

Cantar uma ária acompanhando-se ao alaúde é uma prática habitual por volta de 1600... A idéia de “retorno à monodia” equivale à de “nascimento da polifonia”: são esquemas grosseiramente incompletos. A novidade musical dos últimos anos do século XVII não é tanto a “monodia acompanhada”, apresentada como o contrário da polifonia, quanto a maneira de empregar uma e outra: busca de expressão, adaptação à função dramática, primado da parte melódica e do baixo, distinguindo-se por sua continuidade, relações concertantes entre vozes e instrumentos...

À medida que se afirmava a preponderância da voz superior, os artifícios contrapontísticos perdiam sua validade. O interesse melódico do solo ou das partes concertantes não devia ser eclipsado pelo acompanhamento de uma polifonia complexa. Percebeu-se em particular a necessidade de um baixo contínuo<sup>1</sup>. De fato, os cruzamentos das partes graves, freqüentes na música polifônica, em que podiam ser identificadas por seus timbres respectivos, não tinham mais sentido na nova música, quando as diferentes partes acompanhantes eram confiadas a um só instrumento, alaúde, órgão ou cravo. Tomou-se o hábito de escrever um baixo que não seria mais uma voz livre como as outras, obedecendo apenas às regras do contraponto, mas a simples sucessão dos sons mais graves, fundamento harmônico do edifício. O talento e a experiência dos instrumentistas tornaram inútil a notação de partes intermediárias, que consistiam desde então num complemento harmônico simples. Todavia, para limitar a iniciativa do músico encarregado de “realizar” o baixo, imaginou-se indicar por números e sinais de alteração, colocados acima ou abaixo do baixo contínuo, a natureza das harmonias prescritas<sup>2</sup>. É o que se chama cifração. Não se sabe quem foi o inventor do baixo contínuo (*basse continue*, em francês; *basso continuo*, ou *continuo*, em italiano; *thoroughbass*, em inglês; *Generalbass*, em alemão). Croce, Banchieri, Viadana, Cavalieri, Peri, Caccini utilizam-no entre 1594 e 1602; Viadana apresenta a primeira teoria do contínuo em seu prefácio à edição de seus *Concerti ecclesiastici* (1602).

1. Nas canções polifônicas de músicos “modernos”, como Le Jeune, já se observa a continuidade da parte do baixo, que não cruza com outras.

2. No fim do século XVII, o princípio será geralmente o seguinte:  
— o acorde perfeito sem alteração não é cifrado;  
— cada cifra indica um grau partindo do baixo (3 para a terça, 4 para a quarta, etc.). Se não forem alterados, não se cifram os graus complementares de um acorde de sexta (6) ou de sétima (7).  
— um sinal de alteração ao lado da cifra altera o som representado por esse sinal; só ou sob uma cifra, altera a terça.

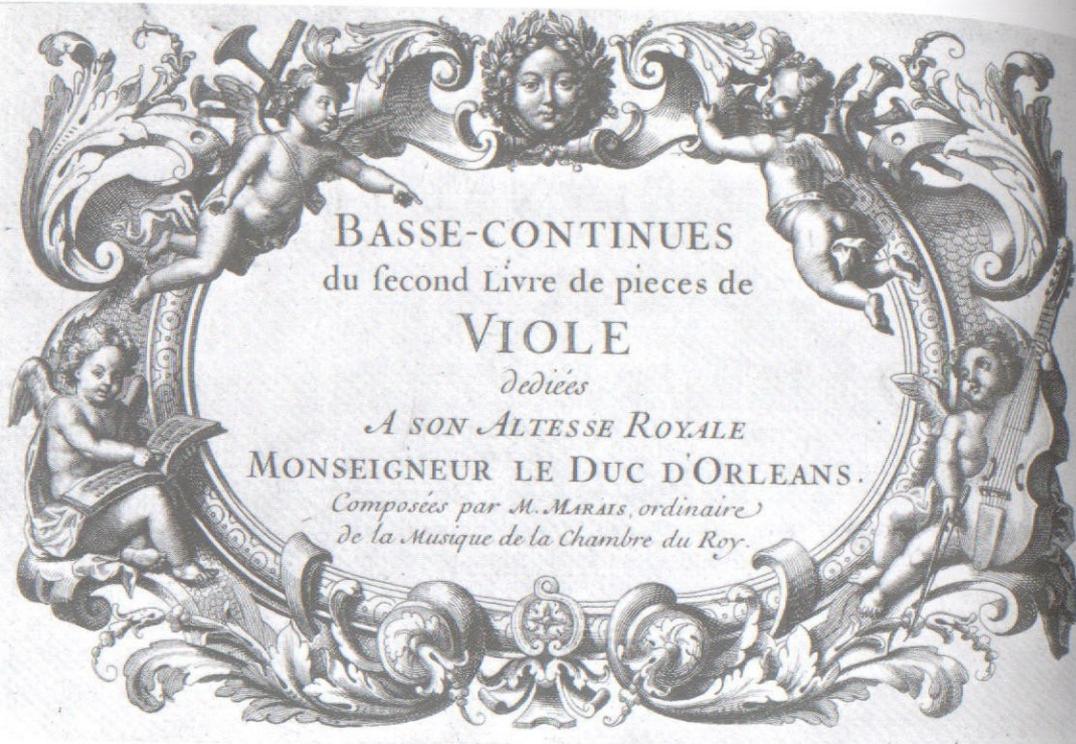
A “realização” do baixo contínuo é confiada a um instrumento polifônico (órgão, cravo, tiorba), enquanto uma viola da gamba executa o baixo propriamente dito (C.P.E. Bach preconizará um violoncelo).

