

ARTIGOS CIENTÍFICOS - MÚSICA EM GERAL

Il Corago e o melodrama seiscentista: entre a teoria e o juízo do gosto

Maya Suemi Lemos (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
mayasuemi@gmail.com

Ligiana Costa (Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil)
ligianac@gmail.com

Resumo: Cerca de três décadas se passam entre os primórdios do melodrama e a redação, em c. 1630, de um tratado manuscrito italiano anônimo intitulado *Corago, ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*. Com o presente artigo buscamos colocar em relevo aspectos relativos à música nele abordados, que permitem vislumbrar o processo ao longo do qual o novo gênero, elaborado e incubado no ninho erudito e classicizante dos círculos acadêmicos/aristocráticos, se confrontou à prova de sua exposição a um público cada vez mais alargado. Deste confronto, nos mostra *Il Corago*, o melodrama parece sair amadurecido, superando os rigores ortodoxos de suas primeiras formas, assimilando veios estéticos diversos de sua matriz florentina e se dobrando ao gosto do público pela *varietas* e pelo espetacular.

Palavras-chave: *Corago*; Melodrama na ópera; Encenação no século XVII.

Il Corago and the melodramma in the seventeenth century: between theory and the judgment of taste

Abstract: There are approximately three decades between the early stages of melodrama and the writing, in c. 1630, of an Italian anonymous manuscript treatise entitled *Corago, ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*. With this paper we seek to bring to the foreground the musical aspects contained in the referred treatise, which allow us to glimpse the process through which the new genre – born and raised in scholarly domains and classicizing academic/aristocratic circles – was confronted with its exposure to a larger audience. As a result of this confrontation, *Il Corago* shows us that the melodrama seems to have matured, surpassing the orthodox rigors of its early forms, assimilating aesthetic veins differing from its Florentine background and bending to the taste of the audience for *varietas* and the spectacular.

Keywords: *Corago*; Melodrama in opera; Staging on seventeenth century.

Il Corago y el melodrama nel siglo XVII: entre la teoría y el juicio del gusto

Resumen: Casi tres décadas han pasado entre los inicios del melodrama y la escritura (c. 1630) de un tratado anónimo manuscrito italiano titulado *Il Corago, ovvero alcune Osservazioni mettere por bene en scena le composizioni drammatiche*. En este artículo tratamos de poner de relieve los aspectos de la música abordados en aquel, que destacan el proceso por el cual el nuevo género, preparado e incubado en el nido erudito y clasicista de círculos académicos-aristocráticos, se enfrentó con la comprobación de su exposición a un público cada vez más amplio. A partir de esta confrontación, *Il Corago* nos muestra el melodrama parece emerger maduro, superando los rigores ortodoxos de sus primeras formas, asimilando venas estéticas de su matriz florentina y adaptándose al gusto del público por la *varietas* y por lo espectacular.

Palabras clave: *Corago*; Melodrama en ópera; *Mise-en-scène* en el siglo XVII

Introdução

“Uma obra mista que excede todas as outras no oferecer deleite, admiração e moção persuasiva das almas”¹ (*Il Corago*, p. 23): é alçando ao patamar mais alto das possibilidades da arte e do artifício cênicos que o autor anônimo de um manuscrito italiano de c.1630 parece se referir àquela que pode ser considerada uma das mais determinantes invenções da primeira modernidade no campo musical – o melodrama, ou ópera. O autor exprime, por meio de um estilo copioso, sua admiração pela magnificência das representações cênico-musicais de seu tempo, para as quais concorrem, segundo suas palavras, “marceneiros, alfaiates, arquitetos, pintores de perspectivas, cantores, instrumentistas, bailarinos, histriões, esgrimistas, competidores de torneios, desafiadores, inventores de maravilhosas máquinas e poetas da mais sublime espécie de poesia” (*Il Corago*, p. 23). Se cada uma desta miríade de atividades é capaz de deleitar individualmente, argumenta o autor, não é de se surpreender

que juntas, numa única *compita azione* – ação completa suscitem tanta admiração, aplauso e maravilha.²

Trata-se do tratado manuscrito florentino conservado na Biblioteca Estense de Módena sob o nome *Il Corago, ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*.³ De natureza eminentemente prática, sua finalidade precípua é instruir o responsável pela realização de um espetáculo cênico – seja ele puramente teatral ou cênico-musical – acerca de todas as atividades envolvidas em seu preparo e execução.

O termo *corago* – corego em português – possui uma intrincada genealogia que remonta à Antiguidade. Foi utilizado em suas diversas variantes (*choregos; choragus; choregeon; choragium*) por Platão, Aristóteles, Plauto, Plínio o Antigo e Vitruvius em acepções igualmente diversas, que vão da figura do mecenas teatral ao humilde camareiro de trupe. Retomado desde o início do século XVI, a partir da leitura de Vitruvius e da Poética de Aristóteles, o termo foi empregado por Cesare Cesarino, Francesco Robortello, Julius Caesar Scaliger e outros, atribuindo-se à figura do corego funções mais ou menos extensas na organização artística e material dos espetáculos cênicos (SAVAGE; SANSONE, 1989, p. 495-6). Na acepção de nosso autor moderno, as funções do corego – segundo ele mais amplas e mais nobres do que aquelas a ele atribuídas pelos antigos⁴ – equivaleriam, poderíamos dizer, às dos atuais empresário, diretor de cena e cenógrafo. Conhecedor, idealmente, de todas as matérias pertinentes às representações cênicas, a seu encargo estava o zeloso comando de todos os artistas e artífices envolvidos. Sobre ele recaía, assim, a responsabilidade pelo sucesso da empreitada, condicionado pela atenção dada a todos os seus pormenores.

(...) nós, por arte do corego entenderemos aqui aquela competência pela qual o homem é capaz de prescrever todos os meios e modos necessários para que uma ação dramática já composta pelo poeta seja encenada com a perfeição necessária a inspirar, com admiração e deleite, a utilidade e fruto também moral que a poesia exige.⁵
(*Il Corago*, p. 21)

Muito embora aborde modalidades diversas de espetáculo cênico, a atenção do autor do *Corago* parece se concentrar prioritariamente sobre a modalidade cênico-musical. De fato, dos vinte e três capítulos que buscam dar conta da integralidade da realização prática do espetáculo – da escolha e métrica do texto dramático às danças e figurinos, passando pela construção do espaço cênico e de seus vários dispositivos – nove são dedicados exclusivamente a aspectos musicais, o que denota a importância dada à música no âmbito da cultura cênica do período.

Tal modelo de tratado teórico-prático tem como principais antecedentes os *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (manuscrito de c. 1556) de Leone De' Sommi, e o discurso de Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche* (editado em Ferrara, em 1598). No entanto, se estes dois se situam historicamente no calor dos debates teóricos e estéticos que animam toda a segunda metade do *cinquecento*, dos quais emerge, ao fim do século, um modelo renovado de teatro – o teatro moderno, o *Corago* parte de premissas e práticas cênicas já consideravelmente consolidadas. Este fato lhe confere uma característica original. Visivelmente desobrigado de obediência ortodoxa a qualquer preceito teórico particular, o autor do *Corago* se permite escolher, dentre todas as possibilidades e variantes da realização cênica, aquilo que melhor se adequa às necessidades da ocasião do espetáculo e ao gosto do público (FABBRI e POMPILIO, 1983, p. 13-15).

