

LULLY E A ÓPERA FRANCESA NO SÉCULO XVII: REFLEXÕES, CONTEXTUALIZAÇÕES E REPERCUSSÕES

Paulo Roberto Peloso Augusto

RESUMO: O presente artigo versa sobre Lully e a ópera francesa barroca. Este florentino, que veio para a França ainda jovem, logo alcançou sucesso cativando não só o povo parisiense como as cortes com suas óperas. Em 1672, ele assumiu o comando da prestigiosa Académie Royale de Musique (a Ópera de Paris) e as obras que ele aí veio representar obtiveram, cada vez mais, uma calorosa acolhida, em especial no fim de sua carreira. Suas melodias eram cantaroladas e associadas por todos os lados e, mais ainda, suas óperas rapidamente ficaram conhecidas e fizeram sucesso no exterior, executadas especialmente na Inglaterra, Holanda e Alemanha. Composta em 1683, *Phaëton* é uma das suas óperas mais famosas, que aqui foi selecionada para o desenvolvimento de uma abordagem analítica, histórica e comparativa.

PALAVRAS-CHAVE: Música barroca; ópera francesa; Jean-Baptiste Lully.

ABSTRACT: *This article is about Lully and the baroque French opera. This Florentine, who came to France in his youth, succeeded in captivating Parisian and court audiences with his operas. In 1672 he gained control of the Académie Royale de Musique (the Paris Opéra), and the works he presented there were for the most part extremely successful, especially towards the end of his career. Everywhere people hummed his tunes, and his operas were soon well known abroad, performed in England, Holland and Germany. Composed in 1683, Phaëton is one of the most famous operas, presently selected for a historical and comparative analysis.*

KEYWORDS: Baroque music; French opera; Jean-Baptiste Lully.

Ao nos debruçarmos sobre o universo da música francesa no século XVII, destaca-se logo e de maneira peculiar o gênero operístico, que sob o comando de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositor favorito de Luís XIV (1638-1715), estabeleceu em grande parte as características pelas quais se tornariam célebres as óperas deste período em oposição ao *bel canto*¹ italiano. Hoje são cada vez mais apresentadas ou gravadas, através de conjuntos musicais que procuram respeitar nos mínimos detalhes a concepção musical tal como teria sido na época de suas estreias, apoiando-se nos princípios da interpretação da música histórica, propostos em especial por Harnoncourt (1990).

¹ Expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente. (SADIE, 2001)

Le Bourgeois Gentilhomme (1670), *Cadmus et Hermione* (1673), *Thésée* (1675), *Alceste* (1674), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686), *Acis et Galatée* (1686), entre outras óperas famosas de Lully, fornecem-nos um rico documento da composição musical e suas práticas correntes durante o século XVII na França. Desde as *comédies-ballets*, entre as quais situa-se *Le Bourgeois Gentilhomme* até as *tragédies lyriques*, das quais *Phaëton* será o exemplo que a seguir analisaremos no decorrer deste artigo, temos a arte multifacetada do italiano que criou as bases do drama francês cantado e dançado.

OUVERTURE

A ópera *Phaëton* – intitulada pelo próprio compositor de *tragédie en musique* – é iniciada como as demais óperas barrocas por um tipo de introdução exclusivamente instrumental característica, no caso, a famosa *ouverture française*. Esta típica abertura francesa logo influenciou não só os demais compositores franceses do período, como Marc-Antoine Charpentier (1645-1705), mas, para além disso, ultrapassou as fronteiras nacionais, estando presente na Inglaterra de Henry Purcell (1659-1695) e avançando no tempo até a Alemanha de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Mesmo os compositores italianos, grandes rivais e opositores da música de Lully, não ficaram imunes a esse novo gênero. Quando da estreia de *Il trionfo del tempo e del disinganno* de Haendel (1685-1759) em Roma, Arcangelo Corelli, o mestre do concerto grosso, a quem cabia o encargo de reger essa obra, teria dito ao compositor atuante na corte inglesa, desfazendo-se da *ouverture lullyste*, que servia de introdução: “*Ma caro Sassone, questa musica è nel stylo francese, di ch'io non m'intendo*” (HICKS, 1985, p. 24-25).

