

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

THIAGO MADRUGA MONTEIRO

**A VOZ DE ORFEU:
UM ESTUDO SOBRE A VIDA DE FRANCESCO RASI
(AREZO 1574 – PISTÓIA 1622)**

CURITIBA

2016

THIAGO MADRUGA MONTEIRO

A VOZ DE ORFEU
UM ESTUDO SOBRE A VIDA DE FRANCESCO RASI
(AREZO 1574 – PISTÓIA 1622)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvana R. Scarinci

CURITIBA

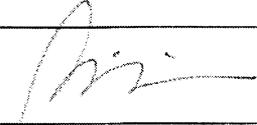
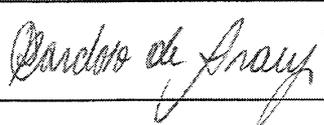
2016

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Thiago Madruga Monteiro** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci**, **Lúcia Carpena** e **Rosane Cardoso de Araújo**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: “**A voz de Orfeu: um estudo sobre Francesco Rasi (Arezzo, 1574 – Pistoia, 1622)**”.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		aprovado
Lúcia Carpena (UFRGS)		aprovado
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)		aprovado

Curitiba, 25 de fevereiro de 2016.

Profa. Dra. Zélia Chueke
De Artes - UFPR
MAT. 182109 / SIAPE 1482348

Prof.^a Dr.^a Zélia Chueke
Coordenadora do PPGMúsica

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Monteiro, Thiago Madruga

A voz de Orfeu: um estudo sobre a vida de Francesco Rasi (Arezzo 1574 – Pistóia 1622) / Thiago Madruga Monteiro – Curitiba, 2016.
141 f.: il. (algumas color.); 29 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana R. Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes,
Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Monteverdi, Claudio, 1567-1643. 2. Rasi, Francesco, 1574-1621. 3. Música – Séc. XVII. 4. Música – Séc. XVIII. 5. Voz. 6. Ópera. I. Título.

CDD 780.9032

Para Luqueba, Lilica, Léo e Larinha, amores da
vida do Tio Thiago.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador de todas as coisas por permear o universo com seu amor. A meus pais por terem aceitado nesta existência a difícil tarefa de me trazerem ao mundo, por seu amor infinito e constante. Mãe Stella e Pai Ivan amo vocês do fundo do meu coração! Às minhas irmãs de corpo e de alma, Laina e Lala, obrigado por compartilharem comigo essa vida e por terem dado a mim minhas quatro maiores alegrias! A Silvia Helena Prado, em cujo peito meu coração bate, pelo amor e pela constante luz que representa em minha vida. Sem você nada disso teria sido possível minha amiga. Ao meu amado e saudoso maestro Lázaro Wenger, pai musical do meu coração, que tenho certeza, onde quer que esteja, está orgulhoso de sua “anta” favorita. À minha querida e eterna professora Denise Sartori por tudo que fez e faz por mim até hoje, pela inspiração, amizade e amor sem fim. Aos amigos de meu coração, Viviane Kubo Munari, Letícia Burtet, Rubens Alves Rosa, Anderson Ombrelino, Marcia Regina Gaigalas, Marcia Kayser, Isis de Carvalho, Mariana Thomas, Candice Mascarelo, Claudia Azevedo, Rosimari Oliveira, irmãos e irmãs de minha alma e companheiros nessa caminhada. Às minhas “filhotas” Michele Coelho, minha polaca, e Daniele Oliveira, minha preta, sinceramente agradeço a vocês duas pela alegria que me dão cada vez que as vejo sorrir, obrigado por estarem ao meu lado mesmo nos momentos mais sombrios da minha alma e por terem percebido meu sofrimento, mesmo quando me fechei ao mundo. À Professora Doutora Rosane Cardoso de Araújo e demais membros do corpo docente do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná pela compreensão e auxílio nos momentos de dificuldade. À Professora Doutora Lúcia Carpena por seu coração generoso, pela mão amiga e plena de compaixão que com sua própria experiência, semelhante a minha, foi exemplo de vitória a iluminar meu caminho. À Professora Doutora Denise Scandarolli pelos oportunos apontamentos e pela espontânea dedicação que ofereceu nobremente a esse trabalho. Ao querido Gabriel sempre gentil e disposto a resolver qualquer problema! Ao meu querido aluno Victor Bento cujo processo de aprendizagem ensinou-me muito. A meu companheiro de vida Delcio Rossi, pelo amor, por estar sempre ao meu lado e principalmente por me aceitar mesmo repleto de defeitos, seu sorriso espanta meus males e tua presença aumenta minha coragem e fé. E por fim gostaria de agradecer de todo o meu coração à Professora Doutora Silvana Scarinci. Não tenho palavras para expressar meus sentimentos nesse momento em que concluo este trabalho. Fundamental é termo parco para descrever sua função vital não apenas nas linhas adiante, mas em minha vida e desenvolvimento como

acadêmico e como pessoa. Cada uma destas palavras verte o orgulho de ter sido por você orientado. O orgulho de ter tido a oportunidade de crescer sob sua égide. Obrigado pelo carinho, pelo amor, pela luz, pela compreensão e acima de tudo por ter estado do meu lado quando mais precisei. Por ter me amado de alma para alma e mais do que as palavras nos momentos difíceis onde o próprio amor vacila. Não há preço, medida, mesura neste mundo que possa representar ou ainda retribuir tudo que você fez por mim. Do fundo do meu coração, de verdade, meu muito obrigado!

RESUMO

O presente trabalho trata sobre a vida, obra e voz do famoso cantor do início do Período Barroco Francesco Rasi. Conhecido por ter personificado o personagem de Orfeu na ópera homônima de Claudio Monteverdi, a figura desse cantor, apesar de célebre em sua época, encontra-se em nossos dias desprovida do merecido realce. Rasi, que também foi poeta, instrumentista e compositor teve significativa contribuição para o desenvolvimento e estabelecimento da música criada na Itália no início da primeira metade do século XVII. Membro da Camerata Florentina esteve envolvido na execução das produções florentinas e mantovanas de diversos dos mais proeminentes autores da época, como, Cini, Belli, Peri, Monteverdi, Gagliano e Chiabrera. Suas composições se encontram entre os primeiros exemplos da monodia no mundo. Sua trajetória é analisada do ponto de vista pessoal, profissional e por fim vocal. Para tanto, buscamos reunir dados biográficos a seu respeito que juntamente com os relatos obtidos sobre sua carreira como cantor, possibilitaram a construção de um quadro maior sobre formação da figura do primeiro cantor de ópera da história e de como este atuou auxiliando na formação do gênero operístico. Uma análise da técnica vocal e dos ideais do canto barroco, da afinação utilizada pelos músicos naqueles dias e nas localidades onde ele atuou, em conjunto com as obras por ele executadas e compostas, também é feito no sentido de esclarecer qual seria sua classificação vocal transportada para os dias de hoje.

Palavras Chave: Francesco Rasi. Canto Barroco. Voz. Ópera. Monteverdi

ABSTRACT

The present work is about the life, works and voice of the famous singer from the beginning of the Baroque Period, Francesco Rasi. Mostly known for having personified the character of Orpheus in Monteverdi's homonymous opera, this singer, although famous on his days, is now quite forgotten. Rasi, who was also a poet, a composer and an instrument player, had a significant contribution for the development and establishment of the music created in Italy on the beginning of the first half of the XVII century. Member of the Florentine Camerata he was involved in the execution of the Florentine and mantuan productions of many of the most important authors of that time like Cini, Belli, Peri, Monteverdi, Gagliano and Chiabrera. His compositions are among the first examples of the monody in the world. His trajectory is analyzed from the personal, professional and vocal point of view. In order to do so we gathered biographic data about him that, along with descriptions of his carrier as a singer, made possible the construction of a larger picture regarding the formation of the figure of the first opera singer and how he helped the formation of the operatic gender. A analysis of the vocal technique and ideals of the baroque singing, of the tuning used by the musicians of those days and localities where he performed, in conjunction with the pieces performed and composed by him, is also accomplished in this work in order to clarify what would be his vocal type transported to the one we use today.

Key Words: Francesco Rasi. Baroque Singing. Voice. Opera. Monteverdi.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 FRANCESCO RASI.....	13
2.1 O ARTISTA E SUAS FACES.....	15
2.2 O ARTISTA E O SERVO.....	25
2.3 ÚLTIMAS ATIVIDADES E MORTE.....	33
3. MÂNTUA.....	36
3.1 OS TEATRO DE MÂNTUA.....	36
3.2 OS AMBIENTES PALACIOANOS E AS CASAS DA NOBREZA.....	38
3.3 A IGREJA COMO ESPAÇO PARA MÚSICA.....	39
4 AS VIAGENS DE RASI E DO DUQUE DE MÂNTUA.....	41
4.1 A VISITA DE ALBERTO E MARGARIDA.....	42
4.2 AS VIAGENS DE VINCENZO.....	44
5 A RELAÇÃO ENTRE CANTOR E COMPOSITOR.....	57
5.1 MONTEVERDI.....	58
6 A CAPELLA DE MÂNTUA E OS CANTORES DE MONTEVERDI.....	62
7 O CANTO BARROCO.....	77
7.1 A DIFÍCIL ORNAMENTAÇÃO.....	86
8 A QUESTÃO DA AFINAÇÃO.....	92
8.1 A AFINAÇÃO E OS CANTORES.....	94
9 A VOZ DE RASI.....	96
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
APÊNDICES.....	107
ANEXOS.....	119

LISTA DE FIGURAS

Figura 01- FRONTISPÍCIO DA OBRA <i>LA CETRA DI SETTE CORDE</i>	30
Figura 02 - INÍCIO DA ARIA <i>POSSENTE SPIRTO</i> DO PERSONAGEM ORFEU DE <i>L'ORFEO</i> DE CLAUDIO MONTEVERDI.....	87
Figura 03 – QUADRO DE ORNAMENTAÇÕES UTILIZADAS POR CACCINI QUE SE REPETEM NAS COMPOSIÇÕES DE RASI, MAIS PARTICULARMENTE NAS PEÇAS CONTIDAS NO <i>VAGHEZZE DI MUSICA PER UNA VOCE SOLA</i> DE 1608.....	90

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1577.....	63
Quadro 02 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1580-81.....	63
Quadro 03 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1589-90.....	65
Quadro 04 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1592-93.....	67
Quadro 05 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1603-06.....	68
Quadro 06 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1606-08.....	70
Quadro 07 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1615-18.....	73
Quadro 08 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1621.....	74
Quadro 09 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1622.....	75
Quadro 10 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1632.....	76
Quadro 11 – Extensão vocal nas obras analisadas.....	98

1. INTRODUÇÃO

Foi no ano de 2012 que fui chamado pela primeira vez a executar *su palco cenico* uma obra do repertório barroco. Até então em minha carreira como cantor não tinha entrado em contato com a música antiga de maneira profissional. Minhas experiências com essa difícil música tinham sido, até então, apenas acadêmicas e desprovidas do rigor necessário a sua devida compreensão, entendimento e performance. Ao me debruçar sobre o papel do *Rei Iarbas* na ópera *La Didon* de Demarest, um novo universo de sons e emoções se desacortinou diante de mim. Maravilhado com a beleza daquela música fui pouco a pouco compreendendo os desafios deixados a nós pelos compositores daquela época. Surpreso por sentir-me seguro em cantar em tão novo estilo (para mim pelo menos) me apaixonei por esse canto, por essa estética tão diversa daquela do *romântico* à qual me encontrava tão acostumado. O barroco impingiu-me de controle, me fez pensar sobre cada uma das palavras a serem proferidas em forma de canto e sobre seus significados. A selvagem natureza de minha índole como cantor foi lapidada pelos princípios de sua constituição e pude dessa forma compreender que cantar era, em verdade, muito mais do que eu até então havia feito. Os ideais do Barroco fizeram de mim um cantor melhor. Mas eu necessitava de mais.

Foi munido desse sentimento de aprimoramento de minhas habilidades como cantor que me lancei sobre uma infinidade de textos sobre o canto antigo. Queria desvendar os mistérios que em minha mente se encontravam e em meio a esse perscrutar encontrei-me pela primeira vez com Francesco Donato Rasi, o responsável por interpretar o personagem de Orfeu na ópera homônima de Claudio Monteverdi.

1.1 O mito de Orfeu e o nascimento da Ópera

“Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores, quando ele [Orfeu], receoso de ela não vir atrás dele e ansioso por vê-la, voltou o olhar, apaixonado. De súbito, ela [Eurídice] desliza para trás. Esticando os braços, lutando por agarrar-se e ser agarrada, e desgraçada nada apanhou, a não ser o ar fugidivo. E agora, morrendo uma segunda vez, de nada se queixou do marido (de que se queixaria, a não ser de ser amada?). Dizendo um derradeiro ‘Adeus!’, que a muito custo ele ainda ouviu, volveu de volta ao local de onde partira [o Hades].”¹

¹ In CARVALHO, 2010, pg. 75.

É com essas palavras que Ovídio descreve a história do trágico amor de Orfeu e Eurídice. Retomado por uma infinidade de autores desde a antiguidade, o mito do poeta-cantor foi o escolhido, na aurora do Período Barroco, para dar vida às primeiras experiências dramático-musicais que deram início ao que hoje conhecemos como Ópera. As duas obras responsáveis pela inauguração do novo gênero, a *Dafne* e a *Euridice* de Caccini e Peri, na Florença de 1600, culminaram na realização, mais bem sucedida, de *L'Orfeo* de Monteverdi, em Mântua, em 1607 que, por suas características estruturais, inaugura no mundo o gênero operístico.

O nascimento do até então chamado *drama per musica* trouxe ao público a chocante novidade de um teatro não apenas falado, mas cantado, evocador das mais singulares e díspares reações, do estupor e maravilhamento até mesmo à indignação. Os novos autores tinham em mente a preocupação de preservar a verossimilhança nesses enredos onde os personagens não mais falavam, mas sim cantavam mentre suas ações. Após acirradas discussões, os membros da *Accademia* de Florença, dentre os quais podemos citar os notáveis Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Emilio de Cavalieri e Vincenzo Galilei, chegaram a certas conclusões em relação a um novo estilo de música. Baseados nos textos de Aristóteles e sua 'retórica' e naquilo que pensavam eles ser a forma dos antigos gregos declamarem sua poesia, idealizaram o *parlare cantando* ou recitativo, um estilo de canto responsável pela representação dos mais diversos afetos humanos nunca antes descritos por meios musicais. Sobre a Camerata disse Caccini:

Em verdade, nos tempos que florescia em Florença a virtuosíssima Camerata do ilustríssimo Senhor Giovanni Bardi, Conde de Vernio, onde afluía não somente grande parte da nobreza, mas ainda músicos de primeira ordem e engenhosos homens, poetas e filósofos da cidade, tendo-a eu mesmo freqüentado, posso dizer ter aprendido mais com aqueles doutos intelectuais, que em mais de trinta anos de contraponto. (CACCINI, apud FEDERICI, 2009, pg. 94).

Dessa forma, essa descoberta dos florentinos não teria encontrado expressão mais adequada do que a voz *del nostro semideo* [Orfeu]. O mito de Orfeu é para a música um marco divisório, um rompimento entre o antigo e o moderno, entre a *prima* e a *seconda*

pratica, entre as estritas leis do contraponto e as *nuove musiche* onde a palavra vence a música e se torna sua soberana².

Francesco Rasi, descrito como veremos como o maior cantor de sua época encontrava-se inserido nesse contexto. Membro da Camerata Florentina se fez como eles, notável representante da arte de sua época. Esse trabalho visa resgatar de diversas formas a história deste homem.

A compreensão de sua trajetória é significativa, pois está intrinsecamente ligada à criação do então novo gênero operístico que continua presente nos mais importantes teatros ocidentais mesmo quatrocentos anos após sua gênese. O que seria da Ópera sem os cantores? Rasi foi juntamente com outros colegas seus, pioneiro dessa nova forma de arte e auxiliou decisivamente em sua criação e estabelecimento.

Para tanto, analisaremos o homem de seu tempo, a vida pessoal de Rasi e sua jornada, a forma como sua pessoa se relacionou com seus contemporâneos. Os acontecimentos de relevo por ele presenciados também serão aqui estudados, pois acreditamos que eles, da mesma forma como as atitudes cotidianas, são de suma importância para a formação de um homem. Os cantores que estiveram junto dele nessas empreitadas iniciais ou *dramma per musica* também serão analisados. A relação naquela época entre cantores e compositores e como as habilidades dos primeiros influenciaram os próprios compositores se mostrará da mesma maneira bastante elucidativa. A relação de Rasi com Monteverdi merecerá destaque. Mais ao fim, passaremos ao estudo da voz de Rasi por intermédio da compreensão de como o canto era pensado em seus dias e das composições por ele feitas (aquelas que restaram) e daquelas por ele executadas. Tudo isso com o fim de compreendermos um pouco melhor quem ele era, sua voz e como nasceu com ele a figura do cantor de ópera.

² A novidade contida em *Euridice* é a utilização de passagens cantadas no lugar de textos declamados na ligação entre as partes solo (cantadas) e coros. O estilo de canto que substituiu o dialogo falado seria chamado de *stile recitativo* quarenta anos depois pelo cortesão florentino Giovanni Battista Doni. No prefácio da partitura de *Euridice* Peri afirma ter se utilizado do recitativo tendo em mente aquelas infleções e acentos que nos servem em nosso sofrer, em nossa alegria e em outros estados similares de emoção. Os ideais da retorica por ele estudados em sua obra encontram-se manifestos na escolha de contornos melódicos, intervalos, ritmos e acentos que projetassem na voz cantada o significado e expressão das palavras como se declamadas por um ator, daí a idéia do *parlare cantando*.

2. FRANCESCO RASI

A vida pessoal de um artista como Francesco Rasi não é algo fácil de descrever. Pouco mais de quatrocentos anos nos separam da época em que ele viveu e os relatos que puderam ser preservados sobre ele tem como foco principal sua carreira como cantor, poeta, instrumentista e compositor. Informações sobre o homem e como ele se relacionou com a sociedade em que viveu encontram-se espalhadas em sua esparsa correspondência e nas cartas daqueles que com ele conviveram. Segundo Kirkendale (1986, p. 271) sua data e local de nascimento, por exemplo, só podem ser precisados graças à preservação do manuscrito de seu mapa astral, confeccionado por ninguém menos que o célebre astrônomo Galileo Galilei, na Biblioteca Central de Florença. Lá consta que Rasi nasceu em Arezzo no dia 14 de maio de 1574.

Sua família, de origem nobre, era das mais proeminentes da cidade. Sobre sua mãe, Anna Ricoveri, pouco se sabe além do fato de ter sido ela a primeira esposa de Ascanio di Giorgio Rasi, seu pai. Este trabalhou a serviço dos Medici, até o ano de 1578 no *Offizio del Fisco* e, após essa data, ingressou no serviço do Duque de Mântua como *Capitano della Giustizia*. Em 1606, Ascanio deixa o serviço dos Gonzaga e torna-se *Senator e consiglieri di stato* em Casale até falecer, em 1608. Sua numerosa correspondência, contida nos arquivos oficiais de Florença, revelam um homem infeliz, atormentado por altas dívidas que atribuía aos *figliuoli maschi troppo liberi nello spendere*³.

Ascanio teve pelo menos treze filhos entre legítimos e ilegítimos. Dentre os irmãos de Rasi podemos encontrar menções na correspondência de Ascanio sobre o mais velho deles, Girolamo Rasi que compunha poesias e serviu durante toda sua vida à corte dos Médici em Florença. Dos trabalhos deixados por Girolamo que se encontram preservados podemos destacar *La tristezza di metanio égloga spirituale*, de 1584, dedicado à Grã-duquesa Bianca Capello e um epitáfio composto para Benozzo Gozzoli impresso por Raffaello Borghini. Algumas das irmãs de Rasi também são mencionadas tanto na correspondência de Ascanio quanto na do próprio Rasi. A mais velha, Francesca, casou-se em 1604 com um nobre de várias posses, também de Arezzo, tendo morrido ao dar a luz seu primeiro filho. Duas outras, Ana e Maria, foram instruídas em música pelo compositor florentino Carlo Berti, como informa Rasi ao Duque de Mântua em 29 de agosto de 1600:

³Filhos homens, livres demais com gastos. In Kirkendale, 1986, p. 278.

Com grande contentamento consegui que fosse instruída de maneira excelente minhas irmãs pelo padre Carlo Berti, uma delas de treze anos, belíssima e de educação nobilíssima, a qual canta e cantará divinamente, e uma outra de onze anos a qual já canta e soa bem.⁴(In Kirkendale, 1986, p. 280).

O Duque, em resposta a esta carta, afirma: “Agradou-me saber que possuis irmãs assim virtuosas como disseste, e sabendo você o quanto apreciamos a música, seremos muito gratos de as ouvir”.⁵ A irmã mais nova, Maria, a pedido de Rasi, foi enviada pela Duquesa de Mântua para Florença, a fim de ter aulas com Caccini que, sobre o assunto, disse em carta de dois de dezembro de 1603: “ao vir para minha casa a filhinha do Senhor Rasi [Ascanio Rasi] a ela será mostrado por mim com o maior dos afetos tudo aquilo de que ela poderá ser capaz, segura e certa”(in Kirkendale, 1986, p. 284).⁶ Contudo, o período de estudo de Maria na casa de Caccini foi abreviado por sua vontade de se tornar freira, como se pode perceber em carta de Francesco Rasi à Duquesa de Mântua:

Havendo Vossa Excelência, com tanta bondade, ordenado no ano passado a Giulio Romano com sua carta que mostrasse a excelência de cantar a minha irmã menor... Encaminhou-se a mencionada irmã ao monastério, mesmo tendo feito o possível o Senhor Giulio Romano, pois teve ela vontade de se tornar freira sem conhecer a vida na corte.⁷ (In Kirkendale, 1986, p. 283).

Rasi teve uma esmerada educação. Relatos contidos na correspondência de seu pai Ascanio⁸ nos revelam que ele possuía quando criança um agradável temperamento, grande curiosidade pela música e literatura bem como notável aptidão para o canto. Quase nada se encontra escrito sobre ele até a idade de quatorze anos, quando, segundo Kirkendale (1975, p. 300), em 1588, aparece nas folhas de pagamento do Duque da Toscana, seu primeiro empregador, com salário mensal de *06 pani, 2 lb. Vitello, 4 lb. Manzo, 6 lb. Pesce, 2 lb. Sale,*

⁴*Com molto il mio contento ho trovato instruire eccellentemente le mie sorelle dal Padre Carlo Berti e ce n'è una di tredici ann ibellissima e di nobilissima creanza, la quale canta e canterà divinamente, et un'altra de undici anni la quale pure ancora canta e suona bene.*

⁵*Ci è stato caro intendere che habbia tre sorelle si virtuose come dite, et sapendo voi quanto chi dilettiamo della musica, gradiremo molto di sentirle.* (In Kirkendale, 1986 p. 282)

⁶*Venendo in casa mia la figliola del signor Rasi le sara mostro da me con quello affetto maggiore tutto quello di che ella potrà esser capace, sicura e certa.*

⁷*Havendo V.A.S com tanta benignita l'anno passato ordinato a Giulio Romano con sue lettere, che dovesse mostrare l'eccellenza del cantare alla Maria mia minor sorella,... e trovandosi al presente la sudetta mia sorella in monastero, con haver fatto quel frutto per il detto Giulio Romano ch'è stato possibile, havendo Ella volontà di monarcarsi senza provare la vita della corte...*

⁸In Kirkendale, 1975, p. 285.

1 lb. Olio, 1 lb. Candele, 4 lb. Formaggio et 14 scudi. Rasi nesse momento não foi relacionado entre os músicos da corte dos Médici, mas sim entre os *diversi provisionati Signori dei cappa corta e veste lunghe* (senhores provisionados de capa curta e vestes longas), ou seja, na mesma categoria de *gentiluomo* como os *cavallierie* poetas Guarini, Chiabrera, Saracinelli e Salvadori, mas *senza licenza di arme* (mas sem licença para portar armas). Tal distinção corrobora o fato de que sua família realmente fazia parte da fidalguia toscana e de que Rasi teve uma esmerada educação. Ele se encontrava equiparado a nomes já influentes nas artes de seu tempo. Outra evidencia de sua origem nobre e de sua educação é a carta de Ferdinando Medici recomendando Rasi aos serviços do Rei da Polônia em 1594:

Francesco Rasi, que irá servir Vossa Majestade, é filho de um de meus servidores, e foi bem treinado em música, é bem nascido em Arezo sua pátria com o nome Rasi por parte de pai, e Ricoveri por parte de mãe, ambas as famílias nobres naquela cidade; E testificando isso tudo, o recomendo nesse momento, esperando, que ele se torne digno de seu favor e de sua graça.⁹(In Kirkendale, p. 285).

2.1 O ARTISTA E SUAS FACES

Aos dezoito anos, Rasi resolve embarcar em uma jornada em busca das grandes cidades e de novas experiências que não poderia ter em sua cidade natal, a pequena Arezzo.

“Abrindo mão dos confortos de meu lar, ansioso por me permitir novas experiências e pela oportunidade de fazer conhecido o conjunto de meus talentos, me preparei para agradável peregrinação. E ao colocá-la em prática quis ver Roma antes de qualquer outra cidade. Ao chegar lá, fiz uso da música como um orador faria uso de seus afetos até obter satisfação pessoal por meio de sua arte. E o deleite resultante de tal feito foi, no meu caso, o de mostrar que tenho valor. E a sorte me foi tão amigável e reconfortante que sempre que ofereci audições particulares nas câmaras dos príncipes e nas casas da nobreza conquistei a reputação de um cavalheiro a quem os atributos da galanteria e da universalidade eram bastante adequados. Muitos deles, e o Papa pessoalmente, não hesitaram em me convidar a suas casas, e não apenas aqueles que me conheciam, mas ainda mais, aqueles que sabiam apenas meu nome. Mesmo assim não distribuí meus talentos prodigamente, mas em todas as minhas ações mantive minha dignidade e me fiz conhecido pelo que sou. Invejosos de minha independência, não obstante que oferta me fosse feita, não me submeti a

⁹ *Francesco Rasi, che viene a servire Vostra Maestà, è figlio d'un mio servitore, et se bene sai essercitato nella musica, è ben nato in Arezzo sua pátria per padre de Rasi, e per madre di Ricoveri ambedue famiglie nobili in quella città; Et testificandole questo, gliene raccomando ancora, sperando, che si habbia a rendere degno de suoi favori, e delle sue gratie.*

servir, pois assim como testemunhei as maravilhas de Roma, queria ver as maravilhas de todo o mundo.” (Rasi, 1592, in Parisi, 1989, p. 743)

Essa descrição do encontro de um jovem músico com uma das maiores cidades de seu tempo nos oferece indícios da posição que Rasi ocupou, um lugar aparentemente sem precedentes na história, e cujo papel nos leva a pensar na figura de Mozart, ao recusar submeter-se às leis do mecenato. Muito embora o contexto social da época não permitisse a Rasi desvincular-se do serviço a uma casa real como músico, necessário a sua subsistência, veremos a seguir que, dentro das possibilidades propiciadas por seu talento como cantor, ele foi capaz de viver em relativa liberdade artística.

Na época em que viveu, aos 18 anos, Rasi já era considerado como um homem adulto, bastante diferente do que acontece em nossos dias. Podemos, entretanto perceber que ele já se encontrava em plena sintonia com as correntes filosóficas que nortearam o Barroco daquele período. Ao admitir que fez uso da música como um orador faz uso de seus afetos, Rasi demonstra estar inserido, desde os primeiros passos, em um círculo cultural bastante restrito, no qual só pôde adentrar em razão de suas excepcionais competências como músico. Poeta, compositor, alaudista e cantor, quando escreveu as linhas acima já era um ativo participante das primeiras óperas, tendo cantado os papéis principais nas produções florentinas e mantovanas de diversos dos mais proeminentes autores da época, como, Cini, Belli, Peri, Monteverdi, Gagliano, Chiabrera. Alguns dos papéis interpretados por ele foram: Amintas em *L'Euridice* de Giacomo Peri; Febo e Júpiter em *Il Rapimento di Cefalo* de Giulio Caccini; Orfeu em *L'Orfeo* e Teseu em *L'Arianna* ambas de Claudio Monteverdi; Orfeu em *L'Orfeo Dolente* de Domenico Belli; Apolo e Baco em *Il Rapimento di Proserpina* de Giulio Cesare Monteverdi; Apolo em *Dafne de Gagliano*; Zeus em *Teti* de Cini; Acis em *La Galatea* de Santi Orlandi; Príncipe Ireo em *La Regina Sant'Orsola* de Salvadori.

Aos vinte anos, já famoso e com posição consolidada como cantor, ele foi sondado com entusiasmo por Virgino Orsini e pelo Cardeal Montalto em Roma, por Carlo Gesualdo em Ferrara e por Ferdinando Medici em Florença. A competição por seus préstimos foi ilustrada por Emilio de Cavalieri, em carta de 16 de setembro de 1593:

Gostaria que soubesse que Rasi tornou-se tão bom ao alaúde quanto no canto e que alcançou infinita estima em Roma. Don Verginio e Montalto me pediram que com a boa vontade de Vossa Excelência qualquer um deles gostaria de tê-lo a seus serviços. Permaneço em Florença e o avisarei de qualquer mudança. A eles se junta o Príncipe de Venoza. Ele o escudou e procura o ter a seu serviço, e para isso se

propõe a pagar uma boa soma. Eu digo que hoje não há quem cante melhor do que ele. Como Vossa Excelência não possui alguém tão bom a seu serviço, não lhe deveria dispensar, muito pelo contrário, ofereça a ele provisões de oito escudos por mês creio que por estar em sua casa fique contente.¹⁰(in Kirkendale, 1975, p. 300)

Encantado com Roma e tendo visitado a casa do próprio Papa, a fama de Rasi começou a se espalhar. Segundo MacClintock (1961, p. 28), prontamente seguiu-se um período onde príncipes e cardeais de toda a Itália iniciaram uma verdadeira batalha para obter seus serviços. Uma das mais célebres investidas no sentido de contratar Rasi foi levada a cabo por Carlo Gesualdo¹¹, príncipe de Venosa. Ele foi capaz de convencer Ferdinando de Medici, que à época apadronava Rasi, a lhe ceder o cantor por alguns meses, em 1594. No ano seguinte efetuou sua viagem a Polônia em companhia de Luca Marenzio, famoso madrigalista da época. Rasi deixa a Polônia, segundo MacClintock (1961, p. 36) por não suportar nem o clima nem a língua local à qual se referiu como sendo grotesca. Recebido logo após em Veneza na casa do Doge Marino Grimani, este descreve Rasi da seguinte forma, em carta à Corte dos Gonzaga:

O Sr. Francesco Rasi encontra-se em Veneza, e esta em minha casa, e conseguiu graciosamente cumprir todas as suas tarefas pela excelência de suas muitas virtudes que entre si competem nele para demonstrarem delas a mais laudável, acompanhando-se de música tão bela que se iguala ao nosso mar que celebrou a antiguidade das sereias e dos cisnes.¹² (in Parisi, 1989, p. 758).

Em 03 de outubro de 1595, nosso personagem segue para Ferrara a convite do Conde Bardi. Após ter presenciado os prodígios musicais que encontrou na corte dos Este, segue para Florença onde é apresentado a Caccini que se torna então seu professor de canto. Tal afirmação pode ser comprovada em carta de Severo Bonini:

¹⁰*Saprà che Il Rasi, è diventato tanto buono, si de chitarrone come di cantante; che è fatto infinita stima in Roma. Don Verginio, et Montalto mi hanno pregato, che con buona grazia de S.A. ciascuno lo vorria al suo servizio ; sono rimasto, che come io sai in Fiorenza faro, et avizarró; Hora è giunto Il Principe di Venozza; et ló há sentito, et procura de haverlo a suoi servizi, volendole far partito molto largo; io dico che oggi non vedo chi canti meglio di lui; si chè se a S.A. niente digiusto di concertino, non dovria darli licenza; ma darle S.A. provizione di scudi otto il mese, che crederei per star in sua casa si contentasse;*

¹¹Nobre italiano famoso pelo assassinato de sua esposa infiel, Dona Maria de Avalos, e seu amante Dom Fabrício de Carafa, Duque de Andria ao surpreendê-los em adultério. Ver em The New Yorker: http://www.newyorker.com/reporting/2011/12/19/111219fa_fact_ross.

¹²*Il Sr. Francesco Rasi è capitato in Venetia, et in casa mia, et è riuscito gratioso, e compito a tutti per l'eccelescentie di molte virtù che a gara fanno prova in lui qual di loro si mostre più laudabile, accompanate da musica cosi esquisita che verifica in questo nostro mare quel che ha celebrato l'antiquità delle sirene, e dei cigni.*

O Senhor Francesco Rasi, nobre arentino, apresentou-se em Florença para Giulio Romano. Cantou graciosamente com grandíssimo afeto e espírito. Era homem de belo aspecto, jovial, de voz madura e suave e se parecia, com a alegria do rosto e maestria em seu canto, angelical e divino: tornou-se aluno do Senhor Giulio Romano.¹³(in Kirkendale, 1975, p. 365).

O período compreendido entre o final do ano de 1594 até sua entrada formal ao serviço do Duque de Mântua, em 1598 (de seus 19 a seus 24 anos), é relatado por Rasi como tendo sido o momento em que adquiriu notoriedade em Roma. Após obter sucesso na Itália ele viaja para a Alemanha e então, a serviço de Benedetto Mandina de Melfi¹⁴, Bispo de Caserta, para a corte de Sigismundo, Rei da Polônia. Segundo Parisi (1989, p. 780), o cantor tinha intenção de ir à Hungria, contudo, tendo notícia de que Vincenzo Gonzaga (que retornava do campo de batalha) visitaria Viena, foi até esta capital e solicitou ao Duque uma entrevista. Após esse encontro, que ocorreu provavelmente em outubro de 1597, Vincenzo o convidou para servir em sua corte.

Seus primeiros anos a serviço permanente da corte de Vincenzo Gonzaga como cantor causaram impacto na vida musical de Mântua. De acordo com Parisi (1989, p. 789), em junho de 1598, acompanhando-se com a Teorba Rasi cantou de forma sublime e maravilhosa, acompanhado por dois ecos, no terceiro intermédio encenado juntamente com “*Il Pastor Fido*” de Guarini, diante da delegação Papal.

A carta de Rasi, de 04 de agosto de 1598, endereçada ao Duque de Mântua indica a data de seu início no serviço aos Gonzaga como músico e também como poeta. Na carta, Rasi finalmente, pelo menos para fins de obter sustento, abre mão de sua liberdade:

Sou grato Sereníssimo Senhor. Eu resolvi não mais me importar com outras súplicas nem ofertas, e escrevendo e cantando e servindo até a idade em que ainda serei bom, esquecerei o amor que tenho por Roma e pela minha Toscana, aplicando-o to do à Mântua; e no fim não poderá ser dito a mim, aquilo que conta Plutarco foi dito pelos egípcios a Pompeu, “como um estranho em nossas regiões”, pois agora com indissolúvel grilhão me ligo [a Mântua], presumindo que V. A. não me proporia algo que de mim não fosse digno.¹⁵ (In Kirkendale, 1975, p. 373).

¹³*Il Signor Francesco Rasi, nobile arentino, apparó in Firenze da Giulio Romano. Cantò leggiadramente con grandissimo affetto e spirito. Era huomo di bello aspetto, gioviale, divoce granite, et soave, faceva apparire con l'allegrezza del volto, e maesta in suo canto, angelico e divino: fu scolare Del Sinor Giulio Romano.*

¹⁴ Jurista e religioso Italiano. Foi emissário do Papa Clemente VIII e inquisidor membro do júri que condenou Giordano Bruno.

¹⁵*Son grato Serenissimo Signore. Io mi risolverei non curare né l'altre preghiere, né offerte, e scrivendo e cantando e servendo fino ad una certa età ove fusse buono, dimenticherei l'amor ch'io porto a Roma et alla mia Toscana, applicandolo tutto a Mantova; et a finne che non potesse esser detto a me, comme racconta Plutarco*

A entrada de Rasi em Mântua a serviço dos Gonzaga, em 1598, também pode ser comprovada em carta de Emilio de Cavaliere, de 17 de novembro, na qual o compositor faz um comentário peculiar sobre a relação de Rasi com os castrados:

Rasi recebe muitas cartas dos ministros do Duque de Mântua e em particular uma do Duque que o convocava com muitas palavras de gratidão pela qual súbito partiu para Mântua. Não acredito que se possa contar com Rasi, pois é muito bem tratado pelo Duque. Não é homem que se possa unir com os castrados, nem em pensamento nem em voz.¹⁶ (In Kirkendale, 1975, p. 378).

A voz de castrado começava a ser reconhecida na época de Rasi e passou, com o desenvolvimento da ópera, a ser cada vez mais utilizada para papéis heróicos, onde as tessituras mais agudas eram privilegiadas.

Rasi aparece nessa época pela primeira vez em uma lista de remunerações do Ducado de Mântua. Algumas dessas folhas de pagamento foram preservadas e serão objeto de análise mais específica em capítulo adiante. No ano seguinte, o já célebre cantor acompanhou seu senhor a Veneza em visita oficial à cidade do Doge. Após esta visita, foi a Florença para se apresentar nas festividades do casamento da Signora Maria di Medici com Henrique IV da França, ocasião em que interpretou o papel de Amyntas na ópera *Euridice* de Rinuccini e Peri. Cantou também o terceiro verso solo do coro final do *intermedi*, *Il rapimento di Cefalo* de Chiabrera e Caccini apresentados para os festejos que envolviam o enlace matrimonial mencionado. Em carta sobre tais festividades Rasi conta que:

Minha viagem foi feliz, mas mais feliz foi minha chegada, tendo sido acolhido por esses sereníssimos príncipes amorosissimamente e se devesse crer em suas palavras ditas com muita afeição devo reportar a honra e a riqueza desta pastoral miraculosa, ou fábula como a chamam. Estou continuamente na casa de meus senhores Jacopo Corsi e Giulio Romano.¹⁷ (in Parisi, 1989, p. 835).

que fu detto dagli egittij al grande Pompeo, "qualis adventa in regionibus nostris?", ancora con indissolubil catena mi legherei, presumponendomi, che V.A. non mi proporrebe cosa, che non fusse degna di me.