O *Corago* foi redigido após 1628⁶ e muito provavelmente antes de 1637, data da abertura dos teatros públicos venezianos.⁷ Ele trata, assim, de uma prática cênica desenvolvida

ainda essencialmente no ambiente de corte e nos círculos das academias literárias. Possui, por isso, um valor testemunhal considerável, como retrato, por um lado, do momento preciso que antecede uma nova guinada na prática cênica, alavancada pela instauração do teatro musical pago e profissional (e, conseqüentemente, pelo surgimento de um público novo) e, por outro, de um momento em que as querelas e os debates estéticos da segunda metade do século XVI já se arrefeceram, culminando na consolidação, ao mesmo tempo, do teatro moderno e da ópera.

Os estudiosos parecem admitir, como autor hipotético do tratado, Pierfrancesco Rinuccini, filho do poeta e libretista Ottavio Rinuccini, autor dos libretos dos melodramas *Dafne* (música de Jacopo Peri em 1598; de Marco da Gagliano em 1608), *Euridice* (música de Jacopo Peri em 1600; de Giulio Caccini também em 1600) e *Arianna* (música de Claudio Monteverdi em 1608). O manuscrito foi encontrado na biblioteca da família Rinuccini. Pierfrancesco Rinuccini teria, ele próprio, desempenhado a função de corego, ocupada via de regra, neste período que antecede o surgimento de teatros pagos e profissionais, por uma figura aristocrática, de confiança do príncipe.⁸

A despeito de seu considerável valor testemunhal, o *Corago* é ainda hoje pouco conhecido e utilizado como fonte primária de pesquisa pelos estudiosos do campo da música e do teatro. Sua primeira edição moderna italiana data de 1983⁹ e sua tradução para o português, realizada com auxílio FAPESP¹⁰, está atualmente em vias de publicação.

Com o presente artigo buscamos colocar em relevo aspectos relativos à música abordados no *Corago* que permitem vislumbrar o processo ao longo do qual o novo gênero – o melodrama – elaborado e incubado no ninho erudito e classicizante dos círculos acadêmicos/aristocráticos – se confrontou à prova de sua exposição a um público cada vez mais alargado. Deste confronto, nos mostra o *Corago*, o melodrama parece sair amadurecido, superando os rigores ortodoxos de suas primeiras formas, assimilando veios estéticos diversos de sua matriz florentina e se dobrando ao gosto do público pela *varietas* e pelo espetacular. Três décadas se passaram entre os primórdios do melodrama e a escrita do *Corago*. As aparentes contradições presentes no texto nos permitem intuir as vicissitudes deste percurso, e nos dão subsídios acerca do estado da arte do *dramma per musica*, findo o primeiro terço dos seiscentos.

1. Da teoria do melodrama à praxis cênica

Diversamente da tratadística tradicional, de natureza teórica e especulativa, o *Corago* adota, frente às questões da realização cênica, uma perspectiva eminentemente prática. Pesa sobre a figura do corego, de fato, a responsabilidade total sobre as fastuosas representações cênicas de corte, cujas implicações políticas são consideráveis. Basta tomarmos como exemplo as espetaculares representações cênicas realizadas em 1628 na ocasião das núpcias de Odoardo Farnese, duca de Parma e Piacenza, e Margherita de Médici, referidas no próprio *Corago*.¹¹ Por muito tempo ambicionadas por Ranuccio Farnese I, e celebradas pelo papa Clemente VIII em pessoa, as núpcias tiveram importância estratégica como confirmação e reforço da aliança entre o ducado de Parma e o Grão-ducado da Toscana.

Frente a tamanha responsabilidade, faz-se mister, para o corego, garantir o sucesso da empreitada, manobrando entre prescrições teóricas, necessidades práticas e gosto do público. Assim, no texto anônimo comparecem de maneira mais ou menos explícita, segundo o caso, as questões implicadas nos debates teóricos, porém de maneira não prescritiva.

Uma delas é a difícil e altamente complexa equação entre a observância da *auctoritas* dos antigos (notadamente o Aristóteles da *Poética*) e a invenção *ex novo*. É uma questão fundamental no contexto do humanismo renascentista, onde toda criação precisa ser legitimada por um prudente enraizamento na cultura clássica, mesmo fazendo “o novo aparecer como uma restauração do antigo” (GERBINO, 2009, p. 169). Ela aparece diversas vezes nas entrelinhas do tratado, com soluções distintas. Uma das soluções é a simples esquiva do problema: no trecho final do capítulo VI, o autor se refere ao *stile musico recitativo* (o melodrama¹²) como “um dos mais honrados prazeres na matéria dramática que, no nosso século foram inventados, ou extraídos dos antigos costume e uso” (*Il Corago*, p. 41).¹³ De forma totalmente surpreendente o autor passa em revista e supera o problema, relegando-o como questão marginal sem importância operacional alguma. O melodrama pode, no seu entender, ser tomado tanto como criação moderna ou, inversamente, como restauração de uma tradição da Antiguidade, sem que isto importe em qualquer efeito na prática da realização cênica (FABBRI e POMPILIO, 1983, p. 13).

Mas o problema pode, diferentemente, assumir a forma de uma discussão pseudo-dialética cuja solução tende, sistematicamente, à adoção das práticas modernas, a despeito da afirmação da autoridade e, por vezes, da superioridade das antigas. Assim, ao longo de diversos capítulos o modelo moderno é confrontado ao antigo, ressaltando-se vantagens e inconvenientes de um e de outro: “Se os palcos e os cenários devem ser projetados e fabricados maciçamente por arquitetos e pedreiros [uso dos antigos] ou se devem ser produzidos por marceneiros e representados em perspectiva pelos pintores [uso moderno]”¹⁴; “Se a monodia era, quanto à diversidade de tempos, mais ampla e capaz de variedade junto aos antigos do que o é junto aos modernos¹⁵”; “Se a monodia era, quanto à diversidade de alturas da voz mais ampla e variada junto aos antigos do que o é junto aos modernos¹⁶”; “Se para acompanhar as ações cantadas são mais apropriados os instrumentos de sopro [uso dos antigos] ou os de cordas [uso dos modernos]”¹⁷.

Embora o autor busque atestar a boa fé e a imparcialidade de sua dialética, favorecendo aqui o modelo antigo, ali o moderno, trata-se de uma investigação sem finalidade operacional. A solução a se adotar termina sendo inescapavelmente a moderna, pela inexecutabilidade da reprodução do modelo antigo. Assim, por exemplo, embora os teatros e cenários antigos maciços pareçam aos olhos do autor superiores aos modernos por sua escala verdadeira, eles se revelam inadequados às práticas e à realidade contemporâneas. E se a música dos antigos lhe parece mais rica pela variedade de alturas permitida pelo uso de ao menos três gêneros – diatônico, cromático e enarmônico –, o uso atual se restringe por fatalidade ao limitado gênero diatônico: “os modernos, constrangidos à pobreza destas poucas notas diatônicas, têm muita dificuldade em variar o modo dos cantos que devem acompanhar o sentido das palavras e o sentimento das paixões” (*Il Corago*, p. 45). Não se trata de escolher entre um modelo e outro, mas tão somente de colocá-los em aparente tensão. É, pois, por meio desta falsa argumentação dialética que se reabsorve o impasse do antigo *versus* moderno, conduzindo-se a uma solução de ordem sempre prática.