O ouvinte contemporâneo acostumado às atuais orquestras sinfônicas, herdeiras dos mestres da orquestração romântica, como o francês Hector Berlioz (1803-1869) e o russo Rimsky-Korsakov (1844-1908), além do impressionista ultracolorista Maurice Ravel (1875-1937), talvez se surpreenda com a gama diversa de instrumentos que dão vida ao barroco musical francês. De fato, longe das grandes e potentes massas orquestrais presentes na arte total de Richard Wagner (1813-1883), descortina-se uma instrumentação constituída por violinos, violas, flautas transversas, flautas doces, oboés, fagotes, percussão, baixo contínuo (base harmônica indispensável na música barroca), teorbis, guitarras barrocas, violas da gamba e violone (ancestral do atual contrabaixo). A surpresa ficará por conta da sutileza da combinação dos naipes envolvidos, criando uma combinação timbrística única, com vários coloridos. A tradição romântica, desenvolvida ao longo do século XIX, fez com que os compositores trouxessem anotado em suas partituras tudo o que

fosse referente à instrumentação e orquestração, harmonia, ritmo, dinâmica, agógica e, sobretudo, a concepção geral da composição. E, mais uma vez, veremos não ser essa a essência da música barroca, em especial na França do rei-sol. A improvisação, as técnicas de variação, o gosto pelas repetições com novas orquestrações e, sobretudo, a participação intensa e criativa do intérprete, de quem se esperava sua contribuição única, enriquecendo com isso a composição original, esta sim seria a essência. Assim, conjuntos atuais tais como La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, La Chapelle Royale, La Petite Bande e Le Concert Spirituel trazem para uma mesma obra, por exemplo uma *ouverture* como esta de *Phaëton*, uma gama de possibilidades interpretativas tão válidas e tão ao gosto do século XVII quanto o próprio Lully desejaria. Com efeito, paralelamente, acerca da instrumentação em *Alceste*, diz Jean-Claude Malgoire, à frente de La Grande Écurie et La Clambre du Roy:

Escolhi uma instrumentação à francesa, para a qual os instrumentos do baixo estivessem privilegiados em relação aos agudos. Para Lully a música começa pelo baixo, o que é oposto aos nossos hábitos de escuta. Nada de contrabaixos nem de dobramentos de 16 pés como na música italiana, mas vários instrumentos graves, cinco fagotes e cinco violoni. Está fora de questão reconstituir a orquestra de Lully, já que a mesma era diferente a cada representação de uma mesma obra. O efetivo instrumental era adaptado a cada representação e podia variar de acordo com as condições acústicas. [...] Lully era hostil a apoiar o violino sob o queixo. O violino se tocava no ombro, o que inviabilizava as posições e sons agudos. Totalmente ao contrário de Vivaldi, em suma. (MALGOIRE, 1994, p. 12)

Outra situação crucial que se descortina logo nos primeiros acordes da *ouverture* é a questão do diapasão adotado, ou seja, a afinação dos instrumentos é uma das discussões mais palpitantes, uma vez que a tendência posterior a Lully chegando até aos nossos dias é progressivamente um aumento elevado no lá3 que serve de base à afinação, trazendo consequências complicadas no que se refere à música barroca, em especial a vocal. Ainda Malgoire:

O diapasão não deve surgir de uma escolha, mas de uma evidência histórica. Nos séculos XVII e XVIII havia variedade de diapasões. [...] De uma maneira geral, o diapasão francês era muito baixo na época ou seja 392 Hz, que foi o que escolhi para *Alceste*. Um tal diapasão parece extremamente grave hoje em dia. Para os instrumentos é gratificante: o espectro harmônico se enriquece nas frequências graves. E os cantores devem reconsiderar novos pontos de referência nas suas tessituras. Na época de Lully, a proeza vocal não era o objetivo principal, contrariamente à música italiana da mesma época. (MALGOIRE, 1994, p. 11)

Mas, inegavelmente, a característica marcante da abertura francesa de Lully vem a ser a pontuação *à la française*, já mencionada no início do artigo. Tal ino-

vação carregada de energia e movimento, trazia consigo um tal ar de solenidade, gravidade e contraste, que não foi possível restringi-la às fronteiras francesas. Uma notação musical não escrita, mas implícita, leva os intérpretes dessa música a utilizar um ponto a mais nas notas longas, aumentando sua duração, e em sequência, diminuir o valor das notas de curta duração. Desenvolvendo essa prática mais amplamente, até atingir a uma total liberdade rítmica criativa, chegou-se à convenção das *notes inégales*, das quais há referências em várias obras teóricas, em especial *L'Art de toucher le clavecin*, 1716, de Couperin (SADIE, 2001).

