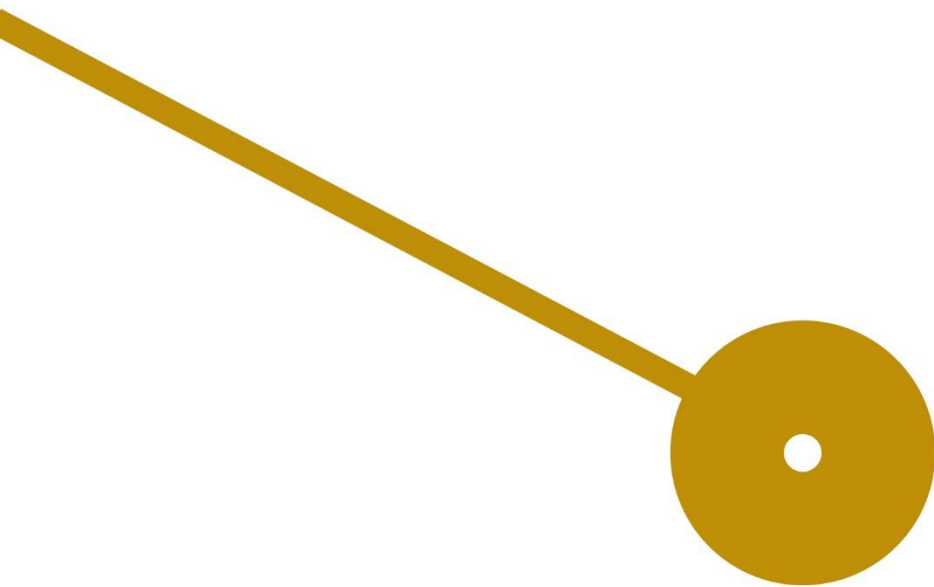




O papel do Corne Inglês nas Óperas de Verdi e de Wagner

Bárbara da Cruz Teixeira Ferreira

10/2024



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS - OBOÉ

O papel do Corne Inglês nas Óperas de Verdi e de Wagner

Bárbara da Cruz Teixeira Ferreira

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, oboé

Professor Orientador

Ricardo Lopes

10/2024

Dedico este trabalho à minha família e amigos pelo incansável apoio, motivação e crença em mim.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a todos os membros da minha família e amigos que me apoiaram e motivaram durante o processo desafiante e imersivo de elaboração desta dissertação.

Ao Henrique, por todo o carinho e apoio incansável, e por me motivar e ajudar a ser sempre melhor.

A todos os Professores que me acompanharam no meu percurso de Mestrado na ESMAE, nomeadamente o Prof. José Parra, a quem agradeço toda a dedicação, disponibilidade e amabilidade, e na *Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy”*, em Leipzig, onde a minha experiência de Erasmus foi exponencial para o meu crescimento, agradecendo aos Professores Nick Deutsch, Gundel Jannemann-Fisher, Henrik Wahlgren e Qing Lin.

Por último, um enorme agradecimento ao Prof. Ricardo Lopes, orientador deste projeto e meu professor e mentor desde 2016, por todo o empenho, dedicação e apoio, por acreditar sempre nas minhas capacidades e incentivar-me a crescer, e pelos seus conselhos e ensinamentos que grandemente contribuiriam para o músico e pessoa que sou hoje. O meu eterno obrigada.

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo a compreensão do papel do corne inglês nas óperas de Verdi e de Wagner, bem como a sua relação com o texto, o enredo e o ambiente extramusical que evoca, através da análise hermenêutica de seis solos para este instrumento, selecionados de três óperas de cada compositor. Esta análise foi complementada com a contextualização da evolução organológica e do papel em orquestra do corne inglês, e também com as biografias de ambos os compositores, elaborando, deste modo, um guia de interpretação fundamentada destes solos direcionado à comunidade oboística.

Foi concluído que o corne inglês assume um papel com algumas similaridades e, simultaneamente, características distintas, entre os solos analisados das óperas de ambos os compositores, verificando-se que, nas óperas de Verdi, o instrumento evoca predominantemente uma atmosfera de lamento, melancolia e mágoa, com uma associação às árias da soprano principal, e, nas óperas de Wagner, assume uma íntima relação com a ação e personagens em palco, não só com um caráter de lamento e evocação do passado, tal como na música de Verdi, mas também pastoral, não havendo uma sobreposição das partes vocais com a parte do corne inglês. Ambos os compositores escrevem a maioria destes solos parcial ou integralmente *a capella*.

Palavras-chave

Corne inglês; ópera; Verdi; Wagner; análise hermenêutica.

Abstract

This dissertation aims to understand the role of the english horn in the operas of Verdi and Wagner, as well as its relationship with the text, the plot and the extra-musical environment it evokes, through the hermeneutic analysis of six solos for this instrument, selected from three operas by each composer. This analysis was complemented with a contextualization of the organological evolution and the role development of the english horn in the orchestra, as well as the biographies of both composers, thus creating a guide to the interpretation of these solos, aimed at the oboist community. It was concluded that the english horn assumes a role with some similarities and, simultaneously, distinct characteristics between the solos analyzed from the operas of both composers, noting that, in Verdi's operas, the instrument predominantly evokes an atmosphere of mourning, melancholy and sorrow, with an association to the arias of the main soprano, and in Wagner's operas, it assumes an intimate relationship with the action and characters on stage, not only with a nature of lament and reminiscence of the past, like in Verdi's music, but also pastoral, with no overlap between the vocal parts and the english horn part. Both composers write most of these solos partly or entirely *a cappella*.

Keywords

English horn; opera; Verdi; Wagner; hermeneutical analysis.

Índice

Introdução	1
Estado da Arte	3
1. O corne inglês	6
1.1. Breve introdução organológica	6
1.2. Primeiras aparições e evolução do papel do corne inglês na orquestra	9
2. Contextualização histórico-cultural das vidas de Verdi e de Wagner	16
2.1. A evolução da obra de Verdi	16
2.2. Wagner e a Obra de Arte Total.....	22
3. Análise hermenêutica dos solos de corne inglês	32
3.1. Solos nas óperas de Verdi.....	32
3.1.1. <i>Nabucco: opera in quattro parti</i> (1842)	32
3.1.1.1. Contexto composicional	32
3.1.1.2. Sinopse.....	33
3.1.1.3. Análise musical e estrutural	34
3.1.2. <i>Un Ballo in Maschera: Melodramma in tre atti</i> (1859)	45
3.1.2.1. Contexto composicional	45
3.1.2.2. Sinopse.....	46
3.1.2.3. Análise musical e estrutural	47
3.1.3. <i>Otello: Drama lirico in quattro atti</i> (1887).....	58
3.1.3.1. Contexto composicional	58
3.1.3.2. Sinopse.....	59
3.1.3.3. Análise musical e estrutural	60
3.2. Solos nas óperas de Wagner	72
3.2.1. <i>Tannhäuser</i> (1845).....	72
3.2.1.1. Contexto composicional	72
3.2.1.2. Sinopse.....	73
3.2.1.3. Análise musical e estrutural	74
3.2.2. <i>Tristan und Isolde</i> (1865)	83
3.2.2.1. Contexto composicional	83
3.2.2.2. Sinopse.....	85
3.2.2.3. Análise musical e estrutural	86

3.2.3.	<i>Die Walküre</i> (1870).....	94
3.2.3.1.	Contexto composicional	94
3.2.3.2.	Sinopse.....	96
3.2.3.3.	Análise musical e estrutural	97
4.	Conclusão.....	106
	Bibliografia.....	110
	Bibliografia de fontes musicais	115

Índice de Figuras

Figura 1 – Amplitude do registo do corne inglês (notas escritas em efeito real) (Philharmonia, 2024)	6
Figura 2 – Corne Inglês moderno da marca Gebr. Mönnig, Mod. 180 D Diamant (Frank und Meyer, 2023)	6
Figura 3 - Vox Humana do fim do séc. XVIII, proveniente de Londres, do luthier Vincenzo Panormo (Philharmonie de Paris: Musée de la Musique , 2024).....	7
Figura 4 - Oboe da Caccia de ca. 1750, proveniente da Polónia, do luthier I. T. Weigl (Philharmonie de Paris: Musée de la Musique, 2024)	7
Figura 5 - Taille de Hautbois do séc XVII, proveniente de França (Philharmonie de Paris: Musée de la Musique, 2024)	7
Figura 6 (Verdi, Nabucodonosor: Corno Inglese, ca. 1890, p. 42).....	36
Figura 7 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 78).....	37
Figura 8 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 79).....	38
Figura 9 (Verdi, Nabucodonosor: Corno Inglese, ca. 1890, p. 42).....	39
Figura 10 (Verdi, Nabucco: Canto e Pianoforte, 1877, pp. 236-237)	39
Figura 11 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., pp. 80-81)	40
Figura 12 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 81).....	41
Figura 13 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 84).....	42
Figura 14 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 84).....	42
Figura 15 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 85).....	43
Figura 16 (Verdi, Un Ballo in Maschera: Corno Inglese, 1914, p. 2).....	48
Figura 17 (Verdi, Un Ballo in Maschera: Corno Inglese, 1914, p. 3).....	49
Figura 18 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 242).....	50
Figura 19 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 243).....	51
Figura 20 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 243).....	52
Figura 21 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 244).....	53

Figura 22 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 249).....	55
Figura 23 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 250).....	56
Figura 24 (Verdi & Somma, Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 251).....	57
Figura 25 (Verdi, Otello: Corno Inglese, 1913, p. 56)	62
Figura 26 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 464).....	63
Figura 27 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 465).....	64
Figura 28 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 466).....	65
Figura 29 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 466).....	66
Figura 30 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 470).....	67
Figura 31 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 471).....	67
Figura 32 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 471).....	68
Figura 33 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 472).....	69
Figura 34 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 474).....	70
Figura 35 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 476).....	70
Figura 36 – primeiras (versão de Paris) intervenções solísticas do corne inglês em Tannhäuser (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: English Horn, 1861, p. 1).....	75
Figura 37 – segunda intervenção solística do corne inglês em Tannhäuser (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: English Horn, 1861, p. 2)	76
Figura 38 (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 105).....	78
Figura 39 (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 106).....	79
Figura 40 (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 1).....	80
Figura 41 (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 108).....	81
Figura 42 (Wagner, Tristan und Isolde: Cor. Inglese, ca. 1892, p. 18).....	87

Figura 43 (Wagner, Tristan und Isolde. Partitur: Dritter Aufzug, ca. 1912, pp. 465-466)	89
Figura 44 – Hirtenreigen, Ato III, Cena 1, esquema da estrutura da forma Bar e conteúdo temático (Dias, 2014, p. 84)	90
Figura 45 – Hirtenreigen, Ato III, cena 1, análise realizada pela autora (Wagner, ca. 1892, p. 18).....	91
Figura 46 (Wagner, Die Walküre: Corno Inglese, 1887, p. 9)	97
Figura 47 (Wagner, Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, pp. 297- 298).....	99
Figura 48 (Wagner, Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 298)	100
Figura 49 (Wagner, Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 299)	101
Figura 50 (Wagner, Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 299)	102
Figura 51 (Wagner, Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 300)	103
Figura 52 (Wagner, Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 300)	104

Introdução

O corne inglês é um instrumento que se destaca pelo seu timbre particular e inconfundível, entregando à música para ele destinada um caráter melancólico, reflexivo e de lamento, através do seu som aveludado, e, por outro lado, um caráter pastoral que o liga às suas origens organológicas.