Um outro tema que motivou ardentes embates teóricos na segunda metade do *cinquecento* italiano e que parece se encontrar senão superado, ao menos relativizado aos olhos do autor do *Corago* é o problema da verossimilhança nas representações cênicas de tema pastoral. O surgimento da ópera, sabemos, é largamente tributário da tradição da literatura pastoral que, desde fins do século XV se afirmou na cultura de corte italiana. O mito da Arcádia entra desde então no gosto de aristocratas e humanistas que o cultivarão inicialmente na forma de écloas inspiradas nas de Teócrito e Virgílio (primeiramente em latim, depois em vernáculo), muitas vezes encenadas como entretenimento de corte, com forte participa-

ção da música. As encenações pastorais se conformarão, já em meados do século XVI, em dramas *à part entière*, alçados pelos poetas e eruditos do ambiente da corte de Ferrara¹⁸ à categoria de um “terceiro gênero” dramático, ao mesmo tempo novo e legitimado como uma extensão da teoria poética aristotélica: a tragicomédia, destilada a partir da junção da tragédia e da comédia. A música comparece também neste novo gênero dramático, como parte integrante na encenação dos dramas ferrarenses bucólicos da segunda metade dos quinhentos. Embora o melodrama, ainda então por nascer, não descenda diretamente desta tradição cênica ferrarense que entrelaça drama e música (ele terá um de seus principais impulsos nas especulações humanistas dos círculos florentinos), é neste mesmo décor pastoral que ele entrará em cena, no fim do século. É neste ambiente pastoral que as personagens ovidianas dos melodramas primevos evoluirão. Ou, em outros termos, é justamente este décor pastoral/mítico que parece justificar ou permitir a criação de um gênero dramático inteiramente musicado. Pois na ficção arcádica – lembremos – pastores, ninfas, sátiros, entidades míticas e deidades cantam, tocam instrumentos e dançam. Não é uma coincidência, assim, a preponderância, na ópera em seus primórdios, de personagens mitológicos que se distinguem por suas qualidades musicais – Orfeu, Apolo... Pode-se aceitar como algo natural que suas falas sejam convertidas em música, sem romper com a premissa clássica da verossimilhança poética.¹⁹

Mas nem todos entendem desta forma. Recaem sobre as primeiras experiências no terreno do melodrama – vício de origem, possivelmente, em razão de seu enraizamento em terreno pastoral – acusações de inverossimilhança e artificialismo muito semelhantes àquelas que incidiram sobre as representações pastorais tardo-renascentistas. Giason de Nores se levantara, em 1587, quando começaram a circular os primeiros manuscritos da tragicomédia pastoral *Pastor Fido*, de Giovanni Battista Guarini²⁰, tanto contra a tragicomédia quanto contra a pastoral (qualificadas, respectivamente, como “monstruosa” e “inconveniente”), apontando sobretudo para seu defeito de inverossimilhança e artificialidade. Os poetas modernos levaram a antiga égloga à dimensão das comédias e das tragédias, afirma ele,

(...) atribuindo aos pastores falas elevadas, considerações sobre coisas celestiais, prudentes *concetti* e sentenças gravíssimas apenas apropriadas a príncipes e filósofos, não percebendo estarem nas selvas e bosques, e não em palácios e academias.²¹
(DE NORES, 1587, p. 42)

A resposta de Guarini à invectiva de De Nores²² se municia no próprio mito arcádico: a lenda de uma comunidade de pastores que interagem e se expressam por meio do canto e pela poesia, signo de uma distinção e de uma sensibilidade superior, identificável aos mais altos níveis de civilidade. Guarini se baseia nas *Historiae* de Polybius (42.20-21), que distinguem de maneira radical o *ethos* dos cidadãos-músicos/poetas da Arcádia, altamente reputados por sua virtude, e os de Cynaetha, temidos por sua selvageria e crueldade – os únicos que teriam abandonado a prática musical, dentre os povos da Arcádia (GERBINO, 2009, p. 6-7). Encontra-se aí justificado estilo nobre no qual se exprimem os pastores modernos, coerente com o *ethos* virtuoso que os caracteriza.

A crítica acusará problema análogo de verossimilhança no drama cantado que, transmutando a fala comum em canto, incorre necessariamente em falta de naturalidade. Presumido defeito contra o qual se previne de antemão o autor do *Corago*, utilizando um raciocínio que faz ressoar o argumento ético da defesa de Guarini contra De Nores: os personagens aptos a comparecer no melodrama (*rapresentazione armonica*) são deuses, semideuses e heróis antigos, pois é verossímil que a fala de personagens sobre-humanos se distinga da fala comum dos homens ordinários.

(...) sendo o falar musical mais elevado, de maior majestade, mais doce e nobre do que o falar ordinário, ele é melhor atribuível, por certa afinidade, a personagens que possuem mais do sublime e divino. Acrescenta-se que, quanto mais se afastem os personagens, em costumes e ações, do modo comum de viver e de agir, menos surpreendente será que, também na fala, se distingam e que tenham porte vocal mais elevado do que o comum.²³ (*Il Corago*, p. 63)

Mais convenientes ainda são aqueles personagens que “estima-se terem sido perfeitos músicos, como Orfeu, Anfione e semelhantes” (*Il Corago*, p. 63), acrescenta o autor antecipando o que dirá mais tarde Giovanni Battista Doni em seu *Trattato della musica scenica* (escrito entre 1640 e 1647): é justificável a inteira transposição em música dos dramas pastorais, uma vez que “representam deidades, ninfas e pastores daquele antiquíssimo século no qual a música era natural e a fala quase poética” (DONI, 1763, p. 7).

À lista de personagens adequados ao melodrama o autor do *Corago* acrescenta personagens alegóricos (tais como os vícios e as virtudes), anjos, planetas e outros corpos inanimados e, ainda, patriarcas antigos da história sacra (sobretudo, mais uma vez, os que são reputados músicos, como Davi). Aqui, é o distanciamento temporal que autoriza sua inclusão, pois “se tomarmos como interlocutoras pessoas de nosso tempo e de costumes similares aos nossos se mostra logo por demais improvável e inverossímil aquele modo de falar cantando” (*Il Corago*, p. 63).

Mas, ao final deste trecho, numa concessão bastante surpreendente (e por que não, visionária)²⁴, significativa de sua adesão nuançada às prescrições teóricas, ele relativiza sua própria argumentação: na medida em que o público se habitue a frequentar espetáculos melodramáticos, afirma, será possível neles incluir até mesmo personagens comuns, pois “o povo se acostumará a apreciar qualquer coisa representada em música” (*Il Corago*, p. 64). A reviravolta mostra, mais uma vez, uma atitude permanente de flexibilização dos pressupostos teóricos em vista da questão mais premente da recepção factual da representação. Uma preocupação focalizada prioritariamente, enfim, na fenomenologia do gosto.