Surgido na Itália, depois adotado na Alemanha (Praetorius, c. 1615), na Inglaterra (Deering, 1617) e na França (Boessel, c. 1635), o baixo contínuo torna-se o acompanhamento indispensável de toda a música do século XVII e início do século XVIII. Desempenha um papel fundamental na formação de novos estilos e gêneros.

De fato, o princípio do *continuo*, por sua vocação de acompanhamento contínuo, favorece a livre expansão do lirismo individual, de que procedem o melodrama e o estilo concertante (*stile concertato*). À unidade do conjunto polifônico, cujo equilíbrio harmonioso se baseava no rigor do contraponto, a nova música opõe o contraste, e inesperado, a diversidade de individualidades musicais (vozes, instrumentos, grupos vocais ou instrumentais), que concertam livremente, sustentadas pelo baixo contínuo.

Estilo concertante e melodrama se desenvolvem simultaneamente por interações mútuas, graças a uma nova concepção do sentido musical, que a escrita reflete. Entra-se, segundo se diz, na idade “barroca”. Essa palavra vaga de ressonâncias pejorativas está revalorizada em nossos dias, englobando toda a música

Rebel, Sonata “La Junon”  
(realização de Geoffroy-Dechaume).



M. Marais, *Segundo livro de peças de viola: baixo contínuo cifrado.*

pré-clássica, em sua forma mais autêntica e mais refinada. Quase desconhecida do público antes de 1950, a música barroca tornou-se o mais precioso objeto de deleite do dileitante esclarecido. Nela, encontram-se contrastes inesperados, coros angelicais, timbres raros, e a indústria do disco nela garimpa *best-sellers*.

Outrora, para a *Enciclopédia*, o adjetivo barroco qualificava “uma nuance do bizarro” na arquitetura. Segundo J.-J. Rousseau, “uma música barroca é aquela cuja harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, com canto duro e pouco natural”. A princípio, parece que a palavra foi aplicada mais particularmente à arquitetura dita jesuíta, de que a igreja del Gesù, em Roma, é o tipo consumado. Por extensão, a pintura da época será qualificada de barroca, pelo menos quando os temas forem entulhados de tapeçarias, anjinhos, folhagens, motivos arquitetônicos, pois o epíteto barroco não convém nem um pouco a Caravaggio, Rembrandt, Le Nain ou Georges de La Tour! Depois, a época inteira torna-se barroca, oposta à Renascença, como esta o foi à Idade Média; o que autoriza finalmente a falar de música barroca.

O barroco<sup>3</sup> em música poderia ser definido como uma exuberância das formas e da inspiração, um gosto requintado pelo luxo e pelo contraste, entre dois classicismos. A imaginação que se emprega para cativar a audiência (um novo público está à espera de ser assombrado) vai gerar as principais formas clássicas: ópera, oratório, cantata, sonata, sinfonia e concerto aparecem no decorrer dessa idade barroca do classicismo.