Como tal, o papel deste instrumento na orquestra tem evoluído ao longo dos séculos, através da sua crescente utilização e atribuição de destaque por parte dos mais renomados compositores de música erudita, nomeadamente os compositores do século XIX. Dois dos compositores que mais visibilidade deram ao corne inglês nas suas obras foram Giuseppe Verdi (1813-1901) e Richard Wagner (1813-1883), que, por sua vez, são os epítomes da música operática italiana e alemã, respetivamente, da Europa do século XIX.

No âmbito da dissertação de Mestrado em Interpretação Artística, decidi agregar uma paixão pessoal pelo corne inglês e pelo repertório orquestral associado, composto por inúmeros solos extremamente expressivos, alguns dos quais tive oportunidade de tocar em várias orquestras, à criação de literatura interligada à interpretação artística de alguns destes solos, de forma a auxiliar a comunidade de investigadores e intérpretes que pretenda saber mais sobre eles, e como executá-los de uma forma mais contextualizada e informada. A escolha dos solos de corne inglês dentro do repertório operístico de Verdi e Wagner deve-se ao facto de uma grande parte dos excertos orquestrais requisitados em provas de orquestra integrarem obras de música erudita do século XIX, principalmente as óperas destes dois compositores, estando estes solos presentes nos livros de excertos de orquestra que os oboístas utilizam frequentemente, como o *Orchester-Probespiel Oboe* (1991) de V. Miller e W. Liebermann. Como tal, o objetivo desta dissertação é, não só, a aprendizagem e aprofundamento do meu conhecimento sobre estes solos, mas também a criação de um guia de interpretação contextualizada dos mesmos, direcionado à comunidade oboística.

O objeto de estudo desta dissertação são árias específicas de óperas de Verdi e Wagner, que recorrem à utilização do corne inglês, analisando em que medida este instrumento contribui para o ambiente psicológico e extramusical, e para a

caracterização das personagens das mesmas, com ênfase na correspondência entre a música e o texto, e no contexto instrumental e harmônico envolvente.

Deste modo, o projeto integra capítulos sobre o corne inglês, as suas origens organológicas e o desenvolvimento do seu papel na orquestra até à atualidade, sobre as biografias de Verdi e Wagner, de modo a fornecer ao leitor uma contextualização histórico-cultural das suas vidas, carreiras artísticas e estilos de composição e, por fim, os capítulos sobre a análise dos solos de corne inglês relativos a três óperas de cada compositor, que integram três fases de vida diferentes de cada um, capítulos estes que se dividem em contexto composicional, sinopse e análise musical e estrutural. As óperas selecionadas de Verdi foram *Nabucco* (1842), *Un Ballo in Maschera* (1859) e *Otello* (1887), e as de Wagner foram *Tannhäuser* (1845), *Tristan und Isolde* (1865) e *Die Walküre* (1870).

A escolha deste solos específicos foi feita pela relevância e recorrência com a qual são pedidos em provas orquestrais, e com o selo de aprovação do Prof. Ricardo Lopes, orientador deste projeto, e da Prof. Gundel Jannemann-Fischer, professora de corne inglês na *Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy"* em Leipzig, e corne inglês solo da *Gewandhaus Orchester*, na mesma cidade, há 25 anos.

Estado da Arte

Esta dissertação vem trazer algo novo à comunidade e repositório científicos, visto que reúne uma análise detalhada de importantes solos de corne inglês em óperas de Verdi e de Wagner, compositores contemporâneos que dominaram o panorama da música operática na Europa do século XIX, que conecta intimamente a música e o texto, o porquê da escolha deste instrumento e a forma como este influencia o ambiente extramusical que pretende ser evocado. Para além disso, este trabalho oferece contextualizações sobre a evolução organológica e orquestral do corne inglês, bem como sobre as vidas dos compositores em questão, o que auxilia na compreensão da sua escrita musical e na justificação da utilização do corne inglês como instrumento de eleição nos solos analisados.

Como tal, a escolha dos diferentes capítulos abordados neste projeto foi feita de forma a providenciar ao leitor, nomeadamente aos oboístas, uma análise mais sustentada e completa de cada solo de corne inglês, permitindo uma melhor compreensão para uma interpretação mais fundamentada, historicamente enquadrada e, no fim de contas, mais confiante.

A metodologia utilizada foi a investigação documental, através, primeiramente, da utilização de fontes bibliográficas sobre a origem organológica do corne inglês e as suas primeiras aparições em contexto orquestral, sendo de destacar o artigo retirado do *Grove Music Online*, intitulado *Oboe* (2001), escrito pelos autores Janet K. Page, Geoffrey Burgess, Bruce Haynes e Michael Finkelman, a tese de Mestrado em Música de Robert E. Stanton, realizada na North Texas State University, com o título *The English Horn: Its History and Development into Orchestral Music* (1968), o artigo de Courtney Miller intitulado *The Orchestral Rise of the English Horn* (2013), e o *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) de Hector Berlioz.

Foram também utilizadas diversas obras na elaboração dos capítulos biográficos de Verdi e Wagner. Relativamente a Verdi, as fontes mais relevantes são o artigo de Gerald A. Mendelsohn intitulado *Verdi the Man and Verdi the Dramatist* (1978), retirado do jornal *19th Century Music*, volume 2, nº 2, e o artigo *Verdi, Giuseppe* (2001) de Roger Parker, retirado do *Grove Music Online*.

No seu artigo, G. A. Mendelsohn explora de forma complexa a influência da vida pessoal de Verdi na sua carreira artística e na composição das suas obras musicais, nomeadamente nos enredos das suas óperas. Expõe as origens de Verdi desde a infância, proveniência familiar, percurso académico e entrada no mundo profissional, nomeadamente no círculo cultural e cosmopolita de Milão, até a composição de todas as suas óperas e elaboração dos respetivos libretos com variados escritores, contextualizando, simultaneamente, o que se passava a nível pessoal. Este artigo é de grande relevância para este capítulo, na medida em que relaciona detalhadamente o impacto da sua vida refletido na sua arte, aspeto importante na contextualização das obras cujos solos de corne inglês foram analisados.

Roger Parker, em *Verdi, Giuseppe* (2001), divide a vida de Verdi em três períodos e, em cada um deles, descreve e explica vários marcos na esfera da sua vida pessoal, as obras escritas durante esses períodos e detalhes sobre a sua composição musical, as formas dramáticas, o protótipo lírico, a harmonia e “tinta”, influências de compositores anteriores, caracterização musical e cantores, receção e política. Esta fonte foi muito importante na elaboração do capítulo sobre Verdi, pois providencia uma explanação e análise detalhadas do seu estilo de composição, incluindo as óperas cujos solos de corne inglês foram analisados, através de uma divisão cronológica que auxilia numa compreensão mais exata das diferentes etapas profissionais e pessoais do compositor.

Relativamente ao capítulo sobre Wagner, as fontes bibliográficas mais relevantes utilizadas foram o artigo intitulado *Wagner, (Wilhelm) Richard* (2009), dos autores Barry Millington, John Deathridge, Carl Dahlhaus e Robert Bailey, retirado do *Grove Music Online*, e o artigo *Richard Wagner* (1890), de Henry Cart, que integra o jornal *Proceedings of the Musical Association*, Sess. 16 (1889-90).

Em *Wagner, (Wilhelm) Richard* (2009), os autores fazem uma divisão de vários capítulos por ordem cronológica da vida de Wagner, desde os anos formativos e o início da sua carreira, até aos diversos cargos que ocupou e projetos que levou a cabo em casas de espetáculo de várias cidades europeias, o seu exílio em Zurique, o legado que deixou em Bayreuth e, finalmente, a sua morte, em Veneza. Este artigo inclui, também, capítulos que exploram o trabalho que Wagner desenvolveu como intelectual e escritor, através dos seus numerosos ensaios, artigos de jornal, diários e autobiografias,

características das suas obras musicais dramáticas e não dramáticas, o tipo de orquestração por ele desenvolvido, e a sua influência em outros compositores, críticos, filósofos e intelectuais. Toda esta informação é escrita de uma forma muito detalhada, providenciando um seguimento intuitivo e pormenores importantes sobre todos os aspetos da vida e carreira do compositor, tendo sido esta a principal fonte na elaboração do capítulo sobre Wagner.

O artigo *Richard Wagner* (1890), de Henry Cart, foi uma fonte bibliográfica significativa para o capítulo sobre a vida do compositor, pois foi escrito apenas sete anos após a morte de Wagner, trazendo uma retrospectiva da sua vida na própria época em que ele viveu, por um autor que foi, efetivamente, contemporâneo de Wagner. Este artigo complementa a informação da fonte supramencionada através de um maior foco em detalhes e especificidades do percurso académico e eventos profissionais e pessoais da vida de Wagner, na forma de uma escrita factual, mas simultaneamente opinativa, por parte de Cart.