Mas é notadamente na questão do estilo musical a ser adotado no melodrama – o autor se posiciona de maneira visivelmente ambígua quanto a isto – que aparece a natureza eminentemente operativa, pragmática do tratado. A monodia (designada pelo autor *modulazione*²⁵) é tomada por princípio como estilo ideal para as ações cênico-musicais, numa continuação da prática que deriva das discussões teóricas da Camerata Bardi. Por diversas vezes, e já no título do primeiro capítulo dedicado à música (capítulo VII), o autor afirma a pertinência, no contexto do melodrama, da adoção do modelo inaugural dos florentinos – uma monodia vinculada de maneira estreita ao texto poético: “Que no estilo recitado com música [= melodrama] é mais necessária a ajustada modulação [= monodia] do que a harmonia plena [= polifonia] (*Il Corago*, p. 41).²⁶

As premissas classicizantes da vanguarda florentina são assumidas e reafirmadas. Mais do que a polifonia, é a monodia que melhor se adequa à busca de, por meio de música, “expressar o mais natural possível a fala comum dos homens”, como faziam, presumidamente os antigos. Ela permite alcançar “a finalidade da representação em si, que é o ouvinte penetrar os fatos representados por meio de palavras bem compreendidas, e, por meio daquela [representação] infundida com o canto, mover os afetos da alma correspondentes” (*Il Corago*, p. 43).²⁷ O autor retoma os termos da crítica dos modernos à polifonia, reiterada *ad nauseam* na segunda metade do século XVI, segundo a qual a multiplicidade de vozes concomitantes, sobretudo na forma fugada, impediria a inteligência do texto.²⁸ Certos estavam os antigos que, “quando queriam harmonia, a faziam com os instrumentos”, e de maneira discreta, sem ofuscar ou “confundir com multidão de consonâncias a voz pura do

cantor, porque queriam que as palavras fossem bem compreendidas”. Pois, “se uma voz se coloca no meio de um rimbombar cheio de consonâncias, é ofuscada, aos ouvidos, a sua perfeita pronúncia articulada” (*Il Corago*, p. 44).²⁹ Assim aparece, devidamente justificada, a maneira de tocar dos florentinos:

Com esta maneira de tocar tentou-se renovar a antiga música do estilo recitativo [= drama cantado] primeiramente em Florença, onde se determinou que poucas, raras e econômicas fossem as batidas dos instrumentos enquanto os atores cantavam; o que então, com grande dificuldade, teve de ser suplicado aos instrumentistas, que sentiam não fazer nada ao fazer pouco, mas para o gosto do ouvido e julgamento do intelecto faziam o bastante.³⁰ (*Il Corago*, p. 44-45)

O autor evoca, ainda, como prática dos florentinos, as árias monódicas estróficas (utilizadas sobretudo nos prólogos), opondo-as a um “harmonizar artificioso moderno” – possivelmente o madrigal polifônico – segundo ele inadequado à necessidade de clareza textual:

Desta forma, vemos igualmente que as primeiras composições de Florença feitas com intuito de serem recitadas cantando são sobretudoos *ariette*, algumas graciosas e outras decididas, outras majestosas e graves, deixando de lado os preceitos do harmonizar artificioso ao modo moderno.³¹ (*Il Corago*, p. 45)

Porém, já neste início da seção dedicada à música, começa a despontar uma preocupação de ordem prática, que será reiterada inúmeras vezes ao longo do tratado: o perigo sempre eminente da uniformidade, do tédio e do desinteresse por parte do público. A maior parte dos espectadores, dirá mais à frente o autor, “não entende de fato de música ao ponto de poder ver e desfrutar da beleza da composição musical, pois não distinguindo os pontos da arte, lhes parece que a música seja sempre igual e provoque tédio (*Il Corago*, p. 65)”.³² Assim, imediatamente após afirmar o recitativo e a ária monódica como os gêneros mais adequados ao melodrama, ele pondera: “Não negamos, porém, que a multidão de instrumentos, quando não ofusca a voz de quem canta, dê seu particular gosto e seja útil, pelo menos pela variedade.”³³ (*Il Corago*, p. 45)

Começa a surgir, ao longo do tratado, uma série de ponderações que revela uma preferência pelo recitativo monódico mitigada pela preocupação com o deleite do espectador. Assim, mais do que a coerência com as teorizações coevas, mais do que a observância da *auctoritas* dos antigos e da pureza ortodoxa do estilo recitativo estrito prepondera a necessidade de uma *varietas*, capaz de captar a atenção e dar prazer continuado ao público, em espetáculos extensos, com duração, segundo ele próprio, de três a sete horas a fio (*Il Corago*, p. 25)³⁴:

(...) talvez seja a razão porque os modernos busquem tanto a harmonia onde há uma maior variedade de vozes, porque o ouvir uma única voz costuma cansar a expectativa com a pouca variedade de sons que pode formar.³⁵ (*Il Corago*, p. 54)

O autor, então, passa a enumerar os “incômodos e imperfeições” aos quais o recitativo monódico está sujeito. Ele parece mal dissimular sua hesitação entre a obediência à necessária contenção do *recitar cantando* (fiel às sutis inflexões afetivas ou prosódicas do texto) e o irresistível abandono às delícias sonoras dos ornamentos virtuosísticos, prezados por um público não *expert*:

O primeiro é que, sendo muito pouca a mudança da voz própria à fala familiar (em geral não se levantando ou abaixando mais que um tom, aliás, menos) resulta que o estilo recitativo, que imita esta fala comum, segue muito uniforme e semelhante. Acrescenta-se que as cadências próprias de cada parte, sendo poucas e se repetindo frequentemente, aumenta-se a uniformidade, gerando excessivamente tédio, sobretudo porque nem todo o público gosta particularmente de música. Segundo, este estilo recitativo não tem aquela graça e encanto que as *ariette* costumam ter. Pelo contrário, ele possui certo langor e, ainda, se o cantor não tiver notável talento expressivo na voz e nos gestos, cai-se facilmente na frieza. Terceiro, faltam também a este modo os ornamentos e beleza que tanto adornam o canto – me refiro às passagens, trilos, gorjeios – pois muito se afastam do modo natural de falar e impedem a comoção dos afetos; eles se afastam da matéria que se canta [= do texto] e se transferem somente ao prazer auditivo causado pela maestria do canto. Por isso se proíbe que os cantores lancem mão de tais embelezamentos e ornamentos quando recitam neste estilo.

Para remediar o que diz respeito a estes incômodos, falta de variedade, vivacidade e de cantar ornado e majestoso, será necessário que o poeta seja o primeiro a dispor a poesia de modo que não force o compositor músico a cometer tais defeitos e que fique desprovido de tais graças e ornamentos. Se o poeta não oferecer com a invenção, a disposição, as figuras e metros a oportunidade, ou melhor, a necessidade de variedade, vivacidade e graciosidade musicais, o músico não poderá operar a sua arte senão de maneira infeliz, e o cantor será levado a trazer pouquíssimo deleite, ou antes, a trazer tédio e fastio aos ouvintes.³⁶ (*Il Corago*, p. 62)

Falta de variedade, de vivacidade são “defeitos” de um recitativo monódico que, inicialmente elevado à condição de estilo por excelência a se empregar no melodrama, já aparece aqui desvalorizado, desprovido de graça, ornamentos e majestade. Um estilo musical “uniforme” que não pode trazer senão “tédio e fastio” ao espectador.

Os termos “tédio” (*tedio*) e “uniformidade” (*uniformità*) aparecem, aliás, respectivamente, dezesseis e dez vezes ao longo do tratado³⁷. Se esta reiteração aparece como manifestação de uma preocupação permanente com o sucesso da representação junto ao público, ela se revela, sobretudo, como sintoma da inegável reserva do autor quanto ao poder efetivo do recitativo monódico em mobilizar os afetos, em comover e envolver seu público. Quais serão então os expedientes capazes de romper com tal uniformidade, e de evitar o tédio e o fastio sempre à espreita?

