson, oder: Die abgekühlte Liebesrache der Debora
T: Barthold Feind
M: Christoph Graupner

Orpheus in Thrazien (= Zusammenfassung der Orpheus-Opern von 1702)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Reinhard Keiser

[21a] NA: Händel-G.A. Suppl. 6 (M. Seiffert).

1710 La grandezza d'Animo, oder Arsinoe
T: ..... Breymann
M: Reinhard Keiser

Le bon Vivant, oder Die Leipziger Messe
T: ..... Weidemann
M: Reinhard Keiser

Der Morgen des europäischen Glückes, oder Aurora
T: ..... Breymann
M: Reinhard Keiser

Der durch den Fall des großen Pompeius erhöhte Julius Caesar
T: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

1711 Die geheimen Begebenheiten Henrico IV. Königs von Castilien und Leon oder Die geteilte Liebe
T: Johann Joachim Hoe
M: Johann Mattheson

Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Crösus[22]
T: Lucas von Bostel (vgl. 1684)
TB: Christian Heinrich Postel?
M: Reinhard Keiser

1712 Die Österreichische Großmut, oder Carolus V.
T: Johann Ulrich (von) König
M: Reinhard Keiser

Die entdeckte Verstellung, oder die geheime Liebe der Diana
T: Johann Ulrich (von) König
M: Reinhard Keiser

Heraclius
T: Johann Ulrich (von) König
M: Reinhard Keiser

1714 L'inganno fedele oder der getreue Betrug
T: Johann Ulrich (von) König
M: Reinhard Keiser

Die gekrönte Tugend
T: Johann Ulrich (von) König
M: Reinhard Keiser

1715 Fredegunda
T: Johann Ulrich (von) König
M: Reinhard Keiser

Cato
T: Matteo Noris
Ü: Barthold Feind
M: Reinhard Keiser

Rinaldo (EA: London 1711)
T: Giacomo Rossi
Ü: Barthold Feind
M: Georg Friedrich Händel

Artemisia
T:
M: Reinhard Keiser
Gottfried Heinrich Stölzel?

1716 Das zerstörte Troja, oder Der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles
T: Johann Joachim Hoe
M: Reinhard Keiser

Calpurnia (Calfurnia)
EA: Venedig 1713
T: Grazio Braccioli
Ü: Johann Ulrich (von) König
M: Johann David Heinichen

1717 Die durch Verstellung und Großmut über die Grausamkeit siegende Liebe oder Julia
T: Johann Joachim Hoe
M: Reinhard Keiser

Die großmütige Tomyris
T: Johann Joachim Hoe
M: Reinhard Keiser

Oriana (nach „Amadigi di Gaula", London 1715)
T: John James Heidegger
TB: Joachim Beccau
M: Georg Friedrich Händel
MB: Reinhard Keiser

Der die Festung Siebenbürgisch - Weißenburg erobernde und über die Dacier triumphierende Kaiser Trajanus
T: Johann Joachim Hoe
M: Reinhard Keiser

[22] Vorlage: Oper desselben Titels, Hamburg 1684, T: Lucas von Bostel, M: Johann Philipp Förtsch. Eine Neubearbeitung der Fassung von 1711 (mit 37 neuen Arien von Keiser) wurde 1730 in Hamburg gegeben. NA dieser Fassung von 1730 hrsg. von Max Schneider in DDT 37/38, 1912, in Neuaufl. hrsg. u. krit. rev. v. Hans Joachim Moser, 1958.

Das bei seiner Ruh und Geburt eines Prinzen frohlockende Lycien unter der Regierung des Königs Jobates und Bellerophon
T: Johann Joachim Hoe
M: Reinhard Keiser

1718 Il trionfo dell'amore e della costanza (EA: Wien 1711)
T: Francesco Ballerini
Ü: Johann Joachim Hoe
M: Francesco Conti
MB: Reinhard Keiser

Agrippina (EA: Venedig 1709)
T: Vincenzo Grimani
M: Georg Friedrich Händel

Teodosio
T: Vincenzo Grimani
M: Johann Joseph Fux
Francesco Gasparini
Antonio Caldara

1719 Cloris und Tirsis
T: Pietro Pariati
Ü: ..... Gazal
M: Francesco Conti

Tigranes
T:
Ü: ..... Gazal
M: Francesco Gasparini
Francesco Conti
Giuseppe Maria Orlandini

Die getreue Alceste
T: Johann Ulrich (von) König
M: Georg Caspar Schürmann

Heinrich der Vogler, Herzog zu Braunschweig (EA: Braunschweig 1718)
T: Johann Ulrich (von) König
M: Georg Caspar Schürmann u. a.

1720 Roland (Bearb. des „Roland" von 1696)
TB: verschiedene Autoren
MB: verschiedene Autoren

Rhea Sylvia (EA: Leipzig 1714)
T: Johann Ulrich (von) König
M: Melchior Hofmann

Jason oder die Eroberung des goldenen Fliesses, Pasticcio (EA: Braunschweig 1707)
T: Flaminio Parisetti
M: Georg Caspar Schürmann u. a.

1720? Nero
T: Agostino Piovene
TB: Johann Mattheson
M: Giuseppe Maria Orlandini
MB: Johann Mattheson

1721 Der geduldige Socrates
T: Johann Ulrich (von) König
M: Georg Philipp Telemann

Ulysses
T:
M: Johann Gottfried Vogler
Georg Philipp Telemann
Giuseppe Maria Orlandini

Astarto (EA: London 1720)
T: Apostolo Zeno
TB: Paolo Antonio Rolli
M: Giovanni Bononcini

Telemachus (EA: Braunschweig 1717 „Telemachus u. Calypso")
T: Johann Christoph Frauendorf
M: Georg Caspar Schürmann

1722 Zenobia (EA: London 1720)
T: Nicola Francesco Haym
M: Georg Friedrich Händel
TB u. MB: Johann Mattheson

Arsaces (EA: London 1721 „L'Arsace")
T: Paolo Antonio Rolli (nach Antonio Salvi)
M: Giuseppe Maria Orlandini
Filippo Amadei
TB u. MB: Johann Mattheson

Sieg der Schönheit
T: C. F. Weichmann (nach Postels „Gensericus", Hamburg 1693)
M: Georg Philipp Telemann

Don Quixotte in dem Mohrengebirge (EA: Wien 1719, DEA: Braunschweig 1720)
T: Pietro Pariati
Apostolo Zeno
Ü: Johann Samuel Müller
M: Francesco Conti
MB: Johann Mattheson

Die betrogene und nachmals vergötterte Ariadne
T: Christian Heinrich Postel („Ariadne", Hamburg 1691)
M: Reinhard Keiser

1723 Il Muzio Scevola, Pasticcio (EA: London 1721)
T: Paolo Antonio Rolli
M: Filippo Amadei
Giovanni Bononcini
Georg Friedrich Händel

Der Thrazische Prinz Floridantes (EA: London 1721 „Il Floridante")
T: Paolo Antonio Rolli
Ü: Joachim Beccau
M: Georg Friedrich Händel

Das Ende der Babylonischen Monarchie oder Belsazar (2 Teile, Belsazar I und II)
T: Joachim Beccau
M: Georg Philipp Telemann

1724 Der Beschluß des Carnevals, Pasticcio
1. Akt: 1 Entrée aus „L'Europe galante"
T: Antoine Houdar de la Motte
M: André Campra
2. Akt: frz. Komödie von de Montfleury (gesprochen)
3. Akt: Il Capitano
T: .... Schwemschuch
M: Georg Philipp Telemann

Omphale (EA: Paris 1700)
T: Antoine Houdar de la Motte
M: André Destouches
TB u. MB: Georg Philipp Telemann

Der neu-modische Liebhaber Damon
T: Georg Philipp Telemann?
M: Georg Philipp Telemann

Romulus und Remus
T: nach Paolo Antonio Rolli („Numitore", London 1720)
M: Giovanni Porta
Johann Paul Kunzen (MB)

1725 Cadmus (EA: Braunschweig 1720)
T: Johann Ulrich (von) König
M: Johann Paul Kunzen

Bretislaus oder die siegende Beständigkeit
T: Johann Philipp Praetorius
M: Reinhard Keiser

Vénus et Adonis (EA: Paris 1697)
T: Jean Baptiste Rousseau
M: Henri Desmarets

Amphytrion (EA: Venedig 1707)
T: Pietro Pariati
Ü: Johann Philipp Praetorius
M: Francesco Gasparini

Der Hamburger Jahrmarkt oder der glückliche Betrug
T: Johann Philipp Praetorius
M: Reinhard Keiser

Tamerlan (EA: London 1724)
T: Nicola Francesco Haym (nach Agostino Piovene)
Ü: Johann Philipp Praetorius
M: Georg Friedrich Händel
MB: Georg Philipp Telemann

Die ungleiche Heirat oder Das herrschsüchtige Kammermädchen[23]
T: Pietro Pariati
Ü: Johann Philipp Praetorius (Teilübers.)
M(B?): Georg Philipp Telemann

Die Hamburger Schlachtzeit oder der mißlungene Betrug
T: Johann Philipp Praetorius
M: Reinhard Keiser

[23] nach Werner (vgl. AfMf I, 365) vermutlich nicht als Intermezzo, sondern als Stück für sich gespielt. Auf dem Titelblatt des Librettos wird das Stück „Zwischen-Spiel" genannt, auf der 1. Seite desselben ist die Rede von 3 „Intermezzi"; vgl. die NA in EdM VI, 1936, hrsg. v. Theodor Wilhelm Werner. Die Vorlage („Pimpinone", T: Pietro Pariati, M: Tomaso Albinoni) war als Intermezzo eingelegt in die Oper „Astarto" (1708). Loewenberg (Loe 1725) vermutet, daß Telemann evtl. nur die Rezitative und einige Arien neu vertonte!

Julius Caesar (EA: London 1724 „Giulio Cesare in Egitto")
T: Nicola Francesco Haym
Ü: Thomas Lediard
M: Georg Friedrich Händel
MB: Johann Georg Linike

Die geliebte Eigensinnige (nur b. Manferrari vz.!)
T: Johann Philipp Praetorius
M: Georg Philipp Telemann

1726 Mistevojus König der Obotriten oder Wenden
T: Johann Samuel Müller
M: Reinhard Keiser

Der lächerliche Prinz Jodelet[24]
T: Johann Philipp Praetorius
M: Reinhard Keiser

Otto (EA: London 1723 „Ottone Re die Germani")
T: Nicola F. Haym (nach Stefano Benedetto Pallavicini)
Ü: Johann Georg Glauche
M: Georg Friedrich Händel
MB: Georg Philipp Telemann

Der hochmütige Alexander (EA: London 1726 „Alessandro")
T: Paolo Antonio Rolli
Ü: Christoph Gottlieb Wend?
M: Georg Friedrich Händel

Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus, Pasticcio (evtl. nur konzertmäßig aufgeführt?)
T: Friedrich Christian Bressand
M: Georg Philipp Telemann u. a.

1727 Hercules Prodicus, oder die triumphierende Tugend[25] (EA: Gotha 1725)
T: Gottfried Heinrich Stoelzel
M: Gottfried Heinrich Stoelzel

Calypso
T: Johann Philipp Praetorius
M: Georg Philipp Telemann

Sancio, oder Die siegende Großmut
T: Johann Ulrich (von) König
M: Georg Philipp Telemann

Syphax (EA: Mailand 1725 „Siface")
T: Pietro Metastasio
Ü: Johann Philipp Praetorius
M: Nicola Porpora

Adelheid (EA: Bayreuth 1725)
T: Georg Philipp Telemann?
M: Georg Philipp Telemann

1728 Die verkehrte Welt
T: Johann Philipp Praetorius
M: Georg Philipp Telemann

Pharao und Joseph (EA: Wien 1724 „Gianguir")
T: Apostolo Zeno
Ü: Johann Samuel Müller
M: Antonio Caldara

Miriways
T: Johann Samuel Müller
M: Georg Philipp Telemann

Lucius Verus oder Die siegende Treue
T: Hinrich Hinsch
M: Reinhard Keiser

Emma und Eginhard
T: Christoph Gottlieb Wend
M: Georg Philipp Telemann

1729 Der mißlungene Braut-Wechsel, oder Richardus I, König von England (EA: London 1727 „Riccardo I, Re d'Inghilterra")
T: Paolo Antonio Rolli
Ü: Christoph Gottlieb Wend
M: Georg Friedrich Händel (it. Arien)
MB: Georg Philipp Telemann (dt. Arien)

Aesopus bei Hofe
T:
TB: Johann Mattheson
M: Georg Philipp Telemann

Flavius Bertaridus, König der Langobarden
T: Stefano Ghigi
TB: Christoph Gottlieb Wend
Georg Philipp Telemann
M: Georg Philipp Telemann

1730 Margaretha, Königin von Kastilien
T: Johann Georg Hamann
M: Georg Philipp Telemann

[24] NA: PGfM 18, 1892, Friedrich Zelle.
[25] Die Aufführung in Hamburg verzeichnet Böhme (Böhme-Thür. S. 113).

Ernelinda
T:
Ü: Georg Philipp Telemann
M:

Admetus (EA: London 1727 „Admeto, Re di Tessaglia")
T: Aurelio Aureli
TB: Nicola Francesco Haym od. Paolo Antonio Rolli?
Ü: Christoph Gottlieb Wend
M: Georg Friedrich Händel

1731 Der Streit der kindlichen Pflicht und Liebe, oder Die Flucht des Aeneas nach Latien (nach „Didone abbandonata", Reggio 1728)
T: Pietro Metastasio
Ü: Johann Georg Hamann
M: Nicolò Porpora (Arien)
Georg Philipp Telemann (Rez.)

Iphigenia (EA: Braunschweig 1728)
T: Christian Heinrich Postel
M: Karl Heinrich Graun

1732 Der Triumph der Großmut und Treue, oder Cleofida, Königin von Indien (vgl. „Poro ed Alessandro", Braunschweig 1732)
T: Pietro Metastasio
Ü: Christoph Gottlieb Wend
M: Georg Friedrich Händel
MB: Georg Philipp Telemann

Judith oder die siegende Unschuld, Pasticcio
T: Johann Georg Hamann (nach Francesco Silvani)
M: Fortunato Chelleri
Georg Philipp Telemann
Georg Friedrich Händel

1733 Der Weiseste in Sidon
T: Johann Georg Hamann
M: Georg Philipp Telemann

Partenope (EA: London 1730, DEA: Braunschweig 1731)
T: Silvio Stampiglia
Ü: Christoph Gottlieb Wend
M: Georg Friedrich Händel
MB: Reinhard Keiser

1734 Circe, Pasticcio
T: Johann Philipp Praetorius
Jan Jacob van Mauricius
M: Reinhard Keiser, m. Arien von Leonardo Vinci, Geminiano Giacomelli, Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Händel

Rodelinda (EA: London 1725)
T: Nicola Francesco Haym (nach Antonio Salvi)
Ü: Christoph Gottlieb Wend
M: Georg Friedrich Händel

1735[26] Hannibal in Capua, Pasticcio
T:
M: Georg Caspar Schürmann u. a.

Polidorus (EA: Braunschweig 1726)
T: Johann Samuel Müller?
M: Karl Heinrich Graun

1736 Orasia oder die rachgierige Liebe
T:
M: Georg Philipp Telemann

1737 Issipile oder Der Sieg der kindlichen Liebe (EA: Wien 1732, DEA Braunschweig 1733)
T: Pietro Metastasio
Ü: Christoph Gottlieb Wend
M: Francesco Conti

Die Farbe macht die Königin, Pasticcio[27]
T: Johann Matthias Dreyer
M: Leonhard Fischer
u. Arien v. Leonardo Vinci, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse

[26] Manferrari und Sonneck verzeichnen für 1735 noch 2 Titel: „Don Quichott" und „Basilio und Quitaria". Nach Menke (S. 103 f.) sind beide Werke identisch. Es handelt sich um eine Serenade Telemanns auf einen Text von Schibler, die aber erst 1761 in Hamburg konzertmäßig aufgeführt wurde unter dem Titel „Don Quichotte der Löwenritter"; im Textdruck wurde das Werk dann später „Basilio und Quiteria" genannt.

[27] Über die Verfasser dieses Werkes, von Merbach (S. 368) unter dem italienischen Titel „Color fa la regina" verzeichnet, war nichts Näheres zu ermitteln. Bei dem Textdichter Dreyer soll es sich um einen Studenten gehandelt haben. Schröder (II, 74) schreibt, daß Dreyer die Oper nur übersetzte. Fischer wird als „sog. Römischer Capellmeister" bezeichnet (vgl. Wolff I, 264 und Schl 210). Eitner (3, 468) nennt unter diesem Namen ohne nähere Angaben einen Komponisten des 18. Jahrhunderts, der Sinfonien und Toccaten schrieb.

Die Hochzeit der Statira, Pasticcio
T: Christoph Gottlieb Wend (Rez.)
M: ..... Warnicke (Rez.)
Arien von Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Conrad Friedrich Hurlebusch

Coldresa?
T:
M:

1738 Der Jahrmarkt von St. Germain, Pasticcio
T: Christoph Gottlieb Wend
M: Pierre Prowo (Rez.)[28]
Arien: versch. Komp.

Artaban?
T:
M:

[28] Vgl. Stephenson II: Prowó wirkte als Organist in Altona. „An der Gänsemarkt-Oper ist er in bescheidenem Maße beteiligt gewesen." (Sp. 1665).

III.2. Datas e épocas importantes do *Theater am Gänsemarkt*

Em uma cidade tão sujeita a conflitos políticos e religiosos, tanto de ordem interna como externa, era natural que o teatro tivesse suas atividades interrompidas por distúrbios civis e guerras. Também os surtos de peste e as freqüentes falências provocaram a interrupção das atividades, ma percebe-se que a cada reabertura, o teatro parecia ainda mais forte, resistindo a todos estes infortúnios.

Dentre as datas que balizaram a história do *Theater am Gänsemarkt*, estão:

1678: inauguração, com *Der geschaffene, gefallene und aufegrichtete Mensch,* de Johann Theile, um drama bíblico sobre Adão e Eva, com caráter moralizante.

1682/3: surto de peste na cidade.

1685: um conflito civil forçou o fechamento do teatro.

1686: o Senado da cidade proibiu toda e qualquer apresentação pública a partir de 7 de fevereiro por causa da contenda com Braunschweig-Lüneburg, a ameaça de invasão dinamarquesa e da instabilidade entre a população civil. (Mais tarde, no mesmo ano, o rei da Dinamarca sitiou de fato a cidade, e o teatro permaneceu fechado durante todo o ano).

1687: o teatro foi reinaugurado três vezes, no começo de fevereiro, no dia 24 de abril (na presença do Duque Christian Albert von Holstein-Gottorf) e por último, no dia 27 de novembro.

1704: a produção de óperas foi proibida na cidade o teatro ficou fechado do início do verão até 20.10.

1707: Drüsicke (diretor do teatro, juntamente com Keiser) desapareceu quando os problemas financeiros aumentaram (KOCH, 1999, p. 33).

1713: o teatro ficou fechado devido a um surto de varíola na cidade.

1717/18: saída de Sauerbrey da administração.

1721: entrada de Telemann como novo *Kapellmeister* (*Socrates* marcou este início)

1724: reinaguração do teatro, que havia passado por uma grande reforma. Foi encenado *Damon*, de Telemann (30/08).

1727: crise severa que provocou o fechamento do teatro durante todo o ano.

1729: crise financeira que provocou o fechamento do teatro de 04 de março até 10 de outubro deste ano. Reabriu com *Flavius Bertaridus*, de Telemann.

1740: falência do teatro.

1757/64 (?): demolição do teatro antigo, para construção de um novo prédio.

1765: reinaguração sob a direção de Konrad Ackermann, em 31 de julho.

1766: falência de Ackermann.

1771: Friedrich Schröder assume a direção (1771-80, 1786-99, 1811-12).

III.3. Compositores do *Theater am Gänsemarkt*

Desde sua inauguração o *Theater am Gänsemarkt* se apresentou como um espaço muito especial e não apenas por ser o primeiro teatro de ópera fora da Itália. No tocante ao desenvolvimento da ópera alemã, o teatro foi o primeiro a contar majoritariamente com compositores alemães em seus quadros. Ali os compositores alemães conseguiram "combinar influências de fontes italianas e francesas com sua própria inventividade, para criar uma forma original, verdadeiramente nacional" (GROUT, 1988, p. 135). Nos primeiros anos foram interpretadas basicamente apenas óperas dos fundadores do teatro (Theile, Strungk, Franck, Förtsch e Conradi) e, eventualmente, e compositores de fora da cidade, como Agostino Steffani (atuante na época na corte de Hannover). Juntamente com Keiser, Mattheson também compunha óperas, fazendo de Hamburgo o centro operístico mais importante da Alemanha, o que levou o jovem Händel em 1703 para a cidade[1]. Depois de Keiser, Telemann assumiu o posto de *Kapellmeister*, em 1722. Ele escreveu para o teatro cerca de vinte óperas, das quais *Der geduldige Sokrates* foi a primeira, em 1721.

Para que se entendam melhor as diferentes fases da ópera em Hamburgo, agrupamos os compositores do *Theater am Gänsemarkt* por época de atuação, em gerações. (Dentro de cada geração os compositores estão citados em ordem cronológica de atuação no teatro).

1ª. geração: Theile, Förtsch e Frank.

THEILE, Johann (1646-1724)

Iniciou seus estudos de música em Magdeburg, depois seguiu para Halle e Leipzig, até ir para Weiβenfels, onde estudou com Schütz (que havia sido discípulo de Monteverdi em Veneza). Foi *Kapellmeister* do duque Christian Albert de Holstein, em Gottorf, de 1673 a 1675 e o *Theater am Gänsemarkt* foi inaugurado em 1678 com uma ópera sua, *Adam und Eva*. Outras óperas suas foram *Orontes* (1678) e *Die Geburt Christi* (1681). Suas obras eram influenciadas pelo drama escolar alemão e a escola de composição característica do norte da Alemanha, mas ao mesmo tempo apresentavam características italianas.
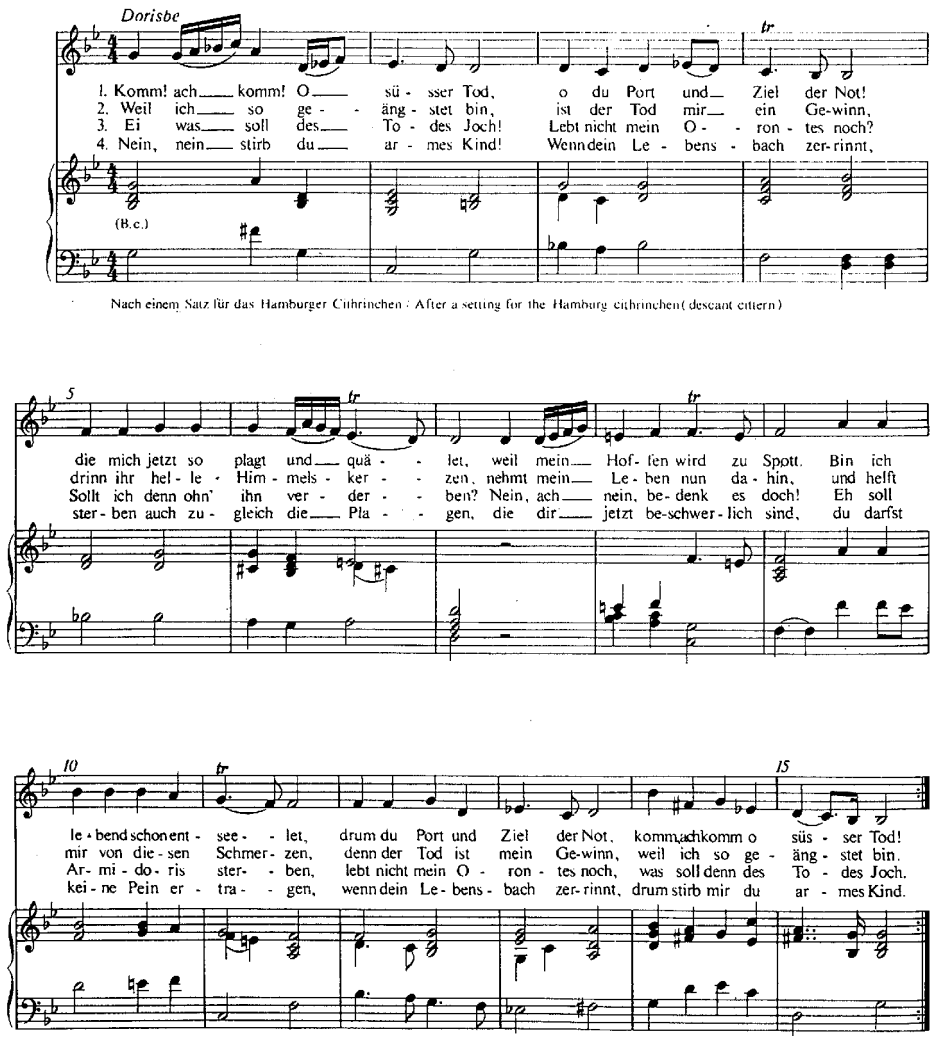
[1] Foi em Hamburgo, em janeiro de 1705, que *Almira*, sua primeira ópera, foi estreada.

***Adam und Eva* (1678)**

O libreto de Christian Richter foi baseado numa peça publicada em 1580, de autoria de Bartholomäus Krüger, organista e escritor de Trebbin. Seus personagens principais são: Lúcifer, Sodi ("o mais esperto dos demônios"), Justiça, Misericórdia, Deus Pater, Adão e Eva. As figuras alegóricas, como Justiça e Misericórdia, são típicas das moralidades e mistérios, e foram uma importante fonte alemã para a ópera de Hamburgo, dada a grande popularidade deste gênero na cultura germânica do período (WOLFF, 1957, p. 29).

Como elemento diferenciador do texto original de 1580, Richter substituiu os longos monólogos por diálogos mais dinâmicos e dramáticos, seguindo o modelo italiano mais afeito à representação dos afetos.

O tema da criação do mundo e em especial do homem era muito caro aos autores dos séculos XVI e XVII, e *Adam und Eva* se encaixa perfeitamente nesta tendência. Baseado em registros anteriores de mesmo tema, Wolff cita *Adam in Ballingschap*, do holandês Vondel (1664); um espetáculo em Nurembergue (1643); um diálogo entre Adão, Eva e a serpente, de Plegel (1661) e um outro texto homônimo, de Weimar (1646). Sobre o libreto de Richter e suas repercussões, é interessante mencionarmos a crítica do libretista Ulrich von König, publicada no volume número 38 do periódico fundado por ele, Brockes e Richey em 1715, chamado *Journal der teutschübenden Gesellschaft*: ele criticava o pequeno número de intrigas, a simplicidade da encenação, as alegorias (que ele chamou de pedantes) e também o uso de diferentes metros para os recitativos, contrariando a prática da época de König, de só se usar o iâmbico (WOLFF, 1957, pp. 29-30). O exemplo abaixo, de *Orontes* (1678), ilustra a típica "ária" dos primeiros anos da ópera de Hamburgo, baseada na canção estrófica alemã, de origem popular. O baixo apresenta saltos grandes, pouco comuns para o padrão italiano da época, no qual predominavam baixos mais melódicos e *cantabile*. Também suas progressões não são muito usuais, como mostram os compassos 1-2, 4 e 6.
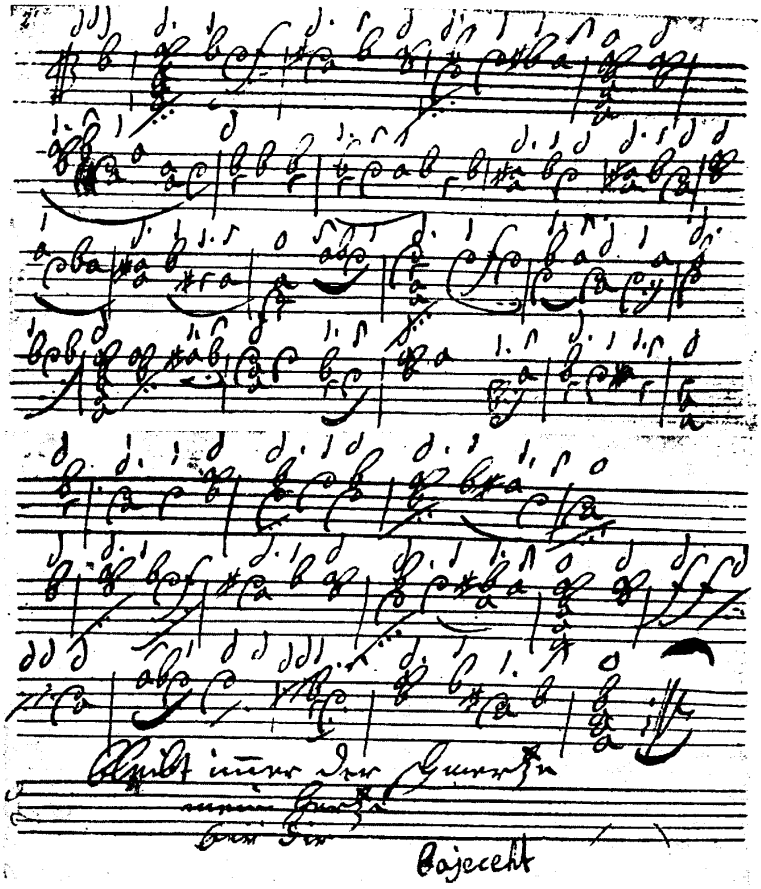


Exemplo III.3.1: "Komm! Ach komm! O süsser Tod", ária de Dorisbe (*Orontes*, 1678)[2].

FÖRTSCH, Johann Phillip (1652-1732)

Médico, compositor e também cantor, traduziu para o alemão muitas óperas francesas e italianas e também atuou como político. Foi aluno de Johann Krieger em Weiβenfels, e sua atividade no mundo a ópera se deu primeiramente através da escrita de libretos para quatro óperas; mais tarde, a partir de 1684, compôs a música para 14 óperas, das quais restaram apenas poucas árias, contidas na coleção de árias para a *Hamburger*

[2] WOLFF, 1971, p. 80.
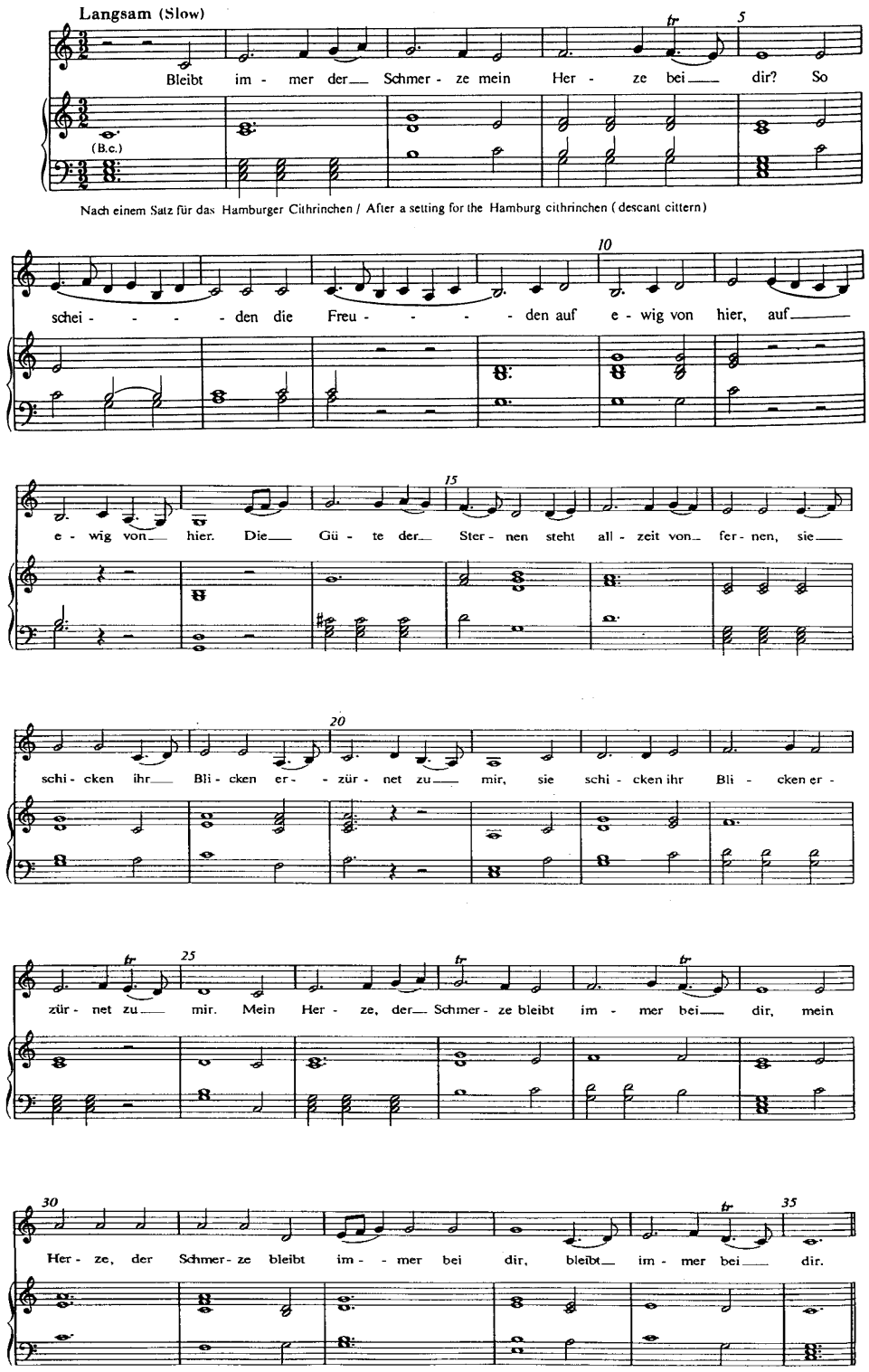
Cithrinchen[3]. Destes poucos exemplos, sobressai um estilo próprio, com saltos melódicos e repetição de palavras, diferente do padrão italiano corrente. Suas óperas para Hamburgo foram: *Croesus* (1684), *Das unmöglichste Ding* (1684), *Alexander in Sidon* (1686), *Eugenia* (1686), *Polyeuct* (1689), *Xerxes* (1689), *Cain und Abel* (1689), *Thalestris* (1690), *Ancile Romanum* (1690), *Bajazeth und Tamerlan* (1690), *Don Quixotte* (1690). No exemplo abaixo, temos uma ária estrófica de *Bajazeth und Tamerlan* (1690), transcrita por Wolff da coleção para *Cithrinchen.* Note-se que o texto da ária não está indicado; abaixo da pauta está apenas seu título e o nome da ópera, sugerindo que a melodia era tão popular que as pessoas saberiam cantá-la de memória. (Estão apresentadas a versão em tablatura e a transcrição moderna).



Exemplo III.3.2: "Bleibt immer Scherze, mein Herze, bei dir?",
ária de Murat, *Bajazeth und Tamerlan* (1690), na versão para *Cithrinchen*[4].

[3] Cítara hamburguesa, instrumento utilizado para a música doméstica. Espécie de cítara com cinco ordens que utilizava a tablatura francesa de alaúde. Para maiores detalhes sobre a coleção única fonte conhecida dos primeiros anos da ópera de Hamburgo, ver 1.3.

[4] WOLFF, 1957, p. 199.



Exemplo III.3.3: mesma ária, na versão apresentada por Wolff.[5]

[5] WOLFF, 1971, pp. 85-86.

FRANCK, Johann Wolfgang (1644-1710)

Compositor exilado em Hamburgo por causa de um escândalo passional[6], foi nomeado diretor do *Theater am Gänsemarkt* em 1679. Escreveu ao todo dezesseis óperas para Hamburgo entre 1679 e 1686: *Michal und David* (1679), *Andromeda und Perseus* (1679), *Die Maccabäische Mutter* (1679), *Don Pedro* (1679), *Aeneae* (1680), *Die drey Tochter Cecrops* (1680), *Jodelet* (1680), *Vespasianus* (1681), *Semele* (1681), *Hannibal* (1681), *Charitine* (1681), *Diocletianus* (1682), *Attila* (1682), *Semiramis* (1683), *Cara Mustapha I.Teil* (1686) e *Cara Mustapha II.Teil* (1686) (BROCKPÄHLER, 1964, pp. 200-204). Conhecemos duas de suas óperas, *Die drey Tochter Cecrops* (1680) e *Cara Mustapha* (1686), que proporcionam um panorama senão completo, pelo menos representativo da carreira de Franck como compositor em Hamburgo.

***Die drey Töchter Cecrops* (1680)**

Estreada em Ansbach em 1679, reestreou em Hamburgo em 1680, em uma versão mais curta[7]. Trata-se de uma das únicas óperas dos primeiros anos do *Theater am Gänsemarkt* que sobreviveu ao tempo e resulta daí sua importância para a compreensão do processo de desenvolvimento da ópera na cidade[8]. Desde o libreto esta ópera já apresentou uma característica muito especial: foi o único de todo o caudaloso repertório do *Theater am Gänsemarkt* escrito por uma mulher. Sua autora, a condessa Maria Aurora von Königsmark, pertencia a uma importante família de Hamburgo, ligada fortemente à música. Ela própria foi freqüentadora assídua do *Theater am Gänsemarkt* desde pelos menos os 16 anos de idade e foi provavelmente esta experiência acumulada associada a sua reconhecida cultura que a levaram a escrever o libreto aos 18 anos[9] (BRAUN, 1983, pp. 115-116).

---

[6] Quando era *Kapellmeister* e diretor da *Komödie* em Ansbach, feriu sua esposa e matou o músico que era amante dela, tendo que deixar a cidade em janeiro de 1679.

[7] Braun sugere que a versão de Hamburgo tenha sido encurtada talvez porque a maioria do público do teatro era de trabalhadores, com menos tempo disponível do que os nobres da corte de Ansbach (1983, p. 117).

[8] A obra ganhou uma edição moderna em 1938, por Schmidt, na série *Das Erbe deutscher Musik, Reihe ii, Landschaftsdenkmale: Bayern*, 2, Braunschweig.

[9] O apreço e o respeito que conquistou em Hamburgo se revelaram em pelo menos dois momentos; um, quando Mattheson dedicou a ela o seu *Neu-eröffnete Orchestre* em 1713 e, no mesmo ano, quando Keiser lhe dedicou uma coleção de árias e cantatas intitulada *Divertimenti Serenissimi.*

Além desta peculiaridade, o libreto de *Die drey Töchter Cecrops* apresentou outras características originais em relação a sua criação. Baseado nas *Metamorfoses* de Ovídio, é "dentre as óperas alemãs mitológicas do século XVII [...] uma das poucas criações originais" (SCHMIDT in: BRAUN, 1983, p. 116). O argumento do autor baseia-se no fato de que, ao contrário da quase totalidade das óperas da época, esta não era uma tradução ou adaptação de algum libreto italiano, e sim, um libreto com texto efetivamente novo. Como exemplo deste "novo" temos que, além de os papéis principais serem femininos (as três filhas de Cecrops), estes foram cantados por mulheres (três irmãs de verdade, chamadas *die Kellnerin*, "as Kellnerin", filhas do músico Paul Kellner).
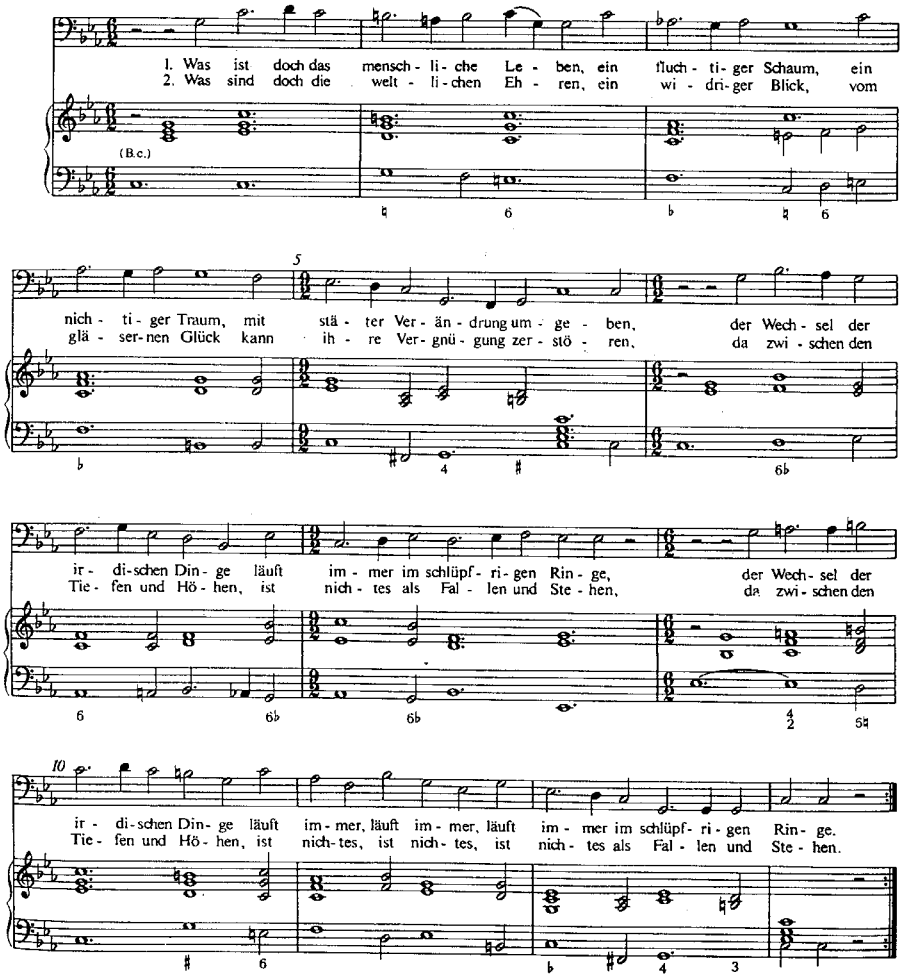
Do ponto de vista da composição, a obra de Franck é também original para a época: as árias apresentam coloraturas, forma binária com grandes contrastes entre as partes e ritornelos instrumentais a cinco vozes (influência francesa, adquirida provavelmente durante a época que morou em Ansbach, uma corte declaradamente francófila, que realizava apresentações regulares de óperas de Lully). A abertura, denominada "Intrade", é veneziana: uma introdução lenta e séria, seguida de um alegro em 3/4 quase totalmente homofônico, terminando com um "allargando" que lembra a introdução. A orquestra é constituída unicamente pelas cordas e o baixo contínuo, e as cordas aparecem acompanhando o canto com bastante freqüência, além do tradicional acompanhamento de baixo contínuo. Já quase não aparecem canções estróficas, tão freqüentes em *Seelewig*, mas sim com o modelo moderno, italiano, de ária da capo. Ocorrem também episódios cômicos, coros e duetos curtos ao final de recitativos.

***Cara Mustapha* (1686)**

Sua ópera mais conhecida, *Cara Mustapha* (1686), com libreto de Bostel, mescla elementos dos três estilos da época (italiano, francês e alemão) e narra a ocupação de Viena pelos turcos em 1683, em "uma ópera atual, quase uma reportagem" (WOLFF, 1971, p. 13). (Neste sentido, é muito parecida com *Masaniello furioso*, de Keiser, escrita em 1706 após a revolta dos pescadores de Nápoles ocorrida em 1647). De grandes proporções, com 48 trocas de cenários, foi criada para ser apresentada em duas noites seguidas. Além da narração da ocupação de Viena, Bostel acrescentou um enredo amoroso, imprescindível a

qualquer ópera da época: o amor do turco Mustapha por uma mulher, que acaba por lhe custar a derrota para os cristãos.

A melodia do exemplo abaixo era originalmente uma canção sacra do próprio Franck, que decidiu reaproveitá-la na ópera; em compasso 6/2, típico da ópera veneziana, foram acrescentados à melodia saltos grandes e mudanças abruptas de harmonia, mais típicas da produção hamburguesa.
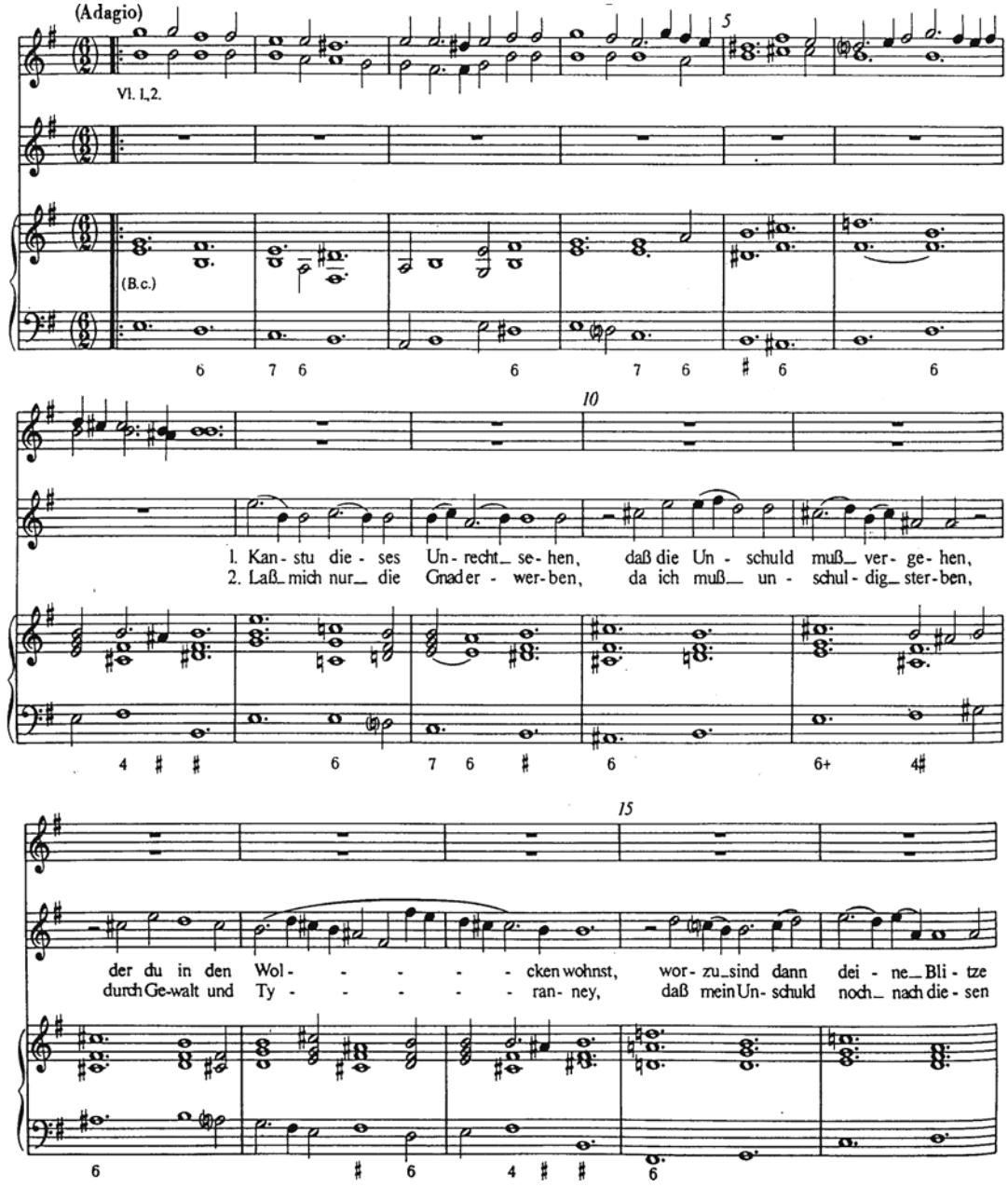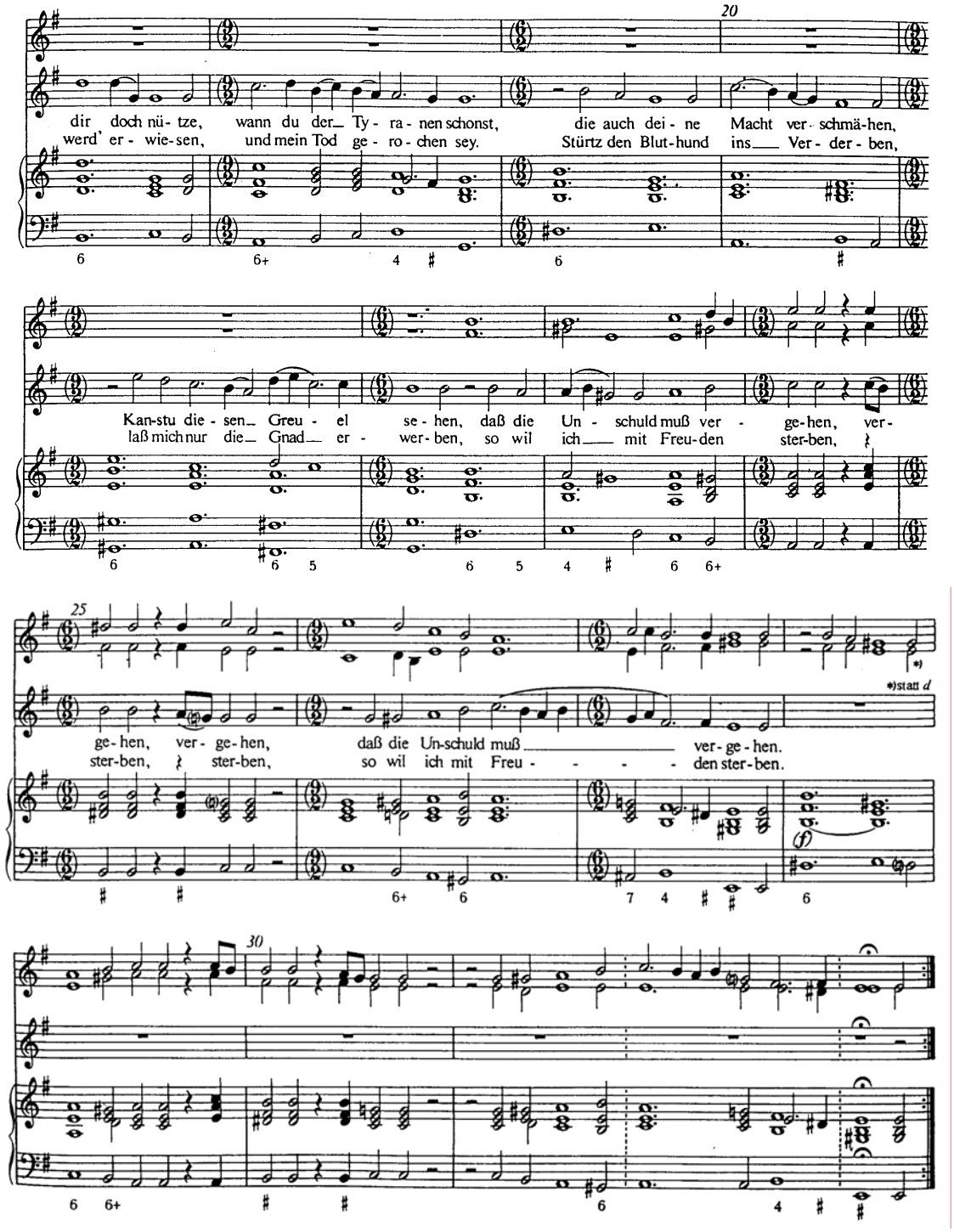


Exemplo III.3.4: "Was ist doch das menschliche Leben", ária de Mufti, *Cara Mustapha* (1686)[10].

Coelho afirma que "Franck parece ter sido o primeiro, dentre os compositores que trabalhavam para o *Theater am Gänsemarkt,* a dar às árias um acompanhamento orquestral,

[10] WOLFF, 1971, p. 81.

em vez de simplesmente usar a técnica veneziana do ritornelo que a precedia e era repetido depois dela" (2000, p. 31). Um exemplo deste procedimento está ilustrado abaixo, numa ária para dois violinos, que tocam a introdução e o poslúdio, mas também acompanham o canto. (A melodia era uma canção sacra estrófica do próprio Franck).
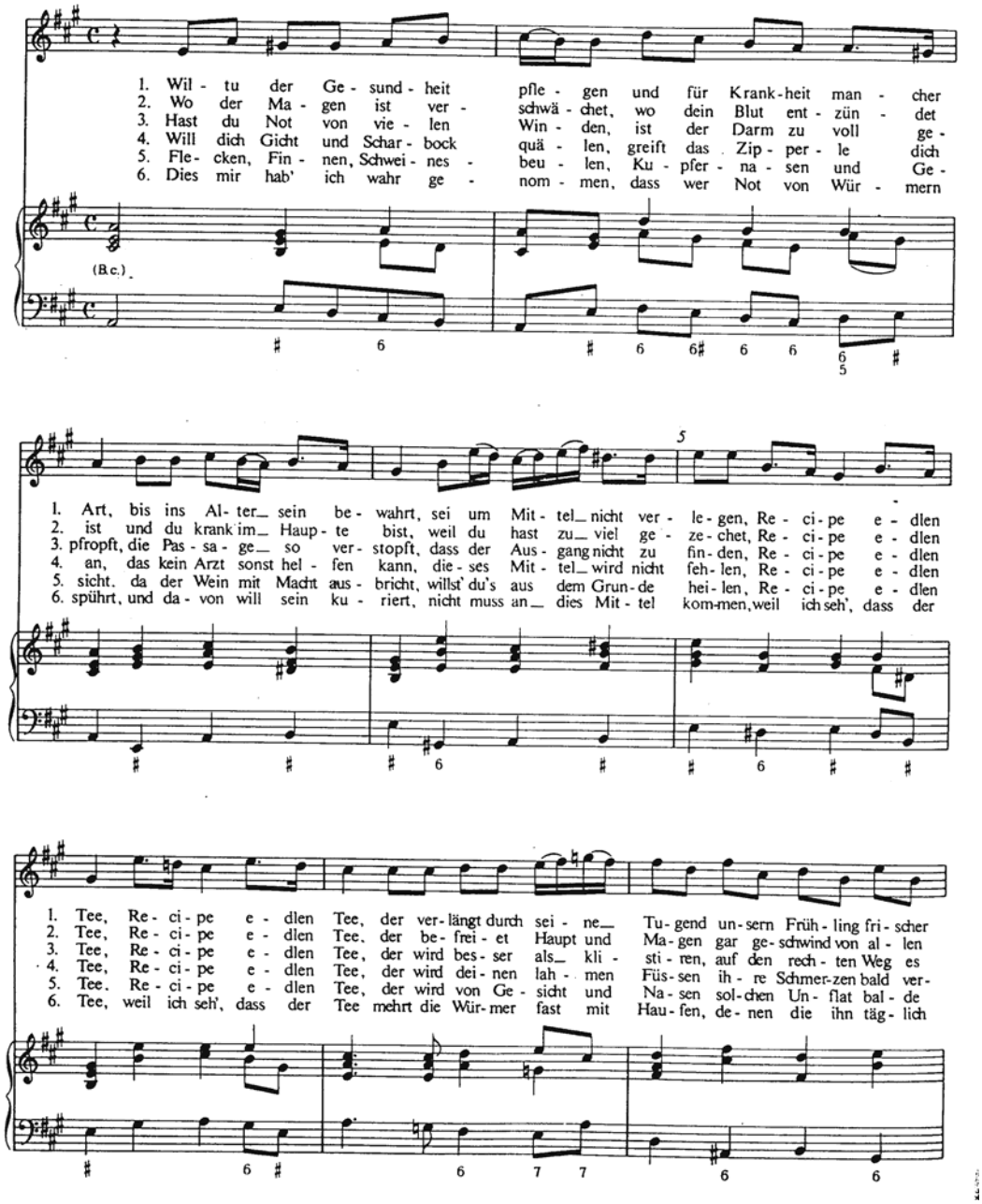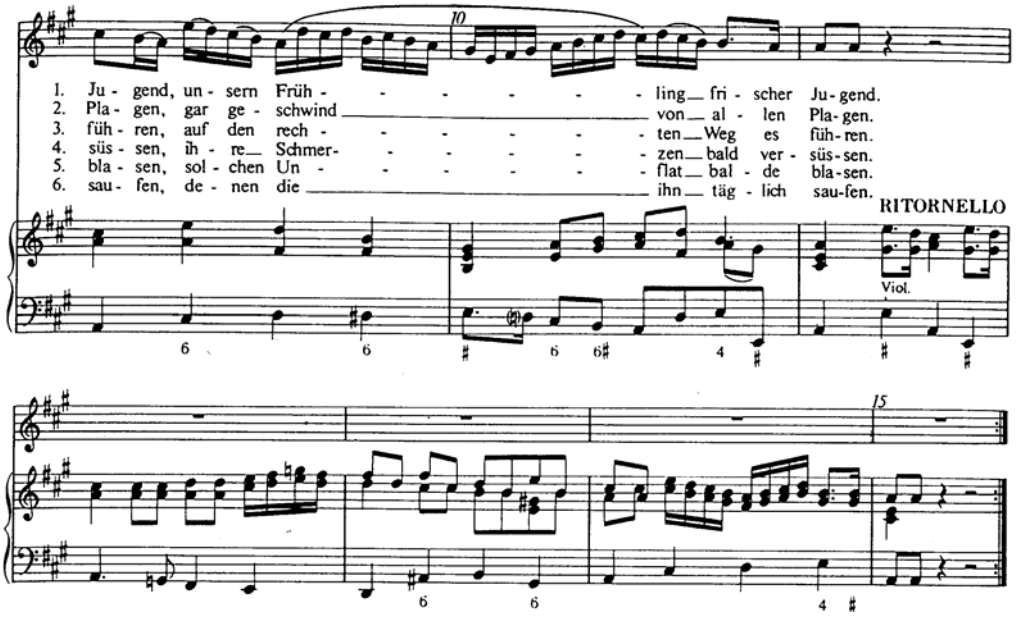




Exemplo III.3.5: "Kanstu dieses Unrecht sehen", ária de Bassa Ibrahim, *Cara Mustapha* (1686)[11].