PROLOGUE: LE RETOUR DE L'ÂGE D'OR

A parceria de Lully com o poeta e libretista Philippe Quinault (1635-1688) propiciou não somente a criação de *Phaëton*, composta em sua maioria por versos alexandrinos, mas também várias outras *tragédies en musique*. Em *Phaëton*, após a abertura, é apresentado um Prólogo em que ainda o drama principal não está presente. Isso antes mesmo que as *dramatis personae* se apresentem no primeiro dos cinco atos para representar o drama concebido por Lully/Quinault. Baseado nas *Metamorfoses* de Ovídio, em que o ambicioso Phaëton, filho de Apolo, toma as rédeas do carro do sol de seu pai, para ele mesmo iluminar o mundo, e, deslumbrado com essa vaidade, perde o controle, cai e morre. Do ponto de vista ideológico, o prólogo acena com informações que nos levarão a compreender melhor as escolhas dos temas e libretos das óperas no tempo do rei-sol, não só por Lully, mas como por seus contemporâneos e, mais importante ainda, nos fará transcender a beleza da música e penetrar na complexa teia de significações políticas desse momento histórico.

Esse prólogo é também chamado de *Le Retour de L'Âge d'Or*, ou seja a época mitológica em que os deuses habitavam o mundo em paz com os homens. A deusa Astreia, que havia propagado sentimentos de justiça e virtude, teve a contragosto de se retirar do convívio humano, uma vez que a humanidade se pervertera. Do céu, sob a forma da constelação de Virgem, observava, decepcionada e saudosa, o mundo para o qual ela gostaria de retornar (os versos que a partir daqui se seguem são extraídos do libreto de *Phaëton* e estão transcritos na grafia original da época, constantes da partitura publicada em 1683):

*Dans cette paisible Retraite,
Tout rit, tout répond à mes vœux;
Mais ma félicité ne peut estre parfaite,
Que le Ciel n'ait rendu tous les Mortels heureux.*

Mas não se limitava aos lamentos, porém antevia o momento feliz e glorioso em que poderia retornar ao antigo convívio, uma vez que as condições sociopolíticas assim permitissem, o retorno e restabelecimento da Idade de Ouro:

*Quoyque leur fureur inhumaine
De leur Sejour ait osé me bannir:
J'ay regret de les voir punir;
Je n'ay quitté la Terre qu'avec peine.
J'espere y voir encor le Siecle fortuné
Qu'à l'Univers naissant les Dieux avoient donné.
Le Sort veut que bientost ce bon temps recommence.*

Em seguida, contudo, Saturno intervém e adverte a todos, em especial aos mortais, que esse novo tempo, ou seja, o retorno da Idade de Ouro já é uma realidade e a linguagem poética não nos deixa dúvida, que esse momento tão aguardado é, na realidade, a figura do rei-sol, Luís XIV, que em cinquenta e quatro anos de reinado (1661-1715)² sustentou-se no poder através do regime absolutista:

*Que les Mortels se réjouissent.
Que les plaintes finissent.
O! l'heureux Temps!
Où tous les Coeurs seront contents.*

*Un Heros qui merite une gloire immortelle,
Au sejour des Humains aujourd'huy nous rapelle.
Le Siecle qui du Monde a fait les plus beaux jours
Doit sous son regne heureux recommencer son cours.*

Através da fala poética de Saturno, fica clara intenção de Lully, Quinault e dos artistas da época de seguirem a orientação oficial visando o que Peter Burke sugere ser “a construção da imagem pública de Luís XIV” (BURKE, 1994, p. 22):

*Il calme l'Vnivers, le Ciel le favorise;
Son auguste Sang s'éternise.
Il voit combler ses vœux par un Heros naissant:
Tout doit estre sensible au plaisir qu'il ressent.
Les Muses vont luy faire entendre
Mille nouveaux Concerts.*