No capítulo dedicado à poética (“*Alcuni avvertimenti per il poeta favolaio accioché la sua composizione sai più atta a porsi in musica di stile recitativo. Capitolo XI*”), ele recomenda que a uniformidade dos solilóquios monódicos “que tanto desagrada” seja evitada desde a composição poética, evitando-se trechos narrativos longos e conferindo-se ao texto afetos variados, figuras de elocução “diversas e opostas entre elas”, que permitam ao músico “tocar várias notas e, em variado estilo”. Uma estética, enfim, de *affetti* e *concetti* contrastados, que logre romper com a monotonia do estilo recitativo estrito.

Mesmo se nos trechos mais comumente patéticos, como por exemplo os lamentos, “pode ser admissível se alongar um pouco mais” na escrita, eles devem igualmente “ser variados com figuras e efeitos, caso contrário, em brevíssimo tempo trazem descontentamento” (*Il Corago*, p. 66).³⁸

Tal procura por expedientes capazes de comover o espectador parece conduzir o autor – fato bastante significativo – a evocar uma corrente estética diversa daquela mais característica do ambiente florentino: o *stilo affettuoso*, cultivado desde meados do século XVI principalmente nos círculos eruditos da corte estense. Não é esta vertente expressiva que parece ser aqui evocada, como remédio à “uniformidade tediosa” do canto?

Não há problema, porém, se, aqui e ali, para expressar algum afeto estranho, pensamento áspero ou fato cruel, as palavras se adaptem à coisa significada, pois isso trará notável beleza, variedade e admiração. O compositor músico não deve se lamentar disto; ao contrário, ele deve descobrir, com seu instrumento e sua arte, modos [igualmente] ásperos, arriscados e extravagantes. Muito embora não seja necessário preencher por demais a ação com eles, para não acarretar desagrado.³⁹ (*Il Corago*, p. 69)

De fato, o trecho parece descrever características da linhagem musical que se desenvolveu no ambiente da corte de Ferrara, partindo, no primeiro terço do século XVI, da polifonia expressiva de Cipriano de Rore, Giaches de Wert, Luca Marenzio e Carlo Gesualdo, e chegando à chamada *musica reservata*: música de refinamento e complexidade extremos, erudita, artificiosa e às vezes hermética, composta e executada para o deleite de um círculo aristocrático restrito. São célebres as Damas de Ferrara, trio de cantoras virtuosas para o qual Luzzasco Luzzaschi compôs boa parte de suas obras vocais, de grandes exigências em termos vocais. É deste ambiente musical aristocrático e reservado que surgem alguns dos exemplos talvez mais extravagantes e artificiosos da história da música ocidental. O fruto mais maduro destes experimentos é, no período da redação do *Corago*, o estilo de Claudio Monteverdi, fortemente influenciado por esta corrente expressiva. Atente-se para o fato de que é de autoria de Monteverdi a música da ópera-torneio *Mercurio e Marte*, composta para os festejos de Parma de 1628, sobre poesia de Claudio Achilini, espetáculo que o autor do *Corago* visivelmente assistiu e ao qual ele se refere.⁴⁰

Note-se ainda, como possível evocação à estética de Ferrara, a menção, citada mais acima, aos três gêneros gregos. Nicola Vicentino, teórico ativo em Ferrara e de marcada influência sobre este círculo musical, fora um defensor entusiasta do emprego do cromatismo como expediente expressivo, apoiando-se na distinção, exumada da Antiguidade e negligenciada por séculos, entre os três gêneros musicais – o diatônico (o gênero convencional, então em vigor), o cromático e o enarmônico. Ele se concentrara sobre o cromático, uma vez que o enarmônico, muito embora devesse, segundo ele, ter sido mais o nobre e refinado deles, não lhe parecia viável no contexto moderno, pois dependia da capacidade de percepção de intervalos menores do que o semitom, perdida desde a Antiguidade.⁴¹ Vicentino entendia que, associada à escala diatônica em uso, a escala cromática oferecia uma maior variedade de recursos expressivos, aptos a melhor mimetizar a natureza afetiva dos textos poéticos.⁴² Seriam desta natureza, talvez, os “modos ásperos, arriscados e extravagantes” recomendados pelo autor do *Corago* no trecho citado acima, capazes de conferir “beleza, variedade e admiração” a uma composição via de regra uniforme?

Possivelmente. Mas a seus olhos isto parece não ser o bastante. Suas concessões se sucedem, e até mesmo os ornamentos proscritos pela norma do recitativo, como vimos acima, e tão caros aos ouvidos do público parecem valer como remédio ao tédio:

Além disto, para dar possibilidade ao músico de usar todos os artifícios musicais, tais como gorjeios nas diminuições e cantilenas suavemente estendidas, o poeta poderá fazer com que alguns [personagens] representem homens que cantem em vez de falar; pois os versos que deverão ser cantados darão a oportunidade, tanto ao compositor quanto ao cantor, de fazer as passagens e ornamentos dos quais é desprovido o atual estilo recitativo, trazendo variedade a toda a ação, para tirar o tédio e o fastio.⁴³ (*Il Corago*, p. 67)

Some-se, ainda, a variedade dos efeitos maravilhosos do maquinário, das mudanças de cenário, das danças, combates e coros, tudo posto em obra para evitar a continuidade tediosa – “comprovada pela experiência” – da “música pura”:

O tema [do drama] deve exigir ou admitir alguma máquina de vez em quando, se não sempre, ou pelo menos alguma aparição de grutas, jardins, ou outras variedades, como coros, balés, morescas, combates e intrigas similares. Tudo isto porque a música pura, sobretudo a nossa, que é resumida ao gênero diatônico, por demais limitado, com a continuidade leva ao tédio, como por experiência foi provado.⁴⁴ (Il Corago, p. 65)

Acumulam-se, desta forma, inúmeras ponderações que parecem desabonar o intelectualismo rigoroso e seco do melodrama primitivo a favor do gosto do público pela variedade, pelo impacto dos *affetti* em seus contrastes, pelo espetacular. A premissa inicial – a observância de um estilo recitativo monódico áulico, depurado de excessos musicais e subsequentemente recuperado dos antigos – se encontra admiravelmente invertida, subjugada pela necessidade imperiosa do *delectare*.⁴⁵ A ponto mesmo de, numa notável peripécia, a polifonia – claramente anatemizada no início do tratado⁴⁶ – se encontrar, ao fim, aparentemente reabilitada: “o solilóquio musical”, afirma surpreendentemente o autor, “acarreta tédio, e por ser pura monodia não agrada, aliás, não parece música inteira, mas quebrada e incompleta, pois o objeto principal da arte é a harmonia que consiste na proporção das muitas vozes, e não na progressão de uma única voz” (Il Corago, p. 65).⁴⁷

Conclusão

Redigido num momento de início de consolidação das experiências primevas dos modernos com o melodrama, o *Corago* sintetiza e relativiza, mais ou menos explicitamente, boa parte das questões que animaram os debates estético-musicais travados nos círculos humanistas italianos desde meados do século XVI.