[11] WOLFF, 1971, pp. 82-83.

Também do ponto de vista formal suas árias eram bastante variadas, incluindo não só o modelo *da capo*, relativamente moderno para a época, mas também o da canção estrófica, tipicamente alemão. No exemplo abaixo temos um uso bastante característico de ária com muitas estrofes, cantada pelo personagem cômico, de personalidade vulgar. No caso, quem canta é Barac (criado de Cara Mustapha), que ao longo do texto sugere diferentes soluções para preservar a saúde.
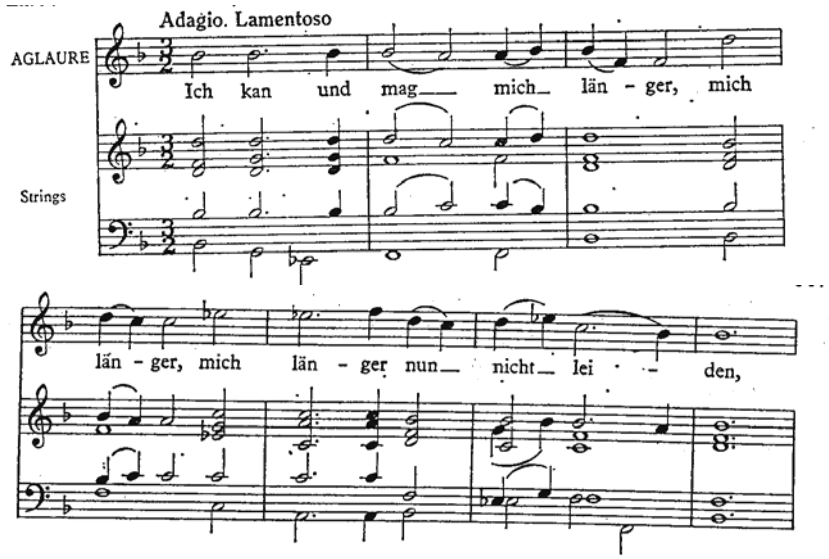




Exemplo III.3.6: "Wiltu der Gesundheit pflegen", ária de Barac, *Cara Mustapha* (1686)[12].

A obra de Franck reflete tanto a inspiração italiana, comum na época, como a seriedade, "a pesada formalidade da Alemanha luterana" (GROUT, 1988, p. 138). Grout sugere ainda que a grande variedade de tonalidades usadas ao longo de uma ópera poderia ser um indício de uma "arquitetura tonal concebida de forma consciente" (idem).

2ª geração: Strungk e Conradi.
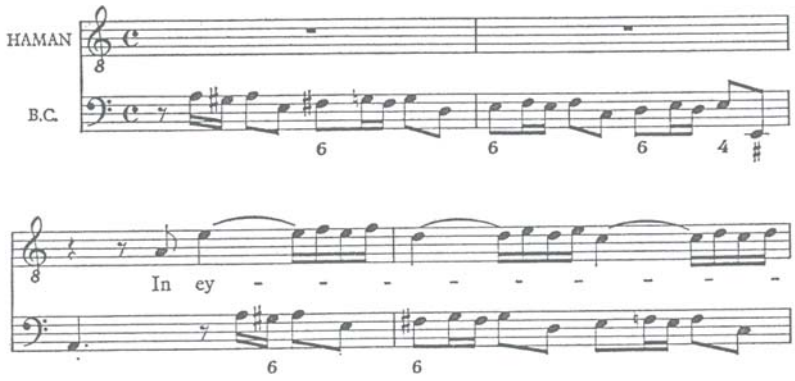
É uma fase de transição na ópera de Hamburgo, na qual os compositores, embora seduzidos pelo charme da melodia italiana, estavam relutantes em abandonar inteiramente as canções simples que eram tradicionais no drama alemão, como se vê no exemplo abaixo, "Ich kann und mag", em forma homofônica, como *Kantionalsatz*.

[12] WOLFF, 1971, pp. 84-85.
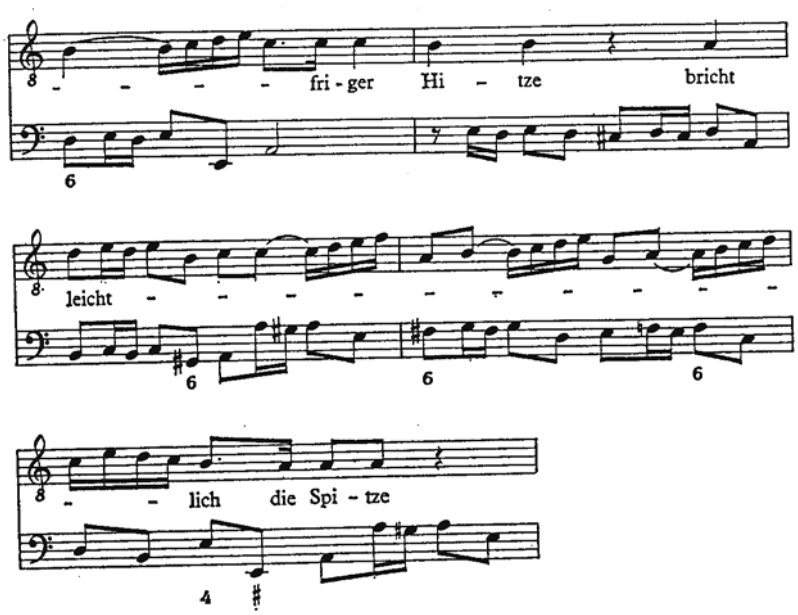


Exemplo III.3.7: "Ich kann und mag", ária de Aglaure, *Die drey Töchter Cecrops* (1680)[13].

Entre outros elementos adotados da ópera italiana, encontramos a ária com baixo *ostinato* (embora ainda cantada em alemão). Este tipo de procedimento teria vida longa no repertório do *Theater am Gänsemarkt* e foi amplamente utilizado por Keiser.



[13] WESTRUP, 1975, pp. 306/7.



Exemplo III.3.8: "In eyfriger Hitze", ária de Haman, *Esther* (1680)[14].

STRUNGK/STRUNCK, Nicolaus Adam (1640-1700)

Violinista das cortes de Hannover e Celle, viajou a Roma, onde tocou para Corelli, que ficou profundamente impressionado com seu talento. Também organista, dedicou-se à composição e foi *Kapellmeister* em Hamburgo e Leipzig. Em Hamburgo compôs suas óperas mais famosas: *Esther* (1680) e *Semiramis.* As outras foram: *Der glücklich Sejanus* (1678), *Der unglücklich Sejanus* (1678), *Doris* (1680), *Alceste* (1680), *Theseus* (1683) e *Floretto* (1683).

***Esther* (1680)**

Segundo os registros de Wolff (1957), era a única obra com tema bíblico composta para o *Gänsemarkt* da qual existiam praticamente todas as árias. Porém, como se sabe, sua pesquisa foi realizada com base em fontes que se dão hoje como tendo sido perdidas durante a 2ª. Guerra Mundial. Aqui aparecem pela primeira vez a repetição de palavras do texto e extensas coloraturas como formas de expressão de afetos crescentes. Este recurso, típico da ópera italiana, deve ter sido apresentado a Strungk por ocasião de sua

[14] WESTRUP, 1975, pp. 305-6.

permanência na corte de Hannover, embora o compositor já conhecesse o estilo veneziano por intermédio de seu pai[15]. As coloraturas na melodia, coexistindo com o baixo ostinato, davam unidade formal à ária, mas Strungk lidou de uma forma bastante livre e criativa com este elemento veneziano, com objetivo de tornar a ária mais expressiva. Suas coloraturas representaram uma contribuição à canção estrófica alemã, na medida em que, a cada repetição da melodia, ele escreveu uma nova versão, mais elaborada (*auskomponiert*), com forma contínua (*durchkomponiert*). Este princípio de variação escrita por extenso pelo compositor já tinha sido usado por Buxtehude em suas cantatas e por Scheidt em seus corais e "era uma característica da música alemã, que não era conhecida na ópera italiana" (WOLFF, 1957, p. 207). As variações italianas eram em geral improvisadas pelos cantores, mas não provocavam alteração na forma, ao contrário das alemãs, e conforme o texto, a forma podia ter grande variedade[16].

Em relação a *Orontes* (1678), a ópera mais antiga de Hamburgo da qual se tem material musical, *Esther* apresenta mais material contrapontístico, tanto sob a forma canônica como sob a forma imitativa, num contraste à escrita homofônica dos primeiros tempos. Ao contrário do padrão italiano, de baixos conduzidos por graus conjuntos, mais melódicos e de harmonia mais facilmente identificável, os baixos de *Esther* apresentam saltos, que provocam uma harmonia às vezes surpreendente, exigindo muitas vezes sua cifragem. Aparecem acordes com sétimas e sétimas diminutas, que "mostram uma condução muito segura e cheia de dissonâncias na mão direita do cravista" (WOLFF, 1957, p. 208). Outra característica especial é o grande número de personagens, "mais de 30, além dos coros" (WOLFF, 1957, p. 33).

Sobre *Semiramis* (1683) pode-se dizer que foi a primeira ópera alemã com intenções cômicas de que se tem notícia. Em 1693, Strungk mudou-se de Hamburgo para Leipzig, onde inaugurou um teatro de ópera do qual foi diretor até o ano de sua morte, em 1700.

CONRADI, Johann G. (?-1699)

[15] Organista em Braunschweig, Delphin Strungk era um grande amigo de Schütz e tido como o maior conhecedor da escola veneziana de ópera, tanto que, quando Pallavicini morreu, em 1685, Delphin foi indicado para terminar sua ópera *Antiope* encomendada pela corte de Dresden e que havia ficado inconclusa.

[16] Este princípio era bastante caro aos compositores alemães e é encontrado num amplo arco de tempo, de Scheidt e Schein até Telemann.
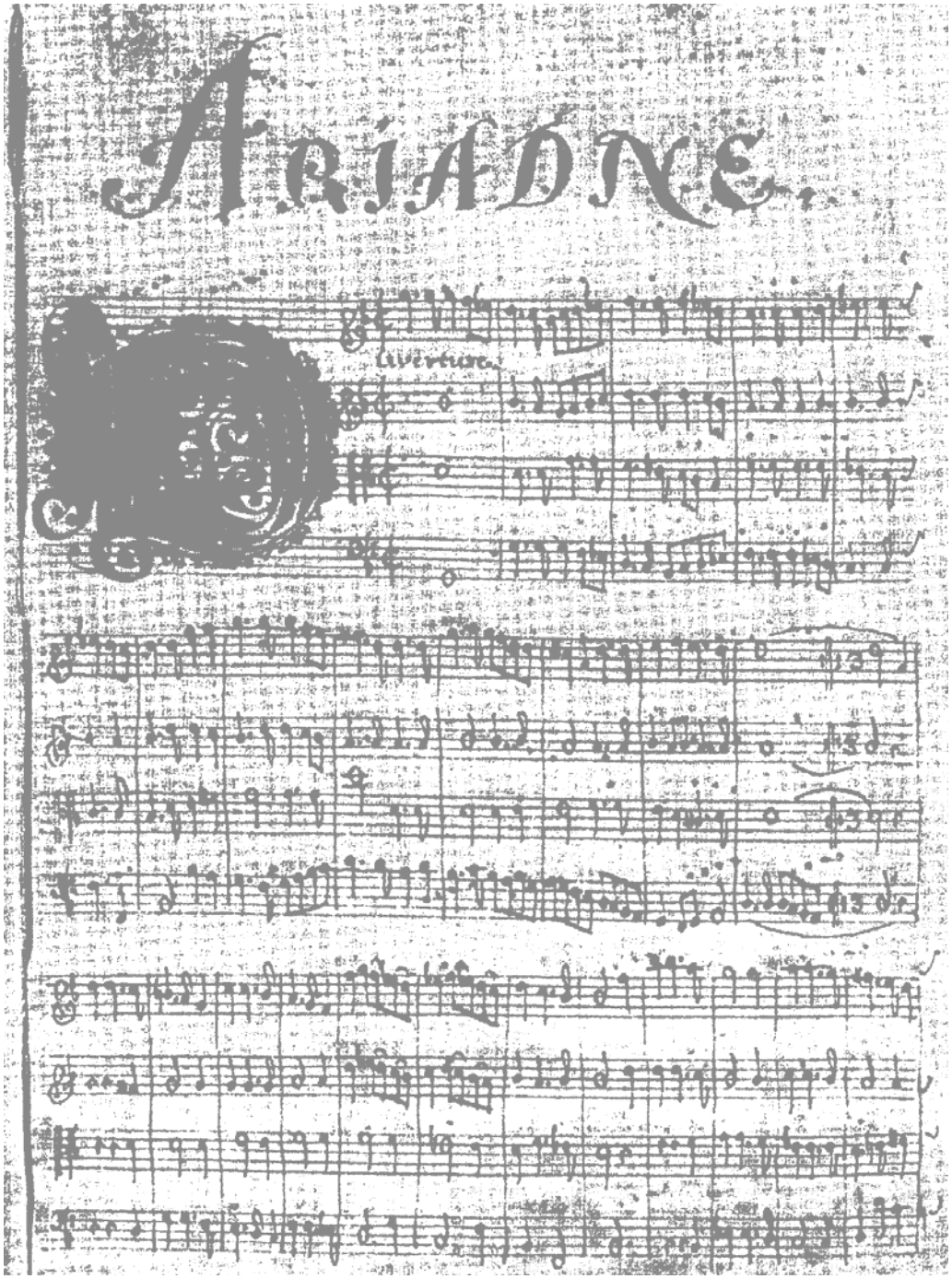
Kapellmeister que trabalhou em diversas cidades e cortes: Öttingen-Öttingen, Ansbach, Römhild, Hamburgo e depois novamente em Öttingen-Öttingen. Atuou em Hamburgo como diretor da ópera de 1690 a 1693, e compôs pelos menos nove óperas, todas com libreto de Postel. Destas, apenas *Die schöne und getreue Ariadne* (1691) sobreviveu inteira, o que a torna a ópera mais antiga existente composta especialmente para Hamburgo[17]. A importância de *Ariadne* reside não apenas no fato de ser a mais antiga ópera completa do *Theater am Gänsemarkt;* de todas as óperas alemãs, é também a mais antiga baseada no mito de Ariadne e é a terceira ópera alemã mais antiga da qual sobreviveu o registro, depois de *Seelewig* (1644) e *Die drey Töchter Cecrops* (1680) (BUELOW, 1972, p. 109). Devido às circunstâncias que envolvem esta obra e sua importância para a compreensão do desenvolvimento da ópera em Hamburgo, faz-se necessário nos estendermos um pouco sobre ela.

***Die schöne und getreue Ariadne* (1691)**

O manuscrito existente foi descoberto por George Buelow na Biblioteca do Congresso, em Washington, EUA. Até então, sua autoria era equivocadamente atribuída a Keiser, mas a revelação de seu verdadeiro autor, resultante de um trabalho quase detetivesco de Buelow, ocorreu sob a forma de um artigo publicado em 1972. Esta descoberta provocou a necessidade de se revisar algumas informações sobre as primeiras óperas criadas em Hamburgo. Até então, acreditava-se que Kusser teria sido aquele que trouxe para Hamburgo (em 1694) o estilo francês de composição, em virtude de seus anos de estudo em Paris, com Lully (1676-1682). Por isso, era também razoável a atribuição da composição de *Ariadne* a Keiser, compositor que sofreu influência de Kusser. Entretanto, o artigo confirma o ano de composição da obra (1691) e a grande quantidade de elementos do estilo francês, mas ao creditar sua autoria a um compositor anterior a Kusser, certamente traz uma nova dimensão no que diz respeito à influência deste compositor na ópera de Hamburgo. (Sobre Kusser, ver adiante, neste mesmo capítulo). Buelow diz que "Ariadne é uma mistura cosmopolita de estilos musicais venezianos, alemães e franceses, na qual o espírito domina tudo, exceto os recitativos" (1972, p.). Como um importante

[17] *Die Drey Tochter Cecrops* foi escrita originalmente para a corte de Ansbach e adaptada para o teatro de Hamburgo.
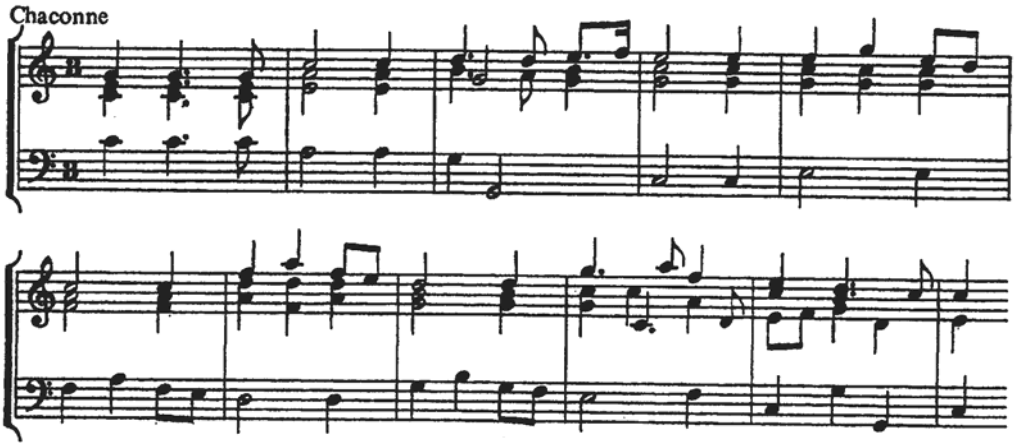
indício de influência francesa nesta obra de Conradi, temos a abertura da ópera, intitulada "Ouverture", "impregnada com a pompa cerimonial francesa, incluindo os pontuados característicos." (BUELOW, 1972, p. 111).
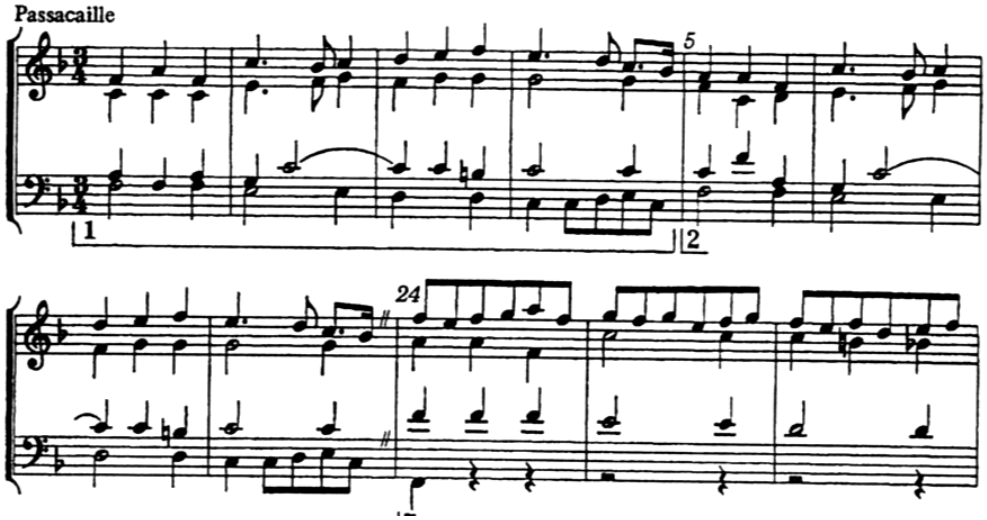


Exemplo III.3.9: abertura ("ouverture") da ópera, manuscrito original[18].

[18] BUELOW, 1972, p. 111 (fonte: Biblioteca do Congresso, Washington/EUA).
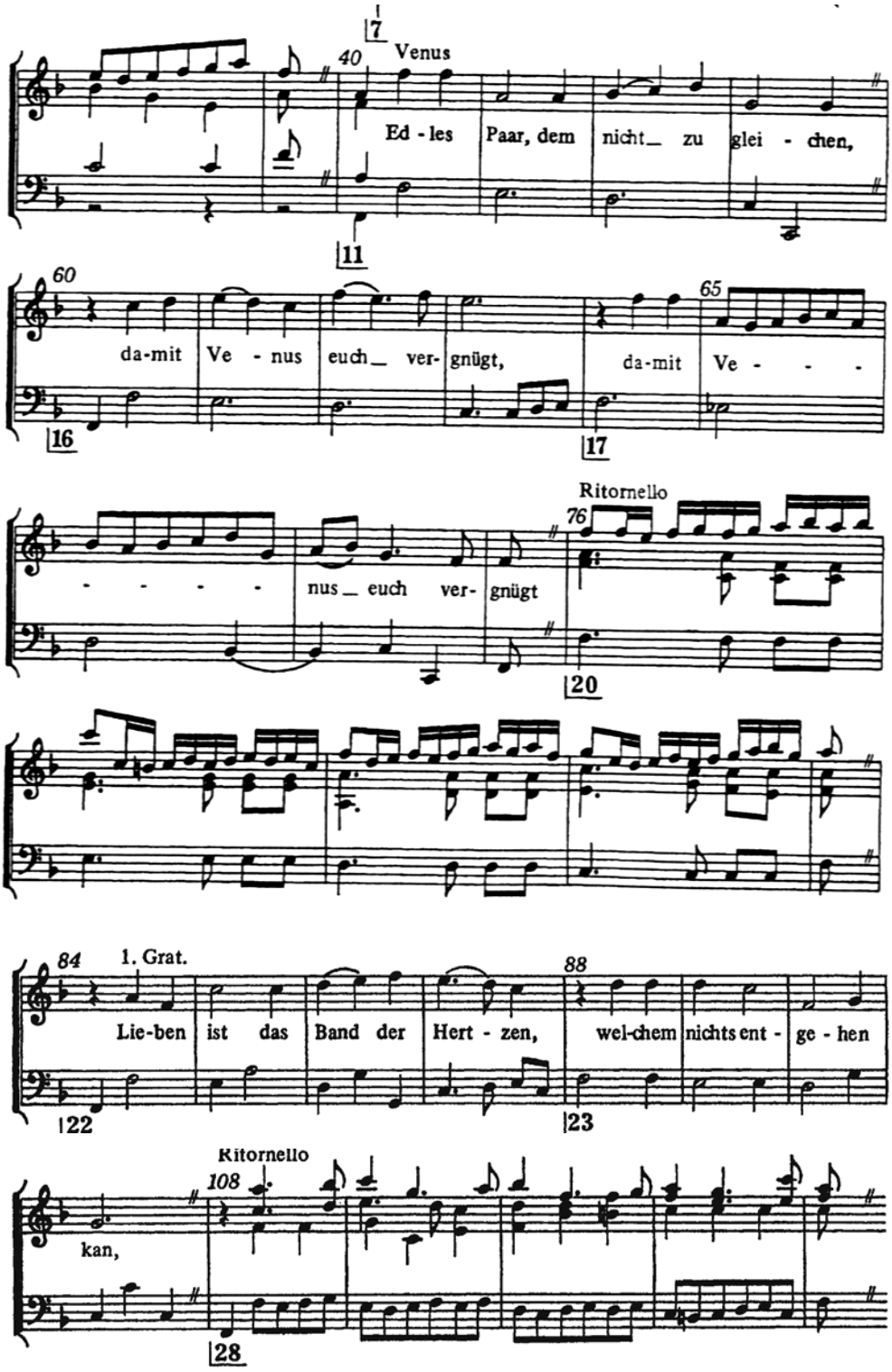
A *passacaille* que encerra a ópera é também provavelmente uma influência de Lully. A peça tem um baixo *ostinato* (um tetracorde descendente) cuja seqüência é repetida 78 vezes ao longo de 314 compassos. O acompanhamento é o mais variado possível: ora apenas instrumental, ora acompanhando o canto, às vezes figurado, às vezes homofônico. O uso de baixos *ostinati* aparece em pelo menos outros dois pontos da ópera, exemplificados abaixo: no ato II/1 (um longo solo de Ariadne, baseado em uma *chaconne* cuja seqüência do baixo tem 10 compassos) e na cena III/8 (que começa com uma *passacaille* com baixo de 4 compassos).
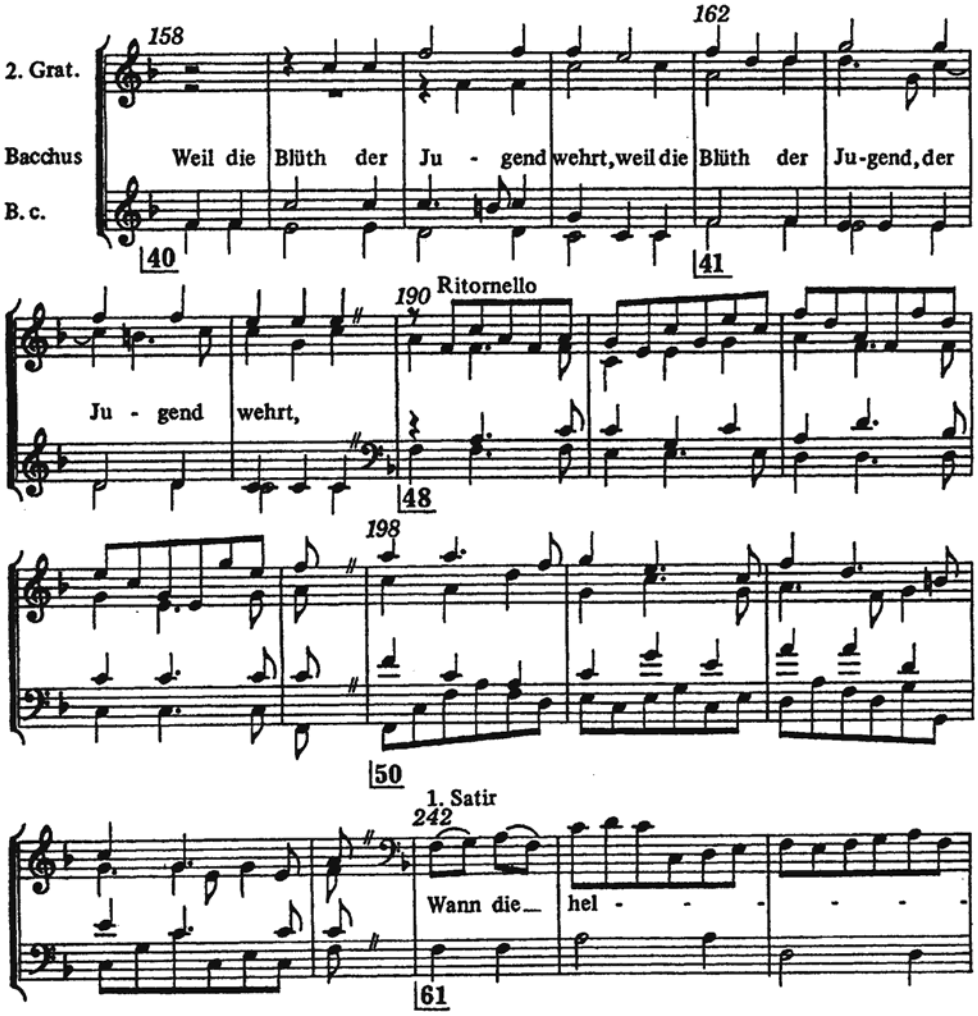


Exemplo III.3.10: "Chaconne" de introdução ao solo de Ariadne (II/1)[19].



[19] BUELOW, 1972, p. 115.
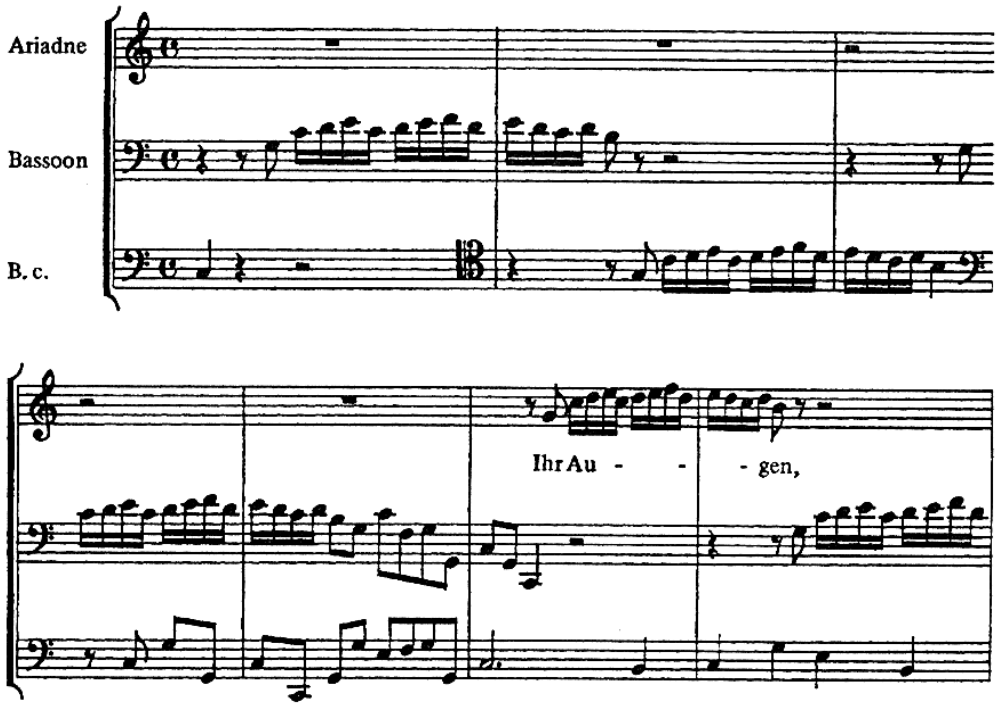

7
40
Venus
Ed - les Paar, dem nicht_ zu glei - chen,
11
60
da-mit Ve - nus euch_ ver- gnügt,
65
da-mit Ve - - -
16
17
Ritornello
76
- - - - - nus_ euch ver- gnügt
20
84
1. Grat.
Lie-ben ist das Band der Hert - zen,
88
wel-chem nichts ent - ge - hen
22
23
Ritornello
108
kan,
28
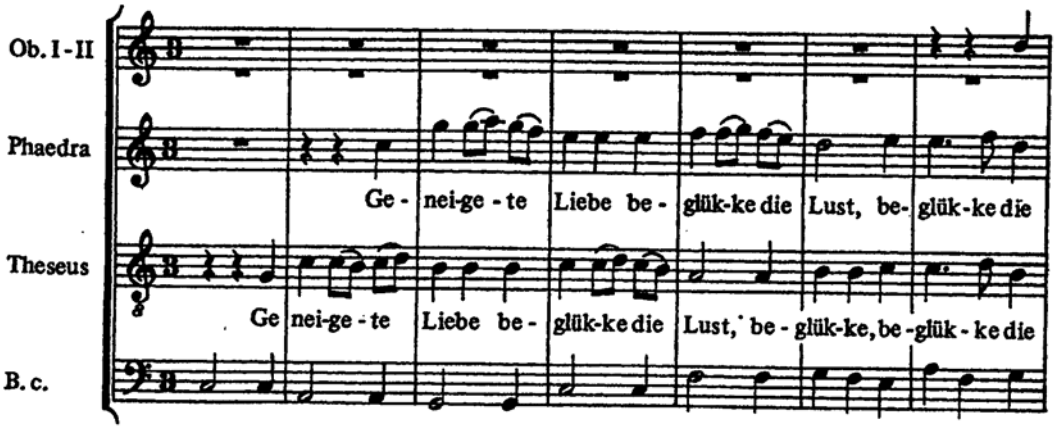


Exemplo III.3.11: "Passacaille" (III/8)[20].

A introdução de instrumentos concertantes na orquestra de Hamburgo no acompanhamento de árias parece ter sido também uma novidade (de origem francesa) atribuída a Conradi e também adotada por Steffani (que teve suas óperas apresentadas em Hamburgo entre 1695 e 1699). Como exemplo, temos a ária de ária de Ariadne (II/9), acompanhada por fagote, e a ária de Fedra e Teseu (II/12), acompanhada por dois oboés:
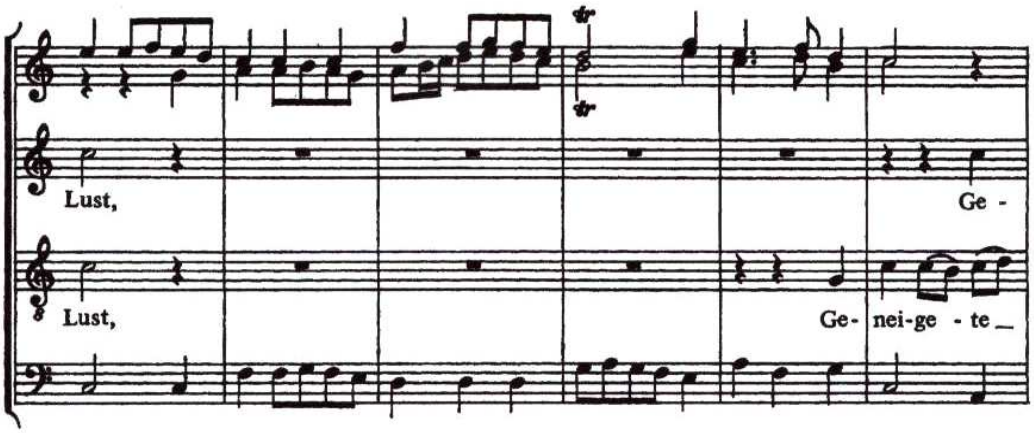
[20] BUELOW, 1972, p. 113.



Exemplo III.3.12: "Ihre Augen", ária de Ariadne (II/9)[21].



[21] BUELOW, 1972, p. 118.



Exemplo III.3.13: "Geneigete Liebe", ária de Fedra e Teseu (II/12)[22].

Não se sabe onde Conradi teria tido um contato tão intenso com o estilo francês a ponto de saber imitá-lo, mas Buelow sugere que pode ter sido durante o período em que Conradi foi *Kapellmeister* em Ansbach (1683-1686), já que durante esta época foram encenadas várias óperas de Lully na corte e um dos membros da orquestra, Fischer, foi copista de Lully por muitos anos em Paris. Suas outras óperas escritas para Hamburgo foram perdidas, mas sabemos seus nomes: *Diogenes* (1691), *Numa Pompilius* (1691), *Carolus Magnus* (1692), *Jerusalem I.Teil* (1692), *Jerusalem II.Teil* (1692), *Sigismundus* (1693), *Gensericus* (1693) e *Pygmalion* (1693) (BROCKPÄHLER, 1964, pp. 200-203).

3ª geração: Kremberg e Kusser.

KREMBERG, Jacob (c.1650-c. 1700)

Instrumentista, compositor e poeta de origem polonesa, trabalhou nas cortes de Halle, Estocolmo e Dresden. Trabalhou junto com Kusser em Hamburgo durante duas temporadas de ópera, de 1693 a 1695, e teve grandes desentendimentos com ele, que levaram Kusser a abandonar o teatro e organizar uma atividade operística paralela na cidade. Partiu para Londres em 1697 (em fuga, segundo WARRACK, 2001,p. 52-3) .

[22] BUELOW, 1972, pp. 117-118.

KUSSER, Johann Sigismund (Jean Cousser/Cusser) (1660-1727)

De origem húngara, estudou durante seis anos com Lully em Paris (de 1676 a 1682)[23], onde absorveu o estilo orquestral francês, trazendo para a corte de Wolfenbüttel a abertura francesa e o uso de instrumentos concertantes, *obbligati*, entre outros recursos. Como resultado deste período de estudos, publicou em 1682 "*Composition de musique suivant la méthode françoise*", uma coleção de aberturas orquestrais e árias em estilo francês, que lhe garantiu um posto como regente da ópera de Ansbach (SADIE, 1990, pp. 223-224).

Em 1690 foi nomeado *Kapellmeister* da ópera de Braunschweig-Wolfenbüttel, onde conheceu a ópera italiana. Neste período, teve suas óperas encenadas em Braunschweig e Stuttgart (SADIE, 1990, pp. 223-224).

Kusser foi para Hamburgo em 1694 (1693, seg. WOLFF, 1971, p. 14), trabalhar juntamente com Kremberg no *Theater am Gänsemarkt*, mas saiu logo em seguida do teatro por não concordar com os métodos inescrupulosos de seu colega na direção (WOLFF, 1971, p. 14). Por ocasião de sua ruptura com Kremberg, Kusser passou a encenar óperas no refeitório da catedral com a autorização de Gerhard Schott, sempre com grande sucesso, o que significa que durante este período a cidade contava com dois locais para apresentação de óperas. Sua ópera mais conhecida, *Erindo*, assim como *Porus*, não foi apresentada no *Theater am Gänsemarkt* e sim, na catedral (WARRACK, 2001, p. 53.

Ao assumir o lugar de Kremberg no *Theater am Gänsemarkt* em 1695/96, aumentou o número de óperas apresentado e também ampliou o repertório, divulgando a obra de Carlo Pallavicino[24], Gianettini e principalmente, de Agostino Steffani. Apesar do período relativamente curto de atuação no *Theater am Gänsemarkt*, "(...) tornou conhecidas em Hamburgo a refinada arte do canto e da instrumentação da ópera italiana e da francesa. Sem ele, o desenvolvimento posterior da ópera de Hamburgo, de um Reinhard Keiser ou Georg Philipp Telemann não teria sido possível" (WOLFF, 1971, p. 14).

Segundo Térey-Smith, "(...) aqui temos um compositor considerado a figura principal da era pré-Keiser (...)" (1989, p. 133), que conseguiu conciliar as principais tendências operísticas da época com as antigas e também recém-desenvolvidas técnicas

[23] A adoção da escrita afrancesada de seu nome (Jean Cousser) vem desta longa temporada na França.
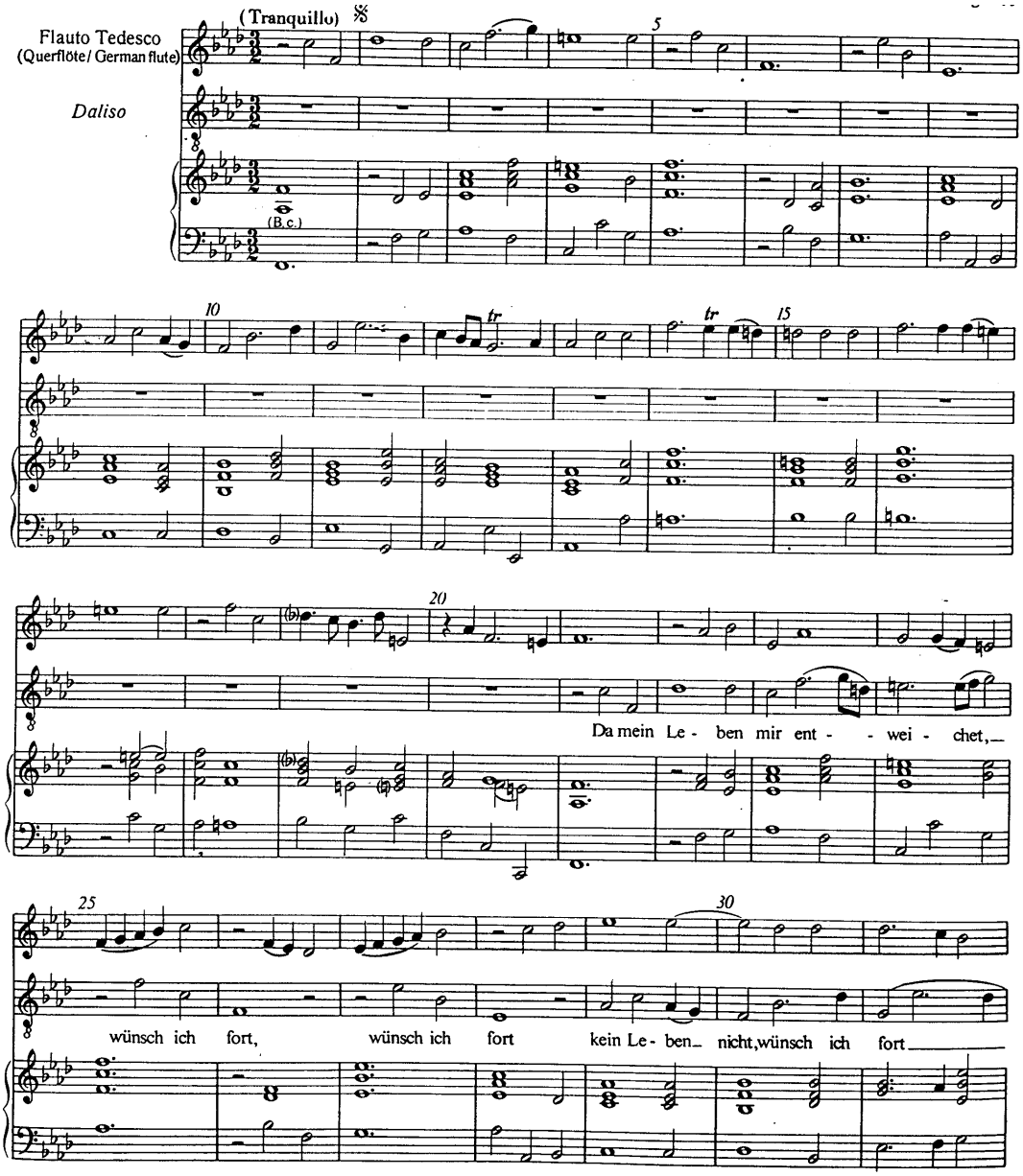
[24] Produziu em Hamburgo a primeira encenação de uma obra de Pallavicino, um dos mais importantes compositores venezianos, intitulada *Gerusaleme liberata* (1693).

alemãs de composição, em uma atitude cosmopolita, que resultaria mais tarde no estilo conhecido como *goûts reunis* (gostos reunidos). Como exemplos deste estilo, temos as melodias *cantabile*, de inspiração italiana e o uso habilidoso dos instrumentos concertantes nas árias, das danças e ritmos de danças franceses (como o *passepied*, o minueto e a gavote), típicos da ópera francesa. Podemos dizer que Kusser preparou o caminho para o estilo "internacional" que seria cultivado mais tarde por Mattheson, Keiser e Telemann no começo do século XVIII[25].

Influência francesa
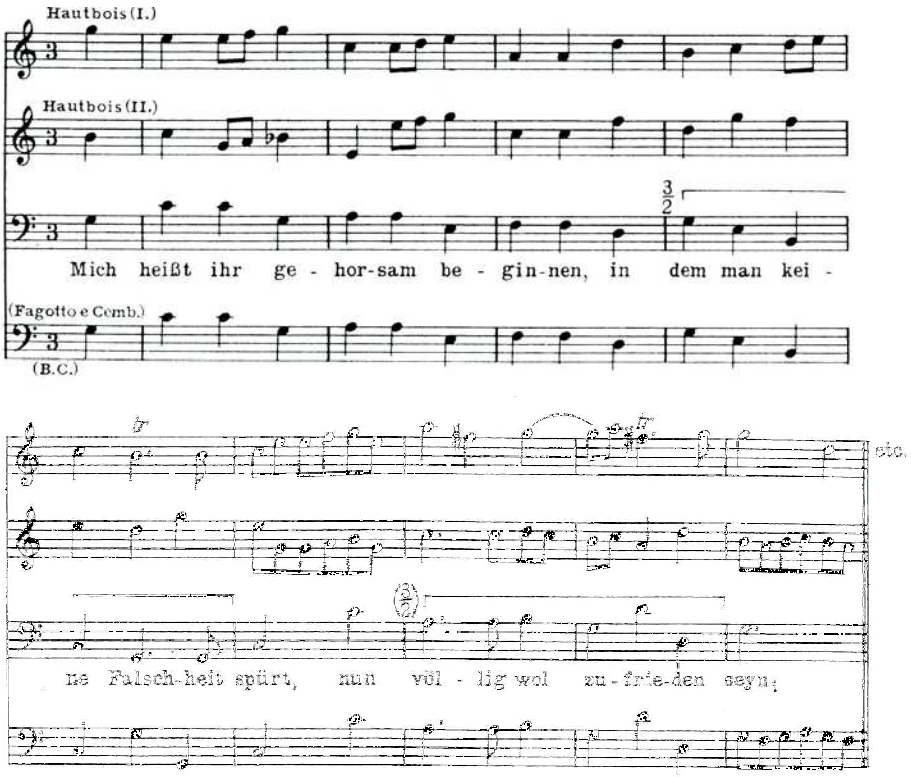
Encontramos traços da influência de Lully em vários aspectos das óperas de Kusser: nos coros e balés ao final de cenas e atos; em árias com padrões de danças francesas e mesmo com nomes em francês, como *Branle de Village, Passepied*, entre outras; no uso do oboé como instrumento concertante em sua ópera *Erindo* (1693) e no uso de instrumentos de sopro em textura de trio-sonata no acompanhamento de árias (nos exemplos dados, um minueto com flauta transversa *obbligato* e um trio com dois fagotes e canto, onde o baixo dobra o canto – *basso seguente*).

[25] Este estilo, chamado mais tarde por Quantz (1752) de *Vermischter Geschmack* ("gosto misturado" ou *goûts réunis*) reunia elementos franceses, italianos e também alemães, o que acabou por torná-lo uma espécie de estilo "universal" identificado como estilo alemão.



Exemplo 1.17: "Da mein Leben mir entweichet", ária de Daliso[26].

[26] WOLFF, 1971, p. 87.
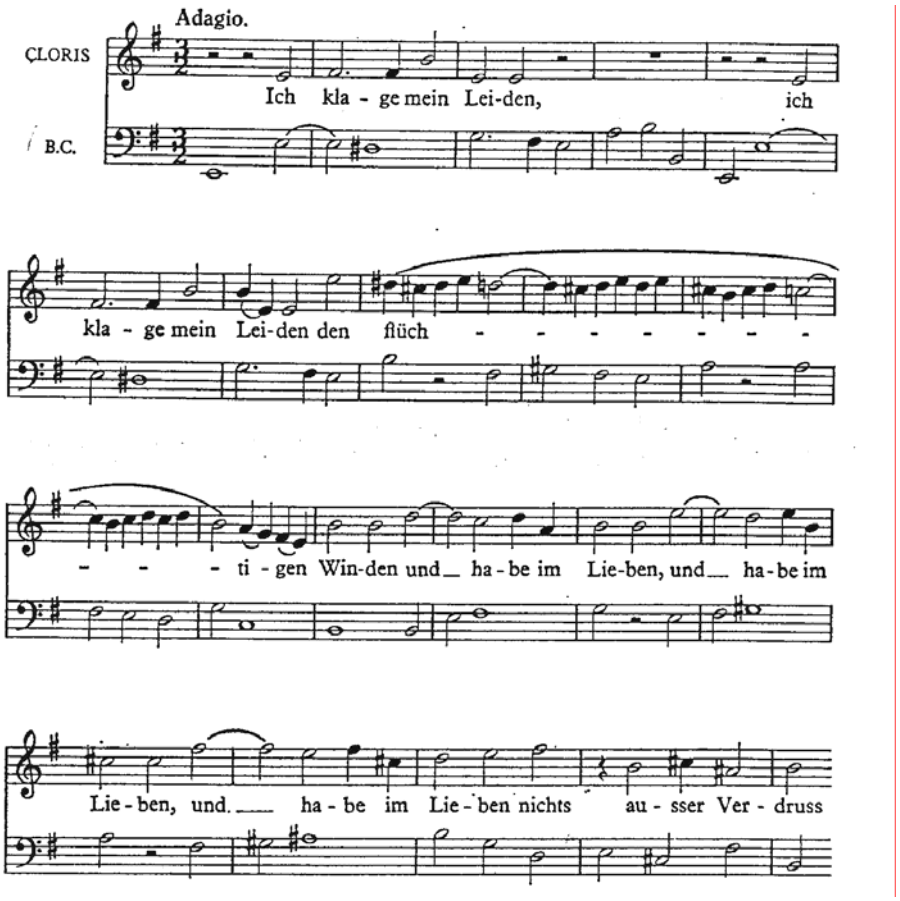


Exemplo 1.18: "Mich heisst ihr gehorsam beginnen" (*Erindo*, 1693, ato I)[27].

Influência italiana

Adquirida possivelmente do contato com a obra de Steffani, se manifestava por meio dos ritmos de danças italianas (como sarabandas) nas árias, linhas melódicas de inspiração italiana e no uso da forma da capo.
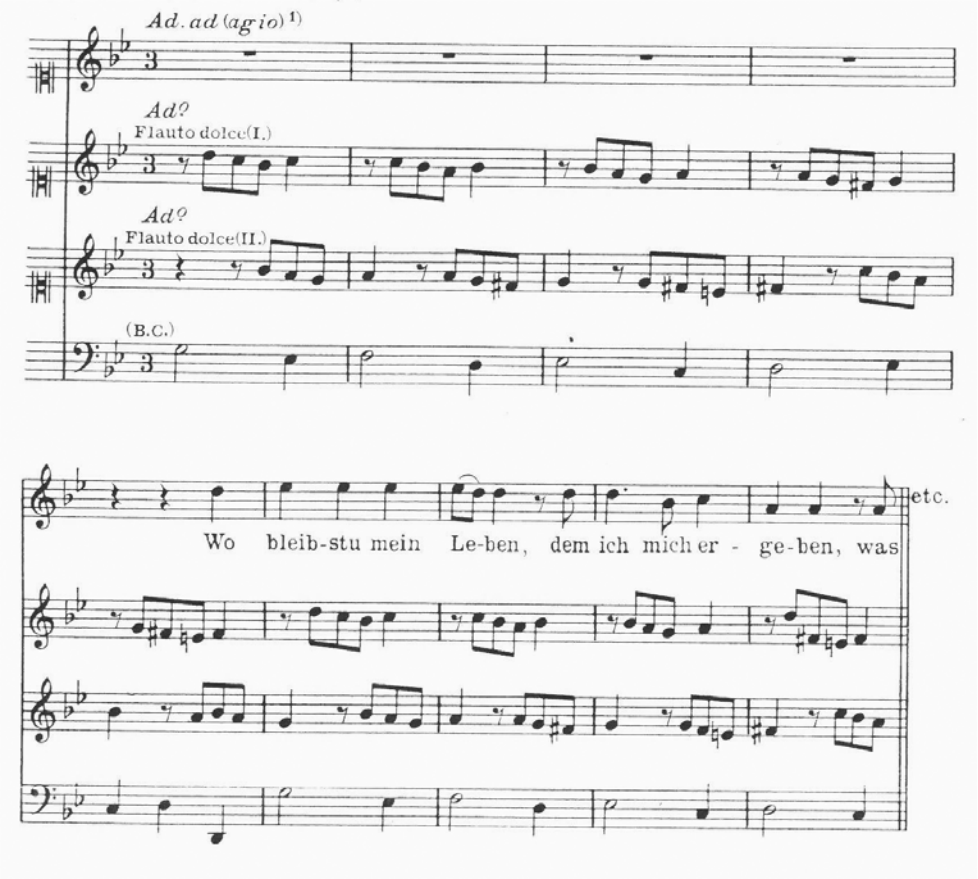
[27] WOLFF, 1957, pp. 70-71.



Exemplo 1.19: "Ich klage meine Leiden" (*Erindo*, ato III)[28].

O uso de instrumentos *obbligati* aos pares (procedimento típico de Steffani), também aparece na obra de Kusser, porém com um tratamento mais sofisticado: ao invés de apenas repetir a linha do canto, os instrumentos adquiriram caráter mais autônomo, com o desenvolvimento de linhas independentes.

[28] WESTRUP, 1975, p. 308.



Exemplo III.3.17: "Wo bleibst du, mein Leben", ária de Eurilla (Erindo, III/1)[29].

Elementos "germânicos"

Entre os elementos mais específicos da música germânica presentes em seu estilo, podemos citar a escrita polifônica (predomínio em relação à melodia acompanhada), o modelo de ária baseado no *Lied*, na canção estrófica e o uso da imitação entre as vozes. Outro aspecto muito especial da obra de Kusser diz respeito a seus duetos, tanto pela novidade na introdução do gênero na ópera alemã como pela variedade de formas desenvolvidas por ele. Temos, por exemplo, duetos em homorritmia, de inspiração francesa, e duetos com as vozes em imitação ou ainda, com temas diferentes, típicos da escrita italiana. Como influência da antiga canção alemã, temos a ária estrófica, na qual cada personagem canta uma estrofe da mesma ária, alternadamente, como num jogral. Este gênero, chamado *Strophen-Ensemble* (conjunto estrófico), foi criado pelos comediantes

[29] WOLFF, 1957, p. 69.

ingleses de passagem pela cidade. Seus contemporâneos o admiravam por suas melodias graciosas, pela ampliação do caráter puramente melódico de suas árias, uma verdadeira novidade para a época. Kusser também privilegiava a clareza e a transparência da forma por meio da repetição de figuras rítmicas e de períodos de dois ou quatro compassos. Por todas as características citadas acima, pode-se considerar Kusser como um verdadeiro divisor de águas, o compositor que foi o responsável pela transição entre a tradição e a modernidade na ópera de Hamburgo, ao passar do uso de fórmulas já consagradas porém esgotadas, para o uso destas mesmas fórmulas de modo criativo, original.

Kusser compôs ao todo onze óperas, das quais cinco foram escritas para Hamburgo: *Erindo* (1693), *Porus* (1694), *Scipio Africanus* (1694), *Priamus und Thysbe* (1694), *Jason* (1695) (BROCKPÄHLER, 1964, pp. 200-203). Em 1697 fundou uma companhia de ópera itinerante, residente em Hamburgo que percorreu o sul da Alemanha (Nurembergue, Munique, Stuttgart e Augsburg). Depois de dissolver o grupo, foi diretor da ópera de Stuttgart de 1700 a 1704 (com uma temporada na Itália em 1701). Em Stuttgart também compôs óperas com flauta doce, *Ariadne* (1700) e *La Cicala* (1700), além de música instrumental, *Le Festin de Muses* (1700). Depois, seguiu para Londres (1704) e finalmente, para a corte do vice-rei da Irlanda (1709/11), onde passou o resto de sua vida.