## NASCIMENTO DO MELODRAMA

Giovanni Bardi, conde de Vernio (1534-1612), chefe de uma antiga e poderosa família florentina, é o modelo do mecenas da Renascença. Filólogo, matemático, helenista imbuído das idéias neoplatônicas, reunia em sua casa, desde 1576, um pequeno cenáculo de filósofos, poetas e músicos, todos helenistas ou que assim

3. Para Émile Mâle, o barroco vai do concílio de Trento (1545-1563) ao início do século XVIII. Os musicólogos alemães fazem a era barroca começar com a morte de Lassus e de Palestrina (1594).

se imaginavam. Como muitas outras Academias desse tipo, desde a Accademia de Marsilio Ficino no século XV, a Camerata Bardi persuadia-se da superioridade dos antigos em todos os domínios da arte e do pensamento. O mesmo zelo humanista de que se originou a idéia de Renascença animara Lourenço de Médicis e seu círculo, os poetas da Plêiade, Antoine de Baif e sua Academia.

Atribui-se geralmente a criação do melodrama<sup>4</sup> à influência dos humanistas florentinos — o que em parte é exato —, especialmente aos trabalhos da Camerata Bardi, o que é falso. Os membros dessa assembléia, pouco depois de Baif, preconizam, como outros humanistas, uma nova associação entre música e poesia, com base no modelo do que se imagina ser a recitação lírica dos gregos e romanos. Sua originalidade é a reivindicação da expressão, isto é, de certa independência ante os métodos de composição em curso: o estilo na música vocal deve ser a conjunção do sentido poético e do sentimento individual. Pretendem-se substituir as sábias construções da polifonia pela livre expressão musical das paixões.

Pois é certo que o canto pode exprimir mais que a significação convencional das palavras. Giulio Caccini, célebre cantor e o mais brilhante inovador da Camerata, afirma que é preciso “*imitar con canto chi parla*”. Mas, para traduzir todas as ênfases da paixão, o cantor deve dispor de uma liberdade soberana, “*di una certa nobile sprezzatura di canto*”, escreve Caccini (misto de distanciamento soberbo e graça altaneira). Giovanni Bardi é menos exigente. Num *Discorso sopra la musica antica* (c. 1580-1585), que reflete as idéias da Camerata por volta do fim da sua atividade, ele condena o *stile madrigalesco*, mas preconiza uma reforma prudente que não rompa radicalmente com a escrita polifônica; ele busca apenas mais simplicidade, mais respeito pela acentuação e pela expressão poéticas. A maioria dos intermédios de *La pellegrina*, espetáculo organizado por Bardi em 1589 para as bodas de Ferdinando de' Medici e Cristina de Lorena (a Camerata já cessou sua atividade), é de estilo polifônico tradicional, principalmente a única contribuição musical do próprio Bardi, cuja propriedade e simplicidade estão, porém, de acordo com as idéias do *Discorso*. Três peças apenas são de estilo verdadeiramente novo. Seus autores são Caccini, Cavalieri (ver exemplo p. 374) e o jovem Peri, de que já falaremos.

4. Prefiro utilizar a palavra melodrama para designar, no sentido mais lato, as obras dramáticas cantadas. A palavra ópera evoca de uma forma muito particular o teatro lírico entre 1650 e 1850, gênero mais musical do que dramático, que se caracteriza pela sucessão de recitativos, árias e conjuntos.

Quanto ao melodrama propriamente dito, a Camerata nunca fez a menor experiência nesse gênero. O famoso *Dialogo...* (1581) de Galilei, já citado, não lhe faz nenhuma alusão. A associação entre a música e o teatro é porém cada vez mais freqüente: intermédios das numerosas festas florentinas, espetáculos de *masques* na Inglaterra, a notável música de Andrea Gabrieli para os coros de *Édipo rei* de Sófocles em Vicenza (1585), *Balé cômico da rainha* no Louvre (1581), etc. As influências humanistas são consideráveis na maioria dessas realizações, sobretudo na adaptação de *Édipo rei*, devida à iniciativa da Accademia Olimpica: o estilo dos coros de Gabrieli é absolutamente diferente de tudo o que se fazia na época, realizando numa polifonia nota contra nota uma fusão exemplar da música e do poema. Nada tão audacioso foi tentado pela Camerata...