Para os capítulos de análise dos solos de corne inglês, foram reunidas as partituras gerais e relativas às partes do corne inglês das óperas escolhidas, bem como as respetivas sinopses e libretos, procedendo-se a uma análise harmónica, formal, estrutural e literária dos solos, tendo também em conta a informação adquirida na contextualização histórica feita anteriormente. No caso da análise do solo de *Tristan und Isolde*, foi consultado um artigo analítico desse preciso solo, intitulado *'You Ancient, Solemn Tune': Narrative Levels of Wagner's Hirtenreigen* (2014), de Michael Dias. Para além disso, um aspeto igualmente importante deste projeto foi a audição de diversas interpretações deste repertório por renomadas orquestras, com célebres intérpretes de corne inglês, maestros, cantores e companhias de ópera.

1. O corne inglês

1.1. Breve introdução organológica

O corne inglês é um instrumento de sopro pertencente ao naipe das madeiras, da família do oboé. É um instrumento transpositor, em fá, o que significa que todas as notas que produz irão soar um intervalo de uma quinta abaixo em relação às notas escritas na partitura. A sua amplitude vai desde o Mi 3, ou Mi bemol 3, a sensivelmente Si 5 (sendo estas as notas em efeito real, na partitura estas notas seriam Si 3 ou Si bemol 3 e Fá 6) (Vienna Symphonic Library, 2022, p. 5)¹. O som do corne inglês é unanimemente descrito como melancólico, aveludado, redondo, e muito menos perfurante e direto que o do oboé.

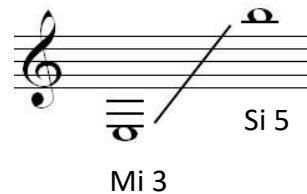


Figura 1 – Amplitude do registo do corne inglês (notas escritas em efeito real) (Philharmonia, 2024)



Figura 2 – Corne Inglês moderno da marca Gebr. Mönning, Mod. 180 D Diamant (Frank und Meyer, 2023)

As origens deste instrumento de palheta dupla remontam às charamelas da Idade Média e bombardas do período Renascentista. Durante os séculos XVII e XVIII, foram desenvolvidos e utilizados na Europa, nomeadamente em França, Inglaterra, Itália e Alemanha, vários tipos de oboés alto e tenor, como o *taille de hautbois*, o *vox humana* e o *oboe da caccia*, e foi a adição a este último de uma campânula em forma de bolbo que deu origem ao protótipo do corne inglês, em aproximadamente 1720. No final do

¹ O sistema de identificação de oitavas utilizado tem como referência o Dó central, ou Dó 3, que pertence à terceira oitava da sequência de escalas que compõem o piano, e se situa na linha complementar abaixo da primeira linha do pentagrama.

século XVIII, alguns corne ingleses eram construídos com uma forma curvilínea e outros angular, parecendo-se ao *corne de basset* (Page et al., 2001, pp. 35-36; Vienna Symphonic Library, 2022, p. 2).



Figura 5 - Taille de Hautbois do séc XVII, proveniente de França (Philharmonie de Paris: Musée de la Musique, 2024)



Figura 4 - Oboe da Caccia de ca. 1750, proveniente da Polónia, do luthier I. T. Weigl (Philharmonie de Paris: Musée de la Musique, 2024)



Figura 3 - Vox Humana do fim do séc. XVIII, proveniente de Londres, do luthier Vincenzo Panormo (Philharmonie de Paris: Musée de la Musique, 2024)

A partir de 1810, o distinto construtor de oboés, Guillaume Triébert² (1770-1848), trabalhou em aperfeiçoamentos técnicos no corne inglês com Gustav Vogt (1781-1870), um exímio intérprete deste instrumento, e músico na Ópera de Paris, adicionando chaves extra e endireitando o corpo inferior. O atelier da família Triébert começou a incorporar o sistema Boehm³ na construção dos seus oboés e fagotes a partir de 1855

² Nascido Georg Ludwig Wilhelm Triebert, em Alsfeld, na Alemanha, e mais tarde naturalizado francês, estabeleceu o seu atelier em Paris, em 1810. O seu trabalho e dos seus filhos como construtores de instrumentos foi muito importante, nomeadamente, no desenvolvimento dos instrumentos de palheta dupla, em França, no século XIX (Bate, 2001).

³ Sistema de chaves desenvolvido entre 1832 e 1847 pelo flautista e inventor Theobald Boehm (1794-1881), primeiramente aplicado à flauta, e depois adaptado aos outros instrumentos de madeira. Este mecanismo consiste num sistema de chaves que controla a abertura e fecho dos orifícios dos instrumentos através de eixos. As chaves em forma de anel permitem que um dedo feche um orifício e, ao mesmo tempo, através de um eixo anexado à chave, outra mais distante possa ser ativada. Desta

e, alicerçado nesses desenvolvimentos, começou a construir corne ingleses com o corpo totalmente reto a partir de cerca de 1860⁴, proporcionando uma melhor ressonância que o seu predecessor e uma maior ergonomia. O sucessor de Vogt na Ópera de Paris, Henri Brod (1799-1839), tinha, por sua vez, desenvolvido a própria versão do corne inglês, em cerca de 1830, que nomeou primeiramente de oboé alto e, mais tarde, corne inglês moderno. A versão modificada do instrumento de Brod por François Lorée (1835-1902), um funcionário de Triébert que abriu a sua própria oficina de construção de oboés em 1881, em Paris, permanece o protótipo de construção dos corne ingleses atuais (Britannica, 2024; Page et al., 2001, p. 37; Vienna Symphonic Library, 2022, pp. 3-4). Ao longo dos anos, o corne inglês foi assumindo um papel na orquestra cada vez mais importante e, com isso, veio a necessidade de fazer alterações e desenvolver o mecanismo do instrumento, até chegar ao modelo que hoje conhecemos.

A história da nomenclatura do corne inglês não foi, ainda, comprovada, mas algumas teorias sugerem que, possivelmente, poderá derivar de um equívoco semântico. Segundo uma delas, o oboé tenor e o *oboe da caccia* eram semelhantes às trompas dos anjos retratadas em imagens medievais, especialmente nos países da Europa central onde se falava alemão. Neste idioma germânico falado no século XIX, a palavra *engellisch* significava "angélico" (*engelsgleich* no atual *Hochdeutsch*⁵). Como a palavra alemã para "Inglaterra", na altura, era *Engellant*, *engellisch* também significava "inglês". Ambas as definições foram-se confundindo, e "corne angélico" acabou por se tornar "corne inglês" (Page et al., 2001, p.36). Outra teoria sugere que o termo francês *cor anglé* (corne angulado), que descrevia o modelo angulado proveniente do oboé tenor e *oboe da caccia*, tornou-se ao longo do tempo, por equívoco fonético, *cor anglais* (corne inglês) (Page et al., 2001, p.36; Vienna Symphonic Library, 2022, p. 3).

forma, foi possibilitada a colocação de orifícios nos sítios acusticamente necessários dos instrumentos, com os tamanhos corretos, para uma melhor afinação, e de forma mais ergonómica (Britannica, 2024).

⁴ A partir de 1842, Frédéric Triébert (1813-1878) assumiu a gestão do atelier do pai (S. Howe, 2018).

⁵ Alemão padrão

1.2. Primeiras aparições e evolução do papel do corne inglês na orquestra

O precursor direto do corne inglês, o *oboe da caccia*, assumiu um papel importante na música de J. S. Bach (1685-1750), nomeadamente nas obras religiosas compostas na cidade de Leipzig, na Alemanha, um dos locais de construção e desenvolvimento do instrumento no século XVIII. Estas obras são a *Paixão segundo São João* (1724), a *Paixão segundo São Mateus* (1727), sendo de destacar a ária para soprano *Aus Liebe will mein Heiland sterben*⁶, acompanhada por uma flauta traverso e dois *oboi da caccia*, a *Oratória de Natal* (1734), e 22 cantatas eclesiásticas. Os textos aos quais Bach associava o *oboe da caccia* estavam normalmente associados à expressão de dor, luto e tragédia (Page et al., 2001, pp. 35-36; Stanton, 1968, pp. 44-46).

Um compositor importante e precursor na utilização mais recorrente e na atribuição de um papel mais significativo do corne inglês na orquestra, nomeadamente em contexto operático no século XVIII, foi C. W. Gluck (1714-1787), que integrou este instrumento em óperas como *La Danza* (1755), *Orfeu ed Euridice* (1762), sendo de referir a ária de Orfeu, *Piangi il mio ben così*⁷, na qual um duo de corne ingleses reforça o ambiente de lamento operático, e *Alceste* (1769) (Page et al., 2001, p. 36).

No contexto da música erudita austríaca e alemã da segunda metade do século XVIII, houve três célebres compositores, J. Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) e L. Beethoven (1770-1827), que também incluíram, ainda que de forma excepcional, o corne inglês em algumas das suas composições, como por exemplo, a *Sinfonia nº 22 em Mi bemol Maior* (1764) de Haydn, na qual dois corne ingleses substituem o usual naipe dos oboés, o *Divertimento em Mi bemol Maior, K. 166* (1773) de Mozart, no qual utilizou, para além de dois oboés, dois corne ingleses, e os trios para dois oboés e corne inglês de Beethoven, *Trio em Dó Maior, Op. 87* (1795) e *Variações sobre “La ci darem la mano” da ópera “Don Giovanni” de Mozart* (1795). Nesta altura, era usual a escrita para dois corne ingleses, à semelhança das composições de Bach, em que ambas as partes eram tratadas como linhas solísticas com uma interação melódica e harmónica (Miller C., 2013, p.106; Page et al., 2001, p. 36).

⁶ Por amor, o meu Salvador quer morrer

⁷ Choro tanto o meu querido

No final do século XVIII, começou a surgir uma associação crescente do corne inglês à ópera italiana, nomeadamente pelo contributo de Gluck, sendo que a maioria dos instrumentos eram construídos em cidades europeias que apoiavam as casas de ópera italiana, como Viena, Dresden, Milão, Lisboa e Veneza. Alguns renomados intérpretes de corne inglês que viviam e viajavam entre estas cidades contribuíram para a evolução do papel deste instrumento em orquestra, pois os compositores tinham acesso a bons músicos que poderiam interpretar as obras em que incluíam o instrumento. Dois destes intérpretes foram Giuseppe Ferlendis (1755-1810), oboísta e compositor italiano, ativo em Salzburg e Veneza, e Philipp Teimer (1761-1817), o mais novo de três irmãos oboístas que serviram no estabelecimento musical da família Schwarzenberg, uma família aristocrática checo-germânica (Page et al., 2001, pp. 36-37).