¹⁶*Il Rasi receve molte lettere da ministri Del Duca di Mantova et in particolare una del Duca che lo richiama com molte grate parole il quale súbito è parti et è a Mantova; non credo si possa pensare al Rasi, perchè trattato troppo bene dal Duca; et non è huomo da potter unirsi con i castrati, ne raggio ne ò in voce.*

¹⁷*È stato il mio viaggio felice ma piu felice l'arrivo, essendo stato raccolto da questi Serenissimi Principi amorevolissimamente e s'io dovessi credere alle loro parole dette da troppa affetione io riporterei l'honore el vanto di questa miracolosa pastorale, o favola che habbi di chiamare. Io sto continuamente in casa del miei Signori Jacopo Corsi e Giulio Romano...*

Sobre sua atuação na ópera *Euridice*, escreve Peri, seu autor:

De um reduto da mata apareceu por entre a fumaça um majestoso Arion transportado por um golfinho, que enquanto andava esforçando-se pelas águas deu lugar ao canto do famosíssimo Rasi, que [acompanhado] pela harpa fez ecoar na selva celeste harmonia; foi ele seguido de um curioso balé, no qual os dançarinos vestidos como figuras de tritões, de sereias, e de vaguíssimas nereidas dançavam como que sobre as ondas e na água estavam nadadores marinhos e vários bailarinos sustentados pelo fundo da úmida arena: foi uma nova invenção, bizarras as mudanças e de grande deleite.¹⁸ (in MacClintock, 1961, pg. 59).

Caccini, no prólogo de seu *Le Nouve Musiche* fala sobre a performance de Rasi em sua obra: “Nesta Aria, *Qual transcorrendo per glieterni campi*, cantou a parte solo com suas próprias ornamentações, algumas de seu próprio gosto, o famoso Francesco Rasi nobre arentino, muito grato servidor de sua Alteza Sereníssima de Mântua”.¹⁹ (in MacClintock, 1961, pg. 61).

Não se sabe ao certo se Monteverdi encontrava-se presente por ocasião das primeiras apresentações das obras mencionadas, contudo, foi Rasi o escolhido para a estréia de seu *Orfeo* no Palácio Ducal em Mântua em 1607. Eugênio Cagnani, emissário da Corte dos Médici, menciona Rasi ao reportar a seu Senhor o êxito da apresentação:

O *Orfeo* de Alessandro Striggio, escrito em toda a resplandecência do verso Toscano, foi a base para a indescritível música do virtuoso Senhor Claudio Monteverdi. Tal obra foi encenada no palácio com os mais nobres artefatos cênicos. Nela cantou o Senhor Francesco Rasi, tão famoso em sua profissão que todos concordam no sentido de que ele possui raríssimos rivais em sua arte no mundo. (in CARTER, 1977, p. 393).

Foi dele o papel principal na obra de Monteverdi, da mesma forma que o foi, no ano seguinte, o papel de Teseu em sua *L’Arianna* e em *La Dafne* de Marco Da Gagliano. Segundo Stevens (1970, p. 298), o círculo de virtuosos em Mântua e Veneza era composto por Adriana

¹⁸ *Da um ridoto della selva uscì per entro il fiume un maestoso Arione portato da um Delfino, qual mentre andava guizzando per lacque avvicinandosi a i spettatori diede luogo al canto del famosissimo Rasi, qual sopra l’arpa fece eccheggiare le selve di celeste harmonia; fu egli seguito da um curioso balletto, nel quali i danzatori sotto figure di tritoni, di sirene, e di vaghissime nereidi ballando com l’apparenza sopra l’onde, e sotto l’acqua erano nutatori marini e veri ballerini sostenuti dal fondo delle humine arene: fu nouva inventione, bizarre le mutanze e di grande diletatione.*

¹⁹ *Quest’aria, Qual transcorrendo per glieterni campi canto solo parti com i propri passaggi, a parte a suo gusto Il famoso Francesco Rasi Nobile Arentino, molto grato Servitore all’Alt. Ser. Di Mantova.*

Basile, Francesco Campagnolo e Francesco Rasi, apenas para nomear os três artistas mais destacados que se apresentaram freqüentemente nas cortes em produções encenadas bem como em concertos de música de câmara. Sobre os artistas que conviveram com Rasi e que compuseram juntamente com ele a *capella* da corte dos Gonzaga, falaremos mais especificamente no capítulo sexto.

Como resultado da personificação de Amyntas, Orfeu e Apolo, Rasi mergulha no universo pastoral da *favole in musica*. As obras apresentadas transfiguravam a realidade da corte dos Gonzaga em um ambiente de ninfas e pastores recém saídos de um libreto de Striggio ou Rinucci. Ao cantar, o mundo real se torna teatro/ópera – a metáfora do *Theatrum mundi*²⁰ foi uma idéia muito difundida no Barroco – no qual se confunde ficção e realidade.

Rasi se encontrava no auge de sua carreira. Seu sucesso é ilustrado por Dom Bassano Casola, cantor, compositor e colega de Rasi na *capella* de Mântua, em razão da ópera de Monteverdi *Il Rapimento de Proserpina*, em 1611:

Para essa primeira performance foram invocados os mais excelentes cantores dos quais a Itália hoje se vangloria, basta dizer que atenderam ao chamado nada mais nada menos do que o Senhor Francesco Rasi e o Senhor Francesco Campagnolo, ambos músicos do Muy Sereno Duque de Mântua, os quais são os dois polos sobre os quais encontra-se em nosso tempo assentada a arte de bem cantar. Deles se pode ouvir os mais doces *accenti*, as agilidades mais límpidas e rápidas, os efeitos mais emocionantes, os olhares mais ardentes, as mais graciosas imitações, os trêmulos mais agradáveis, os trilos mais graciosos, as consoantes mais mordentes e as mais doces dissonâncias. Graças a eles e ao que nos fazem ouvir podemos experimentar o paraíso por intermédio de nossos ouvidos. (in KIRKENDALE, 1993, p. 580).

Para MacClintock (1961, p. 74.), Rasi foi, além de um exímio cantor, um extraordinário compositor e poeta. A autora afirma que em qualquer discussão sobre as primeiras canções solo, ou monodias, e sobre as atividades da Camerata Florentina, invariavelmente o nome de Francesco Rasi irá aparecer. Sabemos que Rasi foi um nobre nascido em Arezzo, um virtuoso cantor associado a Peri e a Caccini que foi seu professor, lembrado principalmente pela menção feita por esse, como tendo sido *Il famoso Francesco Rasi*, o primeiro a interpretar o solo principal na obra *Il Rapimento de Cefalo*. É também mencionado por Peri e Marco da Gagliano como tendo participado como cantor em suas

²⁰Giambattista Marino é um dos importantes autores que deixam marcas indeléveis no período Barroco: em seu longo poema *Adone*, o autor cria uma rica descrição dos efeitos teatrais estabelecendo a metáfora do mundo como teatro, uma obsessão que será perpetuada por muitos autores do período. Ver em Jstor: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2905819?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101325086977>.

primeiras composições. Contudo em nenhuma dessas discussões sua música é mencionada, e ele é dispensado como tendo sido apenas um extraordinário intérprete. Ele foi, contudo, não apenas um cantor virtuose na corte de Mântua. Viajou por toda a Itália e Europa. Era também um dotado poeta e publicou em Veneza um volume com seus versos intitulado *La cetra de sette corde*, em 1619. Exímio teorbista foi também compositor. Dois volumes de sua música para voz solo acompanhada de baixo contínuo existem até hoje, um deles, intitulado *La vaghezze di musica* data de 1608 e outro, mais antigo, intitulado *Madrigali di diversi autori posti in musica dal S. Francesco Rasi* data de 1600. Estes dois livros se encontram entre as mais antigas coleções de monodias que possuímos. Há também outros dois livros de sua autoria: *Musica de chiesa et câmera* (1612) que de acordo com a dedicatória foi apresentado ao Arcebispo de Salsburg enquanto Rasi se encontrava em visita a Áustria; e *Dialoghi rappresentativi* para uma, duas e três vozes, publicado em 1620. Rasi pode ter publicado mais, contudo apenas esses três trabalhos persistem.

De acordo com Kirkendale (1986, p. 583), Francesco Rasi foi o primeiro compositor a levar a monodia italiana à região do norte dos Alpes. Seu manuscrito de 1612, que se encontra na Biblioteca Proske (em Ratisbona, na Alemanha) continua sendo uma das fontes manuscritas originais mais antigas de monodia fora da Itália e uma das primeiras partituras autografadas conhecidas.

Nigel Fortune (1968, pg. 171), se refere à Rasi como tendo sido um dos mais importantes monodistas da história. Em seu primeiro livro de canções com Baixo-contínuo, de 1608, há uma profusão de ornamentos escritos, os mesmos que o próprio autor executava. Neles podemos perceber os ornamentos dos quais falou Caccini em seu "*Le nuove musiche*", como veremos mais à frente quando analisarmos as composições de Rasi que pudemos obter em conjunto com aquelas de outros autores por ele executadas.

É importante ressaltar as afirmações de Kirkendale (1993, pg. 31), no sentido de que a segunda coletânea de monodias de Rasi, *Madrigali di diversi autori, posti in musica dal S. Francesco Rasi nobile aretino*, publicada em 1610, demonstra em seu título o respeito de Rasi pela propriedade literária, onde, diferentemente de outras antologias de músicas impressas na época, designa em destaque, além de seu nome como compositor, o dos poetas responsáveis pelo texto posto em música. Esse destaque, até então inédito, dado aos poetas, demonstra que nesse período começa a despontar a figura do autor e também a influência da teoria da supremacia da palavra em relação à música em sua obra.

Oito são os poetas nomeados: o próprio Rasi, Gabriello Chiabrera, Giambattista Guarini, G. B. Marini, Agnolo Copponi, G. B. Strozzi, Alessandro Guarini e Petrarca.

Contudo Rasi, em um momento em que encontrava-se consolidado em sua posição como músico, estava prestes a cometer um grave crime. Diferentemente de seu antigo patrono Gesualdo, que cometera um crime passional ao assassinar sua mulher infiel, Rasi foi culpado e condenado por premeditar e executar dois homicídios.

O protocolo da Justiça, de 03 de dezembro de 1609, fornece um conjunto de detalhes do crime que ele, juntamente com dois serviçais de nome Paolo e Polito, praticou. Após a morte de seu pai Ascanio, sua madrasta, Gemma di Francesco Biffoli, de Florença, contratou Matteo di Bernardo como administrador da propriedade (agrícola) da família Rasi, na Villa Pomaio, em Arezzo, juntamente com a esposa do mesmo, Catarina.

Na mencionada Vila, depois de alguns dias, o dito Francesco valendo-se da dita Caterina após ter dado a ela donativos e presentes e tendo com ela mais de uma vez partilhado refeições, instigado de diabólico e perverso espírito para se livrar de todos os obstáculos ao seu redor, entrou em conluio com esta e seu servidor Polito para juntos assassinar Madama Gemma e Matteo. Estiveram em Arezzo Francesco e Paolo e ao encontrarem com o Senhor Girolamo, seu irmão, informaram e persuadiram este de que Madama Gemma, sua madrasta, tinha ligações desonestas com Matteo seu caseiro, tendo com ele relações corporais trazendo grande desonra ao seu próprio corpo como a sua família e à memória de seu pai, o Senhor Ascanio. Que com essas infâmias teria trazido grande desonra à sua casa e que por essa razão convinha que fosse morta a Madama Gemma e o dito Matteo. Quando Matteo entrou na sala da casa da propriedade e fechou a porta, sem nada dizerem, ele e Polito começaram a esfaqueá-lo. Ele tentou se esquivar das punhaladas para salvar sua vida, mas sofreu vinte e cinco [punhaladas] a maioria penetrante, após as quais, o pobre Matteo tendo gritado duas vezes “Ai de mim!”, “Ai de mim!” caiu no chão e subitamente terminou sua miserável vida. Entrando no quarto ao lado, Francesco disse às pessoas que se encontravam próximas do fogo mostrando-lhes seu punhal desnudo, que se não se calassem seriam esganados. Francesco segurou sua madrasta Gemma por um de seus braços, a atirou em um quarto e disse a ela que se despedisse e que pedisse perdão a Deus por que já havia assassinado Matteo e agora iria matá-la. Ele, sem mais dizer, colocou um cinto em seu pescoço, e juntamente com Polito começou a apertar. Pensando que ela já estivesse morta, para ter certeza de tal, Francesco pegou o mesmo punhal e cortou a garganta de Gemma. Chamando por Caterina, esta retornou à casa de Madama Gemma e roubou 27 liras e um par de sapatos, e Francesco tomou 75 liras, seis anéis de ouro, cinco colheres, cinco garfos de prata e lençóis e tendo dito Caterina que Matteo seu marido possuía boa soma em dinheiro, Francesco, ao procurar, encontrou duzentos escudos que também roubou.²¹(in Kirkendale, 1975, p. 322).

²¹*In detta Villa doppo alcuni giorni detto Francesco si invaghì della detta Caterina e doppo haver le fatti donativi et presenti più volte hebbe com lei commestio. Instigati da diabólico e perverso spirito per liberarsi d’ogni obstacolo trattorno, e con sultorno insieme Francesco e la Caterina de ammazzare con l’aiuto et favore di Polito servitore Madama Gemma et Matteo. Francesco e Paolo se ne venero in Arezzo dove havendo Francesco trovato MS. Girolamo suo fratello fintamente diedeli a credere et cerco di persuaderlo, come fece, che Madama Gemma lor matrigna trattava disonestemente con Matteo sue fattore facendole larga copia del corpo suo tanto disonore de sé medesima della famiglia tutta et poco rispetto del gia morto MS. Ascanio sue marito lor padre che per via questo disnore et levare alla casa loro l’infamia che le dava detta Madama Gemma convenia amazzare lei et Matteo. Entrato Matteo in camera serro l’uscio et senza altro dire havendo lui e Polito messo mano alli pugnali, li cominciorno a trarre delle pugnate per la vita, havendo gline date fino a 25 la maggior parte penetrante mediante le qualle il misero Matteo havendo detto due volte oimè oimè casco in terra*

A polícia da capital toscana, em 12 de fevereiro de 1609, identificou e confiscou, com auxílio de um *libro del castato* em Arezzo, os *Beni di Francesco Rasi d'Arezzo homicida*. Este inventário relaciona nada menos que 94 propriedades do patrimônio do falecido pai Ascanio que, curiosamente, sempre se queixou que seus filhos homens o haviam arruinado. O promotor público pediu para os culpados não a morte nobre da decapitação, mas, sim, enforcamento e esquartejamento, reservados aos criminosos comuns:

Em oito de janeiro de 1609 ficam condenados à pena da forca Francesco, Polito, Caterina e Paolo. Deverão ser todos esquartejados e seus bens confiscados e restituídos em totalidade à Gemma, na pessoa de seus descendentes e daqueles do caseiro morto juntamente com ela.²² (in Kirkendale, 1986, p. 324).

Em 23 de janeiro, esta condenação foi pronunciada e, em 13 de fevereiro, publicado o banimento de Arezo e respectivamente de Florença. Rasi livrou-se da morte ao fugir da Toscana refugiando-se primeiro em Turim e após em Mântua, e a 10 de novembro de 1620 e foi finalmente perdoado.

2.2. O ARTISTA E O SERVO

A morte, em quatorze de agosto de 1587, de Guglielmo Gonzaga, Duque de Mântua e Monteferrat, determinou uma repentina mudança na administração do Ducado que afetou a política, a economia e as artes. Seu sucessor, Vincenzo, tinha noções relativas ao papel de Mântua na península itálica muito desproporcionais ao seu tamanho territorial e populacional. Segundo Fenlon (2009, p. 63) era parte importante da concepção de governo de Vincenzo que

e súbito miseramente fin la sua vita, et essendo alla câmera costí quelli che al fuoco stavanno, Francesco com il pugnale denudato si fece sul' uscio di detta câmera et disse loro que se non tacevanol'havria tutte scanatte. Francesco presa per um braccio Madama Gemma sua matrigna, quella tiro in una câmera e dissele, inginocchiatevi e domandate perdono a Dio perché o amazzato a Matteo et ora voglio amazzare voi. Egli senza altro dirle messe um cintolo alla gola, e insieme con Polito cominciò a stringere. Pensando lui che morta fusse per maggiormente accertarsene Francesco con l'itesso pugnale che l'amazzato Matteo haveva, diede a detta madama Gemma uma finta nella gola tagliandole la canna. Et chiamata la Caterina andorno alle case di detta madama Gemma delli quali detta Caterina rubò lire 27 et um paio de calze montovane et Francesco tolse scudi 75, sei anella d'oro, cincì cucchai, cince forcette de argento et delle biancherie, et havendo la Caterina detto a Francesco che Matteo suo marito haveva buona somma di denari havendo cercatto detto Francesco li trovo scudi 200 quali esso li tolse.

²²Adi 08 di genaio 1609 il parere dell'auditore delle bande servatis servandis ordinano scriversi che in cambio della pena del capo con danni nella pena della forca Francesco, Polito, la Caterina et Paolo, et ad essere tutti squartati, nella confiscatione de beni, et alla restituitone del totto alla Gemma, et all'heredi del fattore occiso insime.

os Gonzaga fossem vistos como patronos das artes na mesma escala de grandeza de suas ambições como governantes. Durante a década de 1580, Vincenzo notoriamente preferia a atmosfera culturalmente agitada das cortes de Ferrara e Florença ao sóbrio ambiente contra-reformista da corte de seu pai e, nos anos após sua ascensão ao trono do ducado começou a importar os modismos culturais destes outros centros.

Durante o período de governo de Guglielmo Gonzaga, as tradições de teatro na corte concentravam-se nas visitas de companhias de teatro itinerantes e nas atividades dos nobres que, como músicos amadores, apresentavam-se perante a corte para seu deleite. Para Fenlon (2009, p. 73), o Duque, ao fim de sua vida passou de certa forma a desencorajar tais atividades em detrimento de uma postura de crescente religiosidade. Por outro lado o gosto de Vincenzo, seu filho e sucessor, pelo teatro nutrido pelas fortes tradições de espetáculos de Ferrara e Florença operaram modificações que puderam ser sentidas mais acentuadamente a partir do ano de 1587, com a construção de um novo teatro como veremos.

Uma mudança importante nos serviços musicais mantuanos foi o estabelecimento, completado em abril de 1589, de um conjunto permanente de cantores virtuosos baseado no modelo da corte dos Este em Ferrara ao qual Francesco Rasi se juntaria. Outra seria o rejuvenescimento do teatro e dos espetáculos na corte que culminaram em nas apresentações de ópera e ballet durante as celebrações do carnaval em 1607 e 1608.²³

A ligação de Vincenzo com a efervescência musical da corte de Ferrara pode ser explicada pelo casamento de sua irmã, Margherita Gonzaga, com o Duque de Ferrara Alfonso II de Este em 27 de fevereiro de 1569. Foi pela influência de Margherita que, após alguns anos do seu casamento, um grupo de cantoras virtuosas foram atraídas para a corte dos Este. Juntamente com o famoso Baixo napolitano Giulio Cesare Brancaccio, essas mulheres substituíram os membros existentes do *concertto* da corte e alçaram reconhecimento em toda a Itália por sua forma sofisticada de canto.

A diferença entre os grupos musicais anteriores à chegada de Margherita Gonzaga na corte dos Este e este novo, composto por mulheres de grande virtuosidade musical, não se encontra relacionada apenas ao gênero de seu pessoal. Diferentemente do primeiro, formado por aristocratas amadores que se reuniam para apresentações cujo objetivo era seu próprio deleite, essa nova formação era composta por virtuosos que ensaiavam e se apresentavam de maneira teatral profissional. Eram empregados na corte em razão de suas habilidades e seus

²³Estudos relevantes sobre a música em Mântua durante o século XVI podem ser encontrados em p. Canal, *Della Musica in Mantova, Veneza, 1881* e A. Bertolotti, *Musica alla corte dei Gonzaga in Mantovadalsecolo XV alXVIII. Notizie e documentiraccoltinegliarchivi Mantovani, Milão, 1890.*

serviços prestados independentemente de sua origem social. O estilo virtuoso de Ferrara, importante aspecto da música nos anos de 1580 é, além de uma nova tendência musical, um reflexo de mudança das atitudes sociais da época.

Para Suzanne Cusick:

Supostamente criado para servir a jovem noiva do Duque de Este e sua comitiva, o conjunto era formado por quatro mulheres de boas origens e um nobre [Cesare Brancaccio]. Estas mulheres, cantoras e instrumentistas virtuosos, são consideradas frequentemente como as primeiras mulheres musicistas "profissionais." Pagas com altos salários, garantidas por dotes extremamente generosos, nobres maridos e apartamentos no palácio de Este, elas serviam às mulheres da família Este participando com elas em peças e *balletti* produzidas somente para o prazer da família mais próxima. Mas elas também serviam às ordens do Duque, cantando para os convidados que ele tentava agradar compartilhando os prazeres auditivos da vida doméstica de sua família. Na realidade, o *musica segreta* não tinha nada de secreto; quase todos os que pertenciam a uma determinada classe eram convidados a escutá-las, e quase todos que escreveram cartas relatando a experiência, focalizaram os mesmo detalhes. As damas cantavam música espetacularmente ornamentada, combinando cada gesto visível do rosto, mãos e corpo com o afeto das palavras que elas cantavam. Quando seus convidados surpreendiam-se com o virtuosismo das aparentes improvisações, o Duque orgulhosamente fazia circular o *libro dei tirati*, um livro manuscrito contendo centenas de canções de seu repertório, para demonstrar que suas interpretações não eram de forma alguma improvisadas, mas sim execuções perfeitas de ornamentos compostos para elas pelos dois homens encarregados de liderar o conjunto. (CUSICK, S. 2009, p. 20).

Graças à visita à corte de sua irmã, que nos parece causou em Vincenzo uma profunda impressão, este promoveu modificações em Mântua no ano de 1589. O serviço musical passa a ser tratado como um corpo profissional autônomo dentro da corte e a importância de se obter bons músicos era diretamente proporcional à importância que o Ducado possuía na mente de seu governante. Vincenzo, ao contratar instrumentistas, compositores e cantores para sua corte e para suas igrejas, tinha como intenção fazer com que seu nome e o nome de sua terra natal fossem elevados aos novos parâmetros de grandeza intelectual que passaram a existir no final século XVI e início do século XVII em toda a Itália. Sobre os músicos contratados, suas identidades, funções e salários, trataremos mais adiante no momento em que folhas de pagamento do Ducado serão analisadas, proporcionando um quadro mais sólido e específico daquilo que realmente ocorreu naquela localidade, desde o período de governos de Gulgielmo Gonzaga, passando pelo reinado de Vincenzo e de seus sucessores Francesco e Ferdinando.

A música e o teatro passam a integrar o Estado como parte de sua afirmação perante outras nações. As maravilhas artísticas de um país a representam também seu avanço e o

mecenato se transforma em uma forma de garantir que os mais variados tipos de artistas tenham segurança financeira, ou seja, uma colocação fixa que lhes garanta o sustento e também um meio de atingir seus potenciais máximos. Contudo, no caso de Rasi, essa transição não foi assim tão simples.

Viveu dividido entre seus prodigiosos talentos musicais (que lhe renderam sua reputação e a apreciação das cortes e príncipes) e o desejo de afirmar sua independência como autor, cantor, poeta, que para ele era incompatível com o exercício de sua arte da mesma forma como um músico profissional cuja conexão com o príncipe era de dependência servil. Apenas com a ascensão da arte como produto de compra e venda tornou-se possível ao artista se desvincular de fato de um patrão. A exceção dessa realidade na época de Rasi foram as trupes de teatro mambembes, ou ainda os teatros independentes que começam a surgir com maior fôlego a partir da segunda metade do século XVII em Veneza, com o advento da ópera pública.

Rasi, apesar do desejo de manter-se independente, também tinha a necessidade de um mecenas, de um patrão, de uma corte que além de empregá-lo, desse a ele proteção e abrigo. Contudo suas habilidades como cantor permitiram a ele maior liberdade artística, na medida em que pode aceitar inúmeras oportunidades em vários Ducados na Itália e em outras cortes européias. Tal fato não ocorria com o músico mediano, que permanecia na corte onde se encontrava a serviço geralmente por toda sua vida caso assim fosse a necessidade de seu senhor.

Francesco Rasi é, portanto, o típico cortesão, descrito por Baltassare Castiglione²⁴ em seu famoso livro “*Il Cortegiano*”, o qual era obrigado a conhecer as leis da vida na corte para sobreviver, o que naturalmente provocava as angústias decorrentes do choque entre a necessidade de independência intelectual e as restrições das leis da aristocracia.

Norbert Elias (1994, p. 216), ao examinar a evolução da sociedade ocidental, percebeu que o comportamento se modificou com o passar do tempo em decorrência de uma mudança estrutural nas “pessoas em direção de maior consolidação e diferenciação de seus controles emocionais e, por conseguinte de sua experiência de vida e conduta”. De acordo com o autor, na medida em que os sentimentos de vergonha e de nojo aumentam em sociedade, as características do comportamento desta tornam-se cada vez mais delicadas. Assim, ao observar a evolução dos costumes como um todo na direção dos dias de hoje, denominou o caminho percorrido de “processo civilizador”.

²⁴ Político e aristocrata italiano nascido em Casatico.

De acordo com Elias (1994, p. 217), esse processo se torna mais acentuado no final da idade média com o advento da imprensa, momento em que tradições até então orais puderam ser publicadas com maior facilidade e preservadas para a posterioridade. No Renascimento, a produção de literatura sobre o comportamento considerado exemplar cresce consideravelmente. Com raras exceções, os chamados manuais de conduta tinham como prioridade retratar os ambientes de corte, proporcionando aos nobres e demais pessoas que os frequentavam, uma maneira mais de aprender como deveriam se portar. Dentre eles podemos citar: *Dos Asolani* de Pietro Bembo, *A Dignidade do Homem* de Pico della Mirandola e *Civilidade Pueril* de Erasmo de Rotterdam.

Contudo, foi Baldassare Castiglione político que, por meio de uma única obra *Il Cortegiano*²⁵ tornou-se o árbitro das maneiras aristocráticas do Renascimento e ofereceu o novo modelo e paradigma de cortesão da época. A idéia de escrever o livro partiu das experiências vividas por Castiglione nas diversas cortes em que serviu na Itália, em especial na corte de Urbino, e da convivência com inúmeros humanistas de sua época, muitos dos quais se encontram retratados como personagens de sua obra. Esta se destaca por incorporar ao texto as características humanistas mais valorizadas na época na tentativa de descrever o ideal de perfeição social indicado a homens e mulheres de corte.

A relação entre a prática da música e a necessidade de servir a um senhor, que aparece em algumas das cartas de Rasi, certamente teve um relevante papel na construção de sua carreira e formação como cantor. Considerado como um dos mais proeminentes cantores de sua época, teve constante necessidade de viajar, dadas as inúmeras oportunidades que teve de se apresentar pelo mundo. Isso permitiu que ele se diferenciasse de músicos comuns cujos movimentos eram limitados aos da corte que os empregava. Rasi passou grande parte de sua vida viajando, não apenas cobrindo todo o território italiano do sul ao norte, mas também cruzando a Europa. Duas expedições a Flandres com a corte do Duque de Mântua, e ainda viagens a Viena, Polônia e Praga marcaram sua carreira, sempre em busca do reconhecimento de seus talentos, não apenas como cantor (CANGUILHEM, 2009, p. 23).

Para Rasi, abrir mão de sua independência em detrimento de uma posição na corte sempre foi algo difícil. Muito embora ele pudesse não estar em busca de independência, mas sim, apenas perseguindo as oportunidades profissionais que surgiam em seu caminho, suas palavras abaixo nos levam a crer que para ele, prender-se a um único senhor era algo que não

²⁵ CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

gostaria de fazer. Na já mencionada carta a sua irmã onde pudemos conhecer o relato de sua primeira viagem a Roma, ele com 18 anos afirma:

...Muitos deles, e o Papa pessoalmente, não hesitaram em me convidar a suas casas, e não apenas aqueles que me conheciam, mas ainda mais, aqueles que sabiam apenas meu nome. Mesmo assim não distribuí meus talentos prodigamente, mas em todas as minhas ações mantive minha dignidade e me fiz conhecido pelo que sou. **Invejosos de minha independência, não obstante que oferta me fosse feita, não me submeti a servir, pois assim como testemunhei as maravilhas de Roma, queria ver as maravilhas de todo o mundo.**²⁶(in Parise, 1989, p. 875)

Tal afirmação demonstra que, pelo menos naquela época, Rasi não tinha a intenção de entrar a serviço de corte alguma. Pelo contrário, queria manter sua independência e conhecer as maravilhas que o mundo tinha a lhe oferecer. Contudo a necessidade de ter segurança física e financeira fez com que ele finalmente abrisse mão de sua tão valorizada independência submetendo-se a servir à corte dos Gonzaga. Contudo há que se demonstrar sua determinação no sentido de tornar-se o cortesão perfeito:

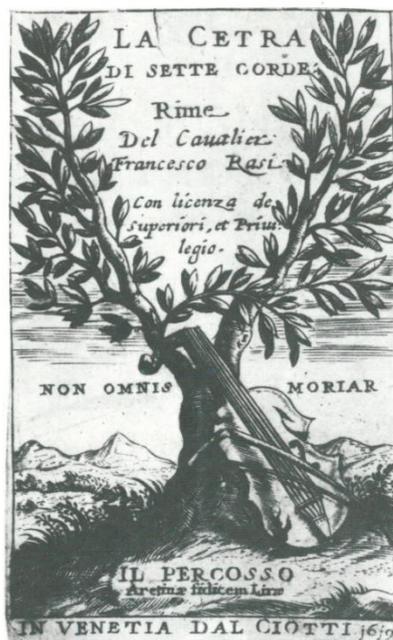
Empenhei-me em enriquecer-me de todas as honoráveis qualidades que podem [tornar] esclarecido qualquer cavalheiro, e acima de todas elas busquei duas que compreendo serem as mais importantes, o estudo das letras e da música, uma pelo adorno da outra.²⁷(in Parisi, 1989, p. 877).

Sobre a relação de Rasi com os seus senhores em Mântua falaremos em momento mais oportuno no decorrer deste trabalho tendo em vista que estes fatos são necessários para demonstração da importância dele como cantor. Entretanto salientamos aqui indicativos de que nosso cantor obteve auxílio também de outros importantes personagens de sua época. Para tanto, tomamos como base sua obra poética intitulada “*La cetra de sette corde*” publicada em Veneza, no ano de 1619, por Ciotti.

Tal obra tinha em seu frontispício além do título, obviamente, o mote *Non omnis moriar, ou seja*, “não morrerei inteiramente”. Abaixo da ilustração de uma viola da gamba em meio a uma paisagem indicada como sendo um percurso areentino.

²⁶Grifo nosso.

²⁷*Deleberai d'arrichirmi di tutte quelle honorate qualità Che possono render chiara la persona d'ogni gentiluomo e sopra tutte due ne scelsi che molte ne comprendono e queste furono lo studio delle belle lettere e la musica, l'una per adornamento d'ell'altra.*

FIGURA 01- FRONTISPÍCIO DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE*

FONTE: Fotografia do autor.

A obra é composta de sete fascículos, ou *corde*, no total, cada um deles com sua própria folha de rosto, paginação e dedicatórias com interessantes informações bibliográficas. A primeira dedicatória remete-se ao volume como um todo e é feita em honra do governante de Mântua, o Duque Ferdinando Gonzaga:

Esta, Senhor, é a aquela lira, que já por vinte e quatro anos, se fez sentir em sua sereníssima casa, apareceu antes diante de seus heróicos pai e irmão em sua felicíssima memória, aquela mais importante que em frente a si mesma, criei, de acordo com os costumes dos antigos gregos, até onde pude discernir, a junção do canto às próprias composições.²⁸ (in Kirkendale, 1986, p. 354).

A dedicatória da *seconda corda* intitulada *La Fabula di Cibele et Ati*²⁹ é direcionada para Ranuccio Farnese Duque de Parma e Piacenza:

²⁸ *Questa, Signore, è quella cetra, che già per lo spazio di venti quattro anni, che nella serenissima sua casa s'è fatta sentire, è comparsa d'avanti agli eroi padre e fratello di V.A. di felicissima memoria, e quel ch'è di maggior momento dinanzi a lei medesima, in cui havendo procurato, secondo l'uso de gli antichi Greci, per quanto ho saputo, e potuto, d'aggiugnere Il canto alle proprie composizioni.*

²⁹ Esta corda se trata do libreto de uma ópera de Rasi baseada na pastoral florentina cuja música se perdeu.

Usavam, Sereníssimo Senhor, os antigos gregos e romanos, ao representarem a tragédia e a comédia em suas cenas o canto, o som, a dança, e os imitavam assim maravilhosamente, que muitas vezes, modificavam o teatro segundo a diversidade dos afetos, a qualquer paixão que quisessem. Mas por ter tal admirável arte se perdido na distância do tempo, não deixando nenhum traço, tendo em tudo perecido aquele gênero de canto, por cuja força se comoviam os ouvintes, é que nossa era invejosa de tal nobre costume, deseja o quanto pode renovar o recitar cantando nas cenas, e se esforça em todas as partes de manter esse efeito que eles em tudo magistralmente faziam. Aqui, eu que me encontro entre os mais célebres representantes da Itália, ousou compor as palavras e a música desta fábula para ver se eu de alguma forma poderia me aproximar desse sonho que tanto admiro, para que assim, usando de todas as possibilidades possa eu merecer a proteção e a graça de Vossa Alteza, a qual, sendo julgada por voz digna de mim, possa permitir que eu novamente soe em seu teatro o edificando.³⁰(in Kirkendale, 1986, p. 355).

Na dedicatória da *terza corda*, intitulada *Il Lamento di Emireno*, ao Cardeal Matteo Priulli, Rasi expressa ao pai do Cardeal, o Doge Antonio Priulli, seu agradecimento por ter a ele conferido o título de Cavaleiro da Ordem de San Marco:

Depois de muitos amargos abatimentos a mim contrários, e de muito sofrer com inimiga sorte, foi de grande consolo público, e muito honrosamente, que o pai de Vossa Sereníssima Ilustríssima pessoa, em Veneza dois meses depois de sua felicíssima e gloriosíssima elevação ao trono do principado, após ter ele se dignado a me colocar entre seus mais humildes e devotos servidores, compadeceu-se espontaneamente de colocar-me entre os Cavaleiros de São Marcos.³¹(in Kirkendale, 1986, p. 355).

A *quarta corda* de nome *Elvida Rapita* é dedicada em honra de Scipione Cafarelli, Cardeal Borguese, sobrinho de Paolo V. Neste caso Rasi apenas menciona na folha de rosto o

³⁰Usavano, Serenissimo Signore, gli antichi Greci, e Romani di rappresentare Le tragedie, e Le commedie sopra Le scene, co'l canto, co'l suono, e co'l ballo, e imitavano si meravigliosamente, che bene spesso movevano Il teatro, secondo la diversità de gli affeti, a qualcune passione volevano essi. Ma perché di si mirabil arte per la lunghezza del tempo se n'è perduta, si può dire ogni notizia, essendosi del tutto smarrito quel genere di canto, per la cui forza si commovevano gli ascoltatori, perché l'età nostra invidiando si nobil costume, voglia per quanto può rinovare il recitar canatando sulle scene, e se sforzi in qualche parte de mandare ad effeto quel che essi in tutto maestrevolmente facevano. Di qui è, ch'io essendomi ritrovato alle piu celebri rappresentate in Italia, ho preso ardire de comporele parole, e la musica di questa favolas è per vedere s'io m'habbia saputo in alcuna guisa avvicinarne a qual sogno, ch'io tanto ammiro, sì per usar ogni industria, ond'io possa, mediante questa picciola fatica, meritare la protezione, e grazia di Vostra Altezza, la quale, quando che sai da lei giudicata degna, poscia farla recitare nel suo nobilissimo teatro nuovamente da lei fatto edificare.

³¹Doppo molti acerbi abbatimenti dalla mia contraria, e troppo nemica fortuna sofferrti, più soave, e di maggior consolazione il publico favore, ed onore, che dal Serenissimo Padre di V.S. Illustriss, ricevei in Venezia due mesi doppo la sua felicissima, e gloriosissima creazione al principato, doppo l'essersi degnato de mettermi tra suoi più umili e devoti servidori, e compiacendosi spontaneamente di chiamarmi fra'l numero de Cavalieri di San Marco.

nome do homenageado com os versos subsequentes sem lhe oferecer palavras de distinção diretamente.

A *quinta corda* ou *Narrative Affetuose*, uma coletânea de canções, foi dedicada ao Cardeal Pietro Aldobrandini (sobrinho de Clemente VIII). Rasi aqui menciona que esteve em Roma e que desfrutou da proteção do Cardeal recordando a memória de seu tio falecido em 03 de março de 1605.³²

Com a dedicatória da *Sesta Corda, Rime Spirituale*, ao jovem Cardeal Alessandro Orsini, Rasi se mostra grato pelos favores que recebeu do tio dele, então já falecido, Virginio Orsini, Duque de Bracciano. Ao que consta do documento, as poesias endereçadas à duquesa Caterina Medici Gonzaga, Maria Medici, à Virgem Maria, beato Luigi Gonzaga e Claudio Gonzaga foram cantadas pelo próprio Rasi acompanhando-se à teorba.

A *settima corda, La sirena e Il fiore*, foi dedicada a Don Vincenzo Gonzaga, irmão e futuramente sucessor do Duque Ferdinando. Ela consiste de dois grupos de madrigais e várias páginas de prosa dirigidas à “duas valorosas senhoras que apesar de tudo são sempre servas de sua Serenissima casa”.³³ Segundo Kirkendale (1986, p. 356) essas duas damas, *Sirena e Fiore*, podem ser identificadas pelo texto de Rasi como sendo *La Bella Adriana* e sua irmã Margherita Basile. Sobre a relação de Rasi com Adriana Basile e sua irmã falaremos de forma mais aprofundada em capítulo específico.

Podemos notar que muito embora Rasi tenha se empenhado em dedicar esta específica obra poética aos senhores aos quais serviu durante sua vida, fosse por gratidão, fosse por esperar ainda obter alguma vantagem como no caso da segunda corda dedicada ao Duque de Parma e Piacenza em cujo teatro se dispõe a cantar, tenha ele encerrado sua coletânea com um singular tributo poético do *Prim'uomo* para a *Prima Donna* de Mântua.