² O período de regência exercido por Ana de Áustria, mãe de Luís XIV, terminou oficialmente em 1651, quando ele tinha 16 anos. Este assumiu o trono, mas Mazarino continuou a controlar os assuntos de Estado até 1661. Outros membros do governo esperavam que fosse substituído por Nicolas Fouquet, o superintendente de finanças. Ele não só não assumiu como foi preso por má administração do Tesouro francês. O rei anunciou que assumiria ele próprio o governo do reino. Seu conselho, o *Conseil d'en haut*, contava com nomes tais como Jean-Baptiste Colbert, Hugues de Lionne e François-Michel le Tellier (BURKE, 2007).

*De sa Grandeur il se plaist à descendre.
Il sçait mesler les lieux à cent traveaux divers.
Rien ne peut nous troubler, la Discorde est aux fers.*

*L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause;
Vne heureuse paix est la loy
Que ce vainqueur impose.
Son tonnerre inspire l'effroy
Dans le temps mesme qu'il repose.*

Assim, o prólogo das óperas no tempo de Lully não teria o efeito de preparar e interagir com a ação futura do drama a se iniciar no primeiro ato. Ao contrário, era um momento à parte, mas muito bem inserido no contexto social e político da época para advertir que, à maneira de Apolo, o deus-sol, ali estava presente o rei-sol, trazendo de volta, na sua própria comparação, a idade de ouro, o que não poderia ser esquecido, sob severas penas.



*Lully, Jean Baptiste, 1632-1687. Phaëton. Tragédie mise en musique.
Paris. UNT Digital Library.*

INÍCIO DA TRAGÉDIA

Ah! Qu'il est difficile
De bien aimer
Sans s'allarmer!
Ah! Qu'il est difficile
Que l'Amour soit tranquile.

Novos personagens, agora os que atuarão nos cinco atos de *Phaëton*. História de ambição mal sucedida, *Phaëton* faria alusão a Louis Nicolas Fouquet, Superintendente do Tesouro da França, que Luís XIV expropriou e condenou à prisão perpétua por concentrar um elevado poder? Com certeza, trata-se de uma metáfora da ambição fracassada e da reafirmação do poder absolutista.

É importante, no entanto, colocar em destaque a poesia de Quinault e avaliar como Lully se serviu da mesma quando do ato da composição. Historicamente, os séculos XVII e XVIII representaram a influência hegemônica da música italiana por toda a Europa. Vários compositores, como o alemão naturalizado inglês Haendel, estiveram na Itália e incorporaram técnicas e estéticas italianas em sua prática de composição musical. Ainda na segunda metade do século XVIII, podemos observar, na Áustria de Mozart, o imperador e grande parte da aristocracia mais interessados nas práticas musicais italianas, inclusive da língua, em detrimento da alemã, tendo por referência, por exemplo, o compositor Antonio Salieri (1750-1825). Mas Lully inaugura uma revolução, que será intensificada por Jean-Philippe Rameau (1683-1764), autor de várias óperas de referência, como *Les Indes Galantes*, *Les Boréades* e *Castor et Pollux*, por exemplo, e do célebre *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels* (1722). O ápice, contudo, da revolução se dará com o compositor Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), conhecido pela célebre ópera *Orphée et Eurydice*, entre outras famosas.

Mas no que consistiria esta “revolução” que colocou em destaque a ópera francesa em oposição à italiana? Justamente a valorização da poesia em relação à música, fazendo com que esta estivesse a serviço daquela. Não se pode esquecer que a ópera, assim conhecida, nasceu em Florença, no século XVI, numa iniciativa da *Camerata Fiorentina*³, com o objetivo direcionado a recuperar e recriar o antigo teatro grego, no que se referia às famosas tragédias clássicas, proposta inserida dentro das metas do renascimento e do humanismo.

³ Grupo de nobres e músicos que se reuniam na casa do conde Giovanni de Bardi, em Florença, c. 1573-87, para discutir poesia, música e ciências. Caccini, Vincenzo Galilei e Piero Strozzi eram alguns deles. Seu desejo de recriar o drama grego antigo com música levou-o às primeiras experiências em ópera (p. ex, *Dafne*, 1598; *Euridice*, 1600) (SADIE, 2001).