Em 1587, Ferdinando de' Medici, um liberal, quase um progressista, sucede a seu irmão Francesco, conservador e autocrata. Bardi era do partido desse último. Incentivara sua ligação, depois seu casamento com a famosa Bianca Cappello, que Ferdinando detestava. O advento do novo grão-duque de Toscana é, para o animador da Camerata, o sinal da desgraça. Com sua experiência, ele ainda organiza as festas de 1589, como organizou as de 1579, mas sua influência pessoal cessou, e ele decide mudar-se de Florença para Roma em 1592.

O novo mecenas influente é Jacopo Corsi (c. 1560-1604), compositor e cravista amador. É um espírito original, voltado para o futuro. A partir de 1590 mais ou menos, ele organiza em sua residência saraus poéticos e musicais, freqüentados pelos poetas Rinuccini e Torquato Tasso<sup>5</sup> e pelo compositor Emilio de' Cavalieri. Este, cujas posturas estéticas e políticas nunca se harmonizaram com as de Bardi, acaba de ser nomeado superintendente das artes pelo grão-duque Ferdinando. De 1590 a 1595, compõe a música de uma série de pastorais, infelizmente perdidas. Baseando-se nos ensaios de Cavalieri, Rinuccini e Corsi apelam em 1594 para um músico da corte, Jacopo Peri (1561-1633), cantor renomado e *gran maestro d'armonia*, a quem encarregam de musicar *inteiramente a Dafne* de Rinuccini. Trata-se de experimentar no teatro o novo estilo, essencialmente dramático, intermediário entre a declamação e o canto. Esse estilo não tardará a ser qualificado de *rappresentativo* ou *recitativo*. Essa *Dafne*, de que só subsistem dois curtos fragmentos, é apresentada uma primeira vez em casa de Corsi durante o carnaval de 1594-1595, sendo reapre-

5. Tasso, cuja *Aminta* fizera enorme sucesso em 1573, certamente exerceu uma influência pessoal sobre o desenvolvimento do melodrama. Bom músico ele próprio, Tasso fiscalizava as adaptações de suas pastorais.

## CRONOLOGIA DOS PRIMÓRDIOS DA ÓPERA

Os primeiros *masques* na corte da Inglaterra (a partir de 1512), as pastorais dramáticas de Alfonso Della Viola em Ferrara (a partir de 1541), os intermédios florentinos e todos os outros espetáculos musicais da Renascença não podem ser considerados óperas primitivas, como tampouco o podem os madrigais dramáticos de Vecchi ou Banchieri. São composições polifônicas de estilo madrigalesco, em que a música não é, como na ópera, o modo de expressão dos personagens do drama. 1581 e 1589 Algumas árias dramáticas para voz solo no *Balet comique de la Royne* (Paris) e nos intermédios de *La pellegrina* (Florença).

1590-1595 Pastorais em música de Cavalieri (perdidas).

1597 *Dafne* de Peri (lib. Rinuccini) no Palazzo Corsi, em Florença. Em *stile rappresentativo*.

1599 *Arminia*, "egloga ossia tragedia", de um certo G. B. Visconte, representada na corte de Milão (salone Margherita) em homenagem à Infante de Espanha, com cenas em *stile recitativo*.

1600 *Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavalieri, em Roma (oratório da Vallicella); *Euridice* de Peri em Florença (Palazzo Pitti), por ocasião das bodas de Henrique IV e Maria de Médicis; *Il rapimento di Cefalo* de Caccini em Florença (Palazzo Vecchio).

1602 *Euridice* de Caccini em Florença (Palazzo Pitti).

sentada três anos depois. É bem provável que seja o primeiro melodrama inteiramente cantado.

Trata-se de um novo gênero de espetáculo, que não podemos confundir nem com o madrigal dramático, composto em estilo polifônico e especificamente não representativo, nem com o drama ou a comédia entrecortados de intermédios de estilo madrigalesco, nem com o madrigal (essencialmente lírico) cantado por uma voz acompanhada. Os coros do *Édipo rei* do velho Gabrieli é que melhor fariam pressentir o novo *stile rappresentativo*. Neste, as personagens se exprimem musicalmente; a música não tem autonomia, ela é essencial à expressão dramática. É o que haviam entrevisto os autores anônimos do *Auto de Daniel* no século XII.