Rasi apesar de ter se curvado às imposições da sociedade de sua época, não o fez de modo subserviente. Soube ser servil na busca de seus interesses, e com seus talentos foi a todos aqueles que pôde para atingir a glória como artista.

2.3. ÚLTIMAS ATIVIDADES E MORTE

Em agosto de 1621, o duque Ferdinando enviou Rasi a Florença e Savona, para convidar o idoso Chiabrera, amigo de longa data de Rasi, para uma visita a Mântua. Em 10 de agosto, Rasi relatou de Florença: “Ao chegar a Florença... não encontrei o Senhor

³²*Fino al tempo della gloriosa memória di Clemente VIII.*

³³*Due valorose donne, che altrettanto sono strette in servitù com la Serenissima casa Vostra.*

Chiabrera”(in Kirkendale, 1986, p. 362).³⁴De Genova, em 27 de agosto, Rasi escreve ao Duque sobre seu encontro com o poeta em Savona:

O grande desejo que eu tinha de ver e de tratar com o Sr. Gabriello Chiabrera, e de lhe dar a carta de S. A. S. e de conduzir-lo comigo me fizeram chegar em pouco tempo a Savona. Chiabrera disse que recuperando sua saúde espera vir [a Mântua] em setembro. Ele está velho, mas não tão velho que não possa fazer esta simples viagem.³⁵(in Kirkendale, 1986, p. 362).

Certamente foi uma trágica ironia que uma das últimas atividades conhecidas na vida de Rasi, que contribuiu para celebrar tantos enlances principescos, devesse ser o seu próprio casamento. Em 10 de agosto de 1621 ele escreveu de Florença, para a duquesa de Mântua: “Suplico igualmente V.A.S a me fazer a graça de ordenar a Dom Bartolomeo Crescenzo, curador de Santo Stefano, paróquia onde habito nesta cidade a proceder os proclames de meu matrimonio neste local”. (in Kirkendale, 1986, p. 367).³⁶

Como outros artistas contemporâneos, Rasi não deixava escapar oportunidades de vangloriar-se sobre as distinções e presentes recebidos em outras cortes. Com isso, ele pretendia reforçar o seu próprio prestígio, bem como o da corte dos Gonzaga, conquanto ele demonstrasse o quão elevadamente os cortesãos de seu palácio eram vistos pelos demais príncipes. Ele descreve os presentes de casamento que lhe foram dados pelos Medici de Florença, não só em carta à Duquesa Gonzaga, mas também noutra carta, do mesmo dia, ao Duque Ferdinando:

Fui presenteado pela Sereníssima Madame Mãe com 16 braços de tela de ouro com 80 braços de trilhos, rendas de ouro, e da Sereníssima Arquiduquesa de um par de brincos com diamantes para presentear minha esposa e a mim como dois servos humilíssimos de Vossa Alteza Sereníssima.³⁷(in Kirkendale, 1986, p. 371).

³⁴ *Al mio arrivo qui in Fiorenza . . . non ho trovato il Sigr. Gabbriello Chiabrera.*

³⁵ *Il desiderio grande, ch'io haveva, e dividere e di trattare col Sr Gabriello Chiabrera, e di darli la lettera di S.A.S. e di condurlo meco m'hanno fatto in pochi tempo giungere a Savona. Chiabrera dice che rihavendo la sanità spera di venire costa a settembre. Egli è vecchio, ma non tanto che ancora non possa fare um símile viaggio.*

³⁶ *Suplico parimente V.A.S a farmi gratia di fare ordinare a D. Bartolomeo Crescenzo curato di Sto Stefano, parrocchia dove habito in questa città, a cui lasciar ordine e'l modo che faccia presto le denunzie del mio matrimonio costa.*

³⁷ *Sono stato regalato dalla Sereníssima Madama Madre di 16 bracciadi tela d'oro com 80 braccia di fornimento di passamano, a trina d'oro, e dalla Sereníssima Archiduchessa di um paro di orecchine com diamanti per favorirela mia sposa e me e come ambidue servi humilissimidi V.A.S.*

Seu casamento foi celebrado em 04 de setembro de 1621, em Pistoia, e descrito por ele, dois dias depois, em carta endereçada ao Duque Ferdinando:

Com a graça de Deus dei o anel em Pistóia ontem a minha Senhora Alessandra na casa da Senhora Polissena Gatteschi sua mãe com a presença de muitos Cavaleiros e Damas com meu gratíssimo gosto e me rejubilei e terminou a noite felizmente e com muitas honras após o casamento, esperando de Deus ter toda consolação dessa cara e amadíssima companheira minha e que a conheça e veja que estimada Dama de grandíssimo garbo verdadeiramente é.³⁸(in Kirkendale, 1986, p. 371).

Poucos meses após seu casamento, em 03 de janeiro de 1622, Rasi morre vítima daquilo que foi descrito como uma “fatal febre”. O epitáfio de Rasi, uma honra adequada, foi composto por Chiabrera, o mais importante poeta da monodia depois de Rinuccini, cuja carreira transcorreu tão entrelaçada com aquela do nosso *nobile aretino*:

La bella cetra, che scolpita splende
 In questi marmi, ti può far sicuro,
 Che il Rasi, qui sepolto, era maestro
 Dell'amabile arnese. O lieto l'Arno,
 E lieto Il Mincio, che d'udir fu degno
 Il suon soave, che mai non sentiro
 Le bellissime rive dell'Eurota.
 Negli anni antichi. S'egli alzava il canto,
 Sorpresi all'armonia dell'aurea você,
 Taceano il venti, e s'arrestavam l'onde,
 E chinavano i pin l'altre cime.
 Perocché egli soleva, non la faretra
 Dell'alato figliuol di Citerea,
 Ma cantar degli eroi l'alme corone.
 Or voi cortesi, che per via passate,
 Di voi prendavi il duol: l'altre lusinghe
 Delle Sirene, e dell'Aione Muse
 Mai più non siete per udire in terra.

A bela harpa, que esculpida brilha
 Nestes mármore, lhe dá a certeza,
 De que Rasi, aqui sepulto, foi mestre
 De seu instrumento precioso.
 Feliz foi o Arno,
 E também o Mincio,
 Que de ouvir foram dignos,
 O doce som, que jamais ouviram
 As belíssimas costas da Europa.
 Nos anos antigos, se ele se alçava ao canto,
 Surpresos com a harmonia
 De sua voz dourada,
 Calavam-se os ventos,
 Estancavam-se as ondas,
 E curvavam-se os pinheiros
 Por sobre as montanhas.
 Porque ele possuía,
 Não a alfaia do alado filho de Citerea,
 Mas o cantar dos heróis que as almas coroam.
 Oh vós corteses, que pelo caminho passam,
 De vocês tomava a dor: as outras adulações
 Das sereias, e das musas aônidas
 Não estarás mais na terra para ouvir.³⁹

³⁸Con la gratia de Dio diedi l'anello in Pistoia hieri l'altro alla Signora Alessandra mia in casa della Signora Polissena Gatteschi sua madre com l'intervento di molte gentil huomini e gentil donne com mio grandissimo gusto et hieri seco mi comunicai e terminai poila será felicemente e com molto honore quando si doveva nel matrimonio, sperando in Dio d'aver ogni consolationi da questa cara ed amatissima compagna da me e da chi la conosce e vede stimata gentil Donna di grandissimo garbo essendo veramente tale.

³⁹ In Kikendale, 1986, p. 376.

Os dois colegas, cada um a seu próprio modo, continuaram o esforço humanista da assim chamada Camerata Florentina: Chiabrera, ao usar métricas gregas na poesia italiana, Rasi, de maneira prática, na renovação da antiga personificação de poeta, compositor e cantor. Com isso, Rasi não somente interpretou o papel de Orfeu, mas trouxe ao público da época a impressão de que ele próprio tornava-se uma representação viva do cantor-poeta, graças a seu domínio excepcional do canto e da poesia, de modo semelhante ao personagem que incarnara na ópera de Monteverdi.

3. MÂNTUA

Rasi passou a maior parte de sua vida sob a égide da corte do Duque de Mântua, servindo a este como músico e também como recrutador de talentos musicais em outras cortes italianas. O ambiente deste local, com seus teatros, igrejas e o estímulo dado à música e às artes principalmente durante o período de governo de Vincenzo Gonzaga, possui grande relevância para a vida do cantor aretino, posto que foi lá que se deu grande parte de seu florescimento como artista.

A cidade italiana de Mântua situada no norte da Itália foi governada pelos Gonzaga desde o início do século XIV até o início do século XVIII. Rasi, como servo, passou pelos governos de três Duques: Vincenzo I (1562 – 1612); Francesco IV (1586 – 1612) e Ferdinando I (1587 – 1618). Apesar de relativamente menor do que os outros ducados existentes na Itália, sua posição estratégica, situada bem em meio a uma série de importantes rotas comerciais, aliada à boa administração de seus governantes a tornaram, no início do século XVII, uma cidade que rivalizava principalmente no que diz respeito às atividades culturais, com outros grandes centros urbanos. Como vimos, o reinado de Vincenzo Gonzaga teve como preocupação o estabelecimento de uma cultura musical e teatral de caráter profissional em seu Ducado a exemplo de Ferrara, Nápoles, Roma, Veneza, Florença e Savóia⁴⁰.

3.1 OS TEATROS DE MÂNTUA

Registros históricos tais como cartas, prefácios de edições de obras musicais, teatrais e libretos antigos contidos nos arquivos estatais de Mântua e na Biblioteca Central de Florença indicam que a cidade foi muito profícua em termos teatrais e musicais. Isso guardava relação com a boa estrutura física oferecida pela cidade para espetáculos em geral. Segundo Susan Parisi (1989, p. 239), a maior parte das produções dramáticas se dava no teatro ducal, também chamado de *Teatro di Corte* ou *Scena de Castello*, em razão de sua localização adjacente ao castelo de *San Giorgio* na parte construída mais recentemente do Palácio Ducal Mantuano, denominado naqueles dias de corte nova. Esse primeiro edifício, construído na metade do

⁴⁰ Para maiores informações sobre a política, desenvolvimento econômico, conquistas culturais bem como dados estatísticos sobre população e forças militares dos mais importantes Estados italianos na primeira parte do século XVII ver Quazza, R. *La preponderanza spagnola 1559 – 1700*. 2ª Ed. Milão: Vallardi, 1950.

século XVI, foi destruído por incêndios, nos anos de 1588 e 1591. Contudo, uma descrição de suas instalações encontra-se preservada em um poema de Raffaello Toscano ⁴¹. Em frente ao palco se encontravam arquibancadas semicirculares que chegavam quase ao teto situadas aos lados e ao fundo. No palco, um fundo ricamente decorado mostrava uma perspectiva da cidade com palácios, torres, templos e figuras da vida real.

Após os incêndios um novo teatro foi construído no mesmo lugar, por volta de 1596. Este teatro existiu até meados do século XVIII. Sua descrição não permanece para a posterioridade, mas segundo Pirrotta (1984, p. 36), era sem dúvida também em formato semicircular com arquibancadas nas laterais, que ao fundo eram reservadas para as mulheres. Ao centro, no chão, havia bancos para os homens e uma plataforma elevada ao fundo para uso da família real. O espaço entre estas estruturas e o palco era usado para danças ou ainda para os músicos instrumentistas. O palco era elevado e embaixo dele havia um salão que se comunicava com este por intermédio de um alçapão.

Outro teatro, mais modesto, ficava localizado na cidade propriamente dita e era chamado de *Scena Pubblica*. Como descreve Paolo Carpeggiani (1975, p. 233), este teatro era regularmente utilizado por companhias profissionais de atores. Entre muitas dessas companhias podemos citar os *Gelosi*, dirigidos por Francesco Andreini, cuja atriz principal foi Isabella Canali (logo conhecida pelo sobrenome do marido, Andreini); os *Uniti*, de quem aparentemente o próprio duque Vincenzo Gonzaga era empresário e os *Desiosi*. Depois de 1600, as maiores companhias a atuar ali foram os *Fedeli*, dirigidos por Giovanni Battista Andreini tendo sua esposa Virginia Ramponi (logo também Andreini por casamento) como atriz principal. Virginia Andreini foi responsável por cantar o papel de Ariadne na ópera *Arianna* de Monteverdi e Rinuccini na qual também cantou Francesco Rasi os papéis de Apolo e Baco; os *Accesi* eram dirigidos por Pier Maria Cecchini e os *Confidenti* por Flaminio Scala⁴².

3.2 OS AMBIENTES PALACIANOS E AS CASAS DA NOBREZA

Apesar da existência desses teatros, aposentos palacianos e residências privadas também serviam como locais para espetáculos. Nos arquivos estatais de Mântua encontra-se uma carta de um certo Piero Calendario endereçada à corte propondo a Torquato Tasso que se

⁴¹ O poema de Toscano intitulado *L'edificazione di Mântua* datado de 1586 é citado na obra de Paolo Fabri, *Gustoscenico a mantovanel tardo rinascimento* p. 19.

⁴² Para maiores informações ver Carpeggiani, P. *Teatri e apparatiscenici alla corte dei Gonzaga traseicento e settecento*. Vicenza: Palladio, 1975.

mudasse dos aposentos que ocupava no Palácio Ducal para que ali fosse encenada uma produção organizada pelo então Duque Vincenzo⁴³. Fenlon (1980, p. 549), conta que a estréia do *Orfeo* de Monteverdi e Striggio, protagonizada por Francesco Rasi, em 1607, também ocorreu em um cômodo do palácio. Especula-se que o aposento da irmã viúva do Duque Vincenzo, Margherita, Duquesa de Ferrara, foi o escolhido para o evento. A peça de Frederico Follino *Pitti sprezzato da borca e convertito in pino*, que necessitava de um elenco de 60 pessoas, se deu em sua própria casa após um banquete, em 1610.⁴⁴ Segundo Susan Parisi (1989, p. 984), por volta da mesma época, Gabriele Bertazzolo recomendou que um *intermeddi* de sua autoria fossem apresentados no *Palazzo* do Sr. Ghisi, dada a sua capacidade de comportar seiscentas pessoas.

De acordo com Paolo Fabbri (1994, p. 387), também eram utilizados espaços ao ar livre para apresentações. Torneios com grandes cenários eram geralmente encenados na *Piazza Sordello* ou no pátio do *Palazzo del Te*, situado no limite mais ocidental da cidade. Fabbri segue descrevendo que o lago atrás do castelo também servia como palco para certos eventos, em particular para demonstrações náuticas com fogos de artifício, sendo que o mais elaborado de todos eles foi montado para o casamento do Príncipe Francesco Gonzaga, em 1608.

Como se pode perceber, muita da música composta naquela época não se destinava a grande platéias, mas para a comodidade do *salotto*, da sala pequena, íntima, onde seria possível a apreensão de todas as nuances, expressas a pouca distância do ouvinte. O consumo desse tipo de espetáculo por aqueles que não eram membros efetivos da nobreza, passa a acontecer na segunda metade do século XVII na ópera pública em Veneza.

Graças ao ambiente íntimo dos aposentos palacianos, esta música, com todas as suas impressionantes nuances e sutilezas, podia ser apreendida com precisão, ao contrário do que hoje um cantor se veria exposto, em grandes salas de concerto. As salas, pertencentes aos nobres eram abertas a seus convidados aristocratas e comerciantes de grande riqueza, geralmente em eventos comemorativos e datas especiais. Mesmo os eventos de maior envergadura como alguns dos mencionados acima eram destinados a espectadores membros de uma classe privilegiada. A música profissional era uma forma de arte cara e restrita à elite que podia por ela pagar. A performance amadorística, bastante característica do período

⁴³ *Heiri sera fui dal Ser.mo. S. Principe a parlarli per la comedia dove stà Il S. Torquato Tasso per aversene a servir per Il S. Marchese così Il Ser. O Sr. Principe mi dissi che si contentava che si levassema que dovesse provedere daltra stanza. Così ho pensato da farli dar quella del modenese o quella sopra la cosina nova si purelo potra contenta reessendo anco sospetoso come disse il Ser.mo S. Principe e così com mancare de procurar che si levi l'altro non mi ocorre a dirli per ora.*

⁴⁴ Carta de 03 de julho de 1610, publicada em Ademollo, A. *La Bella Adriana*. Padua: Liviana, 1974.

medieval e da renascença, continua a existir na casa das pessoas comuns que juntas entoavam os madrigais polifônicos escritos com esse propósito, como veremos a seguir. Contudo, a nova música que surgiu a partir do final do século XVI e início do século XVII ficou restrita à nobreza que a financiou.

3.3 A IGREJA COMO ESPAÇO PARA MÚSICA

Não podemos nos esquecer da importância dos espaços eclesiásticos e da própria Igreja na produção e difusão musical da época. Marani (1968, pg. 345) explica que a catedral de *San Pietro* em Mântua, originalmente construída no século XI, teve sua reconstrução iniciada em 1545, segundo projeto de Giulio Romano⁴⁵ e foi terminada sob os auspícios de Giovan Battista Bertani, na primeira década do século XVII. A capela principal continha um órgão construído por Costanzo Antegnati, por volta de 1600.

De acordo com Susan Parisi (1989, pg 780), por mais de meio século, músicos mantovanos serviram simultaneamente na corte e na catedral de *San Pietro*. Em seu auge, em 1565, a corte e a capela da catedral empregavam cerca de trinta e dois cantores. Contudo, em 1580, depois do estabelecimento da Igreja de Santa Barbara como sendo a oficial do Ducado e a formação de seu quadro de músicos próprio, as capelas foram separadas. A catedral de *San Pietro* e a Basílica Ducal também se tornaram autônomas em um sentido mais amplo. Seus corpos gerenciais tinham jurisdição sobre dinheiro, terras, assuntos internacionais incluindo os relativos à música. Após a separação, *San Pietro* deixou de contratar cantores profissionais de fora. Entretanto, da mesma forma como ocorria no período anterior à separação, motetos polifônicos e missas continuaram a ser cantadas nesta catedral. Documentos do início do século XVII contidos nos arquivos históricos estatais e eclesiásticos de Mântua mencionam “remuneração para cópias dos motetos para cantores”, “concerto de janelas onde os livros de canto se encontram armazenados”, “cópia de um livro de lamentações para a semana santa”, “reparos nos livros do coro”, “cópias de iniciais nos livros do coro”.⁴⁶

Prizer (1978, p. 234) revela que o número de funcionários da *San Pietro* era de aproximadamente 90 pessoas no início do século XVII. Além do pessoal eclesiástico propriamente dito, havia também um maestro de capela, um organista e seis *mansionari*, responsáveis por cantar nos ofícios e oferecer as tonalidades durante as cerimônias religiosas.

⁴⁵Giulio Pippi (apelidado de Giulio Romano) foi um pintor e arquiteto do Renascimento italiano, tido como maneirista.

⁴⁶ Prizer, W. *La capella di Francesco II Gonzaga e la musica sacra a Mantova nel cinquecento e seicento I*. Mantova: Edigraf, 1978.

Com a ausência de cantores alheios ao quadro da catedral, seria possível que esses *mansionari* fossem também cantores de polifonia. Os livros de música pertencentes a essa Igreja desapareceram. Contudo, alguns dos livros pertencentes à Basílica de Santa Barbara contendo missas e motetos, salmos para vésperas, Magnificats, lamentações e outras peças sacras datadas de antes da fundação da Basílica podem ter pertencido a *San Pietro*. De qualquer forma, para Parisi, (1989, p. 782) é quase certo que esse tipo de repertório continuou a ser cantado em San Pietro durante a vida de Rasi.

A Igreja de Santa Barbara, nomeada em honra da santa patrona dos Gonzaga, foi construída entre 1562 e 1565, durante o reinado de Guglielmo de Gonzaga. A estrutura foi idealizada por Giovan Battista Bertan e erigida ao lado do Castelo *di San Giorgio* dentro do complexo de estruturas palacianas. Jeppesen (1950, pg. 22) revela que a música composta para esta igreja incluiu missas polifônicas com base nos cânticos de Santa Barbara, com autoria de Pierluigi Palestrina. No início do século XVII, a igreja empregava cerca de sessenta e quatro funcionários, entre eles um organista e oito cantores profissionais em média, bem como um copista. Os deveres de cada um desses funcionários se encontram bem delineados em manuscritos da época do Duque Guglielmo, um deles com instruções específicas sobre as tarefas a serem desempenhadas durante os serviços eclesiais, mencionando ainda em que momentos e por quem os cantos deveriam ser executados.⁴⁷

Como nos relata Parisi (1989, pg. 798), a coleção de música dessa igreja, com cerca de 280 peças, é uma testemunha do alto valor dado à música em meio aos serviços religiosos. Quase toda a forma de música da época era posta em uso na Igreja de Santa Barbara. Missas, motetos, Magnificats para quatro, cinco, seis e mais tarde para oito vozes eram largamente executados. Também podiam ser ouvidos salmos, hinos, litânias, *Te deums* e paixões⁴⁸.

Nenhum autor encontrou referências sobre a presença de Rasi como cantor nas igrejas mencionadas. No entanto Parisi (1989, pg. 798) afirma que muito embora houvesse uma divisão administrativa entre o serviço musical nas igrejas de Mântua e aqueles referentes à corte própria dita, sempre houve um flúido movimento dos músicos que se apresentavam juntos principalmente em eventos oficiais de grande magnitude. Segundo o autor seria possível que Rasi, Campagnolo, Isachino De'lla Profeta e outros membros do quadro de músicos da Corte dos Gonzaga tenham também se apresentado nas igrejas mantuanas.

⁴⁷In Parisi, 1989, p. 799.

⁴⁸ Todos os manuscritos se encontram no arquivo histórico diocesano da Basílica de Santa Barbara (in Parisi, 1989, p. 823).

4. AS VIAGENS DE RASI E DO DUQUE DE MÂNTUA

No ano de 1599 e novamente em 1608, o Duque Vincenzo Gonzaga empreendeu viagens oficiais aos Países Baixos. Claudio Monteverdi e Francesco Rasi participaram juntos na primeira delas. Na segunda, apenas Rasi acompanhou seu Senhor. Poucos documentos existem a respeito dessas viagens, de acordo com a bibliografia disponível, ainda menos se sabe sobre as atividades musicais praticadas em seus cursos. A participação de Monteverdi só pode ser identificada a partir de uma única frase contida em suas cartas: “...se a sorte me chamou para o serviço de sua Sereníssima Alteza em Flandres.”⁴⁹

Da participação de Rasi, em 1599, há apenas uma menção de seu pai Ascanio que afirmou ter Jacopo Corsi lhe mostrado cartas a ele enviadas por Rasi de Antuérpia: “Será muito bem vinda vossa visita, e a de todos os seus amigos, em particular a do gentilíssimo senhor Jacopo Corsi que muitas vezes mostrou-me suas cartas de Antuérpia.”

⁵⁰Afortunadamente sobre a viagem posterior (1608), algumas das cartas de Rasi ainda se encontram preservadas.

O mecenato dos Gonzaga em favor de artistas flamengos nessa época é bastante conhecido. Vincenzo recrutou o artista Francois Pourbus⁵¹ em Bruxelas nesse período e Pedro Paulo Rubens⁵² no ano seguinte. Para Parisi (2002, p. 275) nas duas décadas subseqüentes os Gonzaga se tornariam patronos de mais de uma dúzia de artistas provenientes daquela região, entre eles: Jan Van Achen, Jan Bruegel, Pieter Bruegel, Paulo Bril, Antonio Van Dyck, Giovanni Pitore, Jan Boulogne, Joris Hoefnagel, Jan Sadeler, Justus Sustermans e Frederico Valkenborch. Dessa forma, a escassa informação a respeito do intercâmbio musical entre as cortes de Mântua e Bruxelas do Arquiduque Alberto e sua esposa espanhola Isabella (filha de Felipe da Espanha) nos chama a atenção.

Susan Parisi (2002, p. 275), após análise da documentação contida nos arquivos estatais mantuanos sobre essas duas viagens constatou que existe muito pouca informação em

⁴⁹*Se fortuna m'há fatto chiamare nel servizio di sua Altezza Serenissima in Fiandra.* Carta de Claudio Monteverdi enviada de Cremona para Annibale Chieppio em Mântua, 02 de dezembro de 1608, in E.LAX, *Claudio Monteverdi Lettere*. Florença, 1994, p. 5 – 6.

⁵⁰*Ci sarà gratissima la vostra visita, a tutti gli amici vostri, et in particolare al gentilissimo Signor Jacopo Corsi, quale m'há più volte mostro le lettere d'Anversa...* Carta de Ascanio Rasi em Florença para Francesco Rasi em Mântua de 15 de novembro de 1599. (Mântua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga n. 1121)

⁵¹Frans Pourbus the younger (1569–1622) foi um pintor flamengo nascido em Antuérpia e falecido em Paris. Também foi conhecido como "Frans II".

⁵²Sir Peter Paul Rubens (Siegen, 28 de junho de 1577 – Antuérpia, 30 de maio de 1640) foi um pintor flamengo proponente de um estilo extravagante que enfatizava movimento, cor e sensualidade. Ele é conhecido por suas obras contra-reformistas, retratos e pinturas históricas de assuntos mitológicos e alegóricos.

relação ao papel que os músicos levados na comitiva do Duque de Mântua desempenharam. Ao se debruçar sobre os arquivos que encontrou em Bruxelas, algumas informações vieram à luz. As evidências por ela colhidas nos permitem vislumbrar o cotidiano dessa grande viagem ao lado de um príncipe da estatura de Vincenzo, e nos fazem refletir sobre o papel de Rasi como cortesão e músico. Os relatos dessa viagem nos oferecem dados sobre estes papéis sociais, e muito embora não determinem o seu lugar, são evidências importantes.

4.1 A VISITA DE ALBERTO E MARGARIDA

Pouco antes de sua morte, em 1598, Felipe II da Espanha havia programado dois casamentos dinásticos: o de sua filha Isabella com o Arquiduque Alberto, governador da Holanda espanhola, e o de seu filho e herdeiro Felipe III, com a prima de Alberto, Margarida de Áustria, filha do Arquiduque de Styria e neta do Imperador Ferdinando I.

Garchard (1982, p. 497) afirma que no outono e inverno de 1598 – 1599 Alberto acompanhou Margarida em uma jornada cerimonial à Espanha, onde o casamento de ambos seria celebrado. Ele viajou para o sul a partir de Bruxelas e a encontrou em Trento, dali seguiram juntos pelo norte da Itália visitando formalmente Ferrara, Mântua, Milão, Pávia e finalmente Gênova, de onde partiram de navio rumo a Espanha. Três semanas após sua chegada, os casamentos dos dois casais foram celebrados em 18 de abril de 1599 em Valência, muito embora o Papa já tivesse abençoado as duas uniões em Ferrara em novembro de 1598, tendo Isabella e Felipe sido representados por procuração.

Para Parisi (2002, p. 278) a visita do Arquiduque e sua prima a Ferrara e seu comparecimento às festividades em sua honra atraíram centenas de convidados. Como muitos outros soberanos em rotas análogas fizeram, nessa ocasião, Vincenzo Gonzaga convidou Alberto e Margarida para aceitar sua hospitalidade em Mântua. A autora afirma que a recepção em 20 a 24 de novembro de 1598, foi uma das mais opulentas da jornada de Alberto e Margarida. Uma nova galera foi construída por ordem de Vincenzo especialmente para eles, bem como novos bucentauros⁵³ foram trazidos de Veneza. Nos portões da cidade foram erigidas estátuas dos legendários fundadores de Mântua juntamente com uma inscrição de boas vindas. Construções feitas ao longo da rota de recepção incluíam representações das sete

⁵³O Bucentauro era a galera oficial de estado do Duque (Doge) da República de Veneza, na qual embarcava uma vez por ano, no dia da Ascensão, para celebrar e festa da união de Veneza com o mar. O nome de *Bucentauro* provem do Veneciano, *buzino d'oro* (barco de ouro), latinizado durante a Idade Média *parabucentaurus*, nome de uma criatura hipotética mitológica similar a um Centauro, porém com corpo bovino.

províncias italianas pertencentes à Espanha. De acordo com Parise (2002 p. 282) casamentos dinásticos eram importantes na época por razões de estratégia diplomática e por questões de Estado. A união por matrimônio de duas importantes casas dinásticas assegurava, além da paz entre dois países, acordos comerciais que os beneficiariam mutuamente. Para a autora essas ocasiões eram para os músicos da época uma importante oportunidade de trabalho e de exposição de talento pessoal por meio da performance musical.

Na Igreja de *San Andrea*, por sobre um grande arco, foi posta uma grande pintura do futuro Rei Felipe III e sua Rainha Margarida, com a *Fortuna* ajoelhando-se diante deles, enquanto dentro da catedral, tapeçarias demonstravam a genealogia da casa real austríaca. Margarida recebeu as chaves da cidade em uma bandeja de prata. De acordo com Parisi (2002, pg. 284) muita música foi apresentada durante esta visita. Para Rasi, tal oportunidade não deve ter passado despercebida. Muito embora nessa época ele já tivesse conhecido Roma, Veneza e a Corte de Ferrara, esse foi sem dúvida o primeiro evento de relevância internacional do qual ele teria participado como cantor. Essa importante oportunidade poderia render a ele mais notoriedade e ainda a possibilidade de obter trabalho e reconhecimento em cortes estrangeiras caso tenha se apresentado como solista. Contudo a ausência de descrições sobre essa participação não nos permite afirmar com certeza se ele teve ou não um papel de destaque.

O palácio Ducal foi decorado em sua entrada com estátuas alegóricas representando a paz, a fortuna, a eternidade e a alegria⁵⁴. Mais tarde houve uma caçada a javalis, e a seguir uma exibição da coleção de antiguidades e relíquias santas do ducado. Algumas delas foram presenteadas a Margarida e a sua mãe. As festividades de recepção incluíram também uma performance do *Il Pastor Fido* de Guarini. Esse *intermedi*, para Mozzarelli (1992, p. 89) foi encenado nessa oportunidade de forma a simbolizar a união matrimonial de Margarida e Felipe III. O recentemente falecido Felipe II foi representado pela figura de Júpiter aprovando dos céus, o casamento. O maquinário utilizado mereceu elogios à parte e os números musicais foram exaltados por sua inovação.

Ian Fenlon (2009, pg. 92) nos revela que *Il Pastor Fido* foi composto por Guarini provavelmente entre 1580 e 1585, momento a partir do qual circulou pela Itália em manuscrito até ser publicado em 1590.⁵⁵ O interesse de Vincenzo Gonzaga em relação a essa

⁵⁴ As descrições contidas nessa parte do trabalho encontram-se em diversos documentos históricos compilados por Parisi, 2002.

⁵⁵ Há alguma controvérsia no tocante à época da composição e circulação dessa obra. Alguns afirmam que ela foi concebida em 1569. Contudo a concepção mais aceita é a de que Guarini tenha dado início à composição em algum momento entre 1580 e o início de 1581, movido, ao que tudo indica, pela publicação de *Aminta* de Tasso

obra data de 1584, quando tomou conhecimento de seu ineditismo na corte de Ferrara, onde uma tentativa frustrada de sua encenação ocorreu. Em 04 de abril desse ano o Duque de Mântua solicitou a Guarini uma cópia do manuscrito esperando que a peça pudesse ser produzida como parte das celebrações de seu casamento com Leonora di Medici. Guarini gentilmente apresentou sua recusa afirmando que o quinto ato e todos os coros nele contidos ainda não tinham sido musicados. A questão, entretanto foi reavivada na mente de Vincenzo em 1591, por sua então amante a Marqueza de Grana.⁵⁶ Em 1591, ele ordenou, muito provavelmente por influência dela, a seu secretário, Annibale Chieppio, que contatasse Guarini novamente, agora que *Il Pastor Fido* já se encontrava publicado. Após algumas tentativas fracassadas, a obra completa foi finalmente encenada, como vimos a pouco, na presença de Alberto e Margarida tendo Rasi no elenco cantando acompanhando-se da teorba no papel de Silvio.

4.2 AS VIAGENS DE VINCENZO

Vincenzo afirmou que ambas as viagens empreitadas (1599 e 1608) tiveram como motivo principal razões médicas.⁵⁷ Por isso teria visitado as famosas águas termais e medicinais de Spa, ao norte de Lieja. Qual seria então o motivo de se ter nessa viagem a companhia de artistas como Rasi e Monteverdi?

A primeira viagem de Vincenzo teve início, em 04 de junho de 1599, apenas duas semanas após a conclusão das festividades das núpcias de Alberto e Isabella. O casal real recém formado, para sua lua de mel, foi para Gênova e depois Milão, retornando a Bruxelas em 22 de julho do mesmo ano, algumas semanas após o início da viagem de Vincenzo. Este teria viajado quase pela mesma rota que o Arquiduque Alberto percorreu oito meses antes para se encontrar com sua então noiva na Espanha. A comitiva mantuana, mais à frente, e a do Arquiduque Alberto percorreram caminhos idênticos a partir da Basileia rumo ao norte, parando em alguns dos mesmos lugares com uma diferença de cinco semanas de viagem entre eles.

em 1581 por Aldine. Para maiores informações ver D'ANCONA, *Le origini del teatro Italiano*, Turin, 1981 – p. 535 – 575.

⁵⁶ Inez Argota, esposa do Marquês Prospero del Carretto, tornou-se amante de Vincenzo Gonzaga em algum momento no ano de 1587. Sua correspondência sugere que entrou em contato com a Corte de Mântua em 1581. Seu período de ascendência na corte parece ter ocorrido a partir do ano de 1590 quando demonstrou forte interesse no trabalho de Guarini. Foi também grande entusiasta de Wert que dedicou a ela seu *Il décimo libro di madrigali a cinque voci* (Veneza 1591) e a antologia poética *Tesoro delle ninfe* de 1593.

⁵⁷ PARISI, 2002, p. 277.

Ambas as viagens, de 1599 e a de 1608, levaram os mantuanos primeiramente a Insbruke via Trento, onde eles foram recebidos por bispos e cardeais. Rasi nos revela que em Trento, em 1608, o Duque Vincenzo ganhou ao participar de jogos de azar. As palavras do próprio Rasi são as seguintes:

Sua Alteza Sereníssima foi recebida em Trento pelo Senhor Cardeal e ali se banquetearam lautamente e após, sua Excelência Don Antonio jogou e perdeu para Sua Alteza nas cartas que recebeu considerável quantia em dinheiro, prontamente paga pelo Senhor Carlo Rossi na presença de todos os príncipes.(in Parisi, 2002, p. 270).⁵⁸

Essa descrição oferecida por Rasi nos sugere a possibilidade de que ele presenciou de perto os fatos narrados. Não se pode precisar qual papel ele representou nesse momento particular em que um banquete era oferecido ao Duque de Mântua em honra a sua visita e estada em Trento. É possível que Rasi, em seu papel de músico, tenha se apresentado para o entretenimento dos comensais. Contudo, caso ele não tenha atuado como cantor, sua presença entre príncipes em um evento dessa magnitude, caso concreta, é um bom indicativo do prestígio que gozava juntamente a seu senhor e sua conseqüente importância como artista na Corte Mantuana.

Gachard (1982, p. 475) afirma que oito meses antes, o Arquiduque Alberto passou por Insbruke a caminho do sul. Seu cronista, Gilles du Faing, encontrou a corte bastante reduzida em razão da morte do Arquiduque Ferdinando II, em 1595, cuja viúva era Anna Caterina, irmã de Vincenzo. Nessa corte, composta por cerca de 100 pessoas, as únicas atividades descritas pelos mantuanos foram a participação de Vincenzo em uma procissão de Corpus Christi e excursões a localidades próximas para pesca e refeições. Rasi nessa ocasião se encontrava hospedado na casa do Barão Molinara e cantou para a corte em uma das noites em que lá passaram. Ele relata essa ocasião em carta escrita ao irmão do Duque Vincenzo, o então Cardeal Ferdinando Gonzaga. Juntamente com suas palavras Rasi também encaminhou uma canção composta durante a viagem.

⁵⁸*Sua Altezza Serenissima fu ricevuta in Trento dal Signor Cardinale e quivi si desinò lautamente e doppo disinare Il prelibato Don Antonio gioco e perde com Sua Altezza alle carte ricevendo considerabili suoma in denari le quali gli furono sborsate dal Signor Carlo Rossi presenti tutti i principi.*

Chegamos a Insbruke pela manhã na casa do Barão de Molinara onde ficamos todos – eu inclusive – num total de dez dos nossos, depois à noite na corte fui eu a começar e a fazer minha parte com honra. Mandarei uma canção por mim composta no caminho inspirada na solidão e no murmúrio das muitas cascatas... (in Parisi, 2002, p. 279).⁵⁹

Os mantuanos passaram por Lindau, Constância e pela Basiléia aonde chegaram na primeira viagem em 2 de julho de 1599 e, na segunda, em 07 de julho de 1608. Na primeira viagem a comitiva do Duque teve problemas nas montanhas e, na viagem posterior, tiveram de lidar com a chuva e a neve, como descreveu Antonio Costantini, um dos integrantes da comitiva mantuana:

Essa manhã cheguei aqui na Basiléia com saúde, pela graça de Deus, mas após uma viagem muito ruim, tendo encontrado de Belizona até aqui uma péssima estrada, não apenas as montanhas de São Gotardo estavam cobertas de neve, mas ao passar por elas nevou em minhas costas quase sem parar, e ao transpor a montanha choveu continuamente. (In Parisi, 2002, p. 280).⁶⁰

Por outro lado, Fernando Persia, também membro da comitiva mantuana, faz comentários mais positivos em relação à viagem, a um importante aspecto da sociedade Suíça e sobre as boas vindas oferecidas a Vincenzo:

Na viagem vimos Kempten, Lindau, Constância com seu lago, e por fim Basiléia, todas as cidades próximas de Constância onde vivem com liberdade de pensamento. Em todas essas cidades e em outros castelos Sua Alteza é sempre recebida e presenteada com vinho, grãos e peixe (In Parisi, 2002, p. 378).⁶¹

⁵⁹*Arrivamo in Ispruc la mattina in casa del Barone di Molara dove mi trovai anch'io essendoci dieci de' nostri e poi la sera in corte e certamente per cominciar da me che per la parte mia fece honore. Manderó una Canzonetta fatta da me per la via dalle solitudini e dal mormorio di tanti ruscelli...*

⁶⁰*Questa mattina sono arrivato qui a Basilea con salute per la Dio grazia, ma con cosi cattivo viaggio havendo trovatta da Bellinzona in qua pessima strada, la montagna di San Gottardo non solo carica di neve, ma nel passarla quase di continuo mi nevicò addosso et di sopra passata la montagna ho avutto continoue pioggie.*

⁶¹*Nel viaggio habbiamo veduto Chempta, Lindo, Constanza com suo lago, et infine Basilea, tutte città vicine da Constanza in poi che vivono com la liberta della concienza. In tutte queste città, et altri castelli Sua Altezza è stata sempre ricevuta, incontrata, et presentata di vini, biade et pesci.*

Rasi, em carta para Ferdinando Gonzaga, em 16 de julho de 1608, afirma que Vincenzo foi recebido em Constância pelo Conde Marco Altemps e nos traz diversos detalhes interessantes em relação a suas impressões das cidades visitadas:

Nós chegamos a Constância onde Sua Alteza foi recebida na casa do Senhor Conde Marco Altemps onde ouvi instrumentos e excelentíssimos *chitarroni*, tendo ele muito prazer em oferecer gentilezas. Sua Alteza me disse que ele desejava muito me conhecer... Conduzimo-nos para Basiléia e às 13 horas do dia seguinte embarcamos novamente para Strasburgo onde chegamos após dois dias de viagem. Ambas são belas, e possuem duas belíssimas igrejas, e naquela da Basiléia há os túmulos de vários grandes homens, ancestrais católicos e heréticos modernos em principal a de Erasmo de Rotterdam com belíssimas inscrições. Na mencionada cidade de Strasburgo fui a uma riquíssima e populosa feira, a mais bela que já vi em minha vida com todas as delícias que alguém pode desejar. Aqui ninguém ficou acomodado em hospedarias, mas sim em casas particulares e Sua Alteza foi lautamente presenteada como em todas as outras cidades. (In Parisi, 2002, p. 281).⁶²

As afirmações de Rasi nessa carta, caso verdadeiras, revelam se não sua importância, sua notoriedade considerando o fato de que o Conde Altemps já conhecia sua fama e desejava conhecê-lo pessoalmente, mostrar a ele seus instrumentos musicais e ouvir sua voz acompanhando-se dos mesmos. Em 1608 Rasi já possuía fama internacional. A notícia de que Altemps gostaria muito de conhecê-lo chega até Rasi pelo próprio Vincenzo, demonstrando haver entre eles um relacionamento mais próximo.