Imaginavam os membros da *Camerata* que o recitativo, ou seja, a declamação do texto da tragédia, em que a melodia e a harmonia desempenham o papel de colocar em relevo os contornos dramáticos da poesia, teria sido, na Grécia antiga, a essência do teatro. Verdade é que esse novo gênero aí surgido, apesar das tentativas de recriação daquele momento central da cultura grega – o teatro – veio resultar numa criação totalmente original, ponto de referência da cultura musical europeia, a partir de então – a ópera. O recitativo acompanhado pelos instrumentos do contínuo, ou seja, o desenrolar da ação, passou a ser pontuado por outro gênero que, não tendo a ver propriamente com o teatro grego, passou a ser a essência melódica da ópera: a ária. Em Nápoles, no tempo de Alessandro Scarlatti (1660-1725), ficou consolidado o que já anteriormente na Itália se estabelecera: a arte do *bel canto*. Para o *bel canto* barroco italiano, está fora de dúvida a total ascendência da música sobre o texto poético, momento especial para colocar em relevo as qualidades dos cantores, em especial dos *castrati*⁴, tão apreciados neste período por causa de sua voz potente e de grande tessitura. Assim, eram compostas tendo por orientação básica a doutrina dos afetos, que colocava em destaque o poder total dos tons, melodias, ritmos e harmonia sobre o ouvinte. A ária, então, relegou ao recitativo o papel exclusivo de atualizar continuamente o drama poético, reservando para si o mergulho nos mais variados sentimentos governados pelo tempo psicológico.

Lully, sendo italiano, e incorporando mesmo alguns traços da música italiana, propôs o que poderíamos chamar de uma verdadeira oposição ao que denominamos de *bel canto*, estilo dominante no gosto da época. Sofrendo fortes oposições até mesmo na corte francesa, mas com apoio total do rei Luís XIV, introduziu uma nova proposta de ópera em que o recitativo seria propriamente a essência, com a poesia sempre em destaque e a música se colocando a seu favor para que a prosódia cantada transcorresse da forma mais natural possível. Lully e seus libretistas, em especial Quinault e Molière (1622-1673), que escreveu o libreto de *Le Bourgeois Gentilhomme*, trabalhavam em sintonia, para que pudesse surgir dessa cooperação uma música estreitamente unida à poesia. Em certos momentos, houve, é claro, discordâncias tais como:

Phaëton pode ser considerada como uma das mais belas óperas de Lully. Sua elaboração foi difícil. O compositor se mostrou particularmente exigente com seu fiel poeta Philippe Quinault. Segundo Lecerf de La Viéville, “ele devolveu vinte vezes o libreto para mudar cenas inteiras já aprovadas pela *Académie Française*”. Ele quis igualmente

⁴ *Castrato* (It.) Cantor, castrado antes da puberdade para preservar o registro de soprano ou contralto de sua voz; apoiada em pulmões masculinos, essa voz era ágil, poderosa e penetrante. Os *castrati* foram usados pela Igreja Católica Romana durante mais de 300 anos e ocuparam uma posição dominante na ópera dos séculos XVII e XVIII (SADIE, 2001).

que Phaëton fosse ambicioso e não brutal e o pouco de galanteria que conserva o personagem deve-se a Lully. (LA GORCE, 1994, p. 13)

