

Os revivals de *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani no sistema produtivo da ópera veneziana do século XVII

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Marcia Kayser

Universidade Federal do Paraná – marciakayser@gmail.com

Resumo: A Veneza do final do século XVII não representava mais a hegemonia operística da Itália. "Novos trabalhos e lugares (teatros em outras cidades) foram criados, com a execução das óperas revistas pelos próprios autores – libretista e compositor. Neste artigo, visamos analisar a tradição de performance na ópera de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira*.

Palavras-chave: Musicologia. Ópera veneziana. Século XVII. Sistema produtivo. Tradição de performance

The revivals of *Le fortune di Rodope and Damira* by Aurelio Aureli and Pietro Andrea Ziani in the production system of the 17th century Venetian opera

Abstract: The Venice of the end of the seventeenth century no longer represented the operatic hegemony of Italy. "New works and places (theaters in other cities) were created, with the execution of the operas reviewed by the authors themselves - librettist and composer. In this article, we aim to analyze the performance tradition in the opera of Aurelio Aureli and Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope and Damira*.

Keywords: Musicology. Venetian opera. Seventeenth century. Production system. Performance tradition.

1. A tradição¹ do *dramma in musica*, *Le fortune di Rodope e Damira*

A *opera in musica*,² um dos fenômenos do teatro italiano, se propagou através de diferentes tipos de circuito, com precisos modos de organização e vários mecanismos de ligação com as instituições e com grupos sociais (CARPANI & LUNGHI, 2010, p. 209).

A tradição da ópera veneziana se sustentou conscientemente de várias maneiras (ROSAND, 1991), a maioria das remontagens³ dos *drammi in musica* foi reconhecida e constatada pelos frontispícios e também pelas páginas de dedicatórias dos libretos impressos. No caso de *Le fortune di Rodope e Damira*, de Aurelio Aureli, musicado por Pietro Andrea Ziani, foi encontrado dentro da tradição, vários testemunhos e em um bom número de exemplares – assim como informações em algumas pastas do Arquivo do Estado em Veneza, com correspondências e relatos de alguns teatros venezianos (WOYKE, 2004. p. 12). Igualmente foram encontradas algumas cartas de Pietro Andrea Ziani, que nos informam

sobre as produções e condições de execução (GLIXON & GLIXON, 2006, pp. 1-76). Além disso, há catálogos de execução antecipado e publicações ocasionais de libretistas, bem como tratados, que de forma *en passant*, trata dos aspectos literários e teatrais do *dramma per musica*. Do mesmo modo, existem avisos ou relatórios de imprensa, que contém informações detalhadas e que buscam destacar o caráter representacional da execução, geralmente associado a uma ocasião cívica ou política.

Deve-se lembrar que no século XVII, no teatro público, muitas remontagens de “ópera” envolveram revisão e uma nova configuração de um texto antigo, o que pode muito bem “ter sido motivado pela falta de novos libretos” e que “a música era frequentemente reutilizada, se encontrada, pois a partitura não era comumente publicada” (ROSAND, 1991, p.116). Em particular, pesquisas realizadas por Ellen Rosand e Jane Glover são consideradas um possível ponto de partida para uma primeira apresentação do compositor Ziani, que atuou durante o sistema produtivo no que Glover chama de “período de pico”. Assim como Saskia Woyke defendeu em sua tese, Ziani foi o “mais importante e mais executado compositor veneziano de ópera na Itália nas décadas de 1660 e 1670”. Para Kretzschmar, Ziani foi colocado em classificação secundária considerando-o seguidor de Francesco Cavalli (KRETZSCHMAR, 1892, pp.71-81). Para a pesquisadora Rosand, o poeta Aurelio Aureli assumiu “o papel artístico de libretista dominante em Veneza” juntamente com Nicolò Minato,⁴ depois da morte de Giovanni Faustini; este era fornecedor da maioria dos textos de ópera para o compositor Francesco Cavalli. Aurelio Aureli foi considerado “um herdeiro do mesmo estilo poético de Faustini” (ROSAND, 1991, p.114), mas em *Le fortune di Rodope e Damira*, que foi seu terceiro libreto, já havia desenvolvido seu estilo próprio. O libreto já continha aspectos da história e inspiração na mitologia – “a história forneceu o *antefatti* (pano de fundo), mas o próprio poeta indicava a relação entre seus personagens, que apesar de históricos, esses seguiriam seus próprios cursos. Enfim, os personagens “tinham identidades individuais claras; trouxeram com eles nomes, personalidades e origens bem conhecidos” (ROSAND, 1991, p. 117).