4ª geração: Graupner, Keiser, Mattheson e Telemann.

GRAUPNER, Johhan Christoph (1683-1760)

Compositor e tecladista, estudou na *Thomasschule* de Leipzig. Foi cravista do *Theater am Gänsemarkt* de 1707 a 1709 e neste período compôs cinco óperas: *Dido* (1707), *Hercules und Theseus* (1708), *Antiochius und Stratonica* (1708), *Belerophon* (1708) e *Simson* (1709). Junto com Keiser, escreveu outras duas óperas: *Der Carneval von Venedig* (1707) e *Heliates und Olympia* (1709). Em 1709 deixou Hamburgo para assumir o posto de vice-*Kapellmeister* na corte de Hessen-Darmstadt, onde permaneceu durante o resto de sua vida (BROCKPÄHLER, 1964, pp. 200-203).

MATTHESON, Johann (1681-1764)

Cantor, solista, cravista e compositor do *Theater am Gänsemarkt*, escreveu óperas com maior rigor técnico e formal do que Keiser, mas sem o engenho, a originalidade, a inspiração deste. Destacou-se principalmente como um importante teórico, crítico e historiador musical de sua época, com obras como *Das neu-eröfnete Orchestre* (1713), *Das Beschützte Orchestre* (1717), *Das Forschenden Orchestre* (1721), *Der volkommene Capellmeister* (1739) e *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740). (Este último contém as biografias de 148 músicos, compositores, *Kapellmeister* e teóricos que Mattheson julgava importantes na época[30]).

Mattheson também criou o jornalismo musical na Alemanha através da publicação de dois periódicos, *Critica Musica* e *Der musikalische Patriot* (SADIE, 1990, pp. 173-174). *Der musikalische Patriot* foi uma revista semanal que circulou em 1728, às expensas do próprio autor e que continha o registro completo de todas as óperas e demais espetáculos com música apresentados no *Theater am Gänsemarkt* entre 1678 e 1728. Já o *Critica Musica* circulou de 1722 a 1725 e era um periódico mensal dedicado às discussões sobre música[31]. Seus objetivos principais com o *Critica musica* eram legitimar a música como uma disciplina científica, através de discussões eruditas e também estabelecer o que Mattheson chamou de "gosto musical" como um critério válido na apreciação crítica de obras musicais. O periódico continha artigos sobre assuntos teóricos, críticas de óperas estreadas tanto em Hamburgo como em outras cidades européias (como Veneza, Londres e Paris), atualidades em geral (como a invenção de novos instrumentos como o *Clavier-Gamba* e a *Claviatura*), biografias e necrológios, além de um registro de pessoas e assuntos importantes (HIEMKE, 2003, pp. V-XVIII).

Uma das características que tornam Mattheson tão importante para a História da Música foi sua defesa intransigente do novo modelo de denominação das notas musicais com letras latinas (a=lá) e do novo sistema maior/menor de harmonia, em detrimento da antiga tradição italiana, considerada ultrapassada por ele, de solmização e do uso de

[30] Causa estranheza a ausência do nome de J.S. Bach, mas este não consta na obra porque, ao ser convidado para participar, o *Kantor* de Leipzig se recusou a participar.

[31] Circulou de maio de 1722 a setembro/outubro de 1725, num total de 24 edições numeradas (*Stücke*), com 32 páginas em média. Posteriormente Mattheson publicou a coleção completa, em dois volumes.

modos eclesiásticos. Por conta deste ponto de vista e de suas críticas ferinas, por vezes totalmente pessoais, a seus colegas mais conservadores, Mattheson protagonizou embates teóricos que mobilizaram a Alemanha (HIEMKE, 2003, pp. V-XVIII).

Cantor e compositor

Como músico prático, Mattheson atuou no *Theater am Gänsemarkt* por cerca de quinze anos, iniciando em 1690 como cantor do coro e em papéis secundários. Porém, logo passou a cantar os papéis principais, por causa de sua voz "volumosa, clara e adorável" (segundo ele próprio em *Ehren-Pforte*, 1740, p. 188). A partir de 1699 passou a reger a orquestra do teatro e a apresentar suas próprias óperas. Durante sua atividade com *Kapellmeister* escreveu oito óperas, das quais apenas uma, *Cleopatra* (1704), havia sobrevivido à destruição causada pela 2ª. Guerra Mundial. Mas, em uma descoberta considerada bombástica pelos musicólogos, a partitura de *Boris Goudunow* (1710) foi localizada na Armênia em 1998 e devolvida a Hamburgo[32]. As demais, que formavam a coleção completa de suas óperas, continuam desaparecidas. Sabe-se que havia, entre outras: *Plejades* (1699), *Porsenna* (1702), *Beatrix* (1702), *Victor* (1702), *Berenice* (1702) e *Henrico IV* (1711) (BROCKPÄHLER, 1964, pp. 203-206).

Entre 1718 e 1728 atuou como *Domkantor* (responsável pela música na catedral de Hamburgo) e durante este período compôs vinte oratórios, aos quais integrou de maneira inovadora elementos da ópera italiana. Outra inovação sua foi a presença de mulheres cantando os papéis femininos nos oratórios, fato inédito na cidade.

Em função de sua surdez progressiva, Mattheson foi se retirando da vida musical da cidade, até ficar completamente surdo em 1735. Concomitante a este processo, passou a atuar como secretário do representante inglês na cidade, Cyril Wich, desenvolvendo assim uma pequena carreira diplomática que incluía viagens internacionais. Como fruto destas viagens, temos, por exemplo, relatos a respeito de óperas encenadas em Londres e a tradução para o alemão, publicada no *Critica Musica*, do texto de Raguenet (*Parallèle des italiens et de françois*, 1702) e da resposta de Le Cerf de La Viéville a este (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704-6) (SADIE, 1990, p. 174). Mattheson tinha

[32] Apesar de ter sido concluída em 1710, a ópera nunca foi encenada em Hamburgo ou qualquer outro lugar. Sua estréia se deu no Festival de Música Antiga de Boston/EUA, em junho de 2005.

grande apreço por Keiser, chegando a chamá-lo de "o maior compositor de óperas do mundo" em seu obituário, em 1740.

TELEMANN, Georg Phillip (1681-1767)

Sua extensa obra caracteriza-se por apresentar sólida técnica de composição, combinada a grande criatividade e habilidade no uso dos diferentes estilos existentes em cada época durante sua longeva carreira. Telemann foi capaz de manter-se atento a todas as mudanças de estilo e era conhecido mesmo ao final de sua carreira, com mais de oitenta anos de idade, por ser um legítimo representante do estilo moderno, o dos "gostos reunidos" (*Les goûts reúnis*). Adolf Scheibe, contemporâneo de Telemann, creditou a ele, entre outros compositores alemães, o fato de a música alemã ter se "libertado" da submissão aos estilos italiano e francês e adquirido características próprias, inaugurando um novo período ("ein neuer Periodus") da história da música (in: RUHNKE, 1981, p. 11). Trabalhou em Sorau, Eisenach, Frankfurt e Bayreuth e fundou em 1704 o *Collegium Musicum* de Leipzig. Em 1722 assumiu o posto de *Kapellmeister* das cinco maiores igrejas de Hamburgo, o que não o impediu de compor cerca de vinte óperas para o *Theater am Gänsemarkt* entre os anos de 1721 e 1736. Acredita-se que ao longo de sua vida tenha composto cerca de sessenta óperas, das quais restou uma pequena amostragem.

Em sua maioria, as óperas tinham caráter cômico e desta produção sobreviveram apenas *Der geduldige Sokrates* (1721), *Sieg der Schönheit* (1722), *Der neu-modische Liebhaber Damon* (1724), o *intermezzo Pimpinone* (1725), *Miriways* (1728), *Emma und Eginhard* (1728), *Flavius Bertaridus* (1739) e *Don Quichote* (1761). Apesar de ter adotado totalmente o estilo italiano em voga (tendo com isso abandonado o processo de desenvolvimento do estilo de ópera criada em Hamburgo), destacou-se ao lidar de modo inovador em relação ao estilo cômico, baseado na ópera bufa. Mattheson e outros contemporâneos caracterizaram as óperas cômicas de Telemann como pertencentes a três gêneros: *Musikalische Lustspiel (Komödie)* (no caso de *Socrates*), *Scherzhafte Zsenischenspiel (Intermezzo)* (no caso de *Pimpinone*) e *Strafspiel (Satyr)*(no caso de *Damon*) (*Der Volkommene Capellmeister*, 1739, p. 219).

III.4. Os cantores solistas do *Theater am Gänsemarkt*

Cantoras solistas

Entre as cantoras que passaram pelo *Theater am Gänsemarkt* houve tanto as que ficaram por muito tempo ligadas ao teatro como as que fizeram parte do elenco por poucas ou curtas temporadas. Abaixo estão citadas cronologicamente algumas das principais cantoras (as óperas nas quais participaram estão em itálico e foram citadas preferencialmente as óperas de Keiser cantadas por elas)[33].

Irmãs Kellner: conhecidas como "die Kellnerin" (as Kellnerin), eram filhas do músico Paul Kellner, de Ansbach. Cantaram os papéis-título de *Die drey Töchter Cecrops* (1680) e participaram de *Cara Mustapha* (1686).

Conradine ("die schöne", a bela): foi a principal cantora do teatro na passagem ao século XVIII e era adorada pelo público (WENZEL, 1978, p. 7). Retirou-se dos palcos em 1709, sendo substituída com grande sucesso por *Madame* Kayser.

Mad. Margaretha Susanna Kayser: cantou pela primeira vez em Hamburgo em 1708 (*Antiochius*), mas sua entrada definitiva e permanente se deu em 1725. Ela permaneceu até seu fechamento e foi a cantora mais adorada pelo público da cidade. Cantou em *Bretislaus* (1725), *Jodelet* (1726) e *Masaniello furioso* (1727) e durante os anos 1729 a 1737.

Madame Puchon: também participou de espetáculos nos anos 1722 e 1723, contracenando com *Mad.* Kayser. Cantou em *Ullyses* (1722) (ZELM, 1975, p. 103).

Sophie Amalie Kayser (c. 1712-1747): filha da cantora Margaretha Susanna, adotou o nome Sophie Verocai a partir de 1731.

Mme. Domenichina Pollone: contralto, cantou em *Bretislaus* (1725) e *Julius Caesar* (cantando o papel-título).

Irmãs Monjo (também conhecidas como Monjou): eram duas, citadas como *die altere* ("a mais velha", chamada Christel) e *die jüngere* ("a mais nova") ou como "Monjo sen." e "Monjo jun" (idem). A irmã mais velha era contralto e cantou tanto papéis femininos como masculinos em *Jodelet* (1726) e *Masaniello furioso* (1727). Sua irmã, soprano, cantou em *Cupido* (1724), *Bretislaus* (1725) e *Jodelet* (1726).

[33] Para maiores detalhes sobre a biografia e o repertório de cada cantora, ver: MARX/SCHRÖDER (1995, pp. 439-458) e ZELM (1978, pp. 35-73).

Faustina Bordoni Hasse (1700-1781): muito conhecida na época, participou de óperas em Viena, na Inglaterra e na Itália, sempre com muito sucesso. Em Hamburgo cantou apenas *Circe* (1734), já na fase que antecedeu a decadência do teatro (SADIE, 1990, p. 81).

Ana Strada: atuante nas décadas de 1720-40, apresentou-se em Hamburgo em 1702 (*Circe*). Foi a soprano preferida de Händel entre 1729 e 1737 (SADIE, 1990, p. 307).

Cantores solistas

Entre os cantores solistas masculinos do teatro, é curioso notarmos a presença de pessoas já ligadas ao teatro, mas em outras funções, como Förtsch (libretista), Mattheson (compositor, cravista e *Kappelmeister*), Schürmann (compositor) e Grünewald (compositor).

Förtsch: tenor, cantou entre 1678 e 1780.

Mattheson: soprano e depois contralto, cantou entre 1696 e 1705.

Antonio Bernacchi (1685-1756) (castrado): *Circe* (1702).

Gottfried Grünewald (1675-1739): baixo, cantou os papéis-título de *Masaniello furioso* (junho/1706), *Nebucadnezar* (1704) e *Il Genio d´Holsatio* (1706). Há registros de participações suas em cidades e cortes próximas de Hamburgo durante um longo período. Fez sua última aparição em Hamburgo cantando o papel de Neaniscus, no oratório *Chera*, de Mattheson (KOCH, 1995, p. 21).

Campioli (castrado): *Bretislaus* (1725).

Carl Ludwig Westenholz (baixo): *Bretislaus* (1725), *Jodelet* (1726).

Johann Gottfried Riemschneider *senior* (baixo): *Jodelet* (1726), *Bretislaus* (1725).

III.5. Preços dos ingressos[34]

Embora as listas com os preços dos ingressos do *Theater am Gänsemarkt* não tenham sobrevivido, existem outras listas de teatros cuja relação com o de Hamburgo era bastante estreita. Marx tomou as listas de preços do teatro de Braunschweig como base de comparação para os ingressos de Hamburgo, tendo como justificativa o fato de que, o teatro foi construído exatamente nos moldes do *Theater am Gänsemarkt*. Segundo ordens expressas do duque Anton Ulrich, o teatro de sua corte deveria ser construído e gerenciado exatamente de acordo com o de Hamburgo.

Assim, temos que o ingresso comum custava 12 *Mariengroschen* (1/3 de *Reichsthaler*)[35] e que espectador pagava ainda um acréscimo, dependendo do lugar escolhido:

Camarotes: entre 1 e 5 *Reichsthaler*, conforme a localização.

Parterre: 6 *Groschen*.

A partir de uma série de cruzamento de dados, Marx chegou à conclusão de que o teatro, quando com lotação máxima, deveria render algo como 300 *Reichsthaler*[36]. Entretanto, há que se ter em mente os custos que envolviam o funcionamento de um teatro de ópera na época, tais como:

Aluguel do teatro: variou entre 1200 (1694) e 600 (1728) *Reichsthaler*/ano, conforme o sucesso de cada ópera.

Cachê dos cantores principais (1694): entre 200 e 400 *Reichsthaler*/ano.

Cachê dos cantores secundários (1694): "significativamente menos" [bedeutend weniger].

Cachê do compositor, que incluía, além da composição da ópera, os ensaios e a apresentação da obra (1694): 50 *Reichsthaler*.

Músicos: 1 *Reichsthaler* por apresentação.

---

[34] MARX,1981, pp. 83-84.

[35] 36 *Mariengroschen* = 1 *Reichsthaler*.

[36] Outra fonte importante para este tema é o *Musikalisches Patriot* (1728), de Mattheson, no qual ele apresenta os balanços do teatro entre os anos de 1695 e 1705 (MARX, 1981 pp, 84-85).

Baseado em diferentes dados, Marx sugere que os custos relativos a cem apresentações por ano, com quatro cantores principais, quatro secundários e vinte instrumentistas alcançariam cerca de 3000 *Reichsthaler*, mais da metade do dinheiro arrecadado com os ingressos.

ANEXO IV

Árias de Keiser:
exemplos musicais

IV. Árias de Keiser: exemplos musicais

As árias estão dispostas cronologicamente (por ano da estréia da ópera) e por ordem de aparecimento dentro de uma mesma ópera.

Sobre a fonte das partituras:

- as óperas OC, MF, OR, AR, UL, e JO foram editadas comercialmente e a referência completa encontra-se na bibliografia;

- as árias *2, *27 e *29 foram editadas para uso privado por Thomas Ihlenfeldt, a quem agradecemos a generosidade com que cedeu o material, permitindo sua inclusão neste trabalho. Advertimos que qualquer uso das árias fora deste trabalho deve ter a permissão expressa do editor e

- a edição das partituras de AD (exceto a ária acima citada), LF, HE, TR e CP é de nossa autoria e foi feita a partir dos manuscritos originais da Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Qualquer uso do material fora deste trabalho requer a permissão expressa da autora.

Os símbolos à frente dos números de cada ária indicam respectivamente * = ária *tutti*, # = ária solo.

A informação entre parênteses indica, respectivamente, o personagem que canta e a localização da ária na ópera (ato/cena).

*2 – AD – Angenehmste westen Winde (Vênus, I/1).
#1 - AD – Es wird doch endlich geniessen (Adônis, II/1)
#2 - AD – Bäche, die ihr tränend spielet (Driante, III/10)

*4 - JA – Aber ach! Was will ich rächen? (Agripina, II/12).

#3 - LF – Ihr zaubrende Triebe (Anagilda I/5) (=*12)
#5 - LF - Die Vöglein erzehlen (Fernando e Clotilde, III/9)
*8 - LF - Wann wird mir das Glück sich zeigen (Anagilda, II/12).
*9 - LF – Die Fröhlichkeit tanzet (Anagilda, II/14).

#6 - LF - Enttschläfft ihr Sinnen (Clotilde, III/11) (= *11)

#8 - NB – Ich bin betrübt (Adina, III/6)

*17 - OC – Wallet nicht zu laut (Otávia, II/6).

#10 - MF – Seliger Stand (sexteto, I/1)

#11 - MF – Philomele, kräusle die Züge (Aloísia, I/1)

*20 - MF – Ach fraget die gequället Seele nicht (Pedro, I/7).

#12 - MF – Die Sternen lodern (Arcos, I/10)

#14 - MF – Non mi mirate (Mariane, II/4)

*21 - MF – Ti perdei, mio belo sole (Mariane, II/9).

*24 - MF – Ja, endlich wird mein wertes Leben (Mariane, III/8).

*26 - OR – Ihr fliegende Sänger (Orfeu, V/6).

#15 - AR – Kleine Vöglein (Arsinoe, I/1)

*27 - AR – Quanto dolci, quanto care (Arsinoe, I/1).

*29 - AR – Schweiget ihr? (Ptolomeu, II/2).

*33 - HE – Nimm unter tausend herben Thränen (Laodice, IV/3).

*35 - TR – Mio Core, che farai? (Luceio, I/5).

*36 - TR – Mein Herz schwimmt auf dem Leidens-Meer (Flávia, I/12).
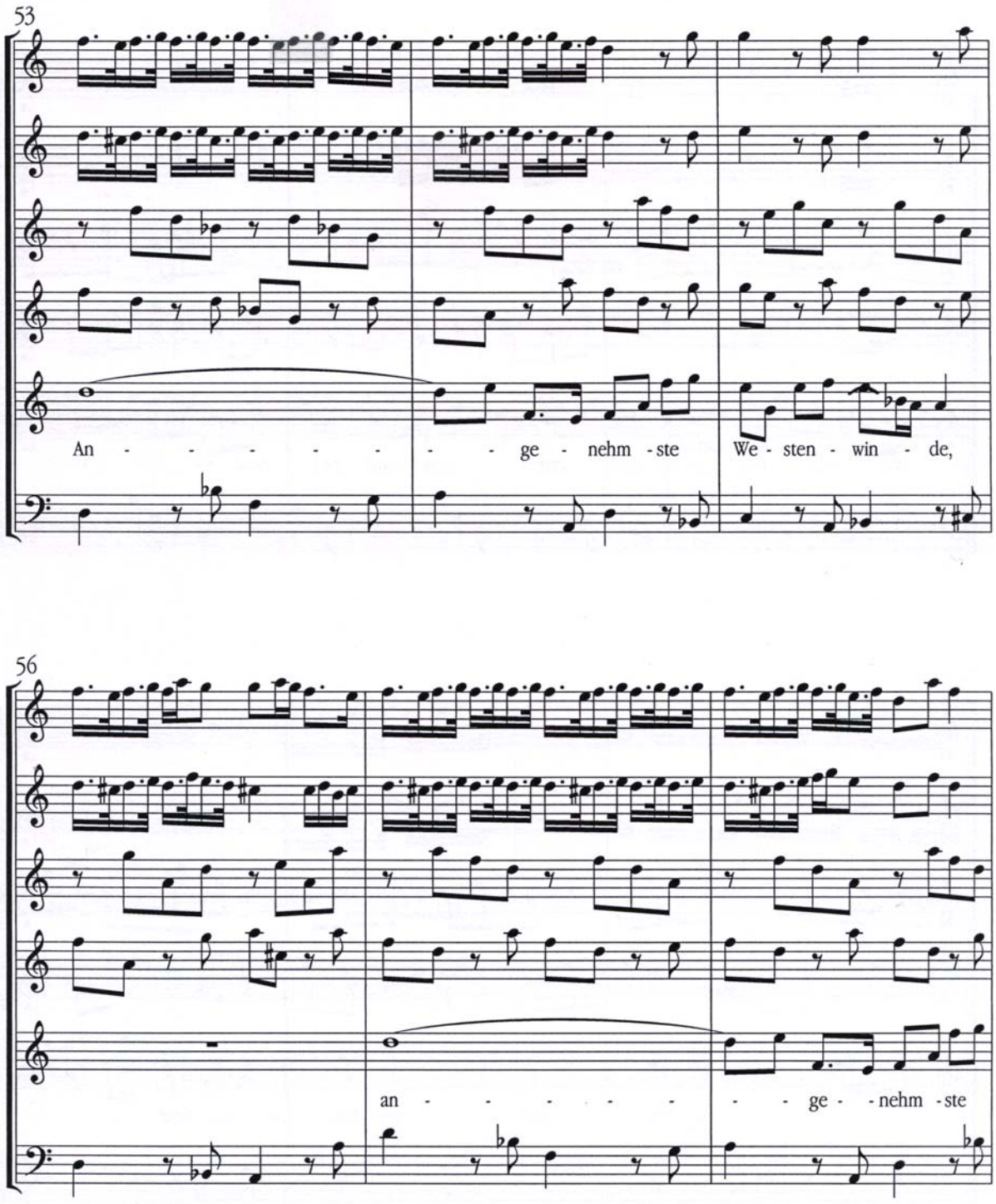
*38 - UL – Du angenehme Nachtigall (Penélope, I/4).
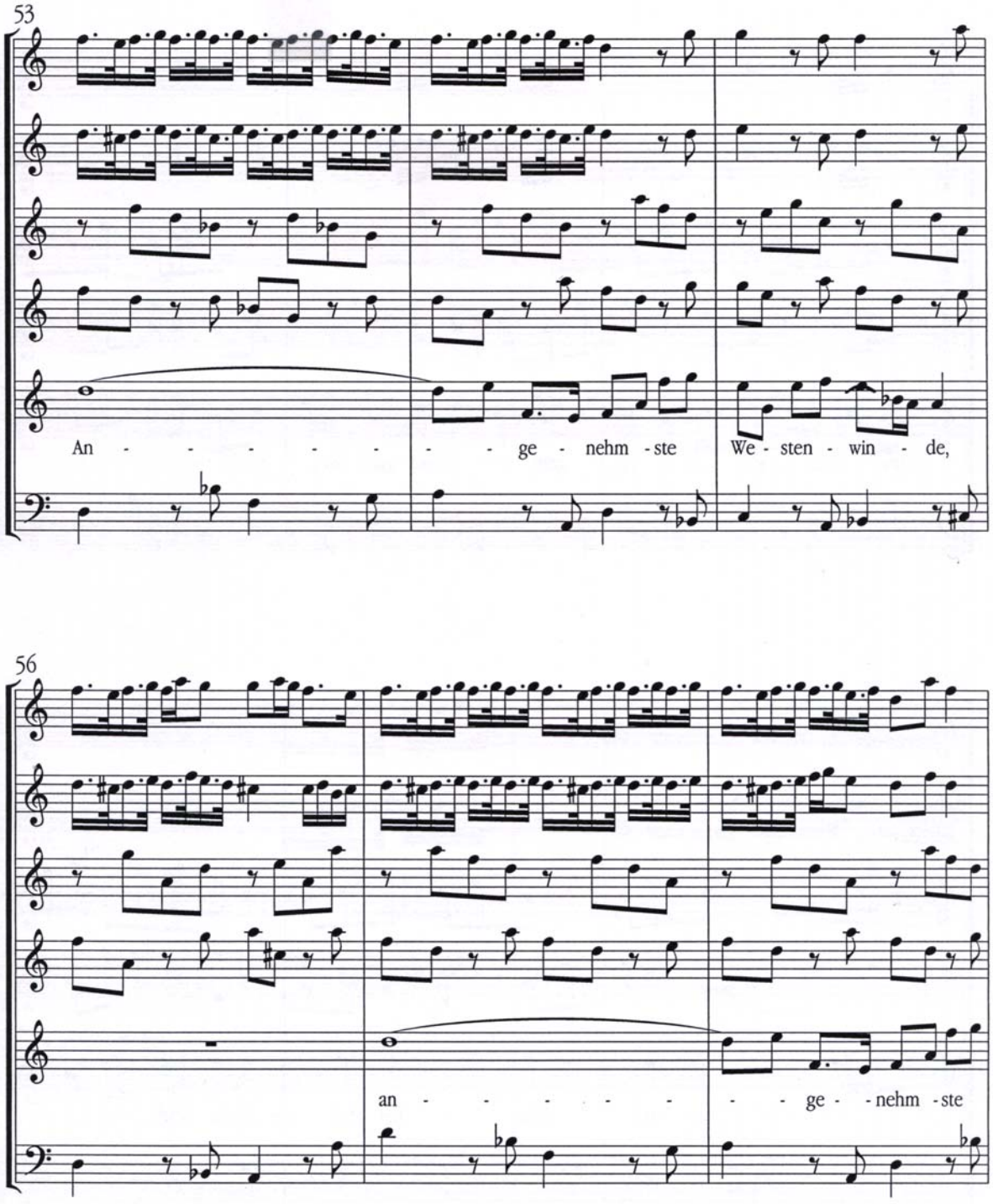
*41 - CP - Ni mormorare (Aurila, II/2).
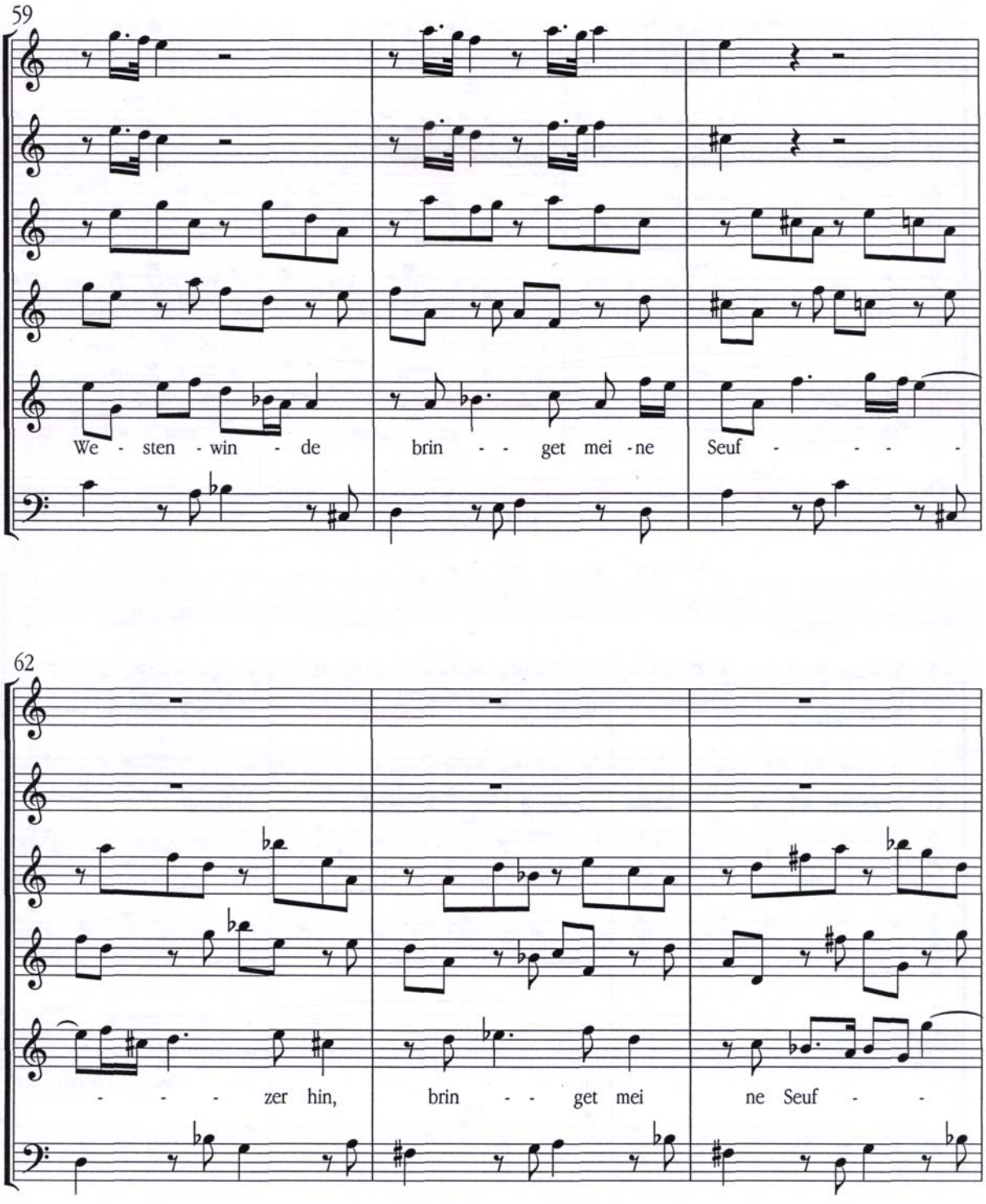
*42 – CP – Klarer Spiegel meines Leidens (Tirsis, II/8)
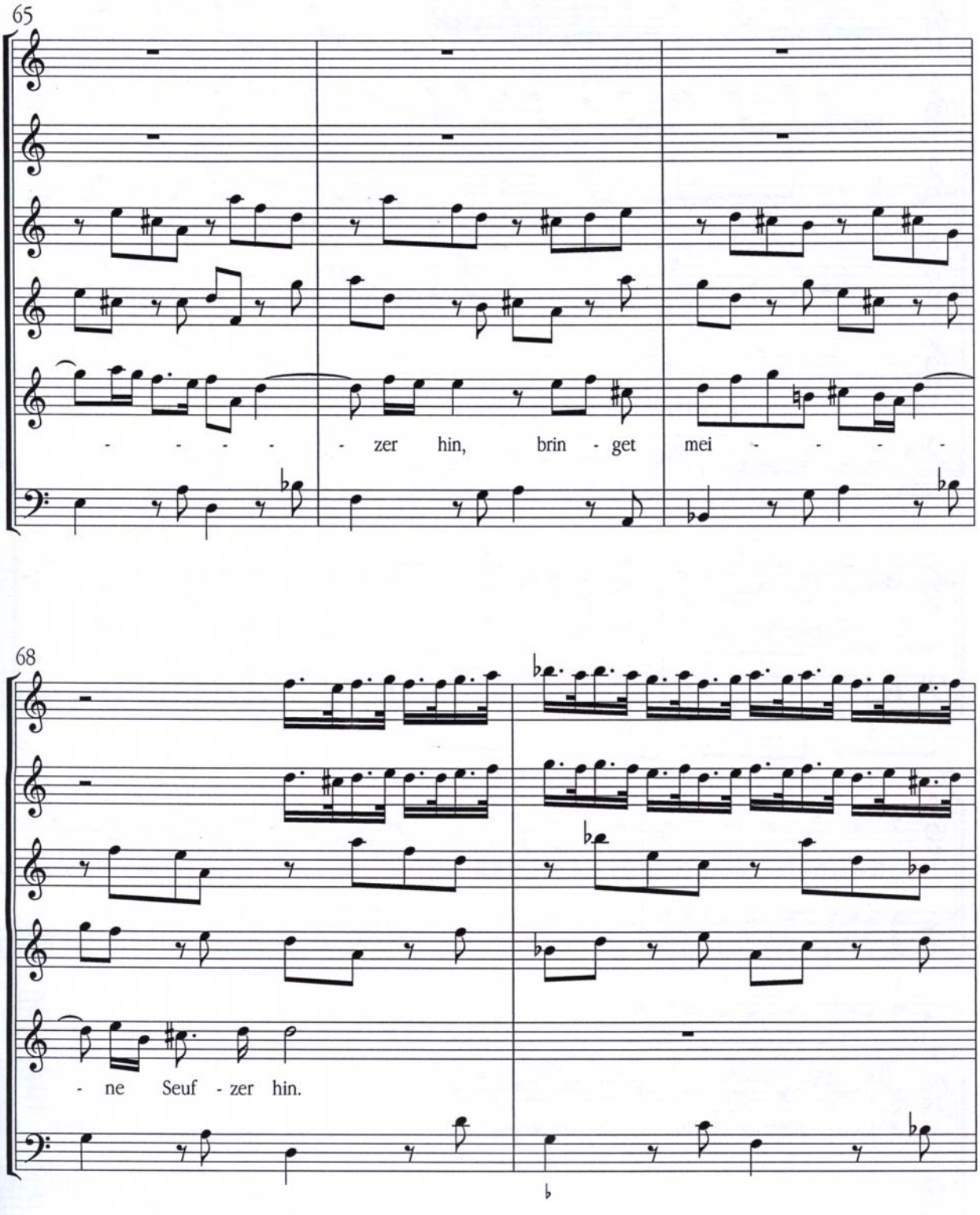
*43 - JO – Es gründet sich das Lob (Jodelet, IV, 3).
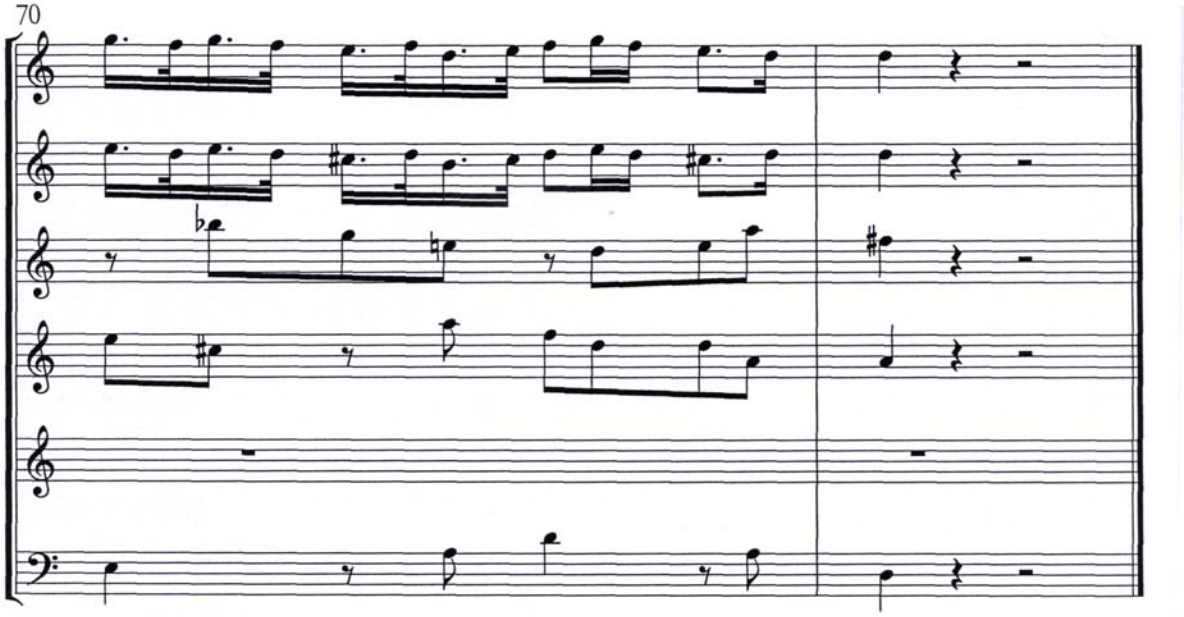
Ária *2 – Angenhemste Westenwinde (AD)




53
An - - - - - - - ge - nehm - ste We - sten - win - de,
56
an - - - - - - - ge - - nehm - ste
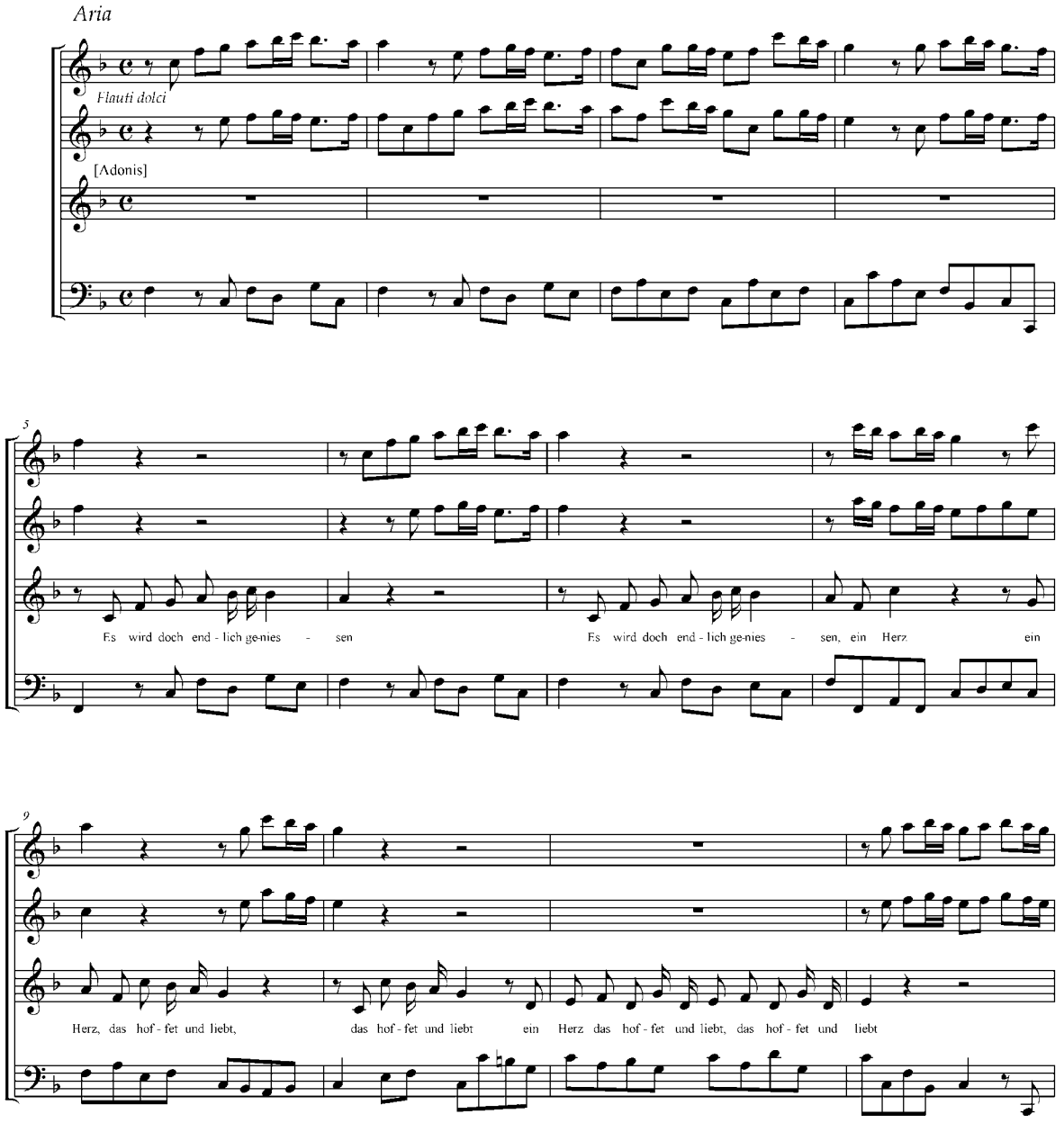

59
We - sten - win - de
brin - - get mei - ne
Seuf - - - -
62
- - - zer hin,
brin - - get mei
ne Seuf - -


65
- - - - - zer hin, brin - get mei - - - -
68
- ne Seuf - zer hin.
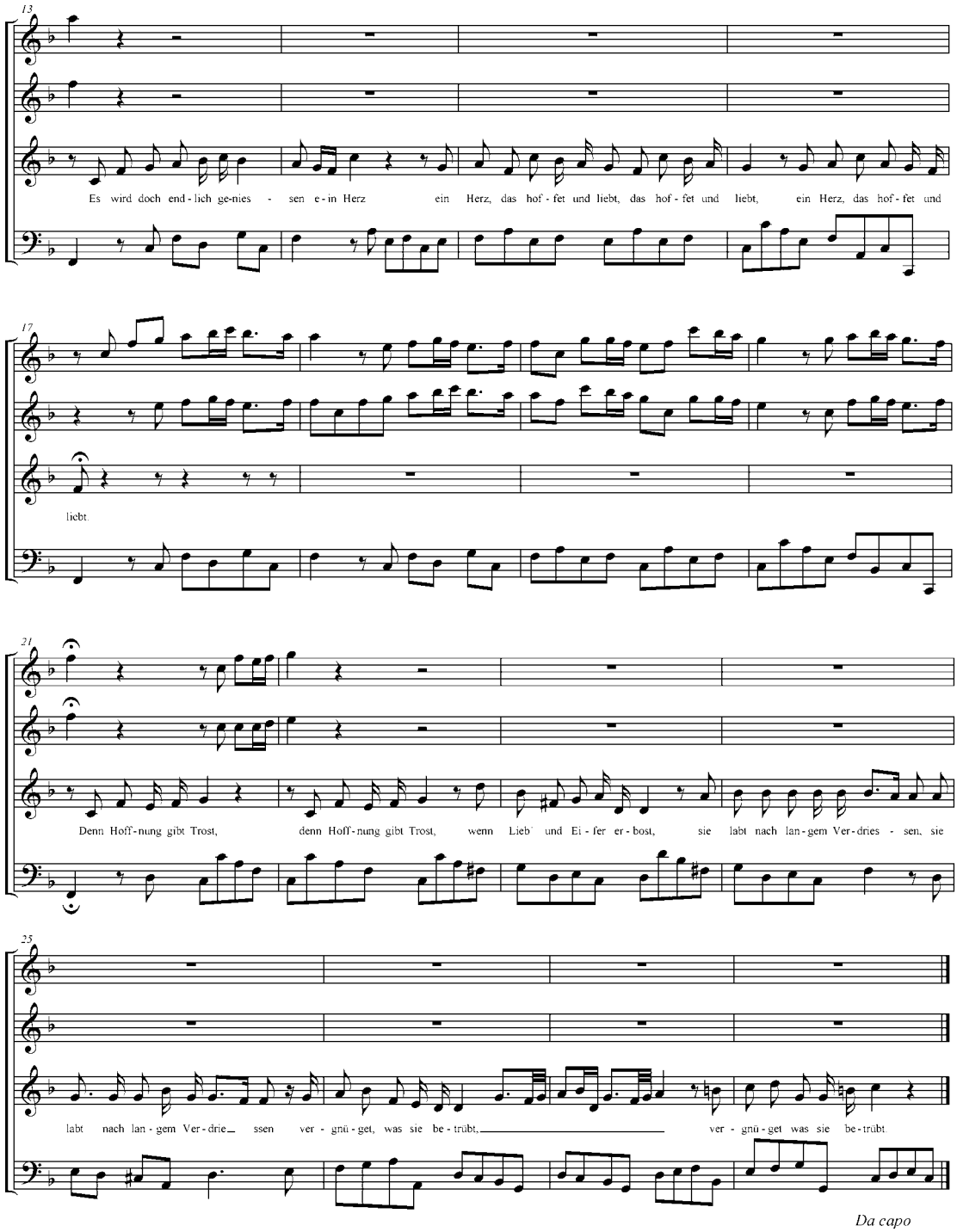

70

AD - Es wird doch endlich geniessen #1 (II/1)

R. Keiser
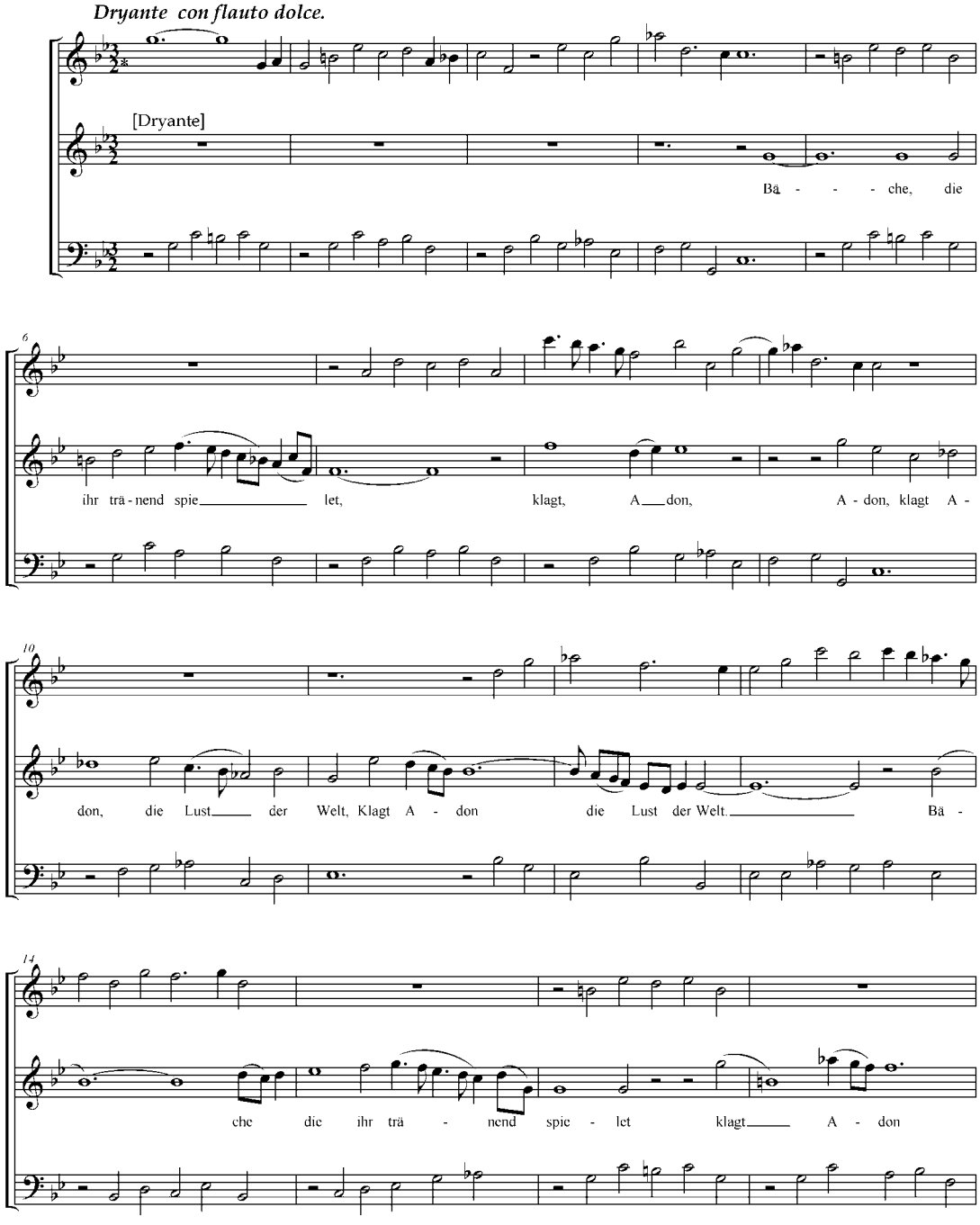


Lucia B. Carpena


13
Es wird doch end - lich ge-nies - sen e - in Herz ein Herz, das hof - fet und liebt, das hof - fet und liebt, ein Herz, das hof - fet und
17
liebt.
21
Denn Hoff - nung gibt Trost, denn Hoff - nung gibt Trost, wenn Lieb' und Ei - fer er - bost, sie labt nach lan - gem Ver - dries - sen, sie
25
labt nach lan - gem Ver - drie_ ssen ver - gnü - get, was sie be - trübt, ver - gnü - get was sie be - trübt
Da capo
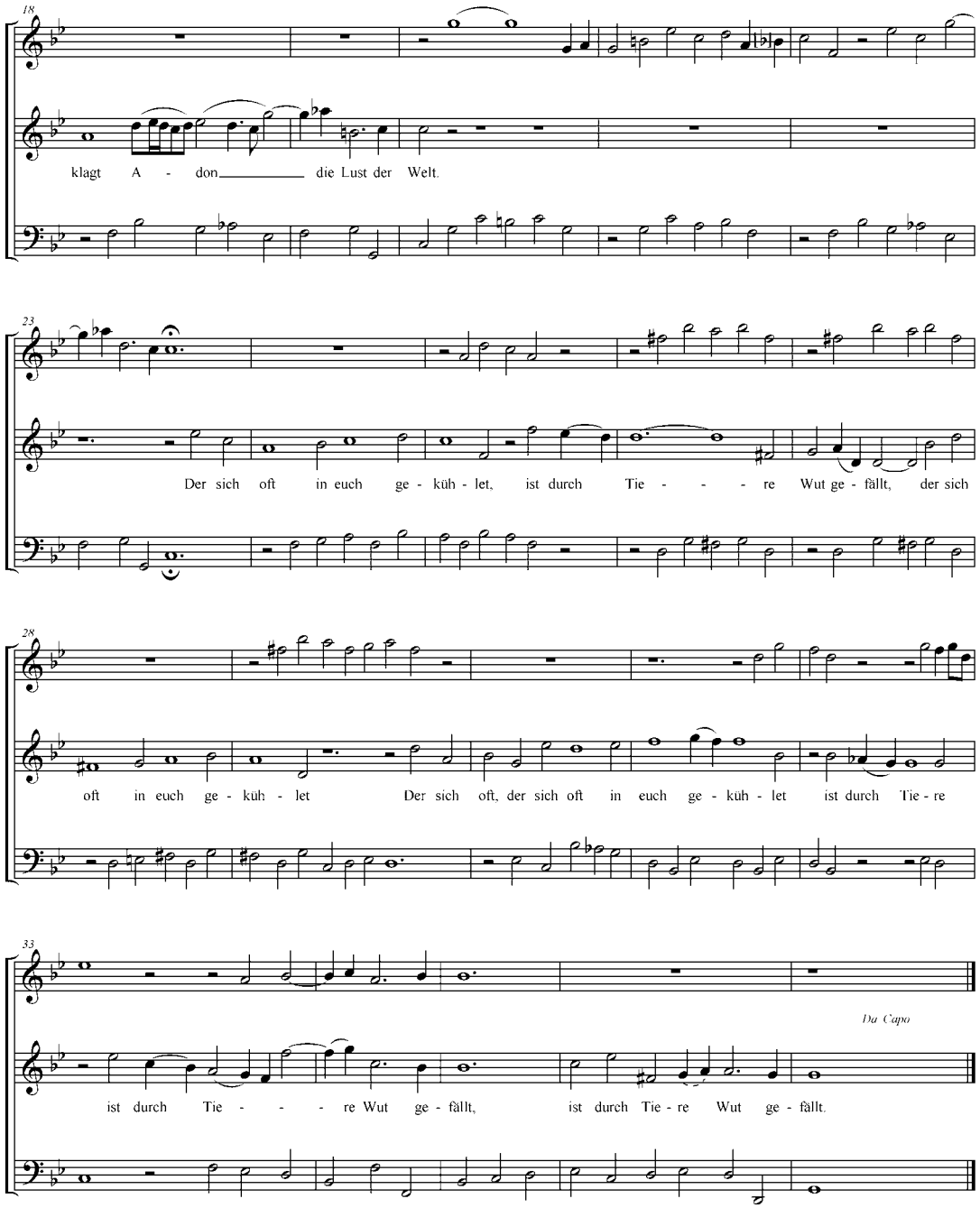
AD - Bäche, die ihr tränend spielet #2 (III/10)

R. Keiser

La stroffa 3za.
Dryante con flauto dolce.
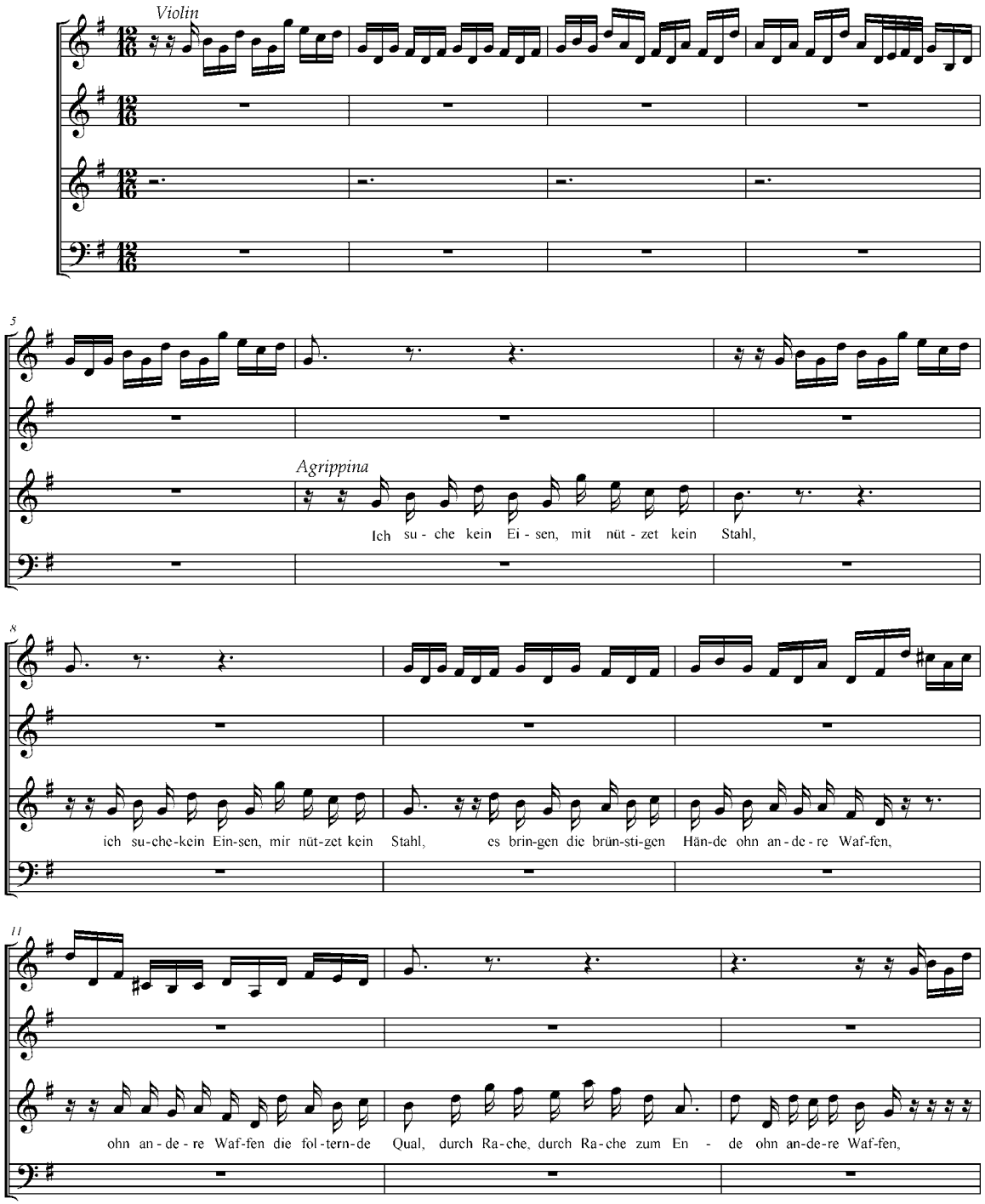