O ano de 1600 vai ser decisivo para a formação da futura ópera. Em fevereiro, Cavalieri apresenta em Roma, no oratório da Vallicella, a sua *Rappresentazione di anima e di corpo*, novamente posta em música per recitar cantando. A despeito do lugar da estréia e da influência que lhe será atribuída mais tarde, essa obra não é um oratório, mas um melodrama religioso em *stile rappresentativo*, com cenários, figurinos, jogos cênicos, montado por iniciativa dos padres do Oratório como uma piedosa alternativa para os espetáculos profanos que se multiplicavam naquele período de carnaval.

1607 *La favola d'Orfeo* de Monteverdi em Mântua (Accademia degli Invaghiti, depois Palácio Ducal).

1608 *Dafne* de Marco da Gagliano e *Arianna* de Monteverdi na corte de Mântua.

1609 *The masque of the Queens* de Ben Jonson, música de Ferrabosco, em Londres.

1610 *Alcine* de Guédron em Paris (primeiro de uma série de balés dramáticos).

1619 *La morte d'Orfeo* de Landi, provavelmente em Pádua; *Tancredi* de Guédron em Paris.

1620 *L'Aretusa*, "favola in musica" de Filippo Vitali, em Roma (palácio do cardeal Corsini). Primeiro melodrama representado em Roma.

1624 *La catena d'Adone* de Domenico Mazzocchi em Roma. *Il com-*

*battimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi em Veneza (palácio Mocenigo).

1627 *Dafne* de Schütz em Torgau (obra perdida).

1632 *Il Sant'Alessio* de Landi em Roma (palácio Barberini). Episódios bufos são intercalados no drama.

1634 *Comus* de Milton, música de Lawes em Ludlow Castle.

1637 *Andromeda* de Manelli em Veneza (inauguração do teatro San Cassiano). Primeira ópera representada diante de um público anônimo e pagante.

1639 *Le nozze di Teti e di Peleo* de Cavalli em Veneza (San Cassiano), sem dúvida a primeira obra batizada de "ópera". *Chi soffre spera* de Virgilio Mazzocchi e Marco Maraz-

zoli em Roma (palácio Barberini): primeira ópera-bufa. Mazarin e Milton assistem ao espetáculo.

1641 *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi em Veneza.

1642 *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi em Veneza (Santi Giovanni e Paolo). *Il palazzo d'Atlante incantato* de Rossi em Roma (palácio Barberini).

1647 *L'Orfeo* de Rossi em Paris. Dispositivo cênico de Torelli.

1649 *Oronthea* de Cesti em Veneza (Santi Apostoli). *Giasone* de Cavalli em Veneza (San Cassiano).

1651 Reapresentação de *L'incoronazione di Poppea* em Nápoles (recinto do jogo de péla do Palácio Real); Calisto de Cavalli em Veneza (Sant'Apollinare).

1653 *Ciro* de Provenzale em Nápo-

### CORPO

Musical score for the 'CORPO' part. The lyrics are: A - ni - ma mia che pen - si Perchè do - glio - sa sto - i. The score includes a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are fingerings indicated below the notes: 6, #, (h), 6, #, #, #, #.

### ANIMA

Musical score for the 'ANIMA' part. The lyrics are: sempretrahen do gu - ai? Vor - rei ri - po - so e pa - ce, Vor -. The score includes a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are fingerings indicated below the notes: #, #6, #, 6, #.

Musical score for the 'CORPO' part. The lyrics are: - rei di - tel - toe gio - ia E tro - voaffar - no e no - ia. The score includes a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are fingerings indicated below the notes: 6, #, 6, 6, 4, 5, #.

Cavalieri,  
*La rappresentazione di anima e di corpo*

les (Palácio Real). *Dal male il bene* de Marazzoli e Abbatini em Roma (teatro Barberini).  
 1655 *Le triomphe de l'amour* de M. de La Guerre representada no Louvre: primeira peça francesa inteiramente cantada.  
 1656 *The siege of Rhodes* de Locke e Lawes em Londres. *Il trionfo della pietà* de Marazzoli em Roma (teatro Barberini). *La tancia* de Melani em Florença (inauguração do teatro della Pergola).  
 1657 *Oronte* de Kerll em Munique.  
 1659 *Pastorale* de Cambert em Issy (na casa de um ourives do rei).  
 1660 *Celos aun del ayre matan* de Calderón e Hidalgo em Madri (palácio de Buen Retiro): primeira ópera espanhola.