Tanto o libreto, quanto a partitura manuscrita de *Le fortune di Rodope e Damira* reflete a “artificialidade, [...] codificações e alegorias como um reflexo dos costumes sociais da época” (WOYKE, 2008, p. 21). Rosand complementa sobre a “preservação e valorização de sua própria tradição pelo público veneziano” e que fez com que a ópera se desenvolvesse e se mantivesse com a “regularidade da demanda, a confiabilidade do apoio econômico e a previsibilidade da audiência, e começou a se espalhar a partir de sua matriz veneziana” para outros lugares:

Eventualmente teatros estáveis, com seus próprios repertórios regulares, em sua maioria emprestados de Veneza, começaram a surgir em centros como Florença, Milão, Bolonha, Gênova, Roma, Nápoles e Palermo⁵ (ROSAND, 1991. Tradução nossa).

Woyke corrobora Rosand, pois escreve que Ziani trabalhou por décadas, junto com a trupe dos *Armonici*. Todos os anos, pelo menos uma nova ópera foi apresentada, e paralelamente, seus “*drammi per musica*” foram reapresentados em toda a Itália (WOYKE, 2008, p. 21). A execução múltipla do mesmo *dramma per musica* em diferentes lugares, deve ser considerada como uma prática típica da ópera da segunda metade do século XVII. Numerosas impressões de libreto sobreviventes do texto definido por Ziani mostram isso; o prefácio de *Le fortune di Rodope e Damira* fala de “[...] aqueles pequenos cachos de flores compostos de piadas poéticas e musicais[...] retornando para adornar o teatro novamente”⁶ (PARISETTI, 1674, Prefácio. Tradução nossa).

De acordo com a nossa pesquisa, o número de representações de *Le fortune di Rodope e Damira* foram 14, no período de 17 anos: em Veneza (Teatro San Cassiano), em 1657; em Bologna, 1658, em Milão, em 1660, em Bérgamo, em 1660 Livorno, em 1661, em Florença, em 1661, Ferrara, 1662, Turim, em 1662, Nápoles, 1666, Forli, 1667, Palermo, em 1669, Bolonha, 1670 e em Reggio, em 1674.

Quatro partituras manuscritas (testemunhos⁷) de *Le fortune di Rodope e Damira* estão disponíveis na Biblioteca Marciana em Veneza, no Conservatório de San Pietro a Majella, em Nápoles, na Biblioteca Estense em Modena e no Arquivo Borromeo na Isola Bella e o fato pode ser considerado um caso específico pois “sofreu menos variações nos libretos e as várias representações, pois foram executadas pelo mesmo produtor, Marco Faustini (WOYKE, 2008, pp. 26-27).

Quanto à questão das tradições de execução, a partir de sua estreia na cidade lagunar, e os *revivals*, podemos afirmar que os libretos e os manuscritos possuem as seguintes características: Milão e Bérgamo, por volta de 1660, e Turim, em 1662, formando o primeiro grupo de apresentações com a proximidade do manuscrito que está no arquivo Borromeo. O segundo grupo corresponde às impressões dos libretos de Bolonha, 1658, Ferrara, 1662, Forli, 1667, Bolonha, 1670 e Reggio, 1674, com a utilização da partitura de Veneza que reproduz o libreto para a impressão de Forli, 1667 e o manuscrito de Modena corresponde à impressão do libreto de Reggio, em 1674. O terceiro grupo da tradição das execuções é o libreto impresso de Livorno, 1661, Florença, 1661, Nápoles, 1666 e Palermo, 1669 – esse grupo inclui a partitura manuscrita de Nápoles.

A formação de grupo mostrada acima é devido às condições de produção. Mais do que o libretista, a consequência das rerepresentações (remontagens) da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* foi dada em grande parte pela carreira desenvolvida pelo seu compositor, Ziani, e os *Armonici*, a trupe de ópera itinerante. Em Bergamo e Turim, Anna Felicita Chiusi cantou o papel de Rodope, bem como foi signatária da dedicatória do libreto em Milão, o que mostra um sinal de sua responsabilidade para guiar o grupo de cantores, de alguma forma e parcialmente semelhante à função do *capocomico* (“ator-gerente”) nas companhias dos atores da *commedia dell’arte* (CARPANI & LUNGHI, 2010, p.213). Atuaram outros dois cantores que participaram do espetáculo de 1660, Virginia Camussi e Francesco Maria Rascarini ou Lascarini: a coincidência do elenco leva à especulação de que a circulação do texto foi devido à iniciativa dos cantores e a eles cabia talvez um papel organizacional e proativo nos locais que passaram. Nas duas cidades, o produtor era Giovan Battista Abbatoni, e entre 1657 e 1659, em Bérghamo, o próprio compositor da ópera, Pietro Andrea Ziani foi o *maestro di capella*. Além disso, Bolonha, que pertence ao mesmo grupo, ocupou uma posição importante em 1658 – na trupe de ópera itinerante dos *Armonici* quase não houve qualquer mudança em suas readmissões, permanecendo uma companhia de ópera bastante estável.