* esta é a informação original do manuscrito
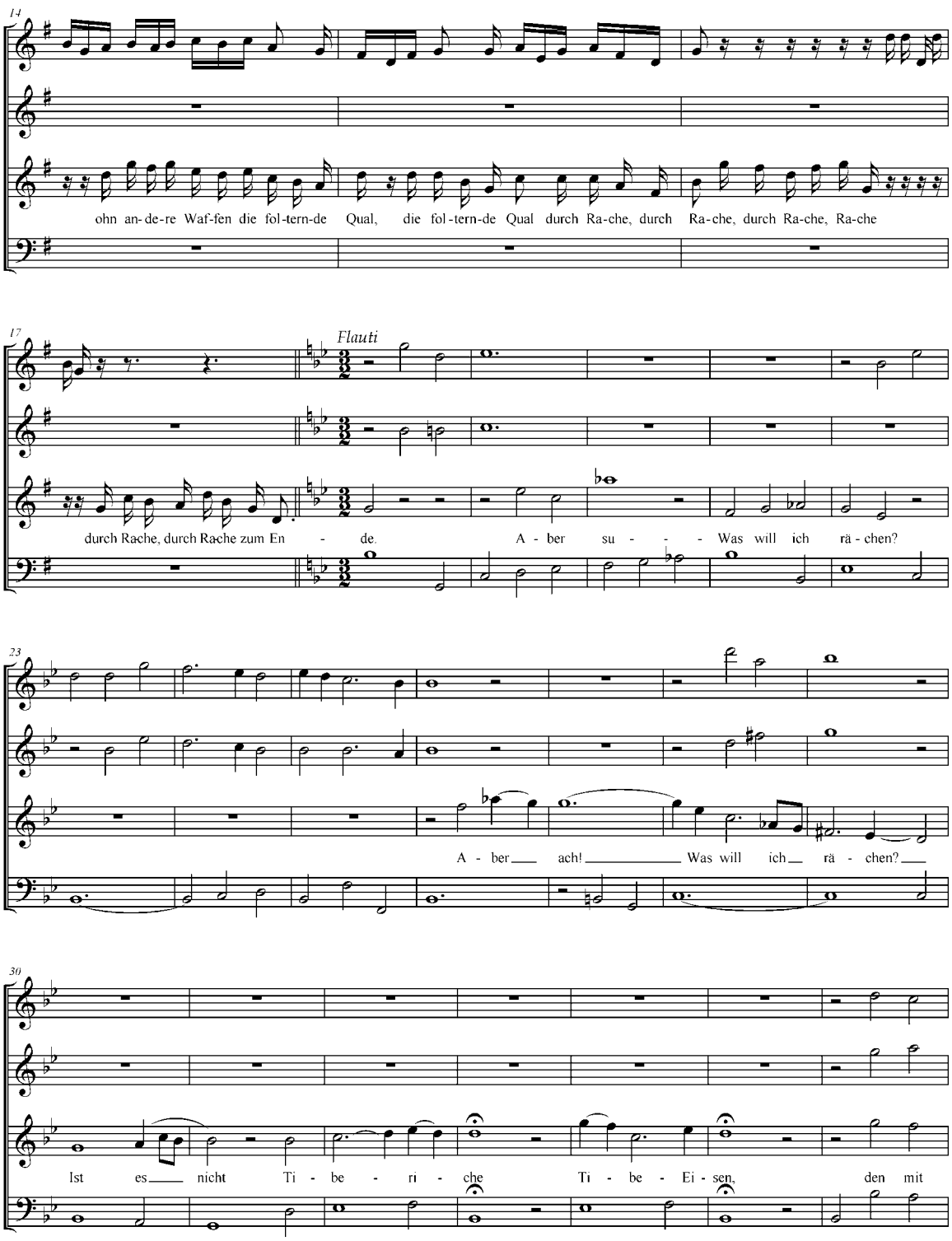

18
klagt A - don die Lust der Welt.
23
Der sich oft in euch ge - küh - let, ist durch Tie - - - re Wut ge - fällt, der sich
28
oft in euch ge - küh - let Der sich oft, der sich oft in euch ge - küh - let ist durch Tie - re
33
Da Capo
ist durch Tie - - - re Wut ge - fällt, ist durch Tie - re Wut ge - fällt.
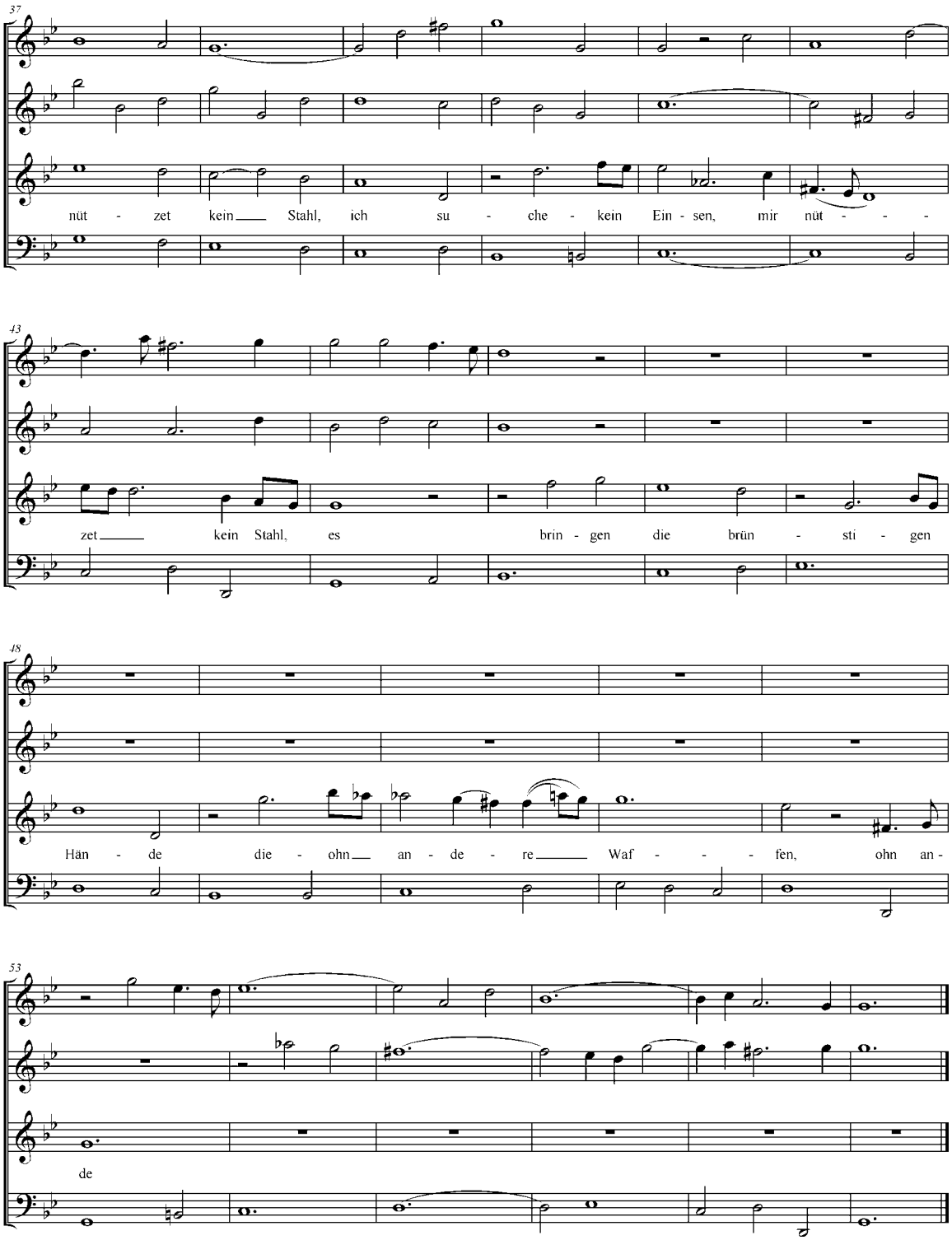
JA - Aber ach! Was will ich rächen? *4 (II-12)

R. Keiser
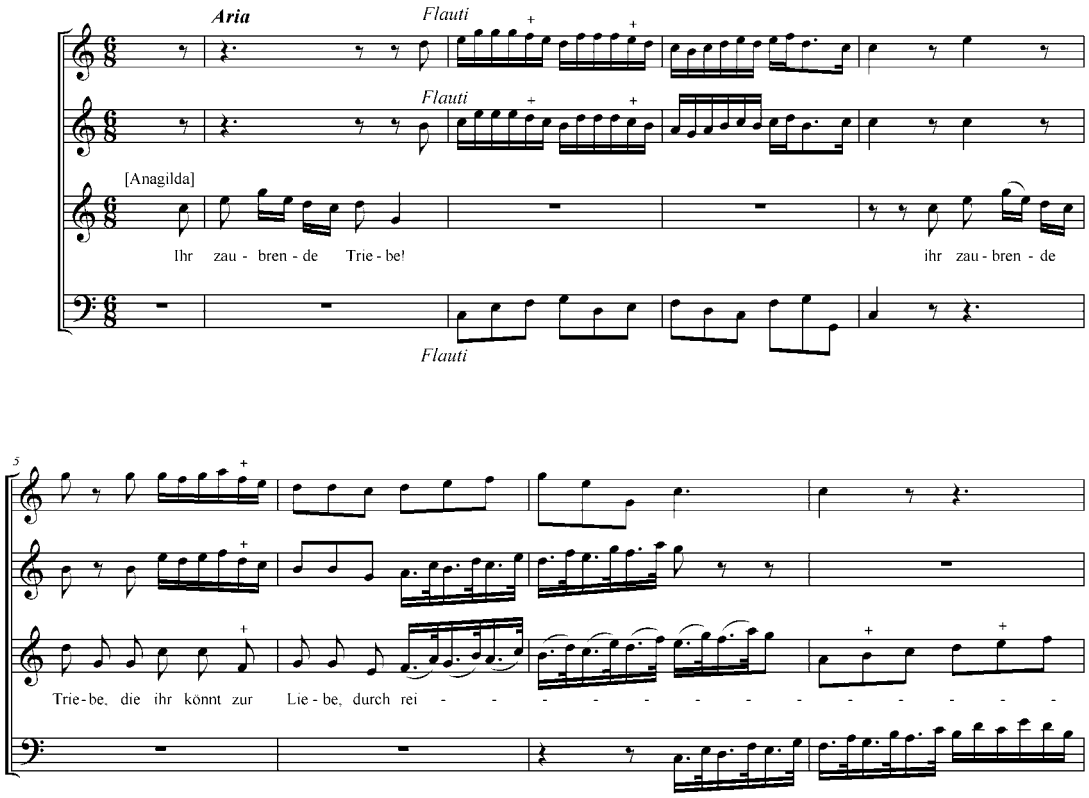


Lucia B. Carpena


14
ohn an-de-re Waf-fen die fol-tern-de Qual, die fol-tern-de Qual durch Ra-che, durch Ra-che, durch Ra-che, Ra-che
17
Flauti
durch Rache, durch Rache zum En - de. A - ber su - - - Was will ich rä - chen?
23
A - ber ach! Was will ich rä - chen?
30
Ist es nicht Ti - be - ri - che Ti - be - Ei - sen, den mit


37
nüt - zet kein Stahl, ich su - che - kein Ein - sen, mir nüt - - -
43
zet kein Stahl, es brin - gen die brün - sti - gen
48
Hän - de die - ohn an - de - re Waf - - - fen, ohn an -
53
de

LF - Ihr zaubrende Triebe! #3 (I/5) - (*12)

R. Kaiser



Lucia B. Carpena

2

9

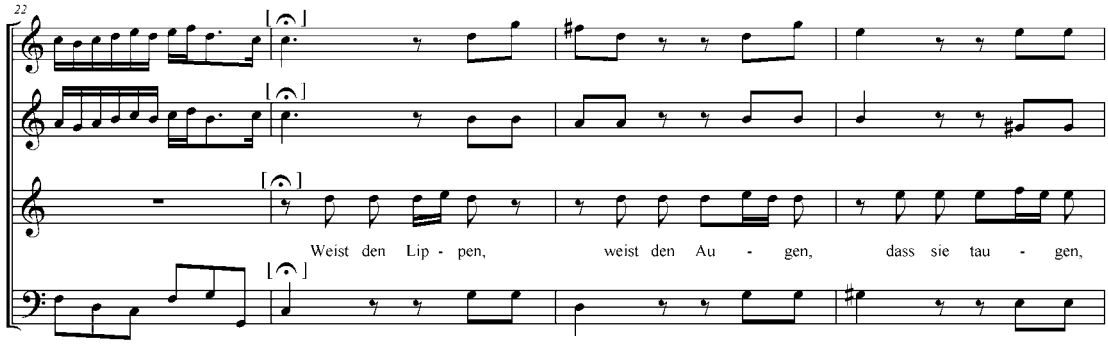
- - - zen be - we - gen. Ihr zau - bren - de
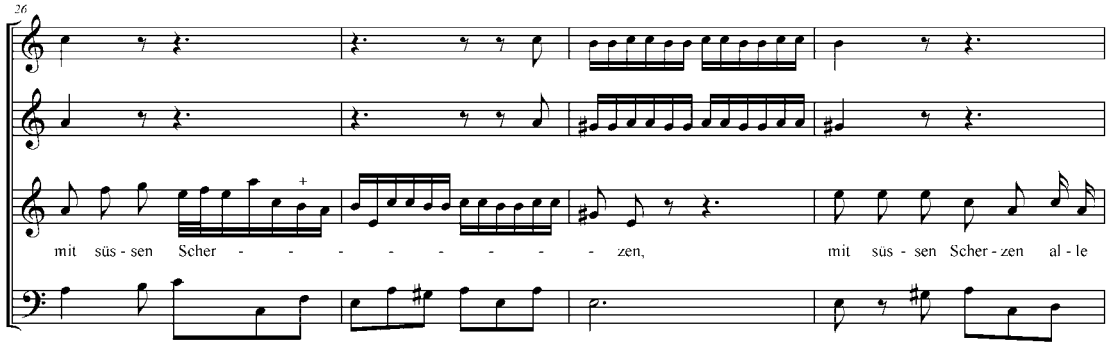
13
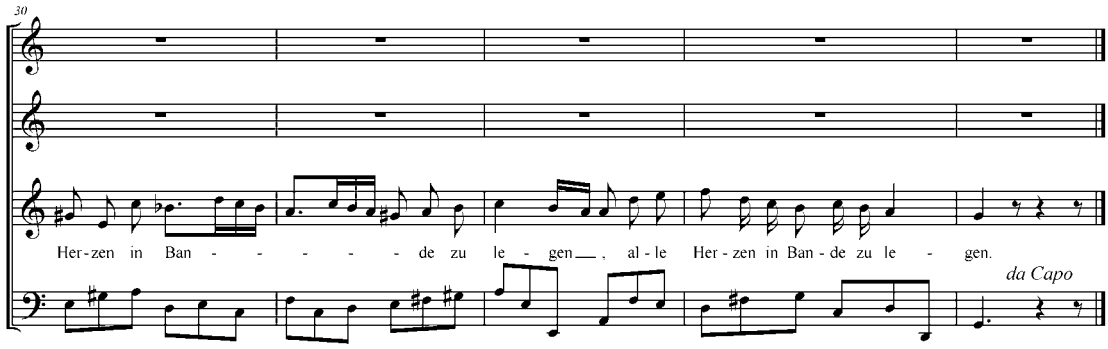
Trie - be die ihr könnt zur Lie - be durch rei - - - - - - - - - - - - - -

17

zen be-we - gen, die ihr könnt zur Lie - be durch rei - - - - - zen be-we - gen.


22
Weist den Lip - pen, weist den Au - gen, dass sie tau - gen,
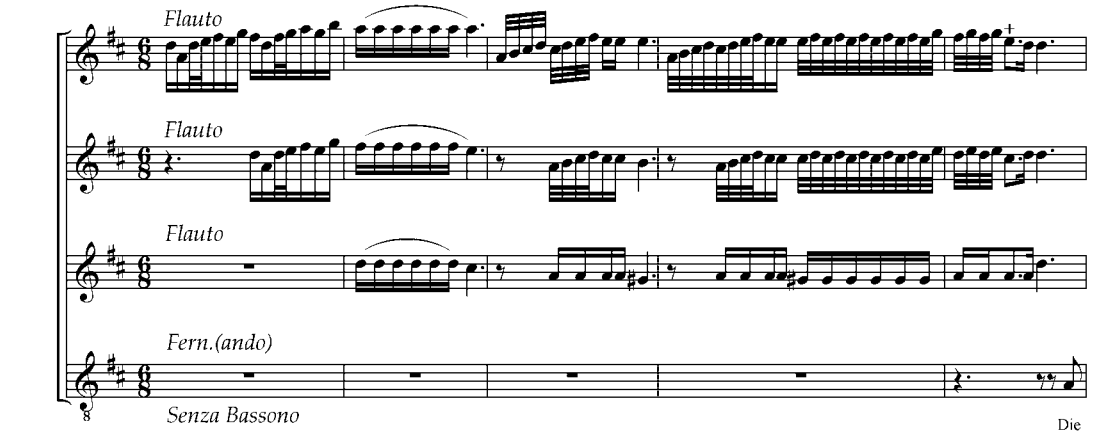

26
mit süs - sen Scher - - - - - - - - - zen, mit süs - sen Scher - zen al - le

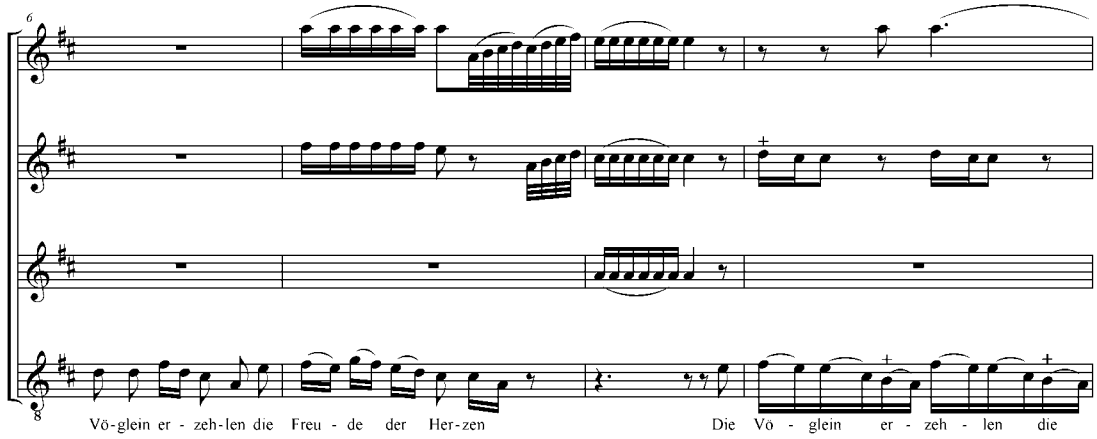

30
Her - zen in Ban - - - - - de zu le - gen, al - le Her - zen in Ban - de zu le - gen.
da Capo

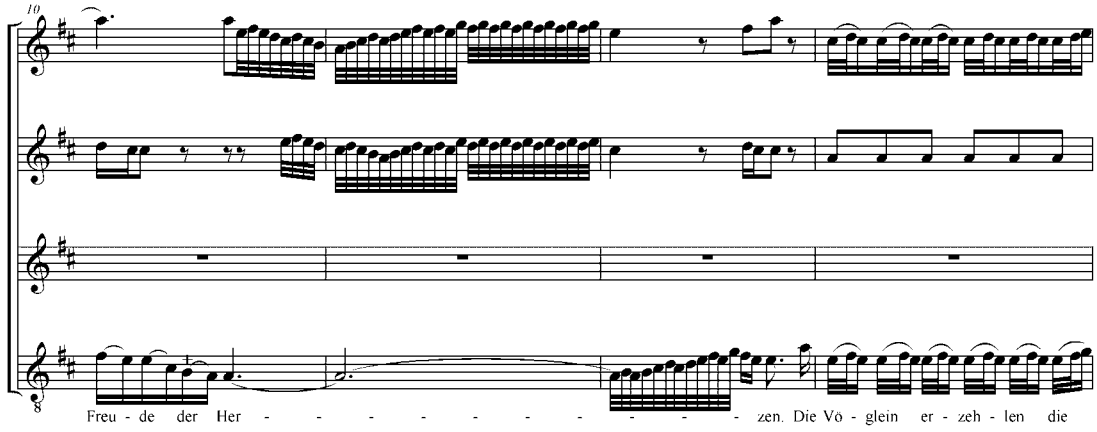
LF - Die Vöglein erzehlen #5 (III/9)

R. Keiser
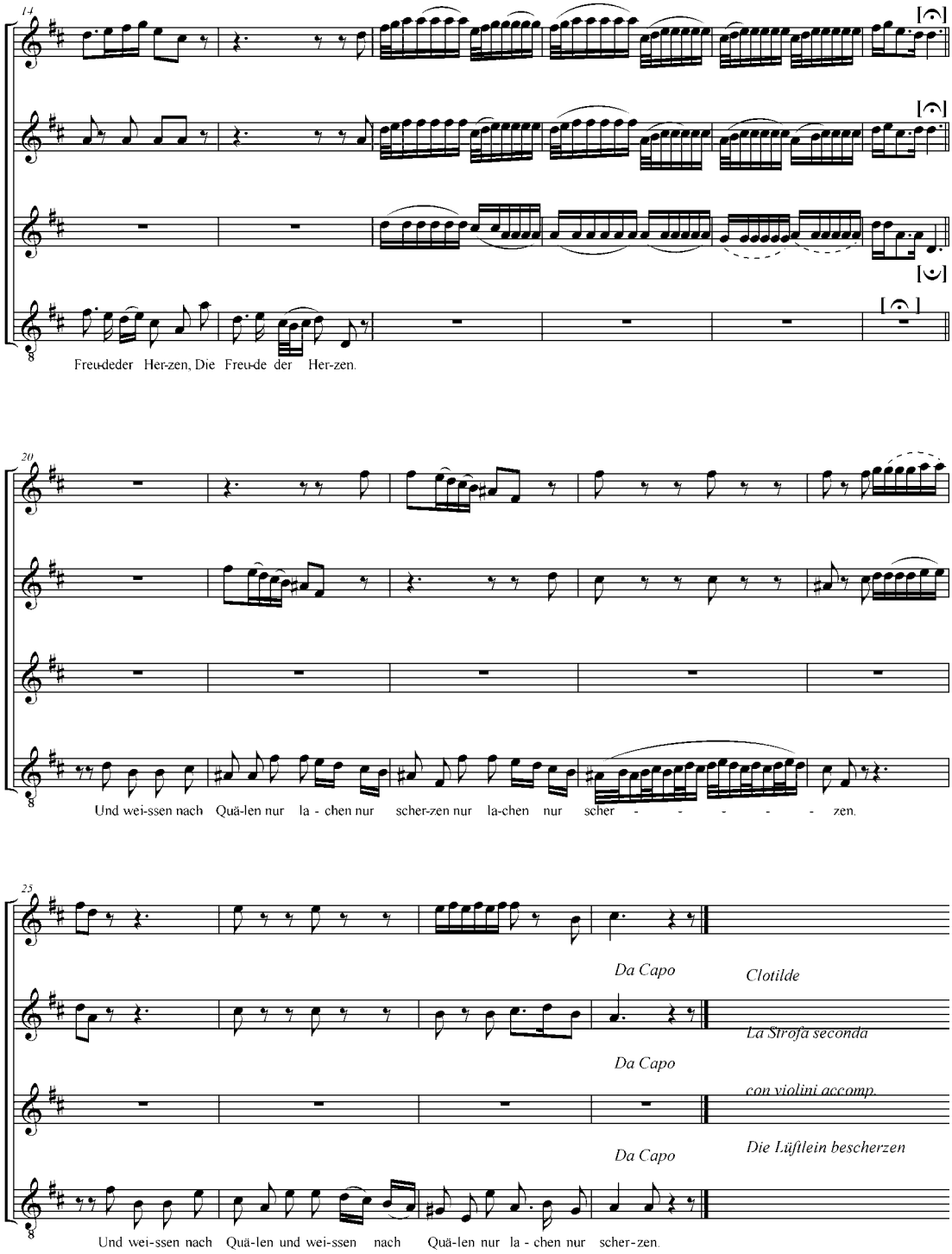
Aria. 2 volte
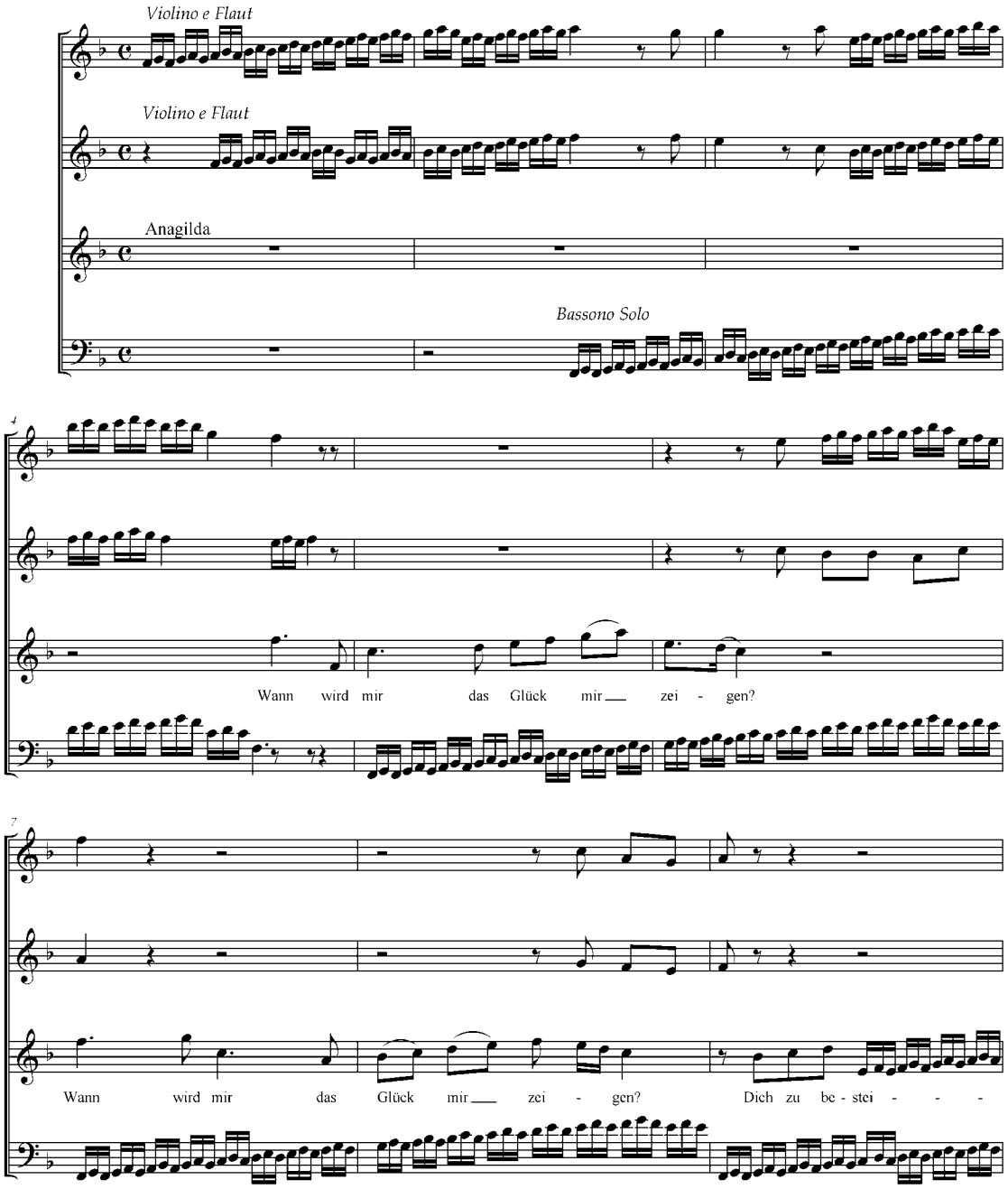






Lucia B. Carpena
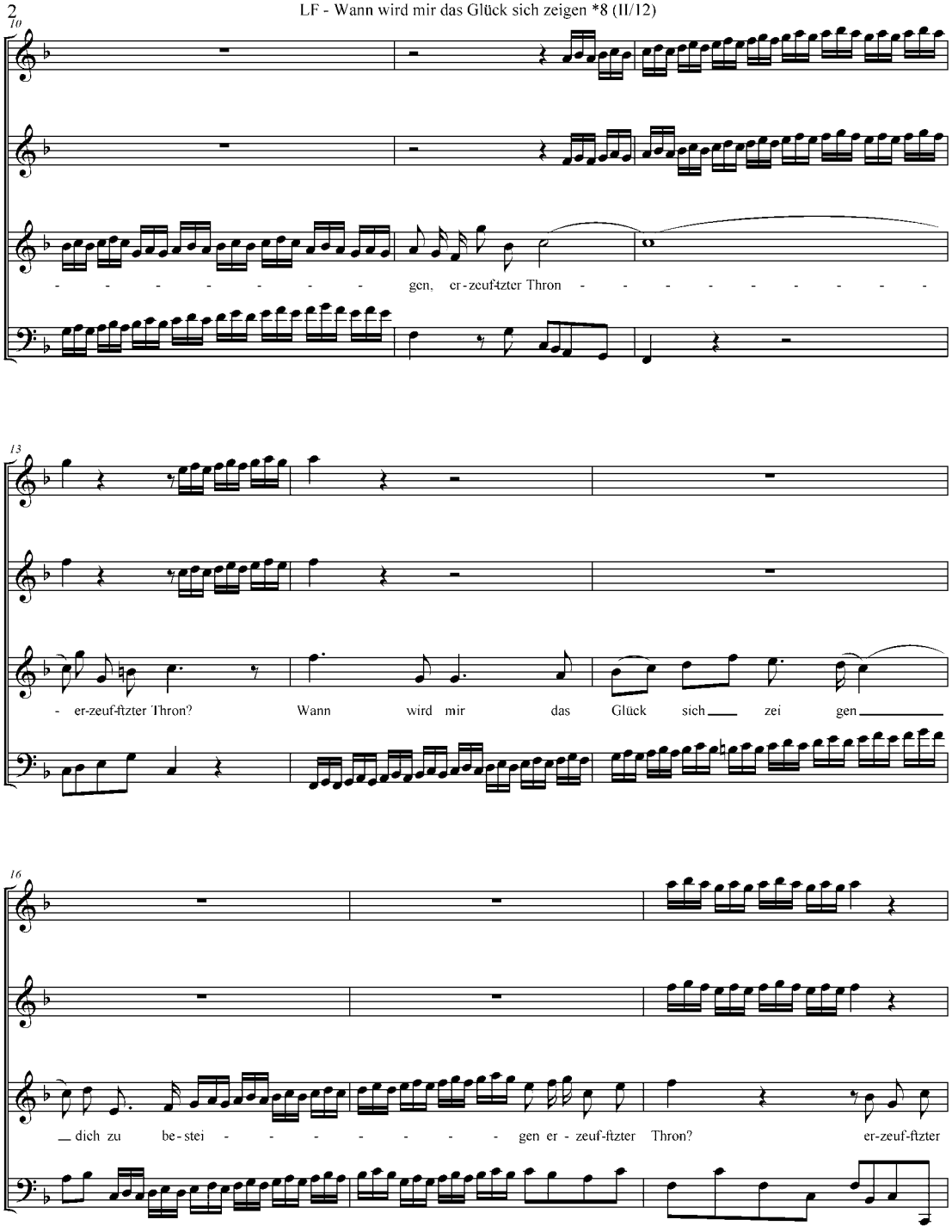

14
Freu-de der Her-zen, Die Freu-de der Her-zen.
20
Und wei-ssen nach Quä-len nur la - chen nur scher-zen nur la-chen nur scher - - - - - - zen.
25
Da Capo
Clotilde
La Strofa seconda
Da Capo
con violini accomp.
Da Capo
Die Lüftlein bescherzen
Und wei-ssen nach Quä-len und wei-ssen nach Quä-len nur la - chen nur scher-zen.
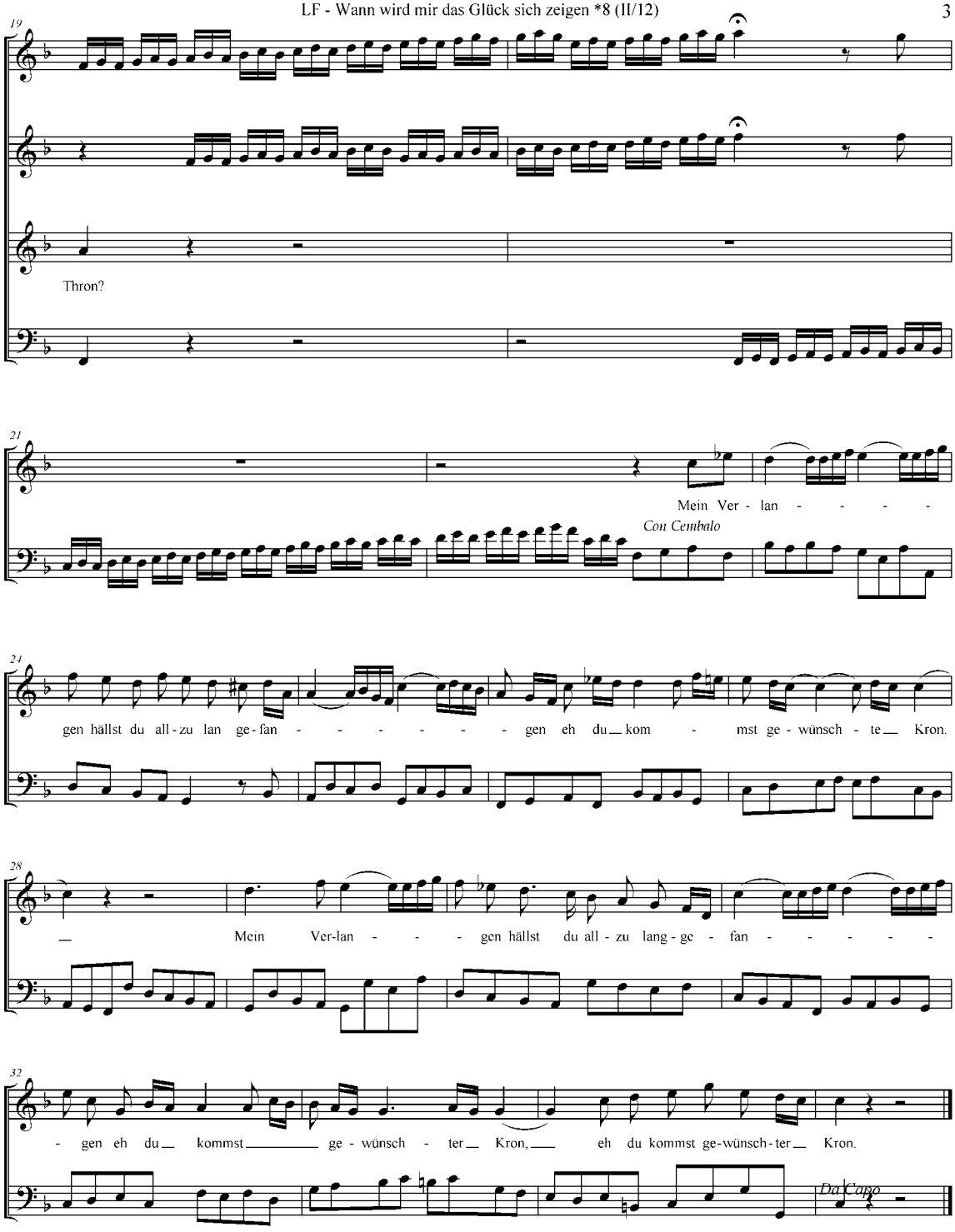
LF - Wann wird mir das Glück sich zeigen *8 (II/12)

R. Keiser
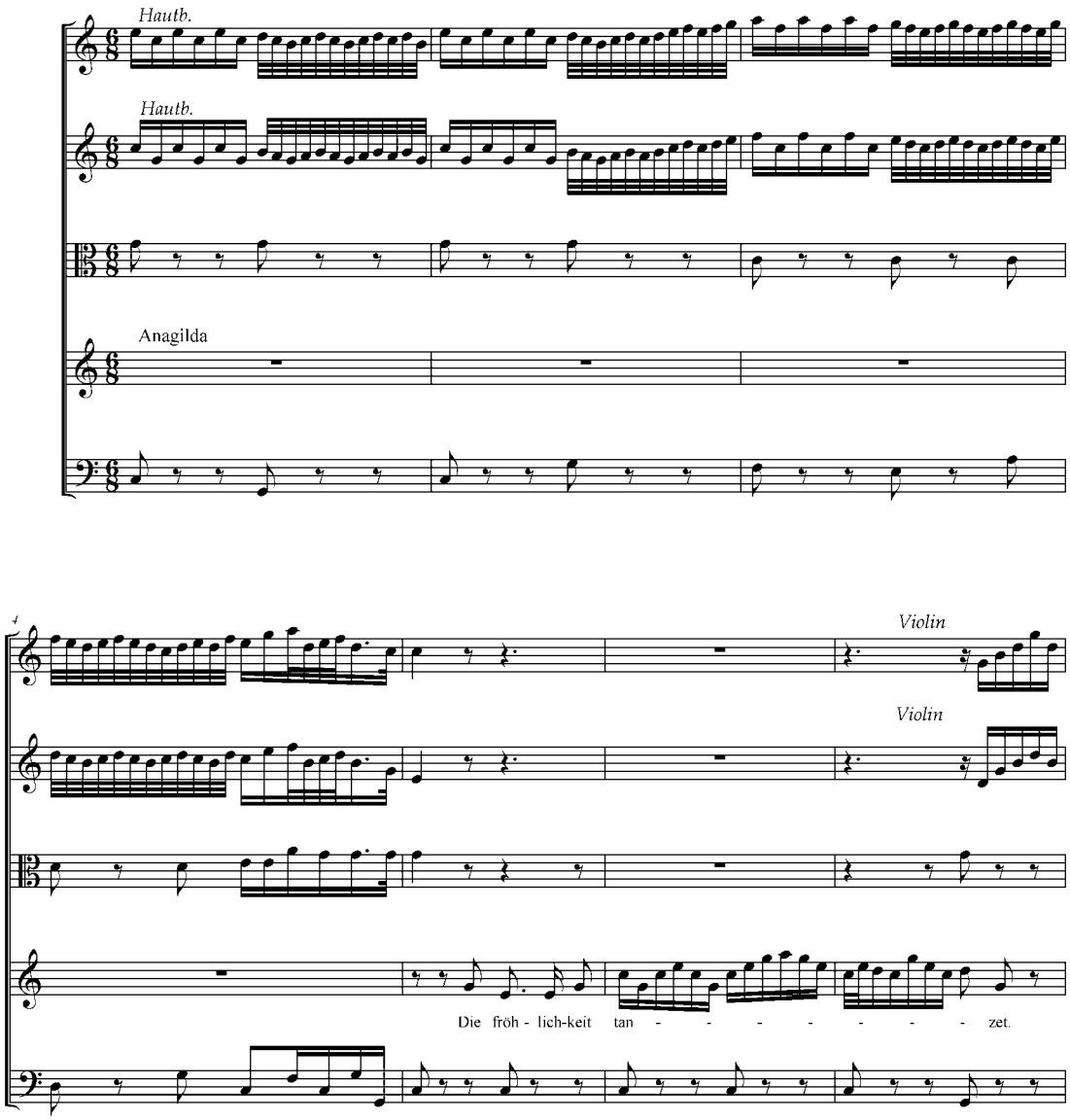


Lucia B. Carpena

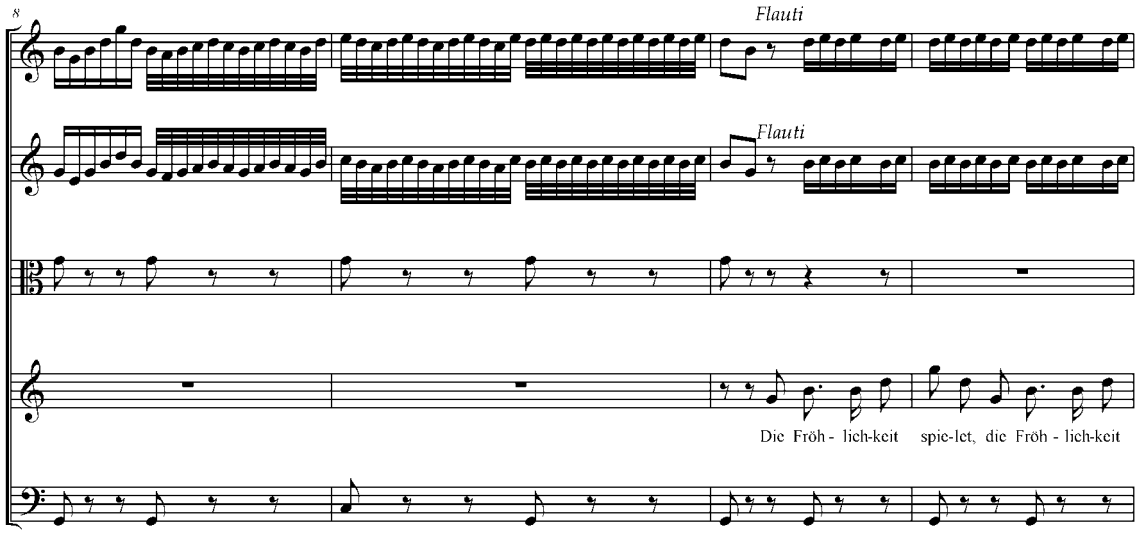

10
gen, er-zeuf-tzter Thron
13
er-zeuf-ftzter Thron?
Wann wird mir das Glück sich zei gen
16
dich zu be-stei gen er-zeuf-ftzter Thron?
er-zeuf-ftzter

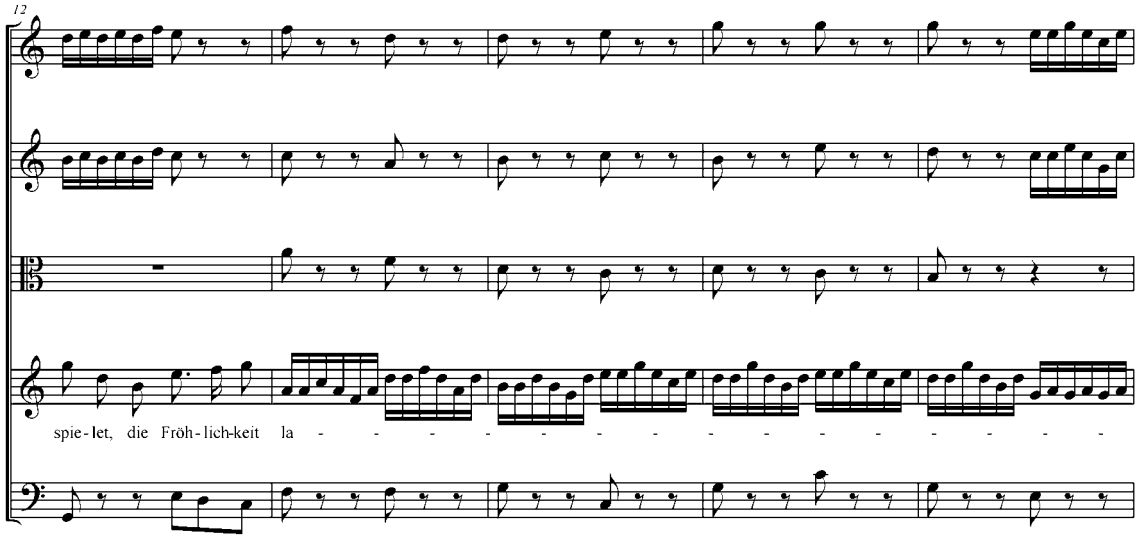

19
Thron?
21
Mein Ver - lan - - - - -
Con Cembalo
24
gen hällst du all - zu lan ge - fan - - - - - - - gen eh du kom - mst ge - wünsch - te Kron.
28
Mein Ver-lan - - - gen hällst du all - zu lang - ge - fan - - - - -
32
- gen eh du kommst ge - wünsch - ter Kron, eh du kommst ge-wünsch - ter Kron.
Da Capo
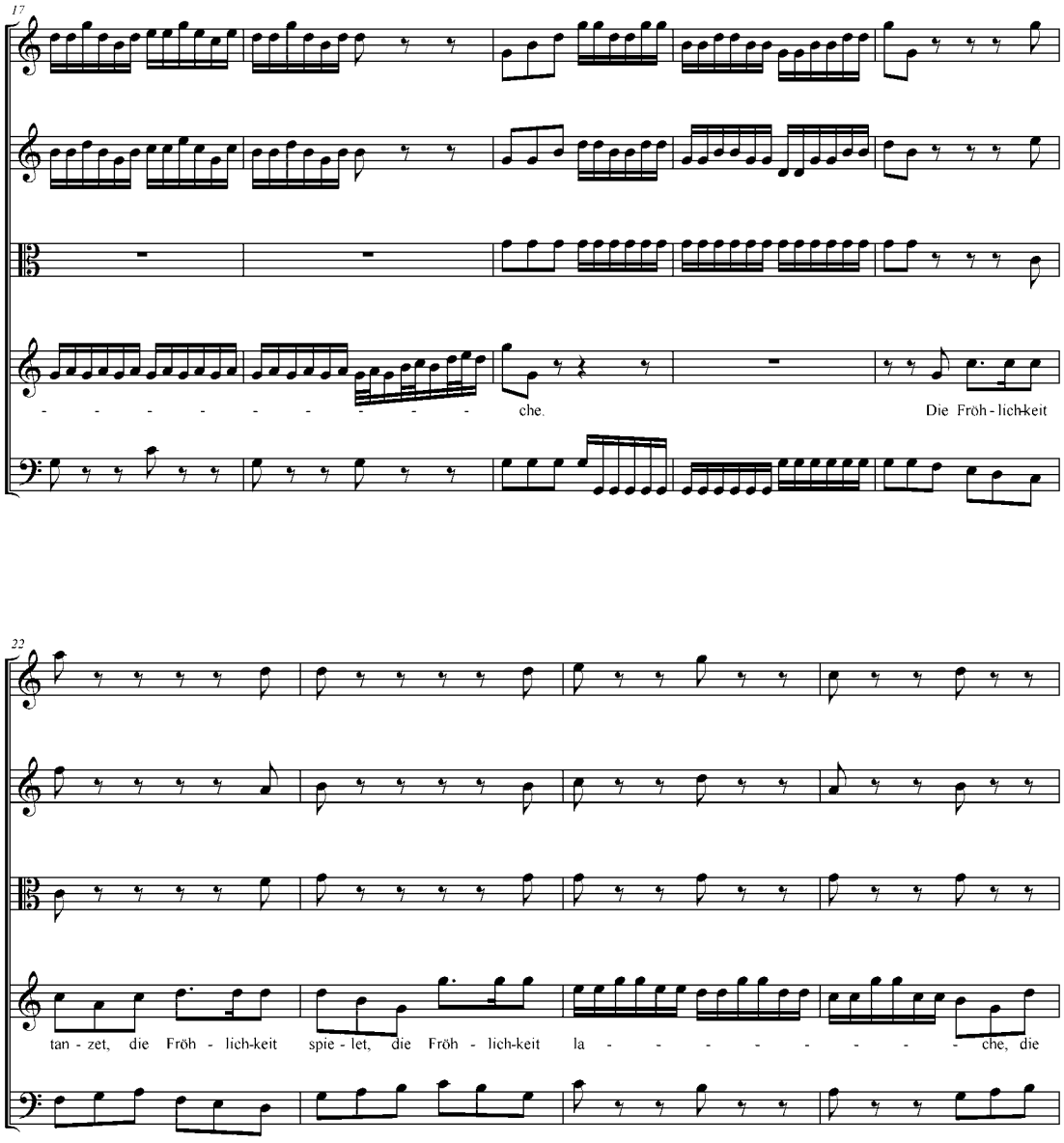
LF - Die Fröhlichkeit tanzet *9 (II/14)
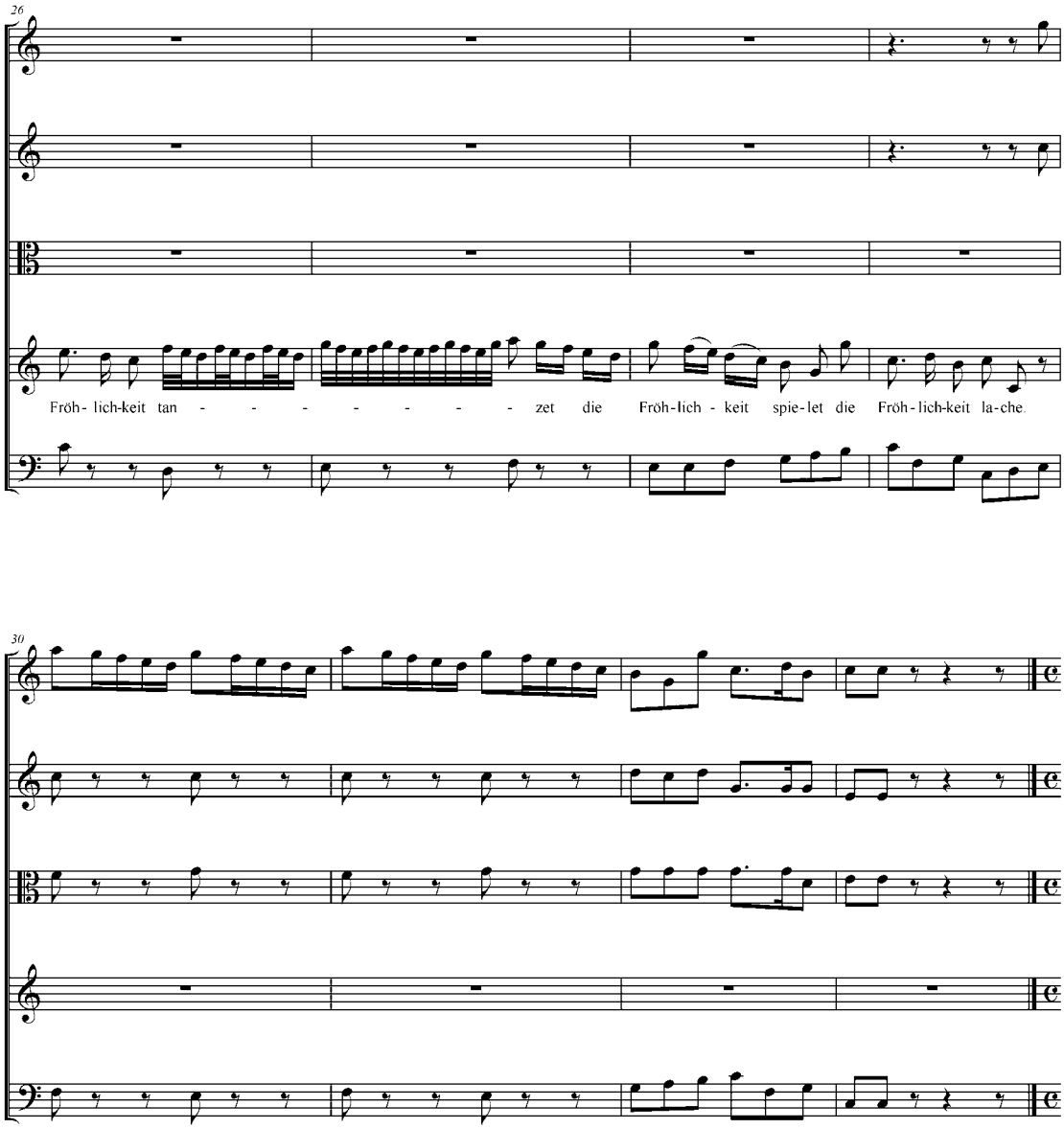
R. Keiser
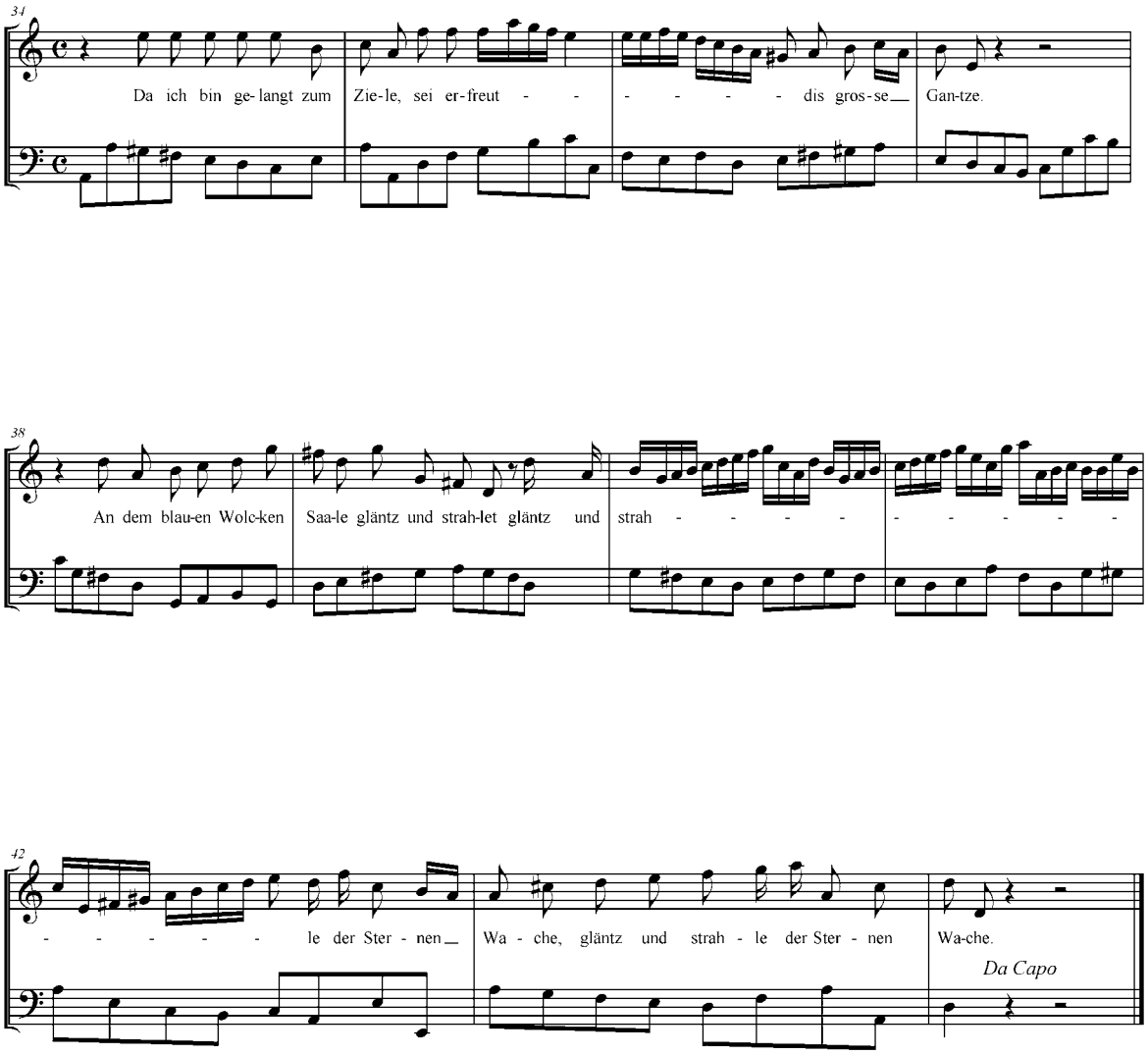