Alguns compositores que, no final do século XVIII, se destacam na inclusão do corne inglês na sua escrita de ópera italiana são G. Sarti (1729-1802), D. Cimarosa (1749-1801), F. Bianchi (1752-1810), N. A. Zingarelli (1752-1837) e J. S. Mayr (1763-1845). Em algumas das obras destes compositores, a escrita para o corne inglês é inspirada no virtuosismo expressivo do *bel canto* e, noutras, nomeadamente na música de Bianchi e Sarti, é de notar o papel de acompanhamento *obbligato*⁸ do corne inglês, com uma escrita essencialmente lírica. O estilo mais *cantabile* tornar-se-ia, com o tempo, o mais utilizado no papel musical do instrumento (Page et al., 2001, p. 37).

A relevância do papel do corne inglês como membro fixo da orquestra não se estabeleceu em França até ao início do século XIX. O primeiro intérprete importante francês do instrumento foi Gustave Vogt (1781-1870), solista na Ópera de Paris, para o qual muitos solos de corne inglês foram escritos, nomeadamente o da abertura da ópera *Guillaume Tell* (1829) de G. Rossini (1792-1868), solo este que foi o ponto de viragem e a rampa de lançamento para a popularidade do corne inglês a nível internacional. São de destacar outras obras de Rossini que incluem o corne inglês, como *La Scala di seta*

⁸ Termo em italiano que significa “obrigatório”. No âmbito musical, nomeadamente na música do século XVIII, designa uma parte de uma obra, normalmente executada por apenas um instrumento, que tem o papel de acompanhamento, mas que é tão importante quanto a melodia principal, possuindo também uma parte melódica elaborada (Britannica, s.d.).

(1812), *Tancredi* (1813), *Il signor Bruschino* (1813), *Sigismondo* (1814), *Messa de Gloria* (1821) e *Zelmira* (1822) (Miller C., 2013, p. 107; Page et al., 2001, p. 37).

Para a continuação desta projeção do instrumento, e principalmente para a definição do seu papel na música sinfónica e operática, foi muito importante o contributo de H. Berlioz (1803-1869), não só pela escrita de solos emblemáticos para o mesmo, mas também pela elaboração do *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), um estudo técnico sobre a arte da instrumentação, que aborda as possibilidades expressivas de cada instrumento no âmbito orquestral (Bärenreiter, 2016). A explicação sobre o corne inglês foi fulcral para o seu desenvolvimento musical, e precursor na medida em que muitos compositores utilizaram a forma como Berlioz descreveu as qualidades do corne inglês neste tratado como base para o tratamento musical dado ao instrumento nas suas obras.

Passagens rápidas [no corne inglês] possuem um efeito ainda pior; a sua qualidade sonora, menos penetrante, mais aveludada, e mais profunda que a do oboé, não se adequa tão bem como o anterior à alegria de ambientes musicais rústicos. Nem consegue dar voz a lamúrias angustiadas; efeitos de profunda mágoa estão para além dos seus poderes. Possui uma voz melancólica, sonhadora, nobre, um timbre que possui uma vaga, remota qualidade que se mostra superior a todos os outros na representação de lamento, e no reavivar de imagens e sentimentos do passado, quando o compositor deseja captar os acordes secretos de ternas memórias.⁹ (Berlioz, 1882, p. 96)

⁹ Texto em inglês retirado da fonte original: "Rapid passages upon it have a still worse effect; its quality of tone, less piercing, more veiled, and deeper than that of the hautboy, does not lend itself so well as the latter to the gaiety of rustic strains. Nor can it give utterance to anguished complainings; accents of keen grief are almost beyond its powers. It has a melancholy, dreamy, and rather noble voice, the tone of which possesses a vague, remote quality that renders it superior to all others in exciting regret, and reviving images and sentiments of the past, when the composer desires to touch the secret chords of tender memories" (Berlioz, 1882, p. 96). Todas as traduções são da responsabilidade da autora desta dissertação, salvo indicação em contrário.

Inspirado pela mestria de Vogt no instrumento, Berlioz explorou desde as suas primeiras obras o caráter especial do corne inglês. Em *Huit scènes de Faust, Op. 1* (1829) o instrumento é associado à solidão e melancolia, uma ideia mantida na *Symphonie Fantastique* (1830), integrando também o elemento pastoral (Page et al., 2001, p. 37). Sobre o solo de corne inglês desta última obra, no terceiro andamento intitulado de *Scène aux champs*¹⁰, Berlioz explica a sua utilização no seu Tratado de instrumentação e orquestração modernas:

No Adagio de uma das minhas sinfonias, o corne inglês, depois de ter repetido as frases do oboé uma oitava a baixo - como a voz de uma juventude poderia responder a uma voz de uma menina num diálogo pastoral - reitera fragmentos das mesmas (no final do andamento) com um monótono acompanhamento de quatro tímpanos, durante o silêncio do resto da orquestra. Os sentimentos de ausência, de esquecimento, de triste solidão, que despertam no peito da audiência ao escutar esta melodia abandonada, não teria metade do poder se tocada por qualquer outro instrumento senão o corne inglês.¹¹ (Berlioz, 1882, p. 98)

A abertura *Le Carnaval Roman* (1844) é também uma obra de referência do compositor em que o corne inglês possui um papel muito importante, inclusive um solo que constitui um excerto orquestral muito pedido em provas para orquestras de jovens e profissionais.

¹⁰ Cena nos campos

¹¹ Texto em inglês retirado da fonte original: "In the Adagio of one of my own symphonies, the corno inglese, after having repeated in the bass octave the phrases of a hautboy - as the voice of a youth might reply to that of a young girl in a pastoral dialogue - reiterates fragments of them (at the close of the movement) with a dull accompaniment of four kettle-drums, during the silence of all the rest of the orchestra. The feelings of absence, of forgetfulness, of sorrowful loneliness, which arise in the bosoms of the audience on hearing this forsaken melody would lack half the power if played by any other instrument other than the corno inglese" (Berlioz, 1882, p. 98).

Apesar de Haydn, Mozart e Beethoven terem integrado o corne inglês em algumas das suas obras, o papel deste instrumento em orquestra não foi muito reconhecido na Alemanha e na Áustria até meados do século XIX. Foi R. Wagner (1813-1883), que escutou pela primeira vez o corne inglês em Paris, o primeiro compositor alemão desta era a utilizá-lo de forma sistemática (Page et al., 2001, p. 37).

Enquanto Mestre de Capela em Dresden, Wagner tinha como membro da sua orquestra Rudolf Hiebendahl (1818-1890), um dos primeiros oboístas alemães deste período a desenvolver interesse pelo corne inglês. A primeira obra em que Wagner incluiu este instrumento foi na abertura de *Der fliegende Holländer* (1843). Exemplos de outras obras determinantes na projeção do corne inglês enquanto instrumento fixo da orquestra, deste compositor, são *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristan und Isolde* (1865), *Die Walküre* (1870), *Siegfried* (1876), entre outras (Page et al., 2001, p. 37).

Wagner teve uma voz fundamental na integração do corne inglês na literatura musical, tendo colocado regularmente o instrumento no seu efetivo orquestral, como uma terceira parte do naipe dos oboés. Desde então, o instrumento começou a estar mais envolvido no núcleo da orquestra, sendo não só utilizado em solos de caráter expressivo, mas também em combinação com outros instrumentos, produzindo cores complementares à imagem geral que os compositores pretendiam transmitir. Como tal, aliada ao crescimento da importância e utilização do corne inglês em obras musicais operáticas e sinfónicas, surgiu a necessidade da criação de um lugar de especialista deste instrumento na orquestra, que até então era usualmente tocado pelo 2º oboé, que alternava entre os dois instrumentos, ou mesmo até pelo 1º oboé. Apesar desta continuar a ser uma prática comum, muitos compositores começaram a escrever um papel específico para corne inglês, considerando-o, não só, um instrumento com algumas intervenções solísticas, mas também como um membro integrante do ensemble (Stanton, 1968, pp. 52, 58, 63).

Outros exemplos de compositores alemães e austríacos, desta altura, que incluíram o corne inglês nas suas obras são R. Schumann (1810-1856) em *Manfred* (1849) e F. Liszt (1811-1886), em *Der nächtliche Zug*, da obra *Zwei Episoden aus Lenau's Faust, S. 110* (1856-61) (Page et al., p. 37).

Durante todo o século XIX, o corne inglês foi ouvido em óperas italianas por toda a Europa, tendo este sido o principal veículo de disseminação da popularidade do instrumento. Na primeira metade do século, são de destacar as óperas anteriormente referidas de Rossini, e também as de V. Bellini (1801-1835), como *Il pirata* (1827) e *Bianca e Fernando* (1828, versão revista), como meio de realçar ambientes trágicos. Com o mesmo intuito, o corne inglês foi utilizado por G. Donizetti (1797-1848) em *Gabriella di Vergy* (1826), *L'esule di Roma* (1828), *Anna Bolena* (1830), *La fille du régiment* (1840), *Maria Padilla* (1840) e *Maria di Rohan* (1843). G. Verdi (1813-1901) foi um dos expoentes da escrita operática para o corne inglês, tendo começado a incluir o instrumento nas suas composições desde o início da sua carreira, notavelmente em *Nabucco* (1842), *Giovanna d'Arco* (1845), *Attila* (1846), *Don Carlos* (1847), *Un ballo in maschera* (1859) e *Otello* (1887). Outros exemplos de óperas italianas com papéis relevantes para o corne inglês são *Il giuramento* (1837) de S. Mercadante (1795-1870), *La Juive* (1835) de F. Halévy (1799-1862), e *Uma vida pelo Czar* (1836) de M. Glinka (1804-1857) (Miller C., 2013, p. 107; Page et al., 2001, p. 38).