Todos os quatro manuscritos sobreviventes da série Veneza, Nápoles, Borromeo e Modena (I-Vnm It.IV.450 (9974), I-Nc 33.6.6, I-IB.Borromeo e I-MOe F.1301, respectivamente os códigos nos respectivos arquivos)⁸ registram em grande parte a execução da mesma música, até o mais ínfimo detalhe. A música de Ziani foi executada fundamentalmente a mesma nas apresentações posteriores de *Le fortune de Rodope e Damira*, ainda dezessete anos após a estreia.

Quanto ao texto, não houve mudanças nas edições impressas, Woyke coloca-o em três categorias de processamento distintamente:

- 1) A primeira abordagem, mais simples, foi usada sobretudo nas produções da companhia itinerante de ópera *Armonici*. Por *virgoletti*⁹ entende-se que as linhas dos recitativos marcadas poderiam ser apagadas sem detrimento do texto. Somente o libreto de 1666, de Nápoles foi reformulado. De acordo com a dedicatória, as impressões do libreto dos *Armonici* mostram, comparativamente, um baixo grau de edição.
- 2) A segunda abordagem foi mais complexa, o texto dos recitativos foram modificados, adicionando e omitindo linhas recitativas individuais e reformulando palavras individuais. Pode haver algumas transformações

formativas. Como no caso das árias *Luci belle* e *Soave il tormento*, cena 8, Ato I, que de acordo com o libreto estão interligadas, alcançaram uma unidade maior pelo retorno do ritornelo no testemunho manuscrito de Nápoles [*Luci belle* – 1ª estrofe, *Lumi care* – 2ª estrofe, ritornelo 1 e *Soave il tormento*] e o testemunho manuscrito de Veneza I-Vnm It.IV.450 (9974) [*Luci belle* – 1ª estrofe, ritornelo, *Soave è'l tormento*, ritornelo 2, *Eterno il mio ardore* – 2ª estrofe].

- 3) A terceira abordagem levou a revisões reais: O texto dos recitativos foi reformulado no todo, nas árias mudaram consideravelmente. Cenas foram adicionadas, retiradas ou remontadas. Como no exemplo do testemunho manuscrito de Modena, em que foram adicionadas duas árias (Cena 13 do Ato I e Cena 16 do Ato II) para a personagem Rodope e que não estão na impressão do libreto. Posteriormente foram citadas por Ellen Rosand e publicadas no anexo de seu livro *Opera in Seventeenth-Century Opera Venice*. Outras cenas se tornaram mais convincentes de acordo com os critérios de inteligibilidade da trama.

Em todos os casos, Ziani, o poeta ou ambos estavam diretamente envolvidos (WOYKE, 2008, p.119). Em qualquer caso, mais de uma partitura manuscrita foi preservada para as impressões de libreto, que são descritas como novas edições. No entanto, a presença de Ziani é visivelmente notória em todas as representações.

Em 1663, foi apresentado outro *dramma in musica* di Ziani, a poesia veio de Cristoforo Ivanovich, que era o Procurador e também canônico de San Marco e onde Ziani era clérigo. O prefácio de *L'amor guerriero* menciona o grande sucesso das óperas de Ziani em outras cidades italianas. Aqui se entende reapresentações de *Le fortune di Rodope e Damira* e *L'Antigona delusa da Alceste*, mas acima de tudo, a informação sobre a nova posição de Ziani em Viena, e que confirma que *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli, “medido pelo número de performances vienenses, foi sua produção mais bem sucedida” (WOYKE, 2008, p. 109).

A música é de Don Pietro Andrea Ziani, que depois de ter preenchido a Itália com suas harmonias, serve como Mestre de Capela à Majestade de Cesaréia Sagrada de Imperatriz Leonora porque seu mérito é inigualável, assim é razoável que seja conhecido na primeira Corte do mundo¹⁰ (IVANOVICH, 1663. Prefácio. Tradução nossa).

Para melhor visualização, vide abaixo a Figura 1, com o recorte do prefácio, escrito por Cristoforo Ivanovich:

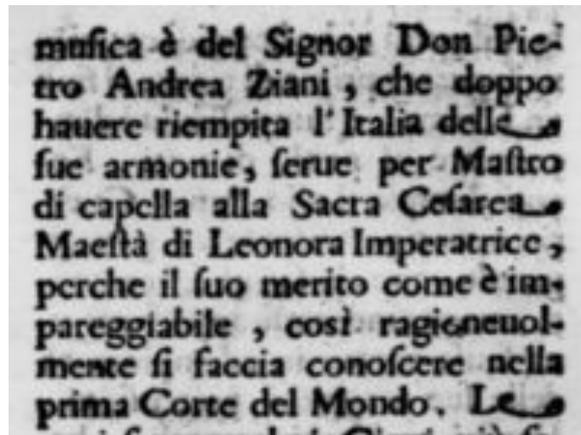


Figura 1. Recorte do Prefácio do *dramma in musica*, *L'amor guerriero* escrito por Cristoforo Ivanovich, 1663.