8
Flauti
Flauti
Die Fröh - lich-keit spie-let, die Fröh - lich-keit


12
spie - let, die Fröh - lich-keit la - - - - - - - - - - - - - - -
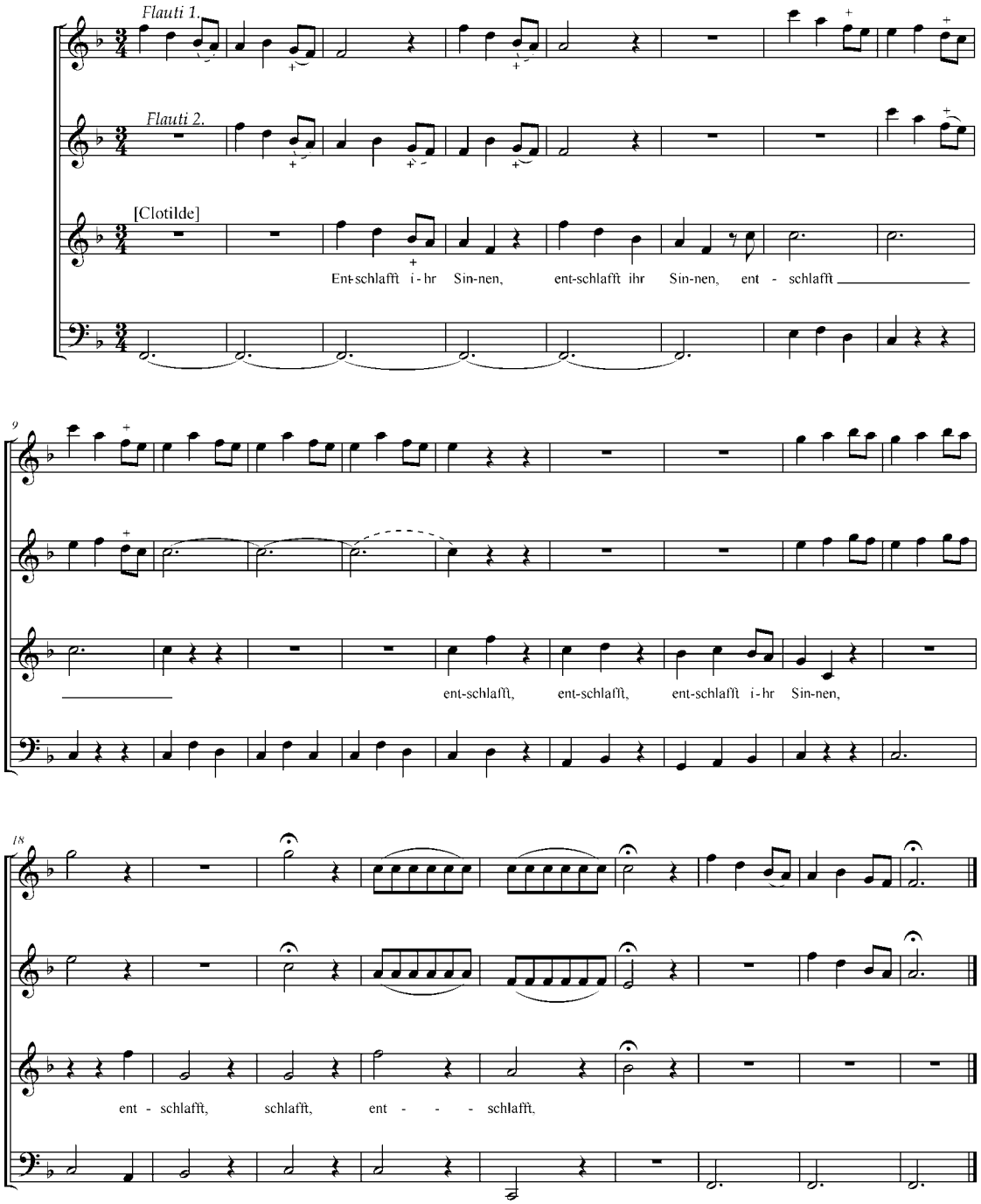

17
che.
Die Fröh - lich-keit
22
tan - zet, die Fröh - lich-keit spie - let, die Fröh - lich-keit la - che, die


26
Fröh- lich-keit tan - - - - - - - - - zet die Fröh-lich - keit spie-let die Fröh-lich-keit la-che.
30


34
Da ich bin ge-langt zum Zie-le, sei er-freut - - - - - - dis gros-se Gan-tze.
38
An dem blau-en Wolc-ken Saa-le gläntz und strah-let gläntz und strah - - - - - - - - - - -
42
- - - - - - le der Ster - nen Wa - che, gläntz und strah - le der Ster - nen Wa-che.
Da Capo
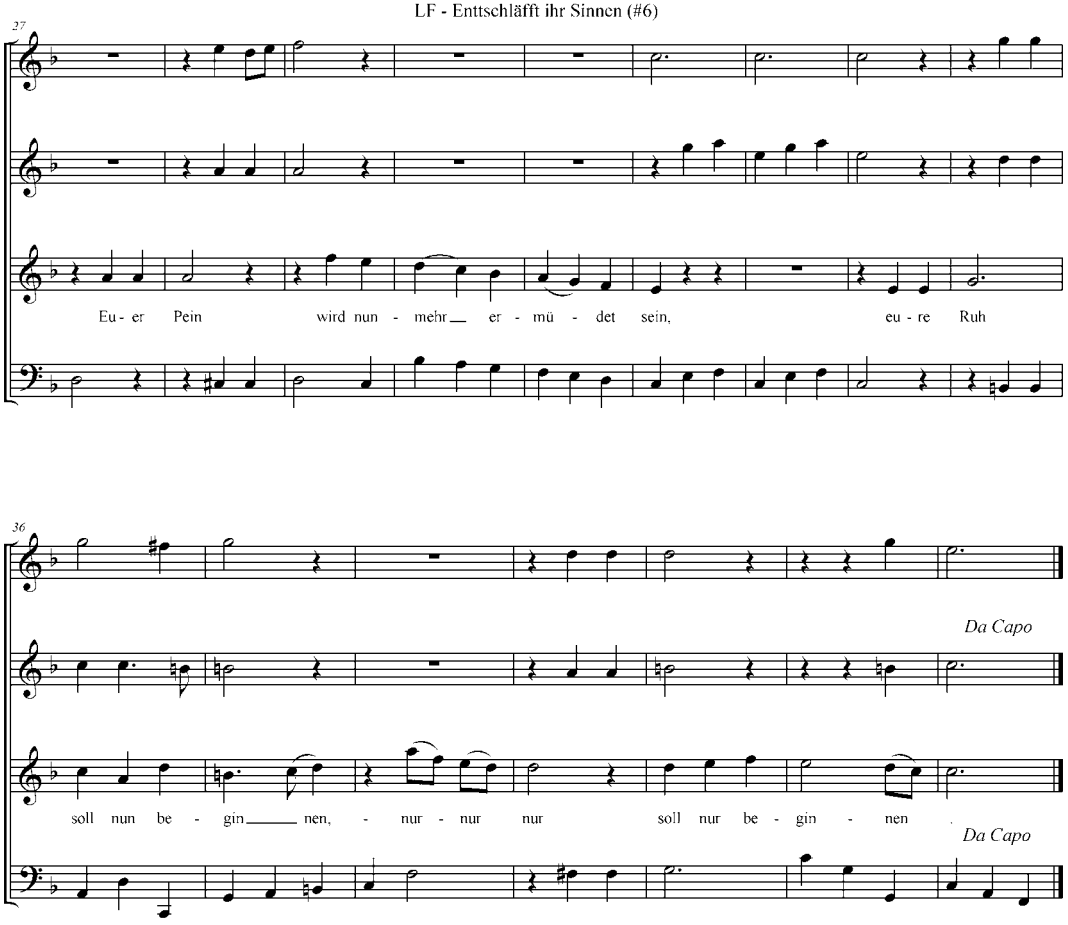
LF - Enttschläfft ihr Sinnen #6 (III/11) - (*11)

R. Keiser
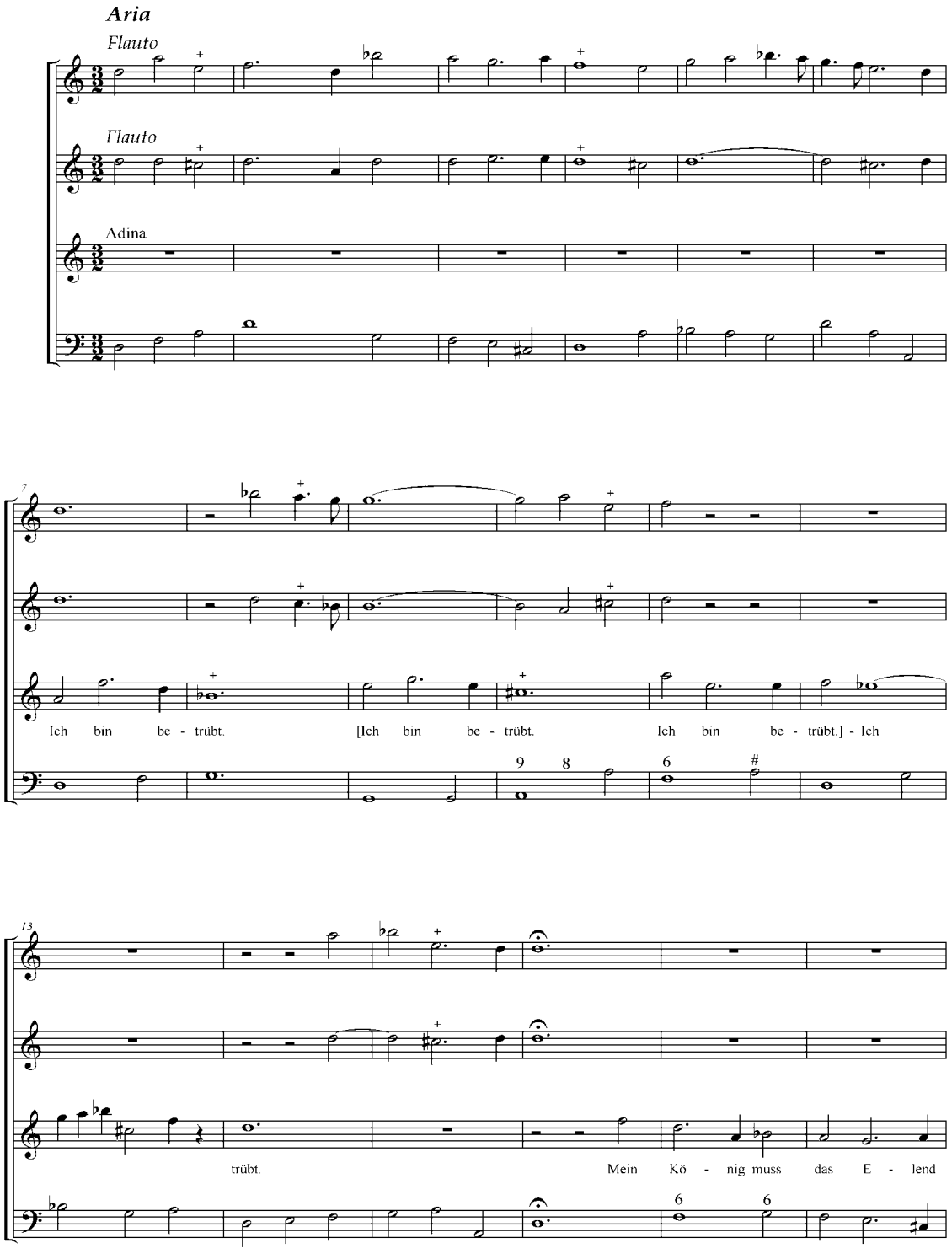


Lucia B. Carpena

LF - Enttschläfft ihr Sinnen (#6)
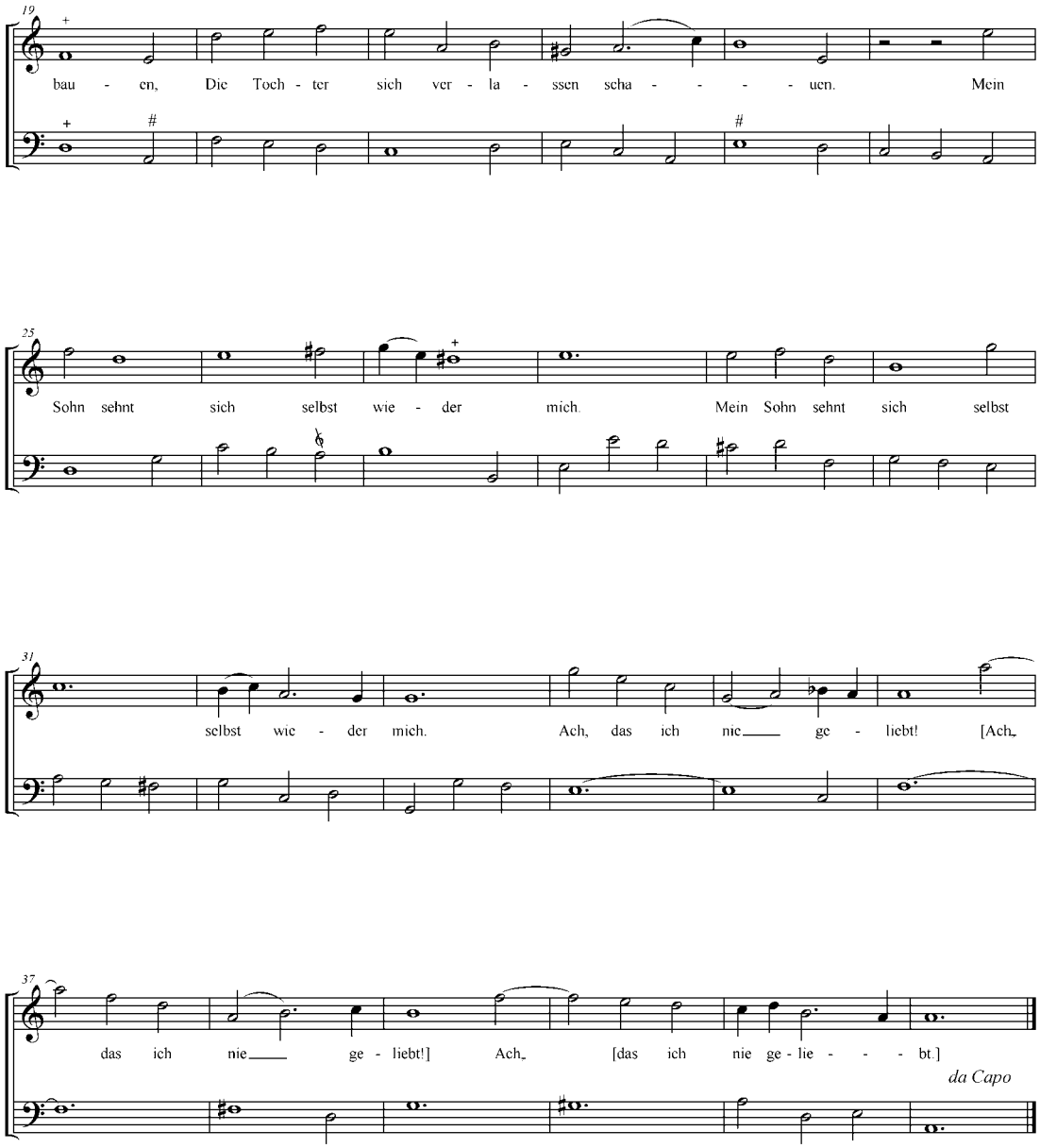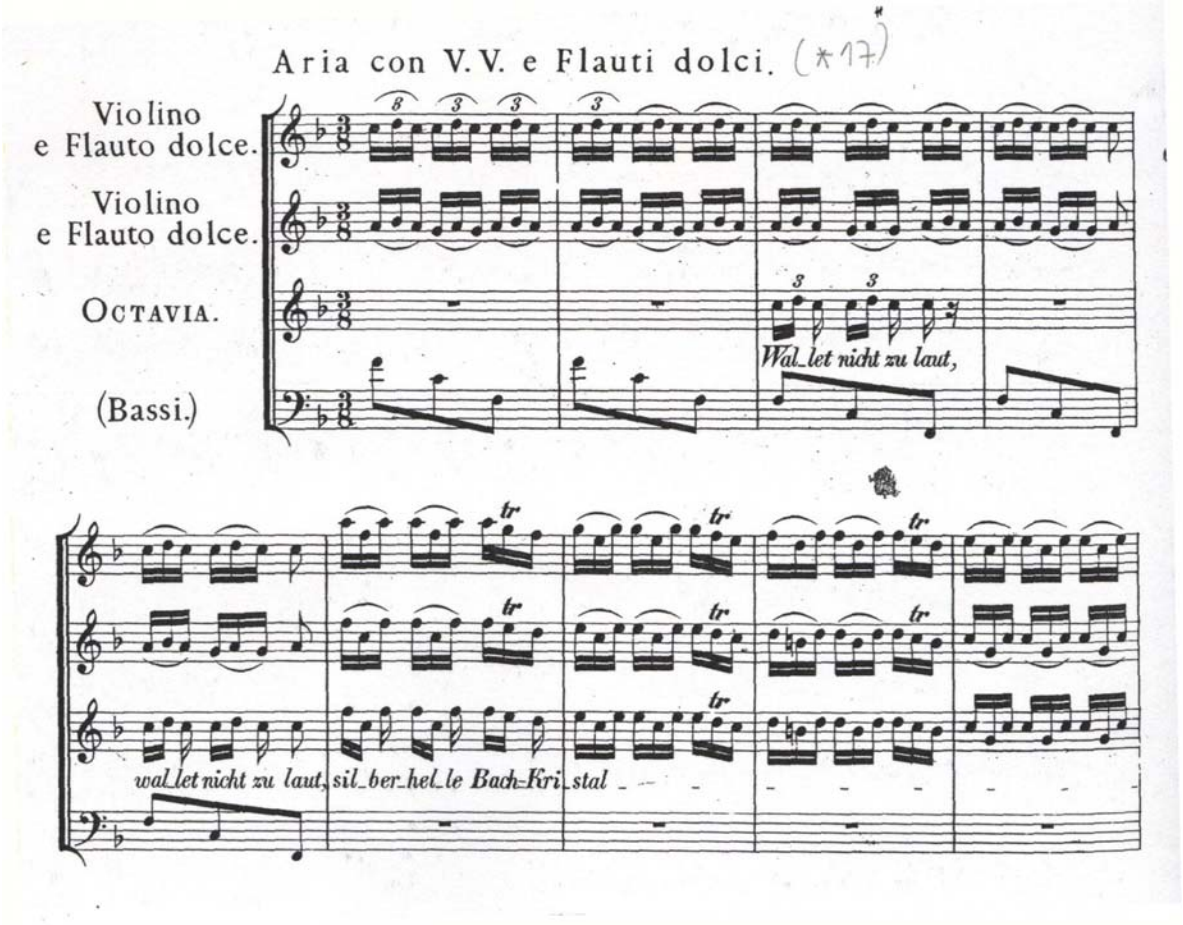


NB - Ich bin betrübt #8 (III/6)

R. Keiser



Lucia Carpena


19
bau - en, Die Toch - ter sich ver - la - ssen scha - - - - uen. Mein
25
Sohn sehnt sich selbst wie - der mich. Mein Sohn sehnt sich selbst
31
selbst wie - der mich. Ach, das ich nie ge - liebt! [Ach,
37
das ich nie ge - liebt!] Ach, [das ich nie ge - lie - - - bt.]
da Capo


Aria con V.V. e Flauti dolci. (*17)
Violino
e Flauto dolce.
Violino
e Flauto dolce.
Octavia.
(Bassi.)
Wal_let nicht zu laut,
wal_let nicht zu laut, sil_ber_hel_le Bach-Kri_stal

tr
- len,
wal - let nicht zu laut,
sil - ber - hell - le Bach-Fri - stal -
- stal
- len.
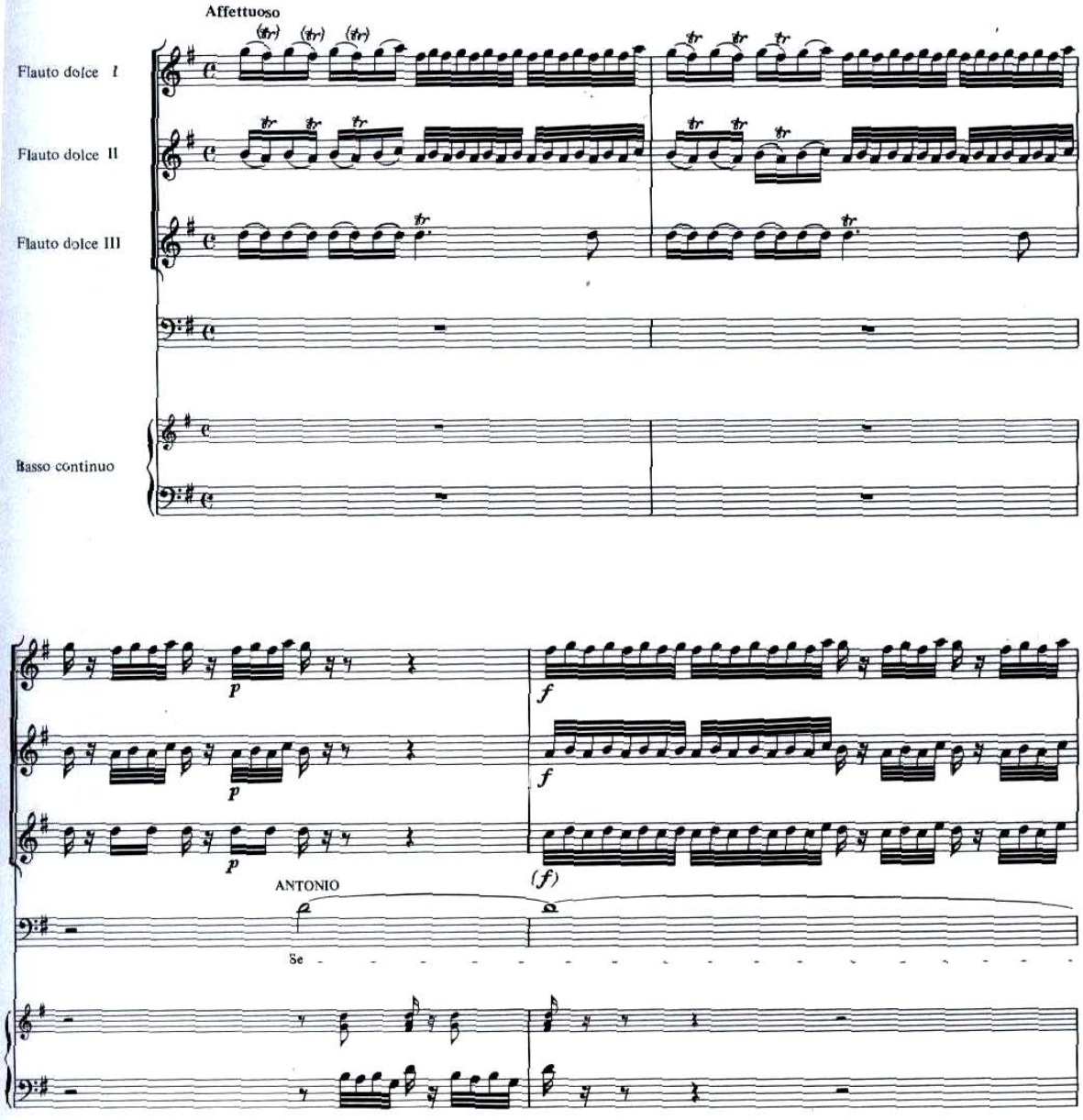
Erster Auftritt
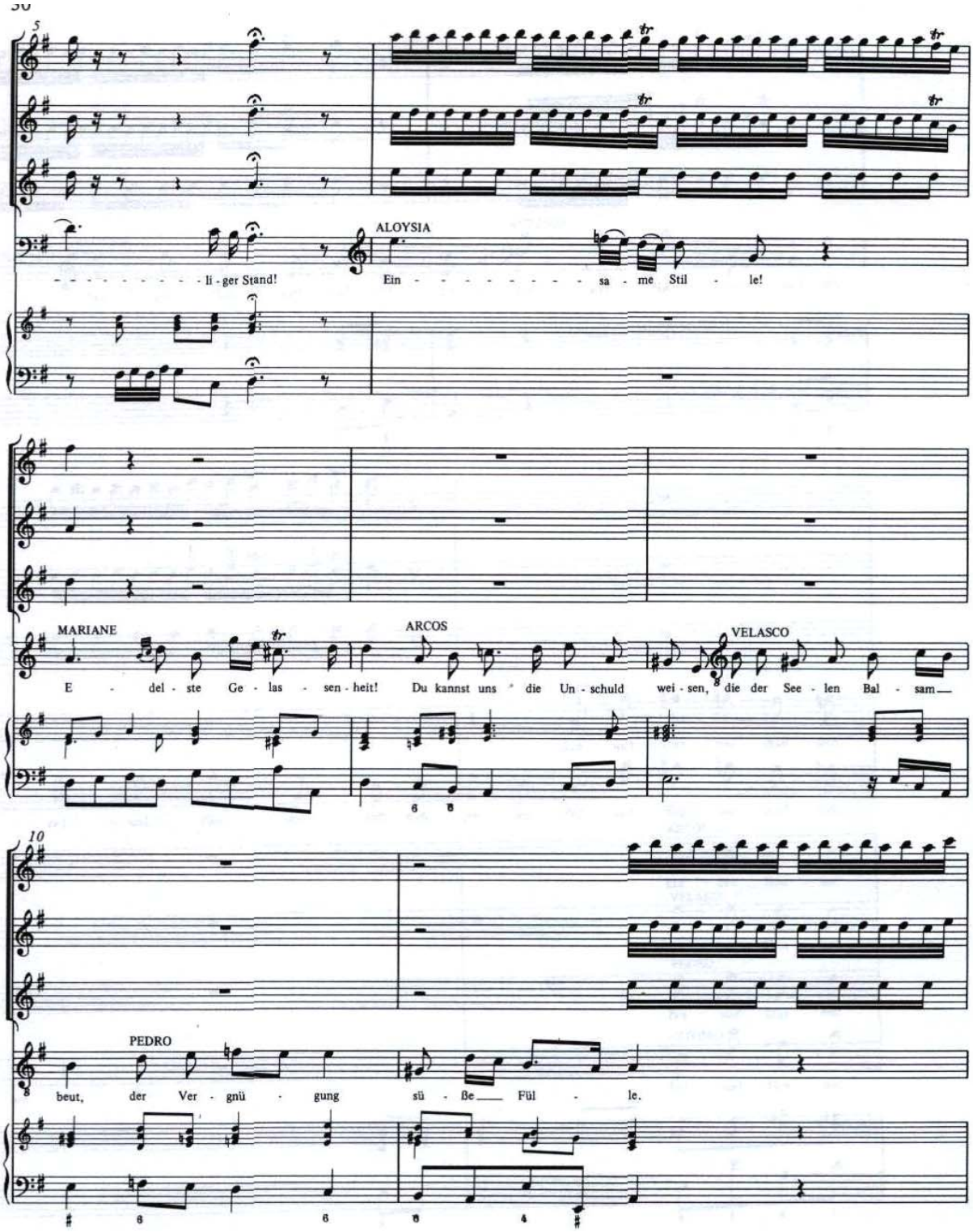
Der Schauplatz zeiget eine Ermitage mit verschiedenen Einsiedlerhütten im Eliseischen Gefilde, unweit Pozuolo, so an einige entlegene luftige Hügel stößt, die mit Nebeln und Wolken ganz bedeckt.
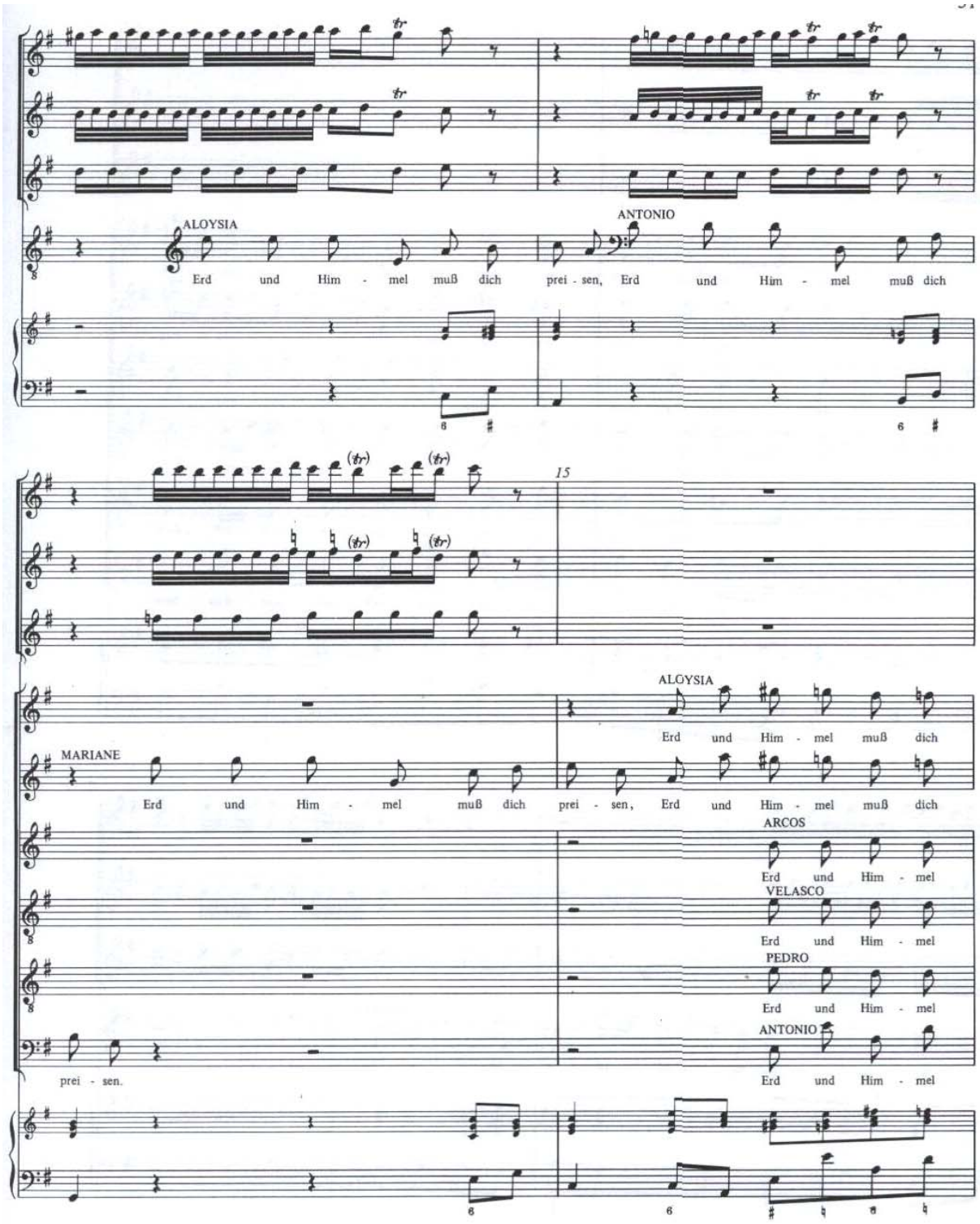
Duca d'Arcos. Aloysia. Mariane. Don Velasco. Don Pedro. Don Antonio.
Alle in Einsiedlerkleidern.
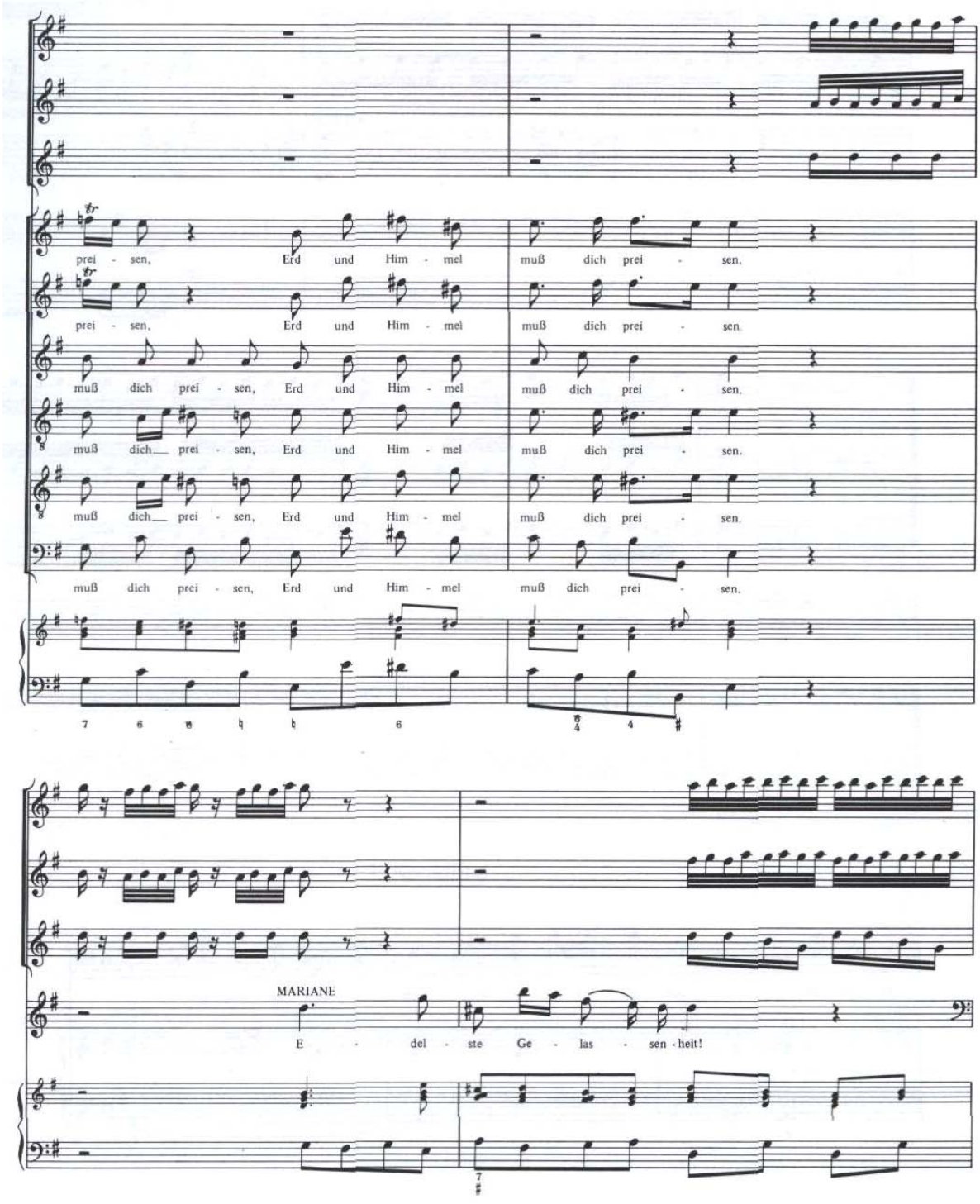
1. Aria con Flauti dolci
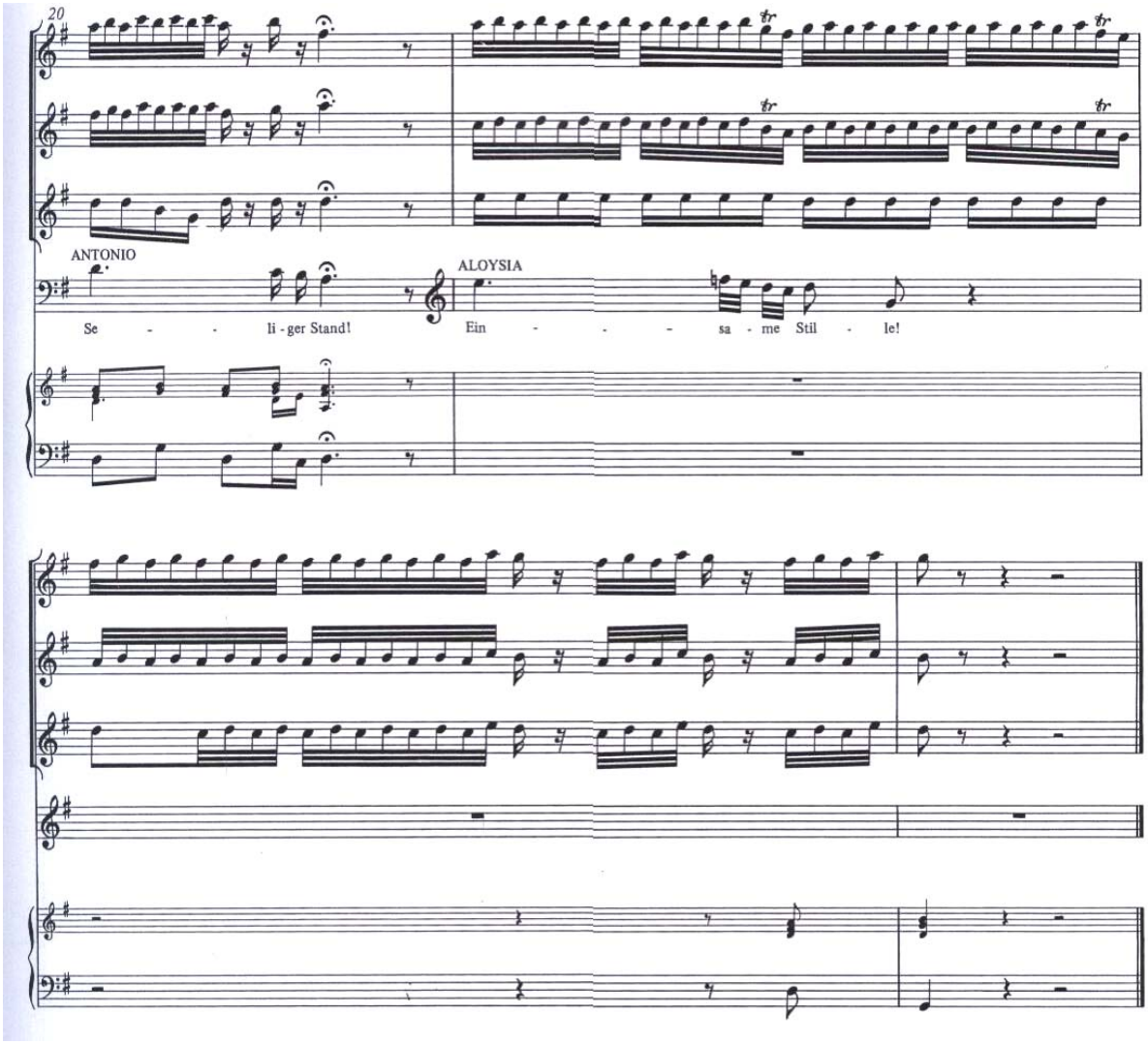
Aloysia, Mariane, Arcos, Velasco, Pedro, Antonio
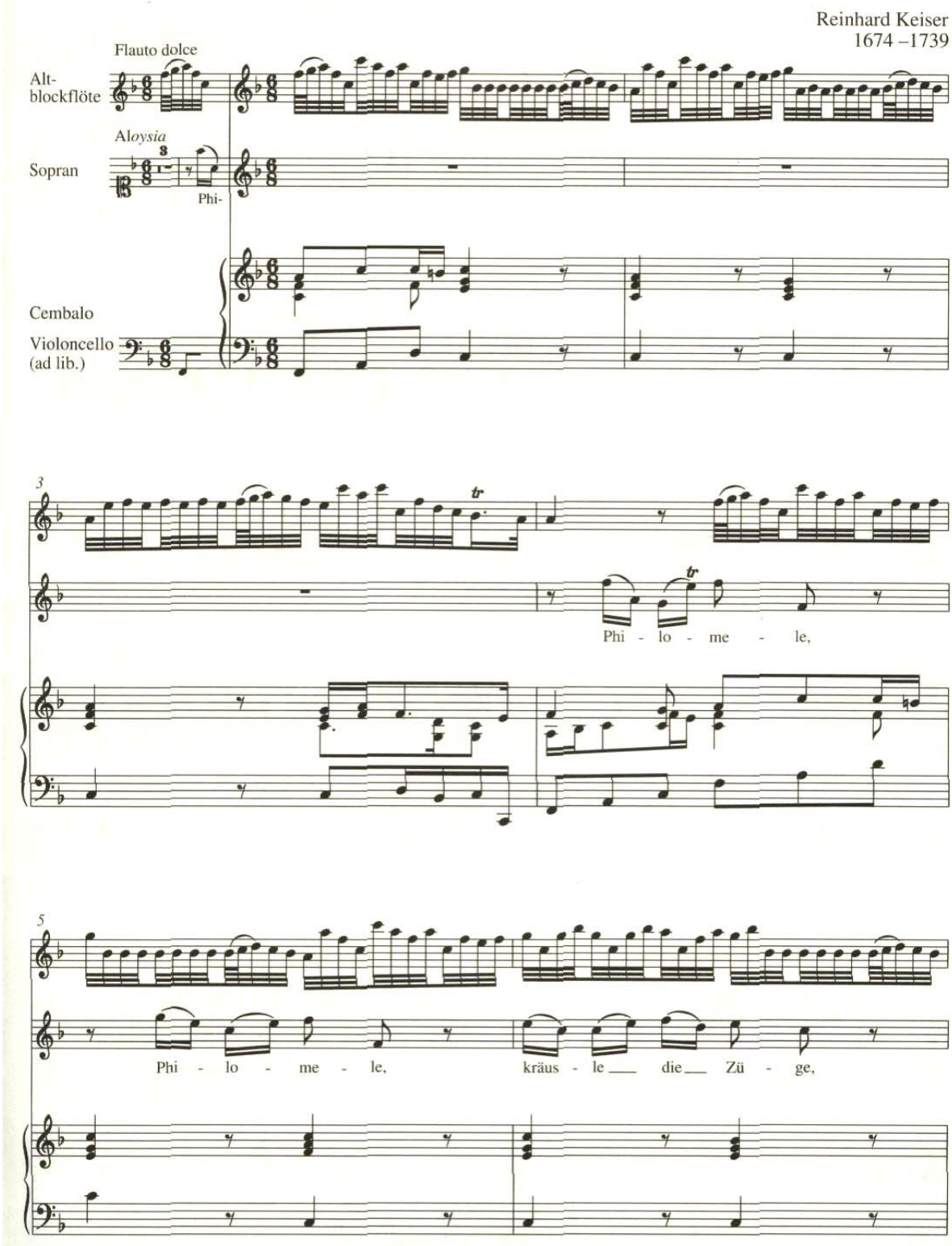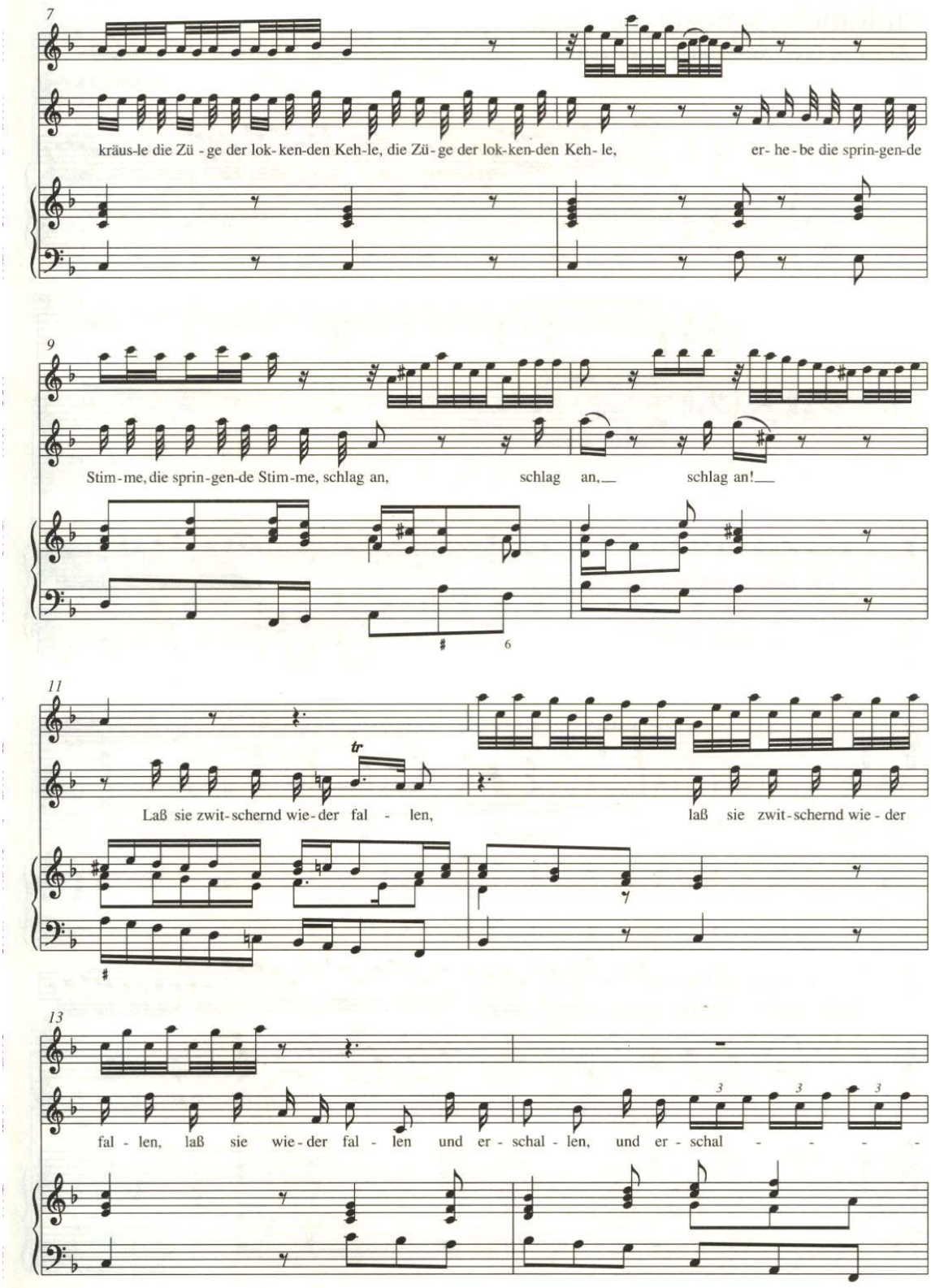



5
ALOYSIA
li - ger Stand!
Ein - - - - - - - - - sa - me Stil - le!
MARIANE
ARCOS
VELASCO
E - del - ste Ge - las - sen - heit! Du kannst uns die Un - schuld wei - sen, die der See - len Bal - sam
10
PEDRO
beut, der Ver - gnü - gung sü - ße Fül - le.
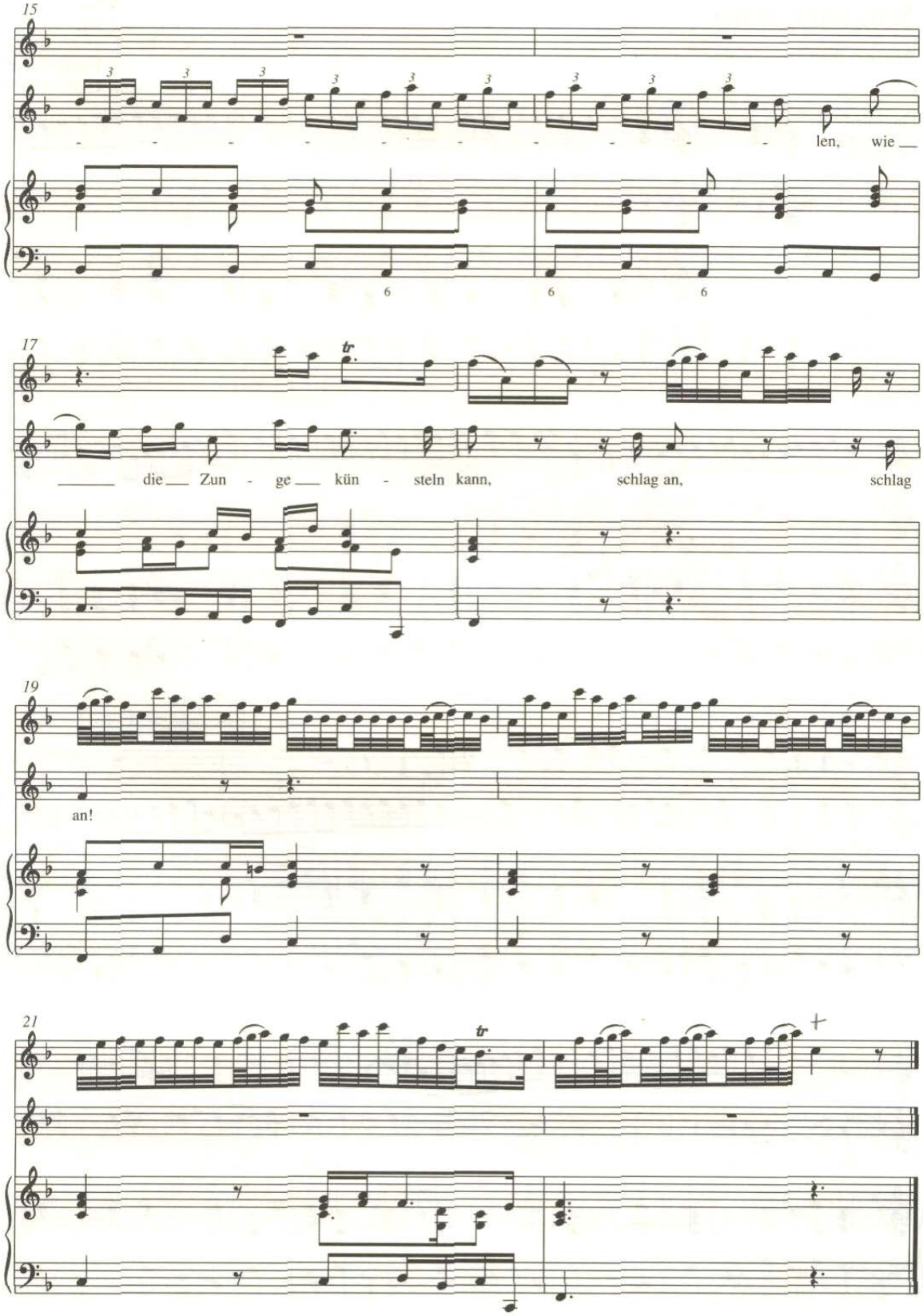

ALOYSIA
Erd und Him - mel muß dich
ANTONIO
prei - sen, Erd und Him - mel muß dich
15
MARIANE
Erd und Him - mel muß dich prei - sen.
ALOYSIA
Erd und Him - mel muß dich
Erd und Him - mel muß dich
ARCOS
Erd und Him - mel
VELASCO
Erd und Him - mel
PEDRO
Erd und Him - mel
ANTONIO
Erd und Him - mel


prei - sen, Erd und Him - mel muß dich prei - sen.
prei - sen, Erd und Him - mel muß dich prei - sen.
muß dich prei - sen, Erd und Him - mel muß dich prei - sen.
muß dich prei - sen, Erd und Him - mel muß dich prei - sen.
muß dich prei - sen, Erd und Him - mel muß dich prei - sen.
MARIANE
E - del - ste Ge - las - sen - heit!
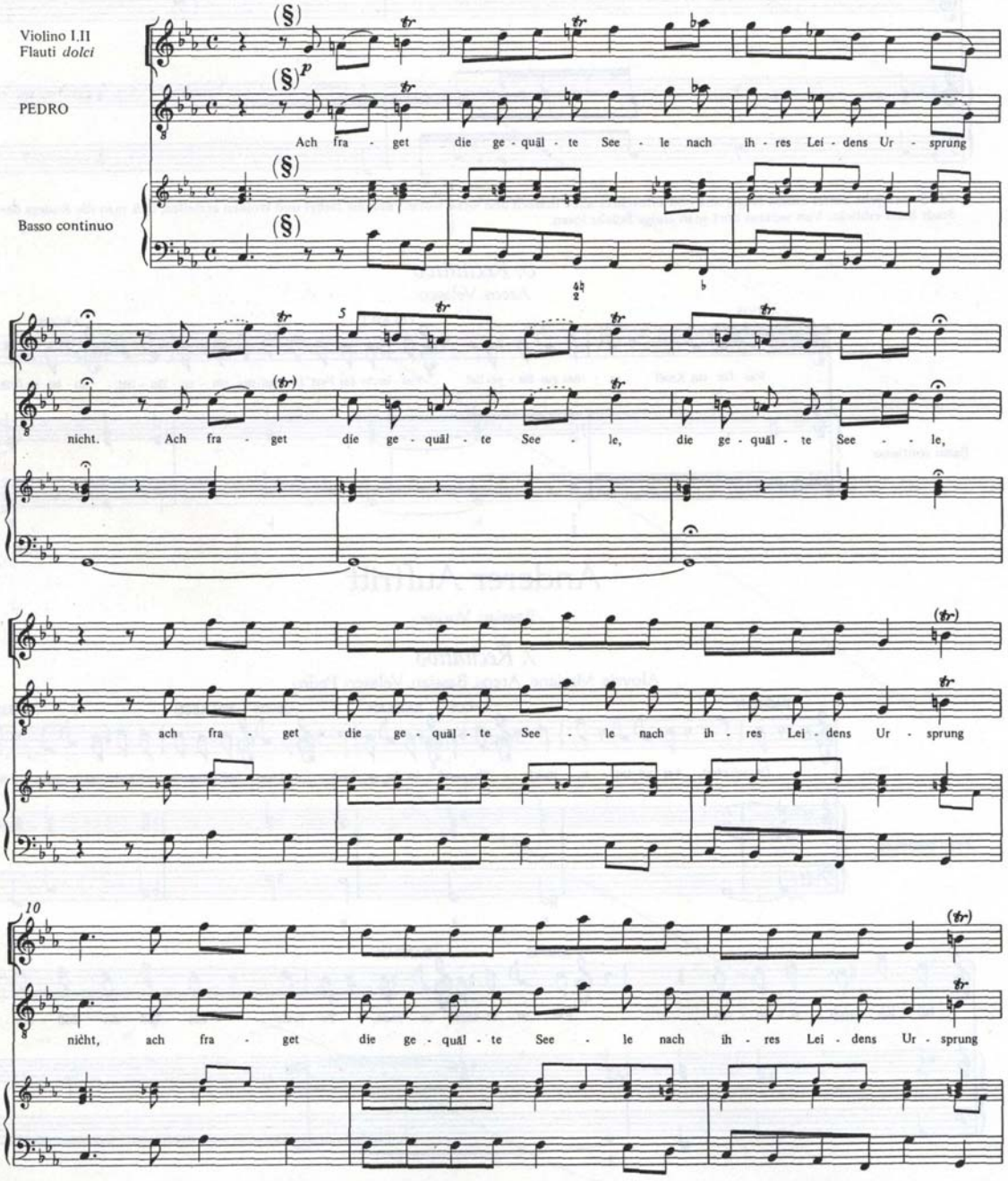