Com a disseminação do corne inglês como membro efetivo da orquestra, através do papel fundamental de Berlioz e dos compositores de ópera italiana e alemã do século XIX, começou também a emergir a popularidade do instrumento no âmbito sinfónico. Mercadante incluiu-o em algumas das suas sinfonias, nas décadas de 1850-60, e C. Saint-Saëns (1835-1921) nas suas *Sinfonia nº 1* (1853) e *Sinfonia nº 3* (1886). Dois solos liricamente emblemáticos do corne inglês pertencem à *Sinfonia em Ré menor* (1888) de César Franck (1822-1890) e à *Sinfonia nº 9 "do Novo Mundo"* (1893) de A. Dvorák (1841-1904) onde o compositor explora o carácter nostálgico e elegíaco do corne inglês. Outros compositores importantes de referir são R. Strauss (1864-1949), que tratou este instrumento como um membro essencial da orquestra, J. Sibelius (1865-1957) que, em *O Cisne de Tuonela* (1893), utilizou o corne inglês como a voz de um cisne, cantando sobre uma orquestra de tons sombrios. Em obras como *Samson et Dalila* (1877) de Saint-Saëns e *Nas Estepes da Ásia Central* (1880) de A. Borodin (1833-1887), o corne inglês é utilizado para criar um ambiente exótico, imitando instrumentos de palheta do Médio Oriente e da Ásia (Page et al., 2001, p. 38).

No início do século XX, o corne inglês estava realmente estabelecido como uma voz significativa dentro da orquestra. A maioria das obras orquestrais da primeira

metade deste século continuaram a explorar o caráter nostálgico, melancólico e pastoral estabelecido pelo romantismo do século XIX. Um ambiente misterioso é criado em *Um Poema Pagão* (1906) de C. M. Loeffler (1861-1935), a alusão à tragédia é feita em *Os Sinos* (1913) de S. Rachmaninoff (1873-1943), o caráter nostálgico é retratado em *Taras Bulba* (1918) de Janáček (1854-1928), a atmosfera pastoral é evocada na *Pastoral Symphony* (1921) de R. Vaughn Williams (1872-1958), e é retratada uma contemplação algo melancólica e serena no *Concierto de Aranjuez* (1939) de J. Rodrigo (1901-1999) (Page et al., 2001, p. 38).

Desde o início do século XX, e até aos dias de hoje, o corne inglês tem vindo a ser incluído nos mais variados estilos musicais, e de forma a explorar outro tipo de técnicas, motivadas pela inovação das composições contemporâneas, não só em obras sinfónicas e operáticas, mas também em obras solísticas, como a *Sonata para Corne Inglês* (1941) de P. Hindemith (1895-1963), *A 6 Letter Letter* (1996) de E. Carter (1908-2012), em repertório de música de câmara, como *Quiet City* (1940) de A. Copland (1900-1990), *Concerto da Camera, H. 196* para flauta, corne inglês e orquestra de cordas (1948) de A. Honegger (1892-1955), *Quarteto para Corne Inglês, Violino, Viola e Violoncelo* (1971) de J. Françaix (1912-1997), e em música de cinema, nomeadamente em bandas sonoras de Virgil Thomson (1896-1989), Hugo Friedhofer (1901-1981), David Raksin (1912-2004), Miklós Rózsa (1907-1995) e Victor Young (1900-1956) (Page et al., 2001, p. 38).

2. Contextualização histórico-cultural das vidas de Verdi e de Wagner

2.1. A evolução da obra de Verdi

Nascido a 9 ou 10 de outubro de 1813, sendo incerta a data exata, na pequena vila de Roncole, situada na província de Parma, em Itália, Giuseppe Verdi cresceu no seio de uma família de classe média, sem estudos académicos, proveniente de pequenos proprietários rurais e comerciantes, e sem qualquer ligação à música. Contudo, o seu pai, Carlo Verdi, avidamente motivado em investir na educação do seu filho, nomeadamente na sua formação musical, ofereceu-lhe uma espineta quando este tinha 7 anos e, dois anos depois, Verdi já ocupava a posição de organista na igreja local (Parker, 2001, p. 2). Em 1823, mudaram-se para Busseto, onde Verdi iniciou os seus estudos na escola de música municipal e, a partir de 1831, Verdi foi acolhido, orientado e a sua educação foi financiada por Antonio Barezzi (1787-1867), próspero comerciante, músico amador e presidente da Sociedade Filarmónica de Busseto, tendo, sob a sua asa, durante oito anos, começado a cimentar a sua carreira como músico (Mendelsohn, 1978, p. 112).

Com 18 anos, foi rejeitada a Verdi a entrada no Conservatório de Milão, sendo que Barezzi concordou em financiar aulas privadas, nessa cidade, com Vincenzo Lavigna (1776-1836), antigo *maestro concertatore* no Teatro *alla Scala*, que auxiliou a entrada de Verdi no círculo da sociedade musical milanesa. No entanto, após o término dos estudos com Lavigna, em meados de 1835, Verdi regressou a Busseto, onde foi nomeado *maestro di musica* em S. Bartolomeu. Em 1836 casou com Margherita Barezzi, filha de Antonio Barezzi, e fixaram-se em Busseto, onde Verdi dirigia e compunha para a Sociedade Filarmónica local e dava aulas privadas (Parker, 2001, pp. 2-3).

Verdi teve um percurso inicial muito distinto dos seus predecessores e contemporâneos, sendo que a maior parte não tinha um passado rural, tinha pais músicos, e estudara em conservatórios nos maiores centros musicais de Itália, como Bellini, Mercadante, Rossini e Donizetti. Isso diferenciava-o deles, no sentido em que a sua ruralidade e o seu status de *outsider*, bem como o infeliz começo da sua carreira operática, afastavam-no das superficialidades dos seus contemporâneos, e isso

influenciou o seu caráter distinto como dramaturgo operático (Mendelsohn, 1978, p. 112).

Roger Parker (1951), musicólogo e autor do artigo *Verdi, Giuseppe* (2001), divide a vida e obra de Verdi em três períodos: o primeiro abrange as 19 óperas compostas desde *Oberto* (1839) a *La Traviata* (1853), e Parker caracteriza-o como uma manifestação gradual da tradição operática italiana; o segundo período, fortemente influenciado pela grande ópera francesa, contempla óperas desde *Les vêpres siciliennes* (1855) a *Aida* (1871). O terceiro e último período, iniciado após um interregno composicional na década de 1870, inclui as óperas *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), e as últimas obras religiosas.

Em novembro de 1839, Verdi estreou a sua primeira ópera, *Oberto*. No entanto, entre 1838 e 1840, sofreu uma série de tragédias na sua vida, com a morte de dois filhos e da sua esposa. Para além disso, a estreia da ópera *Un Giorno di regno* (1840), durante a composição da qual a esposa de Verdi faleceu, foi um fiasco, e, como tal, Verdi decidiu, naquela altura, deixar de compor. No entanto, em 1842, com o incentivo de Bartolomeo Merelli (1794-1879), empresário no Teatro *alla Scala*, compôs e estreou a ópera *Nabucco*, que foi um sucesso, e estabeleceu a reputação de Verdi como jovem compositor de renome, concedendo-lhe um grau incomum de independência na produção das suas óperas subsequentes (Mendelsohn, 1978, pp. 113-114).

Nabucco foi o ponto de viragem na carreira e vida de Verdi, integrando-o totalmente nos círculos intelectuais milaneses, providenciando-lhe estabilidade financeira e tornando-o, ao longo do tempo, numa pessoa cada vez mais cosmopolita e sofisticada. Verdi estabeleceu-se, então, como o principal compositor de Itália, principalmente pelo significado patriótico que o povo italiano via nas suas óperas e pela revitalização que este trouxe às formas de composição antigas, com um novo vigor e paixão. Mas Verdi desgostava particularmente do mundo do teatro, e sofreu problemas de saúde pela sua enorme dedicação à composição, sendo que esperava ansiosamente a reforma antecipada (Mendelsohn, 1978, p. 114).

No que toca aos libretos, no primeiro período (segundo R. Parker), Verdi fez muitas colaborações com o compositor e libretista Temistocle Solera (1815-1878) e, após as

suas primeiras quatro óperas, o compositor começou a selecionar regularmente os seus temas operáticos a partir de obras literárias de renomados autores como V. Hugo (1802-1885), F. Schiller (1759-1805), Lord Byron (1788-1824), M. de Voltaire (1694-1778) e W. Shakespeare (1564-1616), algo que foi indubitavelmente influenciado pelos círculos intelectuais que começou a frequentar (Mendelsohn, 1978, p. 115).

Neste período, algumas das características das composições de Verdi eram uma linguagem harmónica simples e direta, a escolha de algumas tonalidades de acordo com a tessitura vocal de cantores, a existência, em algumas óperas, de uma associação entre certas tonalidades e certas personagens, e a importância de melodias recorrentes como meio de estabelecer a *tinta* (cor), contribuindo para uma sensação de coesão musical (apesar de não ser algo comparável à dimensão dos *leitmotive* “wagnerianos”). Para além disso, embora seja de notar algumas influências musicais de Rossini, Donizetti foi uma referência composicional de ópera italiana muito importante para Verdi, algo sentido principalmente nesta primeira fase, no entanto, começava lentamente a emergir a hegemonia da grande ópera francesa, que veio a influenciar grandemente a escrita de Verdi. Após a estreia de *La Traviata*, em 1853, o ritmo da produção operática do compositor abrandou consideravelmente, tendo composto, até 1871, apenas seis óperas (Parker, 2001, pp. 10-13, 19).

De acordo com R. Parker (2001), as óperas do segundo período são muito mais extensas, havendo também um aumento do número de personagens e da importância de cada uma, em vez do típico e anterior “triângulo amoroso”. A escrita para as vozes masculinas passou a ser tendencialmente mais grave e menos ágil, pelo que a *coloratura* passou a pertencer quase exclusivamente às vozes femininas e, para além disso, começou a tornar-se comum a mistura dos estilos cómico e sério.

Estas mudanças foram precursoras de uma transformação, não só na ópera italiana, mas na ópera a nível europeu, começando a sentir-se um desejo crescente de uma internacionalização como meio de entrada no mundo operático “moderno”. A nível da composição musical, as óperas de Verdi deste período caracterizam-se por uma maior complexidade harmónica, com uma crescente utilização de cromatismos e mudanças súbitas para tonalidades mais afastadas, a continuação do emprego de motivos recorrentes, ligados a certas personagens ou partes do enredo, e também o uso

de alguns efeitos orquestrais ou instrumentos para evocar locais ou épocas específicas (Parker, 2001, pp. 20, 24-27).