1662 *Ercole amante* de Cavalli em Paris.  
 1664 *Il martirio di San Gennaro*, tragédia sacra em música de Provenzale, representada em Nápoles (Palácio Real) pelos alunos do conservatório Santa Maria di Loreto.  
 1667 *Il pomo d'oro* de Cesti em Viena.  
 1671 *Pomone* de Cambert em Paris (inauguração da Academia Real de Música).  
 1672 *Les fêtes de l'amour* de Lully em Paris (Academia Real de Música, sala Vaugirard).  
 1673 *Cadmus et Hermione* de Lully em Paris (Academia Real de Música, sala do Palais-Royal).  
 1674 *Alceste* de Lully em Paris (id.).  
 1675 *Psyche* de Locke em Londres (Dorset Gardens).  
 1678 *La forza dell'amor paterno* de Stradella em Gênova. *Adam und Eva* de Theile em Hamburgo (inauguração do teatro Am Gänsemarkt).  
 1679 *Gli equivoci nel sembiante* de Scarlatti em Roma (Capranica).  
 1681 Reapresentação de *Alceste* de Lully em Hamburgo.  
 1686 *Armide* de Lully em Paris (Academia Real de Música, "ópera").  
 1689 *Dido and Aeneas* de Purcell em Londres.  
 1690 Reapresentação de *Armide* de Lully em Roma.  
 1697 *L'Europe galante* de Campra em Paris.  
 1709 *Patrò Calienno de la Costa* de Orefice em Nápoles (Fiorentini): primeira *opera buffa* em língua napolitana.

O texto do padre Agostino Manni é o desenvolvimento de uma lauda apreciada na Vallicella, *Anima e corpo*. O essencial da obra é constituído por grandes cenas dialogadas no novo estilo recitativo, em que encontramos os cromatismos, as súbitas modulações, os ornamentos expressivos que serão utilizados por Monteverdi; as almas dos eleitos e dos danados formam coros, num estilo polifônico simples e expressivo, com efeitos de eco muito bem-sucedidos. O prefácio fornece indicações preciosas para o dispositivo cênico, a instrumentação, a execução dos ornamentos e a realização do baixo cifrado. É uma obra historicamente isolada, cuja originalidade não modificará a evolução tranqüila da lauda ao oratório, nas piedosas reuniões da Vallicella. Mais tarde, outros melodramas religiosos nascerão, independentemente dos primeiros oratórios.

Em outubro do mesmo ano de 1600, uma "tragédia" de Riuccini, musicada por Peri, é representada no palácio Pitti, por ocasião do casamento de Maria de Médicis, sobrinha do grão-duque, com o rei de França, Henrique IV — é a famosa *Euridice*. Corsi, o organizador do espetáculo, está ao cravo; Peri canta o papel de Orfeu. Esse melodrama, o primeiro que chegou inteiro até nós, é uma pequena obra-prima, bem superior a tudo o que foi composto até então em *stile rappresentativo*. A adequação do ritmo e da entoação, a variedade da expressão dramática, a leve-

→ Rubens, *História de Maria de Médicis*, a troca das duas princesas (1615).

Peri, *Euridice*

ORFEO

Fu nes.te piag-ge om.bro - si, or - ridi cam - pi, che di stelle, odi  
 so - le non vedes.tegia.mai scintil - la, o lam - pi



za e a sobriedade dos ornamentos melódicos mostram como o *recitar cantando* pode ser profundamente musical.

Um fac-símile da edição original foi publicado pela Accademia d'Italia (Roma, 1934) e uma excelente gravação foi realizada em 1965 (direção de Ephrikian). Essas referências permitem-nos convencer-nos de que a *Euridice* de Peri não é insípida e aborrecida, como se pensa e se escreve com freqüência.

O preconceito desfavorável em relação à obra de Peri data talvez da época de sua rivalidade com Caccini. Este conseguiu não só inserir em *Euridice* árias de sua autoria, a pretexto de que vários cantores "dependem dele", e representar três dias mais tarde no Palazzo Vecchio seu primeiro melodrama, *Il rapimento di Cefalo*; mas, além disso, música por sua vez a mesma *Euridice* e consegue publicá-la antes da de Peri. Não consegue todavia fazê-la representar antes de 1602. Por sua vez, Pietro Bardi, o filho de Giovanni, difunde habilmente a opinião que prevalecerá até nossos dias: o melodrama é o fruto dos trabalhos da Camerata e das experiências de Caccini! Peri, no prefácio de *Euridice*, concede essa prioridade a Cavalieri.