20
ANTONIO
Se - - - li - ger Stand!
ALOYSIA
Ein - - - - sa - me Stil - le!

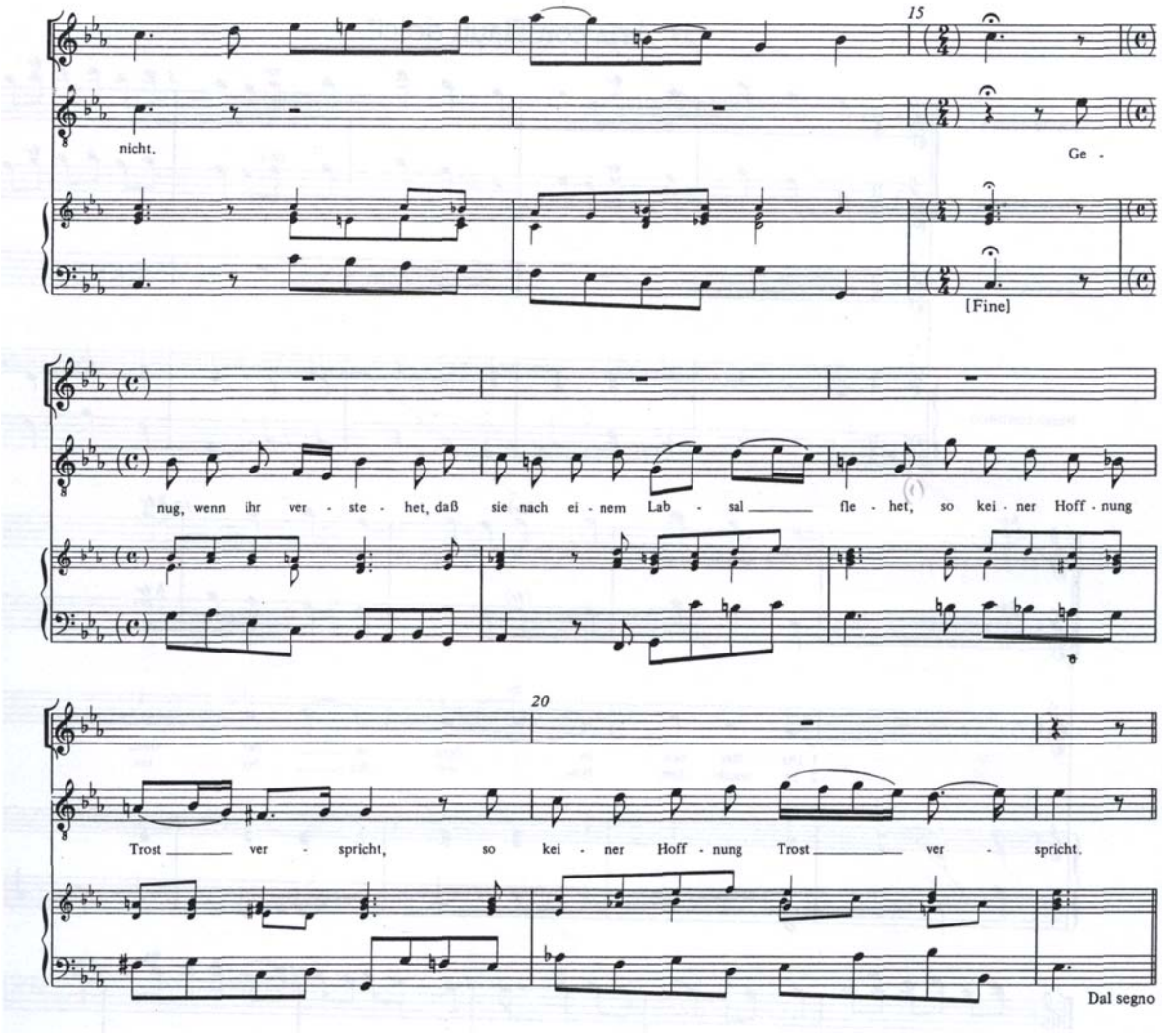

Reinhard Keiser
1674 –1739
Flauto dolce
Alt-
blockflöte
Aloysia
Sopran
Phi-
Cembalo
Violoncello
(ad lib.)
3
tr
Phi - lo - me - le,
5
Phi - lo - me - le, kräus - le die Zü - ge,

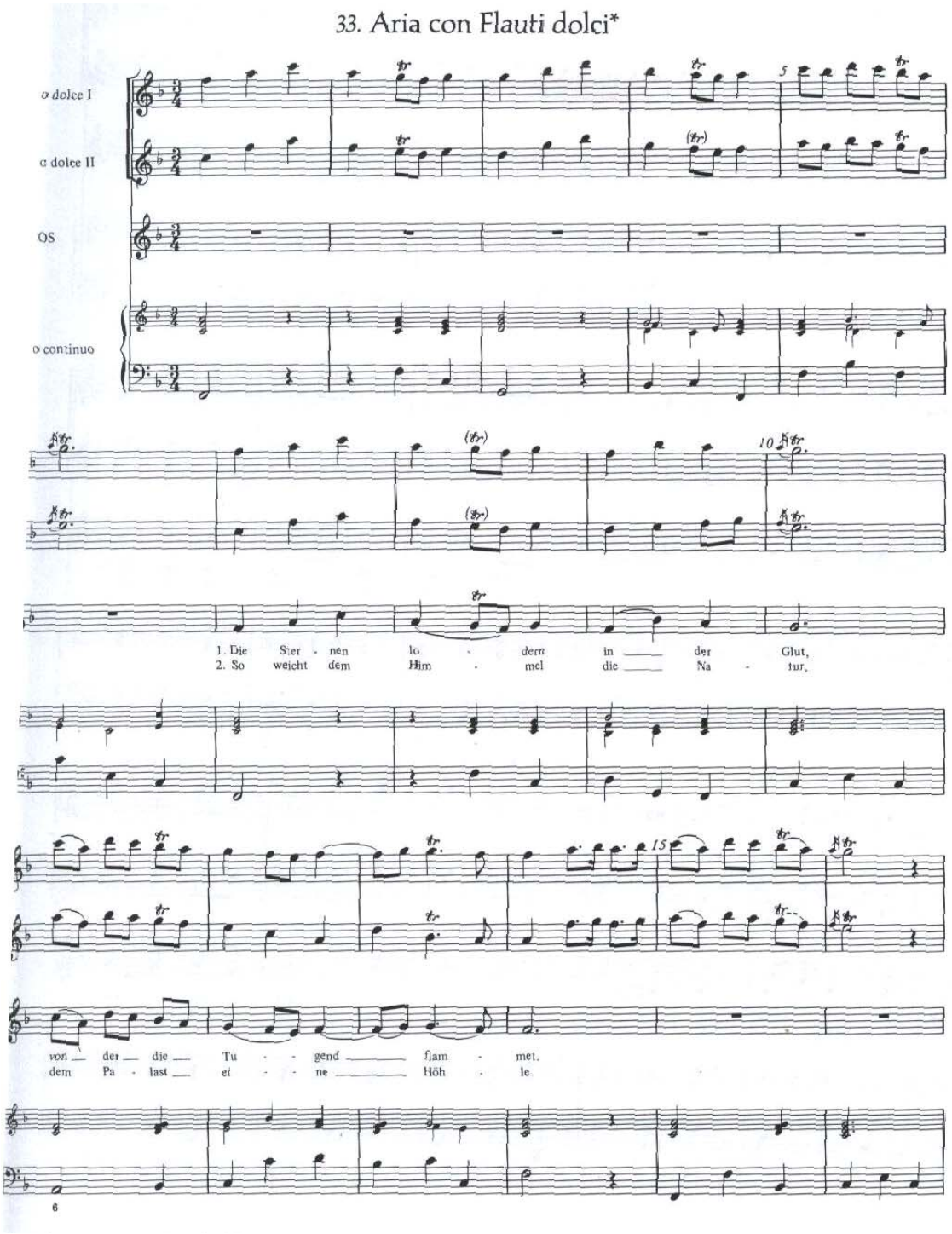

7
kräus-le die Zü - ge der lok-ken-den Keh-le, die Zü-ge der lok-ken-den Keh- le, er- he - be die sprin-gen-de
9
Stim-me, die sprin-gen-de Stim-me, schlag an, schlag an, schlag an!
11
tr
Laß sie zwit-schernd wie-der fal - len, laß sie zwit-schernd wie - der
13
fal - len, laß sie wie-der fal - len und er - schal - len, und er - schal

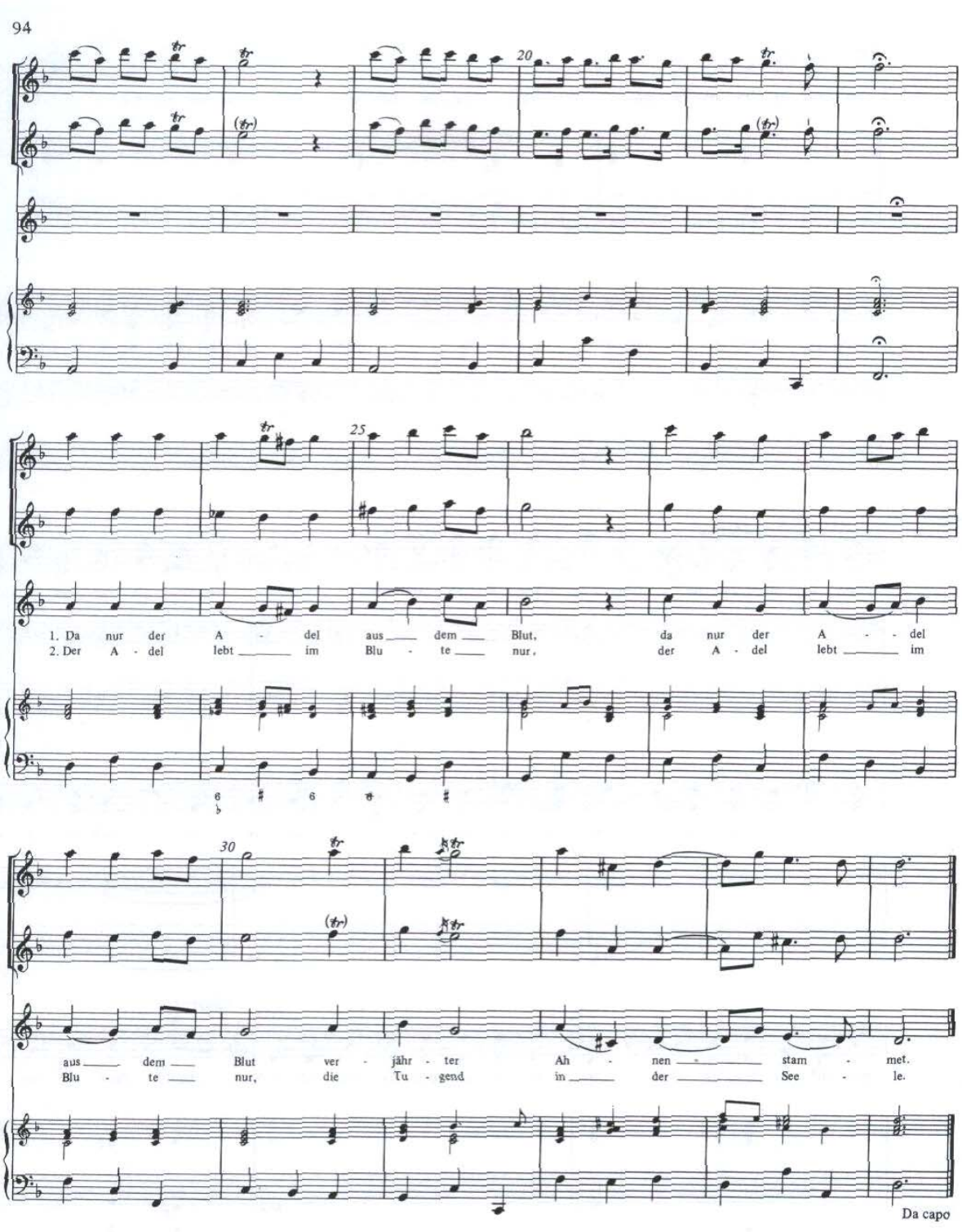

15
len, wie
17
die Zun - ge kün - steln kann, schlag an, schlag
19
an!
21

23. Aria *con Violoni* Unisoni e Flauti (*20)
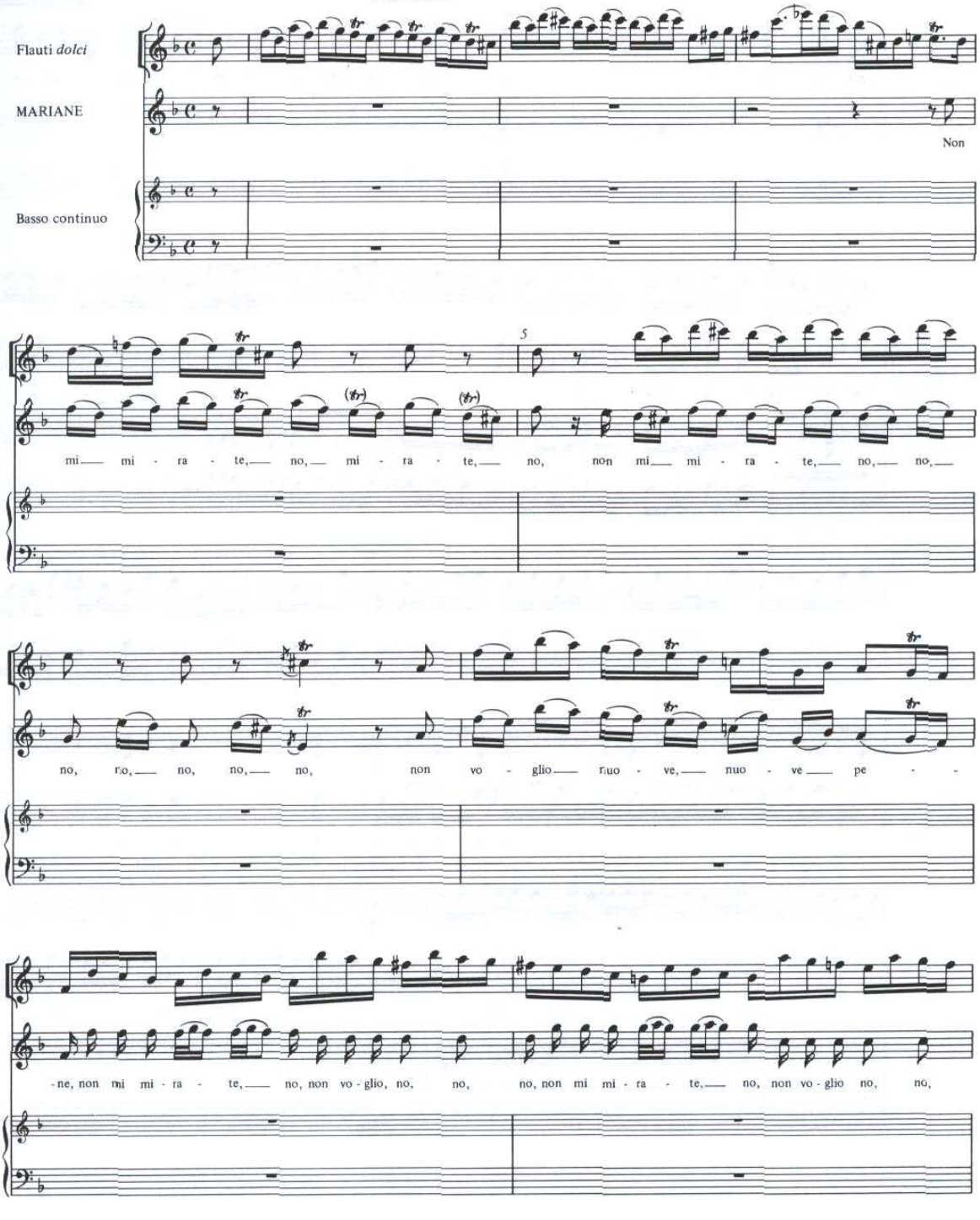


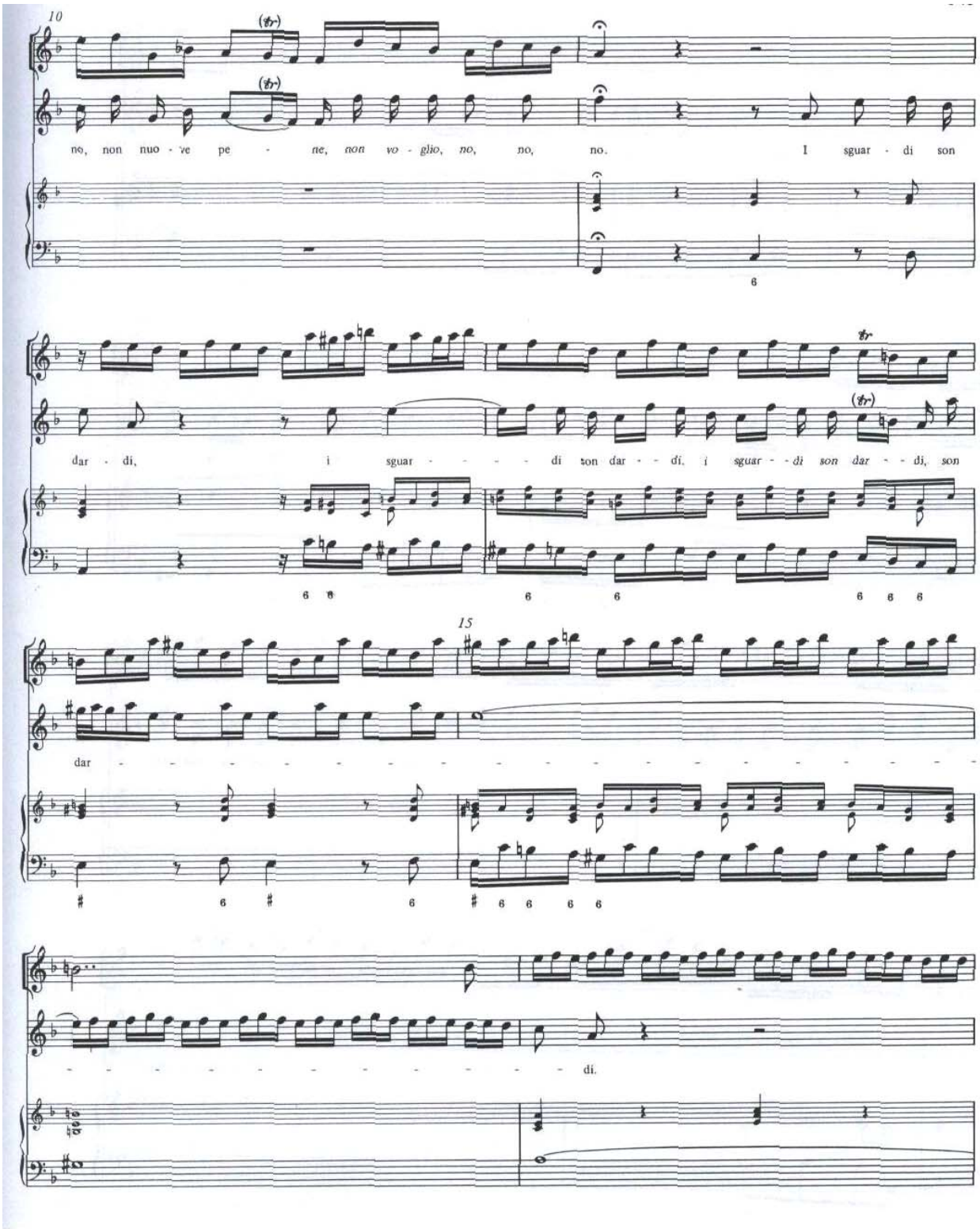

15
nicht.
Ge -
[Fine]
nug, wenn ihr ver - ste - het, daß sie nach ei - nem Lab - sal fle - het, so kei - ner Hoff - nung
20
Trost ver - spricht, so kei - ner Hoff - nung Trost ver - spricht.
Dal segno
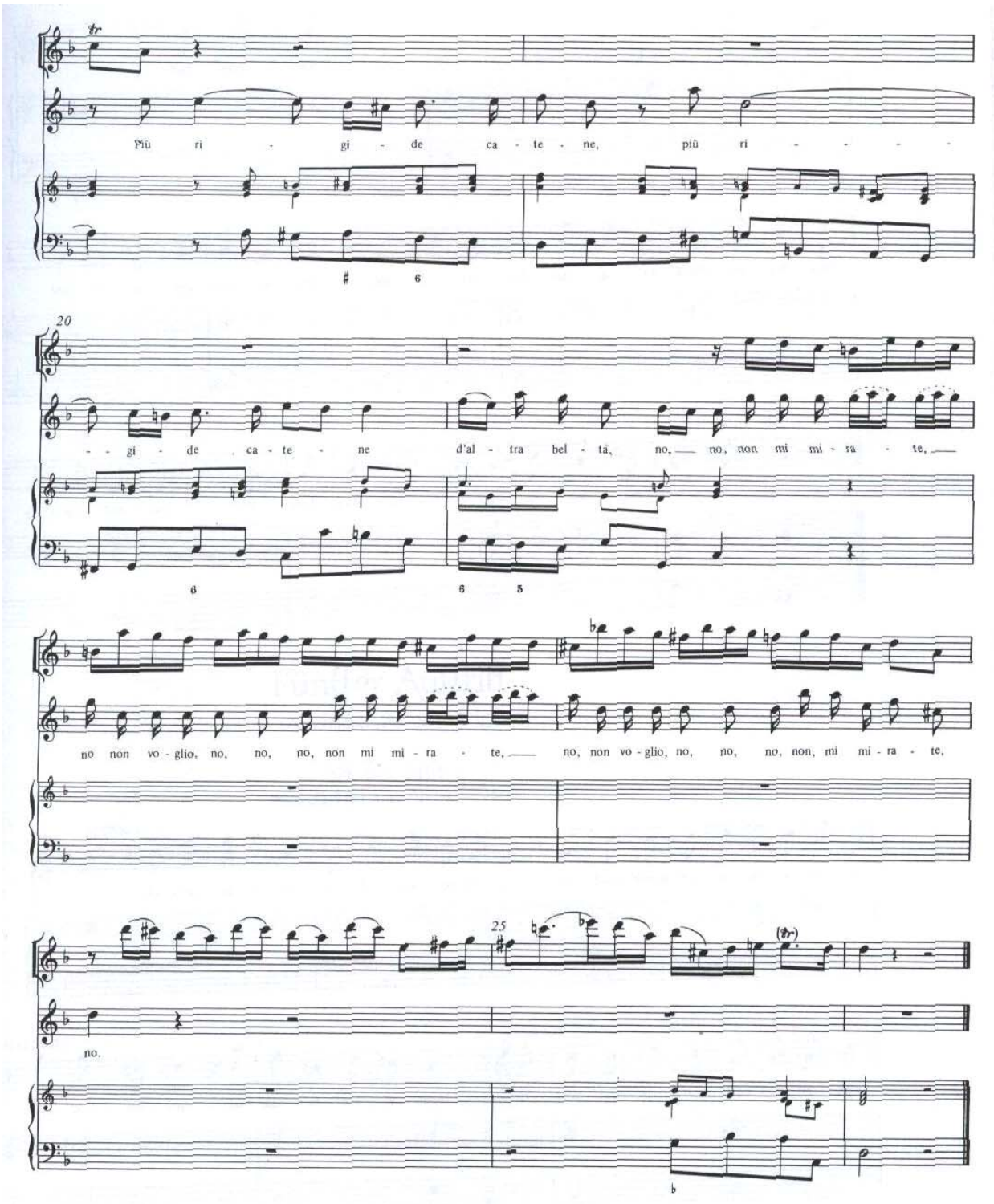

33. Aria con Flauti dolci*
o dolce I
o dolce II
OS
o continuo
1. Die Ster - nen lo - dern in der Glut,
2. So weicht dem Him - mel die Na - tur,
vor der die Tu - gend flam - met.
dem Pa - last ei - ne Höh - le.
6


20
25
1. Da nur der A - del aus dem Blut, da nur der A - del
2. Der A - del lebt im Blu - te nur, der A - del lebt im
30
aus dem Blut ver - jähr - ter Ah - nen stam - met.
Blu - te nur, die Tu - gend in der See - le.
Da capo
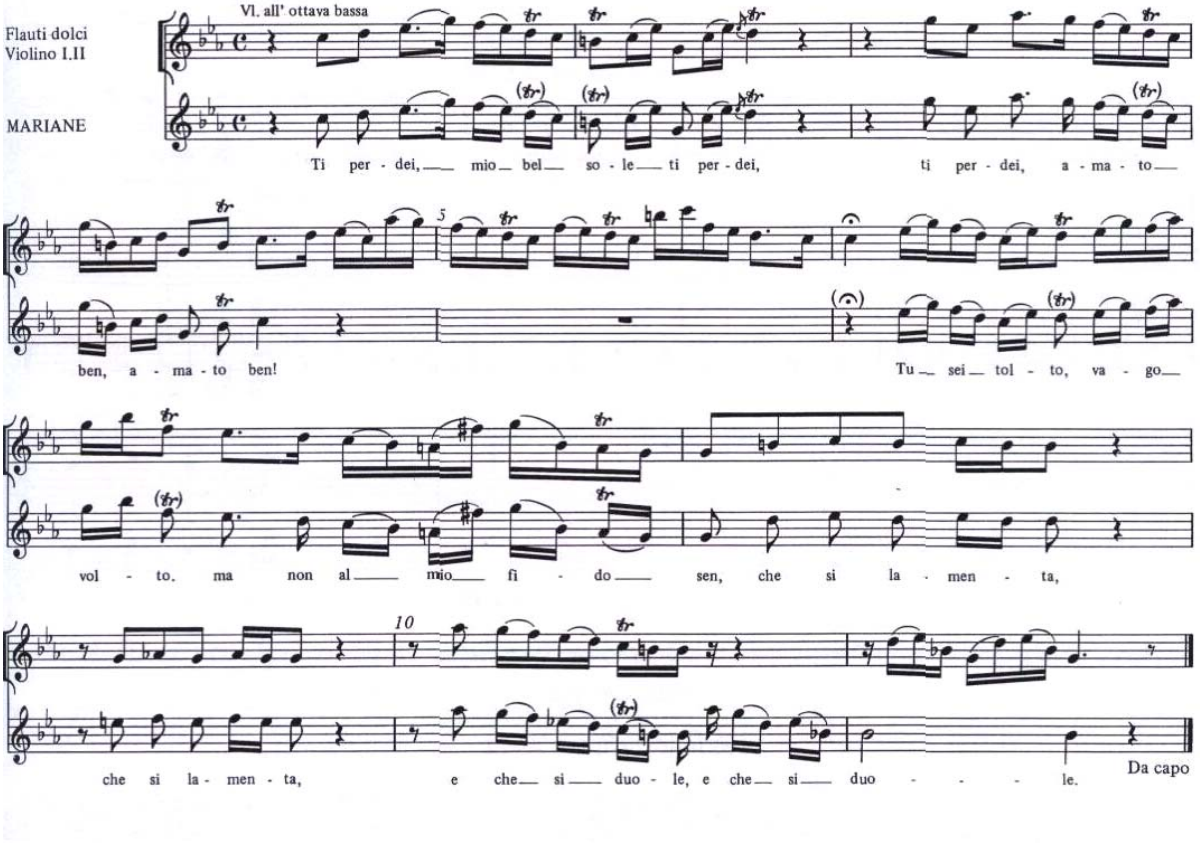
54. Aria *con* tutti li Flauti all'unisono*
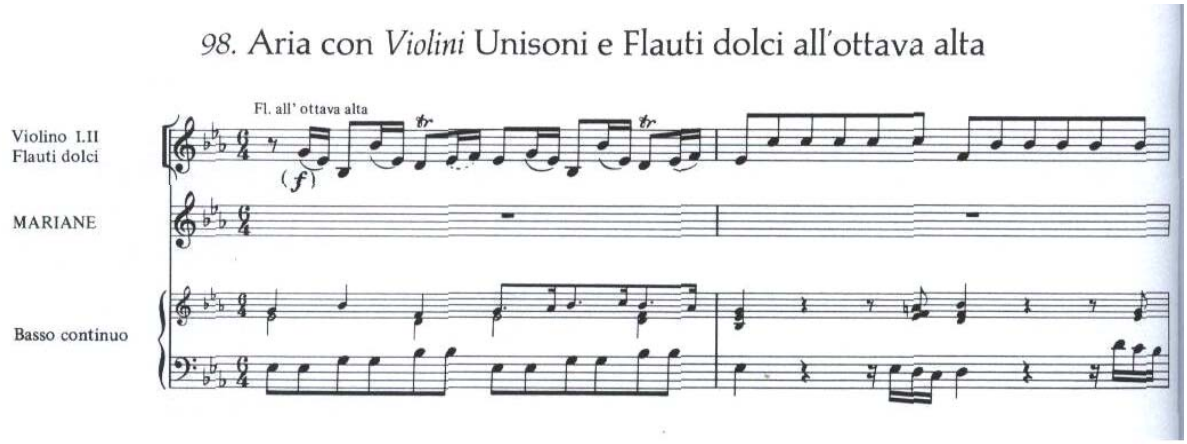



10
no, non nuo - ve pe - ne, non vo - glio, no, no, no. I sguar - di son
dar - di, i sguar - - - di son dar - - di, i sguar - - di son dar - - di, son
15
dar
di.

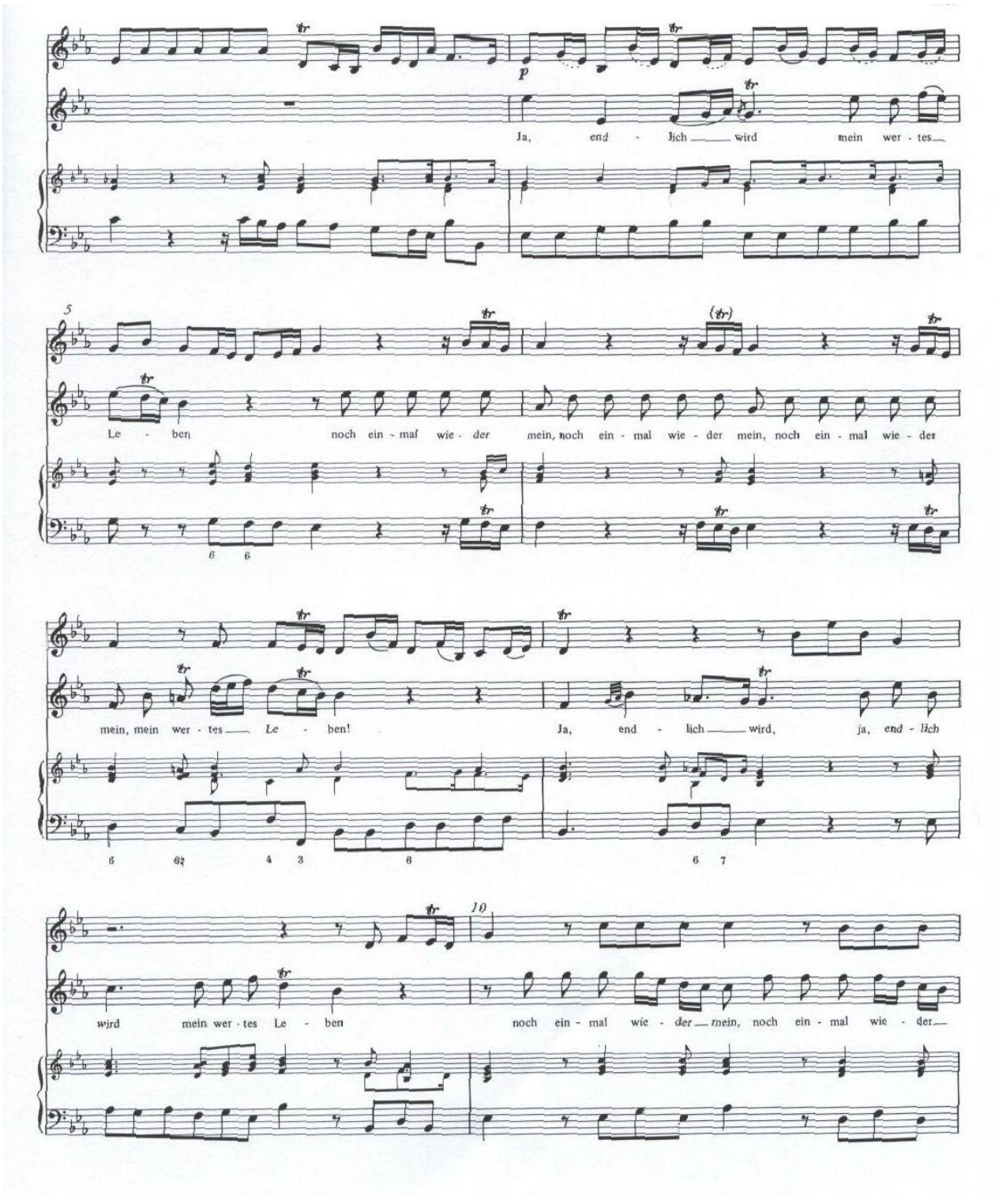

Più ri - gi - de ca - te - ne, più ri - - - - -
20
- - gi - de ca - te - ne d'al - tra bel - tă, no, no, non mi mi - ra - te,
no non vo - glio, no, no, no, non mi mi - ra - te, no, non vo - glio, no, no, no, non, mi mi - ra - te,
25
no.
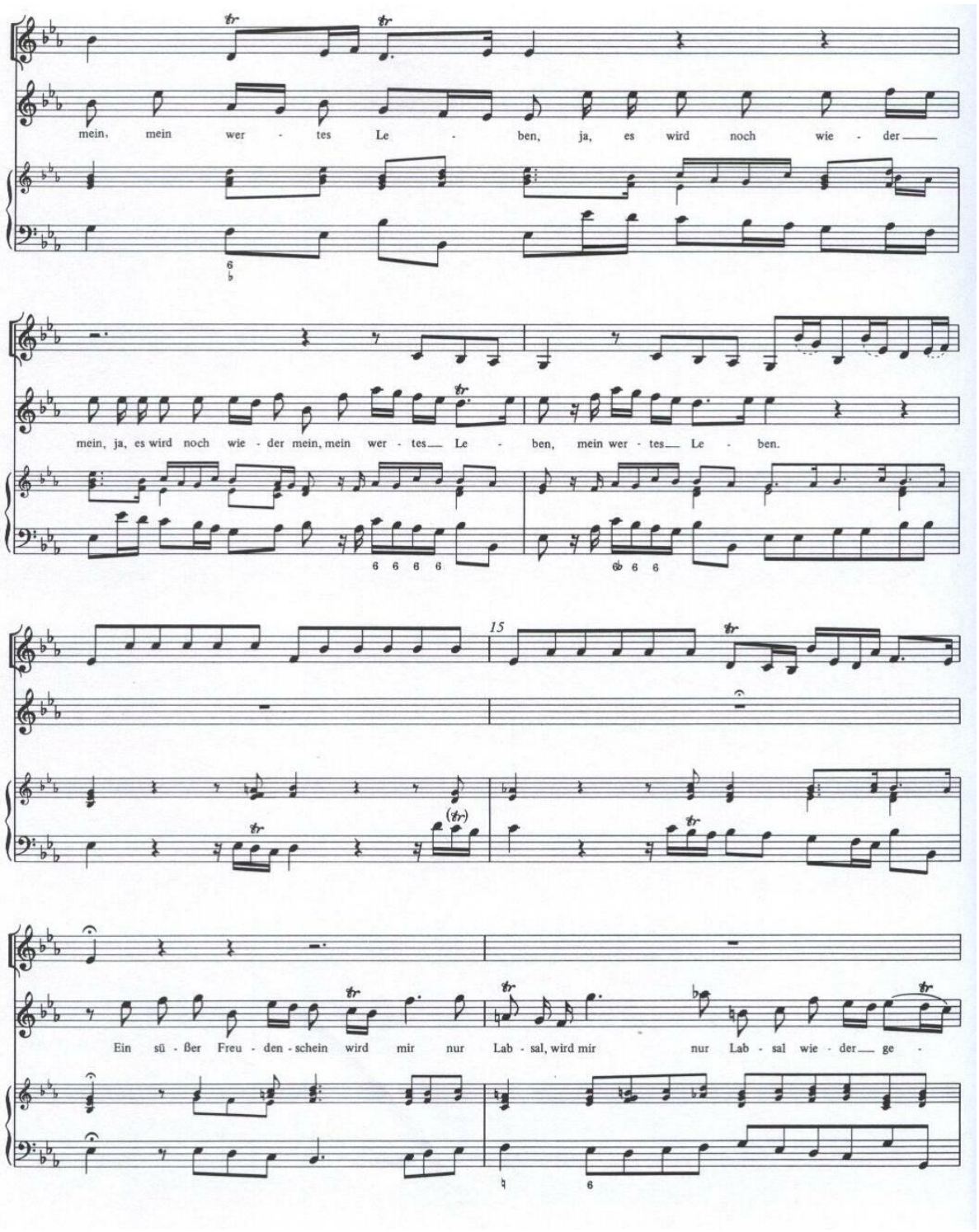
67. Aria con tutti li Flauti e Violini all'Ottava bassa
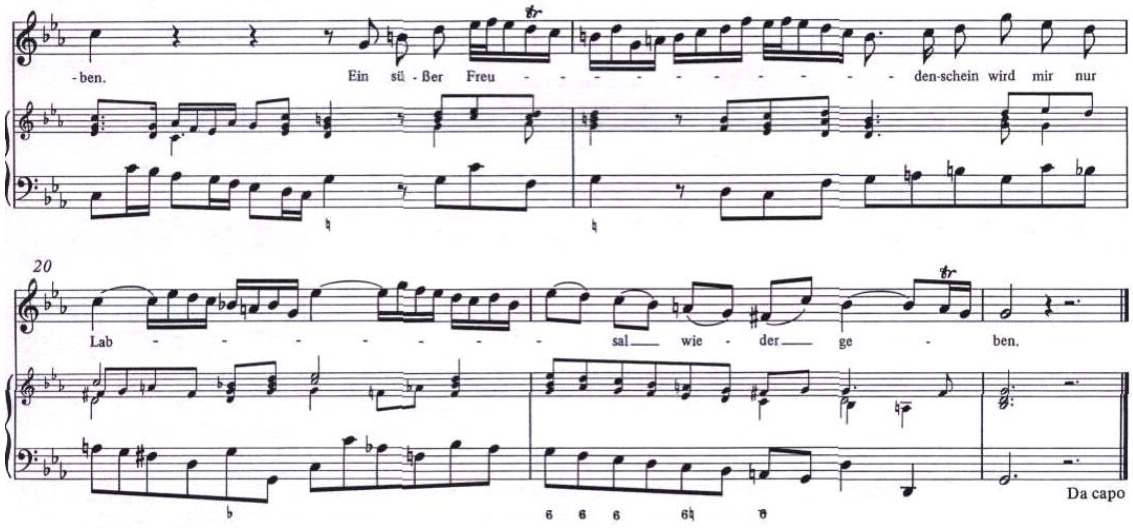


98. Aria con *Violini* Unisoni e Flauti dolci all'ottava alta




p
Ja, end - lich wird mein wer - tes
5
Le - ben noch ein - mal wie - der mein, noch ein - mal wie - der mein, noch ein - mal wie - der
mein, mein wer - tes Le - ben!
Ja, end - lich wird, ja, end - lich
10
wird mein wer - tes Le - ben
noch ein - mal wie - der mein, noch ein - mal wie - der
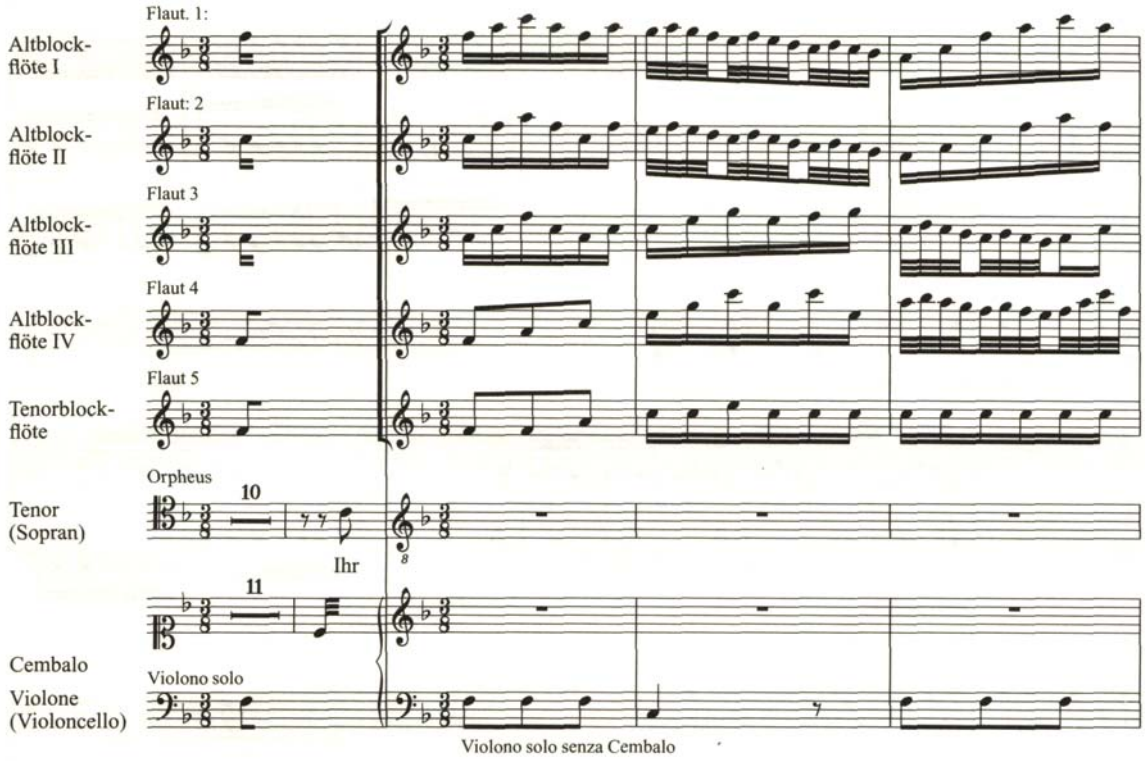

mein, mein wer - tes Le - ben, ja, es wird noch wie - der
mein, ja, es wird noch wie - der mein, mein wer - tes Le - ben, mein wer - tes Le - ben.
15
Ein sü - ßer Freu - den - schein wird mir nur Lab - sal, wird mir nur Lab - sal wie - der ge -
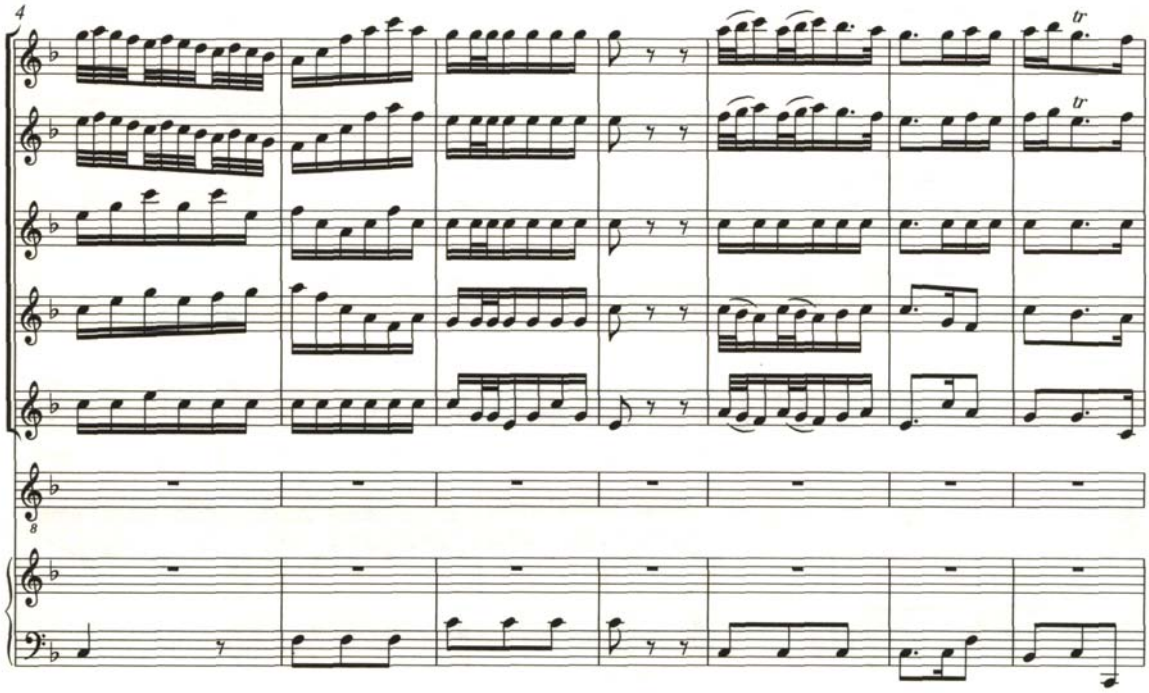

-ben.
Ein sü - ßer Freu - - - - - - - - - - den-schein wird mir nur
20
Lab - - - - - - - - sal wie - der ge - ben.
Da capo
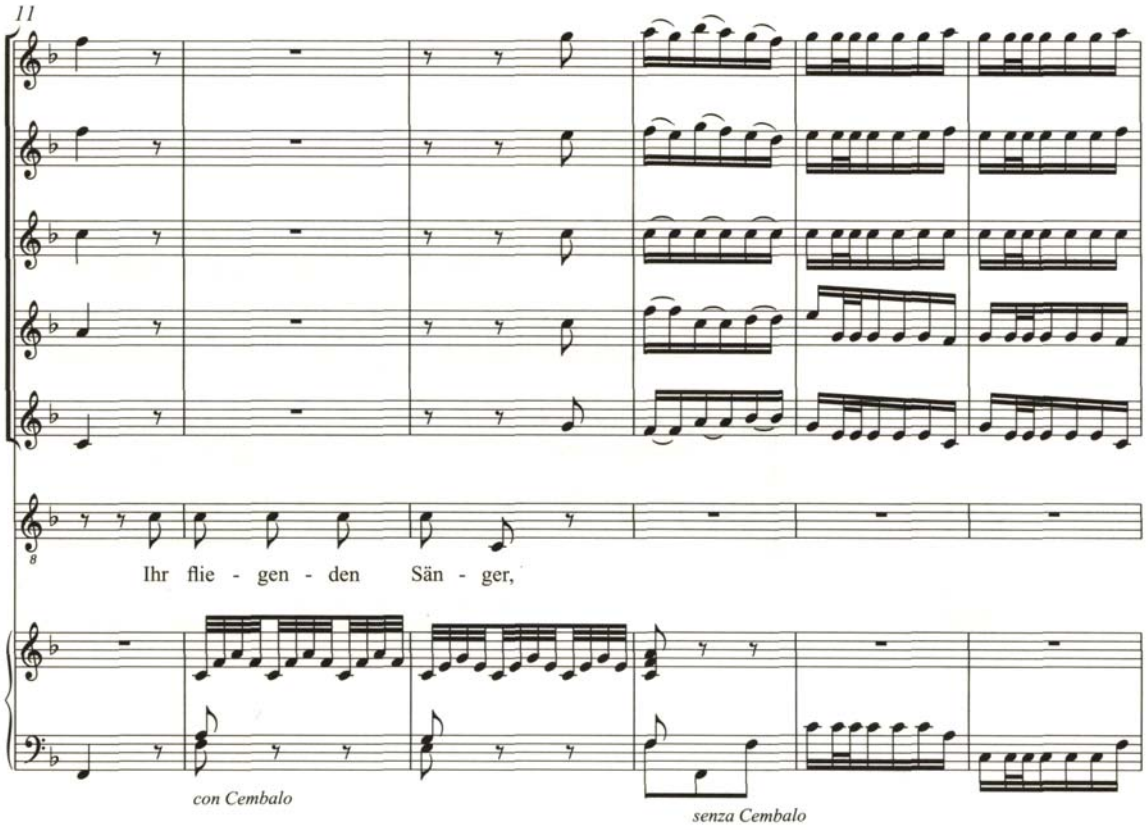
Ihr fliegenden Sänger
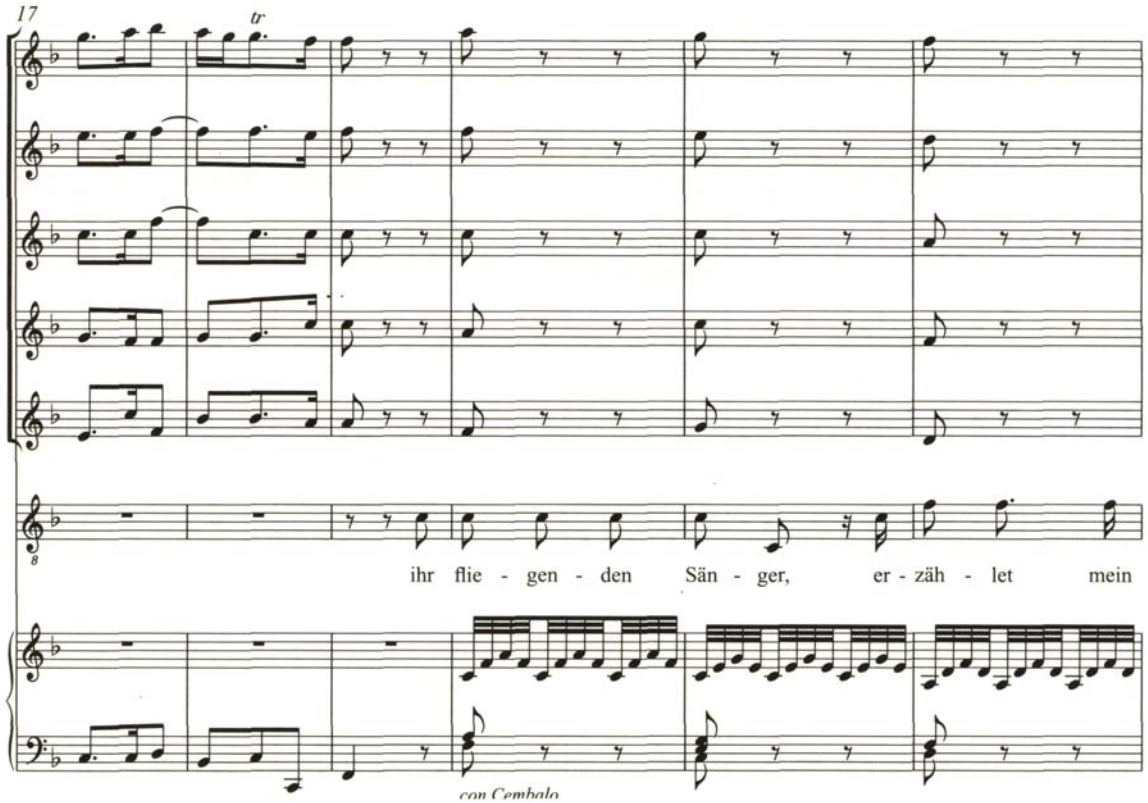
Arie für Tenor, 5 Blockflöten, obligates Cembalo und Violone
aus der Oper „Orpheus" (1709)