Por mais natural que hoje consideremos o equilíbrio prosódico entre música e poesia e, mais ainda, entendamos a utilização do idioma vernáculo na elaboração da ópera, seria interessante lembrarmos as controvérsias acirradas que envolveram por exemplo Lully, Rameau e Gluck. Nos três casos, em suas diferentes épocas, a oposição estética favorecia totalmente a música e o *bel canto* italianos. Haveria até mesmo uma pitada de humor ao lembrarmos a oposição que Lully, sendo italiano, sofreu por ditar as bases da ópera francesa. Rameau esteve envolvido na famosa *Querelle des Bouffons*, não se devendo esquecer que o favorecimento da apresentação em Paris da ópera *La Serva Padrona*, do compositor italiano Pergolesi (1710-1736), foi para além da oposição à música francesa um incentivo inequívoco para a futura Revolução Francesa em vista da sátira feita à aristocracia. Com Gluck, a oposição foi superior ainda, uma vez que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) se empenhou com afinco para descredenciar esse tipo francês de ópera, no qual a poesia fluía com naturalidade, sempre em favor das complexas árias do *bel canto* italiano, para o qual a base técnica está na ênfase do controle da respiração, no aperfeiçoamento do *legato*, na precisão e flexibilidade da coloratura, na ausência de transições bruscas entre os registros, no controle sobre uma longa extensão vocal (com um registro agudo bastante desenvolvido e de fácil emissão) e na capacidade de construir a situação dramática pela própria linha melódica e pelos atributos vocais (SADIE, 2001). Então, em essência, Harnoncourt apresenta a síntese que nos será útil analisar:

O recitativo italiano, ritmicamente, era executado de uma maneira nada rigorosa, numa linguagem declamada realística e livre, com alguns acordes secos de cravo ou alaúde colocados sob o fluxo melodioso da fala natural. Os libretos das óperas francesas utilizavam conscientemente uma linguagem nobre, rigorosa, cujo ritmo era ditado exatamente pela métrica (na maioria dos casos versos alexandrinos). Lully estudou a melodia e o ritmo da língua escutando os grandes atores dramáticos franceses, cuja elocução passou a ser o modelo de seus recitativos. Em seguida parece que ocorreu o contrário: foram os grandes atores que passaram a estudar a maneira pela qual os cantores executavam o recitativo. Assim, Lully deu à língua uma forma declamada, impondo-lhe um ritmo muito preciso que desejava interpretado literalmente. As outras formas de canto, principalmente a ária, foram também trabalhadas por Lully de maneira totalmente diferente do que se fazia na Itália. Neste país, o que importava, a partir da metade do século XVII, era oferecer ao cantor uma ocasião de fazer uma demonstração vocal, no *bel canto* ou na ária de bravura. Na França a ária era subordinada à obra e ao desenvolvimento da ação e bem menos diferenciada do recitativo. (HARNONCOURT, 1990, p. 242)

No primeiro ato, observamos o desenvolvimento da poesia e da música, sobretudo nos recitativos, colocando em ênfase a trama do trágico mito de Phaëton. Mais uma vez se projeta um enredo cujo objetivo agora não é somente colocar em destaque o rei-sol e sim advertir os possíveis ambiciosos. Assim, ao final desse ato inicial, Clymène, a mãe de Phaëton, o qual ambiciona o trono do Egito, consegue de Proteus, deus integrante do cortejo de Netuno, e capaz de antever o futuro, que anuncie que sorte é reservada para seu filho. Antes do oráculo, Tritão procura alegrar a todos com estes versos:

*Le Plaisir est necessaire:
La sagesse austere
Peut empêcher d'y courir:
Mais le plus severe
Ne refuse guere
Le Plaisir qui vient s'offrir.*

Mas chega o momento que Proteus revela finalmente qual será o destino de Phaëton que, apesar das expectativas favoráveis, é o pior possível:

*Puisque vous m'y forcez, il faut ne vous rien taire.
Le sort de Phaëton se découvre à mes yeux.
Dieux! Je fremis! Que voys je! ô Dieux!
Tremblez pour votre Fils, ambitieuse Mere.
Ou vas-tu jeune Temeraire?
Tu dois trouver la mort dans la gloire ou tu cours.
En vain le Dieu qui nous esclaie
En pâissant pour toy se declare ton Pere;
Il doit server à terminer tes jours.
Tu vas tomber, n'attens plus de secours.
Le Ciel fait tonner sa colere.
Tremblez pour votre Fils, ambitieuse Mere.*

DESENVOLVIMENTO E CONCLUSÃO DA TRAGÉDIA

De acordo com o mito, descrito nas *Metamorfoses* de Ovídio, o personagem Phaëton é movido por uma necessidade irrefreável de demonstrar ao mundo que é filho de Apolo, o deus-sol. Sofre o escárnio de alguns que duvidam de sua origem divina e não vê outra alternativa para sua glorificação pessoal senão conduzir o carro do sol, atributo exclusivo de seu pai. Para tanto, implora a intervenção de Clymène sua mãe que, vendo o perigo iminente, tenta de todas as maneiras dissuadir seu filho de tal empresa:

*Qui veut s'élever au dessus des humains
Doit être maître de soi-même*

Obtendo de seu ambicioso filho a resposta:

Un coeur comme le mien fait son destin lui-même.