Sua orientação prática faz com que os rigores teóricos cedam à necessidade crescente da eficácia do melodrama enquanto espetáculo. Ele nos fornece uma perspectiva *en raccourci* do percurso do novo gênero, ao longo dos trinta anos que separam a redação do tratado das primeiras representações florentinas. O melodrama fora gestado e confrontado, nessas primeiras representações, a um círculo erudito restrito de acadêmicos e príncipes. *Dafne*, a *favola pastorale* de Rinuccini que inaugura o gênero (musicada em sua primeira versão por Jacopo Peri), “agradou de maneira inacreditável”, nas palavras do próprio poeta, “àqueles poucos que a ouviram”.⁴⁸ O gênero permaneceu por décadas um divertimento aristocrático, um prazer de acadêmicos e nobres, e se espalhou como tal nas cortes italianas. Aos poucos, reconhecido e legitimado, ele começa a integrar ocasiões grandiosas que envolvem um público mais amplo, embora ainda essencialmente aristocrático.

O melodrama do qual nos dá um testemunho o *Corago*, findo o primeiro terço do século XVII, é um melodrama já amadurecido por este primeiro confronto com o gosto, com as exigências e as limitações de um público mais ampliado e menos expert. Suas primeiras teorizações, intelectuais, abstratas e rígidas se encontram já em parte suavizadas pelo atrito deste confronto. Elas se inclinam aos imperativos da variedade, do espetacular, e à pressão de uma estética de contrastes que se afirma de mais em mais, incorporando outras correntes musicais desenvolvidas paralelamente à vanguarda florentina.

A ópera seguirá seu curso, após o *Corago*, se confrontando com novos desafios, com um alargamento bem mais significativo de seu público, como foi dito, suscitado pela abertura dos teatros profissionais e pelo surgimento de um público pagante. O *Corago* nos permite, porém, enxergar, na artificialidade de sua pseudo-dialética, nas suas significativas e flagrantes oscilações de opinião e inclinação estética, este momento-chave onde o novo gênero é, pela primeira vez, posto à prova, de fato, como espetáculo grandioso.

Notas

- ¹ *Da tutto questo si raccoglie non essere meraviglia se una compita azione portata bene in scena nasce tanto ammirabile e tira seco tanto di plauso e di asclamazione, poiché in essa vi concorrono a gara dieci o dodici arti o professioni delle quali ciascuna da per sé è bastante ad apportar diletto e meraviglia grandissima. Una tragedia ben composta reca sommo gusto solamente a leggerla; il vedere e sentire recitare con nobiltà di presenza, bontà di voce e grazia di portamenti e maniere anche in una cattedra eccita plauso; si va per il corso a vedere le varietà e bizzaria di abiti in che compariscono le maschere nobili di carnevale; un eccelente rustico [= musico] che canti solo in camera si sente con gran diletto; ad un ballo, barriera e festino corrono molti purché vi possino essere ammessi; il vedere una bella architettura di scena diletta da per sé medesima; l'apparenze di meravigliose machine anche senza altro recitamento si vanno a vedere con impetuosa curiosità. Se adunque l'opera di ciascheduna di queste arti separata è per sé bastante a trattener le menti altrui con gusto e ricever plauso, non è meraviglia che una opera mesta [= mista] e fatta con tutti questi artificii ecceda tutte le altre ne l'apportare diletto, ammirazione e moto persuasivo delli animi, concorrendo ad una sola azione legnaioli, sartori, architettori, prospettivi pittori, cantori, sonatori, ballarini, istrioni, ischermitori, giostratori, torneatori, inventori di meravigliosi machine e poeti della più sublime specie di poesia. (Il Corago, p. 23). Para esta e demais citações dos trechos do tratado manuscrito anônimo utilizamos a edição crítica de Paolo FABBRI e Angelo POMPILIO (1983), mantendo os critérios ortográficos adotados pelos editores.*
- ² Cf. tradução na nota anterior.
- ³ “Corago, ou, algumas observações para bem encenar as composições dramáticas”. A sua primeira edição crítica moderna foi feita por Paolo FABBRI e Angelo POMPILIO, e editada em Florença, em 1983, com o título *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*.
- ⁴ *Il corago dunque preso in questo modo, forse più nobilmente et ampiamente che mai fusse posto in pratica dagli antichi, bisognerà che sappia qualche cosa di queste facultà in quanto gli possa comandare non secondo i particolari precetti di ciascuna (che così dovrebbe essere buon sartore, buon pittore, quando di musica e di tutte le arte predette), ma in generale – come dire – assegnando o approvando la sorte di abiti, di palazzi, di cantilene, di balli, di nuvole, carri e simili che conforme al decoro dell'azione si devono fare da quelli artisti. (Il Corago, p. 22).*
- ⁵ (...) *noi per l'arte del corago intenderemo qui quella facultà mediante la quale l'uomo sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena con la perfezione che si richiede per insinuare con ammirazione e diletto quella utilità e frutto anche morale che la poesia richiederà. (Il Corago, p. 21).*
- ⁶ O tratado faz referência ao espetáculo realizado em Parma no ano de 1628 por ocasião das núpcias de Odoardo Farnese, duca de Parma e Piacenza, e Margherita de Médici (FABBRI e POMPILIO, 1983, p. 9-10).
- ⁷ Como notam ainda FABBRI e POMPILIO (1983, p. 9-10), o autor do tratado, atento a todos os detalhes das práticas e da tradição teatral na península italiana, não faz nenhuma referência, no texto, aos teatros públicos venezianos, o que leva a crer que tenha sido redigido anteriormente à sua abertura.
- ⁸ O nome de Pierfrancesco Rinuccini aparece entre os nomes dos participantes do “balletto a cavallo” *Il Mondo Feseggiate*, com libreto de Giovanni Andrea Moniglia realizado em Florença em 1661.
- ⁹ Edição de FABBRI e POMPILIO, aqui utilizada.
- ¹⁰ No contexto dos estudos pós-doutorais de Ligiana Costa, ECA/USP.
- ¹¹ Cf. *supra*, nota 6.
- ¹² Contrariamente ao que tende-se a entender à primeira vista, a expressão não designa o estilo recitativo (o *recitar cantando*, que o autor denomina *modulazione*), mas sim a representação cênica por meio da música, ou seja, o melodrama.
- ¹³ *Noi dunque ragioneremo di tutti questi tre modi di rappresentare cominciando dal secondo come discorrendo dello stile musico recitativo, per essere uno delli più onorati diletti nella materia drammatica che ai nostri secoli si sono o ritrovati di nuovo, o cavati dallo antico uso e costume (Il Corago, p. 41).*
- ¹⁴ *Se il palco e le scene si devono delineare e fabricare rilevate a massiccio da soli architetti e murator o pure se devono esser composte da legnaroli e descritte in prospettiva dai pittore. Capitolo III (Il Corago, p. 26).*
- ¹⁵ *Se la modulazione secondo la diversità dei tempi a batuta fusse più ampia e capace di varietà appresso gli antichi che non è ora presso i moderni. Capitolo VIII (Il Corago, p. 47).*
- ¹⁶ *Se la modulazione secondo la diversità dei gradi dela voce fusse più ampia e varia appresso gli antichi che non è ora appresso i moderni. Capitolo IX (Il Corago, p. 52).*
- ¹⁷ *Se per accompagnare le azioni cantate sieno più a proposito li istrumenti di fiato o pur di corde. Capitolo XIII (Il Corago, p. 84).*
- ¹⁸ Agostino Beccari (c.1510-1590), Giovanni Battista Giraldi Cinzio (1504-1573), Angelo Ingegneri (1550-1613), Giovanni Battista Guarini (1538-1612).
- ¹⁹ Diversamente desta argumentação mais comumente adotada para justificar o novo gênero cênico/musical, o poeta Ottavio Rinuccini, na dedicatória que faz à rainha Maria de Médici na edição do libreto de sua *Euridice* (Firenze, 1600), o justifica sustentando que as tragédias dos antigos gregos e romanos eram cantadas em sua integridade.