Na década de 1850, as óperas de Verdi continuaram a ser muito populares, apesar de ocasionais choques com o censor operático, visto que o compositor era considerado um símbolo de patriotismo italiano, no rescaldo das lutas revolucionárias dos anos 40. No entanto, na década de 1860, Verdi começou a ser considerado mais conservador, com a emergência de novos compositores, a internacionalização da cultura europeia, e o aumento de popularidade das óperas francesas e, mais tarde, alemãs. Face a estes desenvolvimentos políticos, culturais, e devido a outras perturbações na sua vida pessoal, Verdi decidiu isolar-se (Parker, 2001, pp. 30-31).

Segundo G. A. Mendelsohn (1978), o período entre a composição de *Don Carlos* (1867) e *Otello* (1887) foi muito conturbado na vida de Verdi. Crescia em si uma intransigência e falta de empatia nas suas relações pessoais, e uma amargura intensa para com o público e os críticos, forma de estar esta que não foi, de todo, consistente com o imenso sucesso de *Aida* (1871). No entanto, as feridas não curadas do seu passado deixaram Verdi vulnerável, prisioneiro de pensamentos desesperados e sensível aos perigos inevitáveis de ligações próximas.

Em 1867, ambas as figuras paternas de Verdi faleceram, Carlo Verdi e Barezzi. Nesta altura, a sua reputação como compositor europeu estava bem estabelecida, porém, isso fazia dele um maior alvo de escrutínio e crítica, principalmente por artistas mais jovens. O ato de compor estava a deteriorar a saúde de Verdi e, ao longo dos anos, ia ameaçando terminar a sua carreira. Após a composição de *Aida*, a decisão de parar de compor foi tomada e motivada, não só, pelo ódio de Verdi direcionado ao público, à crítica e ao mundo musical em geral, mas também pelas inseguranças de um homem envelhecido e vulnerável, para quem a luta estava a perder sentido (Mendelsohn, 1978, pp. 119-121).

Apesar de todas as adversidades deste período da vida de Verdi, em 1874, compôs o *Requiem*, uma das obras mais importantes do seu legado. A origem desta obra remonta a 1868, com a sugestão de Verdi da composição de um *Requiem* em homenagem a G. Rossini (1792-1868) pelos mais renomados compositores italianos. No entanto, já estando a obra quase completa, os planos para estreia da mesma foram

cancelados. Como tal, Verdi continuou a trabalhar na sua contribuição musical para o *Requiem*, o andamento *Libera me*, e, em 1873, com a morte de Alessandro Manzoni (1785-1873), Verdi decidiu compor sozinho o *Requiem* que hoje conhecemos, em homenagem a este escritor e filósofo italiano que tanto admirava (Parker, 2001, p. 32).

Passado alguns anos sem compor, em 1879, o editor Giulio Ricordi (1840-1912) e o libretista Arrigo Boito (1842-1918) sugeriram a Verdi a composição de uma versão operática da obra literária *Othello* (depois apelidada de *Otello*, no grafismo italiano, por Verdi e Boito) de Shakespeare. Verdi mostrou entusiasmo pela ideia e, no fim desse ano, Boito já teria produzido um rascunho do libreto. Após longos anos de hesitações, dúvidas e interrupções, *Otello* foi finalmente estreada no *La Scala*, em 1887, e obteve um grande sucesso, tendo Verdi vindicado os princípios de arte italiana que vinha a defender desde sempre. O grande lucro da ópera foi direcionado para obras de caridade, nomeadamente para uma casa de repouso para músicos idosos, a *Casa di Riposi*, em Milão, e um hospital em Villanova sull'Arda, na província de Piacenza. Após o sucesso de *Otello*, Boito e Verdi juntaram-se novamente na escrita de *Falstaff*, cuja estreia em 1893 foi igualmente um êxito (Mendelsohn, 1978, p. 122; Parker, 2001, p. 33).

Nesta última fase composicional, Verdi continuou a escrever de uma forma mais tradicional, dentro das convenções do *primo Ottocento*. No entanto, houve uma transformação na dramaturgia “verdiana”: a base do seu drama musical passou a residir numa ação contínua em vez de uma justaposição padronizada de ação e reflexão, mudança esta que foi intimamente motivada pela relação de Verdi com Arrigo Boito (Parker, 2001, pp. 33-34).

Havia uma lacuna geracional muito grande entre Verdi e Boito, sendo que tinham atitudes muito divergentes perante a tradição operática italiana, o que causou conflitos iniciais na criação da estrutura de *Otello*. No entanto, Verdi decidiu confiar na perceção de Boito do drama moderno, e isto obrigou-o a reinventar a sua linguagem operática, procurando um modo de expressão musical mais flexível. Como tal, em *Otello*, Verdi recria, nas suas personagens, a luta entre o novo e o velho estilo de composição, na qual ele próprio se sentia dividido (Parker, 2001, pp. 34-35).

Segundo G. A. Mendelsohn (1978), a maior diferença entre Verdi e os seus contemporâneos, no que toca à utilização do conteúdo dos libretos, é a maneira como trata as convenções neles exploradas: em vez de um drama de enredo e situação, o drama de Verdi é, antes de mais, um drama de carácter, no qual aquilo que movimenta a ação é inerente às personalidades e relações interpessoais das personagens. Enquanto mantinha as formas externas, interiorizava e psicologizava o drama, dando, desse modo, expressão à sua visão pessoal dos assuntos humanos.

No final do século XIX, houve uma grande emergência das óperas francesas e alemãs, nomeadamente de Wagner, e de novos compositores italianos, sendo que as obras de Verdi eram consideradas demasiado simples, diretas e antiquadas. No entanto, depois do centenário do nascimento de Verdi, houve um renascimento da representação das suas óperas, devido ao facto do mundo operático estar em crise e também pela reavaliação geral da estética “wagneriana”. Nas décadas de 1950-60, as óperas de Verdi tornaram-se repertório fundamental da indústria operática global, e continuam até hoje a ser apresentadas ao público novas interpretações das suas obras (Parker, 2001, p. 38).

Isaiah Berlin (1909-1997), filósofo e historiador britânico do século XX, escreveu sobre Verdi: “talvez o último completo e autorrealizado criador, absorvido pela sua arte, (...) procurando usá-la sem nenhuma intenção dissimulada, (...) desconfiado de qualquer um, curioso acerca da sua vida privada (...). No conceito de Schiller, o último grande poeta ingénuo do nosso tempo” (Berlin, 1968, citado por Mendelsohn, 1978, p. 111).

2.2. Wagner e a Obra de Arte Total

Richard Wagner, nascido a 22 de Maio de 1813, em Leipzig, foi uma das figuras mais importantes na história da ópera e do seu desenvolvimento no século XIX. Através do seu plano de reforma artística, Wagner acelerou a tendência para composições estrutural e organicamente unitárias, que apelidou de *Gesamtkunstwerk*¹², influenciou o desenvolvimento da orquestra, uma nova era de cantores, e vários aspetos do mundo teatral (Millington et al., 2009, p.1).

Os pais biológicos de Wagner eram Carl Friedrich Wagner (1770-1813), um funcionário da polícia de Leipzig, e Johanna Wagner (1774-1848), filha de um padeiro. Carl Friedrich faleceu seis meses após o nascimento de R. Wagner e, após a sua morte, Johanna casou-se com Ludwig Geyer (1779-1821), ator e pintor, que assumiu o papel de pai adotivo de Wagner, e que o influenciou com o seu amor pelas artes, nomeadamente pelo teatro (Cart, 1890, p. 64; Millington et al., 2009, p. 1).

Em 1822, Wagner iniciou a sua educação formal na *Kreuzschule*, em Dresden, para onde a sua família se tinha mudado devido a motivos profissionais por parte de Geyer. No entanto, seis anos depois, Wagner, a sua mãe e irmãs regressaram a Leipzig, e ele ingressou na *Nicolaischule*. Wagner era muito mais entusiasta acerca dos seus interesses musicais e teatrais do que dos seus estudos académicos, tendo escrito, já nesta altura, um drama apelidado de *Leobald*, e uma análise conscienciosa do tratado de composição de J. B. Logier (1777-1846). Até 1831, Wagner teve aulas de harmonia com C. G. Müller (1800-1863), um músico local e, nesse ano, matriculou-se na Universidade de Leipzig como estudante de música. Nessa altura, estudou também com o *Kantor* da *Thomaskirche*, C. T. Weinlig (1780-1842) (Cart, 1890, p. 65-66; Millington et al., 2009, p. 1).

Apesar de Wagner não atribuir muita importância à sua formação académica nos seus textos autobiográficos, os frutos da sua educação musical estão presentes em várias obras para orquestra e para teclado escritas na primavera de 1832, bem como na sua *Sinfonia Beethoveniana em Dó Maior*, composta no mesmo ano. Wagner nutria uma genuína paixão por Beethoven, como confirma, também, a sua transcrição da 9ª

¹² Obra de arte total

Sinfonia (1830-31), e ambicionava ser proclamado herdeiro legítimo da tradição sinfónica de Beethoven (Millington et al., 2009, pp. 1-2).

Em 1833, Wagner assumiu o seu primeiro cargo profissional como mestre de coro do Teatro de Würzburg. Através dessa função, contactou com repertório de H. Marschner (1795-1861), C. M. Weber (1786-1826), F. Paer (1771-1839), L. Cherubini (1760-1842), G. Rossini (1792-1868) e D. Auber (1782-1871), compositores estes que o influenciaram, nomeadamente os dois primeiros, na escrita da sua primeira ópera integral, *Die Feen* (1833-34), inspirada na peça *La donna serpente* (1762) do dramaturgo C. Gozzi (1720-1806) (Cart, 1890, p. 67).