Pode-se estranhar a arbitrariedade nas intervenções no texto e na música, fatos comuns desta época, ao menos em relação às óperas de Pietro Andrea Ziani. O texto do libreto impresso e a música dos manuscritos da partitura foram copiados de uma produção à outra, e de modo preciso. No que diz respeito a *Le Fortune di Rodope e Damira*, notamos que o volume de mudanças textuais nas impressões do libreto e nos manuscritos de partitura, que compreendem apenas algumas linhas, é pequeno em vista das treze apresentações em dezessete anos. Provavelmente se deve ao fato de terem sido levados ao palco pela companhia de ópera itinerante “Armonici”. Mesmo a performance de Reggio, de 1674, dezessete anos após a primeira apresentação, ainda mantinha a música de Ziani.

Veneza já havia perdido a hegemonia operística italiana, mas com a obra de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* a matriz da ópera veneziana perpetuou-se ainda por um longo período, encontrando nova e ampla audiência em novos lugares.

Referências:

CARPANI, R. e LUNGHI, M. *Note sui possibili circuiti teatrali tra Venezia e i centri del Nord Italia*. FD Museo, Insula Fulcheri, 2010.

GLIXON, Beth L. *Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice. Music and Letters*, 76, 1995.

GLIXON, Beth L. and Jonathan. *Inventing the Business of opera: The Impresario and His World in Seventeenth - Century Venice*. Oxford University Press, USA, 2005.

GLOVER, Jane. *The peak period of venetian public opera: the 1650th*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 102, 1975-76, p.79 sqq. DIES, Cavalli. London, 1978.

IVANOVICH, Christoforo. *L'amor guerriero. Dramma per musica*. Consecrato all'altezza sereniss. di Ranuccio Farnese, duca di Parma, Piacenza, &c. 1663. Libretto.

KRETZSCHMAR, Hermann. *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*. VfM 8, 1892, p. 1-76.

PARISETTI, Leone. Prefácio. In: AURELI, Aurelio. *Le fortune di Rodope e Damira. Dramma per musica alle glorie immortali dell'altezza serenissima di Francesco II d'Este duca di Modona, Reggio etc. Da rappresentarsi in Reggio nell' [!] Teatro dell'illustriss. Comunità l'anno 1674*. - Reggio : Prospero Vedrotti, 1674.

ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.

WOYKE, Saskia M., *Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento*. Peter Lang, Weimar. 2008.

Notas

¹ Na filologia musical, é o caminho da transmissão de uma obra e o conjunto de testemunhos que a documentam.

² *Opera in musica* e *dramma in musica*, são outros termos utilizados para a ópera.

³ Sinônimo utilizado para a palavra inglesa *revival*. Italiano: *rifacimento*. Termo amplamente utilizado pelos musicólogos para o período da ópera do século XVII.

⁴ Libretista pertencente às *Accademie degli Imperfetti* e dei *Discordanti*.

⁵ *Eventually, stable theaters, with their own regular repertoires, mostly borrowed from Venice, began to emerge in centers like Florence, Milan, Bologna, Genoa, Rome, Naples, and Palermo.*

⁶ “[...] que’ piccoli mazzetti di Fiori composti di scherzi poetici e musicali [...] tornando di nuovo ad adornare il teatro.”

⁷ Testemunho (ital. *testimone*, ted. *Quelle*, ingl. *source/ witness*, fr. *source*, sp. *fuelle*) O indivíduo físico – manuscrito, impresso, misto – que transmite um texto. Pode transmitir um ou mais textos de um único autor, ou textos de diferentes autores (testemunhos diversos). Glossário (de termos de Filologia Musical) do livro de Maria Caraci Vela traduzido pela autora.

⁸ Dados conseguidos através da pesquisa da tese de doutorado da autora.

⁹ *Virgoletti*: são os apóstrofes utilizados pelos libretistas – nos libretos de ópera do século XVII – para indicar ao compositor, que poderia omitir em sua composição musical a referida parte do texto, sem comprometimento da trama.

¹⁰ *La musica è del Signor Don Pietro Andrea Ziani, che doppo havere riempita l'Italia della sue armonie, serve per Maestro di Capella alla Sacra Cesarea Maestà di Leonora Imperatrice perchè il suo merito come è impareggiabile, così ragionevolmente si faccia conoscere nella prima Corte del Mondo.*