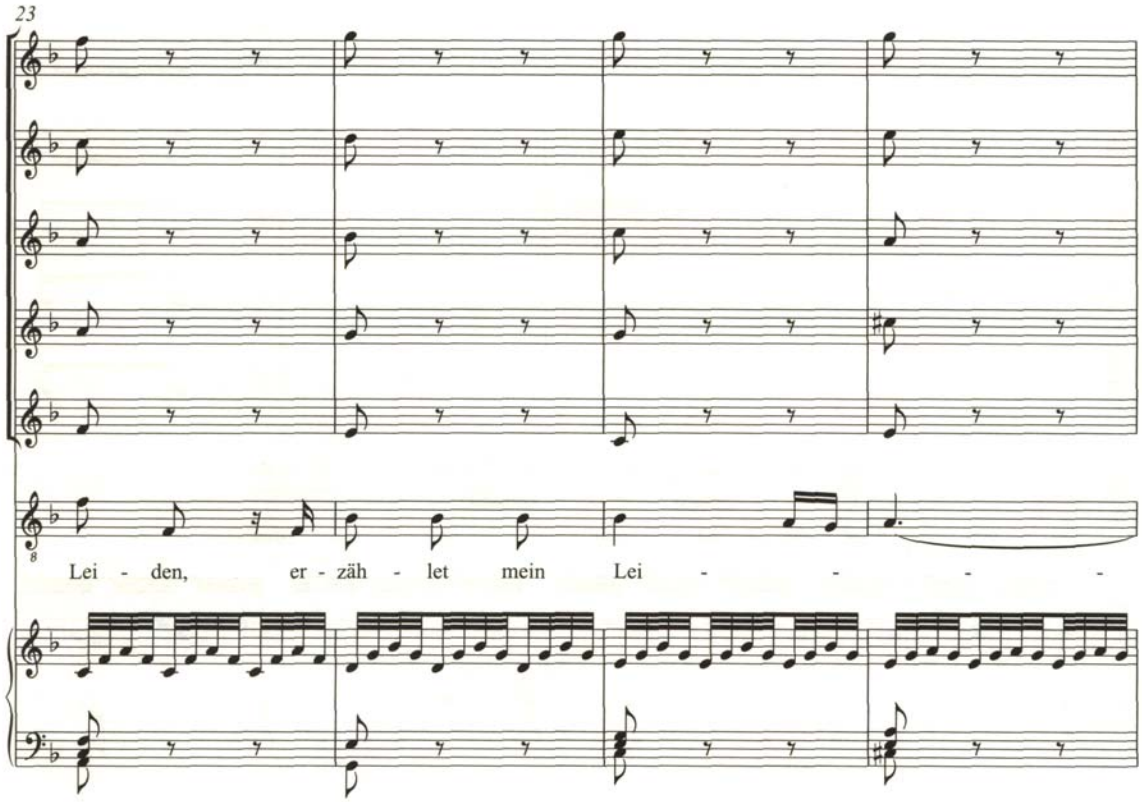
Reinhard Keiser
1674 – 1739
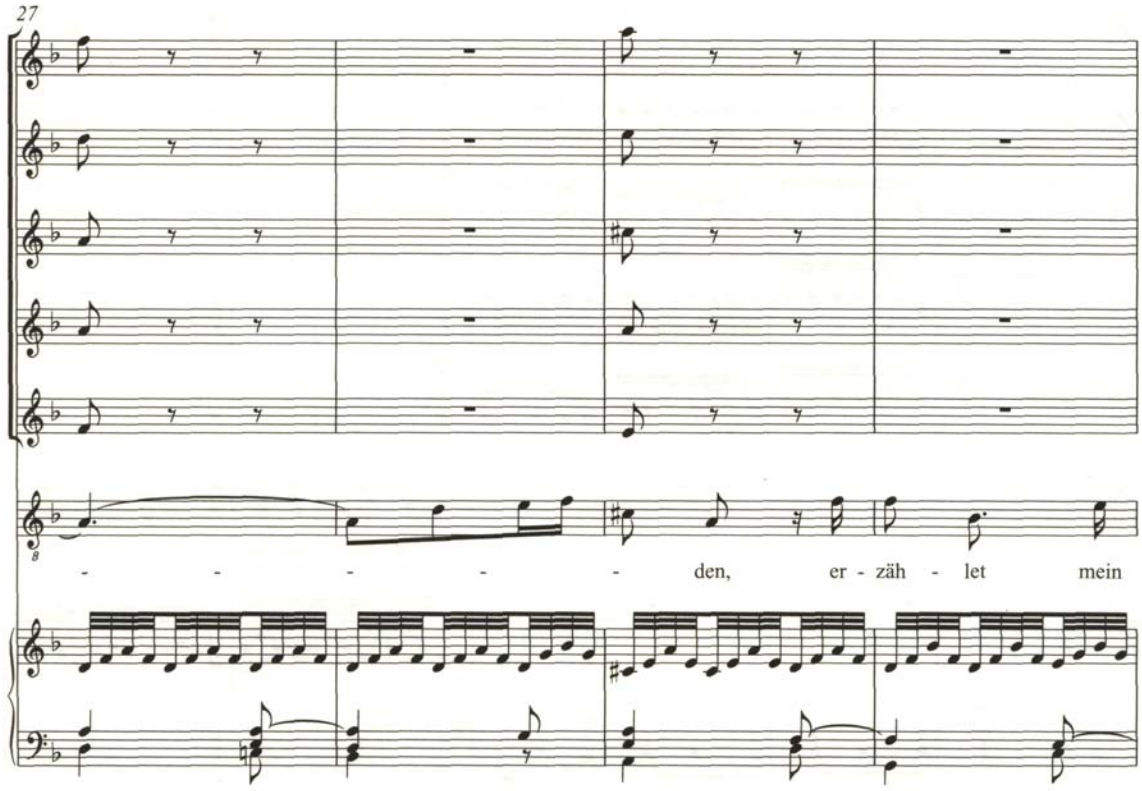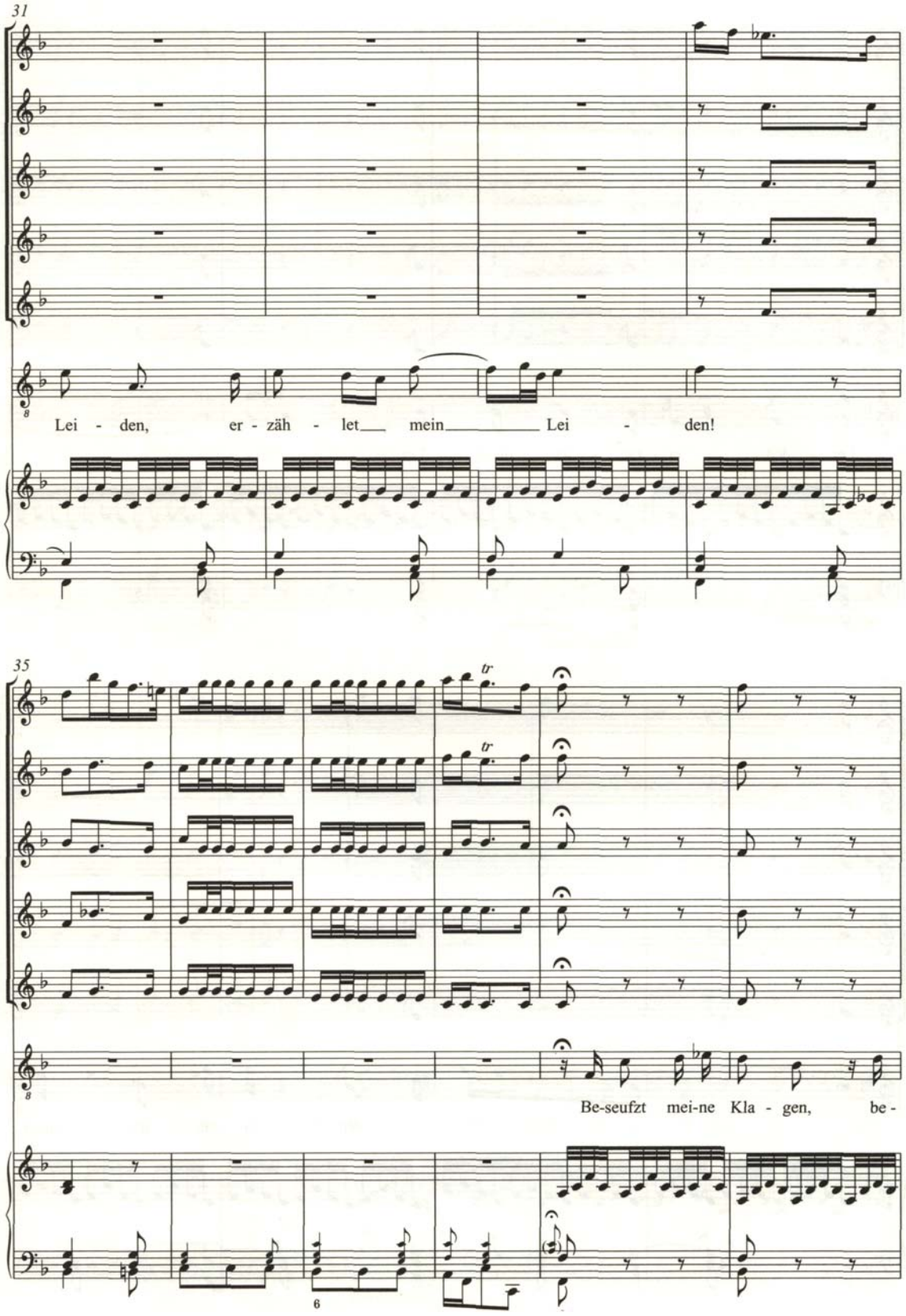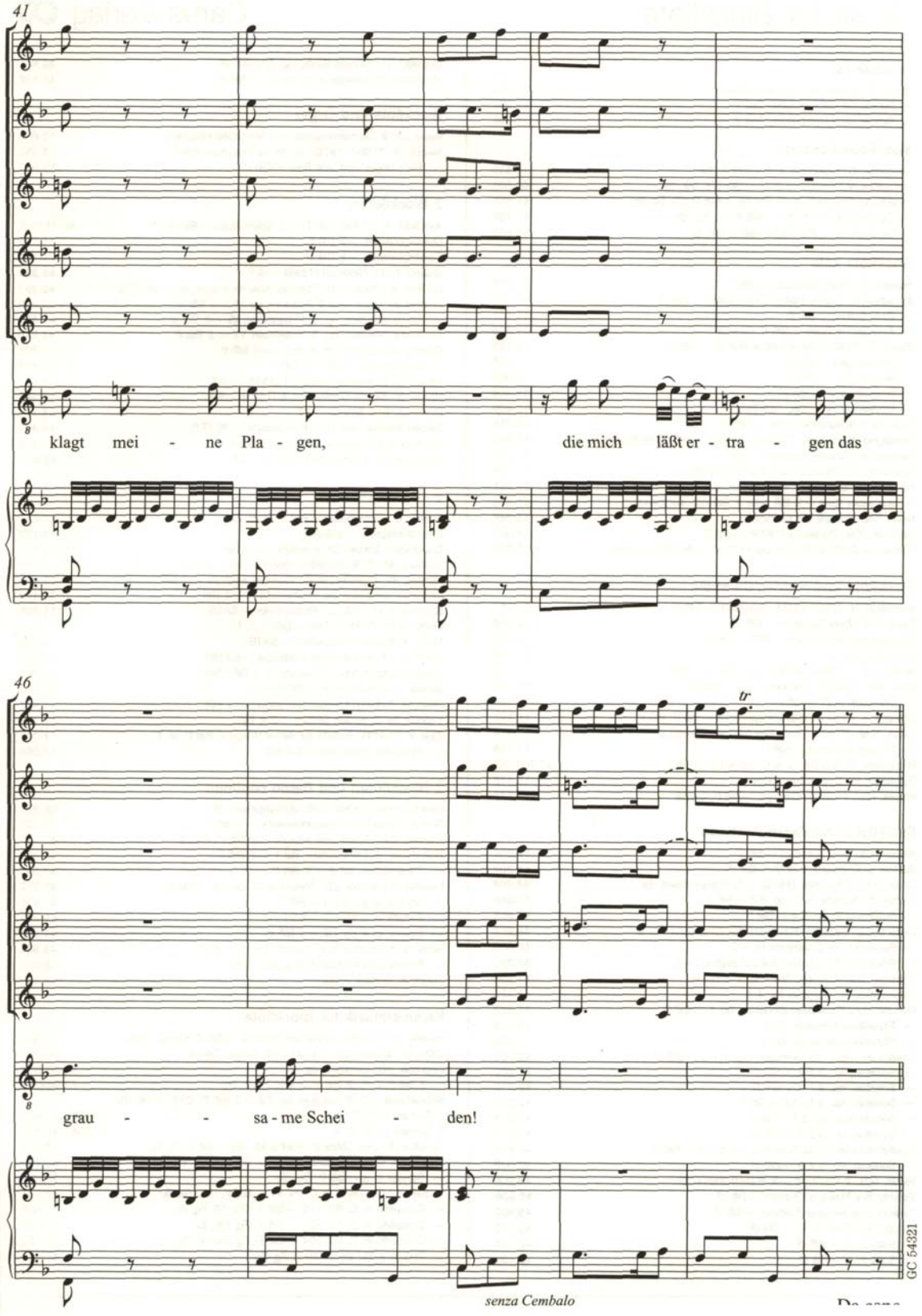





11
Ihr flie - gen - den Sän - ger,
con Cembalo
senza Cembalo


17
tr
ihr flie - gen - den Sän - ger, er - zäh - let mein
con Cembalo


23
Lei - den, er - zäh - let mein Lei - - - -


27
- - - - - den, er - zäh - let mein
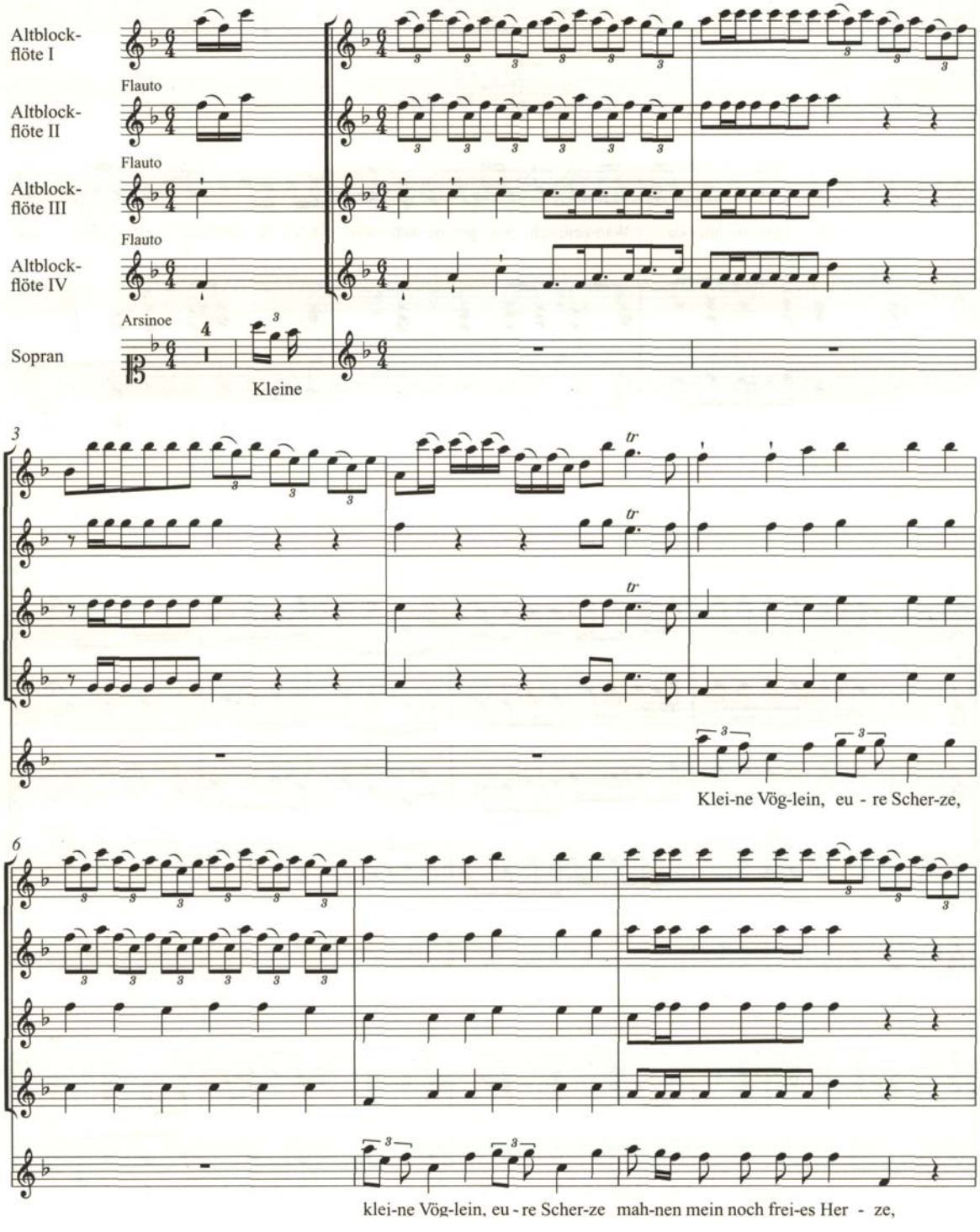

31
Lei - den, er - zäh - let mein Lei - den!
35
tr
tr
Be-seufzt mei-ne Kla - gen, be -
6
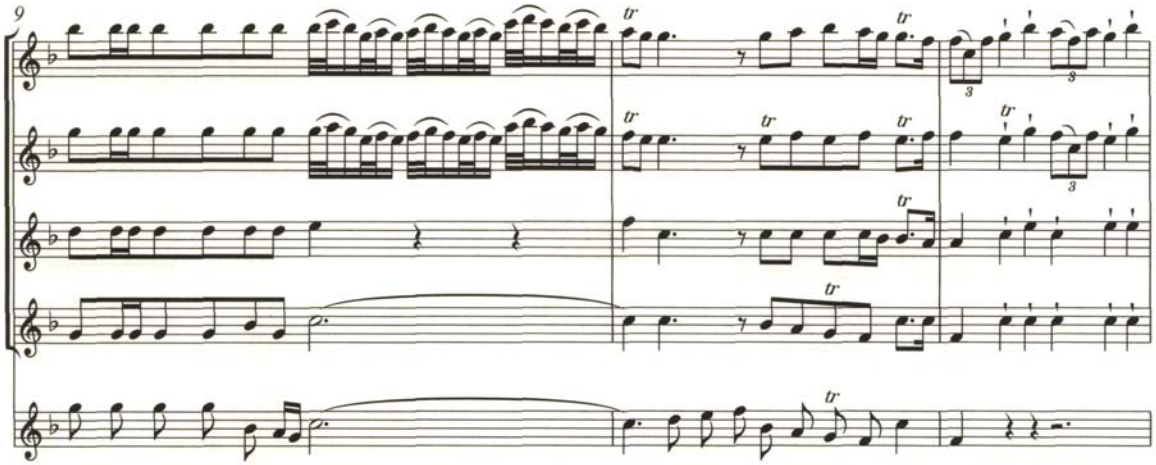

41
klagt mei - ne Pla - gen, die mich läßt er - tra - gen das
46
tr
grau - - sa - me Schei - den!
senza Cembalo
GC 54321
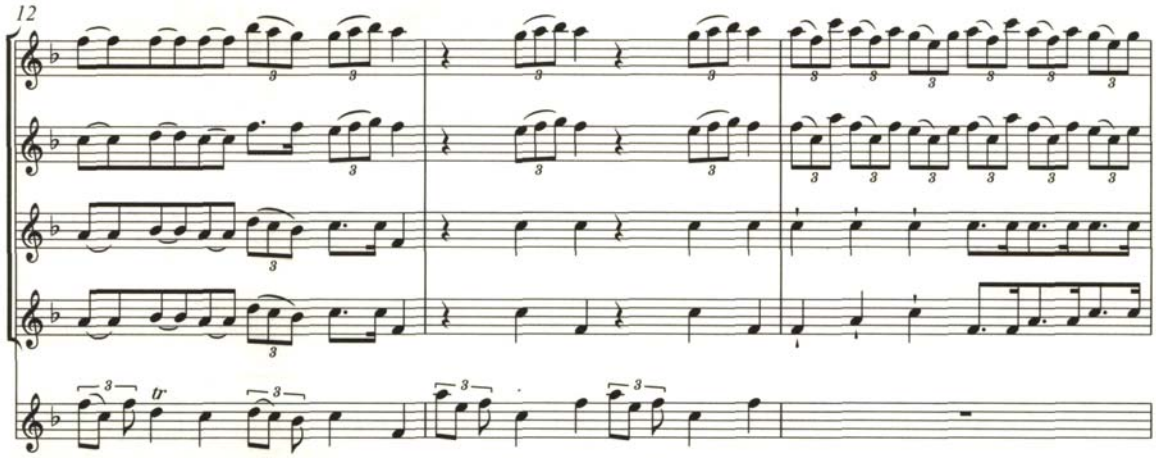
Kleine Vöglein, eure Scherze
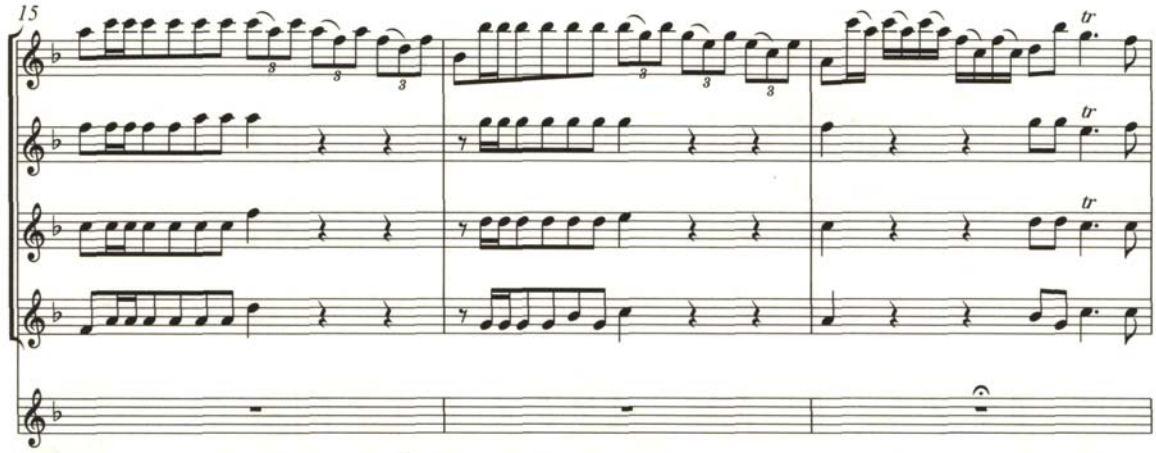
Arie für Sopran und 4 Altblockflöten
aus der Oper „Arsinoe" (1710)
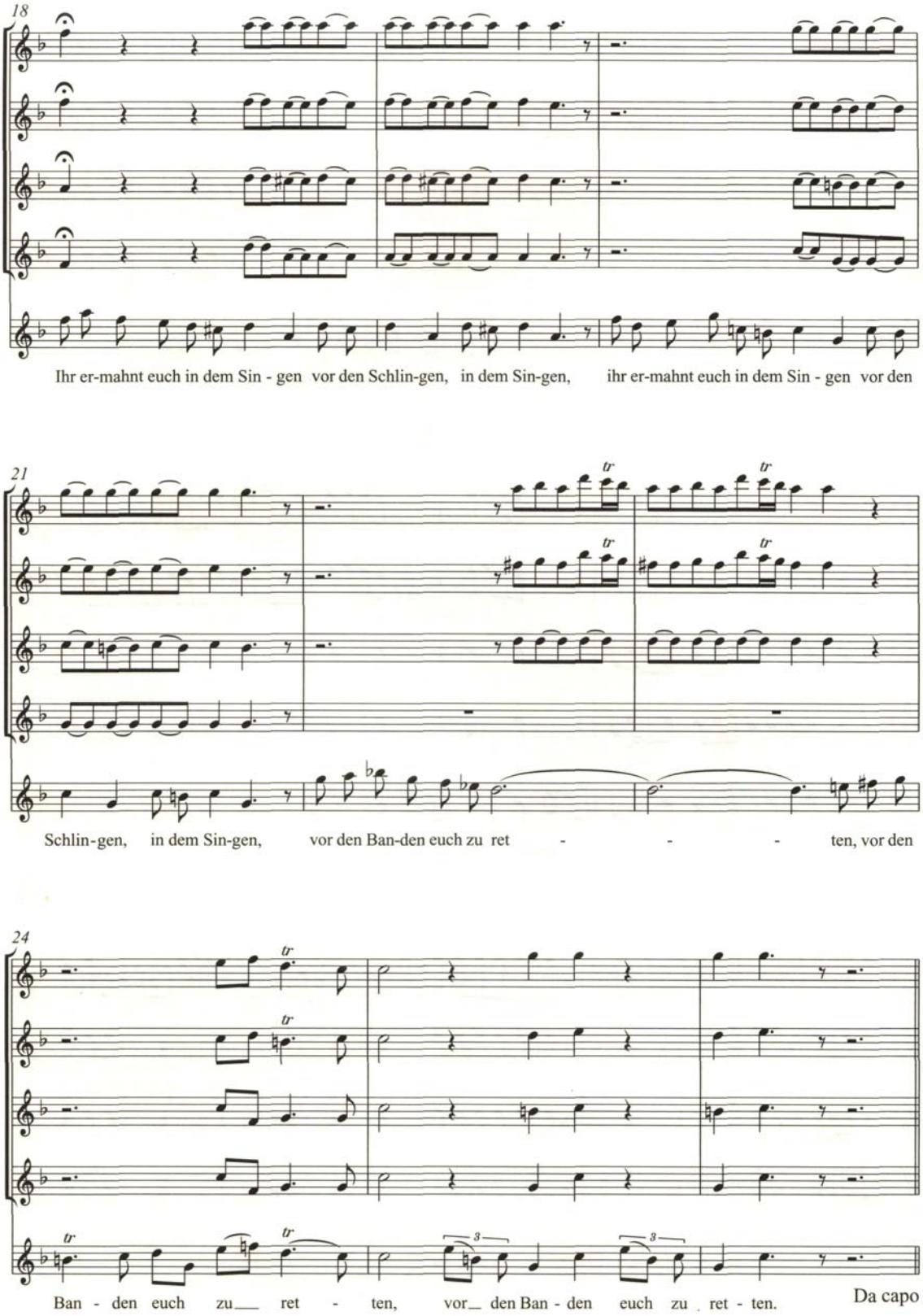
Reinhard Keiser
1674 – 1739
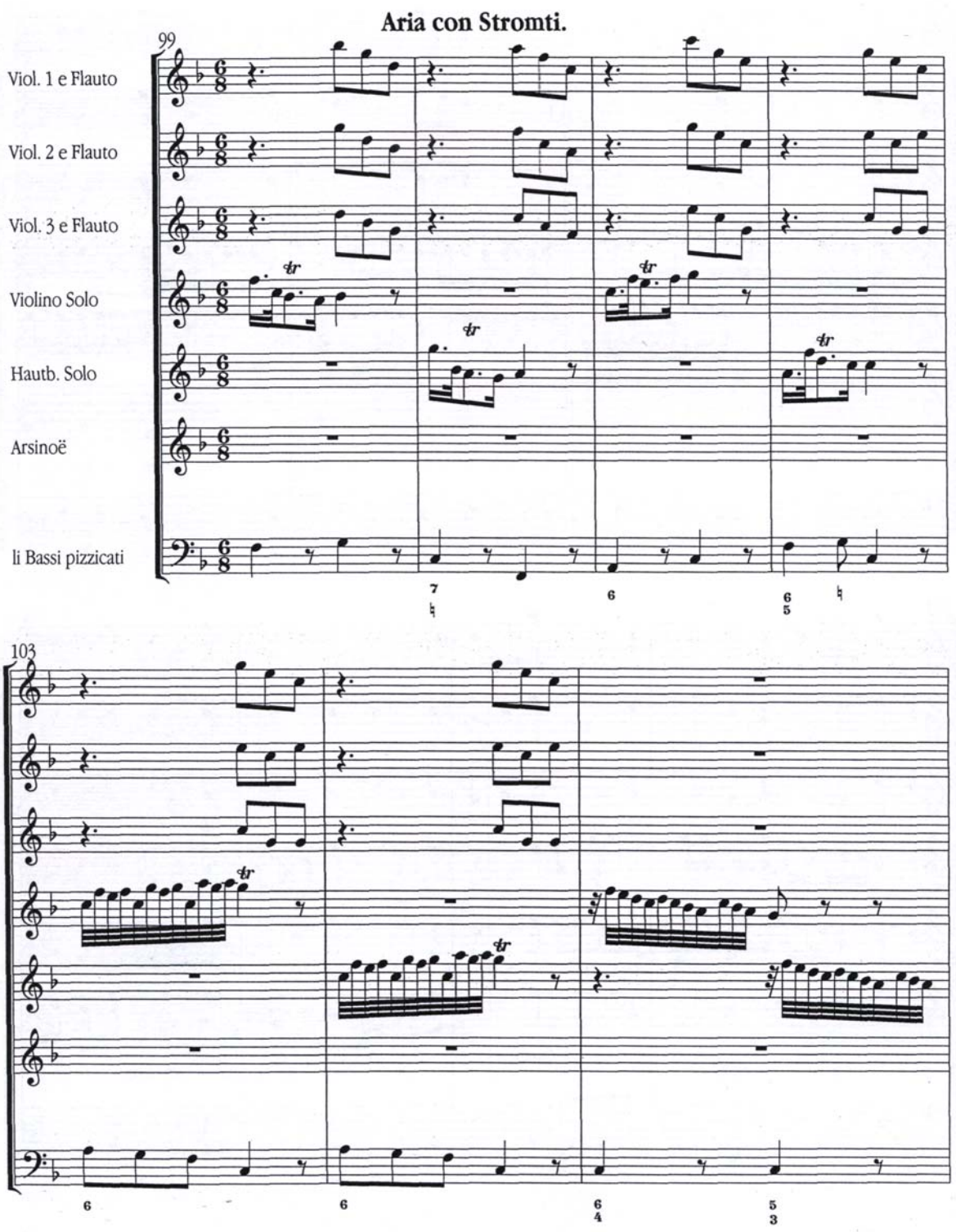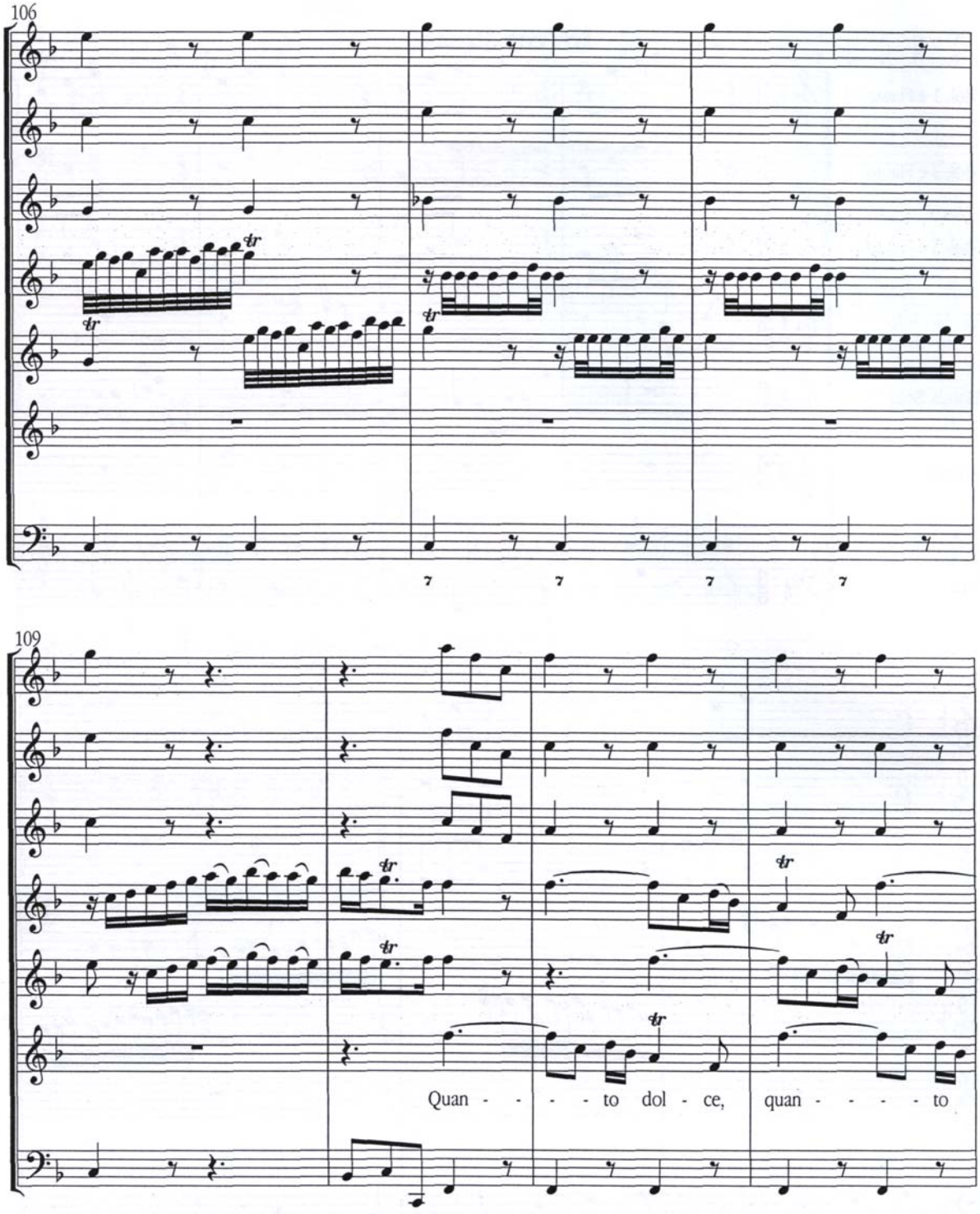



9
mah-nen mein noch frei-es Her - - - ze, sich zu hü-ten vor den Rot - ten,
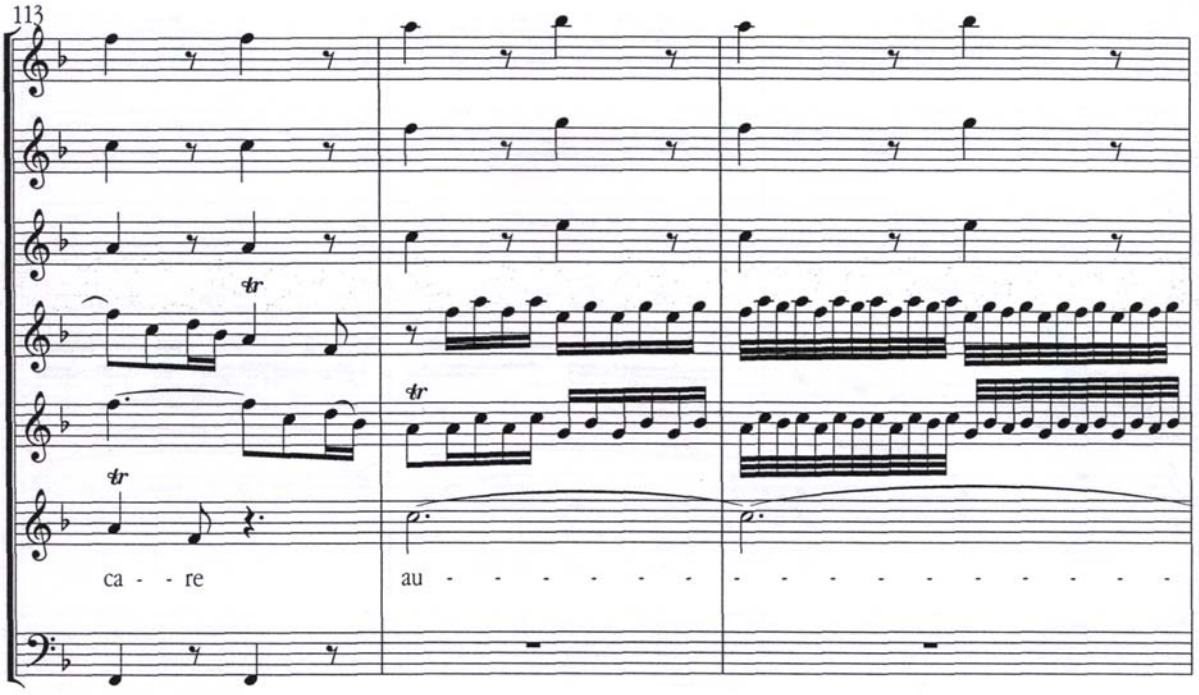

12
sich zu hü - ten vor den Rot - ten, vor den Rot - ten, vor den Rot - ten.
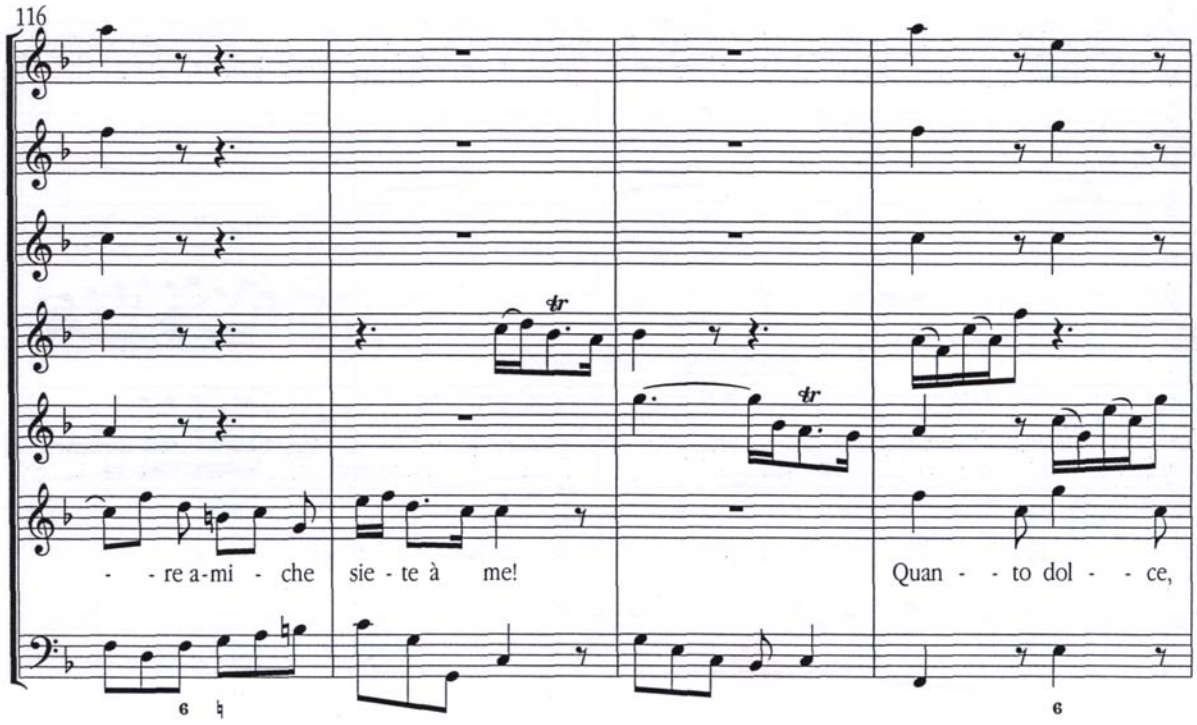

15
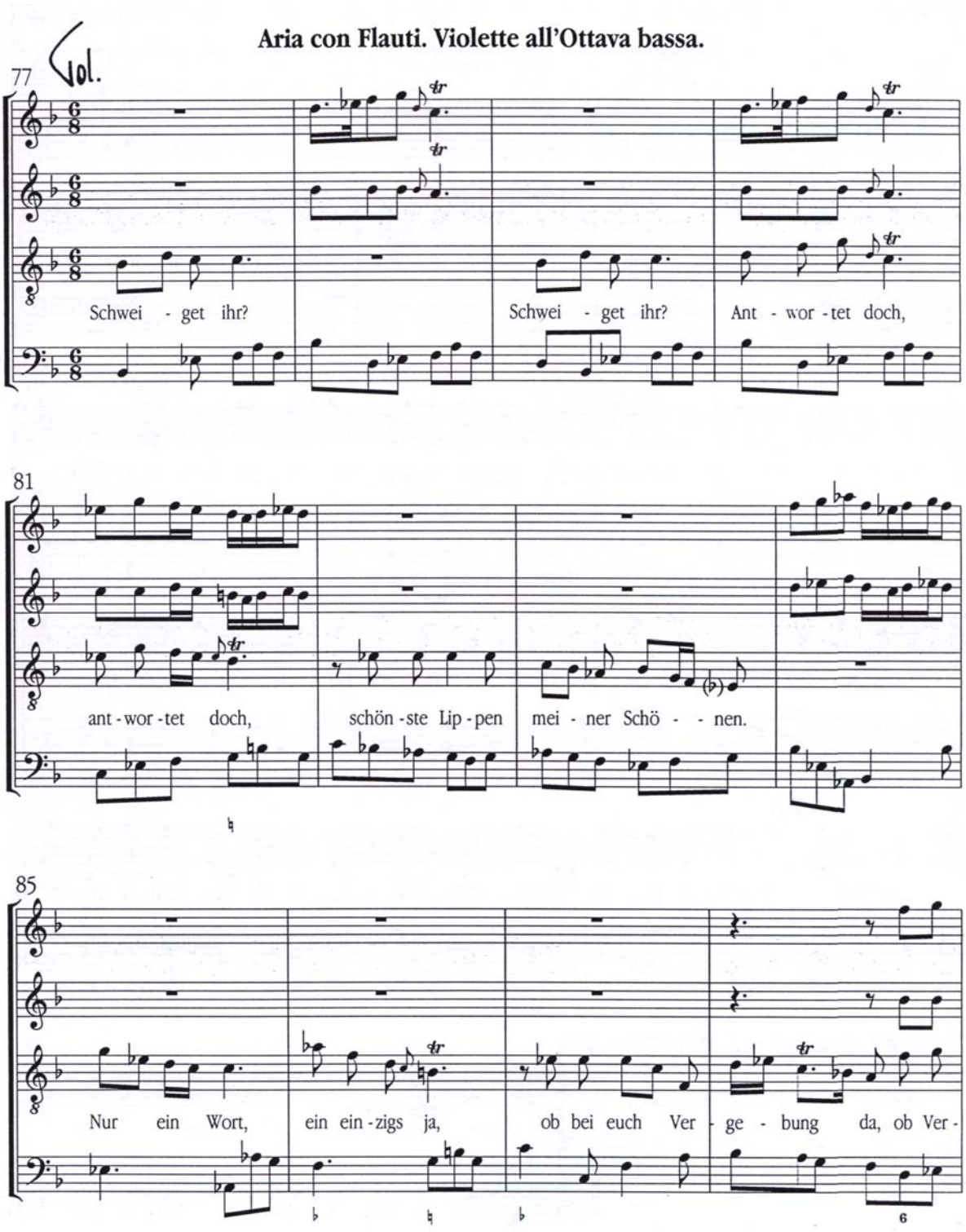

18
Ihr er-mahnt euch in dem Sin - gen vor den Schlin-gen, in dem Sin-gen, ihr er-mahnt euch in dem Sin - gen vor den
21
tr
Schlin-gen, in dem Sin-gen, vor den Ban-den euch zu ret - - - ten, vor den
24
tr
3
Ban - den euch zu ret - ten, vor den Ban - den euch zu ret - ten.
Da capo
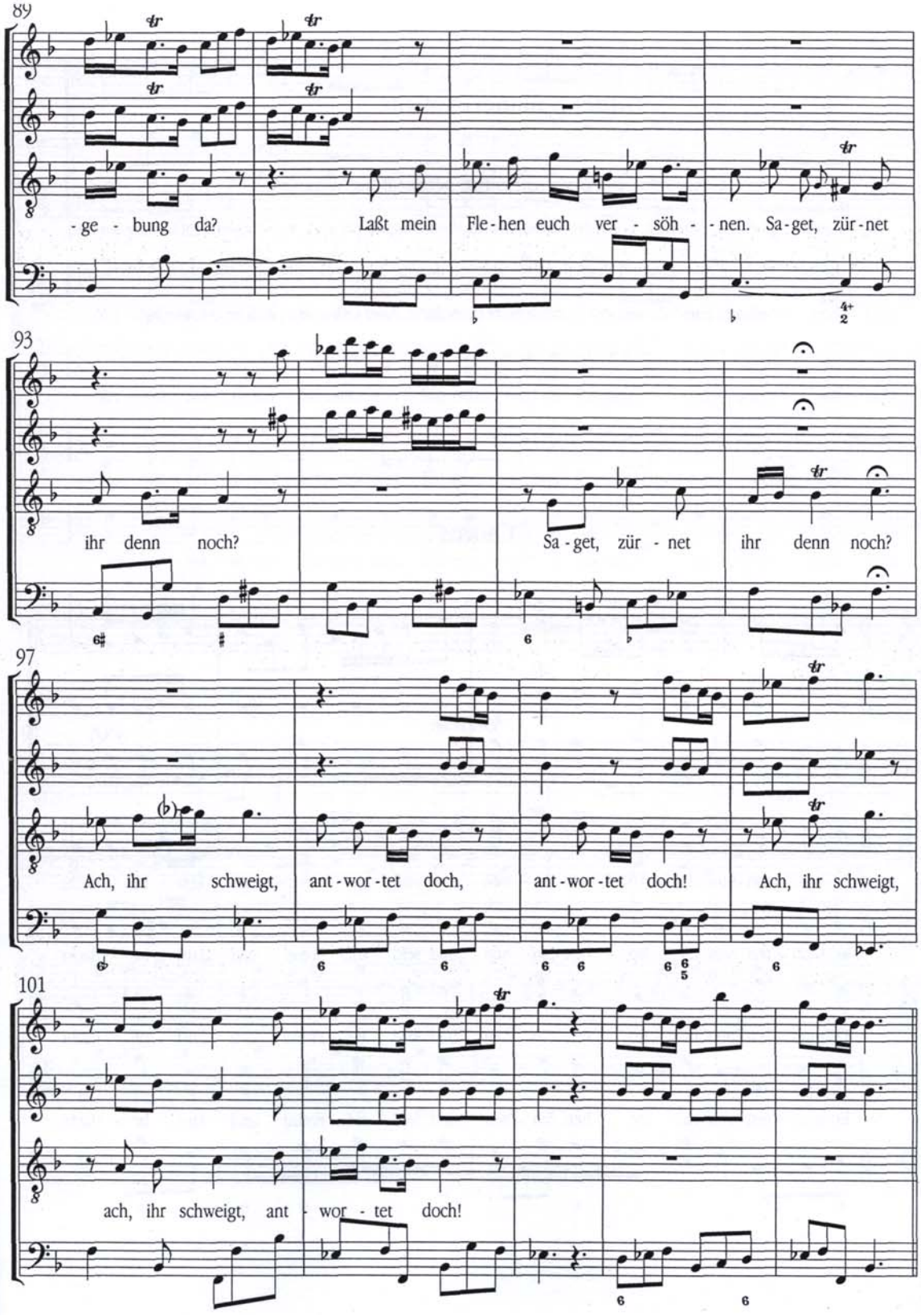

Aria con Stromti.
99
Viol. 1 e Flauto
Viol. 2 e Flauto
Viol. 3 e Flauto
Violino Solo
Hautb. Solo
Arsinoë
li Bassi pizzicati
103


106
7
7
7
7
109
Quan - - - - to dol - ce, quan - - - - to


113
ca - - re
au - - - - - - - - - - - - - - - - -


116
- - re a-mi - che
sie - te à me!
Quan - - to dol - - ce,
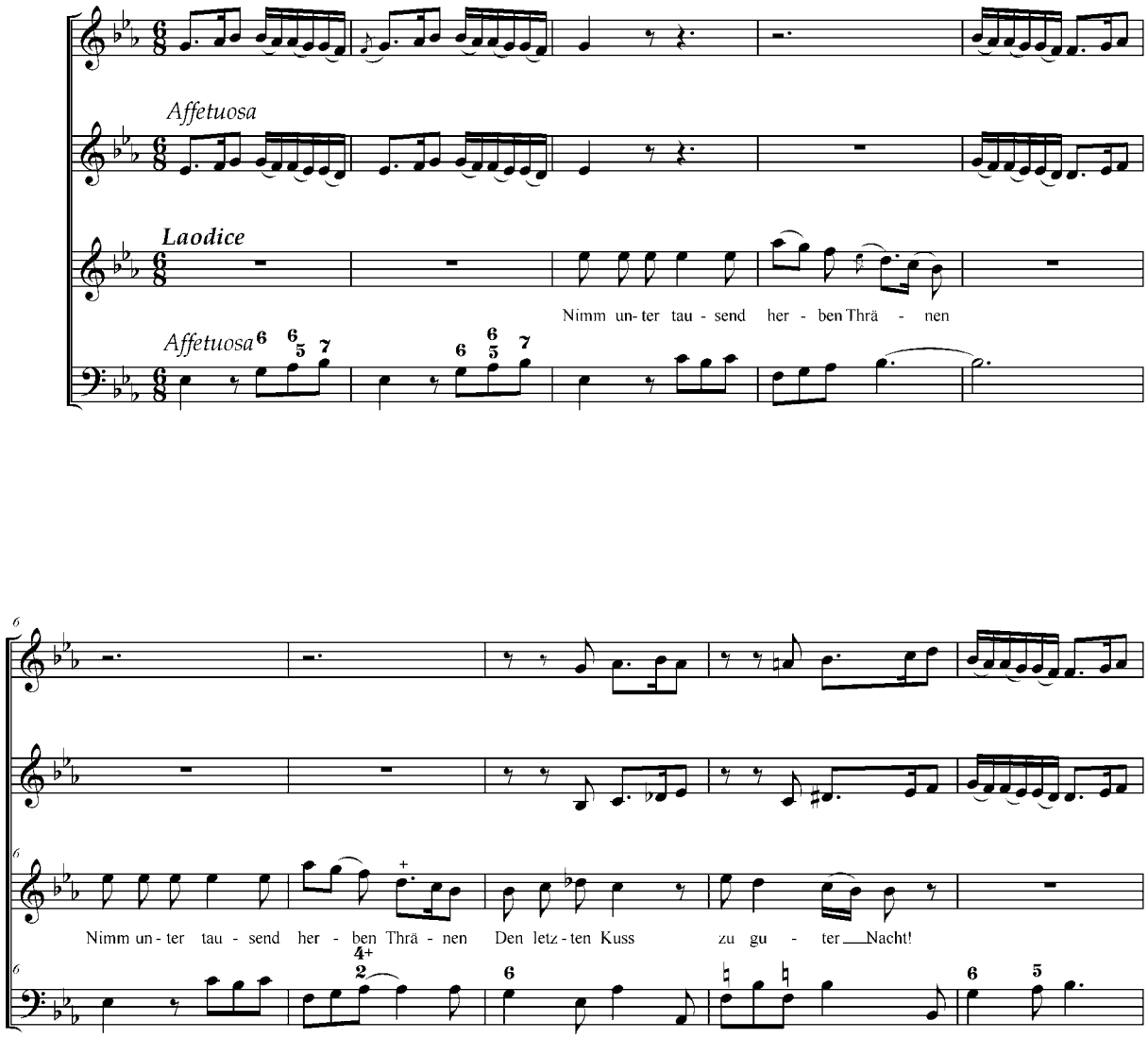

Aria con Flauti. Violette all'Ottava bassa.
Vol.
77
Schwei - get ihr?
Schwei - get ihr?
Ant - wor - tet doch,
81
ant - wor - tet doch,
schön - ste Lip - pen
mei - ner Schö - - nen.
85
Nur ein Wort,
ein ein - zigs ja,
ob bei euch Ver - ge - bung da, ob Ver -
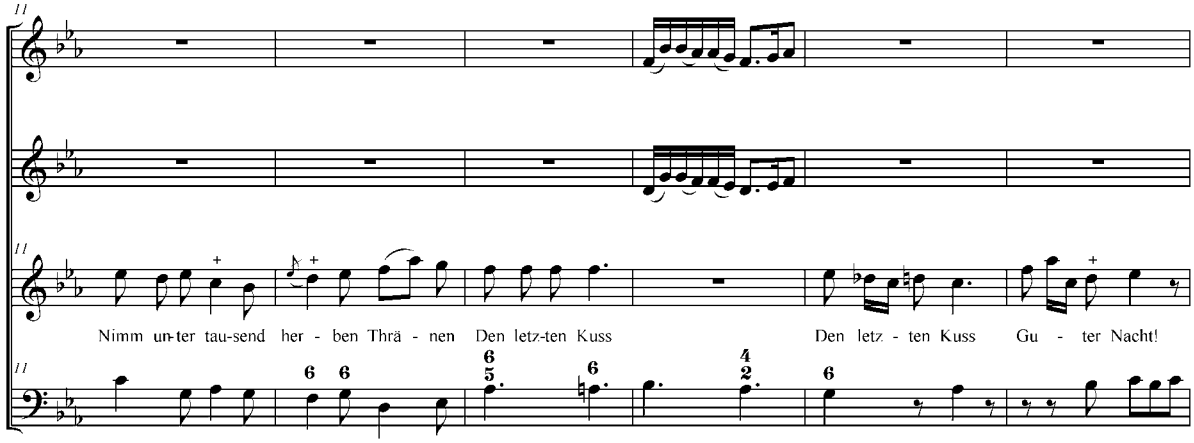

89
-ge - bung da?
Laßt mein
Fle-hen euch ver - söh - -nen. Sa-get, zür-net
93
ihr denn noch?
Sa - get, zür - net
ihr denn noch?
97
Ach, ihr schweigt,
ant-wor-tet doch,
ant-wor-tet doch!
Ach, ihr schweigt,
101
ach, ihr schweigt, ant - wor - tet doch!
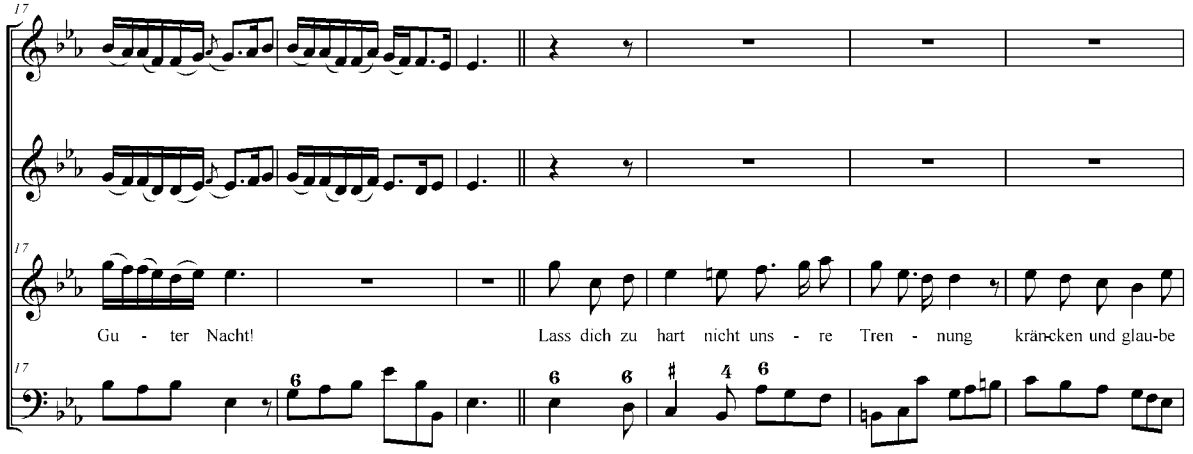
HE - Nimm unter tausend herben Thränen *33 (IV/3)

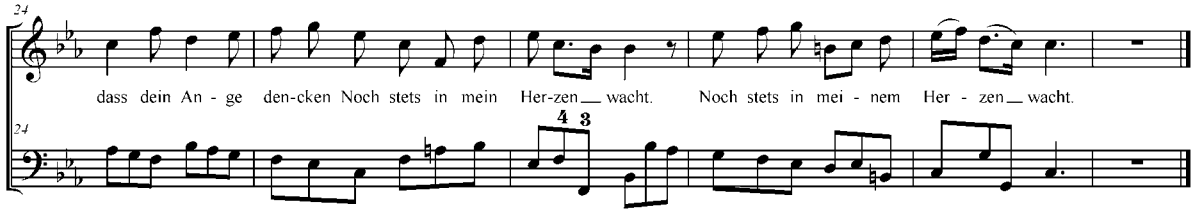
R. Keiser

Aria. Violette con Flauti all'ottana alta.