Wagner regressou a Leipzig no início de 1834, onde conheceu o dramaturgo radicalista H. Laube (1806-1884) e outros membros do movimento literário e político progressivo intitulado *Junges Deutschland*¹³. Os ideais deste grupo rejeitavam o classicismo de Goethe e Mozart, bem como o romanticismo de Weber e Hoffmann, considerando-os socialmente irrelevantes. Inspiravam-se, então, nos socialistas utópicos de Itália e França, especialmente os Sansimonistas¹⁴, rejeitando a moralidade e misticismo católicos a favor do hedonismo e da sensualidade. Sob estas influências, Wagner escreveu os ensaios *Die deutsche Oper* (1834) e *Bellini* (1837), celebrando a expressividade do *bel canto* italiano, e a sua ópera *Das Liebesverbot* (1835-36), uma adaptação do drama de Shakespeare *Measure for Measure* (1604), com influências musicais de Bellini e Auber (Millington et al., 2009, p. 2).

Entre 1834 e 1836, Wagner aceitou o cargo de diretor musical da companhia de teatro de H. Bethmann (1774-1857), onde se apaixonou pela atriz Christine Wilhelmine “Minna” Planer (1809-1866). Durante esses anos, adquiriu uma considerável experiência como maestro, e dirigiu a única performance em vida da sua ópera *Das*

¹³ *Jovem Alemanha*

¹⁴ O sansimonismo foi um movimento social, político e económico do início do século XIX, baseado nas ideias do pensador francês Claude Henri de Rouvroy, Conde de Saint-Simon (1760-1825), que defendia uma sociedade meritocrática onde os mais capazes, especialmente industriais e cientistas, liderariam. Promovia a industrialização, o progresso tecnológico e a cooperação económica centralizada. Rejeitava a aristocracia hereditária e via o trabalho como um dever moral, propondo uma nova religião secular centrada no amor ao próximo e no progresso social (Isidewith, 2024).

Liebesverbot, no *Stadttheater* de Magdeburg, em 1836 (Millington et al., 2009, p. 2). Em novembro desse ano, apesar da sua relação tempestuosa, Wagner e Minna casaram.

Em 1837, Wagner aceitou o cargo de diretor musical do Teatro de Riga, onde as condições de trabalho não eram muito favoráveis, mas o empreendedorismo e iniciativa do compositor resultaram numa série de concertos para o teatro. No ano seguinte, após a leitura do romance do escritor inglês Bulwer-Lytton (1803-1873) sobre o demagogo romano Rienzi, de 1835, Wagner começou a compor a sua grande ópera homónima, *Rienzi* (1840). Entretanto, as condições do cargo em Riga tinham-se tornado precárias e, nesse ano, Wagner decidiu viajar para Paris (Cart, 1890, p. 69; Millington et al., 2009, p. 3).

A partida de Riga, em 1839, foi clandestina e perigosa, pois Wagner e Minna estavam muito endividados e os seus passaportes tinham sido apreendidos. Durante a noite, dirigiram-se ao porto, escondidos dos guardas cossacos, e conseguiram subir a bordo de um pequeno navio mercante, que rumava a Londres. A assustadora e tempestuosa travessia, bem como os gritos da tripulação a ecoar nas paredes de granito do fiorde norueguês, serviram, posteriormente, de inspiração para a composição de *Der fliegende Holländer* (1843). Mais tarde, chegado a Boulogne-Billancourt, em França, Wagner foi recebido por G. Meyerbeer (1791-1864), que ouviu a leitura do libreto de *Rienzi*, e propôs-se a contactar o diretor e o maestro da Ópera de Paris, respetivamente H. Duponchel (1794-1868) e F. Habeneck (1781-1849) (Millington et al., 2009, p. 3).

Wagner passou quase três penosos anos em Paris (até meados de 1842), sendo vítima das rígidas divisões sociais da monarquia de Louis-Philippe I (1773-1850), e forçado a sustentar-se compondo arranjos de seleções operáticas, e através do jornalismo musical, criticando as mediocridades permitidas pela Ópera. Em junho de 1840, Wagner mencionou a escrita do libreto de *Der fliegende Holländer* a Meyerbeer que, por sua vez, o apresentou ao novo diretor da Ópera, L. Pillet (1803-1868). Este comprou o libreto para que um dos compositores contratados da Ópera o musicasse, no entanto, Wagner começou a elaborar a sua própria composição, trabalhando simultaneamente em *Rienzi*, tendo completado esta última em novembro de 1840 (Millington et al., 2009, p. 3-4).

Através da influência de Meyerbeer, a apresentação de *Rienzi* foi aceite pelo *Hoftheater* de Dresden e, em abril de 1842, Wagner deixou Paris e regressou ao seu país,

em preparações para a estreia desta ópera. *Rienzi* estreou-se em outubro de 1842 e foi muito bem-sucedida, espelhando o espírito de rebelião da altura. Com o sucesso desta ópera, Wagner foi escolhido para ocupar o posto de *Kapellmeister* da corte do Rei da Saxónia, em Dresden, cargo este que finalmente lhe permitiria ter estabilidade financeira. Os seus deveres como *Kapellmeister* incluíam dirigir récitas operáticas e concertos sinfónicos, bem como compor obras para ocasiões especiais da corte. Durante esta fase, Wagner começou a trabalhar na sua seguinte grande ópera, *Tannhäuser*, cuja estreia, em outubro de 1845, foi também no *Hoftheater* (Millington et al., 2009, p. 4).

Em 1848, vivia-se um clima de grande instabilidade política e social na Europa. As manifestações em Paris e Viena, no início desse ano, foram recebidas com zelosa aprovação dos alemães liberais de classe média, indignados pela indiferença dos seus governantes sobre o desfavorecimento social das classes trabalhadoras, e motivados pelo medo da sua própria proletarização. Em Dresden, eram erguidas barricadas e apresentadas exigências de uma reforma democrática ao Rei. Wagner planeava, como reflexão destes princípios democráticos, construir um Teatro alemão nacional, com a eleição de um diretor para essa instituição, a criação de uma escola de teatro, a expansão da orquestra da corte e uma autogestão da administração, mas a sua proposta foi rejeitada. Com a construção desta instituição, Wagner ambicionava ver reforçado o papel da casa de ópera numa sociedade reconstruída, pela convicção de que a arte era a mais elevada forma de diligência humana (Millington et al., 2009, p. 5).

Wagner permaneceu no seu posto de *Kapellmeister*, e começou a trabalhar num esboço em prosa do que viria a ser o ciclo *Der Ring des Nibelungen*, bem como no ensaio *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage*¹⁵ (1848). Contudo, o seu ativo papel nas insurreições de Dresden obrigaram-no a fugir quando as tropas prussianas começaram a ganhar controlo em maio de 1849, e um mandato para sua captura foi emitido. Wagner recebeu asilo de F. Liszt (1811-1886), em Weimar, e viajou, depois, até à Suíça com um passaporte falso (Millington et al., 2009, p. 6).

Após o término das revoltas de 1848-49, Wagner continuou a acreditar que as reformas social e artística estavam iminentes. Nos primeiros anos do seu exílio em Zurique, formulou uma série de teorias estéticas com a intenção de estabelecer a ópera,

¹⁵ *Os Wibelungen: A história do mundo a partir da lenda*

numa reformulação radical, como instrumento e produto de uma sociedade reconstruída. No primeiro ensaio desta série, *Die Kunst und die Revolution* (1849), Wagner descreveu a degradação da ópera desde a era do glorioso e transversal drama grego, e defendeu que apenas quando a arte fosse libertada da esfera da especulação capitalista e da importância do lucro, poderia realmente expressar o espírito da humanidade emancipada (Millington et al., 2009, p. 6).

O veículo através do qual este processo de transformação seria feito foi elaborado juntamente com o conceito de reunificação das artes, e baseado no antigo modelo grego, criando o conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), tendo sido explicado em dois ensaios, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) e *Oper und Drama* (1850-1). Nestas dissertações, Wagner explica que os elementos da dança, música e poesia, tão perfeitamente harmonizados no drama grego, eram privados do seu potencial expressivo quando separados uns dos outros. A obra de arte do futuro pretendia o matrimónio entre todos, bem como com as artes da arquitetura, escultura e pintura, e até da declamação. Os teatros teriam de ser redesenhados através de critérios estéticos e, acima de tudo, a nova forma de arte seria criada como resposta a uma necessidade coletiva, e por uma associação de artistas, representantes do povo (Cart, 1890, p. 70; Millington et al., 2009, pp. 6-7).

As bases filosóficas de *Das Kunstwerk der Zukunft* são baseadas no movimento *völkisch*¹⁶, um movimento antissemita e ultranacionalista alemão, no conceito de *Gesamtkunstwerk*, como reunificação das artes, já anteriormente defendido por autores como F. Schelling (1775-1854) e E.T.A. Hoffmann (1776-1822), e nos ideais clássicos de regeneração da arte defendidos por J. Winckelmann (1717-1768), J. W. Goethe (1749-1832) e F. Schiller (1759-1805) (Millington et al., 2009, p. 7).

Oper und Drama é um ensaio sobre a estética do drama musical e sobre novas técnicas que Wagner queria implementar, como uma nova forma de definição dos versos, a *Versmelodie*, na qual a melodia cresce organicamente a partir do verso, o uso de *Stabreim*, uma antiga forma de verso alemã que utiliza a aliteração, a eliminação de coros e outros ensembles e do papel da voz como suporte harmónico de outra, e um sistema de pressentimentos e reminiscências, os *leitmotive*, uma das mais importantes

¹⁶ étnico

contribuições de Wagner para o mundo da música. Esta técnica não foi inventada por ele, mas sim generalizada e aperfeiçoada. Os *leitmotive* são temas/motivos musicais recorrentes, que podem ser ou não transformados ao longo das obras musicais, usados para reforçar uma ação dramática, representar e/ou caracterizar personagens, e lembrar ou sugerir ao ouvinte ideias extramusicais relevantes para o enredo dramático (Britannica, 2024; Millington et al., 2009, p. 7).

Dois outros ensaios desta altura que são de destacar são *Das Judentum in der Musik*¹⁷ (1850), onde Wagner alega que o papel histórico dos judeus como empresários na Alemanha condenou o país à esterilidade cultural. *Eine Mittheilung an meine Freunde*¹⁸ (1852) é um extensivo prefácio que acompanha os libretos de *Holländer*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, e no qual Wagner fala da visão da sua vida e obras até à data (Millington et al., 2009, p. 7).