O fato de Rasi escrever continuamente para Francesco Gonzaga, durante a viagem de 1608, apresentando não somente descrições das cidades, suas igrejas e túmulos, mas também informando sobre os acontecimentos, nos parecem bastante significativo. Rasi, apesar de estar na companhia de Vincenzo, seria sábio em manter boas relações com seu sucessor e futuro mecenas. Uma série de cartas oferecendo a Ferdinando um relato sobre os passos de Vincenzo seria uma boa forma de conquistar o afeto deste. Nessas cartas Rasi também parece aproveitar a oportunidade para se vangloriar de seus “bons serviços”.

⁶²*Arrivamo in Constanza dove Sua Altezza fù ricevuto in casa Del Signore Conte Marco Altemps quivi io senti i istrumenti e chitarroni eccelentissimi diletlandosi egli altro modo de fatte gentilezze, egli per tanto mi disse Sua Altezza desiderava assai di conoscermi... ci conducemmo a Basilea quivi stati la sera e sino alle 13 hore del di seguente c'imbarcammo di nuovo sino ad Strasburgo dove ci ritroviammo doppo due di di camino. Sono tutte due belle, et hanno due bellissimoi chiese, et il quello di Basilea è la sepoltura di diversi grandi uomini cosi cattoloci antichi come anco d'eretici moderni et in particolare Erasmo Rotterdam bellissimoi inscrittioni. In detta città d'Argentina vi fù è una ricchissima e popolarissima fiera la più bella ch'io habbia veduto in mia vita di tutto cio che si puo desiderare di delitie; quivi niuno hebbe luogo d'allogio in hosteria ciascheduno in casa particolare, e Sua Altezza fu lautamente presentata come in tutte l'altre città.*

Em 9 de Julho de 1599, eles chegaram a Nancy, sede da Corte do Duque Carlos III de Lorena que, assim como Vincenzo, era um ardente defensor do catolicismo e das artes. Como relata Rasi, a comitiva do Duque de Mântua foi recebida por Carlos e sua família:

A uma milha de distância da cidade, Sua Alteza foi recebida pelo Senhor Duque sucessor, pelo Cardeal e Duque de Barri seu filho, e de muitos nobres. As saudações foram oferecidas a pé e então Suas Altezas remontaram seus cavalos. Na entrada [do palácio], Sua Alteza foi encontrada pela irmã do Rei da França e recebida com a cerimônia do apertar de mãos e do beijo na face, e o mesmo foi feito pelas princesas e pelas damas principais. Sua Alteza jantou na mesma noite com o Senhor Duque Carlo, com o Senhor Cardeal e Duque di Barri, com a irmã do Rei e com a Princesa. O quarto de sua Alteza é excelente e ricamente adornado (In Parisi, 2002, p. 297).⁶³

Contudo, o comentário sobre a beleza do quarto ofertado a Vincenzo, oferece a certeza de que Rasi tê-lo-ia vislumbrado. O motivo pelo qual nosso cantor teve a oportunidade de conhecer esse aposento na sede da corte de Lorena corrobora a tese de que ele e o Duque possuíam uma relação de alguma forma mais próxima do que aquela mantida com outros servos músicos. Seria pouco provável que o Duque de Mântua, em visita oficial a uma corte estrangeira, tenha convidado a todos para uma visita às dependências reservadas à sua privacidade.

Alberto e Isabella visitariam Nancy cinco semanas mais tarde e, assim como os mantuanos, foram alojados às expensas do Duque Carlos. Os comentários do cronista de Alberto deixam claro que a música teve um importante papel:

No dia seguinte, 17 de agosto. Após o almoço, a duquesa visitou a infante em seu quarto... onde a duquesa cantou e tocou o alaúde. Elas finalmente saíram para o jantar... Durante o jantar houve bela música... então começou o baile... alguns dançaram, como fizeram suas altezas, uma pavane e uma gaillarde... A festa durou cerca de três horas até à meia noite (Gachard, 1982, p. 516).⁶⁴

⁶³*Lontano dalla città un miglio fù l'Altezza Sua incontrata dal Signor Duca sudetto, dal Cardinale et Duca di Barri suoi figli, et da molta nobilita. Si fecero le accoglienze a piedi, et poi rimontate queste Altezze a cavallo... Fù su l'uscio incontrata l'Altezza Sua dalla sorella del Re di Francia et raccolta con la cerimonia del toccarsi la mano, et del baccio nel viso, et così fu fatto dalla Principessa et altre Dame principale. Mangiò Sua Altezza la medesima sera col Signor Duca Carlo, col Signor Cardinale et Duca di Barri, fra la sorella del Re, et fra la Principessa. Siamo trattato nobilissimamente. L'Appartamento per sua Altezza è benissimo, et ricamente addobbato.*

⁶⁴*Le lendemain, 17e d'aoust. L'apresdisner la ducessesem h?fust visiter l'infante en son quartier... ladicte ducesse chanta et toucha du luth. L'on sort enfin pour aller souper... il y eust belle musicque... puis le bal se dressa... quelqu'ungs dansèrent, comme fissent Leurs Altesses, une pavane et une gaillarde, et sur la fin de gaillarde... La feste dura proche de trois heures à minuit...*

Em vista da proeminência da música na corte de Lorena, e particularmente em seu interesse por canções, é provável que nos quatro dias em que lá estiveram, tanto Rasi quanto Monteverdi tenham se apresentado. Contudo, essa afirmação é mais adequada a Rasi já que Monteverdi não era necessariamente um performer, mas um compositor. Há relatos de que nos primórdios de sua carreira foi violinista. De acordo com Sanders (2002, p. 130) Monteverdi foi discípulo de Marco Antonio Ingegneri em Cremona, *Maestro di Capella* na catedral da cidade. Para o autor Monteverdi aprendeu com ele a arte do violino e da teorba.

Não há evidências de nenhum tipo de pagamento ou recompensa ofertada pela corte estrangeira a músicos mantuanos em sua passagem pela cidade, entretanto Parisi (2002, p. 282) afirma que nessa oportunidade *100 escus pistolletas Italii*, equivalentes a 450 francos foram distribuídas pelo Duque Carlos entre os bufões e saltimbancos da “entourage” de Vincenzo Gonzaga, e a mesma quantia acrescida de um franco foi ofertada pelo Cardeal de Lorena, filho de Carlos a três indivíduos a serviço de Vincenzo que não foram nominados. Rasi apresentou-se nessa corte e assim pode ter sido ele um dos agraciados com o favor do Cardeal.

Ao todo, os mantuanos passaram doze dias na Corte de Lorena, em 1599 e, durante esse período todas as suas despesas, um total de 13.324 francos foram sustentadas pelo Duque Carlos. Ao visitarem Nancy novamente, em 1608, permaneceram lá por dez dias e é certo que Rasi apresentou-se à corte nessa oportunidade. Em carta endereçada novamente a Ferdinando Gonzaga, de 08 de agosto de 1608, Rasi nos informa que:

Em Nancy, antes de nossa partida, ocorreu de eu ter cantado a pedido de sua Sereníssima Alteza [Duque de Lorena] e, entre outras coisas cantei pela primeira vez um poema composto em razão da morte do Sereníssimo Carlo, pedido a mim por todas Suas Altezas, em particular pelo Duque Henrique: fui presenteado depois por Sua Alteza com um colar de beloacabamento ao qual considero como uma especial honra, tendo em vista que a Alteza não presenteou a mais ninguém; é bem verdade que Madame Sereníssima doou a todos diversas gentilezas, a maior parte delas anéis; mas eu que menos merecia fui o mais favorecido (In Kirkendale 1986, p. 306).⁶⁵

⁶⁵ *In Nansi avanti la partita nostra m'occorse per richiesta di loro Altezze Serenissime cantare, et havendo io fra l'altre cose cantato la prima volta una poesia fatta per la morte del Serenissimo Carlo, e chiestami da Loro Altezze et in particolare dal Signor Duca Henrico: fu regalato di poi da Sua Altezza d'una collana di vaga fattura il chemi sono attribuito a particolare honore, e favore non havendo L'Altezza Sua donato ad altri che a me; ben è vero che Madama Serenissima há donato a tutti diverse gentilezze et il più anelli: ma io che meno meritavo sono stato piu acento favorito.*

Nessa época, a filha de Vincenzo, Margherita, era já Duquesa de Lorena, tendo se casado com Henrique após a morte de sua primeira esposa, e tendo agora Henrique sucedido seu pai como Duque. É interessante notar que Rasi afirma ter cantado a pedido de Henrique II e dos demais membros da Corte de Lorena, ou seja, em razão da vontade deste outro senhor em ouvi-lo e não em razão específica do fato de ser um dos músicos empregados na corte de Vincenzo. Mas além do que simplesmente cantar, executou música baseado em um poema de sua autoria em memória do antigo Duque, recém falecido. A comoção causada pela apresentação de Rasi foi sem dúvida forte o suficiente para motivar o novo Duque a presenteá-lo com um bem mais valioso do que todos os outros presentes concedidos à comitiva mantuana.

A corte se encontrava em período de luto em 1608, assim a recepção oferecida a Vincenzo e sua comitiva deve ter sido consideravelmente mais discreta do que àquela da viagem anterior. Talvez por isso Rasi tenha cantado apenas ao fim daqueles dias, ou seja, após todas as cerimônias funerais de Henrique I de Lorena. Contudo, apesar de mais discreta, pelo que se pode perceber das palavras do próprio Rasi, a acolhida não foi menos magnânima:

Sua Alteza foi encontrada por um desses príncipes consangüíneos com a guarda montada e com todo o governo da corte e por todos desta cidade até agora foi muito bem tratado. O Duque e seu irmão mesmo não se deixando ver em público quiseram vir encontrar Sua Alteza fora da cidade e a Senhora Sereníssima veio ao prado dentro do primeiro portão em uma carruagem fechada para encontrá-lo. E primeiro veio o Governador da cidade ao portão, no qual ofereceu as chaves a Sua Alteza em sinal de amor. Saiu a Senhora uma milha fora em uma liteira para encontrar Sua Alteza com prazer, e o Senhor Duque de Lorena foi por três milhas em uma carruagem fechada e depois retornou em segredo deixando que Sua Alteza fizesse sua entrada que a meia milha foi encontrada por mais de duzentos cavaleiros montados. (In Parisi, 2002, p. 284)⁶⁶

Na mesma noite da chegada de Vincenzo foram iniciados os serviços funerais do Duque Carlos, no salão principal do palácio. Parisi (2002, p. 284) nos revela que esse evento

⁶⁶*Sua Altezza fu incontrata da uno di questi Principi del sangue con la guardia de' Cavalli e con tutto il governo della corte e per tutto sino a questa città molto ben trattati: Il Duca e il fratello benche non lasciassero vedere in publico tutta via... volevano venire a rincontrar Sua Altezza fuor della città, et anco Madama Serenissima... venissero sul prato dentro alla prima porta in carrozza chiusa a rincontrarlo: e prima era venuto il Governatore della città alla porta, il quale presento acento le chiave a Sua Altezza in segno d'amore. Usci Madama un miglio fiori in una seggia chiasa ad incontrar Sua Altezza in una cosa di piacere, et il Signor Duca di Lorena in carroccia pur serrata per tre miglia che se ne torno poi in secreto lasciando far l'entrata publica all não vada Alteza Sua che per meso miglio fù incontrata da più ducento Cavalieri a Cavallo.*

foi o que mais impressionou os mantuanos durante a visita⁶⁷. O conselheiro principal de Vincenzo Gonzaga, Anibal Iberti, em carta de 12 de julho de 1608, descreve a grandeza solene da ocasião, desde a aparência da corte em luto às armas e brasões trazidos ao salão:

No dia seguinte após a chegada de Sua Alteza, deram início aos ofícios funerais no grande salão do palácio onde estava a estátua à natural do Senhor Duque defunto, e após três dias o grande óbito aconteceu, o qual não poderia ser feito com maior majestade em razão da numerosa família em luto, ao número de 1600 pessoas além dos guardas com hábitos longos que iam até seus pés. Os aparatos foram montados não apenas no palácio mas também em duas igrejas próximas onde a estátua é guardada, por sobre onde dizem está o corpo. Por dois dias sem que fossem terminados os ofícios em ambas as igrejas foram erigidos túmulos de muita grandeza. Foi muito bonito de se ver que além das armas de guerra e quatro cavalos guarnecidos com armaduras trazidos a esse funeral, haviam trinta e quatro lanceiros portando as armas de todos estes príncipes com quem esta casa está relacionada, entre os quais se encontravam os da casa de vossa Sereníssima Alteza. (In Kirkendale, 1986, p. 306)⁶⁸

De acordo com Marot (1935, p. 177), este foi um dos mais elaborados funerais da França na época. Para os mantuanos que jamais haviam presenciado tais ritos, a participação em seus vários e diferentes estágios e a visão de Vincenzo em luto oficial vestido com longas e graves vestes negras foram experiências impactantes. Eles assistiram à cerimônia em honra do falecido Duque da Lorena com sua estátua sendo tratada primeiramente como se fosse o próprio Duque vivo, após foi colocada em uma liteira e levada em procissão a toda cidade como se fosse o corpo de um homem morto até a final proclamação de sua morte e aclamação do novo Duque sucessor.

As descrições de Rasi sobre esses rituais, em carta de 16 de julho de 1608, endereçada a Ferdinando Gonzaga, são das mais vívidas:

⁶⁷ Para maiores informações sobre essa cerimônia funeral ver P. MARROT, *Recherches sur le pompes fúnebres des ducs de Lorraine*.

⁶⁸ *Il di seguente dopo arrivata Sua Altezza si diede principio agli offitij funerali nella gran sala del pallagio dove era la statua al naturale del signor Duca defonto et dopo haver continuato per tre di hoggi s'è fatto il grande óbito il quale non poteva essere fatto com maggiore maestà cosi per la numerosa famiglia nobilta acento di corruccio al numero di persone mille seiscento oltre la guardie con habiti lunghi sin a piedi e con grande stracino, come per l'apparato fatto non sole nel pallaggio ma anco in due chiese vicine nelle quale si terra quella statua, sotto la qualle dica esserne il corpo, per due giorni sin che siano finiti gli offitti e nell'una e nell'altra delle dette chiese si sono fatte duoi tumuli di molta grandeza. È stata bella cosa a vedere che oltre le arme da guerra et quattro Cavalli bardati condotti in quest'obito si non portate in trenta e quattro lancie tutte le arme dei Principi con quali s'è apparentata questa casa fra le quale quella della Serenissima Casa di Vostra Altezza.*

Ontem se iniciaram as solenidades das cerimônias funerais de acordo com os ritos reais gálios [Gália era o nome romano dado, na antiguidade, para as terras dos povos Gálios na Europa ocidental. A Gália compreendia o atual território da França, algumas partes da Bélgica e da Alemanha e o norte de Itália]. Uma estátua do morto feita em estuque colorido à semelhança natural estava na frente de uma capela na corte ricamente vestida e com adornos de grandes jóias e coroa. E estava posicionada como se sentada por sobre um leito coberto de brocados abaixo de um dossel muito luxuoso com as mãos unidas como se estivesse orando a Deus, com oito velas em grandes candelabros de prata e fixados nas franjas estavam as armas da casa real. Do lado direito estavam por ordem os príncipes parentes vestidos com longas vestes negras, cobertos até a cabeça com grandes capuzes e do lado esquerdo outros seus servidores e em suma toda a corte e outros governantes que usavam vestes semelhantes aos canônicos florentinos e nas cabeças usavam chapéus de sacerdotes e ao lado, espadas. Na mesma capela, um pouco depois dos degraus estava o altar de onde uma missa cantada era recitada por um prelado, com música muito harmoniosa com cantores e luzes e também com instrumentos para o ofertório. Não muito longe do altar, sob um dossel no centro da igreja, estava posta uma mesa, e quando terminou a missa, a voz do grande mestre foi ouvida ordenando a mando de Sua Alteza que a estátua fosse servida, e imediatamente uma cadeira foi trazida à mesa como se o falecido Duque estivesse sentado, e começaram a servi-lo na ordem apropriada, e isso se deu após terem derramado água em suas mãos e com as usuais deferências a ele foi oferecida a taça, que foi segurada até ser retirada. E isso foi feito continuamente pelo último mês e mais, e eles continuarão até amanhã quando eles colocarão a estátua em outra capela toda decorada de negro, em uma liteira coberta de negro, enquanto os ofícios serão recitados por dois dias, quando então eles a carregarão por toda cidade com os rituais apropriados e o colocarão de volta na igreja, quando uma batuta será quebrada, e eles dirão “o Duque está morto” e proclamarão “longa vida ao novo Duque”. (In Parisi, 2002, p. 286)⁶⁹

Rothrock (1987, pg. 299) descreve os procedimentos funerais vislumbrados por Rasi e o restante da comitiva de Vincenzo Gonzaga no funeral do sogro de sua filha. Segundo ele o corpo embalsamado do Duque permaneceu, até a metade de junho de 1608, exposto ao público em uma cama na chamada *Chambre de trepas* (quarto dos mortos), e após esse período de exibição foi removido para o *Salle d'honneur* (Salão de honra) no palácio, não mais

⁶⁹ *Hieri si diedi principio alla solennità dell'esequie more gallico et régio. Una immagine del morto fatta dal naturale di stucco colorita, è in capo d'una Cappella in corte la qualle è suntuosamente parata et ella richissimamente vestita con adornamenti di gran giöie e corone e star da sedere sopra un letto de broccato sotto un gran baldachino del molto lusso con le man giunte in modo d'orare a Dio, con Otto candelle grande d'argento da qualunque parte dell letto, et afissa alle trinci l'arme cio è insígnia della casa. Dalla parte destra per ordine erano i principi parenti vestiti da lungo di nero, coperti anco la testa con grandissima stracino dietro è cosi dalla sinistra altri suoi servitori et insomma tutta la corte ed i gouverne particolare hanno le loro vesti lunghi a visa di canonici fiorentini et in capo portano una berretta da prete et a cante la spada. Di poi nella sedetta capella a mezzo sceno i gradi era l'altare dove diceva la messa cantata un prelado, con una musica molto unita de voce e lume, et anco per l'offertorio con istrumenti non molto distante dal altare sotto un'altro baldachino in mezzo della chiesa era la tavola apparecchiata e finita la messa se udi una voce come il gran Maestro comandava per parte di Sua Altezza che fuse serviti alla Reale et immediatamente potero alla tavola la sedia come se proprio v'havesse a sedere il morto Duca, e venne il servizio in forma e cominciorono a dar l'acqua a le mani come se fosse stato a tavola il principe e con le solite riverenze leporgevano la coppa la qual tenuta al quanto li rendevavano: e cosi hanno continuato per l'addietro per più d'un mese e continueranno sino a domani mattina che lo metteranno in un'altra cappella tutta parata di nero col cataletto coperto di nero facendoli per due di l'offitio, poi il porteranno per la città con ordine e rimessolo in chiesa romperanno un bastone, e diranno è morto il Duca, e poi si griderà viva l'altro Duca.*

à vista das pessoas, tendo sido substituído pela estátua descrita por Rasi na carta acima. Por todoo mês seguinte, na presença de sua efígie, cantores e instrumentistas apresentaram música funeral, enquanto visitantes passavam em reverência ao falecido Duque. Diariamente essa estátua era levada a uma mesa finamente posta e, como Rasi escreve, suas mãos eram lavadas, graças eram dadas e bebidas eram a ela oferecidas como se fosse um ser vivo.

Após Nancy, os mantuanos se dirigiram para Spa (na atual Bélgica) onde em ambas as viagens ficaram por mais de três semanas. As águas eram prescritas como tratamento médico fosse por imersão ou por ingestão. Acreditava-se que essas águas termais possuíam propriedades curativas para problemas que iam desde má digestão a problemas musculares, passando por desequilíbrios nervosos e até mesmo esterilidade. Uma caracterização desse ambiente encontra-se descrita por Persia:

Esta vila esta situada em um adorável pequeno vale circundado por colinas, pode haver quase 200 fogareiros à volta e todas as casas são rústicas, mas possuem tantos quartos que alojam uma grande quantidade de pessoas. Na praça há uma afortunada pequena fonte em forma de vaso, mas abundante em água, a qual é clara e fria, derivada, pelo que me disseram, de um veio de ferro e vitríolo, com um sabor seco e uma mordacidade bastante picante, acompanhada de certo sabor semelhante ao de tinta. Sua Alteza a bebe já há cinco dias, e agora bebe 100 onças todas as manhãs. Eu, por curiosidade experimentei, mas para mim foi o suficiente, não quero mais dela provar (In Parisi, 2002, p. 286).⁷⁰

Rasi descreveu sua rotina diária de forma um pouco diferente, afirmando ter se sentido como um pastor na Arcádia a perseguir ninfas:

Desta Arcádia não sei mais o que dizer além de que nesses tempos é uma feliz morada, por que as damas aqui vêm vestidas de maneira sumária parecendo ninfas lindamente trajadas, e nós outros parecidos com vagos pastores andamos seguindo suas pegadas, aquelas da Holanda, da França e da Inglaterra. Mas para esses assuntos aquelas de Lieja são suficientes. E certamente creia Senhor Ilustríssimo que beber da fonte pela manhã, e fazer outras coisas à tarde nos prados, ver lançarem-se os bastões e dançar em um espaço de mata, não se precisa de mais nada para nos

⁷⁰ *Questo villaggio è posto in una piacevole Valleta circondata da colline, può esser di ducento fuochi in circa, et con tutto che le case siano alla rustica, hanno però tante camere che alloggianno maggior quantita di persone. Su la piazza è una fortunata picciola di vaso, ma abbondante d'acqua, la quale è chiara et fredda, derivante, per quanto dicono, dalla vena del ferro, et del Vitriuolo, si che porta seco certa mordacità molto picante, accompagnata de certo sapore simigliante all'Inchiostro. Sono cinque giorni che Sua Altezza ne beve, et adesso ne piglia cent'oince ogni mattina. Io per curiosità ne hò assagiato, et di questo mi basta, ne volgio saperne altro.*

refrescar docemente, de qualquer forma, dos incômodos passados na viagem. (In Kikendale, 1986, p. 308)⁷¹

Como nos informa Parisi (2002, p. 288), no início do século XVII, Spa estava se transformando em um lugar da moda para a recreação da aristocracia de toda a Europa. Era também um lugar onde se podiam jogar jogos de azar. Havia jogos e danças ao ar livre, como menciona Rasi. Entretanto há poucas menções nos arquivos de estado que mencionem as atividades musicais existentes nessa cidade relativas a períodos anteriores ao início do século XVIII. Todavia pequenos trechos de cartas e descrições da estadia dos mantuanos revelam um pouco do nível da produção musical desse período. Em 1608, Girolamo Parma escreve:

Tínhamos música, concertos de violas, e uma boa mão de cavaleiros, cavalheiros, e todos os tipos de holandeses, flamengos, franceses, valões e liejanos. À noite, após o jantar se vai aos prados com uma liberdade pastoral para jogar vários jogos com bastões, pela manhã acordamos cedo e subimos a montanha para colher água da primeira fonte, pois todos nós cortesãos fazemos como nosso patrão. (In Parisi 2002, p. 288).⁷²

Isso nos faz conjecturar sobre a música que Rasi e Monteverdi podem ter apresentado em Spa. Parisi (2002, p. 288) afirma que como solista Rasi certamente apresentou canções acompanhando-se a si mesmo com algum dos vários instrumentos que tocava como o cravo, o alaúde, a teorba ou a espineta enquanto Monteverdi tocava o violino. Para a autora como um duo eles podem ter apresentado algo do repertório da época. Dentre os madrigais polifônicos que sobreviveram do início do século XVII podemos encontrar trabalhos de colegas de Monteverdi como Jacques Wert (*Cara la vita mia*) e Alessandro Striggio (*Nasce la pena mia* e *Invidioso Amor*) que Monteverdi conhecia.

⁷¹ *Ho da questa Arcadia non saprei che piu dirle se non che in questi tempi è una felice habitatione, perche vanno le Dame succintamente a guisa di Ninfe leggiadramente vestite: e noi altri a guisa di vaghi pastori andiamo seguendo i vestigi loro com'è di Olanda, e di Francia, ed'Inghilterra. Mà perche di queste di liege assai: et certamente creda Signore Illustrissimo che la mattina alla fonte, a voler bere, e far delle altre cose che a la sera al prato a veder lanciare i bastoni e ballare e uno spasso da matti, e non ci voleva altro per ricreare alquanto dolce passate noie del viaggio.*

⁷² *Habbiamo musica, concerto di viole, et una buona mano di Cavalieri, Gentilhuomini, et cuiusunque generis come Orlandeze fiaminghi, francesi, valloni, et lieggesi. Alla sera dopo cena si va al prato con una libertà pastorale a far diversi giuochi de bastone, la mattina si lieva per tempo et si vâ al monte pigliar l'acqua della prima fontana, che quase tutte noi ancora di Corte per far con il Padrone.*

Ao sair de Spa a comitiva de Vincenzo rumou para Lieja e após para Antuérpia onde ficaram por alguns dias antes de seguirem viagem para Bruxelas onde finalmente se encontrariam com Alberto e Isabella. Rasi, entretanto, permaneceu em Antuérpia. Leopold (1988, p. 27) acredita que os interesses de Rasi poderiam estar relacionados à sua vontade de entrar em contato com os Phalèse, importantes editores da época. Estes já haviam publicado um livro com os *balletti* de Gastoldi e, em 1615, alguns anos após, publicariam também três coleções de Madrigais de Pallavicino e o sexto livro de Madrigais de Monteverdi. Apesar de darmos crédito a essa afirmação de Leopold, Rasi, como veremos mais a frente, apenas em raras ocasiões se ocupou pessoalmente da publicação de suas obras musicais, preferindo deixar tal trabalho a cargo de amigos ou ainda emissários seus, em razão de sua condição de nobre. É possível que ele estivesse interessado em coleções de autoria de compositores locais, como por exemplo, Emanuel Andriassem e seus arranjos de madrigais para alaúde, *chansons* e canções Flamengas.

Como instrumentista Rasi demonstrou em várias passagens de suas cartas um grande interesse e admiração por instrumentos musicais. Assim uma das razões por ter ficado um pouco mais em Antuérpia, segundo Parisi (2002, p. 296) poderia refletir sua vontade de conhecer os famosos construtores de instrumentos da localidade.

Parisi (2002, p. 296) nos conta que não se sabe ao certo quais foram as atividades de Rasi e de Monteverdi em Bruxelas nos dias entre a chegada da comitiva de Vincenzo e sua partida em retorno a Mântua. Seria para a autora, contudo, altamente provável que eles tenham tido contato com os músicos da corte local, que eles ouviram enquanto se apresentaram durante as procissões e torneios realizados tanto em honra de Vincenzo quanto em comemoração ao casamento real.

Como demonstra Duerloo (1998, p. 133), o número de músicos a serviço da corte em Bruxelas foi de vinte e cinco, em 1570, para quarenta e sete, em 1612. Havia entre outros três organistas, um corneto, nove outros instrumentistas, dois alaudistas, um mestre em órgão e um afinador de órgão na capela maior. Dois anos após retornarem de Bruxelas, Monteverdi se tornaria o *Maestro di Capella* de Vincenzo e Rasi continuaria como seu mais prestigiado cantor.

A seguir, após esta descrição das viagens de Francesco em companhia de seu senhor, entraremos no mundo dos virtuosos de Mântua, na tentativa de compreender o cenário musical em que Francesco Rasi e Monteverdi trabalharam juntos. A relação entre esses dois expoentes da música é muito importante para esse trabalho na medida em que nos revela,

pouco a pouco, a importância que Rasi teve como cantor, e sua relação com o trabalho de Monteverdi.

5. A RELAÇÃO ENTRE CANTOR E COMPOSITOR

A natureza da relação entre compositores e seus músicos sempre foi complexa. Historicamente esses dois grupos desfrutaram de uma simbiose repleta de benefícios recíprocos: compositores oferecem música a seus intérpretes e recebem em troca a fruição de seus esforços composicionais. Ambos podem ganhar satisfação, fama e sucesso. Essa relação é bastante evidente na música do início do século XVII, muitas vezes escrita especialmente para um determinado evento. Os compositores desta época, ao aceitarem encomendas de seus nobres patronos, tinham a oportunidade de expor suas ideias musicais, colocadas em prática nas festividades de casamentos, coroações e datas de relevo social.

Essa música, contudo, deveria ser passível de execução. A “executabilidade” da obra musical, de forma pragmática, fez com que compositores levassem em conta o material artístico que tinham a sua disposição na construção de sua música. Todos se beneficiariam de música bem escrita executada por músicos de alto padrão, principalmente quando o sustento de todos os envolvidos dependia da capacidade dessa música de entreter e agradar àqueles que a encomendaram (Carter, 1997, p. 67).

O estudo sobre os músicos envolvidos na execução da música do início do período Barroco e o exame de suas habilidades particulares podem nos revelar muito sobre a formação desse novo estilo composicional e seu desenvolvimento.

A relação entre compositor e músico é de suma importância: Francesco Rasi esteve em contato com diversos compositores de seu tempo e foi, como vimos, o primeiro a executar diversas de suas obras. Saber para qual músico uma obra musical específica foi escrita ajuda a elucidar questões tais como onde, quando e como essa peça foi apresentada e auxilia na composição de um quadro mais completo da história musical de cada época, particularmente para períodos onde evidências concretas são raras e preciosas como no caso daquele em que Rasi viveu e floresceu como artista.

Esse processo também funciona de maneira inversa. O exame das composições e do método composicional utilizado por compositores escrevendo para músicos específicos pode nos dar dados para compreendermos melhor as práticas de performance da época nos aproximando um pouco mais de como a interpretação realizada por estes músicos soava.

5.1 MONTEVERDI

Monteverdi e sua música merecem atenção especial nestetrabalho considerada sua colaboração com Rasi durante os anos em que conviveram em Mântua e também após sua saída dessa localidade para assumir novo cargo na Basílica de São Marcos em Veneza.

Apesar da maior parte de sua música ter sobrevivido até o presente, sua totalidade não pode ser datada com precisão. Algumas de suas composições, como o *Orfeo* (1607), foram compostas para eventos específicos e podem ser datadas de forma bastante precisa. Outras composições, entretanto, não se encontram ligadas a ocasiões determinadas, e são datadas apenas por suas publicações e não em relação a sua execução propriamente dita. Tais imprecisões em relação à datação são proeminentes nos nove livros de madrigais publicados em intervalos irregulares durante a carreira de Monteverdi.

A datação e enquadramento da obra de Monteverdi em uma cronologia se torna bastante útil para a compreensão do desenvolvimento do trabalho do autor e seu estilo composicional. O foco tomado é a música vocal produzida antes, durante e depois de sua colaboração com Rasi. Verificar as diferenças na música de Monteverdi nesses períodos pode demonstrar como as habilidades descritas como extraordinárias deste cantor influenciaramtambém o extraordinário compositor. A voz de Rasi será, paulatinamente, revelada por meio da análise de sua influência sobre a música de Monteverdi.

Compositores sentiam-se livres para, em suas obras, irem além da capacidade de seus músicos, atingindo dessa forma diferentes efeitos estéticos, contudo deveriam também aceitar tais limitações. Carter (2002, p. 108), ao se referir aos trabalhos músico dramáticos de Monteverdi, afirma que:

Todo compositor cuja intenção fosse a de agradar aos seus senhores, colegas, músicos e produzir dessa maneira resultados musicais significativos, deveria trabalhar com o material humano disponível da melhor forma possível, exaltando as qualidades existentes ao máximo e aceitando os defeitos.

Apesar do comentário acima referir-se ao gênero operístico, acreditamos que tal regra também se estenda a outros gêneros de composição, dentre os quais se encontra o madrigal polifônico. Tal gênero, emblema do entretenimento de corte do século XVI, passava por grande transição estilística durante a época de Monteverdi. Originalmente, como vimos,

dedicado à performance amadora, o madrigal polifônico, após o ano de 1580, gradualmente transformou-se em um veículo para músicos profissionais demonstrarem seu virtuosismo e musicalidade.⁷³

O madrigal polifônico manteve seu status anterior como indicativo da habilidade de um bom compositor em trabalhar texto e vozes múltiplas ao mesmo tempo. Entretanto, a popularidade da monodia e daquilo que hoje chamamos de ópera, bem como o aumento da importância e popularidade do cantor *virtuoso*, fez necessárias algumas modificações em seu formato tradicional. Rinaldo Alessandrini (1999, p. 634) afirma que:

Os primeiros madrigais continham poucas dificuldades técnicas sob o ponto de vista da performance. O foco se encontrava na habilidade do compositor em lidar com as vozes e o texto, sendo que a execução em si não tinha qualquer importância em como trabalhos como esses eram aceitos. No que diz respeito aos madrigais compostos após 1600, o autor revela que a influência dos cantores por sobre o compositor tornou-se determinante. Com seu expandido leque de possibilidades técnicas, cantores passaram a ser capazes de oferecer uma gama maior de alcance vocal e de efeitos expressivos. No início do Século XVII o nível de virtuosismo crescia constantemente. Esse e outros fatores tiveram um efeito significativo na performance da *seconda prattica*.

Isso demonstra que a música dessa época não era composta em um “vácuo”. Compositores estavam bastante alertas em relação às habilidades e limitações de seus cantores e compunham as linhas vocais com isso em mente.

O madrigal deixa seu passado marcado parcialmente pela execução amadora e caseira para se transfigurar em um espetáculo de virtuosismo, particularmente relevante para este estudo. Ao se compor para o entretenimento de amadores, era do interesse do compositor escrever um tipo de música que, até certo ponto, fosse genérica em termos de linhas vocais, sem grandes dificuldades técnicas de execução, evitando a exclusão de executantes cujas habilidades não fossem extraordinárias. Para McClary (2004, p. 58) isso se torna bastante compreensível se tomarmos em conta, por exemplo, as publicações de livros de madrigais.

⁷³Alfred Einstein em sua obra *The Italian Madrigal, 1949*, p. 854 nos oferece uma narrativa a respeito do madrigal polifônico: “Concebido como uma forma de fazer música em conjunto... o velho madrigal está morto. O novo não mais pode ser cantado pelos aristocratas normais: ele requer os serviços de um virtuoso e trás consigo o espectador que aplaude.” Certamente nem todos os compositores da época foram atraídos pelos novos estilos virtuosísticos. Figuras de relevo tais como Nigel Fortune e Gloria Rose deixam bastante claro que madrigais polifônicos em estilo antigo continuaram a ser executados e publicados durante todo o século XVII. Ver Gloria Rose, *Poliphonic Italian Madrigal os the Seventeenth-century, Music and Letters, Vol. 47, N° 2 (April. 1966)*, p. 153-159, e Nigel Fortune, *Monteverdi and the SecondaPrattica*, em *The Monteverdi Companion*(London, Farber, 1968), 208-226.

Muitos foram grandes sucessos comerciais, mas não grandes sucessos musicais. Isto por que o sucesso de uma obra como essa não dependia de seu esplendor musical e dificuldade técnica de execução, pelo contrário, dependia de sua acessibilidade ao maior número possível de pessoas. De acordo com a autora o primeiro livro de madrigais de Jaques Arcadelt, por exemplo, permaneceu extremamente popular por décadas após sua publicação em 1539, tendo recebido cinquenta e oito edições ao longo do tempo. McClary atribui tal sucesso ao fato de que:

Na medida em que sua incipiente indústria começou a tomar forma, os editores de madrigais buscaram instilar e alimentar a crescente demanda por música viável para performances amadoras e privadas, e as peças relativamente simples e fáceis de se executar contidas no primeiro livro de Arcadelt satisfaziam essas necessidades com perfeição (McClary, 2004, p. 59).

Essas qualidades, apesar de serem comercialmente interessantes, traziam algumas complicações aos compositores. Para que pudessem atender a um grande número de pessoas, tinham de se preocupar não apenas com a performance imediata de seus trabalhos, mas também com sua viabilidade comercial a longo prazo. Dessa forma, compositores como Arcadelt deveriam trabalhar com elementos vocais como extensão e ornamentação de maneira bastante restrita.