- ²⁰ Impressa somente em 1590 (Venezia, G. B. Bonfadino).
- ²¹ (...) *ma ora improvvisamente le hanno ridotte alla grandezza delle comedie e delle tragedie con cinque atti, senza proporzion, senza convenienza, senza verissimilitudine, attribuendo a' pastori ragionamenti alti, discorsi delle cose celesti, concetti prudenti e sentenzie gravissime, che a pena si convenirebbono a' principi et a' filosofi, non accorgendosi tuttavia essere nelle selve e ne' boschi, e non ne' palazzi e nelle academie.* (DE NORES, 1587, p. 42)
- ²² Publicada em *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia* (Ferrara, 1588). A esta resposta De Nores replica com sua *Apologia contro l' autor del Verrato di Giason de Nores di quanto ha egli detto in uno suo discorso delle tragicommedie, e delle pastorali* (Pádua, 1590). Ao que Guarino responde, por sua vez, com *Il Verrato secondo, ovvero replica dell' attizzato academico ferrarese in difesa del Pastor Fido contra la seconda scrittura di Giason de' Nores intitolata: Apologia* (Firenze, 1593).
- ²³ (...) *essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino. Si aggiunge che, scostandosi i personaggi simili anche nei costumi e nelle imprese dal comun modo di vivere e di operare, meno meraviglia è che anche nel parlare si discostino e tenghino più alto del commune portamento delle voci.* (cap. XI, p. 63)
- ²⁴ Já notada por Lorenzo Bianconi (1991, p. 189-90).
- ²⁵ O termo *modulazione* é utilizado pelo autor ora para nomear o recitativo ao modo florentino, ora para nomear o canto a uma voz.
- ²⁶ *Che per lo stile musico fa più di bisogno l'aggiustata modulazione che la ripiena armonia.* (*Il Corago*, p. 64).
- ²⁷ *La ragione di questo si è perché, cercandosi nello stile recitativo di esprimere più al naturale che si può il comun parlare delli uomini, noi vediamo che nei colloqui umani uno solo è quello che parla, a cui poi gli è risposto seco dagli altri che seco ragionano. Secondo, perchè meglio si consegue il fine dela rappresentazione stessa, quale è che per mezzo delle parole bene intese l'auditore penetra il fatto che si rappresenta, e per mezzo di quella insinuata con il canto si muovi agli effetti [= affetti] dell'animo corrispondenti* (*Il Corago*, p. 43).
- ²⁸ "Ora non è dubbio che meglio una persona sola cantando fa intendere le parole alli ascoltanti, che non fanno molti insieme (...)." O texto perde inteligibilidade, segundo o autor, nas "fughe musicali che distribuiscono le sillabe con difformità, onde mentre un cantore pronunzia la prima sillaba dalla medesima voce, l'altro cantore già intona la terza sillaba dalla medesima voce, como anco procede dalla difficoltà dello acordarsi dei cantori nella unità della prolazione delle sillabe o vocali, ancorché tutte insieme le pronunciano. E questa anche sarà la cagione principale per la quale gli antichi mostrono di far più conto della modulazione [= monodia] che della armonia [= polifonia]" (*Il Corago*, p. 43).
- ²⁹ (...) *gli antichi quando volevano armonia la facevano per lo più con li stromenti da per sé e senza confondere con la moltitudine delle consonanze la schietta voce del cantore, perché volevano che le parole fussero ben comprese, dove se una vocè si pone in mezzo d'un pieno ribombo di consonanze viene offuscata agli orecchi la sua perfetta articolata pronunzia* (*Il Corago*, p. 44).
- ³⁰ *Con questa maneira di sonare si cercò di rinovare l'antica musica dello stile recitativo primieramente in Fiorenza, dove si determinò che poche, rare e rimesse fussero le botte delli istrumenti mentre i recitanti cantavano: cosa che allora con grandi stenti si pote impetrare da sonatori, ai quali pareva di non far niente con far sì poco, ma a gusto dell'orecchio et a giudizio dello intelletto fecevano assai* (*Il Corago*, p. 44-45).
- ³¹ *Così vediamo parimente che le prime composizioni di Firenze fatte con animo di recitare cantando sono per lo più ariette, altre graziose et altre pronte, altre maestose e gravi, lasciando da parte i precetti dello armonizzare artificioso alla moderna* (*Il Corago*, p. 45).
- ³² (...) *nell'audienza la maggior parte non s'intende in maniera di musica che possi avvedersi e gustare della vaghezza del componimento musicale, per lo che non distinguendo i punti dell'arte, gli pare che la musica sai sempre ad un modo e gli viene a tedio* (*Il Corago*, p. 65).
- ³³ *Non neghiamo però che la moltitudine delli strumenti, quando non offuscassero la voce di chi canta, non dia anco il suo particolar gusto e che non sia utile almeno per la varietà* (*Il Corago*, p. 45).
- ³⁴ *Per questa medesima causa si deve procurare che l'azione non sia lunga, ma dentro certi confini di tempo si possa finire. (...) che una azione piena e compita si come non deve durar meno di tre ore, così non deve ecceder di molto le cinque, se bene alcuni pensano che se l'azione è ripiena d'altro che di recitamento possi arrivare fino alle sette* (*Il Corago*, p. 25).
- ³⁵ (...) *forse à la ragione perché i moderni tanto cerchino l'armonia nella quale maggior varietà di voci si ritrovano, perché il sentire una voce suole straccare attesa la poca varietà dei suoni che può formare* (*Il Corago*, p. 54).
- ³⁶ *Il primo si è che, essendo la mutazione della voce propria del ragionamento familiare molto poca e che per lo più non s'alza et abbassa più di un suono, anzi meno, ne segue che lo stil recitativo che imita questo comun ragionare segue troppo uniforme e simile. Si aggiunge che le cadenze proprie di ciascheduna parte essendo pocchi e frequentandosi le medesime, cresce l'uniformità soverchiamente onde genera tedio, massime che non tutta la udiienza gusta particolarmente della musica. Secondo, questo stil recitativo non ha quella grazia e legiadria che le ariette sogliono avere, onde ha del languido anziché no, e se il cantore non ha notabil efficacia nell'espressiva della voce e dei gesti, si dà facilmente in freddura. Terzo, è anche questo modo manchevole di quelli ornamenti e vaghezze che abbelliscono tanto il cantore: dico delli passaggi, trilli, gorghigliamenti, poiché troppo si scostano dal natural modo di ragionare et impediscano la mozione delli affetti, quali si rimuovano dalla materia che si canta*

e si trasferiscono al solo gusto dell'orecchio in quelle maestrie di cantare, e per questo si proibisce ai cantanti che si servino di simili vaghezze et adornamenti quando recitano in questo stile. // Per rimidiare dunque per quanto si potria a questi incomodi e mancamenti di varietà, vivacità et ornato maestrevole di cantare, sarà necessario che il poeta sia il primo a disporre la poesia in modo che non isforzi il compositore musico a commettere simili difetti e restar privo di tali grazie et ornamenti, imperoché se il poeta non darà con l'invenzione, disposizione, figure e metri occasione anzi necessità di notabili varietà, vivezze e leggiadrie musicali, non potrà il musico se non infelicemente adoprar la sua arte et il cantore sarà necessitato ad apportar pochissimo diletto, anzi a venir quanto prima in tedio e fastidio alli uditori (Il Corago, p. 62).