11
Nimm un-ter tau-send her - ben Thrä - nen Den letz-ten Kuss Den letz - ten Kuss Gu - ter Nacht!
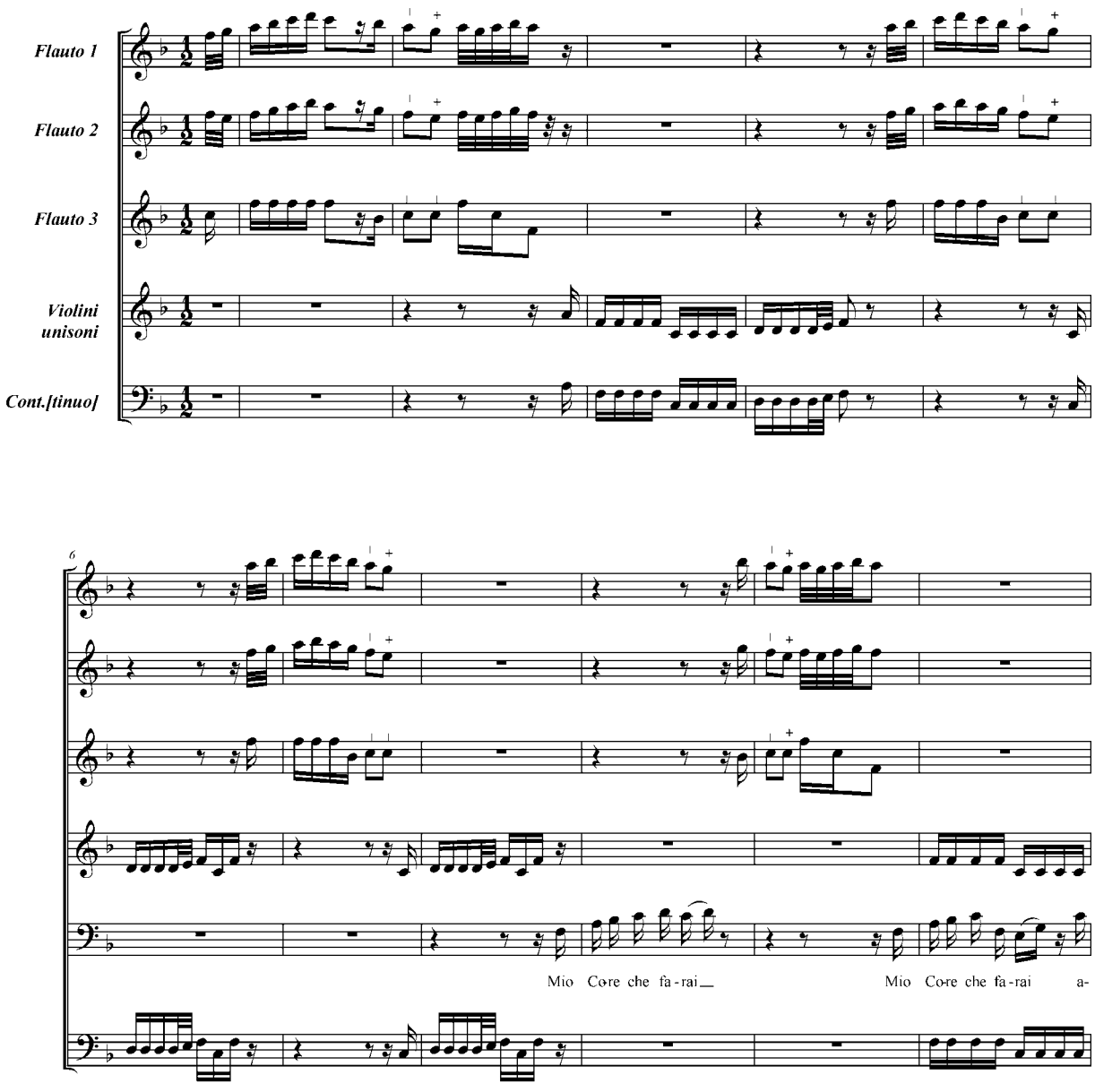

17
Gu - ter Nacht! Lass dich zu hart nicht uns - re Tren - nung krän-cken und glau-be
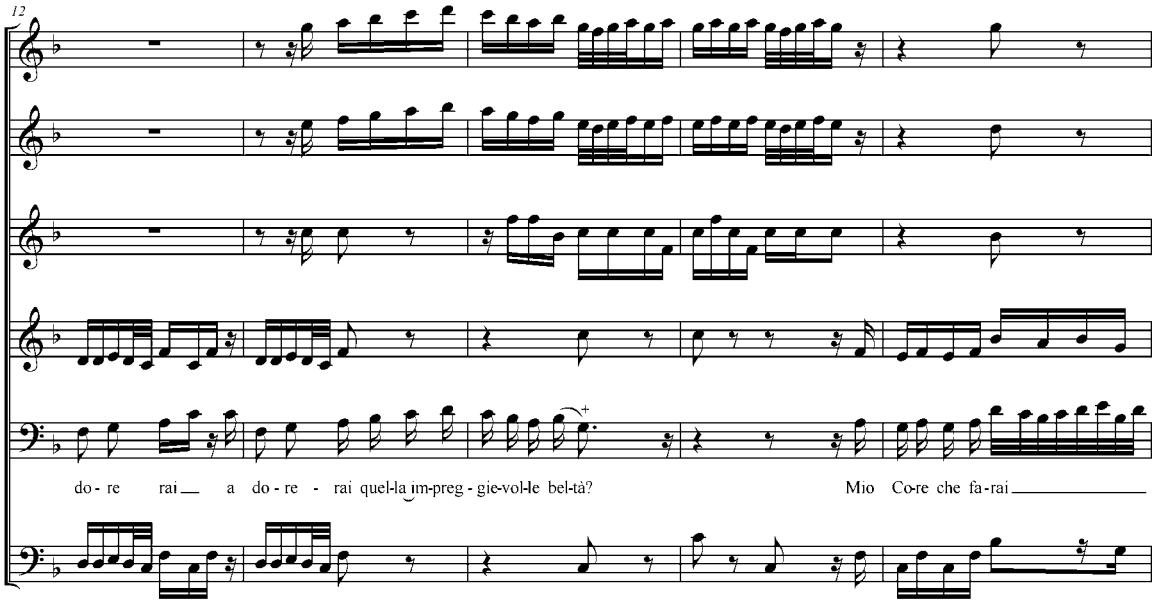

24
dass dein An - ge den-cken Noch stets in mein Her-zen wacht. Noch stets in mei - nem Her - zen wacht.
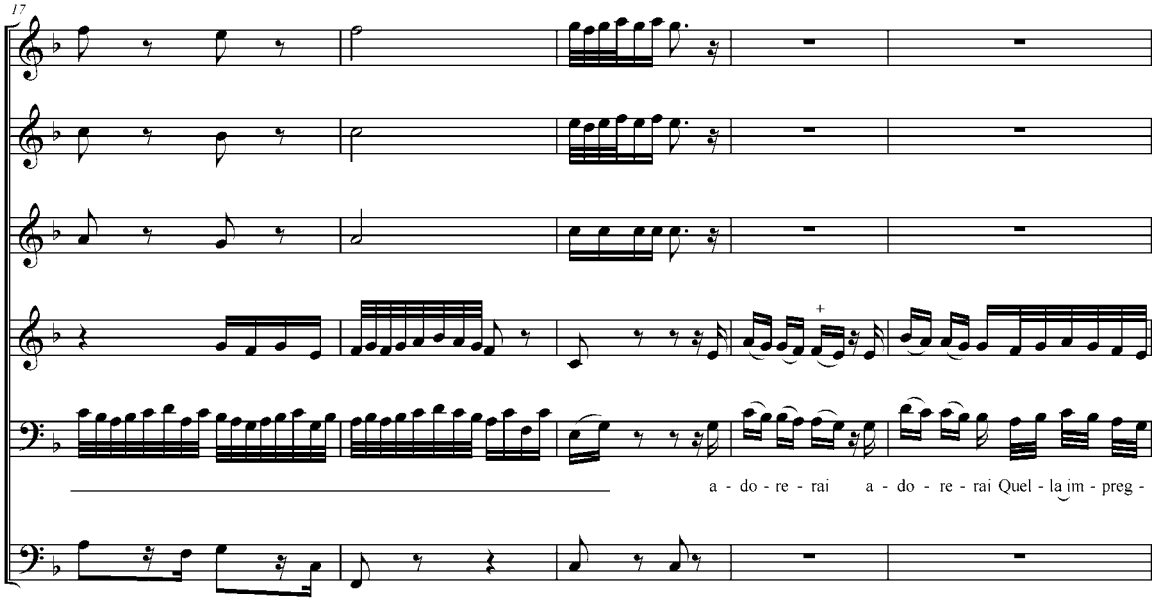
TR -Mio Core che farai? *35 (I/5)
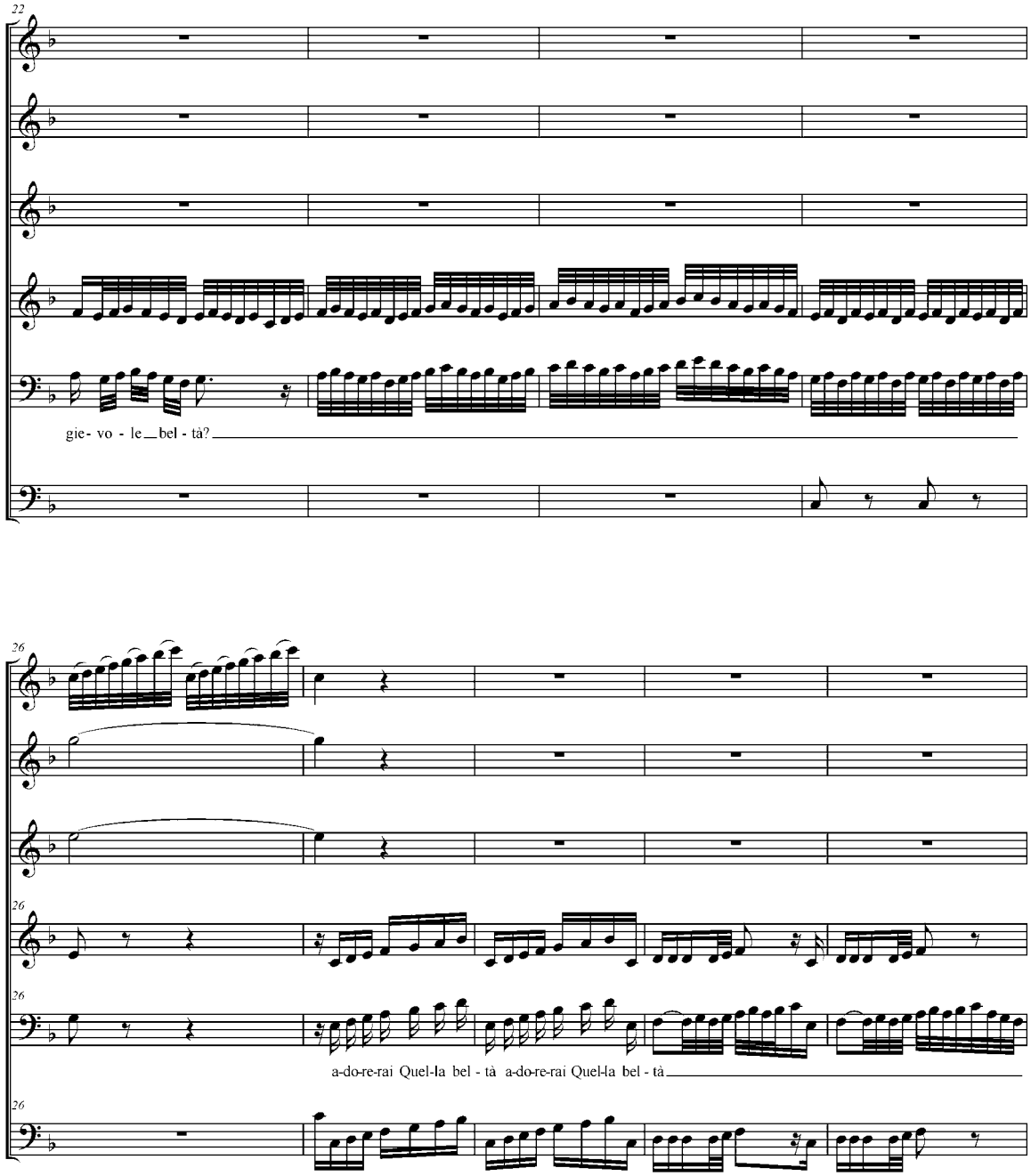
R. Keiser
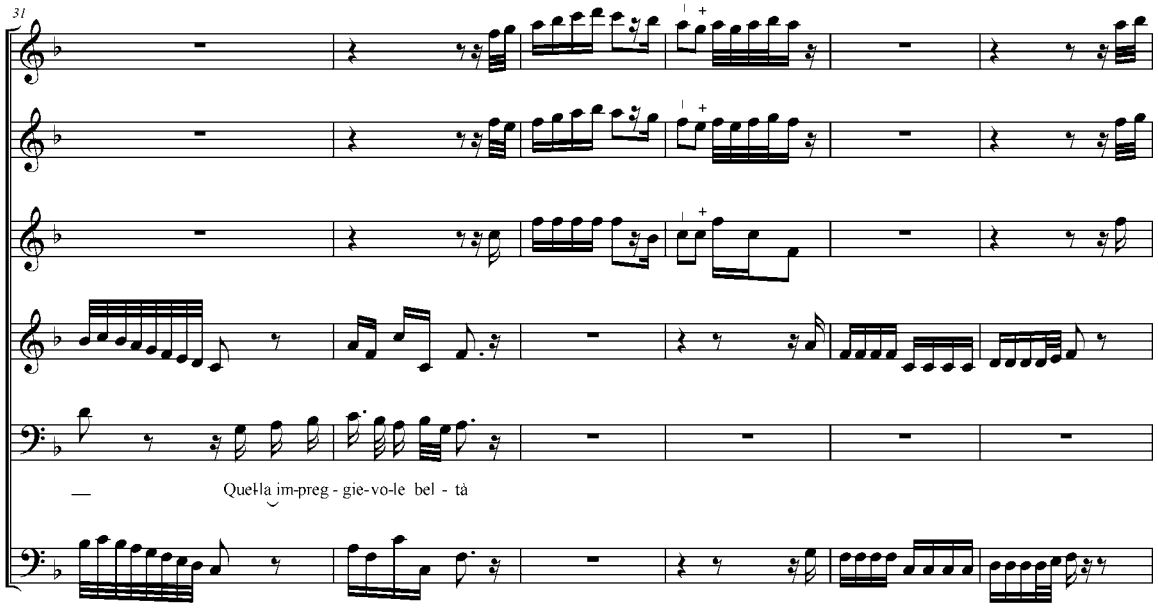
Aria vivace ma non presto
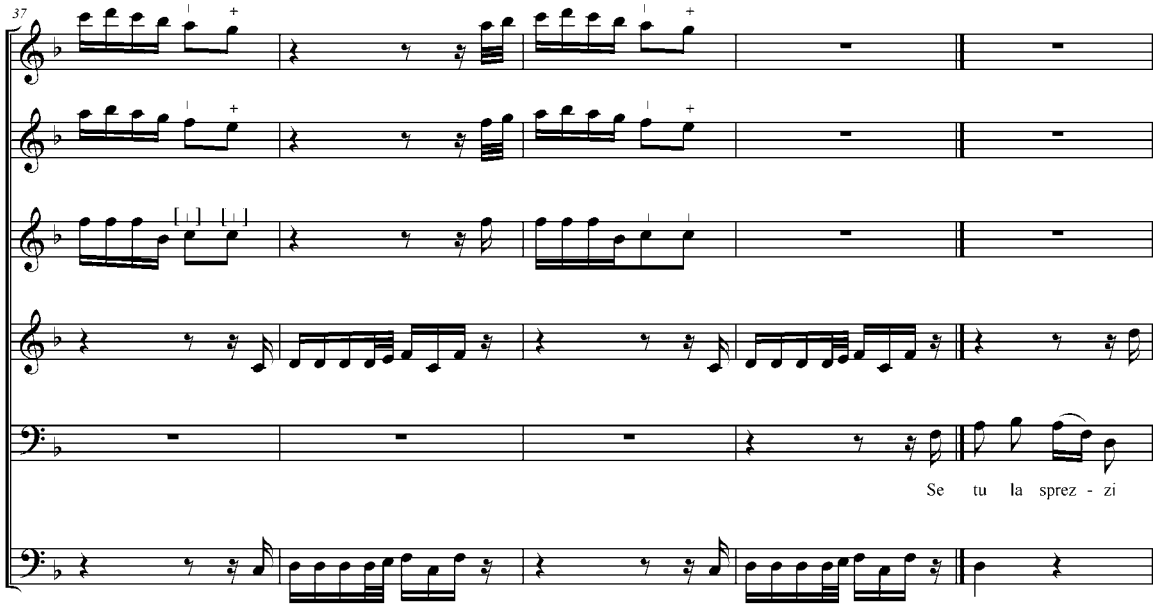



12
do - re rai a do - re - rai quel-la im-preg - gie-vol-le bel-tà? Mio Co-re che fa-rai


17
a - do - re - rai a - do - re - rai Quel - la im - preg -


22
gie- vo - le bel - tà?
26
26
26
a-do-re-rai Quel-la bel - tà a-do-re-rai Quel-la bel - tà
26


31
Quel-la im-preg - gie-vo-le bel - tà


37
Se tu la sprez - zi

Violini unisoni

42

Se tu la sprez - zi per-de-rai La tua bra-ma-ta Li - ber - tà, per-de-rai La tua bra-ma-ta

47

Li - ber - tà; E nel a-mor of - fen-de - rai of-fen-de rai L'ho-nor de la tua fe - del-
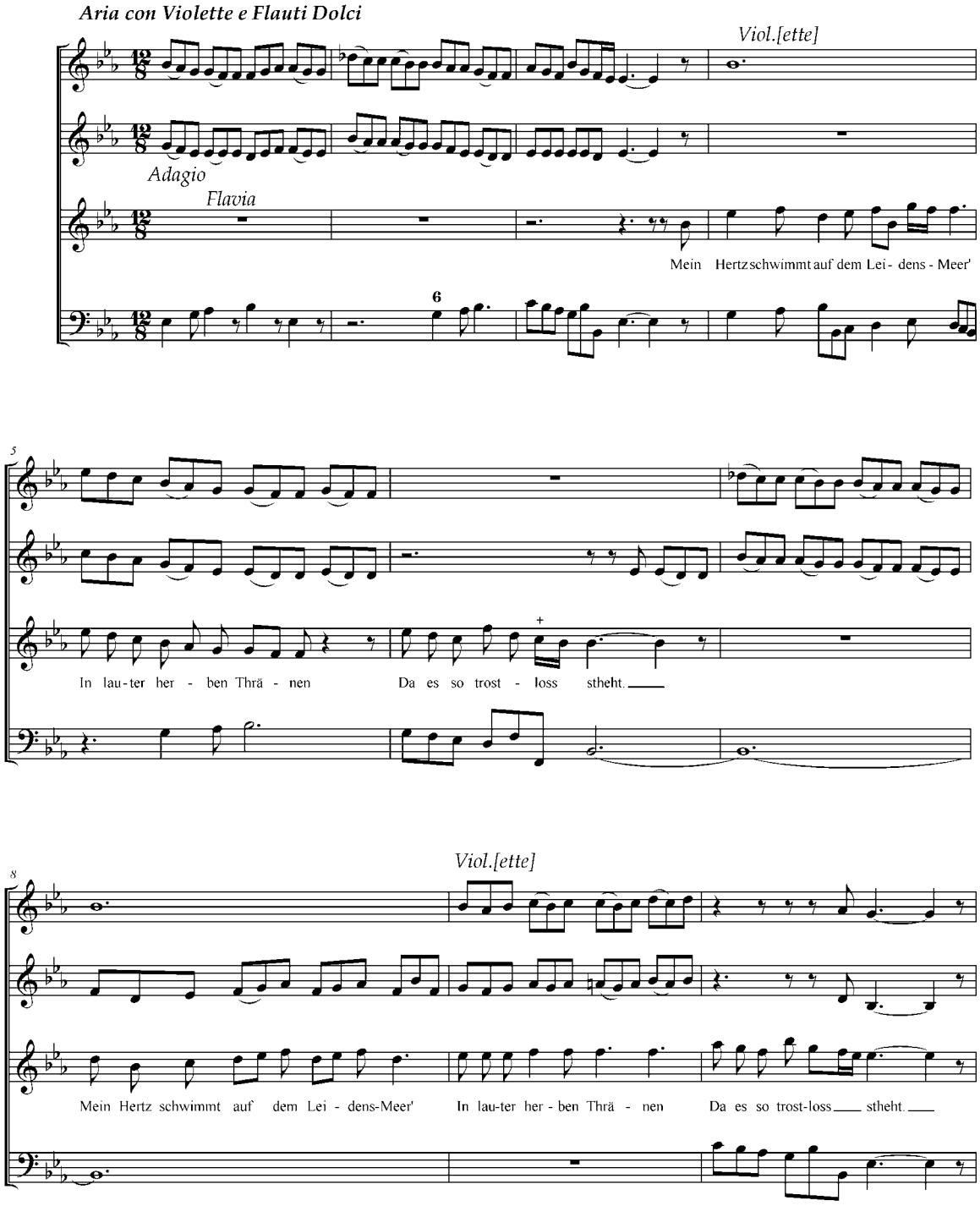
52
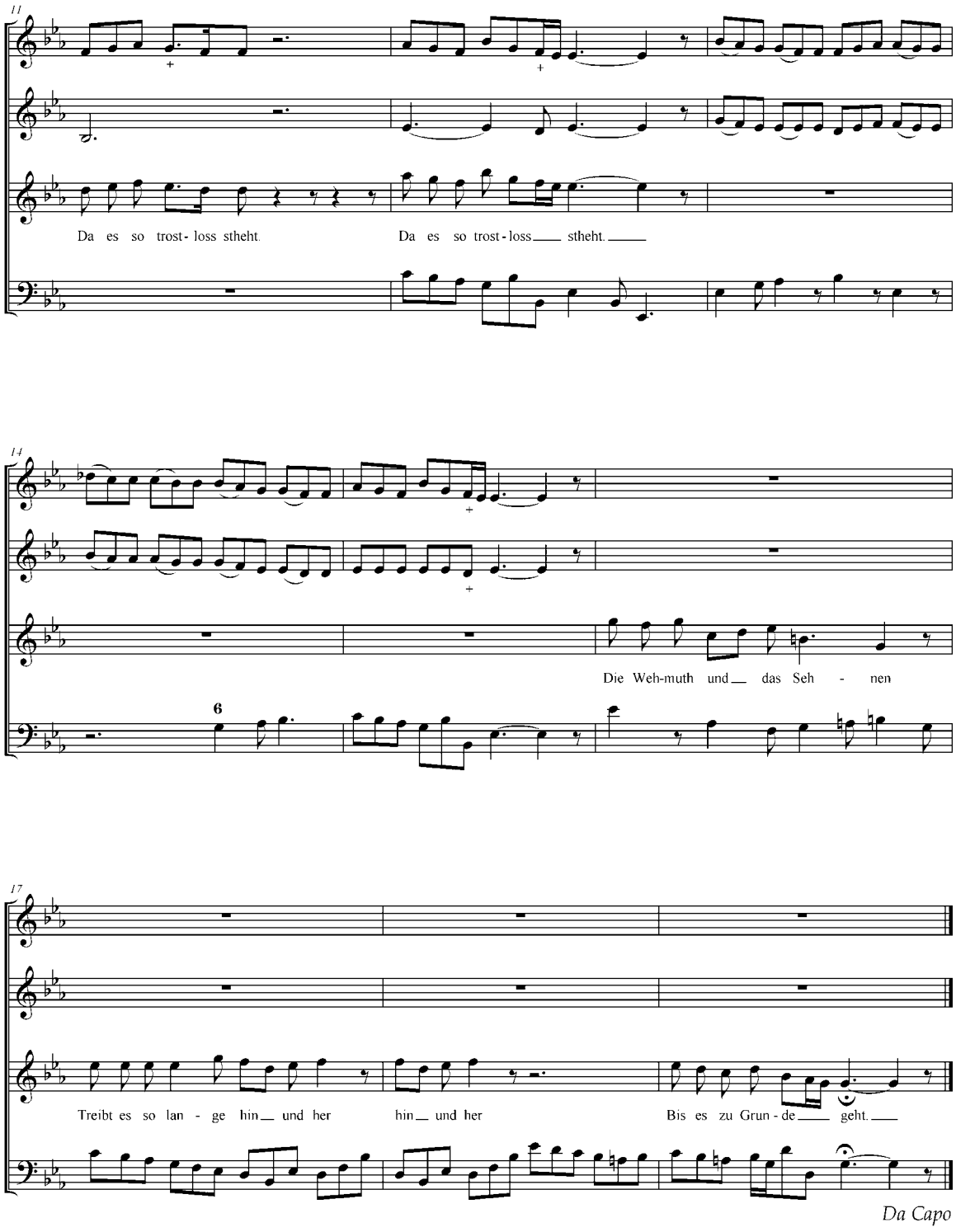
tà. L'ho - nor de la tua fe - del - tà.

Da Capo *Da Capo* *Da Capo*

TR - Mein Herz schwimmt auf dem Leidens-Meer *36 (I/12)

R. Keiser

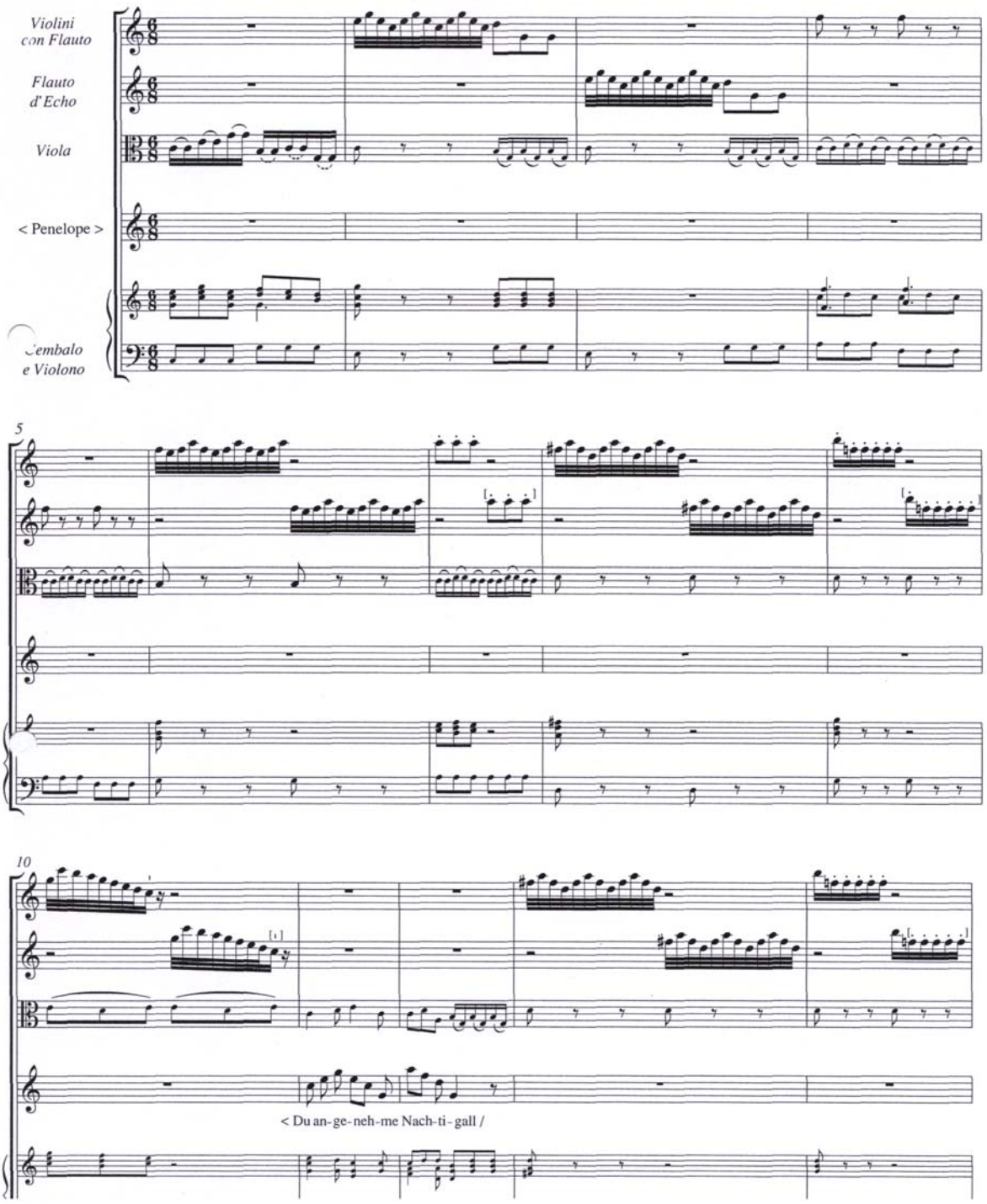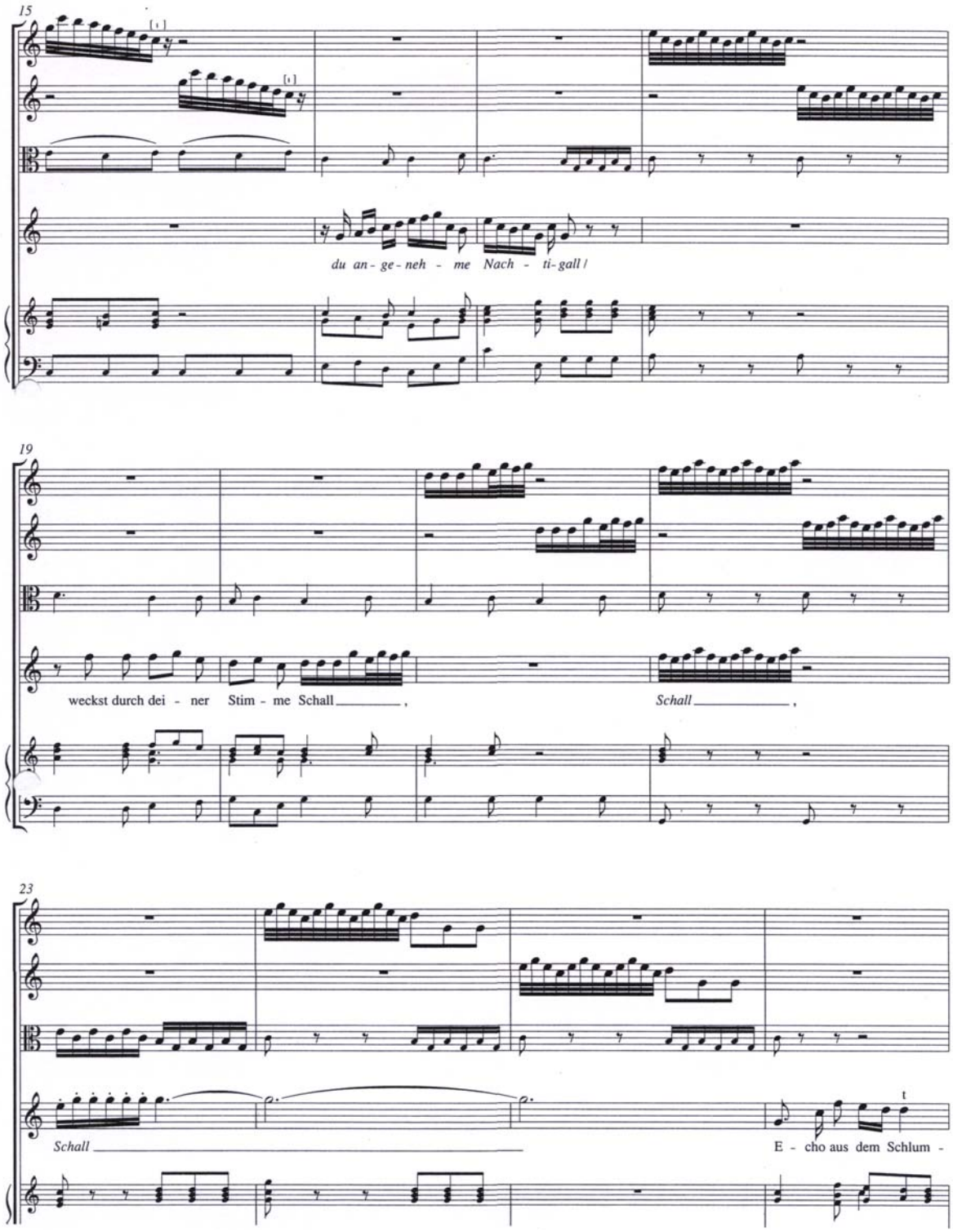



11
Da es so trost- loss stheht.
Da es so trost- loss stheht.
14
6
Die Weh-muth und das Seh - nen
17
Treibt es so lan - ge hin und her
hin und her
Bis es zu Grun - de geht.
Da Capo
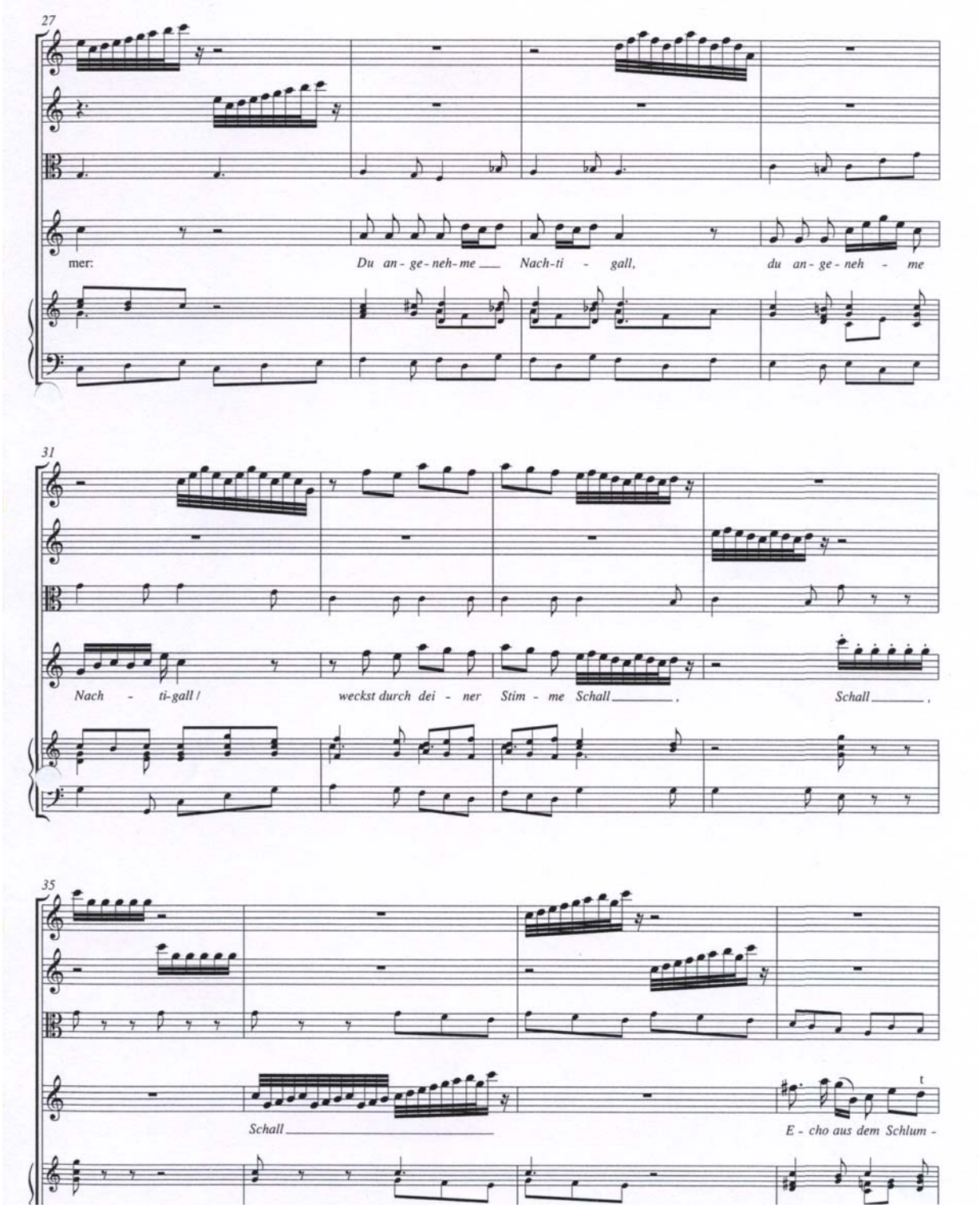
18 b.

< Aria. > (* 38)

(Diese, dem gedruckten Textbuch entsprechende Arie ist im Partitur-Manuskript zugunsten der vorangehenden, „Usignuol tra rami ascoso", durchgestrichen. Klein gedruckte Noten und Pausen fehlen im Partitur-Manuskript und stammen vom Herausgeber.)
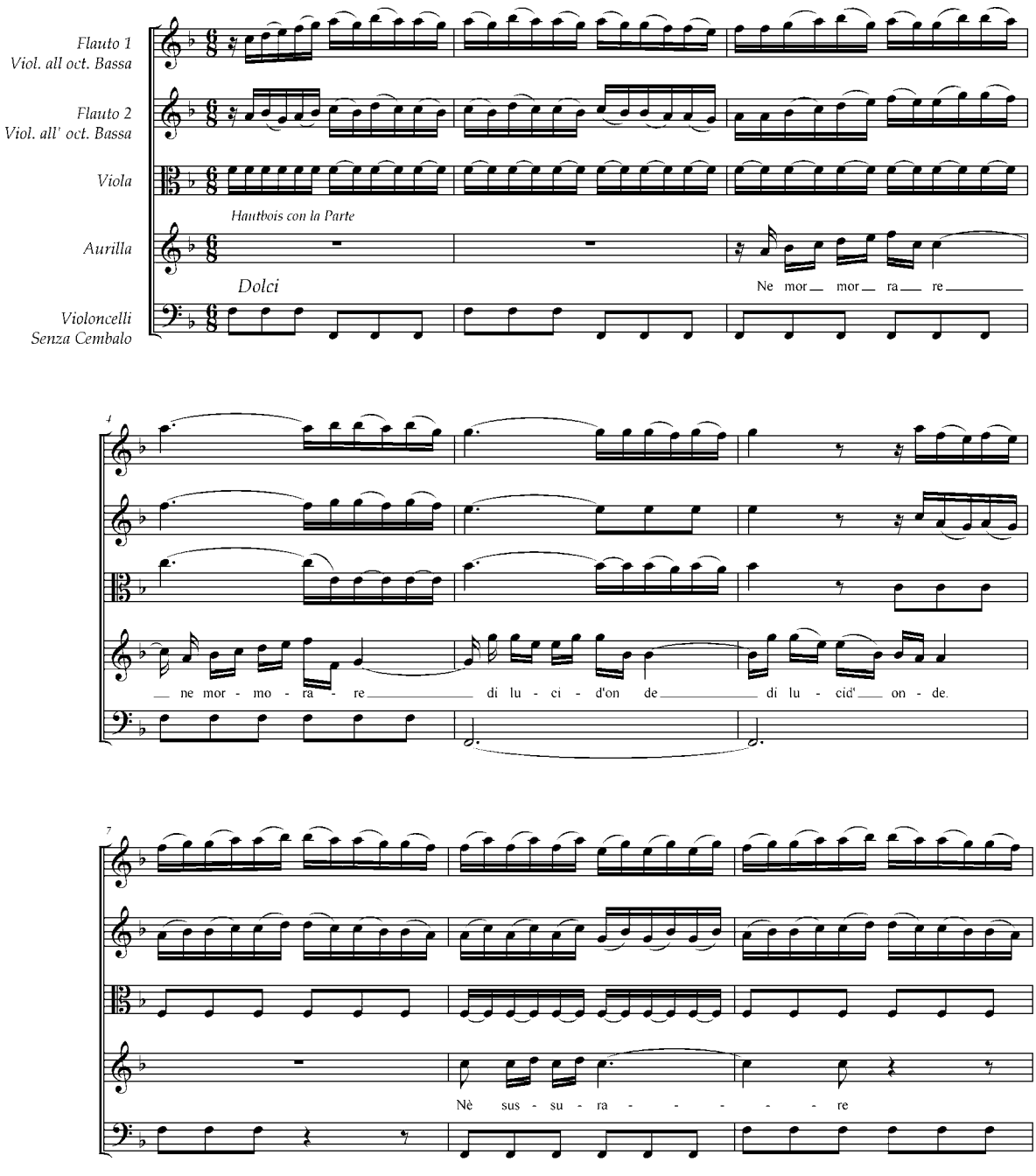



15
du an - ge - neh - me Nach - ti - gall!
19
weckst durch dei - ner Stim - me Schall ,
Schall ,
23
Schall
E - cho aus dem Schlum -
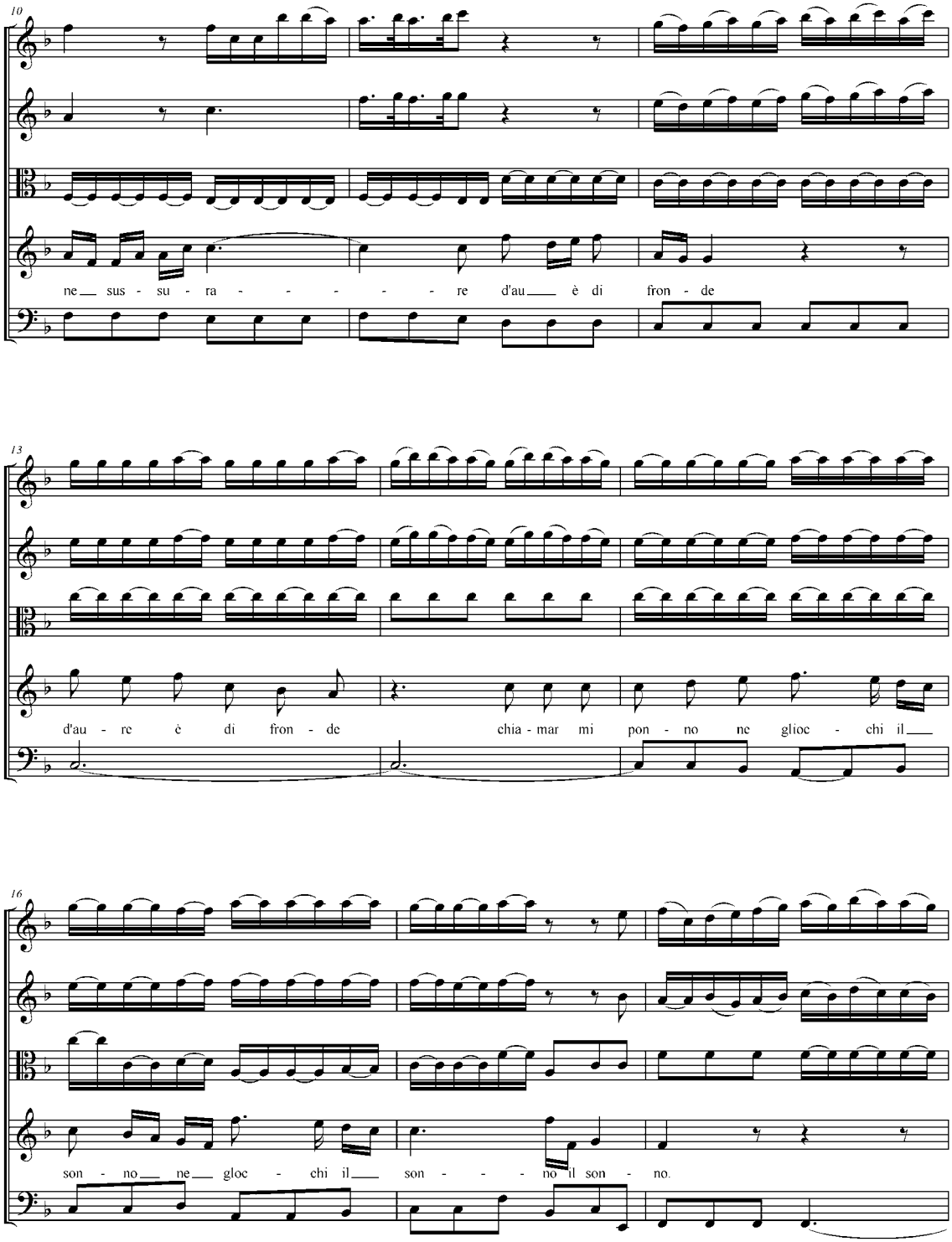

27
mer:
Du an - ge - neh - me
Nach - ti - gall,
du an - ge - neh - me
31
Nach - ti-gall /
weckst durch dei - ner Stim - me Schall
Schall
35
Schall
E - cho aus dem Schlum -
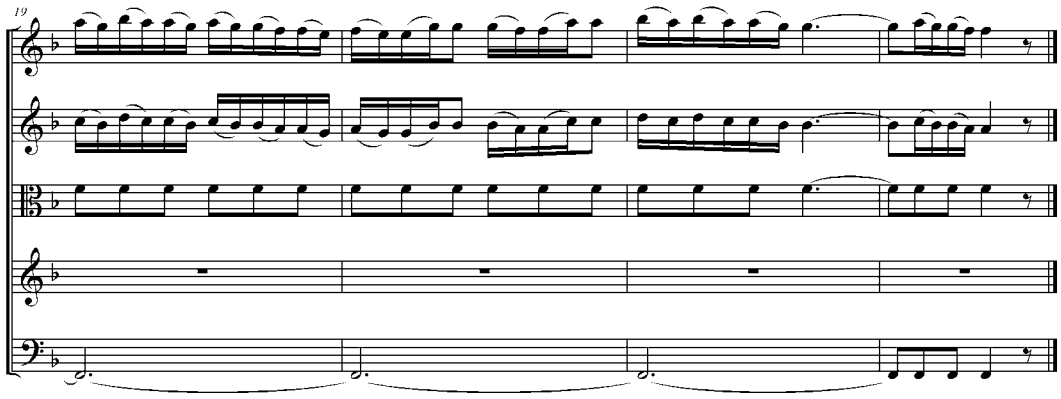
CP - Ni mormorare *41 (II/2)
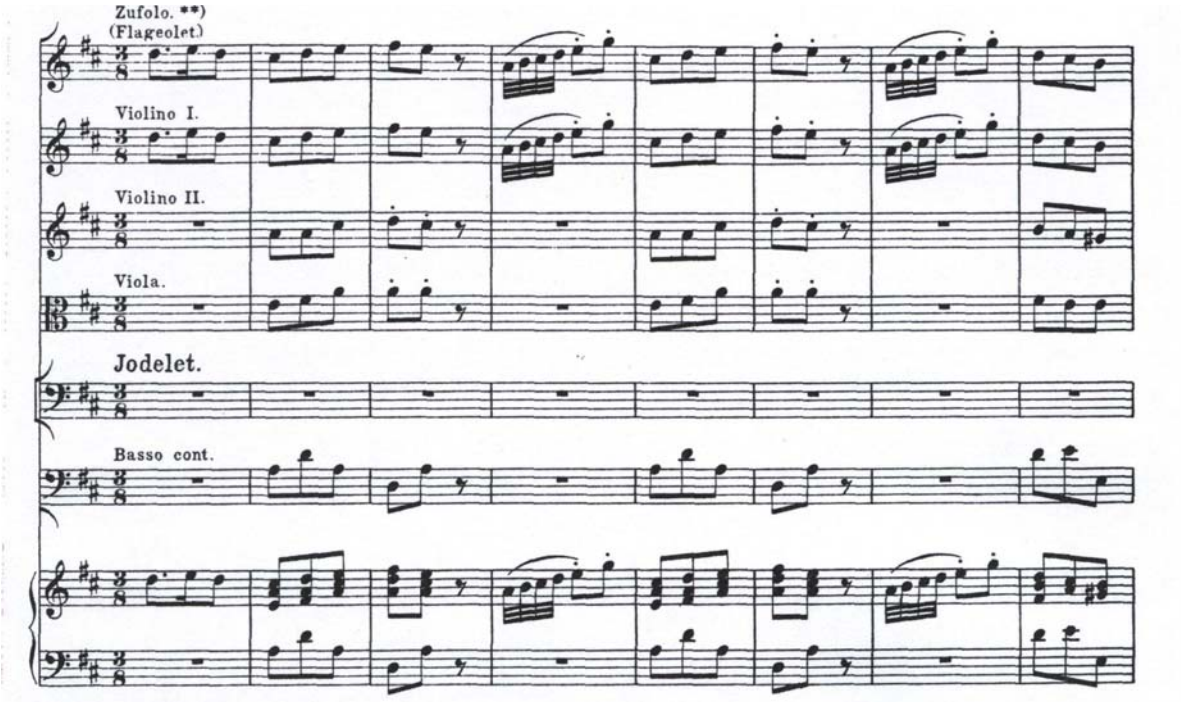
R. Keiser
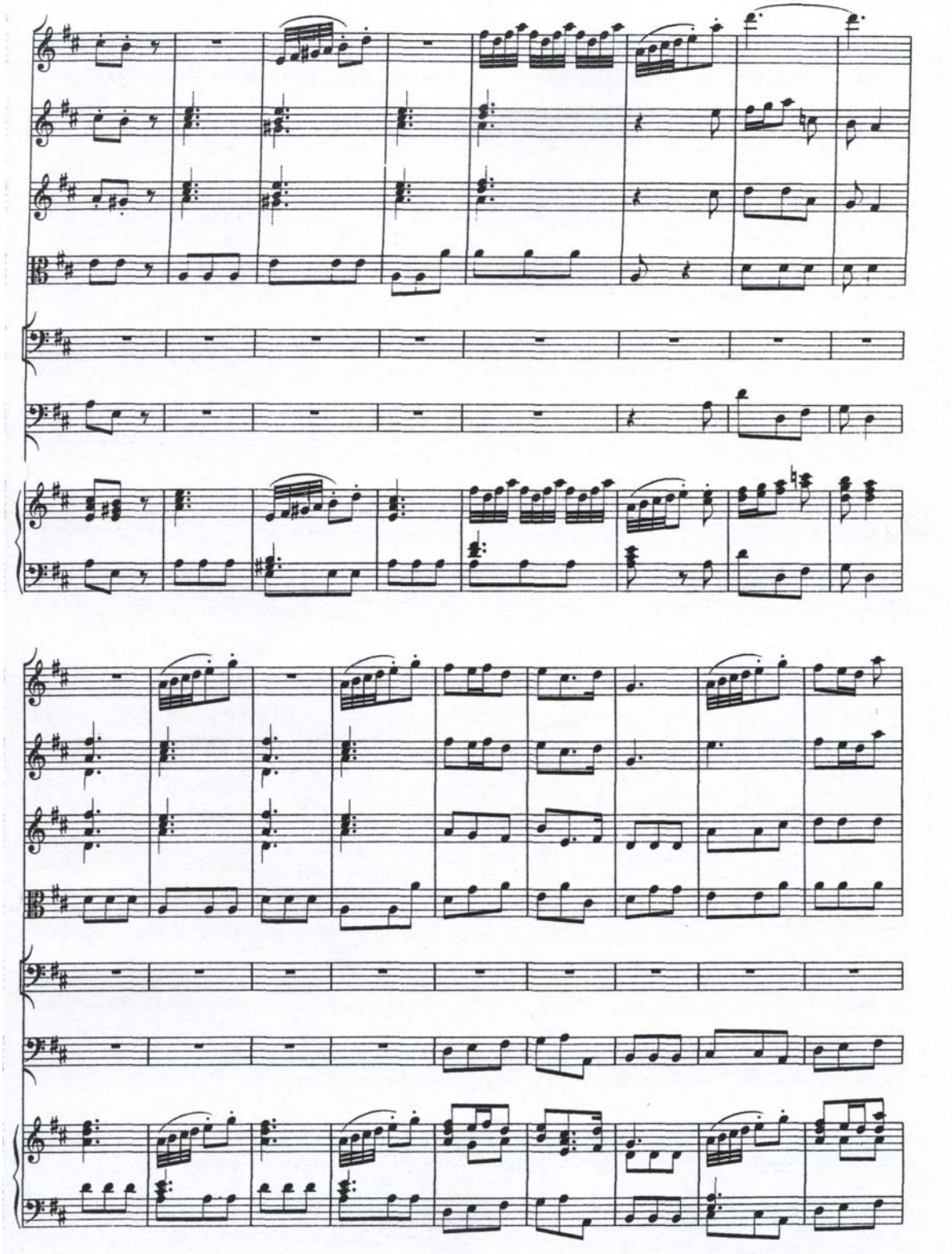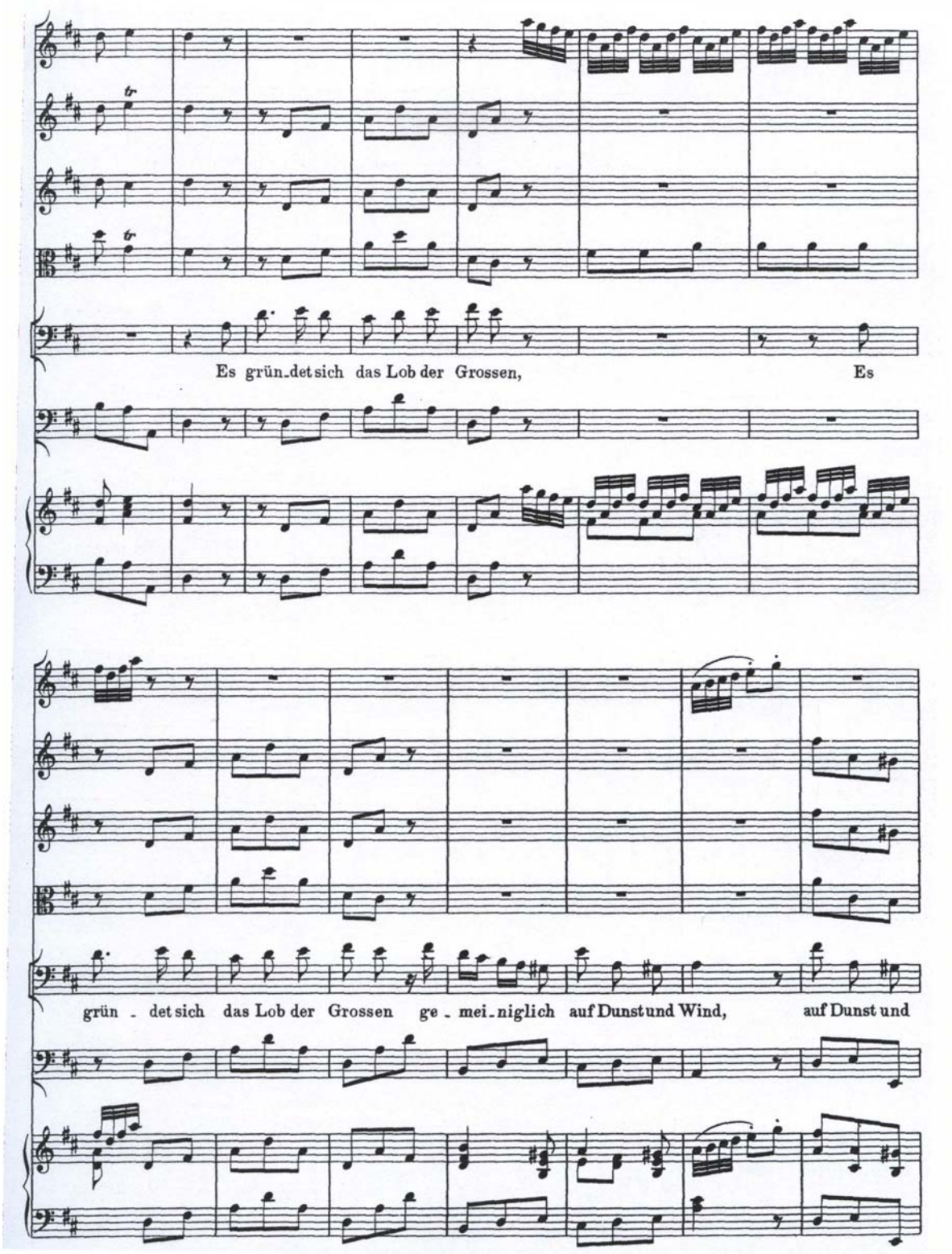


Lucia B. Carpena


10
ne sus - su - ra - - - - - - re d'au è di fron - de
13
d'au - re è di fron - de chia - mar mi pon - no ne gloc - chi il
16
son - no ne gloc - chi il son - - - no il son - no.


19


Zufolo. **)
(Flageolet)
Violino I.
Violino II.
Viola.
Jodelet.
Basso cont.




Es grün_det sich das Lob der Grossen, Es
grün - det sich das Lob der Grossen ge - mei_niglich auf Dunst und Wind, auf Dunst und

ANEXO V

Keiser: exemplos musicais em CD

V. Keiser – Exemplos musicais: registro sonoro[1]

Neste anexo estão incluídas todas as gravações das árias de Keiser com flauta doce disponíveis no mercado, a saber: *Adonis*, *Masaniello furioso* e *Croesus*. A quarta ópera gravada é *Tomyris*, que não tem flauta doce. Foram incluídos no CD os movimentos instrumentais com flauta doce e também as aberturas de cada ópera.

As informações entre parênteses indicam a indexação de cada ária dentro da totalidade das árias de Keiser com flauta doce (sendo # para as árias solo e * para as árias *tutti*) e a localização da partitura dentro do volume dos anexos, parte IV. Duas das árias citadas neste trabalho (#14 e *23, ambas de *Masaniello furioso*) não possuem registro fonográfico, por isso sua ausência neste anexo.

Adônis (1697)

1. *Overture* a quatro vozes, sem flautas. (3´20)
2. Ária "Angenehmste Westenwinde" (*1 e *2, pp. 223-227). (7´22)
3. *Rittornello* (introdução para a ária "Komm Adonis, meine Ruh"). (4´16)
4. *Preludium* ao ato II, a quatro vozes, com flautas. (1´24)
5. Ária "Es wird doch endlich geniessen" (#1, pp. 228-229). (3´10)
6. Ária "Bäche, die ihr tränend spielet" (#2, pp. 230-231). (4´09)

Masaniello furioso (1706)

7. *Sinfonia und Menuet*, sem flautas. (3'36)
8. Ária "Seeliger Stand" (#10, pp. 254-258). (6´07)
   (Recit.)
   Ária "Philomele, kräusle die Züge" (#11, pp. 259-261). (a partir de 4:40)
9. (Recit.) (4´23)
   Ária "Ach fraget die gequälet Seele nicht" (*20, pp.262-263). (a partir de 1:20)
10. (Recit.) (2´56)
    Ária "Die Sternen lodern" (#12, pp. 264-265). (a partir de 1:20)

[1] As fontes estão citadas na bibliografia.

11. (Recit.) (2´05)

    Ária "Sich ein wenig zornig stellen" (#13), (a partir de 0:50)

12. (Recit.) (4´00)

    Ária "Ti perdei, mio belo sole" (*21, p. 269) (a partir de 0:54)

13. (Recit.) (4´08)

    Ária "Addio caro sposo" (*22).

14. (Recit. acomp.) (4´25)

    Ária "Ja, endlich wird mein wertes Leben" (*24, pp. 269-272). (a partir de 1:32)

15. (Recit.) (7´02)

    Trio "Le Sommeil" (SEM VOZ, com violinos, a partir de 0:55)

Croesus (1730)

16. *Sinfonia avanti l´opera Croesus,* com zuffolli (4´54)
17. *Ritornello* ao ato II (pássaros na introdução – *zuffolli*) (1´38)
18. *Ballett von Bauren und Bauren-Kinder* (*zuffolli*) (0´56)