McClary (2006, p. 59) nota que alguns dos sucessores de Arcadelt deixaram de lado esse sistema e insistiram na necessidade de melodias mais complexas e virtuosismo vocal e, nas décadas seguintes, a execução dos madrigais passou para as mãos de especialistas e profissionais, gerando uma trajetória de crescente dificuldade técnica. Essa ênfase na dificuldade técnica nos madrigais, apesar de excluir pouco a pouco a performance amadora, pode também ser vista como um esforço de parte dos compositores em criar e manter uma “audiência”. A virtuosidade dos cantores permitiu aos madrigalistas competirem com o crescente gosto pela monodia no início do século XVII, cuja forte influência pode ser observada na obra de Caccini, *Le Nuove Musiche* (1602) que, além de conter música, continha também instruções sobre como os cantores deveriam cantar com técnica adequada, expressão apropriada e ornamentação virtuosística como veremos mais a frente.

Nesse ponto, compositores de madrigal não mais buscaram escrever obras acessíveis do ponto de vista técnico a uma grande quantidade de pessoas, mas, pelo contrário, buscaram escrever tendo em mente as habilidades de cantores específicos. Esses cantores encontravam-se geralmente empregados na mesma localidade que os compositores, muito embora esse fato não fosse uma regra. Rasi encontrava-se empregado na corte dos Gonzaga antes mesmo de que Monteverdi lá tivesse obtido sua colocação. Lá conviveram e foram companheiros de trabalho. A influência de Rasi no trabalho de Monteverdi, em seus livros de madrigais e óperas, será vista no capítulo seguinte. Contudo, vários exemplos ao longo da história da música podem ser citados com a finalidade de comprovar que compositores sempre tiveram em mente seus músicos no momento de compor⁷⁴.

Carter (1997, p. 92) ao falar sobre as obras dramáticas de Monteverdi, revela que a história da ópera oferece muitos exemplos, de Handel e Senesino a Britten e Pears, de compositores sendo impulsionados e impulsionando seus cantores favoritos a galgarem os pontos mais altos de seu virtuosismo e expressão dramática. Tal intercâmbio não ficou restrito ao campo operístico. Madrigais eram certamente uma importante parte da vida cotidiana da corte e eram escritos pelos compositores tendo como base cantores com quem possuíam familiaridade.⁷⁵

Perscrutar os madrigais de Monteverdi compostos ao longo de sua vida em busca de evidências da presença de um cantor específico podem, além de nos permitir situar melhor as circunstâncias de sua execução, revelar um pouco mais sobre a voz desse cantor. É nesse sentido que buscaremos explicitar as qualidades vocais excepcionais de Rasi, amplamente descritas pelos críticos de sua época, como se fossem impressões “vocais” deixadas há séculos, mas que ainda podem ser detectadas.

⁷⁴ Haendel e o castrato Senesino, Donizetti e a famosa soprano Maria Malibran, Bellini e o tenor Rubini, e mais contemporaneamente Weber e a soprano Sarah Brightman.

⁷⁵ Muito frequentemente, para apresentações operísticas, cantores adicionais eram trazidos de outras localidades para somar forças com aqueles que já eram conhecidos pelos compositores, como ocorreu no caso de *Orfeo* de Monteverdi.

6. A CAPELLA DE MÂNTUA E OS CANTORES DE MONTEVERDI

As últimas décadas do século XVI foram marcadas por um aumento na quantidade e também qualidade dos cantores empregados na corte de Mântua. O Duque Guglielmo Gonzaga era certamente um patrocinador das artes, mas seu filho e sucessor Vincenzo tinha especial paixão pela música, mais especificamente por vozes femininas de alta qualidade. Após a morte de Guglielmo, em 1587, e ascensão de Vincenzo, a *Capella* da corte dos Gonzaga iniciou um processo de expansão por meio do recrutamento de músicos talentosos provenientes de toda a península itálica. No início do século XVII, os cantores da corte mantuana eram considerados como uma elite artística na Itália. Informações sobre os músicos específicos que colaboraram com Monteverdi, infelizmente, são bastante escassas. Seus nomes são conhecidos de maneira geral por intermédio das folhas de pagamento da corte, das quais algumas ainda existem e que foram trazidas à luz por Parisi em seu estudo sobre o mecenato na corte de Mântua entre os séculos XVI e XVII.⁷⁶ Ainda que escassas, as informações preservadas a respeito dos cantores de madrigais de Monteverdi podem ser bastante elucidativas, como veremos.

Duas das mencionadas folhas de pagamento datam do final do período de regência de Guglielmo. A primeira, relativa ao ano de 1577⁷⁷, lista ao todo doze músicos, cujos nomes podem ser encontrados no quadro n. 01. A segunda delas (quadro n.02) refere-se aos anos de 1580-1581 e menciona quinze músicos. Nesse período, Giaches Wert era o *Maestro di capella*. Ele era auxiliado pelo compositor e organista Francesco Rovigo e pelo também organista Rugier Trofeo, um afinador chamado Giordano Floriano, cinco cantores, incluindo o compositor Francesco Perabovi, o harpista Abramo dell'Arpa e o trombonista Dario Zuega.

⁷⁶A pesquisa mais significativa sobre músicos que tiveram contato com Monteverdi é de autoria de Susan Parisi, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587 – 1627: An Archival Study*, Ph.D diss., The University of Illinois, 1989. Outra excelente fonte relativa aos músicos empregados na corte de Mantua nesse período pode ser encontrada em Ian Fenlon, *Music and patronage in Sixteenth Century Mantua*, Cambridge University Press, 1980).

⁷⁷O documento financeiro intitulado *Rendite e spese de Mantova* de onde a tabela 01 foi tirada é transcrito em sua totalidade na obra de Aldo di Maddalena, *Le finanze dell'educazione di Mantova all'epoca de Guglielmo Gonzaga*, Instituto Editoriale Cisalpino, 1961, p. 271.

QUADRO 01 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1577

Função	Nome	Salário em Liras⁷⁸
Maestro di Capella	Giaches Wert	45
Organista	Francesco Rovigo	19
Afinador	Giordano Floriano	04
Harpista	Abramo dell'Arpa	18
Sem referência ao cargo	Paolo Pezzano	16
Sem referência ao cargo	Antonio Riccio	13
Sem referência ao cargo	Filipo Maria Parabove	13
Sem referência ao cargo	Margarino Dupre	13
Sem referência ao cargo	Filipo Angelone	13
Sem referência ao cargo	Giulio Cesare de Belli	13
Sem referência ao cargo	Don Luca Tristabocca	13
Sem referência ao cargo	Pietro Valentiola	13

FONTE: In Parisi 1989, pg. 970.

QUADRO 02 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1580-81

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro di Capella	Giaches Wert	45
Organista	Francesco Rovigo	19
Organista	Ruggiero Trofeo	13
Afinador	Giordano Venetiano	04
Harpista	Abramo dell'Arpa	16
Sem referência ao cargo	Agostino Seraffino	13
Cantor	Don Camilo Sorsola	13
Trombonista	Dario Zuega	13
Sem referência ao cargo	Don Francesco Gavazzo	13
Cantor/Compositor	Felipo Parabovi	13
Sem referência ao cargo	Filipo Angeloni	13
Cantor	Margarino Duprè	13

⁷⁸ Segundo Taracchini, em sua obra intitulada *Addio Cara Lira – Storia Illustrata Della Moneta che ha accompagnato la Vita del Nostro Paese*, 1999, p. 105, no século XVII nos Ducados do norte da Itália a lira era uma moeda de liga de prata de aproximadamente 4,57 gramas. Segundo o autor, 01 *scudi* valia 10 liras. Segundo o autor no início do século XVII duas liras podiam comprar uma “gorda galinha viva”.

Cantor	Zoanni Crocero	13
Cantor	Zoanni Bartioli	13
Sem referência ao cargo	Antonio Riccio	08

FONTE: In Parisi 1989, pg. 970.

Richard Sherr (1980, p. 38) afirma que o Duque Guglielmo não era um entusiasta em relação a vozes femininas. Em viagem ao Ducado de Ferrara compareceu a uma apresentação do *Concerto dele donne*, motivo de orgulho na corte dos Este, e reagiu negativamente ao conjunto composto predominantemente por mulheres, forçando a ocasião a um fim prematuro em razão, segundo o autor, de ter ficado chocado com a natureza feminina do conjunto e sua liberalidade na maneira de apresentarem-se. Em análise das folhas de pagamento de seus músicos podemos constatar sua preferência por vozes masculinas em detrimento das femininas, pois não há sequer uma mulher entre os músicos a seu serviço.

Após a sucessão de Guglielmo por seu filho Vincenzo, nos próximos vinte e cinco anos de reinado deste, houve um aumento considerável do número de músicos contratados pela corte dos Gonzaga. O quadro de número 03 mostra a folha de pagamento dos músicos contratados no período compreendido entre 1589 e 1590. Dezoito músicos são mencionados ao total, mas acreditamos que o número real seja o de vinte e dois músicos, dado ao desproporcionalmente alto salário pago a Antonio Pelizzari, provavelmente dedicado a sua família, todos eles músicos, citados na folha de pagamento, porém sem a determinação exata de seus rendimentos individuais.

Giaches Wert aparece novamente como sendo o *Maestro di capella*. Podemos presumir que Alessandro Striggio e Benedetto Pallavicino contribuíram de alguma forma na música apresentada na corte. Há também dois músicos sob a designação de “cordas”, o organista e compositor veronês Paolo Masnelli, um afinador, e dezesseis cantores, entre eles três mulheres sopranos, Lucia e Isabetta Pelizzari e Europa Rossi, irmã de do compositor Salamone Rossi. Pelo menos dois cantores *castratos* são listados. Um deles, Isacchino della Profeta, era também alaudista. O tenor Giulio Cima, além de cantar, tocava alaúde e harpa, enquanto o cantor Benedetto Renato tocava apenas a harpa.

QUADRO 03 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1589-90

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Giaches Wert	45
Compositor	Alessandro Striggio	129
Compositor	Benedetto Pallavicino	18
Cantor	Antonio Pelizzari	175
Cantor	Annibale Pilzzari	
Soprano	Lucia Pelizzari	
Soprano	Isabetta Pelizzari	
Cantor	Baribo Pelizzari	
Cantor	Paulo Pighino da Bologna	36
Harpista	Bernardino B. Renato	30
Soprano	Andrea Cochiola	23
Soprano	Francesco Gratia	23
Cantor	Don Bassano Cassola	18
Cantor	Giovan Battista Marinoni	13
Cantor	Filippo Angeloni	13
Soprano	Madama Europa Rossi	<i>Straordinario</i>
Soprano e Alaudista	Isacchino dela Profeta	<i>Straordinario</i>
Tenor, Alaudista e Harpista	Giulio Cima	30
Organista	Paolo Masinello	19
Afinador	Giordano Floriano	13
Cordas	Salomone Rossi	19
Cordas	Fabritio Trolandi	<i>Straordinario</i>

FONTE: In Parisi 1989, pg. 971.

Paralelamente ao aumento do número de cantores em Mântua houve uma mudança geral no estilo do madrigal polifônico como gênero. Um ponto importante para a compreensão desse novo madrigal visto em Mântua são as frequentes visitas de Vincenzo à corte de Ferrara, durante a década de 1580. A corte ferrarense encontrava-se dominada pelo espetáculo do já mencionado grupo intitulado *Concerto dele donne* ou *Musica segretta*. Tal grupo, composto quase que em sua totalidade por mulheres virtuosas era mantido pela família Este era freqüentemente utilizado para impressionar seus convidados, assim como era o

costume e desejo de diversas outras casas dinásticas da Itália e Europa. Contudo, as preferências musicais de Vincenzo Gonzaga eram bastante diferentes das de seu pai. Seu gosto pela música que ouviu por diversas oportunidades na corte dos Este certamente influenciou o jovem monarca a criar em sua corte um grupo semelhante em 1587.

Newcomb (1980, pg. 75) fala sobre a criação de um *Concerto dele donne* mantuano composto por quatro cantoras. Seriam elas as irmãs Pelizzari, Lucia e Isabetta, Europa Rossi e outra soprano cuja identidade acredita-se ser a de Claudia Cattaneo. Apesar de não ser listada nas folhas de pagamento até então analisadas, segundo o autor, Claudia muito provavelmente já estaria sob os serviços de Mântua antes de esposar Monteverdi em 1599. Parisi (1989, pg. 934) cita um documento obtido no Arquivo de Estado de Florença⁷⁹ onde consta que Vincenzo viajou em abril de 1598 para Ferrara na companhia de quatro mulheres de Vincenza que cantavam muito bem e que tocavam o corneto e outros instrumentos.

As irmãs Pelizzari parecem ter tido especial importância na comunidade Mantuana da época como sopranos. Sua família, recrutada pelo Duque Vincenzo logo após a morte de seu pai, consistia de cinco cantores, três homens e duas mulheres, o que sugere a possibilidade de que tenham executado madrigais a cinco vozes juntos. Nos primeiros anos do século XVII essa família foi reduzida a três integrantes. Antonio e Bartolomeo Pelizzari desaparecem das folhas de pagamento por volta do ano de 1608. Há evidências de que Antonio tenha morrido por volta de 1598, contudo a ausência do nome de Bartolomeu permanece um mistério⁸⁰. Essa família de cantores, mesmo com as mencionadas baixas, manteve-se como uma significativa presença na corte de Mântua até por volta de 1608, quando Vincenzo foi obrigado a recrutar novas sopranos como veremos mais adiante.

Os nomes contidos no quadro 04 compreendem os anos de 1592 a 1593. A lista inclui o cronista da corte, Federico Follino, indicado como chefe do entretenimento. Os principais compositores eram Giaches Wert, ainda *Maestro di Capella*, Benedetto Pallavicino e Claudio Monteverdi. Evidências demonstram que Monteverdi chegou a solo mantuano em algum momento entre primeiro de janeiro de 1590 e 27 de junho de 1592. Seu segundo livro de madrigais foi publicado em 1590 e não há nele qualquer referência à corte dos Gonzaga e seu Duque. Seu terceiro livro de madrigais, entretanto, publicado em 1592, faz clara referência a seu emprego junto a Vincenzo Gonzaga.⁸¹ Outros cinco instrumentistas são relacionados,

⁷⁹ Documento de 15 de abril de 1589, Archivio di Stato, Firenze; ArchivioMediceo, f. 2905, n. 86. In Parisi (1989, p. 594).

⁸⁰ In Parisi 1989, p. 474.

⁸¹ Para maiores informações a respeito da chegada de Monteverdi a Mântua ver Paolo Fabbri, *Monteverdi*, (Cambridge University Press, 2007, p. 23-27).

entre eles, Paolo Masnelli, Francesco Rovigo e Salamone Rossi. Quinze cantores também aparecem na lista entre eles a família Pelizzari.

QUADRO 04 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1592-93

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Giaches Wert	84
Compositor	Claudio Monteverdi	75
Compositor	Benedetto Pallavicino	39
Cantor	Annibale Pelizzari	91
Cantor	Baribo Pelizzari	45
Soprano	Lucia Pelizzari	46
Soprano	Isabetta Pelizzari	25
Soprano	Andrea Cozzoli	62
Cantor	Giovan Battista Marinoni	53
Cantor	Don Gioan Berthiolo	49
Cantor	Don Camilo Sorsoli	39
Cantor	Don Giuseppe Clerici	39
Soprano e Alaudista	Isacchino dela Profeta	35
Cantor	Filippo Angeloni	34
Cantor	Don Bassano Casola	18
Baixo	Fra Serafino Terzi	15
Alto	Giulio Cesare Perla	13
Soprano	Europa Rossi	13
Organista e Compositor	Paolo Massnelli	66
Organista e Compositor	Francesco Rovigo	38
Afinador	Giordano Florzano	25
Cordas	Salomeno Rossi	13
Entretenimento	Frederico Follino	65

FONTE: In Parisi 1989, pg. 972.

Em 1596, Giaches Wert vem a falecer e Benedetto Pallavicino assume seu posto como *maestro di capella*. Não há qualquer folha de pagamento referente a esse período. Após a morte de Pallavicino em 1601, Claudio Monteverdi fica responsável pela organização musical

dos Gonzaga. Nos anos que sucederam a promoção de Monteverdi vários outros músicos foram contratados, vários deles mencionados no quadro 05 sob a classificação de “cordas” e “sopros”.

É nesse momento que aparece pela primeira vez o nome de Francesco Rasi. O início do serviço do cantor na corte dos Gonzaga ocorreu provavelmente em 1598, como vimos anteriormente. O apreço do Duque por este cantor pode ser aferido não apenas pelas constantes dispensas a ele concedidas para viajar por toda a Itália e Europa, seja para cantar ou ainda para negociar a impressão de seus trabalhos poéticos e composicionais, mas também pelo salário por ele recebido. A folha de pagamento no quadro 05 informa que ele possuía o maior salário pago a um músico de sua época naquela localidade, superior inclusive ao de Monteverdi. Tais fatores demonstram que Vincenzo estava disposto a permitir que Rasi mantivesse alguma liberdade como seu empregado bem como a pagar um alto preço para mantê-lo em seu serviço. Sendo o principal cantor de sua época dentro da corte dos Gonzaga, certamente sua voz e suas habilidades como cantor devem ter de alguma forma influenciado a forma com a qual Monteverdi escreveu música em Mântua.

QUADRO 05 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1603 - 1606

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Claudio Monteverdi	75
Cantor	Francesco Rasi	84
Cantor	Don BassanoCasola	52
Cantor	Pandolfodel Grande	50
Cantor	Don ElentesioEusio	50
Cantor	HenricoVilardi Romano	50
Soprano	Lucia Pelizzari	50
Soprano	IsabettaPelizzari	35
Cantor	AnnibalePelizzari	35
Cantor	GiovanBattistaMarinoni	13
Cordas	FabritioTrolandi	19

FONTE: In Parisi 1989, pg. 973.

O quadro de número 06 apresenta os músicos empregados entre os anos de 1606 e 1608. Claudio Monteverdi encontrava-se assistido por um *Vice Maestro di Capella*, Don Bassano Casola que além de baixo era também compositor. De acordo com Porter (1962, pg. 253), *Vaghezza di musica per una voce sola*, livro de monodias composto por Rasi, foi publicado pela primeira vez em Veneza, no ano de 1608 pelo editor Angelo Gardano, a pedido de Don Bassano Cassola. Don Bassano revela em suas palavras que:

Esses madrigais do Senhor Francesco Rasi, cuja excelência no canto é bem conhecida em todo o mundo, foram resgatados por mim por ter ele, em razão de seu interesse em outros agradáveis estudos, achado que não eram muito importantes⁸².

Encontram-se listados quatro organistas: Giulio Cesare Monteverdi, irmão de Claudio Monteverdi, também compositor, Paolo Virchi, Pasquino Bernardino Grassi e o músico português Fra Giovanni Leite. A harpista Lucretia Urbana também é uma adição nova, bem como os alaudistas Pedro Gutierrez e Francesco Sanches. Outros oito músicos são mencionados sob “cordas” entre eles Salamone Rossi e o sogro de Monteverdi, Giacomo Cattaneo. Há também cinco músicos citados como “sopros”, entre eles o cornetista e compositor Giulio Cesare Bianchi. Quanto aos cantores, há nessa lista quatorze deles incluindo as irmãs Pelizzari e a jovem soprano romana Caterina Martinelli.⁸³ Apesar de sua prematura morte, com apenas 18 anos, a soprano que inspirou Monteverdi a escrever *Ariana* representou um papel importante na sociedade musical de Mântua. Também conhecida como Caterina Romana, a preferência dada a ela como cantora pode ser verificada pela comoção causada por sua morte. Sua lápide foi inscrita com os seguintes dizeres: “Caterina Maertinelli de Roma, que pela beleza e flexibilidade de sua voz facilmente superou as canções das sereias e a melodia das esferas celestes, querida acima de todos por Vincenzo, Sereno Duque de Mântua.”⁸⁴ Claudia Cattaneo, mulher de Monteverdi e também soprano, a exemplo de Martinelli, também faleceu prematuramente em setembro de 1607. O *castrato* e compositor

⁸²*Queste Madrigali del S. Francesco Rasi L'ecceellenza di cui nel cantare solo è nota al mondo, sono stati raccolti da me mentre egli intento ad altri suoi dilettoni studi ne teneva poço conto...*

⁸³ A jovem soprano nascida em 1590 com apenas 13 anos foi contratada pela corte de Mântua. Viveu por três anos na casa de Monteverdi, de quem foi aluna. Cantou ao lado de Francesco Rasi na ópera *La Dafne* deGagliano. Morreu tragicamente de varíola durante os ensaios finais de *Ariana* de Claudio Monteverdi que havia escrito especialmente para ela o papel título da mencionada ópera.

⁸⁴Strainchamps, p. 170.

florentino Giovan Battista Sacchi e o alto e também compositor Giulio Cardi também adentram o serviço musical mantuano nesse período.

Aqui Rasi se iguala a Monteverdi em termos de salário, o que demonstra que sua importância como cantor era de alguma forma similar à importância oferecida a Monteverdi como *Maestro di Capella*. A tabela 06 mostra o início dos anos mais importantes das atividades musicais em Mântua dada as significativas adições de cantores e instrumentistas de vários lugares da Itália e Europa, responsáveis pela realização de trabalhos como *Orfeo* de Monteverdi.

QUADRO 06 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1606-1608

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Claudio Monteverdi	150
Vice Maestro	Don Bassano Casola	52
Compositor	Giulio Cesare Monteverdi	42
Soprano	Lucia Pelizzari	35
Soprano	Isabetta Pelizzari	35
Soprano	Caterina Martinelli	Recebeu provisões
Soprano	Claudia Cattaneo	47
Soprano	Giovan Battista Sacchi	44
Soprano	Don Giulio Cardi	50
Soprano e Alaudista	Isacchino dela Profeta	50
Cantor e Compositor	Francesco Rasi	150
Cantor	Francesco Campagnolo	50
Cantor e Compositor	Don Francesco Dognazzi	50
Cantor	Pandolfo Grande	50
Cantor	Giovan Battista Marinoni	50
Cantor	Don Eleuterio Buosio	50
Cantor	HenricoVilardi	37
Cantor	Annibale Pelizzari	50
Cantor	Don Anselmo Rossi	50
Cantor	Luca Francini	50
Cantor	Ferrante Lelioli	35
Cordas	Luigi Farina	90

Cordas	Giovan Battista Rubini	50
Cordas	Francesco Barbirolo	50
Cordas	Giacomo Cattaneo	50
Cordas	Ottavio Trivoli	47
Cordas	Fabritto Trolandi	30
Cordas	Salomone Rossi	24
Cordas	Giovan B. Buonamente	13
Cordas	Horatio Rubini	50
Cravo	Pasquino Grassi	50
Cravo	Fra Giovanni Leite	34
Afinador	Giordano Florzano	13
Harpista	Lucrezia Urbana	35
Alaudista	Pedro Gutierrez	50
Alaudista	Vittorio Spagnuolo	50
Alaudista	Francesco Sanchez	50
Harpa, Espineta, Teorba e Viola	Giovanni Maria Lugaro	54
Corneto	Giulo Cesare Bianchi	54
Trombone	Giovanni Tedesco	60
Sopros	Giovanni Ariemi	60
Sopros	Gasparo Tedesco	60

FONTE: In Parisi 1989, pg. 974.

Como podemos verificar pelo quadro de número 07, mais algumas importantes adições foram feitas à *capella* dos Gonzaga. Adriana Basile, a famosa soprano virtuose, sua irmã Vitoria Basile, também cantora, e seu irmão Lelio Basile foram contratados em 1610. Segundo Parisi (1989, p.579), nesse mesmo período, os dois filhos mais velhos de Vincenzo possuíam grupos musicais próprios e organizavam concertos e outras atividades. Enquanto se encontrava em Mântua, o Príncipe Francesco (nascido em 1586) compartilhou a maior parte dos músicos de seu pai. Quando se tornou governador da província de Montferrat em 1609,

levou consigo Giulio Cesare Monteverdi como seu *maestro di capella* juntamente com alguns outros músicos.⁸⁵

Pouco tempo após se tornar cardeal em Roma, o outro Príncipe, Ferdinando, contratou o florentino Orlando Santi como seu *Maestro di Capella*, estendendo seu convite a diversos músicos de Florença e Mântua para se juntarem a seus serviços. Para tanto, ele fez uso, de acordo com Fenlon (1980, pg. 224), dos serviços de Paolo Faccone, renomado recrutador de cantores da época e de um cantor baixo membro do Coro Papal, para conseguir bons cantores em Roma.

Em fevereiro de 1612, morre Vincenzo Gonzaga que é sucedido por seu filho Príncipe Francesco. Segundo Parisi (1989, pg. 988), em cinco meses grande parte dos músicos empregados na corte foram todos demitidos. Contudo o número de funcionários aumenta no ano seguinte após a morte inesperada de Francesco, em dezembro de 1612 e conseqüente sucessão por seu irmão mais novo Ferdinando Gonzaga. O novo governante trouxe vários de seus músicos de Roma incluindo seu *Maestro di Capella* Santo Orlandi, o alto Lorenzo Sances, o cravista Domenico Richi, a cantora e compositora Settima Caccini, seu marido e também compositor Alessandro Ghivizzani, os organistas e compositores Girolamo Frescobaldi e Mutio Effrem, e ainda a irmã mais nova de Adriana Basile, a soprano Margherita.

Claudio Monteverdi já havia se retirado a essa época do serviço em Mântua para assumir seu cargo como *Maestro di Capella* na Basílica de San Marco em Veneza (1613). Francesco Rasi manteve além de seu posto como cantor o mesmo salário por ele oferecido por Vincenzo, mesmo após sua sucessão por dois de seus filhos. Isso demonstra que mesmo com o passar do tempo ele manteve o reconhecimento de seus talentos por parte de seus senhores. A colaboração entre Rasi e Monteverdi se manteve forte, mesmo após sua saída, assim como também se manteve forte a ligação do compositor com a corte dos Gonzaga, onde ele trabalhou por vinte anos mantendo-se inclusive como cidadão. A mudança de Monteverdi para Veneza, entretanto, representa uma importante transição também em seu estilo composicional. Novos cantores a inspirarem seus talentos representaram para ele aquilo que uma nova paleta de cores representaria a um talentoso pintor.

⁸⁵ Cartas descobertas por Fortune (1954, p. 220) mostram que o Príncipe Francesco queria que Claudio Monteverdi persuadisse seu pai Vincenzo a lhe deixar levar Oratio Rubini para seu conjunto de cordas em Montferat e em outra ocasião fez o mesmo em relação ao guitarrista espanhol Vittorio. Francesco também tentou recrutar músicos de outras cidades também com a ajuda de Claudio Monteverdi.

QUADRO 07 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1615-1618

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Santi Orlandi	150
Compositor	Lelio Basile	50
Compositor e cantor	Don Francesco Dognazzi	60
Compositor	Alessandro Ghivizzani	35
Soprano	Adriana Basile	120
Soprano	Vitoria Basile	80
Soprano	Margherita Basile	80
Soprano e Compositora	Settima Caccini	80
Soprano	Giovan Battista Sachi	50
Soprano	Don Giulio Cardi	65
Alto	Don Giovanni Abbate	86
Alto	Lorenzo Sances	78
Cantor e Compositor	Francesco Rasi	150
Cantor	Francesco Campagnolo	80
Cantor	Pandolfo Grande	50
Baixo	Don Matteo Rossi	65
Cantor	Don Bassano Casola	52
Cantor	Annibale Pelizzari	60
Cantor	Don Anselmo Rossi	50
Cantor	Federico Malgarini	50
Cordas	Luigi Farina	90
Cordas	Giovan Battista Rubini	68
Cordas	Oratio Rubini	68
Cordas	Francesco Barbirolo	68
Cordas	Giacomo Cattaneo	40
Cordas	Fabritio Trolandi	36
Cordas	Giovan Barbirolo	13
Cordas	Salamone Rossi	45
Organista	Pasquino Grassi	45
Organista e Compositor	Girolamo Frescobaldi	130
Organista e Compositor	Mutio Effrem	50

Organista e Compositor	Ottavio Bargnani	45
Cravo	Domenico Richi	45
Alaudista	Pedro Gutierrez	34
Alaudista	Giovanni Gutierrez	34

FONTE: In Parisi 1989, pg. 975.

O quadro de número 08 data do último ano de vida de Francesco Rasi e demonstra sua importância pela manutenção de seu salário entre os mais altos percebidos pelos músicos da corte, maior que o de sua renomada colega Adriana Basilee substancialmente superior ao do *Maestro di Capella* da época, Francesco Dognazzi.

QUADRO 08 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1621

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Don Francesco Dognazzi	65
Compositor	Lelio Basile	30
Soprano	Adriana Basile	120
Soprano	Margherita Basile	65
Soprano	Giovan Battista Sacchi	65
Soprano	Don Giulio Cardi	65
Soprano	Virginio Pucinelli	65
Soprano	Francesco Bottini	48
Soprano	Giovanni Marsili	48
Alto	Michelangelo Capellini	78
Alto	Andrea Pisani	65
Alto	Don Giovanni Abbate	65
Cantor	Francesco Rasi	150
Cantor	Francesco Campagnolo	100
Cantor	Pandolfo Grande	50
Baixo	Giovanni Ammigoni	105
Baixo	Don Ottavio Soragna	105
Baixo	Don Matteo Rossi	30
Baixo	Alfonso Contini	30
Organista	Ottavio Bargnani	30

Organista	Sempliciano Mazzuchi	65
Cravo	Domenico Ricamanno	65
Cordas	Luigi Farina	90
Cordas	Giovan Battista Rubini	68
Cordas	Oratio Rubini	68
Cordas	Francesco Barberoli	68
Cordas	Fabritio Trolandi	60
Cordas	Giacomo Cattaneo	47
Cordas	Giovan Barberoli	12
Cordas	Salamone Rossi	34

FONTE: In Parisi 1989, pg. 976.

O quadro de número 09 revela que ainda por algum tempo, mesmo após a morte de Rasi a *capella* mantuana se manteve repleta de grandes músicos. Contudo, como podemos perceber pela tabela de número 10, dez anos após a morte do famoso cantor, a corte de Mântua contava com pouquíssimos músicos em comparação à sua época de esplendor.

Próximo ao ano de 1626, a maior parte dos virtuosos de Mântua havia morrido ou deixado o Ducado em busca de oportunidades de serviço mais interessantes. A década seguinte, marcada pela peste e pela guerra reduziram a população de Mântua a um quarto de seu total e os músicos a serviço do ducado não passavam de cinco. O quadro 10 lista os nomes desses últimos remanescentes de uma época onde a música possuía papel privilegiado na sociedade Mantuana.

QUADRO 09 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1622

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Don Francesco Dognazzi	155
Compositor	Lelio Basile	80
Soprano	Adriana Basile	150
Soprano	Margherita Basile	75
Soprano	Giovan Battista Sacchi	135
Soprano	Don Giulio Cardi	135
Soprano	Virginio Pucinelli	80
Soprano	Francesco Bottini	80

Alto	Michelangelo Giacarelli	85
Alto	Andrea Pisani	85
Cantor	Francesco Campagnolo	100
Cantor	Pandolfo Grande	84
Baixo	Giovanni Ammigoni	120
Baixo	Don Ottavio Soragna	105
Baixo	Don Matteo Rossi	65
Baixo	Alfonso Contini	65
Cantor	Gabrielle Vuender	105
Cantor	Don Domencio Aglio	24
Organista	Sempliciano Mazzuchi	98
Organista	Ottavio Bargnani	70
Cravista	Cavaliere Luchesino	102
Cordas	Luigi Farina	90
Cordas	Giovan Battista Rubini	68
Cordas	Oratio Rubini	68
Cordas	Francesco Barberoli	68
Cordas	Fabritio Trolandi	47
Cordas	Giacomo Cattaneo	36
Cordas	Giovan Battista Barberoli	31
Cordas	Salamone Rossi	31

FONTE: In Parisi 1989, pg. 977.

QUADRO 10 - Salários mensais dos músicos da corte de Mântua em 1632

Função	Nome	Salário em Liras
Maestro diCapella	Don Francesco Dognazzi	242
Soprano	Giovan Battista Sacchi	56
Soprano	Margherita Basile	97
Cordas	Luigi Farina	90
Cordas	Francesco Barbiroli	50

FONTE: In Parisi 1989, pg. 977.

7. O CANTO BARROCO

Uma das problemáticas encontradas na performance do repertório anterior ao século XIX, o que atualmente se denomina de música antiga, é tentar determinar sua sonoridade. Essa sonoridade dificilmente pode ser estabelecida com precisão e o problema se agrava quando o assunto é a música vocal. Existe a nossa disposição um grande número de instrumentos de época cujas características particulares podem ser analisadas hoje em dia. No caso do canto, isso não ocorreu. O instrumento não podia ser preservado, a voz morria com o cantor. Não há gravações referentes ao período em que Rasi viveu, não temos um disco seu com suas interpretações dos madrigais de Monteverdi nem de sua estréia como Orfeu. Infelizmente, não temos como regressar ao passado e apenas ouvir a música feita nesta época de tantas inovações, música feita para mover os afetos e causar o maravilhamento daqueles poucos que presenciaram tais feitos.

A voz humana é extremamente maleável e varia de acordo com a anatomia, gosto e habilidade técnica de cada cantor. Os efeitos da diversidade cultural e social, fatores que mudam com a passagem do tempo, também afetam a voz e sua emissão na forma de canto. Essas variações podem ser verificadas pelas primeiras gravações do canto profissional, feitas no final do século XIX e início do século XX. As vozes dos grandes cantores daqueles dias, como Caruso, por exemplo, não necessariamente correspondem ao gosto de nossa época. Ao ouvirmos essas gravações, podemos perceber como a estética da voz cantada sofreu uma grande mudança em um período de pouco mais de cem anos. Qual seria então nossa surpresa ao ouvir vozes de quase quatrocentos anos? Em busca desse som, Sadie (1998, p. 351) afirma que a estética do canto no Barroco do final do século XVI e início do século XVII *se caracterizava por uma emissão sonora uniforme, dominada pelas palavras e bastante ornamentada, em locais específicos de acordo com a capacidade e gosto do cantor*⁸⁶.

Essa descrição, a nosso ver, se coaduna com os princípios criados pela *Camerata Florentina* que, de acordo com Coelho (2000, p.43), seriam: (1) A união perfeita entre o texto e a música. Para isso, propunham-se a declamação solista e monódica; (2) O texto deveria ser declamado aderindo às inflexões da fala. A melodia, portanto, acomodaria-se à frase do texto, e não o contrário. Ficavam assim excluídos os ritmos de dança frequentemente impostos às canções e também as repetições, que eram comuns nos madrigais polifônicos e

⁸⁶ Grifo nosso.

nos motetos. (3) A música não deveria limitar-se a acompanhar graficamente o andamento do texto e, sim, tentar exprimir o estado de espírito de cada trecho, imitando e acentuando as entonações típicas de uma pessoa que esteja sob o efeito de determinada emoção.

Em 1597, Peri foi o primeiro a apresentar essas idéias em música ao compor *Dafne* e, em seguida, *Euridice* em 1600. No prefácio de *Dafne*, Peri explica suas intenções nesta obra:

Eu tinha querido imitar a fala em minha música [...], pois me parecia que os antigos gregos e romanos tinham usado, em seu teatro, um tipo de música que, embora ultrapassando os sons da conversação ordinária, não chegava a atingir a melodia do canto, ou seja, assumia uma forma intermediária entre um e outro. Portanto, abandonando todos os estilos de escrita vocal até então conhecidos, procurei criar o tipo de melodia imitativa da fala exigida por esse poema. [...] usei o baixo contínuo fazendo com que ele se movesse ora mais depressa, ora mais devagar, de acordo com as emoções que tivessem de expressar. (PERI, apud CHASIN, 2004, pg. 69)

As posições assumidas pelos pesquisadores em relação ao que chamamos de performance vocal historicamente orientada são bastantes diversas. Um exemplo de contradição é a questão do *vibrato*. Segundo Nigro (1998, p. 15), há uma corrente estética de performance em que na produção vocal o *vibrato* deve ser pouco ou ainda não utilizado na música barroca. Segundo esta corrente seu uso seria prejudicial a uma entonação absolutamente clara. Muito embora tal afirmação reflita um pensamento bastante coerente, tal prática encontra-se, atualmente, completamente desassociada da técnica vocal italiana praticada a partir da segunda metade do século XVIII. Após o surgimento do movimento belcantista a palavra, até então soberana, é finalmente subjugada pela sonoridade, característica desse novo período.

A questão do *vibrato*, apesar de muito debatida atualmente, continua sem solução definitiva. Contudo, uma variedade de trabalhos remanescentes do século XVI e XVII, que discutem o assunto, mesmo de maneira breve, são capazes de nos indicar um possível caminho a seguir. Em seu *Prattica di Musica*⁸⁷, Ludovico Zacconi (1596) afirma:

O *vibrato* não é necessário em música; mas seu uso, além de demonstrar sinceridade e coragem, embeleza as canções. E digo mais, que o *vibrato*, ou

⁸⁷Ludovico Zacconi, *Pratticadi musica*, Veneza, BartolomeoCamparello, 1596; Reimpresso em Bolonha, Forni, 1983.

seja, a voz que vibra, é a verdadeira porta de entrada para os *passaggios*⁸⁸ e ao comando das górgias. Esse *vibrato* deve ser sucinto e gracioso; porque quando excessivo e forçado ele é tedioso e incomoda. E sua natureza é tal que quando usado, deve ser usado sempre, para que seu uso seja convertido em hábito; pois esse contínuo movimento da voz ajuda, e prontamente assiste na produção de trilos, e facilita miraculosamente os princípios dos *passaggi*.⁸⁹

Analisando a citação acima, podemos afirmar que o *vibrato* descrito por Zacconi não é um elemento de ênfase, utilizado para efeito expressivo, como pretendia Caccini, nem um ornamento como o *trillo*. Ao contrário, se apresenta como um atributo constante da voz cantada. A descrição elementar do *vibrato* oferecida por Zacconi coincide quase que totalmente com aquela de nossos dias. Contudo, é importante distinguirmos o *vibrato* natural daquele que resulta em oscilações muito grandes (geralmente ocorrentes como o resultado da tentativa de aumento do volume vocal emitido) que prejudicam a afinação e a qualidade do som. Para Dart (1967, p. 50), muita da confusão a respeito do assunto é causada por práticas artificiais, como o uso da musculatura abdominal para “mover” o som de maneira intencional com pequenos impulsos, como na técnica empregada por alguns instrumentistas de sopro, ou ainda pela mais ou menos rápida contração dos músculos da laringe, como se pode observar em muitos cantores de música popular⁹⁰. Esses expedientes não agregam beleza à voz nem promovem qualquer tipo de ênfase no ato de cantar. Podemos induzir que tais más práticas seriam algo análogo ao que Zacconi se refere como *vibrato* excessivo e forçado que é tedioso e incomoda.