Essa querela não tem mais importância. Mas o fato é que, nos primórdios da ópera, dois estilos de canto, duas concepções do teatro lírico já se esboçam entre os antagonistas:

1. Nas *Nuove musiche* de Caccini (1601 e 1614), que reúnem o essencial de sua produção, seu *stile rappresentativo* admite um lirismo com freqüência exuberante. Segundo o prefácio da primeira coletânea, é preciso *quasi in armonia favellare* ("quase falar em música"); mas, para evitar a austeridade do discurso musical e tornar o canto mais comovente, ele é enriquecido de ornamentos e de "passagens", e esses arabescos inauditos se tornam a expressão da subjetividade no que ela tem de irracional. Integrados à composição, os ornamentos vão suscitar outros, abrindo um prestigioso caminho para o *bel canto* (dizia-se então *buon canto*), canto inebriado de si mesmo e de que Alessandro Scarlatti representa o apogeu.

2. *Recitar cantando*, nos melodramas de Cavalieri e Peri, implica, ao contrário, um estilo puramente dramático, que renuncia às convenções da música vocal e à autonomia da inspiração melódica, para unir a música à linguagem, formal e espiritualmente. Os principais reformadores do drama musical aderirão a uma estética semelhante.

Essa alternativa, bastante franca no século XVII, quando representa um problema fundamental do teatro lírico nascente, torna-se artificial e confusa no século XVIII, quando a ópera, gênero já convencional, é agitada por querelas de família. A alterna-

tiva não se coloca para o gênio superior de Mozart. Ela não terá mais sentido depois de *Tristão*.

Convém observar que a nova monodia dramática não se impôs de saída como um estilo universal. Muitos compositores, e os maiores, utilizam o baixo contínuo, mas permanecem apegados à escrita polifônica: Sweelinck, Vecchi, Viadana, Banchieri, Praetorius, até Monteverdi e Schütz numa parte de sua obra.

Entretanto, o duque de Mântua, que assistira à representação de *Euridice*, encomendava a Claudio Monteverdi, músico de sua corte, uma pastoral dramática no novo estilo. *La favola d'Orfeo* é representada durante o carnaval de 1607, na Accademia degli Invaghiti, depois no palácio ducal, com um magnífico sucesso. Essa surpreendente obra-prima leva a ópera a realizar um progresso decisivo.

No mesmo ano de 1607, um grande compositor florentino esquecido, Marco da Gagliano (c. 1575-1642), representa em Mântua sua *Dafne*, que tem a mesma acolhida do *Orfeo* e lhe vale uma reputação igual à de Monteverdi. Com Peri e Francesca Caccini, compõe até 1625 toda a música dos espetáculos organizados no palácio Pitti. Mas foi um daqueles que a história sacrifica a um gênio superior. Depois do *Orfeo*, os melodramas florentinos deixam de parecer audaciosos, muito embora permaneçam, às vezes, experimentais. Fracassam, aliás, ante o novo público burguês, que logo encherá os teatros de ópera de Veneza. Monteverdi conseguirá, de saída, conquistar esse público, porque tende ao universal fazendo do melodrama um gênero musical e não apenas uma concepção humanista do teatro.

## MONTEVERDI II

Na evolução do estilo de Monteverdi, nada é arbitrário ou supérfluo. Tudo é provado, refletido, eficaz. Quaisquer que sejam os temas literários (ele não escreveu música instrumental para), a mitologia e a anedota são superadas para atingir a realidade das paixões. Por mais convencional que muitas vezes seja o estilo poético, os sentimentos expressos se tornam atuais pelo milagre de uma arte sem precedentes. Já os quatro primeiros livros de madrigais, no estilo polifônico da Renascença, se distinguem pela audácia das dissonâncias, pela liberdade rítmica, pelas qualidades expressivas, por uma personalidade rica e original. A partir do Livro V (publicado dois anos antes do *Orfeo*), a série das publicações ilustra a evolução de um estilo tão perfeito em cada um de seus aspectos sucessivos, que parece que tudo foi dito, que a música