E ainda:

*La mort ne métonne pas,
Quand elle me paraît belle.
Je suis content du trépas,
S'il rend ma gloire immortelle.*

Para tal, rejeita inclusive o amor, para alcançar sem obstáculos o seu fim audacioso:

*L'amour me parle en vain, je ne puis plus l'entendre,
La fière Ambition parle plus haut que lui.*

Em sequência, Phaëton é recebido por Apolo em seu palácio e tudo faz para dissuadir seu filho de conduzir o carro do sol em vista dos perigos iminentes. Mas tanto insiste seu filho, que o deus acaba por aceder. Nesse momento, é importante salientar que os coros que são cantados em homenagem a Phaëton e Apolo tiveram, quando das várias apresentações em Paris, uma forte acolhida popular, levando a que Lecerf de La Viéville de Fresneuse em sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, publicada em 1704, se referisse a Phaëton como “a ópera do povo” (in LA GORCE, 1994, p. 14), tal como era conhecida ainda no século XVIII. Essa ópera foi escolhida para inaugurar, em 1688, uma nova Academia Real de Música em Lyon. De acordo com o periódico da época, o *Mercure galant*, quarenta apresentações foram encenadas, sempre lotadas nesta ocasião (in LA GORCE, 1994, p. 15). Certamente, alguns refrões de coros que eram repetidos animadamente pelo público durante o espetáculo, juntamente com os cantores, contribuíram decididamente para tal apelo popular. Citamos o momento em que o cortejo de Apolo saúda a chegada de Phaëton:

*Dans ce Palais
Bravez l'Envie
Dans ce Palais
Vivez en paix.
Soyez content, tout vous y convie;
Goustez toujours les biens les plus parfaits,
L'honneur qui suit une illustre vie
Est un Bonheur qui ne finit jamais.*

Não menos importante e constituindo-se no grande momento da ópera francesa, a dança tinha seu duplo apelo, aristocrático e popular, que desde os anos iniciais do reinado de Luís XIV passaram a ser um verdadeiro símbolo da cultura francesa e do poder real. A própria reunião das danças mais famosas da época sob a forma da Suíte em estilo francês, no tempo de Lully, veio a ser uma das criações musicais mais famosas do século do rei-sol. Além da *allemande*, *sarabande*, *menuett e gigue* como danças recorrentes, a estrutura da suíte enriquecia-se pela presença opcional de várias outras danças, como a *courante*, *gavotte*, *bourrée*, *rondeau*, *passepied*, *rigaudon*, *chaconne*, *passacaille*, *gaillarde* entre outras. Contudo, na ópera *Phaëton* e em várias obras contemporâneas, a *chaconne* vinha a ser o grande destaque. De origem italiana, mas totalmente adaptada às novas necessidades da música do século XVII na França, a *chaconne* passou a se tornar muitas vezes o ponto alto, inclusive com a participação do rei em cena, fantasiado de sol. Em *O Discurso dos Sons*, Harnoncourt refere-se papel da dança no tempo de Lully:

A ópera francesa permaneceu sempre como uma combinação de todas as formas da expressão dramático musical: canto, música instrumental e dança. Lully e Quinault determinaram igualmente, de uma vez por todas, a forma geral da *tragédie lyrique*, que era como se chamava então a ópera séria na França, conferindo-lhe um esquema formal, por assim dizer, obrigatório: a ação, sempre de cunho mitológico, devia necessariamente ser conduzida pela constante intervenção dos deuses e era interrompida, a cada um dos cinco atos, por um *divertissement* – um ou mais interlúdios ligeiros, dançados e cantados, e mais ou menos alheios aos acontecimentos –, no qual se recorria às maquinarias de teatro tão importantes, máquinas voadoras, fogos de artifício, enfim toda uma variedade de engenhos capazes de dar brilho ao espetáculo. O compositor tinha, aqui, a ocasião de introduzir as várias formas de dança francesas e de árias dançadas, sem maiores preocupações com a coerência dramática. O ponto culminante da música e do drama se achava no indefectível *tonnerre*, a tempestade desencadeada pelos deuses no último ato. Todo compositor devia, de algum modo, dar testemunho de sua capacidade a partir de um tema dado. (HARNONCOURT, 1990, p. 243)