Outro autor de importância é Giovanni Maffei com seu *Discorso dela voce e del modo d'apparardi garganta senza maestro*⁹¹ de 1562. Nessa obra estão contidas algumas regras relativas à respiração, base de qualquer técnica vocal. Dentre as afirmações de Maffei destacamos sua oitava regra sobre o bem cantar qual seja: *L'ottava regola: che se spinga appoco appoco con il fiato la voce* (Oitava regra: impelir pouco a pouco a voz com o ar). Dart (1967, p. 86) afirma que as palavras de Maffei parecem descrever uma técnica de produção

⁸⁸Diminuições e partes improvisadas de agilidade que hoje são chamadas basicamente de coloratura. A execução desses embelezamentos constituem um dos principais elementos no treinamento técnico de cantores desde o século XVI.

⁸⁹*Il vibrato nella musica non è necessario. Ma facendolo oltra che dimonstra sincerità e ardire, embellisce le cantilene. Dico ancora que il vibrato, cioè la voce tremante è la vera porta d' intrar dentro a passaggi, e d' impatronirsi delle gorge. Questo vibrato deve essere succinto e vago, perché l'ingordo e forzato tedia e fastidisce. Ed è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve, perché quel continuo uso mouver di voce aiuta, e volentieri spingela mossa delle gorge e facilita mirabilmente i principie delle passagi.*

⁹⁰Tal prática é muito comum nos cantores “sertanejos” de nossa época, que se utilizam da intencionalidade no movimento da musculatura que controla o subir e descer da laringe para produzir um vibrato forçado que afeta a afinação correta das notas.

⁹¹Discurso sobre a voz e o modo de ornamentar sem mestre.

vocal similar à utilizada no canto moderno, na qual o uso do ar produz na voz uma vibração involuntária, advinda do movimento natural da laringe. Segundo o autor, no período barroco o *vibrato* fez parte do aparato técnico de um cantor, independentemente de qualquer uso expressivo. Contudo a manutenção da voz sempre fixa, ausente de vibração, seria um efeito mecânico e não natural, resultante do tensionamento dos músculos da laringe e da expulsão do ar não controlada. É possível que ao cantar, se suspenda o *vibrato*, mas tal ação deve ser feita de maneira consciente, para que não tenhamos como resultado uma voz lisa, fixa e endurecida a todo tempo e ao longo do tempo. Tal voz, dita como dura, acaba por prejudicar em muito a habilidade de se cantar afinado.

A despeito dos modelos vocais apresentados pela mídia atual nas últimas décadas, podemos ainda encontrar pessoas que, muito embora jamais tenham tido sequer uma aula de técnica vocal, cantam de maneira natural e relaxada na qual se pode ouvir um leve e fresco *vibrato*. Para nós é difícil acreditar que o ouvinte do passado classificasse uma voz como essa que acabamos de descrever como sendo defeituosa e inútil para fins artísticos, como alguns estudiosos afirmam até o presente momento.

No século XVI, grande parte da música produzida deu-se sob a forma de polifonia vocal. Performances a capela não estavam restritas a uma tonalidade específica, ou seja, podiam ser transpostas para se adequarem ao conforto do cantor executante. Zacconi (1596, p. 48) aconselhou que *avere rigardo a quelle che hanno da cantare, che stiano commodi di tuono, né troppo alto, né troppo basso* (que fiquem atentos àqueles que devem cantar, que estejam cômodos com a tonalidade, nem muito alta, nem muito baixa). Em seu *Practica Musica*, Herman Finck (1556, p. 58) descrevia da seguinte forma o bem cantar em conjunto:

O tenor e o alto não devem subir muito, e nenhuma voz deve superar às outras ou parecer gritada ou ainda tão tensa que mude a cor do cantor, que ficará com o rosto preto pela falta de ar, como aqueles baixos que buzina como um zangão preso dentro de uma bota, ou moles e soprosos como um fole furado.

Essa necessidade de “equalização” das vozes fez com que cantores do século XVI aprendessem a diminuir de volume conforme cantavam mais agudo e a aumentar de volume ao cantarem mais grave. Finck (1556, p. 79) referiu-se à necessidade de um soprano doce e delicado e um baixo brilhante e sonoro. Segundo o autor, na medida em que os baixos fossem cantando mais agudo deveriam soar como tenores, assim como o naipe dos tenores ao subir

deveria soar como o dos altos e os altos como sopranos. Ao descerem os naipes deveriam fazer o inverso, com as vozes mais agudas se aproximando das mais graves sucessivamente. Isso não ocorre e não é incentivado na música coral dos dias de hoje, onde se exige dos cantores a manutenção de suas qualidades vocais em toda a extensão a ser cantada. Contudo no início do século XVII, essa sugestão manteve-se válida e guarda relação intrínseca com algo bastante importante, a classificação vocal no Barroco.

De acordo com Nigro (1998, p. 18) não havia no final do século XVI e início do século XVII uma classificação vocal como a entendemos hoje. Isso se explica, em parte, pela mencionada afirmação de Zacconi sobre a comodidade da tonalidade da música a ser cantada em relação aos cantores. Estes cantavam as partes escritas de acordo com suas possibilidades. Havia uma classificação tipológica das vozes no madrigal polifônico que não tinha a ver com o que hoje entendemos como classificação vocal. Os termos *Bassus*, *Tenor* e *Altus*, por exemplo, designavam linhas melódicas e não tipos específicos de vozes. Para Nigro (1998, p. 23):

a parte do *bassus* era designada a uma voz que se adequasse com a tessitura grave escrita, que atualmente, conhecemos como baixo. A parte designada como *tenor* era escrita, muitas vezes para um homem com alcance vocal médio, o que hoje chamamos de barítono. A parte do *altus* era escrita para um falsetista, castrato ou ainda para um contralto.

Não queremos com isso afirmar que não havia nenhum tipo de classificação vocal específica para cantores na primeira metade do século XVII. O que se busca é diferenciar a classificação da época da que hoje utilizamos. Havia naqueles dias cantores diversos sendo utilizados de maneiras também diversas dependendo do tipo de música executada, do lugar onde essa música era apresentada e de acordo com sua finalidade. Francesco Rasi, por exemplo, é sempre citado como sendo um tenor, mas essa classificação, na época, referia-se a qualquer voz masculina que não fosse de baixo. As vozes intermediárias não recebiam classificação, assim barítonos mais graves recaíam sob a classificação de baixos e aqueles mais leves e agudos eram considerados como tenores. A classificação de barítono propriamente dita só vem a ser utilizada no início do período belcantista.

Em análise da obra de G. Bontempi (1695, p. 170), podemos perceber que a concepção dramática da época não tinha compromissos com a realidade, mas sim com uma idéia idealizada desta. Principalmente nos personagens protagonistas, geralmente membros da

mitologia ou ainda da história romana, não havia necessariamente uma identidade de gênero, como hoje compreendemos, nos personagens e os tipos vocais para eles escolhidos. Isso permitia que os castrados vivenciassem tanto papéis femininos como masculinos indiferentemente. Para Nigro (1998, pg. 67) nas primeiras óperas os papéis masculinos principais eram incorporados por um tenor, como por exemplo, Orfeu nas óperas de Monteverdi, Caccini e Peri⁹². Contudo a consilidação do estilo operístico ao longo do tempo passou a favorecer as vozes mais agudas para a representação das virtudes heróicas. Muito embora os castrados tenham sido muitas vezes ridicularizados por sua aparência ou modo de agir, as vozes masculinas do “basso” e do “tenore più grave” passaram a ser consideradas muito realistas e dessa forma vulgares, pouco dadas ao virtuosismo e utilizadas mais comumente em papéis secundários ou ainda cômicos. Para Sadie (1998, p. 348) com a crescente ascensão dos castratos os tenores foram relegados a papéis de homens mais velhos ou ainda personagens em travesti cômicos de velhas babás e amas. A classificação de tenor agudo de voz mais clara só viria a ser incorporada após o declínio do uso dos castrados no início do século XVIII, como afirma Herriot (1962, pg. 436).

Monteverdi, que praticamente inaugura o estilo operístico, escolheu um tenor para seu personagem principal, Orfeu, e, nesse momento em 1607, ofereceu também papéis menores, como o de Proserpina, a um castrado. Isso por que o uso dos castrados ainda não se encontrava, no início do século XVII, em seu auge. Entretanto, no ano de 1640, apenas 33 anos após o Orfeu, Monteverdi concederia a um castrato o papel principal de Nero, em sua obra *L'Incoronazione di Poppea*. A aclamação total dos castratos viria a se realizar na primeira metade do século XVIII, com Handell e seus contemporâneos. Contudo, como explicamos, o que era um tenor à época de Rasi não necessariamente vem a ser um tenor em nossos dias. Assim será necessário, como faremos no capítulo final, o estudo pormenorizado das obras executadas por ele e que foram compostas com ele em mente, para podermos conjecturar sobre sua classificação vocal específica.

Cantores naquela época também não ficavam presos, a exemplo do que acontece hoje, à classificação que lhes era atribuída em relação ao repertório. Segundo Maffei (1562), caso o instrumento (voz) fosse flexível poderia originar qualquer tipo de voz:

Digo então que estas vozes nascem da própria matéria do tubo [trato vocal]; e entendendo como tubo tudo aquilo que como acima dito concorre para formar a

⁹² Todos eles interpretados por Rasi.

voz, de forma que se for mole, produzirá uma voz flexível, dobrável, e variável. Mas se por acaso for duro, produzirá uma voz rígida e dura. Por que se o instrumento for duro, ele não pode se curvar como deveria; mas sendo mole, agilmente curvando-se, pode formar ou fingir toda a sorte de vozes. E a partir disso podemos dizer que há muitos que não podem cantar com outra voz que não seja a de baixo. E muitos outros que são inclinados a cantar apenas uma das vozes do conjunto, e esta com grande irritação das orelhas, apenas cantam. E, de forma contrária, há alguns poucos que o baixo, o tenor e qualquer outra voz, com muita facilidade cantam; e fazendo ornamentos e diminuições com a garganta, executam passagens ora no baixo, ora no tenor, ora no alto, consideradas belíssimas. (Maffei, 1562, p. 230).⁹³

Na música secular, as partes mais agudas podiam também ser cantadas por mulheres⁹⁴, mas no final do século XVI aparece na Itália a figura do castrado, a quem os papéis de soprano e de contralto⁹⁵ passaram a ser endereçados. O exame mais aprofundado das características vocais desses artistas certamente se provará de grande valia para a determinação de uma linha correta de interpretação de seu repertório.

Para Celletti (1967, p. 676) cantores castrados também poderiam substituir com perfeição crianças e contra-tenores. O cantor pueril ou “puer” representaria, após o advento dos castrados, um mau investimento, pois a muda vocal advinda com a puberdade terminava de vez com a carreira de meninos *sopraninos* ou *contraltinos*, iniciadas apenas alguns anos antes.

Os castrados, como afirma o autor, em razão de sua condição, entregavam-se a sua arte de maneira completa:

⁹³*Or dico dunque, che queste voci nascono dalla propria materia della canna; et intendo per la canna tutte sopradette que concorrono a far la voce, si che, se quella sara molle, farà la voce flessibile, pieghevole, e variabile. Ma se per sorte sara dura, farà la voce rigida e dura. Percioche essendo duro l'istrumento, non può, como bisognaria, piegarsi; si come essendo molle, agevolmente piegandosi, puo formare e fingere ogni sorte di voce. E di qui nasce, che molti sono i quali que non ponno altra voce ch'il basso cantare. E molti ancora se ne beggono che non sono, se non ad una delle voci del conserto inchinati, e quella con grandissimo fastidio dell' orecchia, appena cantano. E per il contrario, poi se ne trovano alcuni, ch'il basso, il tenore, ed ogni altra voce, com molta faccilità cantano e fiorendo e diminuendo com la gorga, fanno passaggi, ora nel basso, ora nel alto, et ora nell' tenore, ad intendere bellissimo.*

⁹⁴Existiram raros casos de mulheres se apresentando com música sacra nas igrejas nessa época, geralmente restrito aos conventos. Relacionamos aqui um deles. Inazio Donati declarou em seu *Avvertimenti spettanti alla presente opera* (Sugestões a respeito do presente trabalho) em seu *Salmi: Et volendo servicene le Monache potranno cantare il Basso all' Otavva alta, che riuscirà un Contralto* (E querendo servir poderão as freiras cantar a parte do baixo uma oitava acima, que se tornará um contralto) (Donati, 1623, p. 02).

⁹⁵Era também comum que cantores castrados cantassem em diferentes registros nos coros eclesiásticos do que aqueles que assumiam em papéis operísticos. Giovanni Francesco Grossi, conhecido popularmente como *Siface*, cantava como contralto em óperas, mas foi admitido no Coro da Capela Sistina em 1675 como um soprano (ver Enrico Celani, *I Cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, em RMI, 1907, vol. XIV, p. 87).

Considerando que outro ponto forte dos castrados era o de que a castração, precluindo certas relações, certos objetivos da vida de um homem como formar uma família, por exemplo, fatalmente os destinava a assumir no mundo da ópera uma função que podemos definir como sendo quase sacerdotal. Os estudos e exercitações eram de particular rigor e absorviam praticamente todo o dia do neófito. ⁹⁶(Celletti, 1967, p. 680).

Muitos poderiam pensar que à época de Rasi não havia qualquer tipo de técnica vocal e que o ensino dos cantores era incipiente e feito de maneira pura e simplesmente empírica, que a natureza dessas vozes os permitia cantar de maneira “naturalmente” prodigiosa. Contudo, ao nosso entender, tal afirmativa não parece a mais acertada. Os tratados de canto do século XVI e XVII mencionados até então por si sós já demonstram a capacidade dos cantores e professores da época em educar com rigor pedagógico as vozes que a sua disposição. É óbvio que, assim como hoje, havia aqueles mais ou menos talentosos, mais ou menos inclinados a uma determinada expressão artística, mas o ato de se cantar ópera jamais foi, seja hoje ou naquela época, algo natural ou instintivo. Cantar é nada mais que um ato muscular, porém de difícil coordenação, que envolve o uso da musculatura vocal coordenada com a respiração para atingir um resultado estético. O canto erudito exige o treino constante e sistematizado dessa musculatura com a finalidade não apenas de treiná-la, mas também de fortalecê-la. Isso confere à voz a maleabilidade aqui mencionada várias vezes como sendo um atributo fundamental de sua qualidade. Bontempi, em seu *Historia Musica*, (1695, p. 170) indigando com a decadência do estudo e da qualidade do canto em seus dias, descreve com grande riqueza de detalhes como ocorria o treinamento dos cantores em Roma na época de Caccini, ou seja, na mesma época e local em que Rasi viveu e estudou:

Os professores de Roma obrigavam seus discípulos a devotarem uma hora por dia a cantar peças difíceis e complexas para aquisição de experiência. Outra hora no exercício do trilo. Outra naquele das ornamentações. Outra no estudo literário e outra no domínio de exercícios de canto, juntamente com o Professor e em frente a um espelho para se acostumar a não fazer qualquer movimento inconveniente com a cintura, sobancelha, pálpebras ou com a boca. Essas eram todas as atividades da manhã. Após o meio dia, meia hora era empregada para estudos de contraponto sobre um *cantus firmus*, uma hora para ao receber um exercício de contraponto e, após, colocá-lo na *cartella* [uma pequena tábua esmaltada por sobre a qual os exercícios musicais eram escritos e podiam depois de concluídos serem apagados, algo semelhante a uma pequena lousa]. Outra

⁹⁶*Giacché l'altro punto di forza dei castrati fu che l'orchiotomia, precludendo certi rapporti, certi obietivi dell'uomo normale – uno per tutti: la famiglia – fatalmente la destinava ad assumere nel mondo dell'opera, una funzione che potremmo quase definire sacerdotale. Di qui studi ed esercitazioni di particolare rigore che assorbivano praticamente tutta la giornata del neofita.*

hora para estudos literários e o remanescente do dia para a prática do cravo, e para a composição de um salmo, ou de um moteto, ou uma *canzonetta* ou cantilena, dependendo da inclinação do indivíduo. Estes eram os exercícios do dia durante os quais o aluno não saía de casa. Os exercícios feitos fora de casa eram andar constantemente ao cantar, e sentir a resposta do eco fora da Porta Angelica defronte ao Monte Mario, para julgar a si mesmo em seu canto: cantar em todos os eventos musicais existentes nas igrejas de Roma: e observar a maneira de cantar dos outros cantores, Che floresciam no pontificado de Urbano VIII⁹⁷ e fazer exercícios com base nessas apresentações, e reportar tudo que foi feito fora ao Professor quando regressar, e ele fará os comentários necessários e oferecerá os conselhos pertinentes.⁹⁸ (Bontempi, 1695, p. 170).

O fato de Rasi ter sido discípulo de Caccini, o dito Romano, em Roma, na mesma época descrita por Bontempi, nos faz crer que ele tenha passado por essa sistematizada rotina de aprendizado. Esteve constantemente na casa de Caccini e partilhou com ele dias de estudos que lhe conferiram a forma por meio da qual aperfeiçoar seus talentos, não apenas vocais mais intelectuais, pois o estudo das letras era importante parte desse “método”, como o próprio Rasi afirmou. Como cantar sem conhecer a fundo o texto, a palavra e a razão daquelas palavras? A voz era trabalhada ao mesmo tempo em que a inventividade e a criatividade eram estimuladas, com a inclusão não apenas dos estudos de instrumentos musicais, mas da composição, respeitando as inclinações de cada um dos alunos. Pouco a pouco os estudantes eram aperfeiçoados dentro da teoria da submissão da música à palavra. O professor de canto era o árbitro por meio do qual as descobertas dos alunos eram julgadas boas ou más. O aluno devia ir ao mundo, cantar, se ouvir, criticar seu próprio som, para conhecer sua voz. Devia cantar em público, junto de outras pessoas para desenvolver o ouvido. E depois de experimentar o mundo deveria voltar para a casa de seu mestre, e a ele contar o que viu, fez e

⁹⁷ Urbano VIII, nascido *Maffeo Barberini* (Florença, 5 de abril de 1568 — Roma, 29 de julho de 1644) foi Papa do dia 6 de agosto de 1623 até à data da sua morte.

⁹⁸ *I professori di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili e malagevoli per l'acquisto dell'esperienza. Un'altra nel esercizio del trillo. Un'altra in quello de passaggi. Un'altra negli studi delle lettere ed un'altra agli ammaestramenti ed ezercizi del canto, e sotto l'udito del Maestro ed avanti ad uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente né di vita né di fronte né di ciglia né di bocca. E tutti questo erano gli impieghi della mattina. Dopo il mezzodi si impiegava mezz'ora nel contrappunto sopra il canto fermo, un'ora nel ricevere e metter in opera i documenti di contrappunto sopra la cartella; un'altra nelle studi delle lettere; ed il rimanente del giorno nelle esercitarsi nel suono del clavicembalo, nella composizione di qualche salmo o mottetto, o canzonetta, o altra sorta di cantilena secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizi ordinari di quel giorno nel quale i discepoli non uscivano di casa. Gli esercizi poi fuori di casa erano l'andar spesse volte a cantar, e sentire risposta da un'eco fuori della Porta Angelica verso Monte Mario, per farsi giudicare da se stesso de propri accenti: l'andar a cantare in quase tutte le musiche, che si facevano nelle chiese di Roma: e l'osservare le maniere del canto di tanti cantori insigni, che fiorivano nel pontificato di Urbano VIII, l'esercitarsi sopra quelle; e renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornava a casa, il quale poi per maggiormente imprimerle sulla mente dei discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava gli oportuni avvertimenti.*

sentiu. Rasi aprendeu a cantar com esses *affetti*, díspares, os quais utilizou, como ele mesmo disse, como um orador.

A técnica vocal que muitos pensam não existir nesse período, era na verdade extremamente refinada. A dificuldade do repertório cantado por Rasi, como por exemplo, a ária *Possenti Spirto* do Orfeo de Monteverdi não nos permite imaginar seu canto como desprovido de uma técnica muito bem estruturada.

7.1 A DIFÍCIL ORNAMENTAÇÃO

Apesar da concepção da performance baseada na forte relação entre palavra e música, que como vimos em outros capítulos, surgiu a partir de estudos sobre o teatro antigo grego, característica que se manteve forte durante todo o período barroco, não se pode deixar de lado a concomitante utilização dos ornamentos vocais.

Para nós, sua utilização reafirmava a posição dos novos cantores virtuosos, dava a eles o lugar autêntico do cantor profissional, validando de certa forma o novo estilo, mas paradoxalmente, indo de encontro à forte teoria da subordinação da música à palavra. Pois a ornamentação rompe com essa ligação de música com o texto e chama a atenção justamente para a voz, o canto, a música sem palavras. A figura do cantor estava surgindo naquele momento, e eles precisavam demonstrar o quanto eram especiais e profissionais, para inclusive garantir seu espaço social e na corte. Então esta nova música não poderia abrir mão da difícil ornamentação.

Temos de compreender que essa música não era barata. Músicos compunham para seus senhores e dessa forma conseguiam o próprio sustento e de suas famílias. Apesar dos ideais filosóficos contidos nas composições desse período, seus autores não podiam deixar de lado o gosto do público às quais eram dirigidas, ou seja, seus senhores, cujo gosto pela empolgante ornamentação era crescente. O próprio Caccini se curva aos ornamentos quando publica a segunda edição de seu *Nouve Musiche* no qual sistematiza seu uso, como veremos.

Entretanto, em alguns momentos precisos, a ornamentação também tinha o poder de reforçar a expressão dos afetos. Em *L'Orfeo* de Monteverdi, por exemplo, Orfeu é o cantor que usa de seus poderes vocais para tentar persuadir Caronte, e ironicamente falha, somente adormecendo-o. Aqui a complexa ornamentação tem uma função extremamente “afetiva” no sentido amplo do afeto. As palavras deixam de ser necessárias e passam a ser representadas pelos ornamentos como uma “grande idéia”, expressa pela necessidade da ornamentação, que permeia todo o discurso declamatório e eficaz de Orfeu.

FIGURA 02 - INÍCIO DA ARIA *POSSENTE SPIRTO* DO PERSONAGEM ORFEU DE *L'ORFEO* DE CLAUDIO MONTEVERDI.

The image shows a musical score for the beginning of the aria "Possente Spirto" from Claudio Monteverdi's opera L'Orfeo. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for two Violino parts (Violino I and Violino II), a soprano part for Orfeo, and a bass part for Orfeo. The lyrics for the soprano part are "Pos - sen - te spir - to e for - mi - da". The second system continues the vocal parts with the lyrics "bil nu - me". The music features a prominent violin introduction with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, followed by the vocal entries.

Em geral os ornamentos eram costumeiramente improvisados pelos cantores, ou ainda escritos na forma de escalas, figuras ornamentais, trilos, “*gruppi*”, e cadências. Giovanni Battista Bovicelli em sua obra *Regole di Passagi in Musica*, de 1594, nos dá uma idéia do pensamento da época em relação à ornamentação ao afirmar que o cantor bem sucedido deveria ser capaz de desenvolver seu próprio estilo e técnica de acordo com seu “bom gosto e julgamento”. Essas duas palavras podem ser interpretadas como sendo uma chave da aplicação das ornamentações. Caccini, que não era particularmente a favor dos ornamentos, os permitia, mas com “moderação” e de forma predeterminada para que não atrapalhassem o ato de se bem exprimir as palavras no canto. Disse Caccini:

Tanto nos madrigais quanto nas árias, sempre procurei a imitação do conceito da palavra, pesquisando aquelas notas mais e menos afetuosas, segundo seus sentimentos, e que particularmente houvessem graça, havendo escondido o mais que pude a arte do contraponto, e assentado as consonâncias nas sílabas longas, e fugindo das breves, e observado a mesma regra ao fazer as passagens, se bem que

para determinado ornamento tenha usado algumas poucas colcheias até o valor de um quarto ou de meio compasso, no mais das vezes sobre sílabas breves, pois são notas rápidas e não passagens, mas um certo incremento de graça, se me permitem, até porque o discernimento especial faz de cada regra insurgirem algumas exceções. Mas porque disse acima serem mal empregados aqueles longos giros de voz, é de se advertir que as passagens não foram criadas porque eram necessárias à boa maneira de cantar, mas creio eu, preferencialmente, visando a uma titilação das orelhas daqueles que menos entendessem o que seja cantar com afeto, pois se disto soubessem indubitavelmente as passagens soariam aborrecidas, não sendo coisa mais oposta aos seus afetos, pois por isso disse serem mal empregados aqueles longos giros de voz, mas que por mim foram assim introduzidos para servirem às músicas menos afetuosas. (CACCINI, apud FEDERICI, 2009, pg. 107)

Caccini revela aqui seu desgosto pela ornamentação ou passagens, para ele desnecessárias e contrárias à arte de bem cantar, pois tiram das palavras a atenção que estas merecem. A “titilação das orelhas daqueles que menos entendessem o que seja cantar com afeto” refere-se certamente ao gosto do público pelas empolgantes ornamentações. Esse gosto, unido à inventividade dos cantores, aliada a suas capacidades técnicas, teria papel fundamental na própria evolução do estilo operístico e seria responsável pela ascensão da figura do cantor como veremos mais a frente.

Para Sadie (1998, p. 352) a “pequenez” das salas onde a música dessa época era executada, o número de expectadores e a clara e ressonante acústica propiciada pelos pisos de mármore e altos tetos tornavam desnecessário cantar com um grande volume de voz como acontecia no canto dentro das igrejas. No palácio Ducal em Mântua, por exemplo, a maioria dos aposentos de uso doméstico e musical era de tamanho modesto, incluindo a *Sala degli Specchi*⁹⁹, onde *L'Orfeo* de Monteverdi pode ter sido apresentado pela primeira vez com Rasi no papel principal, em 1607.

Aqueles comprometidos com a *seconda prattica*, quase todos eles cantores ou compositores cantores, a exemplo de Rasi, sentiam-se livres para exercitar sua criatividade em suas canções solo. É interessante pensar na razão pela qual Monteverdi escreveu tão poucas canções dessa natureza. Sadie (1998, p. 353) diz que o caráter amador dessas improvisações e o “descaso” com as regras composicionais, ofendiam o espírito profissional e respeito à composição de Monteverdi, a despeito de sua própria defesa da segunda prática contra seus críticos. Para nós, a questão tem justamente a ver com verossimilhança, com a relação entre texto e música. Monteverdi estava interessado na expressão das palavras por meio da música. Como vimos, a ornamentação vai contra isso. Na ópera, onde se encontram concentradas várias

⁹⁹Até hoje se discute se foi realmente nesta sala que se deu a apresentação de Orfeo, contudo essa é a hipótese mais aceita em relação ao assunto na literatura pertinente.

de suas composições vocais, não é verossímil um personagem simplesmente executar ornamentações, a não ser que haja uma razão, como no caso da ária *Possenti Spirto* mencionada acima. Outra possibilidade, a nosso ver mais simples, é a de que ele, não sendo cantor, não teria muito interesse nesse tipo de composição sob o ponto de vista de execução de ornamentações. Sadie afirma que:

O mais refinado estilo camerístico permitia que os cantores mantivessem o volume geral de suas emissões vocais quase no mesmo nível da fala, permitindo que eles desenvolvessem de maneira mais simples a agilidade necessária para executarem as *passagi, trilli, groppi, tirate* e todas as outras rápidas ornamentações que passaram a ser exigidas pela nova música. Para a voz humana, maior volume significa menor velocidade, e a surpreendente agilidade e relaxamento requeridos pelas canções e árias da época (como *Possente Spirto*, no terceiro ato do *L'Orfeode* Monteverdi) não pode ser atingida pelo volume utilizado pelo moderno cantor de ópera. A marca registrada do cantor do Barroco era sua agilidade e a habilidade de mudar a cor e a dinâmica de suas vozes, não seu volume. (Sadie, 1998, p. 354).

Nos dois volumes de seu *Le Nouve Musiche* (1602 e 1614) Caccini apresenta canções escritas que datam desde 1580, contemporâneas dos eventos musicais do mencionado *musica segreta* de Ferrara. No famoso prefácio de 1602 ele afirma ter publicado as canções para que os ornamentos cantados por ele, bem como os locais de seu uso, fossem de uma vez por todas clarificados. Seu mentor, o conde Bardi, mentor também da Camerata Florentina, em seu *Discorso mandato a Giulio Caccini, detto Romano, sopra la musica e'l cantar bene* (in Nigro, 1998, pg. 93) reclamou daqueles que cantavam ornamentações mal colocadas responsáveis por fazer com que até mesmo os compositores não fossem capazes de reconhecer seus trabalhos. Disse ele que a excessiva ornamentação seria uma abominação.

Nigel Fortune (1953, pg. 171) se refere à Rasi como tendo sido um dos mais importantes monodistas da história. Em seu primeiro livro de canções com Baixo contínuo intitulado *Vaghezze di Musica per una voce sola*, de 1608, segundo o autor, há uma profusão de ornamentos escritos, o que nos leva a supor que devem ser os mesmos que o próprio autor executava. Para o autor neles podemos perceber a influência dos ornamentos descritos Caccini em seu *“Le nouve musiche”*. Caccini, como vimos, afirma inclusive que Rasi teria cantado sua ária *Qual transcorrendo fuoco* com suas próprias ornamentações improvisadas e a seu gosto. A permissão de Caccini para que seu pupilo improvisasse sobre sua composição, considerando-se suas opiniões sobre o assunto demonstram que ele tinha confiança na

habilidade e gosto de seu aluno, certo de que não estragaria sua obra e nem faria suas orelhas doerem.

FIGURA 03 – QUADRO DE ORNAMENTAÇÕES UTILIZADAS POR CACCINI QUE SE REPETEM NAS COMPOSIÇÕES DE RASI, MAIS PARTICULARMENTE NAS PEÇAS CONTIDAS NO *VAGHEZZE DI MUSICA PER UNA VOCE SOLA* DE 1608.

	Notação	Execução		Notação	Execução
Acciacatura			Mordente		
Appoggiatura			Mordente invertido		
Appoggiatura			Messa di voce		
Appoggiatura			Slide		
Appoggiatura			Giro		
Appoggiatura			Trilo		
Coulé					

FONTE: In MacClintock, 1973, p. 22.

As ornamentações acima descritas nos parecem bastante similares em estilo àquelas escritas por Monteverdi na já mencionada ária *Possente Spirto*. Acreditamos que essa semelhança não se trata de mera coincidência. A possibilidade de Monteverdi ter em mente a voz de Rasi, o escolhido para ser seu *Orfeo*, quando da composição dessa obra, abre caminho para interessantes conjecturas sobre a versão ornamentada da ária *Possente Spirto* de seu Orfeo. Seria possível que Rasi tenha improvisado sobre a versão simplificada e Monteverdi, por ter gostado do resultado, as tenha escrito e publicado na versão ornamentada?

Para Sadie (1998, p. 304) as ornamentações atingem seu ápice com os castrados. O crescente sucesso atingido por esses artistas fascinou compositores com novas possibilidades de vistuosismo e expressividade, e também intrigou sobremaneira o público, cuja curiosidade foi estimulada. Os feitos de Rasi em termos de ornamentação e o hábito da improvisação por sobre as linhas mais simples escritas pelos compositores foi pouco a pouco

sendo levado a extremos que culminariam nas difíceis ornamentações contidas nas óperas de Vivaldi e Handel entre outros contemporâneos seus.

8. A QUESTÃO DA AFINAÇÃO

Um dos mais importantes objetivos de se reproduzir a afinação de maneira historicamente correta é o de se colocar as vozes, sejam elas humanas ou de instrumentos, na altura em que foram originalmente concebidas. Segundo Haynes (2002, p. 37) a mudança da afinação utilizada na performance muda também a tessitura de uma voz, afetando a qualidade do som de maneira geral. Além disso, segundo o autor, quando a afinação é modificada, as quebras entre os registros de uma voz também são modificados e podem ficar localizados em locais bastante complicados no que diz respeito execução da linha vocal.

Haynes (2002, p. 35) verificou a questão da afinação ao longo dos séculos com detalhes. Segundo o autor quando falamos de afinação nos referimos a duas coordenadas básicas, ou seja, uma nota musical e uma frequência medida em Hertz¹⁰⁰, como por exemplo, “lá – 415”. Nos últimos cem anos, pelo menos, o padrão de afinação tem sido “lá – 440”, isso significa que em qualquer lugar do mundo, música de concerto ocidental muito provavelmente será executada com afinação onde o *lá* estará afinado em 440 Hertz. Segundo o autor, o fato de se ter um padrão de afinação é uma conveniência para músicos, nada mais do que isso.

Haynes (2002, p. 01) explica que na época de Monteverdi e Bach, não havia a necessidade de se manter um registro da afinação utilizada para a posterioridade. Ele afirma que os compositores mencionados provavelmente ficariam impressionados com nosso interesse em relação ao assunto. Isso porque, segundo ele, padrões de afinação nem sempre foram necessários. Até o final do século XVI, a música nas igrejas, por exemplo, era predominantemente vocal, dessa forma a afinação era nada mais do que uma questão de alcance vocal dos cantores, e como vimos em capítulo anterior, estes deveriam cantar dentro de sua “comodidade”. Na igreja, o instrumento principal eram os órgãos que tocavam em passagens alternadas juntamente ao conjunto vocal ou cantor solo.

Anteriormente ao século XIX, não havia qualquer tipo de padrão internacional reconhecido no que diz respeito à afinação. Poderíamos viajar pelo mundo e encontrar nas cidades de um mesmo país, música sendo executada com afinações diferentes. De acordo com Carter (1997, p. 62) no século XVII também não havia uma padronização da afinação, mas, em razão de uma antiga tradição, muitos órgãos na Alemanha e na Itália eram construídos

¹⁰⁰ O hertz é uma unidade de medida de frequência – um ciclo por segundo – mede o tamanho da oscilação da onda sonora.

com afinação mais aguda do que o padrão atual. Os órgãos na Alemanha eram afinados aproximadamente um tom acima do *lá* = 440, e órgãos italianos variavam muito, até mesmo afinados uma terça acima do padrão mencionado. Segundo o autor isso se devia à economia de metal utilizado na construção desses instrumentos nos quais se chegava a omitir até dois dos tubos mais longos os substituindo em mesmo número por outros menores na parte de cima dos teclados.

Para os instrumentistas de cordas, a afinação não é um problema tão complexo, pois seus instrumentos podem ser ajustados, na medida do possível, para diversos tipos de afinação de acordo com a vontade e necessidade. Contudo, para instrumentos de afinação fixa, como flautas, oboés e de certa forma os instrumentos de teclado, isso pode se tornar um sério problema. Segundo Haynes (2002, p. 66), no início do século XVII isso poderia significar que um oboísta, por exemplo, poderia tocar na mesma afinação que um quarteto de cordas, mas não na mesma afinação que o órgão de uma igreja. Segundo ao autor, nos primórdios do Barroco, os níveis de afinação poderiam chegar aos extremos de *lá* = 465 e de *lá* = 392 na França no mesmo período.

Haynes (2002, p. 93) afirma que podemos chegar a algumas conclusões gerais sobre a afinação dessa época. A afinação no norte da Alemanha era mais alta do que aquela utilizada no sul. A afinação em Veneza era também mais aguda do que aquela cultivada em Roma. Na França ela dependia do tipo de música que era executada, variando na música de câmara, na *tragédie en musique* e na música sacra. Os níveis de afinação na Idade Média e na Renascença eram também variáveis de acordo com localidades. Foi apenas no Período Clássico que o interesse por uma uniformização da afinação aumentou, segundo Haeynes por conveniência dos músicos viajantes.

No caso de Rasi, muito embora ele tenha cantado em várias cidades da Itália e da Europa, utilizando-se, como visto, de uma série de afinações diversas, é importante para esse trabalho que examinemos o que ocorria em Mântua em seu tempo. Segundo Haynes (2002, p. 133-134) o órgão da Basílica de Santa Barbara em Mântua foi construído em 1565 por Graziadio Antegnati. Segundo o autor, o instrumento foi restaurado no início do século 20 e sua afinação foi restaurada ao original de 465 hertz, o que sugere que esta seria a mesma afinação utilizada pela *capella* da Corte do Gonzaga. Esta seria a afinação com a qual trabalhou Monteverdi ao escrever seu Orfeo de 1607 e suas Vésperas da Beata Virgem de 1610.

Duas das partes das mencionadas Vésperas, *Laudata Jerusalem* e *Magnificat a 7*, encontram-se entre muitas das peças vocais datadas do final do século XVI e início do século

XVII escritas com o uso de *chiavette*¹⁰¹, o que significa que devem ser transpostas para baixo geralmente uma quarta. Por meio desta transposição uma quarta abaixo, juntamente com a afinação em 465 hertz as peças mencionadas, assim como outras escritas da mesma forma, podiam ser executadas em uma tessitura mais adequada tanto para os cantores como para os instrumentistas. Veremos no próximo capítulo as tessituras dos livros de madrigais de Monteverdi que foram por nós transcritas e que se encontram no apêndice A. Contudo antecipamos aqui a informação de que Monteverdi se utilizou do sistema de *chiavette* apenas nos seus quatro primeiros livros de madrigais. Outros trabalhos podem ter sido escritos com a afinação de Mântua em razão de terem sido compostos lá nessa mesma época e incluem a *Arianna* e o *Il Ballo dele ingrato* de Monteverdi e a *Dafne* de Marco da Gagliano.

A afinação em Veneza, de acordo com Haynes (2002, p. 120) era também de 465 hertz. Isso para nosso trabalho é também bastante relevante, considerando que Rasi também trabalhou por diversas vezes nessa cidade, apresentando-se com Monteverdi mesmo após sua saída de Mântua para assumir o cargo de *Maestro di Capella* da Basílica de São Marcos.

Roma, outra importante localidade para nosso cantor era, de acordo com a pesquisa de Haynes (2002, p. 132), bastante diferente das cidades do norte da Itália por utilizar uma afinação mais baixa, em 390 Hertz, fato que para o autor explica a diminuta quantidade de madrigais escritos em *chiavette* em Roma. A afinação mais grave faria com que fosse quase que desnecessária a transposição das vozes uma quarta abaixo ao fim de adequar a tonalidade ao instrumento executante ou voz.