³⁷ Incluindo-se as derivações “tedioso” e “entediada”. Quanto ao vocábulo “uniformidade”, estão aqui computadas unicamente as ocorrências de conotação pejorativa, incluindo-se a forma adjetiva “uniforme”.

³⁸ *Bisognerà in prima fuggire i lunghi soliloquii, massime i puri narrativi, perchè questi forzano il compositor musico a camminare con quella uniformità che tanto dispiace, per ovviare alla quale uniformità, dovendo farsi lunga diceria, bisognerà variarla di affetti diversi e di figure varie e tra di loro opposte, acciò che il musico possi toccare varie corde e con vario portamento (Il Corago, p. 66).*

³⁹ *Non se ne fà però che qui e li per esprimere qualche affetto strano o asprezza di pensieri o crudeltà di fato non si devino anche le parole adattare alla cosa significata, perché questo apporterà notabil vaghezza, varietà e ammirazione, nè il compositor musico si deve lamentare, anzi egli deve nel suo istromento et arte ritrovare modi aspri, scommessi e stravaganti. Se bene di questi non bisogna colmarne molto l'azione per apportare dispiacimento (Il Corago, p. 69).*

⁴⁰ Cf. nota 6.

⁴¹ (...) *perche con effetto comprendono che (come li scrittori antichi dimostrano) era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enarmonica Musica riserbata che la Diatonica, perche questa in feste publiche in luoghi communi a uso delle vulgari orecchie si cantava: quelle fra li privati sollazzi de Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et Heroi s'adoperavano (VICENTINO, 1555).*

⁴² Ele constrói um instrumento insólito – um teclado cromático, o *archicembalo*, que contém todas as notas da escala cromática, permitindo que ela seja utilizada em toda sua extensão e em todos os modos, sem problemas de afinação. Subsiste, hoje, um único *archicembalo* remanescente do período, o *Clavemusicum Omnitonum Modulis Diatonicis Cromaticis et Enarmonicis*, construído por Vito Trasuntino, Veneza, 1606.

⁴³ *Inostre per dare occasione al musico di usare tutti gli artificii musicali, come di gorge nelli passaggi e cantilene suavemente tirate, potrà il poeta fare che alcuni devino representare uomini che cantino e non mostrino di recitare, perché quei versi che doveranno esser detti come cantando, daranno occasione tanto al compositore quanto al cantore di fare quei passaggi e vaghezze dei quali è privo il corrente stile recitativo, e così apportará varietà a tutta l'azione per toglier il tedio e fastidio (Il Corago, p. 67).*

⁴⁴ *L'argomento bisogna che ricerchi o ammetta qualche machina di quando in quando, se non sempre, o almeno qualche apparenza di spelonche, giardini o altre varietà, come di cori, balli, moresche, abbattimenti e simili tresche. Il che tutto si fa prima perché la semplice musica, massime la nostra chiusa nel genere diatonico angusto più assai, con quella continuazione viene a noia, como si è provato per esperienza (Il Corago, p. 65).*

⁴⁵ Sobre a conexão *prodesse/delectare* em *Il Corago*, ver: Maurizio Padoan e Robert Kendrick, “Tradition and ‘Modernity’ in *Il Corago*”, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.24, No. 2 (Dec 1993), p. 113-127.

⁴⁶ Cf. nota 27 acima.

⁴⁷ (...) *il soliloquio musicale viene a noia et essendo pura modulazione non diletta, anzi, non par musica intera, ma smezzata e tronca: essendo l'oggetto principale dell'arte l'armonia che nella proporzione delle molte voce, non nel progresso di una sola consiste (Il Corago, p. 65).*

⁴⁸ Dedicatória de Ottavio Rinuccini à rainha de França e Navarra, Maria de Medici, na edição de seu libreto para *L'Euridice*.

Referências

BIANCONI, Lorenzo. *Il Seicento*. Torino: Edizioni di Torino, 1991 (1ª ed. 1982).

DE NORES, Giason. *Discorso di Iason Denores intorno a que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico riceuono dalla philosophia morale et civile, et da' governatori delle republiche*, Padova: Meieto, 1587. [Disponível em: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10163793_00096.html]

DONI, Giovanni Battista. Trattato della musica scenica. In: *Lyra barberina. De' trattati di musica*. Firenze: Anton Francesco Gori, 1763.

GERBINO, Giuseppe. *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

IL CORAGO o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche. Ed. FABBRI, Paolo e POMPILIO, Angelo, Firenze: Leo S. Olschki, 1983.

PADOAN, Maurizio; KENDRICK, Robert Kendrick. "Tradition and 'Modernity' in *Il corago*", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.24, n.2 (Dec 1993).

PIRROTTA, Nino; POVOLEDO, Elena. *Li due Orfei – da Poliziano a Monteverdi*. Torino: ERI, 1969.

SAVAGE, Roger Savage; SANSONE, Matteo. "*Il Corago* and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630", In: *Early Music* (1989), XVII (4).

VICENTINO, Nicola. *Ancient Music adapted to modern practice [L'antica musica ridotta alla moderna prattica, 1555]*. Trad. Maria Rika Maniates. Ed. Claude V. Palisca, New Haven and London: Yale University Press, 1996.

Maya Suemi Lemos - Professora adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e coordenadora da Rede Interdisciplinar de Estudos Modernos (RidEM), cuja finalidade é fomentar o diálogo interdisciplinar entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros, de diversas disciplinas, que dediquem suas pesquisas à Primeira Modernidade. Licenciada em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre e doutora em História da Música e Musicologia pela Universidade de Paris IV - Sorbonne, desenvolve pesquisa nos campos da História da Música e das Artes, Musicologia e História Cultural, com ênfase na música, artes, letras e estética da Primeira Modernidade.

Ligiana Costa - Graduada em canto lírico pela Universidade de Brasília (2000), com especialidade em canto barroco no Conservatório Real de Haia (Holanda); Mestrado em Filologia Musical com foco nos textos musicais medievais e renascentistas realizado na Faculdade de Musicologia de Cremona (2004); Doutorado em Musicologia pelo Centro de Estudos Superiores da Renascença (Universite de Tours, Francois Rabelais, França) e pela Universidade de Milão (2008), com tese sobre ópera barroca italiana. Realizou traduções e análise de textos barrocos de cunho musicológico publicados pela Editora da Unesp. Possui experiência na condução e programação de um programa de rádio de música erudita (Rádio Cultura FM). Atualmente realiza pesquisa de pós doutorado com auxílio da Fapesp sobre o manuscrito italiano *Il Corago*, na USP. Artisticamente desenvolve carreira de cantora popular e compositora, tendo dois discos lançados e diversas participações. Seus temas acadêmicos: a ópera barroca, a libretologia, o teatro antigo, a encenação de óperas e o canto.