Como se vê, outro ponto de destaque eram as maquinarias. Momento tão aguardado na ópera dos séculos XVII e XVIII, o engenho dos criadores para corroborar com o mito e a intervenção divina, o clássico *deus ex-machina*, fez com que a *mise en scène* da ópera estivesse intimamente ligada à superação dos limites da imaginação. Um exemplo perfeito de teatro que ainda hoje apresenta as condições existentes no século XVIII, sem os recursos tecnológicos atuais, é o Teatro da Corte de Drottningholm em Estocolmo, no qual a *mise en scène* é feita tal como nos períodos barroco e clássico. Em relação a *Phaëton*, dispomos de ilustração da época, apresentando o projeto original de Jean Bérain (1638-1711), que possibilitaria ao protagonista conduzir em cena o carro do sol.

O final de *Phaëton* de Lully é trágico. Como nas *Metamorfoses* de Ovídio, ao conduzir o carro do sol, deslumbra-se com esta grande e nova experiência e perde o rumo. Os cavalos, ao não reconhecerem seu antigo mestre, apavoram-se e a viagem sai completamente fora de controle. O sol chega tão perto da terra, que abrasa o continente africano e Júpiter; para evitar uma desgraça maior, fulmina Phaëton, que cai e morre:

*Au bien de l'Univers ta perte est nécessaire:
Sers d'exemple aux Audacieux:
Tombe avec ton orgueil, trebuche, Temeraire,
Laisse en paix la Terre, et les Cieux.*

Na dedicatória ao rei da partitura impressa em 1683, Lully, entre outros elogios, acrescentou:

Não é somente a minha composição que vos ofereço. É também uma numerosa Academia de músicos que vos ofereço. Vós me haveis dado a permissão de criá-la, eu me devotei a formá-la e após apresentá-la perante o povo da mais próspera cidade do mundo, tenho enfim a satisfação de ver que o maior rei de todos os tempos não a julga indigna de se fazer ouvir em sua presença. (LULLY, 1683)

Jean-Baptiste Colbert, ministro de Estado de Luís XIV, considerava as artes úteis, porquanto contribuía para a glória do rei (BURKE, 1994, p. 61). O fato é que, a despeito do interesse subjacente de construção da imagem pública de Luís XIV, em especial como vimos durante a análise do libreto de *Phaëton*, a criação musical aqui originada teria impacto decisivo na música posterior a Lully, mesmo fora da França.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Les stratégies de la gloire*. Paris: Seuil, 2007.
- DEAN, Winton & KNAPP, J. Merrill. *Handel's Operas, 1704-1726*. London: Oxford University Press, 1995.
- GEOFFROY-DECHAUME, A. *Les secrets de la musique ancienne: recherches sur l'interprétation XVI, XVII, XVIII siècles*. Paris: Editions Fasquelle, 1964.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- HICKS, Anthony. Historically Perverse Interpretation? *Early Music Review* 91: 24-25. London, 1985, p. 24-25.
- LA GORCE, Jérôme de. Phaëton ou la volonté de Briller. *Phaëton, Tragédie Lyrique de Lully*. Paris: Musifrance, 1994, p. 13-14.
- LULLY, Jean Baptiste. *Phaëton, tragédie en musique*. Christophe Ballard, Seul imprimeur du Roy pour la musique, 1683.
- MALGOIRE, Jean-Claude. Entretien avec Dominique Druhen. *Alceste ou le triomphe d'Alcide, Tragédie Lyrique de Lully*. Paris: Auvidis, 1994, p. 11-12.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. Fac-similé d'après l'exemplaire conserve à la bibliothèque de la Sorbonne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Seul imprimeur du Roy pour la musique, 1722.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. 2nd Edition. London: Macmillan, 2001.

Recebido em 13.06.2011

Aceito em 31.08.2011