8.1 AFINAÇÃO E OS CANTORES

De todos os músicos, cantores são sem dúvida os mais beneficiados pela performance com afinação original. Segundo Haynes (2002 p. 243), os efeitos de uma afinação alterada podem ser terríveis. Uma das complicações mais corriqueiras seria a transição forçada da emissão vocal para a tessitura de outro tipo vocal. Os tipos vocais, ou classificações vocais padrão como soprano, baixo, tenor e contralto tem todos eles uma tessitura mais ou menos específica. A saída dessa tessitura em razão do uso de uma afinação inadequada, especialmente em partes que utilizam grandes extensões vocais, é bastante difícil.

¹⁰¹ Termo usado para um dos dois conjuntos de claves (o outro se chama *chaivi naturali*) em que foi escrita quase toda musica vocal da fase mais proficua da polifonia a capela. O sistema de *chiavette* consiste de claves de dó na primeira, segunda, terceira e quinta linhas. Esses sistema representa diferentes relações de alturas e permitia a transposição das linhas vocais para melhor adequação aos limites de extensão dos cantores.

“Conforto” foi também a palavra utilizada por Friedrich Agricola¹⁰² ao discutir a questão da afinação. Ele escreveu sobre os problemas enfrentados por cantores ao lidarem com as diferenças de afinação em Roma e Veneza:

Árias Romanas são difíceis para quase todos os cantores em Veneza, e as Venezianas são igualmente difíceis em Roma. Em um lugar são muito agudas, no outro, muito graves. Cantores que gostam de cantar agudo preferem a afinação mais grave, e aqueles que gostam de perambular pelas notas mais graves preferem a afinação mais aguda. Isso com certeza parece dar a cada um deles respectivamente um tom a mais. Alguns podem pensar que não faz diferença alguma para um cantor se a ária tem de ser cantada um tom acima ou um tom abaixo, mas a experiência prova que o contrário é verdade em muitas árias. Além das notas em sí, divididas entre a voz de cabeça e a de peito, muito quebram e outros sustentam as notas, assim como muitas notas cantadas em uma única palavra, são muito mais confortáveis ou bastante desconfortáveis dependendo da afinação. (Agricola, 1757, apud Haynes, 2002, p. 246).

Agricola nas palavras acima chama atenção para as chamadas quebras que ocorrem na voz humana quando mudam do registro de peito para o de cabeça e vice-versa. Segundo Haynes (2002, p. 246), no século XVII essas quebras de registro conhecidas como *passagi* eram evitadas a todo custo por meio do uso da técnica para que ficassem imperceptíveis. O local das quebras de registro era, e até hoje é, crítico na técnica de um cantor e a forma de superar essa dificuldade depende muito da afinação e seus padrões. Para o autor a mudança de afinação também modifica a tessitura de uma peça o que pode afetar de forma surpreendente a qualidade geral da voz e a capacidade de sustentação do som por parte de um cantor. Assim a afinação correta pode determinar de forma decisiva qual o tipo de voz necessário para o enfrentamento de um repertório.

¹⁰² Organista e professor de canto alemão considerado como sendo o melhor nas duas funções em sua geração em Berlim na primeira metade do século XVIII.

9. A VOZ DE RASI

Os madrigais mantuanos de Monteverdi tecnicamente se iniciam com seu terceiro livro datado de 1592. Seus dois antecessores foram publicados enquanto o compositor ainda se encontrava em Cremona, em 1587 e 1590 e são considerados por Fabbri (1994, p. 20) como sendo composições com caráter de estudos. Apesar de qualquer questão musical neles contida, ambos os volumes indicam que Monteverdi era ainda discípulo do Sr. Marco Antonio Ingegneri. Suas dedicatórias demonstram que ele se encontrava em busca de trabalho fora de Cremona. O primeiro livro é dedicado ao Conde Marco Verità de Verona e o segundo a Giacomo Ricardi, então presidente do Senado Milanês. Na opinião de Fabbri (1994, p. 22), tais dedicatórias não deixam dúvidas de que Monteverdi estava procurando uma posição fora de sua cidade natal. O autor afirma que ele possivelmente escreveu ou ainda reescreveu tais composições em um estilo que possivelmente agradaria os homens aos quais as dedicou. Outra possibilidade também levantada pelo autor é a de que Monteverdi poderia estar compondo tendo em mente performances em Mântua, situada próxima de Cremona. O sexto livro de madrigais merece atenção especial. Muito embora tenha sido publicado apenas após a mudança de Monteverdi para Veneza, contém um grande número de peças escritas quando o compositor encontrava-se ainda em Mântua. Por essa razão, para fins desse trabalho, consideraremos como sendo trabalhos mantuanos de Monteverdi aqueles compreendidos entre o terceiro e o sexto livros de madrigais, nos quais a escrita tendo em mente cantores residentes em Mântua, dentre eles Rasi, pode ser presumida com maior certeza.

Nesse ponto é necessário esclarecer algumas questões metodológicas necessárias à compreensão das páginas que seguem. Para representar as tessituras vocais das obras a serem analisadas utilizaremos o sistema de notação musical onde o dó central (central em relação a sua localização no teclado do piano) será representado como *dó3*, a oitava acima como *dó4* e assim por diante. Da mesma forma, a oitava abaixo será representada como *dó2*, e a oitava abaixo como *dó1*.

O segundo volume da obra de Michael Praetorius (1571 – 1621) *Syntagma musicum II: De organografia* (in Crookes, 1986, p. 34) nos foi bastante útil nesse ponto do trabalho por oferecer uma idéia do padrão de extensão vocal utilizado na época de Rasi. Muito embora ele se encontrasse geograficamente distante de Mântua, seus escritos levam em consideração padrões de afinação diversos e também diferentes estilos de composição, incluindo aqueles provenientes da Península Itálica. No que diz respeito às extensões vocais, Praetorius

descreve as vozes e cria um quadro comparativo indicando as tessituras mais utilizadas para cada uma delas. São eles: Baixo: *fá2 – ré4*; Tenor: *ré3 – fá4*; Alto: *fá2 – sí4*; Eunuco: *sí2 – lá4*. Contudo tais informações não são, em termos composicionais, de forma alguma herméticas. Servem como um padrão de comparação para aquilo que se esperava de um cantor em linhas muito gerais no canto polifônico. As extensões reais dos cantores, principalmente daqueles solistas, superavam em muito as indicações de Praetorius, como veremos. Rasi foi descrito por seus contemporâneos como sendo um tenor¹⁰³. Assim focaremos nosso estudo nas mudanças que podem ser percebidas nas linhas vocais escritas por Monteverdi para o tenor nos períodos antes e após ele ter entrado em contato com a voz de Rasi.

No que diz respeito à linha vocal do tenor, nos primeiros três livros de madrigais, a extensão utilizada por Monteverdi fica entre *sí2 – Sib4*.¹⁰⁴ Apenas no quarto livro podemos notar uma mudança significativa na linha vocal do tenor que passa ficar em média entre *si2 – fá4*, e que persiste no quinto e sexto livro, alterando-se apenas no sétimo livro quando volta a ficar levemente mais aguda, como nos primeiros três livros. Essa modificação da linha vocal do tenor para mais grave é bastante interessante de ser notada e coincide com a presença de Rasi na Corte de Mântua que teve início em 1597, e persiste por todo o período em que ele colaborou com Monteverdi. Tal fato é corroborado também pelo uso praticamente da mesma extensão no papel de Orfeu, escrito tendo Rasi em mente, ou seja, de *sí2 – fá4*. É também muito importante notar que nessa mesma época as composições de Salamone Rossi, músico da Corte dos Gonzaga, assim como Rasi, também apresentam uma linha de tenor com extensão mais grave que o comum que vai de um *lá2 a um sol4*. Verificando a extensão das obras de Rasi para voz solo em seu livro de canções intitulado *Vaghezze di musica per una voce sola* de 1608, podemos perceber que ele, ao compor para si mesmo, se utilizou de uma extensão que vai de um *dó3 a um mí4*.

¹⁰³ Importante lembrar que a classificação vocal de tenor na época de Rasi não pode ser percebida pelo leitor como sendo a mesma utilizada em nosso tempo.

¹⁰⁴ Para melhor visualização das extensões vocais utilizadas por Monteverdi ver o Apêndice A.

QUADRO 11 – Extensão vocal das obras analisadas.

AUTOR	OBRA	EXTENSÃO
Claudio Monteverdi	Livros de Marigais 1, 2 e 3	si2 – sib4
Claudio Monteverdi	Livros de Marigais 4, 5 e 6	si2 – fa4
Claudio Monteverdi	Linha vocal do personagem Orfeu da ópera <i>L'Orfeo</i>	si2 – fa4
Salomone Rossi	Livro de Madrigais	la2 – sol4
Francesco Rasi	Vaghezze di Musica per una você sola	do3 – mi4

As modificações ocorridas na extensão escolhida por Monteverdi após a chegada de Rasi em Mântua e suas semelhanças com aquelas encontradas no papel de Orfeu, nas obras de Salamone Rossi, nas próprias canções de Rasi nos levam a crer que ele possuía um alcance vocal, a princípio, que ia de um *sib2* a um *sol4*.

Nesse ponto a questão da afinação da época é de grande relevância. Como vimos, a afinação utilizada em Mântua era de 465 hertz. Para sermos capazes de saber qual nota Rasi efetivamente cantou em seu extremo mais agudo e em seu extremo mais grave em termos atuais devemos levar em consideração que um *lá* = 465 hertz seria meio tom mais agudo do que em uma afinação de *lá* = 440. Assim, o *sol4* que presumimos ter sido a nota mais aguda cantada por Rasi seria um *láb4*. Como sabemos que ele também cantou em Roma por diversas vezes e que a afinação *lá* era mais grave, ou seja, *lá* = 390, um tom mais grave do que *lá* = 440, o *sib2* que presumimos ter sido a nota mais grave por ele cantada seria na verdade um *láb2*. Com base nos dados acima, ao fim, temos que a extensão de Rasi, em linhas gerais, foi a de *láb2* a *láb4*, com o *lá* em 440hz.

De acordo com Sundberg (2015, pag. 182) quanto mais aguda for a região onde se canta maior será a dificuldade de articulação. Isso por que o sistema fonador humano tem a tendência natural de transformar todos os sons na vogal “a” quando levado ao seu limite agudo. Tendo essa informação em mente, é fácil compreender a razão pela qual os compositores dessa época, preocupados com a inteligibilidade do texto cantado em razão da

teoria da supremacia da palavra, não levavam seus “tenores” ao mesmo limiar nos agudos ao qual hoje em dia são submetidos os tenores intérpretes de repertórios modernos. Isso prejudicaria a articulação, prejudicando também a transmissão do texto e sua compreensão pelo público. Como vimos em capítulo anterior, o que era considerado um tenor nos primórdios do barroco não guarda relação com o que consideramos um tenor em nossos dias. Para Boldrey (1994, p. 127), de acordo com a classificação italiana tradicional de canto concebida no século XIX e que é utilizada até hoje, o “Tenor”, do latim *tenere*, que significa *sustentar*, corresponde à faixa de sons mais aguda que pode ser emitida, no canto lírico, por um homem, desconsiderando-se aqui a voz de contra-tenor. Distingue-se das outras vozes pela sua facilidade de emissão e sustentação da voz nas tessituras mais agudas, com extensão que vai geralmente de um *dó3* a um *dó5*, podendo ser superada em ambos os limites por um ou dois tons.

Também de acordo com a escola Italiana, Boldrey (1994, p. 185) afirma que “barítono” é a voz masculina intermediária, que se encontra entre as extensões vocais de baixo e tenor. Trata-se de uma voz mais grave e aveludada que a dos tenores, dotada em muitos casos de grande agilidade. Compensa-se no volume e na beleza de produzir notas graves com bom corpo, também é uma voz mais viril e poderosa em todos os registros. Sua extensão vocal encontra-se dentro dos limites do *sol2* ao *sol4*, podendo se estender do *fá2* ao *sí4*, ou, em alguns casos mais raros, até mais grave ou agudo.

Boldrey (1994, p. 187) revela que a identidade dessa voz é definida apenas no século XIX, como uma consequência da transformação daquilo que se entendia como sendo a voz do tenor. Nesse ponto, cria-se o intermédio de espaço entre tenor e baixo, o chamado baixo cantante nas primeiras décadas do século XVIII que, no século XIX, se torna barítono. O primeiro barítono, ou pelo menos o primeiro a receber essa denominação, foi *Giorgio Ronconi*, cuja voz inspirou compositores como Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi que conferiram a ele os papéis título de suas obras *Torquato Tasso* (1833) e *Nabucco* (1842) respectivamente.

A extensão vocal de Rasi à qual chegamos por meio da análise contida nesse capítulo nos leva a crer que ele, em termos de classificação vocal transportada para os dias de hoje seria, não um tenor como o foi considerado nos dias em que viveu, mas sim um barítono.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1607 Francesco Rasi, já famoso cantor de sua época, imortalizou seu nome ao personificar, com sua voz, o Orfeu, de Monteverdi no Palácio Ducal de Mântua. Apesar de grande parte de sua notoriedade se basear nesse fato, Francesco Rasi foi mais do que o grande solista de Monteverdi. Participante ativo da Camerata Florentina, Rasi foi acima de tudo um grande artista, um homem em sintonia com as correntes de pensamento filosófico que nortearam a música, a poesia e a forma de se relacionar na sociedade de seus dias. Seus pares eram representantes da elite intelectual e artística do início do período barroco como Giovanni de Bardi, Vincenzo e Galileo Galilei, Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri, Bartolomeo Barbarino, Sigismondo D'India, Gabriello Chiabrera, Giambattista Marino e Claudio Monteverdi, apenas para nomear alguns.

A exemplo do cortesão perfeito idealizado por Castiglione, Rasi, como vimos, se esforçou em aprimorar as qualidades necessárias não apenas ao bom convívio social mas também a sua sobrevivência. Seu desejo expresso de ser livre¹⁰⁵, de viajar o mundo e de conhecer novas cidades, foi suprimida pela necessidade de ter um mecenas, um empregador que lhe suprisse as necessidades de sobrevivência. Apesar disso, graças a seus talentos descritos como superiores em relação a outros cantores de seu tempo, teve a chance de realizar seus objetivos, viajando por muitos lugares onde emocionou aqueles que o ouviram cantar. Rasi foi o favorito de seus Duques. Vincenzo Gonzaga não só permitiu a ele se ausentar de sua corte inúmeras vezes para se apresentar em outros lugares, mas também o levou consigo, assim como fez com Monteverdi, em importantes viagens oficiais. Rasi em todas elas representou seu senhor, tendo a oportunidade de presenciar importantes acontecimentos históricos. Participou de inúmeros casamentos reais, coroações, aniversários de reis e príncipes, cantou até mesmo na casa do próprio Papa que lutou, assim como muitos outros nobres e governantes, para tê-lo a seus serviços. O salário a ele pago na corte de Mântua se manteve durante todo o tempo em que lá ficou como o maior recebido por um cantor, superando em muito até mesmo aquele pago ao próprio Monteverdi.

Aluno do renomado cantor e compositor Caccini foi como ele um propagador dos ideais do início do barroco. Compôs monodias no estilo novo, e compreendia que um cantor

¹⁰⁵ Expresso em carta transcrita na pg. 20 desse trabalho.

era também um orador e sua função era o de mover os afetos dos homens ao mover o ar com sua voz, com seu canto. A colaboração de Rasi para a produção de Monteverdi, como pudemos ver, foi de grande importância e podemos supor que se seus talentos não tivessem inspirado o compositor, provavelmente parte de sua música teria sido diferente. É provável que sua grande habilidade de improvisação tenha ficado para sempre estampada na versão ornamentada da ária *Possente Spirto*. As ornamentações a nosso ver tem um papel fundamental na evolução da ópera. Muito embora Caccini tenha criticado o seu uso indiscriminado, o público as tinha em alta estima pois eram empolgantes, difíceis de serem executadas e traziam para a música algo que não era apenas diferente, mas que os maravilhava. No tempo de Rasi isso foi de certa forma bastante positivo, pois, apesar de se permitir o uso da ornamentação para agradar ao público, cantores e compositores ainda se preocupavam muito com a relação da música com a palavra, com os afetos a serem transmitidos por meio delas. O foco nos dias em que nosso cantor viveu permaneceu no texto e não na figura do cantor propriamente dita. A expressão da criatividade do cantor era permitida dentro de limites que não extrapolavam os ideais relativos à música composta naquela época. Contudo, como afirma Rosand (2004, p. 423) com o passar do tempo, no final do século XVII e início do século XVIII, a figura do cantor ganha muita proeminência e estes passam a dar mais importância a suas próprias vozes do que à música propriamente dita. Os enredos das óperas eram deixados de lado e árias que não possuíam nenhuma relação com elas eram acrescentadas, apenas para demonstração de um virtuosismo vocal vazio. O problema criado pelos cantores e sua necessidade constante de demonstrar suas habilidades, pura e simplesmente, culminaria na publicação por Benedetto Marcello, em 1720, da obra *Teatro a la moda*, onde o autor critica o mundo teatral da época focado na figura dos cantores e seus grandes egos. Essa atitude dos cantores e a forma por meio da qual impuseram sua vontade foi responsável pela perda da sofisticação da música feita para enaltecer as palavras e provocar as mais diversas emoções nos ouvintes. Rasi inaugurou a figura do grande cantor solista, mas em seu tempo isso foi feito por ele e seus contemporâneos de maneira sutil, delicada, pois a preocupação com música em si não permitia tanto espaço para o narcisismo. Rasi proporcionou a Monteverdi e a muitos outros compositores da época a possibilidade de escrever música levando em conta seu talento fora do comum. A importância de Rasi como artista fica demonstrada por sua trajetória, pelas pessoas com quem conviveu e trabalhou, pelos compositores que inspirou e pelos quais foi também inspirado.

A vontade de desvendar mais a respeito dessa voz teve de ir além das descrições de seus contemporâneos. Sabíamos que ele foi um cantor extrarodiniário e que ocupou um lugar

de grande relevância na sociedade de sua época. Os relatos de seus dias descreveram-no como tenor. Contudo, jamais ouviremos Rasi. Embora seja impossível compreendermos plenamente sua vocalidade sabíamos que seria possível nos aproximarmos um pouco mais dela. Assim o estudo das obras por ele executadas e compostas, ou mesmo as que supomos terem inspirado os compositores com quem trabalhou, aliado a um estudo da afinação utilizada na época, pôde nos proporcionar importantes indicativos. As tessituras e extensões dessas obras revelaram que para a classificação em uso no período barroco, ele era um tenor. Entretanto, um tenor no século XVII não é o mesmo tenor que temos hoje em dia. Como vimos, a partir de nossa análise, Rasi possuía qualidades típicas da voz do que hoje se conhece como de um barítono.

A formação desse cantor tão marcante, figura que inaugura a do cantor de ópera propriamente dito, deu-se não apenas em razão de suas habilidades como artista, mas também pelo meio em que viveu, o qual permitiu que estas fossem trabalhadas ao ponto de suas capacidades máximas. Ele possuiu bons mecenas que o empregaram com bom salário e que durante toda sua vida permitiram que ele propagasse seu trabalho em outras cortes. Teve um professor que o incentivou e colegas músicos que, juntamente com ele, foram exponenciais da música de seus dias. O que queremos dizer é que além de um grande talento ele teve também o ambiente e a estrutura necessária para sua aprimoração.

Por tudo que foi trazido à tona nesse trabalho podemos afirmar que Rasi esteve intrinsecamente ligado ao nascimento do gênero operístico. Sua participação e a influência de seus talentos como artista nas obras de Caccini, Peri, Monteverdi, Gagliano, Belli, Cini, Salvatori e suas próprias obras, também exemplos pioneiros do estilo barroco, demonstram essa importante contribuição sem a qual a ópera não seria a mesma.

REFERÊNCIAS

- ALESSANDRINI, R. *Performance Practice in the Seconda prattica Madrigal*. Early Music 27 (1999), p. 632-39.
- BOLDREY, R. *Guide to Operatic Roles & Arias*. Dallas: Pst. Inc, 1994.
- CANGILHEM, P. **La VocediOrfeo**: Gliamori de Francesco Rasi. Disponível em: <<http://itatti.harvard.edu/sites/itatti.harvard.edu/files/orfeo.pdf>>. Acessoem: 20/08/2012
- CARPEGGIANI, P. *Teatri e apparatiscenici alla corte dei Gonzaga tra Cinque e Seicento*. in: Bollettinodel Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio. XVII (1975), p. 101-1 18.
- CARTER, C. BUTCHART, D. *Curious facts about the first Orfeo*. The Musical Times, v. 118, n. 1611, p. 393, mai, 1977.
- CARTER, S. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. New York: Schirmer Books, 1997.
- CARTER, T. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- _____. *Singing Orfeo: on the Performers of Monteverdi's First Opera*. Recercare 11 (1999), 75-118.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CARVALHO, R. *Metamorfoses em Transição*. São Paulo: USP, 2010.
- CHASIN, I. *O canto dos afetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CELLETTI, R. *La vocalità al tempo del Tosi*, in NuovaRivistaMusicale Italiana, year IV, 1967, p. 676-684.
- COELHO, L. M. *A ópera italiana barroca*. 2ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- CUSICK, S. Gênero e música barroca. **Per musí**, Belo Horizonte, n. 20, 2009 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992009000200002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 28 abr. 2014
- DART, T. *How They Sang in Jena in 1598*. Musical Times (april 1967) p. 316- 317.
- DUERLOO, Luc. *Archducal Piety and Habsburg Power*. Brussels: Essays, 1998.
- EINSTEIN, A. *The Italian Madrigal*. 3 vols. Trans. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, and Oliver Strunk. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- FABBRI, P. *Monteverdi*. Trans. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- FREDERICI, C. A. G. *Giulio Caccini e suas novas músicas – Um elogio ao canto*. Campinas, São Paulo. 2009.
- FENLON, I. *Music and Patronage in Sixteenth-century Mantua*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- FORTUNE, N. *Monteverdi and the Secondaprattica*. London: Faber, 1968.
- GACHARD, M. *Collection des voyages des souverains des Pays-bas*. Bruxelles, 1982.
- HAYNES, B. *A History of Performig Pitch. The Story of an “A”*. Lanham: Scarecrow Press, inc., 2002.
- HERIOT, A. *The Castrati in Opera*. New York: Da Capo Press, 1956.
- JEPPENSEN, K. *The recently discovered Mantova masses of Palestrina*. Acta Musicologica, 1950, p. 22.
- KIRKENDALE, W. *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: with a Reconstruction of the Artistic Establishment*. Florence: Leo S. Olschki, 1993.
- _____. *Zur Biographie des ersten Orfeo, Francesco Rasi*. 2ª ed. Munich: Laaber-Verlag, 1986.
- LAX, E. *Lettered a Claudio Monteverdi*. Florença: Olschki, 1994.
- LEOPOLD, S. *Monteverdi Music in transition*. Tradução Anne Smith. Oxford: Oxford Press, 1991.
- MAcCLINTOCK, C. *The Monodies of Francesco Rasi*, Journal of the American Musicological Society, Vol, 14, n. 01, pg. 24-42. University of California Press. 1961.
- _____. *The Solo Song, 1580 – 1730*. 1ª ed. Michigan: Norton. 1973.
- MAFFEI, G. *Discorso della voce, d'apparare di cantar di garganta, senza maestro*. Napoles: Paoli, 1562.
- MARANI, E. *Mantova: Le Arti*. Mântua: Instituto Carlo D'Arco, 1968.
- McCLARY, S. *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Renaissance*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004.
- MAROT, P. *Recherches sur les pompes funèbres des ducs de Lorraine*. Paris: Berger-Levrault, 1935.
- MOZZARELI, C. *Cronaca Mantovana dal 1561 al 1602*. Mantova: Arcari, 1992.
- NEWCOMB, Anthony. *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1980.

PARISI, S. *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an Archival Study*. Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

_____. *Musicians at the Court of Mantua during Monteverdi's Time: Evidence from the Payrolls*. In *Musicologia Humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, ed. Siegfried Gmeinwieser, David Hiley and Jörg Riedlbauer. Florence: Leo S. Olschki, 1994, 183-208.

_____. *The Brussels-Mantua Connection: Vincenzo Gonzaga's State Voyages to the Low Countries in 1599 and 1608* in Seventeenth Congress of the International Musicological Society, Leuven, 1-7 August 2002.

PIRROTTA, N. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

_____. (1969), *Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo* (1969), pp. 45-64.

PRAETORIUS, M. *Syntagm musicum II: De organografia*, trad. David Z. Crookes. Oxford: Clarendon Press, 1986.

PRIZER, W. F. *La Capelladi Francesco II Gonzaga e la Musica Sacra a Mantova*. Roma, 1978.

RAVENS, S. *A sweet shrill voice. The countertenor and vocal scoring in Tudor England*. *EM* 26 . P. 126-34.

ROTHROCK, O. *The Funeral Book of Charles III of Lorraine*. PHD D. Princetown University, 1987.

SANDERS, d. c. *Music at the Gonzaga Court in Mantua*. Lanham, Lexington Books, 2002.

SCARINCI, S. *Safo Novella – Uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi – Veneza, 1619 – 1677*. 1ª Ed. São Paulo: ALGOL Editora, Edusp, FAPESP, 2008.

SHERR, R. *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*. *Renaissance Quarterly*, 33 (1980), p. 33-56.

SUNDBERG, J. *Ciência da Voz, fatos sobre a voz falada e o canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

STRAINCHAMPS, E. *The Life and Death of Catarina Martinelli: New Light on Monteverdi's 'Arianna'*. *Early Music History* 5 (1985), p. 155-86.

STEVENS, D. *Monteverdi's Necklace*. *Musical Quarterly* 59, (1973), p. 370-81.

_____, ed. and trans. *The Complete Letters of Claudio Monteverdi*, revised edition. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SADIE, J.A. *Companion to Baroque Music*. Berkeley: University of California Press, 1998.

TARACCHINI, A. *Addio, Cara Lira*. EmiliaRomagna: BancaPopolare, 1999.

**APÊNDICE A – TABELAS RELATIVAS ÀS EXTEÇÕES DAS LINHAS VOCAIS
UTILIZADAS POR MONTEVERDI EM SEUS LIVROS DE MADRIGAIS DE 01 A 06.**

LIVRO 01 (1587)

TÍTULO	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Ch'amilavita mia neltuo bel nome	Fá#3-Sol4	Ré3-Mib4	Sol2-Ré4	Dó3 – Lá4	Ré2-Ré3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Se per avervi, ohimèdonato il core	F#3-Sol4	Ré3-Sol4	Sol2-Ré4	Sol3 – Sol4	Ré2-Mib3
A chetormiil ben mio	Dó3-Lá4	Dó3-Lá4	Dó3-Ré4	Fa3 – La4	Dó2-Ré3
Amor, per tua mercévattene a quella	Ré-Sol4	Dó3-Fá4	Dó3-Dó4	Do3 – La4	Dó#2-Mib3
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Bacisoavi e cari	Ré3-Lá4	Sib2-Ré4	Sol2-Ré4	Si2 – Sol4	Sib1-Ré3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Se pur non mi consenti	Sol3-Sol4	Ré3-Sol4	Sol2-Ré4	Si3 – Sib4	Dó2-Ré3
	Canto	Alto	Tenore	Quinto	Basso
Fili cara edamata	Ré3-Ré4	Dó3-Sib3	Ré3-Fá3	Ré3 – Fá4	Lá1-Sib2
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Poichédel mio core	Lá3-Lá4	Fá3-Ré4	Sol2-Dó4	Sol3 – Sol4	Dó2-Dó3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso

Fulmialapastorella (parte 1)	Fá#3-Lá4	Fá#3-Sol4	Sib2-Ré4	Lá3 – Lá4	Ré2-Ré3
Almo divino raggio (parte 2)	Fá3-Lá4	Sol3-Lá4	Sol2-Ré4	Ré3 – Sol4	Sib1-Ré3
Allora i pastor tutti (parte 3)	Fá#3-Lá4	Sol3-Lá4	Sib2-Ré3	Sol3 – Lá4	Ré2-Ré3
Se nel partir da voi, vita miam sento	Fá#3-Sol4	Ré3-Fá4	Sol2-Ré4	Ré3 – Sol4	Sib1-Mib2
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Tramillefiamme e tramillecatene	Mib3-Lá4	Dó3-Ré4	Lá2-Ré4	Sol3 – Lá4	Dó2-Fá3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Usciam, ninfe, omaifuordiq uestiboschi	Mi3-Lá4	Ré3-Sol4	Fá2-Ré4	Fá3 – Lá4	Dó2-Fá3
Questaordiill accio, questa	Si2-Ré4	Dó2-Ré4	Ré2-Lá3	Ré3 – Sol4	Sol1-Sib2
La vaga pastorella	Dó#3-Lá4	Ré3-Sol4	Sol2-Sib3	Ré3 – Lá4	Ré2-Sol3
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Amor s'iltuoferire	Fá#3-Sol4	Ré3-Ré4	Fá2-Lá3	Sol3 – Sib4	Ré2-Ré3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Donna s'io miro voi, giacciodiven go	Ré3-Sol4	Ré3-Lá4	Dó3-Ré4	Sol3 – Sib4	Ré2-Mi3
Ardo, s'Ì, ma non t'amo	Fá3-Lá4	Fá3-Lá4	Dó3-Dó4	Fá3 – Sib4	Dó2-Sol3

Ardi o gela a tua voglia - risposta	Ré3-Lá4	Ré3-Lá4	Sib2-Ré4	Fá3 – Lá4	Dó2-Sol3
Arsietalsivoglia - contrarisposta	Mi3-Lá4	Mi3-Lá4	Fá2-Dó4	Fá3 – Lá4	Si1-Fá3

LIVRO 02 (1590)

Título	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Non si levav'ancorl'albanovella	Si2-Fá4	Lá2-Fá4	Fá2-Lá3	Ré3-Sol4	Sol1-Dó3
E diceal'unaso spirandoallora	Sib2-Fá4	Dó3-Fá4	Ré2-Sib3	Dó3-Sol4	Fá1-Ré3
BeveaFillidemia	Lá2-Ré4	Lá2-Mi4	Sol#2-Lá3	Ré3-Fá4	Fá1-Dó3
Dolcissimilegami	Dó3-Ré4	Dó3-Ré4	Dó2-Lá3	Dó#3-Sol4	Fá1-Lá2
Non giacintio narcisi	Dó3-Ré4	Si2-Ré4	Ré2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3
Intorno a duavermiglie e vaghelabbra	Dó3-Mib4	Ré3-Fá4	Fá2-Lá3	Ré3-Sol4	Sol1-Dó3
Non son in queste rive	Ré3-Mi4	Ré3-Mi4	Sol2-Lá3	Dó3-Sol4	Sol1-Lá2
Tutteleboche belle	Fá3-Lá4	Ré3-Lá4	Si2-Dó4	Fá3-Lá4	Dó2-Ré3
Donna, nel mio ritornoil mio pensiero	Fá3-Lá4	Dó3-Ré4	Lá2-Lá3	Fá3-Lá4	Lá1-Ré3
Quell'ombr'esservorrei	Mi3-Sol4	Sol2-Dó4	Sol2-Lá3	Ré3-Lá4	Sol1-Ré3

S'andasse Amor a caccia	Dó3-Ré4	Dó3-Mi4	Fá2-Sib3	Dó2-Fá3	Fá1-Dó3
Mentr'iomira vofiso	Dó3-Fá4	Dó3-Fá4	Mi2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3
Se tu mi lassi, perfida, tuodanno	Fá3-Ré4	Ré3-Ré4	Fá2-Sol3	Dó3-Mib4	Fá1-Sib2
Eccomormor arl'onde	Dó3-Ré4	Dó3-Fá4	Fá2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Sib2
La bocca onde l'asprissime parole	Dó3-Fá4	Dó3-Fá4	Sol2-Lá3	Dó3-Fá4	Sol1-Sib2
Dolcemente ormivala mia Clori	Sol3-Sol4	Sol3-Sol4	Sol2-Ré4	Mib3-Sol4	Sib1-Ré3
Crudel, perché mi fuggi	Ré3-Fá4	Ré3-Fá4	Fá2-Sol3	Ré3-Ré4	Fá1-Sib2
Questospecc hio ti dono	Ré3-Mi4	Fá2-Dó4	Fá#2-Sol3	Dó3-Mi4	Sol1-Dó3
Non m'è grave l'morire	Si2-Ré4	Sib2-Ré4	Fá2-Lá3	Ré3-Fá4	Fá1-Sib2
Ti spontòl'ali, Amormladon na mia	Mi3-Lá4	Ré3-Lá4	Sol2-Ré4	Sol3-Lá4	Sib1-Mib3
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Cantai un tempo e se fu dolce canto	Fá3-Sol4	Fá2-Dó4	Fá2-Lá3	Fá3-Lá4	Sib1-Ré3

LIVRO 03 (1592)

	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
La giovinetta pianta	Ré3-Fá4	Dó3-Fá4	F#2-Ré4	Fá3-Sol4	Fá1-Dó3
O come è gran martire	Mi3-Lá4	Ré3-Lá4	Dó3-Mi4	Sol3-Lá4	Lá1-Fá3
Sovra tenere erbette e bianchifiori	Ré3-Lá4	Sol3-Lá4	Sol#2-Dó4	Sol3-Lá4	Dó2-Ré3
O dolce anima mia, dunque, è pur vero	Sol3-Lá4	Fá#3-Sol4	Sol2-Dó4	Sol3-Si4	Dó2-Ré3
Stracciamipu ril core	Dó3-Mi4	Lá2-Mi4	Mi2-Lá3	Dó3-Fá4	Sol1-Dó3
O rossignuolch' inquesteverdi fronde	Dó#3-Fá4	Sib2-Fá4	Sib2-Dó4	Fá3-Lá4	Sol1-Sib2
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Se per estremo ardore	Sib2-Fá4	Ré2-Sib3	Ré2-Sib3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Vattene pur, crudel, con quella pace (Parte 1)	Mi3-Lá4	Ré3-Sol4	Sol2-Dó3	Sol3-Lá4	Si1-Fá3
Làtra l' sangue e le morte egrogiacente (Parte 2)	Mi3-Lá4	Dó3-Lá4	Sol2-Dó4	Fá3-Lá4	Lá1-Fá3
Poich'ella in sé tornó, deserto e muto (Parte	Ré3-Lá4	Ré3-Lá4	Lá2-Ré4	Fá3-Lá4	Lá1-Ré3

3)					
O primavera, gioventù de l'anno	Dó3-Fá4	Lá2-Ré4	Fá2-Sib3	Dó3-Sol4	Fá1-Sib2
Perfidissimo volto	Lá2-Fá4	Lá2-Fá4	Ré2-Sib3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3
Ch'io non t'ami, cormio?	Si2-Mi4	Si2-Mi4	Mi2-Lá2	Dó3-Fá4	Sol1-Sib2
Occhi, un tempo mia vita	Mi3-Sol4	Fá3-Sol4	Fá2-Dó4	Fá3-Sib4	Sib1-Mib3
Vivròfra i miei tormenti e le mie cure (Parte1)	Lá3-Lá4	Fá#3-Fá4	Dó3-Dó4	Sol3-Sib4	Dó2-Ré3
Madove, o laso me, doverestaro (Parte 2)	Ré3-Lá4	Ré3-Fá4	Lá2-Dó4	Sol3-Lá4	Lá1-Ré3
Iopurverrà dove sete, e voi (Parte 3)	Ré3-Lá4	Si2-Mi4	Sol2-Dó4	Mi3-Lá4	FDó2-Mi3
Lumi, miei cari lumi	C#3-Fá4	Dó#3-Fá4	Sib2-Fá4	Ré3-Fá4	Fá1-Dó3
Rimanti in pace (Parte 1)	Si2-Ré4	Dó#3-Ré4	Fá2-Lá3	Dó#3-Ré4	Fá1-Sib2
Ond'ei, di morte la sua faccia impressa (Parte 2)	Sib2-Mib4	Sib2-Ré4	Mib2-Sol3	Dó3-Mib4	Fá1-Sib2

LIVRO 04 (1603)

	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Ah, dolente partita	Ré3-Lá4	Dó#3-Lá4	Sol#2-Dó4	Mi3-Lá4	Lá1-Mi3
Cor mio, mentre vi miro	Ré3-Mi4	Sol#3-Lá4	Lá2-Si3	Dó3-Sol4	Sol1-Sib2
	Canto	Alto	Tenore	Quinto	Basso
Cor mio, non mori? emori	Dó3-Mi4	Lá2-Dó4	Dó3-Fá4	Dó#2-Sol3	Fá1-Dó3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Sfogavaconl estelle	Ré3-Sol4	Dó#3-Sol4	Fá2-Sib3	Ré3-Fá4	Fá1-Sib2
Volgeal'ani ma mia soavemente	Dó#3-Sol4	Si2-Ré4	Mi2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Sib2
Anima mio, perdona	Dó#3-Fá4	Dó#3-Fá4	Sol2-Sol3	Dó3-Fá4	Sol1-Sib2
Che se tu se' il cor mio	Ré3-Fá4	Dó#3-Ré4	Fá2-Lá3	Sib3-Fá4	Sol1-Ré3
Luci serene e chiare	Mi3-Sol4	Dó3-Mi4	Sol2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Ré3
Voipur da me partite, anima dura	Ré3-Sol4	Lá2-Sol4	Sol2-Lá3	Dó3-Sol4	Sol1-Dó3
A ungiro sol de begl'occhilu centi	Si2-Mi4	Si2-Fá4	Mi2-Sol3	Dó3-Mi4	Sol1-Dó3
Ohimè, se tanto amate	Dó3-Sol4	Ré3-Fá4	Fá2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Sib2
Io mi songiovinetta	Dó3-Fá4	Dó3-Fá4	Ré2-Sib3	Dó3-Sol4	Fá1-Ré3
Quelaugellin, che canta	Sib2-Fá4	Sib2-Fá4	Dó2-Sib3	Ré3-Fá4	Sol1-Sib2

Non piúguerrampietate	Lá2-Fá4	Lá2-Fá4	Mi2-Sol3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Sí chio vorreimorire	Lá2-Fá4	Sol#2-Fá4	Mi2-Lá3	Sib3-Mi4	Mi1-Dó3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Anima dolorosa chevivendo	Lá2-Mi4	Lá2-Mi4	Sol2-Dó4	Dó#3-Mi4	Fá#1-Dó3
Anima del cor mio	Lá3-Fá4	Lá2-Dó4	Fá#2-Sib3	Ré3-Mi4	Sol1-Lá2
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso
Longe da te, cor mio	Si2-Mi4	Lá2-Lá3	Si2-Sol3	Dó3-Sol4	Mi1-Dó3
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Piagn'esopira, e quand'icaldiraggi	Lá2-Mi4	Lá2-Mi4	Fá2-Lá3	Dó3-Fá#4	Lá1-Lá2

LIVRO 05 (1605)

	Canto	Alto	Tenore	Quinto	Basso	
CrudaAmarilli, checolnoma ancora	Mi3-Lá4	Si2-Fá4	Sol3-Lá4	Mi2-Lá3	Lá1-Ré3	
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso	
O Mirtillo, Mirtillo, anima mia	Ré3-Sol4	Dó3-Ré4	Mi2-Sol3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3	
	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso	

Era l'anima mia	Ré3-Fá4	Ré3-Ré4	Ré2-Sib3	Dó#3-Fá4	Sol1-Sib2	
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso	
Ecco, Silvio, colei che 'n odiohai tanto	Fá3-Sib4	Mi3-Lá4	Sol2-Mi4	Fá3-Sol4	Sib1- Mib3	
Ma, se conlapietà non è in te spenta	Ré3-Lá4	Mi3-Lá4	Sol2-Dó4	Sol3-Sol4	Sib1-Dó3	
Dorinda, ah! Dirò "mia" se mia non sei	Fá#3- Lá4	Fá#3- Sol4	Sol2-Dó4	Sol3-Lá4	Sib1- Mib3	
Ecco, piegandoleginocc hia a terra	Fá#3- Sib4	Ré3-Lá4	Sol2-Ré4	Fá3-Sol4	Lá1-Fá3	
Ferir quelpetto, Silvio?	Fá3-Lá4	Ré3-Lá4	Sol2-Ré4	Fá3-Lá4	Sol1-Ré3	
Ch'l' t'ami, e t'ami piúdella mia vita	Dó#3- Sol4	Dó3-Fá4	Dó3-Ré4	Dó3-Fá4	Sol1- Sib2	
Deh! Bella e cara e sísoave um tempo	Ré3-Sol4	Sib2-Fá4	Lá2-Lá3	Ré3-Ré4	Fá1-Sib2	
Ma tu, piúchemai dura	Lá2-Fá4	Si2-Mi4	Sol2- Sib3	Ré3-Sol4	Sol1-Ré3	
Che dar piúvipo'ss'io	Ré3-Fá4	Si2-Mi4	Fá#2-Lá3	Dó3-Mi4	Fá1-Dó3	
M'èpiúdolceil penar per Amarilli	Dó3-Sol4	Dó3-Fá4	Mi2-Lá3	Dó3-Sol4	Sol1-Dó3	
MADRIGAIS CONCERTATO	Canto	Alto	Quinto	Tenore	Basso	
Ahi, com'aun vago sol cortesegiro	Dó3-Fá4	Lá2-Sol4	Ré2-Lá3	Dó3-Mi4	Fá1-Lá2	
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso	

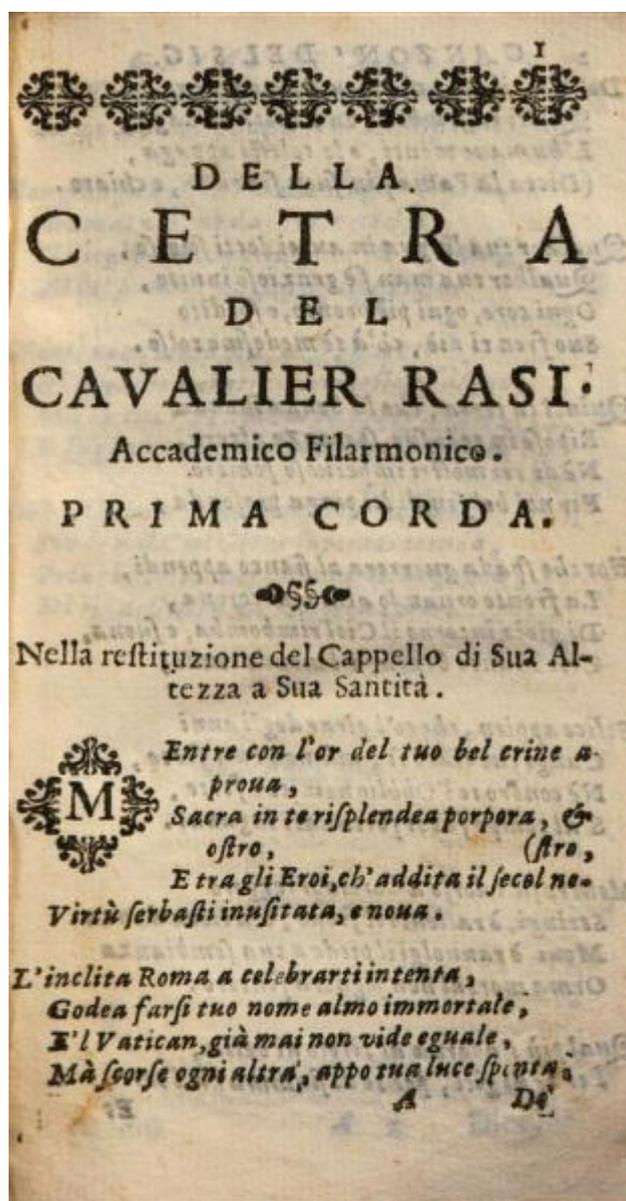
Troppobenpuòqu estotiranno Amore	Dó3-Fá4	Sol2- Sib3	Ré2- Fá#3	Lá2-Mi4	Fá#1-Lá2	
Amor, se giustosei	Dó3-Fá4	Lá2-Fá4	Mi2-Lá3	Ré3-Mi4	Fá1-Dó3	
“T’amo, mia vita” la mia cara vita	Ré3-Mi4	Dó#3- Ré4	Sol2- Sol3	Ré3-Mi4	Fá1-Dó3	
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Sesta	Basso
E cosí a poco a poco (seis vozes)	Ré3-Mi4	Ré3-Sol4	Fá2-Sib3	Ré3-Sol4	Ré2-Fá3	Sol1- Dó3
Questivaghiconce nti (nove vozes)						
	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso	
Coro 1	Mi3-Mi4	Ré3-Mi4	Sol2-Lá3	Ré3-Sol4	Sol1-Ré3	
	Canto	Alto	Tenore	Basso		
Coro 2	Ré3-Mi4	Ré2-Lá3	Ré3-Sol4	Fá#1-Ré2		

LIVRO 06 (1614)

Lamento d’Arianna	Canto	Quinto	Alto	Tenore	Basso
Lasciatemim orire	Ré3-Ré4	Dó#2-Sib4	Mi2-Sol3	Ré3-Ré4	Sol1-Lá2
O Teseo, Teseomio	Dó#3-Mi4	Dó3-Mi4	Mi2-Lá3	Dó3-Mi4	Fá1-Si2
Dove, doveèla fede	Ré3-Mi4	Lá2-Mi4	Sol#2-Sol3	Dó#3-Mi4	Ré1-Sol2
Ahich’ei non purrisponde	Lá2-Mi4	Lá2-Ré4	Mi2-Lá3	Ré3-Sol4	Sol1-Dó3
Zefiro torna e’ bel tempo rimena	Fá3-Fá4	Si2-Mi4	Fá2-Lá3	Dó3-Mi4	Sol1-Ré3

Una donnafral'alt reonesta e bella	Ré3-Mi4	Si2-Mi4	Ré2-Fá#3	Ré3-Mi4	Sol1-Ré3
A Dio, Florida bella, il cor piagato	Ré3-Mi4	Si2-Mi4	Fá2-Lá3	Dó3-Mi4	Ré1-Lá2
Sestina					
Inceneritespo glie, avara tomba	Lá2-Mi4	Lá2-Ré4	Mi2-Sol3	Dó3-Mi4	Mi1-Lá2
Ditelo, o fiume, e voich'udiste Glaucó	Ré3-Fá4	Si2-Sol4	Mi2-Sol3	Ré3-Ré4	Fá1-Dó3
Daràlanotteil sol lime alla terra	Lá2-Fá4	Dó3-Ré4	Fá#2-Sib3	Ré3-Fá4	Sol1-Lá2
Ma te raccoglie, o ninfam in gremboilciel o	Dó3-Fá4	Dó3-Ré4	Ré2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Sib2
O chiome d'or, neve gentil del seno	Dó3-Fá4	Lá2-Mi4	Fá2-Lá3	Dó3-Sol4	Fá1-Dó3
Dunque, amatereliqui e, un mar dipianto	Lá2-Mi4	Lá2-Mi4	Ré2-Sol3	Dó3-Ré4	Fá1-Dó3
Ohimèil bel viso, Ohimèilsoav esguardo	Ré3-Fá4	Si2-Mi4	Ré2-Sib3		Fá1-Sib2
Quirise, o Tirsi, e que ver merivolse	Dó3-Mi4	Ré3-Mi4	Ré2-Lá3	Dó3-Mi4	Fá1-Dó3

Misero Alceo, dal caro albergo fore	Lá2-Mi4	Lá2-Ré4	Mi2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3
“Batto” quipianseErg asto, “ecco lariva”	Sib2-Fá4	Lá2-Fá4	Mi2-Lá3	Dó3-Fá4	Fá1-Dó3

ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI*PRIMA CORDA*


I

DELLA
C E T R A
DEL
CAVALIER RASI.
Accademico Filarmonico.
PRIMA CORDA.

❦❦❦

Nella restituzione del Cappello di Sua Altezza a Sua Santità.

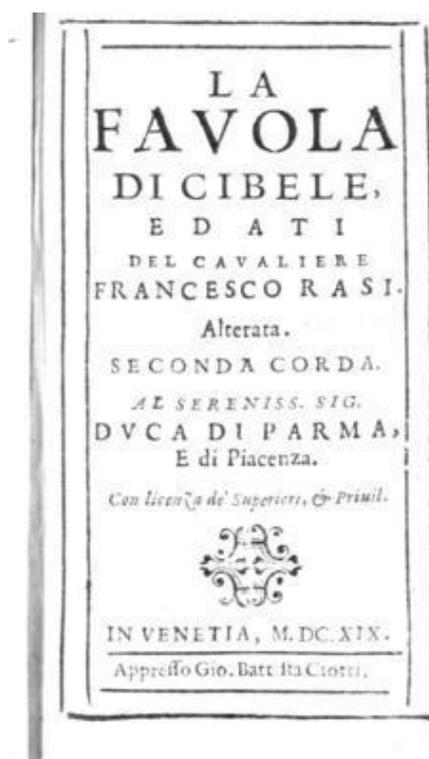
*Entre con l'or del tuo bel crine a
proua,
Sacra in te risplendea porpora, &
ostro, (stro,
E tra gli Eroi, ch'addita il secol no-
Virtù serbasti inusitata, e noua.*

*L'inclita Roma a celebrarti intenta,
Godea farsi tuo nome almo immortale,
E'l Vatican, già mai non vide eguale,
Mà scorse ogni altra, appo tua luce spinta.*

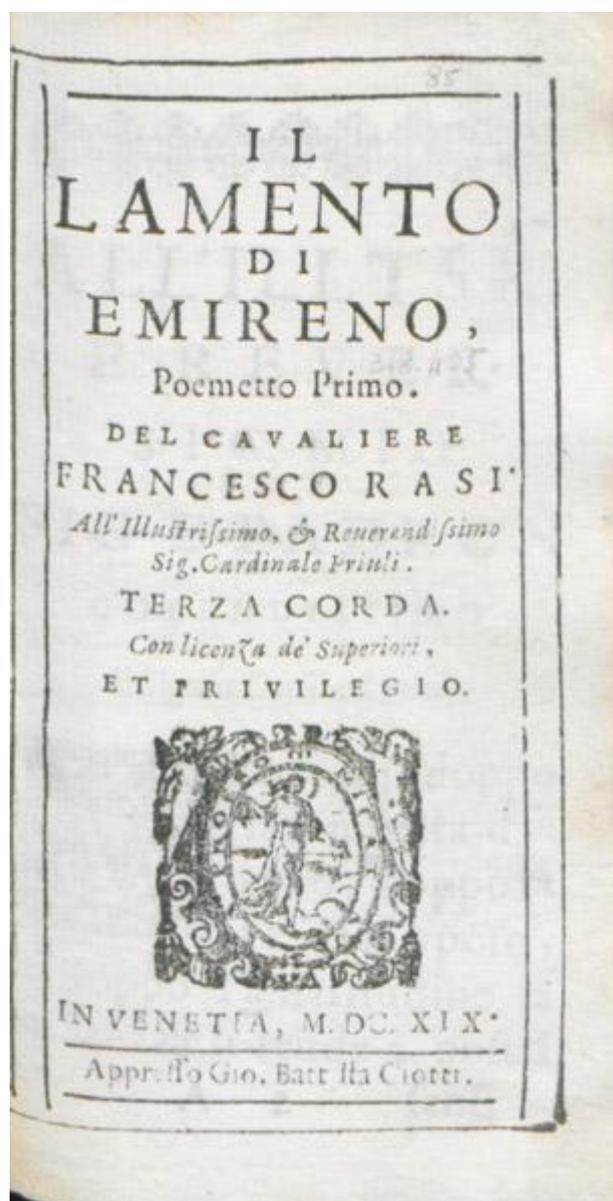
A D.

ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI*PRIMA CORDA*

ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
SECONDA CORDA



ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
TERZA CORDA



ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
TERZA CORDA



ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI*TERZA CORDA*

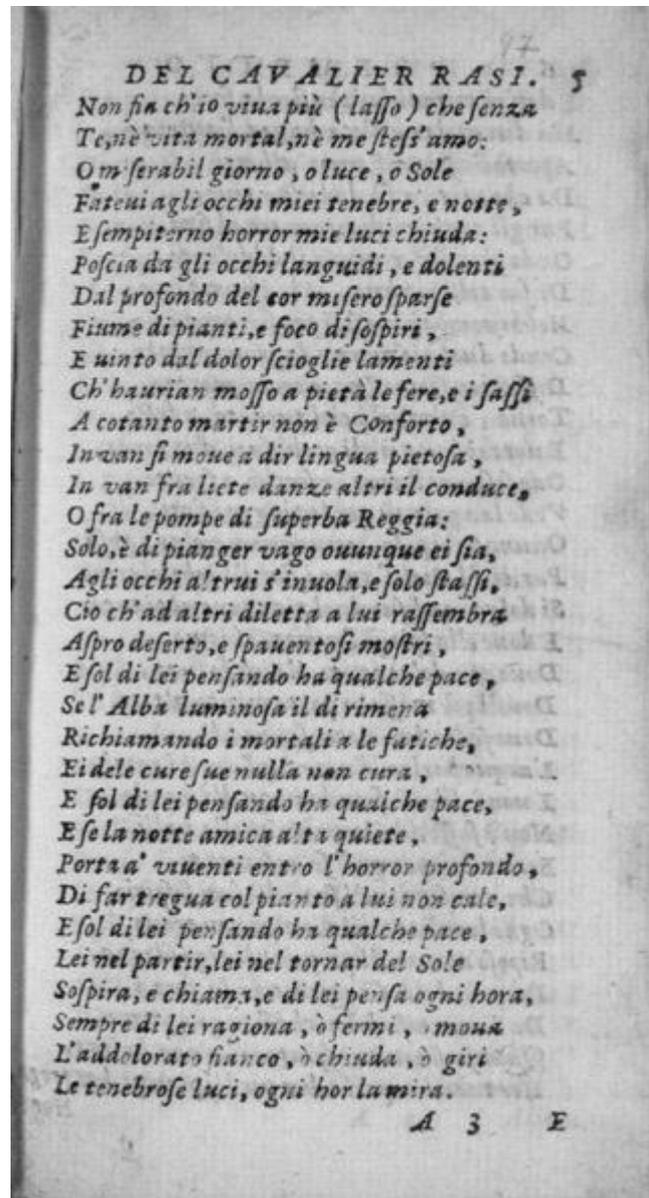
solazione il publico fauore, & onore, che dal Serenissimo Gran Padre di V. S. Illustriss. riceuei in Vinea due mesi doppo la sua felicissima, e gloriosissima Creazione al Principato, doppo l'esserli degnato di mettermi trà suoi più umili e deuoti Seruidori, e compiacendosi spontaneamente di chiamarmi fra'l numero de' Cavalieri di S. Marco, doue si recano à gloria d'essere annouerati Gentilhuomini troppo più degni di quel che son'io, che non hò dramma alcuna in me

A 3 nè

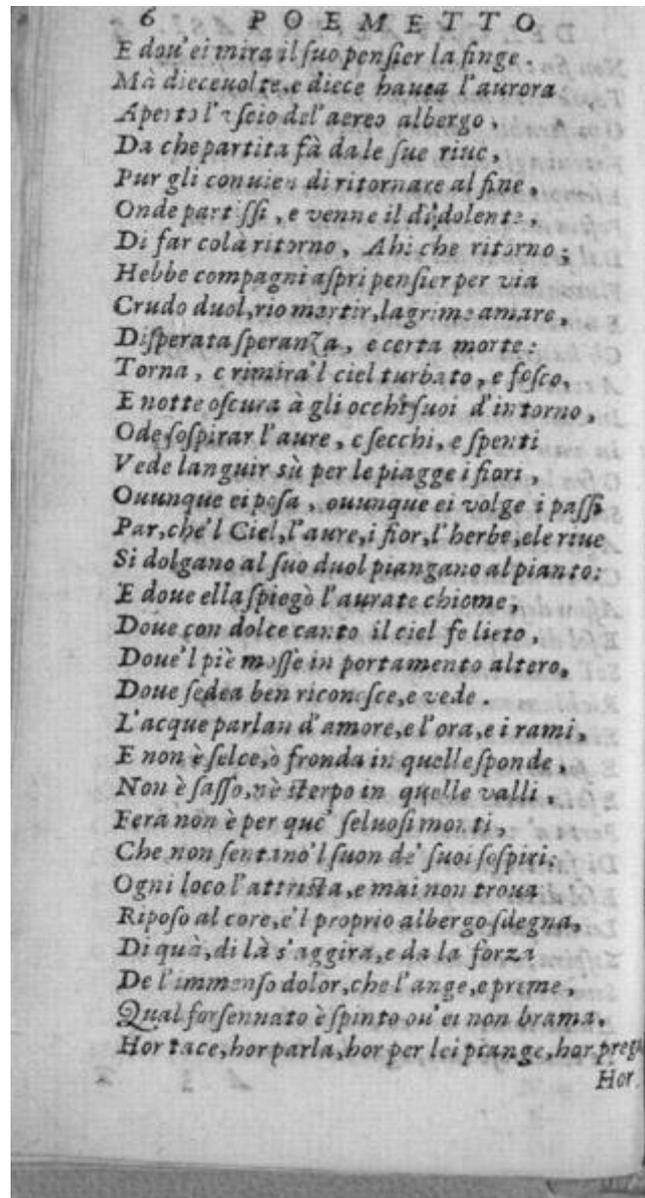
ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
TERZA CORDA

nè di merito, nè di valore
 alcuno. E certamente, che
 si come in molti auuenimē
 ti hò conosciuta la mia for-
 te in sinistro, almeno nel
 corso trauagliofo della mia
 vita: In questo l'hò io hau-
 ta pur troppo più felice, ch'
 io non l'aspettaua; Essen-
 domi venuta si nobil occa-
 sione di riceuere vna delle
 maggior grazie sopra la
 persona mia, ch'io m'hab-
 bia mai hauuta da vno de'
 maggior Prencipi ch'hab-
 bia in si lunga serie d'anni
 gouernata cosi potente, &
 inuitta Republica. A sì fat-
 to

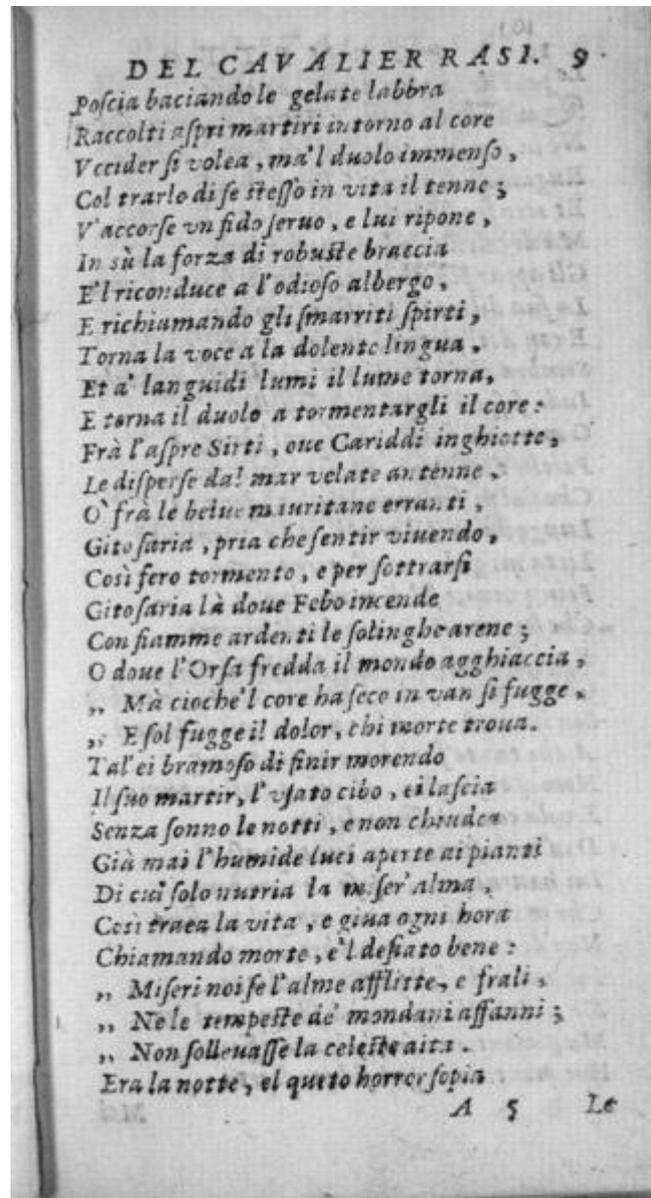
ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
 TERZA CORDA



ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
 TERZA CORDA

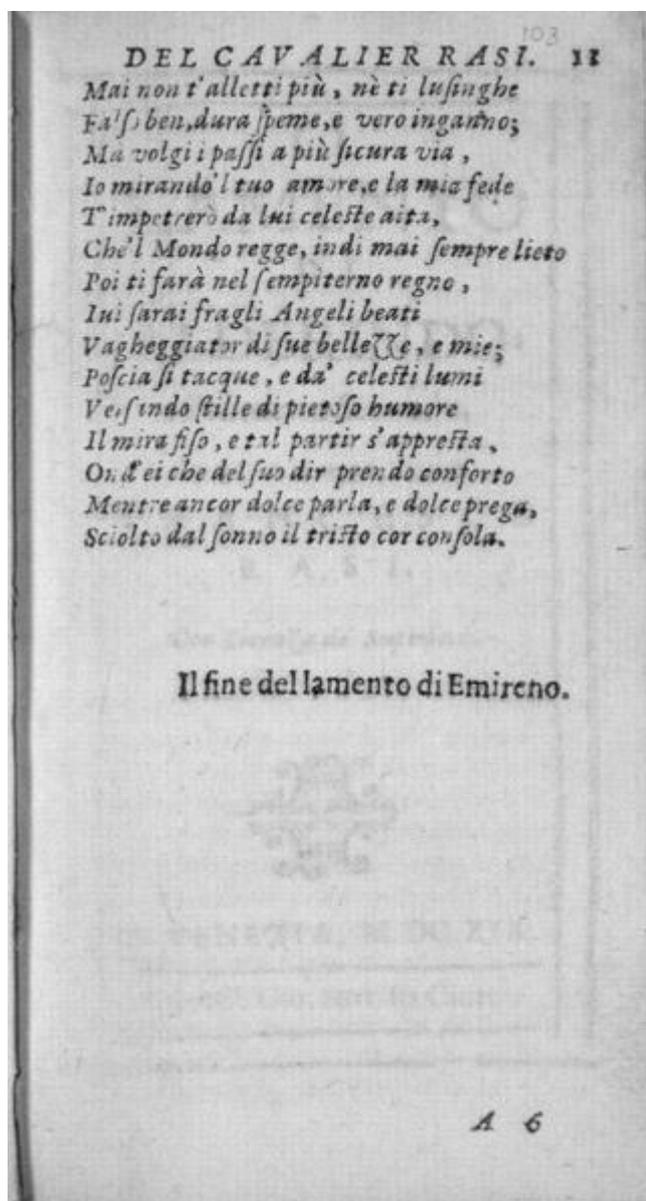


ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
 TERZA CORDA

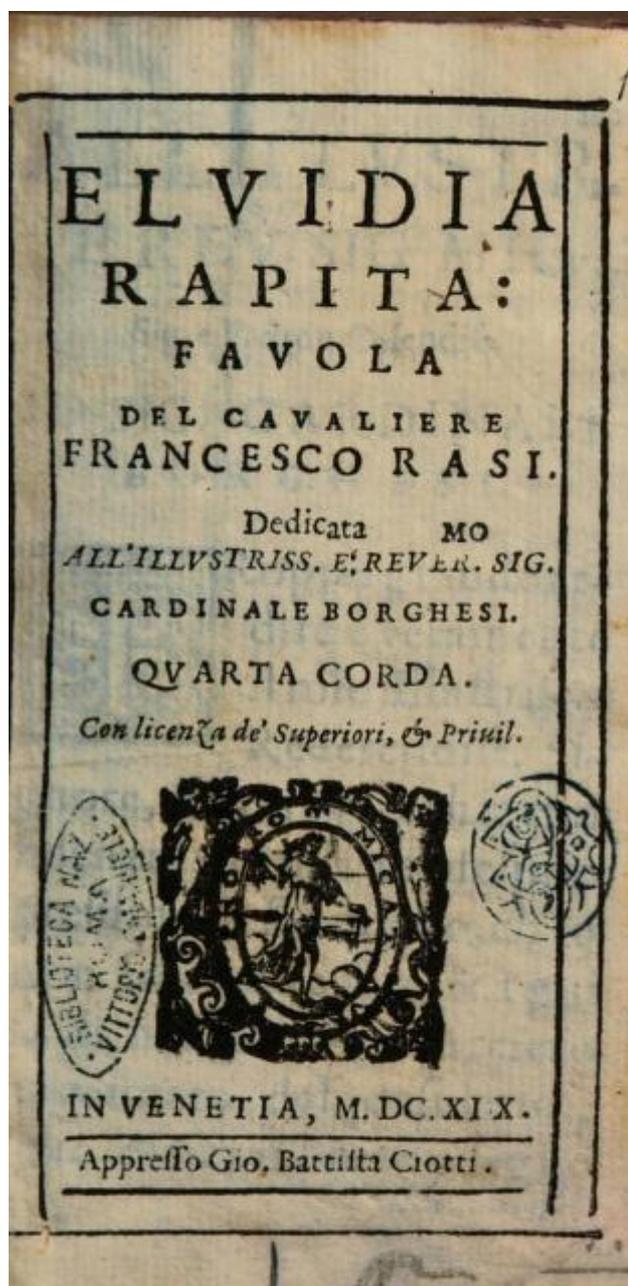


ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI

TERZA CORDA



ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
QUARTA CORDA



ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
QUINTA CORDA



Del Cavalier Rasi. 13

Di lei, c'ha nel bel volto eterno aprile,
 O s'un riso gentile
 Sioglie la dolce bocca,
 Di si fatto giov l'alma trabocca,
 Che certo non son prima a rimirarlo,
 Ch'io non sia d'Amor vinto a desiarlo.

Clò. A pena nato more
 Voler, ch'è senza freno;
 Non già così vien mano
 Saggio desso di più temprato ardore;
 Amor non prende a stegno
 Haue da la ragione vita, e fessegno.

Fil. Ama pur, come bramò;
 Ch'io sol bramo, che m'ami
 La Donna mia senz'alcun freno, legge,
 Ma ben di lui, che vegge,
 Il Ciel, la Terra, e l'Mare.
 Spiegliano non si care
 Qu'è ei luogo dal duolo, e dal tormento
 Benda nostro d'infelice, e contento.

Alla Fortuna.

V Oltret Dca, che spiegli:
 Per l'alto mar de le speranze infida
 La vela, ch'erin, n'è tucci porto, è lido,
 Benti e sorda a' miei pregi,
 Beneke dico a' tormenti
 Circa, e fard, non sei, ma vedi, e senti:
 Strano di noi mortala
 Che viene, parti, fuggi e poi ritorni,
 Tuo nome in van di Deitate adorni.
 Amm.

14 Narrative affettuose.
 Ama pur arco, e sfralsi
 Dona, e ritogli, e ciò ch'è tuo richiedi,
 Turba, confondi, quant' intorno vedi,
 Ch'ogn'or lieto, e giocondo
 D'ogni soccorso abbandonato, e primo
 Quanto m'ancidi più, tanto più viuo.

Il fine della Quinta Corda.

ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI*SESTA CORDA*

RIME SPIRITUALI
 Tra voi saetta, e fere
 Con implacabil arco atroce sdegno,
 E volge invidia velenoso il guardo,
 Miser l'umano ingegno,
 Coo pronto ai danni a' suoi ripari, e tardo
 Quell' sia tra voi, ch'a sè non hà riguardo

V.

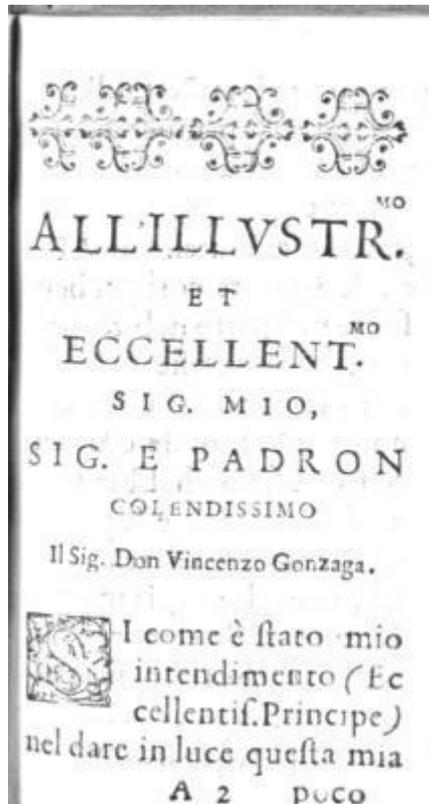
Alz chi vuole il volo
 Sù piume di sperar felice, effolto
 Indi caggia sepolto
 Con preci pazio eterno in mar di duolo,
 Mè da volgare il uolo
 Talhor ritolga il tuo poter sublime.
 Tù che dolce consoli, e dolce godi
 Prole de l'alme primo,
 C' hebber di Manzo in ben'oprar le lodi,
 Ciò, che lega empia man, la tua disnodi.

V I.

Gran Rè degli altri fiumi,
 Atterratore, espugnatore di sponde,
 Soua le cui feconde
 Piaggè suo albergo adorno d'aurei lumi,
 Incoronati Numi,
 Nisfa che seco a l'oceno ven gite,
 Disdegnasti non mai staz, nè verno,
 Mè placidi gradite
 Quinci irrigar luge ogni oltraggio, e sberni
 Soggio di musa, e di virtut. eterno.

Il fine della Sesta Corda

ANEXO A – TRECHOS DA OBRA *LA CETRA DI SETTE CORDE* DE FRANCESCO RASI
SESTA CORDA



ANEXO B – FRONTISPÍCIO DA OBRA *VAGHEZZE DI MUSICA PER UMA VOCE SOLA*
DE FRANCESCO RASI

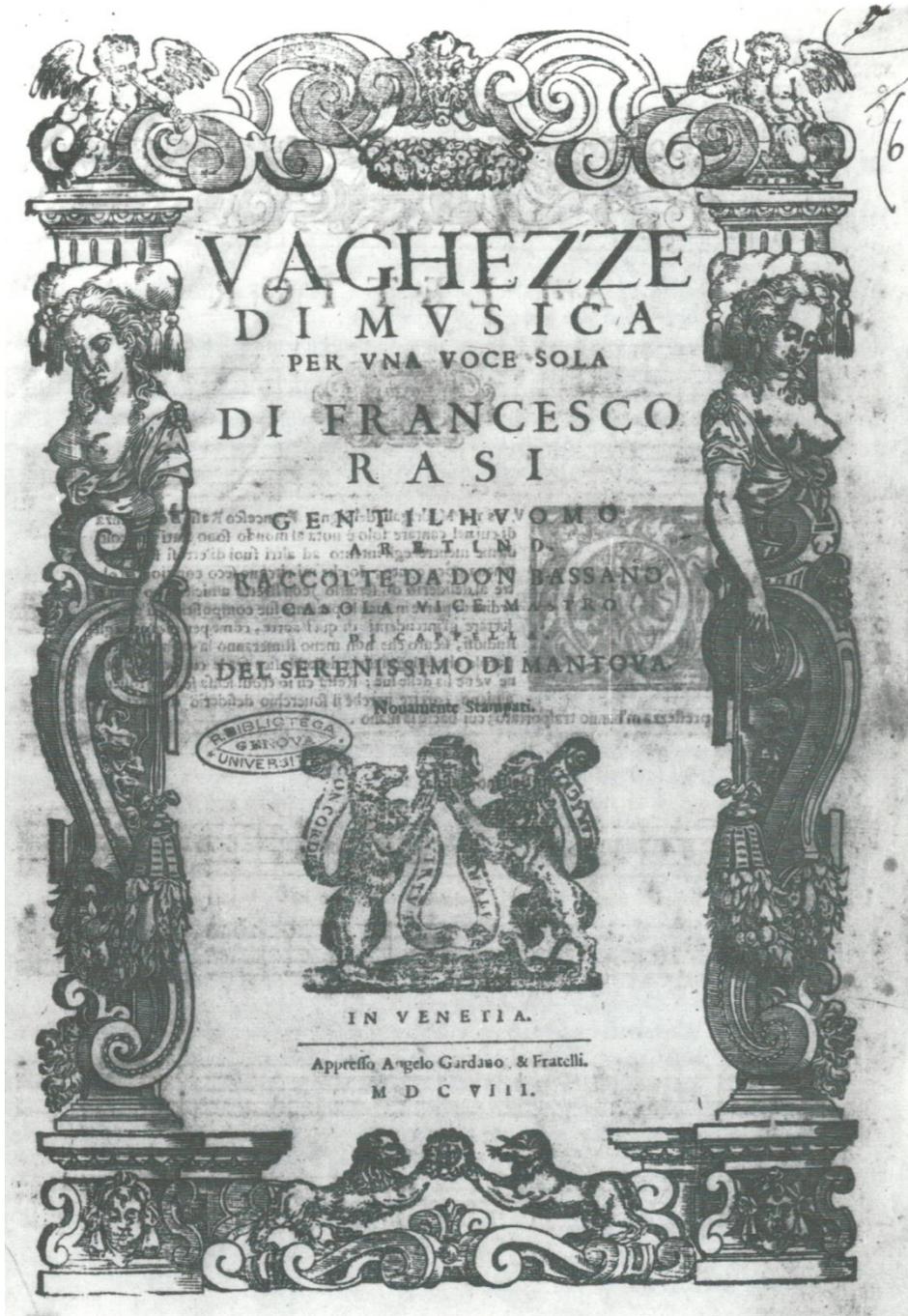


Abb. I

ANEXO B – CANÇÃO CONTIDA NA OBRA VAGHEZZE DI MUSICA PER UMA VOCE
SOLA DE FRANCESCO RASI

[3.] *Cor mio mentre vi miro*

Parole del cavalier Guarino.

Francesco Rasi

Cor mi - o men - tre vi mi - ro

vi - si - bil - men - te mi tra - sfor mo in

vo - i E tra - sfor - ma - to po - i In un so - lo so -

spir l' A - ni - ma spi - ro O fie - rez - za vi - ta - le

O bel - lez - za mor - ta - le Poi che si to - sto, Poi che si to - sto un co -

re Per te ri - na - sce, Per te ri - na - sce E per te

na - to mo - re, E per te na - to mo - re.

[9.] Ardo, ma non ardisco

SONETTO Del S. Gio. Battista Marino.

Francesco Rasi

Ar - do ma non ar - di - sco il chiu - s'ar - do - re De l'al - m'a - prir che

ta - ci - to co - cen - te Qua - s'in - vi - si - bil ful - mi - ne ca - den - te Den

- tro mi strug - ge e non ap - par di fuo - re Ben ne gli

sguar

di e ne so - spi -

29

ri a - mo - re l'ar - su - ra pa - le - sar cer - ca so - ven - te Ma

37

vin - ta dal ti - mor la fiamm' - ar - den - te Fug - ge - dal vol - to e sì co[n] -

46

cen - tr'al co - re E sì con - cen - tr'al co - re

54

co - sì tre - m'et ag - ghiac - cio O - ve la mi - a Fa - ce più a - vam -

64

pa Or che mi - ser a - spet - to Ch'a non ve - du - to mal ri - me - dio di -

71

- a Sof - fri e ta - ci mio cor fat - ti ri - cet - to. Di si - bel -

79

fo - co In - - ce - ne - ri - sci e - - si - - a

85

De le ce - ne - ri tue se - pol - cr'il pet - to De le ce - ne - ri tue se -

91

- pol

93

cr'il pet - to.

* Omesso il penultimo Re semibreve del Basso continuo.

[2.] Indarno Febo

Parole del S. Gabriello Chiabrera.

Francesco Rasi

In - dar - no Fe - bo il suo bell' o - ro e - ter - no

E Cin - tia mi dis - ve - la il pu - ro ar - gen - to Ch'io lon - ta - no da voi nul -

la non scer - no E mov' in - dar - no lu - sin - ghe - vol ven - to

E tra bell'er - be di ru - scell' il suo

[no]

R2b.mus

21

no Ch'io lon - ta - no da voi nul - - - la non sen - to

23

no Ch'io lon - ta - no da voi nul - - - la non sen - to

27

Ohi - mè, ohi - mè, Ohi - mè — de l'es-ser mi - o po-co ra - gio - no

32

ch'io lon - ta - no da voi nul - - - la non so - - no.