Em Zurique, Wagner conseguiu sustentar-se financeiramente através do apoio de várias pessoas influentes no círculo cultural e intelectual da cidade. Uma delas foi Jessie Lausot (1829-1905), uma pianista inglesa que o ajudou financeiramente até 1859, e com quem Wagner teve um caso extraconjugal.

Em fevereiro de 1853, Wagner convidou uma audiência para o Hotel *Baur au Lac*, em Zurique, para recitar o texto completo de *Der Ring des Nibelungen*. Posteriormente, com a ajuda financeira de Otto Wesendonck (1815-1896), um reformado comerciante de sedas que Wagner tinha conhecido no ano anterior, o compositor apresentou e dirigiu três concertos de excertos das suas obras, viajando depois até Itália. Uma nova fase artística emergia e, nos meses seguintes, a música de *Der Ring* começou a ganhar forma. Contudo, em setembro de 1854, Wagner estava inundado em dívidas. Wesendonck concordou em saldar a maior parte das mesmas em troca dos lucros das futuras performances das obras de Wagner. O compositor também apelou à clemência do Rei Johann, da Saxónia, mas o seu pedido foi rejeitado (Millington et al. 2009, p. 8).

Devido às suas crenças político-sociais, Wagner estava envolvido em círculos de perigosos refugiados políticos e, nesse contexto, em outubro de 1854, foi apresentado ao filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), cuja filosofia quietista e

¹⁷ *O Judaísmo na música*

¹⁸ Uma mensagem para os meus amigos

resignatária iria influenciar grandemente a filosofia de vida de Wagner, através dos paralelismos relativos ao budismo, defendendo a negação da vontade e consequente desprendimento do ciclo de sofrimento, o que afetou profundamente a orientação ideológica de todas as restantes obras dramáticas de Wagner. Schopenhauer influenciou igualmente o compositor, através da sua filosofia estética, que elevava a música acima de todas as artes (Cart, 1890, p. 70; Millington et al., 2009, p. 8).

Em 1855, Wagner foi convidado pela *Royal Philharmonic Society* para dirigir uma série de oito concertos em Londres, estadia esta que durou quatro meses, mas na qual Wagner não se sentiu muito bem recebido. Depois de regressar a Zurique, concluiu a composição de *Die Walküre* (1856) e escreveu o esboço de uma ópera que não chegou a estrear, *Die Sieger*, cujos temas de paixão, castidade, renúncia e redenção, baseados no budismo, acabaram por ser incluídos, mais tarde, em *Parsifal* (1882) (Millington et al., 2009, p. 9).

Em abril de 1857, Wagner e Minna mudaram-se para uma casa disponibilizada por Wesendonck, nos arredores de Zurique, adjacente a uma *villa* habitada por ele e por sua esposa, Mathilde Wesendonck. Um romance floresceu entre Wagner e Mathilde, celebrado e idealizado em *Tristan und Isolde*, cuja composição Wagner iniciou nesse ano, estreando a ópera apenas em 1865. Devido aos conflitos causados pela relação extraconjugal de Mathilde e Wagner, este saiu de Zurique no verão de 1858 e viajou para Viena.

Preparando uma nova ofensiva contra a tradição musical parisiense, Wagner dirigiu, no início de 1860, no *Théâtre Italien* em Paris, três concertos de excertos de obras suas e, através da influência da Princesa austríaca Pauline von Metternich (1836-1921), *Tannhäuser* estreou-se na Ópera de Paris em março de 1861. No entanto, após três perturbadoras performances, a produção foi cancelada (Millington et al., 2009, p. 9).

Em agosto de 1860, uma amnistia parcial permitiu a Wagner regressar à Alemanha e, um ano e meio depois, instalou-se finalmente em Biebrich, perto de Mainz, iniciando a composição musical de *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867). A situação matrimonial de Wagner e Minna encontrava-se irreparável, mas, apesar de rodeado de admiradoras femininas, Wagner decidiu não pôr fim ao seu casamento, e ajudou Minna a instalar-se

em Dresden, com uma generosa mesada. A última vez que se viram foi no fim de 1862, e ela faleceu em janeiro de 1866 (Millington et al., 2009, p. 9).

Em maio de 1863, Wagner alugou uma luxuosa *penthouse* em Penzing, perto de Viena, sem olhar às consequências desses gastos. Deste modo, e também devido à sua desmedida generosidade para com os seus amigos, em março do ano seguinte foi obrigado a sair de Viena por ameaça de detenção por dívidas. Mais uma vez, devido à sua irresponsabilidade financeira, divulgou nesse ano um pedido de ajuda pecuniária, juntamente com a publicação dos poemas de *Der Ring*. Este apelo foi atendido pelo novo monarca da Baviera, Ludwig II, de 18 anos, quando subiu ao trono em março de 1864. Ludwig II saldou as dívidas de Wagner, deu-lhe um generoso subsídio anual, e continuou a apoiá-lo por muitos anos, possibilitando os primeiros festivais em Bayreuth entre 1876 e 1882 (Millington et al., 2009, p. 9).

Em 1864, Wagner iniciou uma relação íntima com Cosima von Bülow (1837-1930), filha de Liszt e esposa de Hans von Bülow (1830-1894), relação esta que resultou no nascimento da sua filha Isolde, em abril de 1865.

Ainda no fim de 1864, já instalado em Munique numa casa luxuosa, providenciada por Ludwig II, Wagner propôs ao Rei a sua ideia de criação de um teatro de festival “wagneriano”, dedicado apenas à execução das suas óperas. No entanto, oposições a esta construção foram feitas por membros do governo da Baviera, bem como pelos círculos da corte e da população em geral. Outra proposta de Wagner, para criar uma escola de música em Munique, foi vista como oportunista, e o apoio de Ludwig à estreia de *Tristan und Isolde*, em 1865, no *Hof- und Nationaltheater*, apenas fomentou a hostilidade e insatisfação do público. A estreita associação a Wagner estava a custar o apoio da população a Ludwig II, pelo que, em dezembro de 1865, instruiu relutantemente que o compositor deixasse Munique e, como tal, Wagner e Cosima mudaram-se para Lucerna. Apesar disso, Wagner continuou a aconselhar politicamente o Rei da Baviera (Millington et al., 2009, p. 10).

Também em 1865, Wagner escreveu um ensaio intitulado *Was ist Deutsch?*, para a edificação privada do Rei, no qual articula a preocupação de vários membros da classe média alemã acerca da ameaça dos valores tradicionais do seu país, devido às divisões religiosas pela reforma Protestante e, segundo Wagner, ao iminente colapso da “raça ariana” pela presença dos judeus. Após a publicação deste ensaio, Wagner recebeu uma

carta de C. Frantz (1817-1891), político e filósofo alemão, afirmando que, na sua música, tinha reconhecido a verdadeira essência alemã. Wagner foi muito influenciado pela filosofia de Frantz, de modo que, num ensaio subsequente denominado *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1867), Wagner defende que a arte alemã é a única capaz de orientar a esfera política em tempos difíceis, por ser uma manifestação do "espírito alemão", através do argumento de Frantz que afirma que a missão da Alemanha é forjar uma nova cultura, superior e hegemónica em relação à francesa. A ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) é um produto destas ideologias, uma cruzada com o intuito de reavivar o espírito alemão e purgá-lo de elementos externos (Millington et al., 2009, pp. 10-11).

A estreia de *Die Meistersinger*, em Junho de 1868, foi um triunfo para Wagner. Por insistência de Ludwig, *Das Rheingold* e *Die Walküre* foram apresentadas em Munique em 1869 e 1870, respetivamente. Entre 1867 e 1869, Wagner e Cosima tiveram mais dois filhos, Eva e Siegfried, e foi apenas após o nascimento do último que Cosima pediu o divórcio a Hans von Büllow (Millington et al., 2009, p. 11).

A partir de 1870, os ideais artísticos de Wagner começaram a sofrer algumas transformações. No ensaio *Beethoven* (1870), Wagner aceita que as palavras e a música não podem usufruir de um estatuto totalmente equivalente. Através da ideologia de Schopenhauer, mantém que a música é o veículo máximo de expressão, porém, a união da música e das palavras permite um leque de expressão emocional muito mais alargado do que o proporcionado por cada uma delas isoladamente. Desta forma, Wagner regressou, com esta formulação, a algo semelhante à conceção romântica tradicional da estética da música, que tinha defendido por volta de 1840, muito antes do seu encontro com Schopenhauer (Millington et al., 2009, p. 11).

Ao estabelecer-se na cidade de Bayreuth para dar início ao empreendimento do seu planeado festival, Wagner começou a assegurar o apoio das autoridades locais, bem como de mecenas por todo o país. A inauguração do Teatro ocorreu em maio de 1872, com a interpretação da 9ª Sinfonia de Beethoven. O primeiro festival, anunciado para 1873, tinha já sido adiado por falta de fundos, mas foi possível o avanço da iniciativa devido a um empréstimo feito por Ludwig II (Millington et al., 2009, p. 11).

Em novembro de 1874, Wagner concluiu a composição de *Götterdämmerung*, e os ensaios foram iniciados no verão do ano seguinte. Realizaram-se três ciclos de performances da obra completa de *Der Ring des Nibelungen*, a partir de agosto de 1876, presenciadas por músicos, críticos e celebridades de toda a Europa, cujas reações foram muito diversas. Por um lado, de admiração, pela realização de tal empreendimento, e por outro, de crítica detalhada sobre toda a experiência (Millington et al., 2009, p. 12).

Em janeiro de 1878, Wagner criou o primeiro volume do *Bayreuther Blätter*, um jornal dedicado à causa “wagneriana”, sob a editoria de Hans von Wolzogen (1848-1938). O principal ponto de vista do jornal era a necessidade de estabelecer um sistema de ética, devido ao declínio da raça humana, como foi descrito por Wagner. Como reflexo desta visão, e devido à unificação da Alemanha em 1871, a ideologia política de Wagner mudou do liberalismo para uma forma de conservadorismo romântico. No início da década de 1870, o antissemitismo assolou a Alemanha, intensificado pela legislação de emancipação dos judeus em 1871. A última ópera de Wagner, *Parsifal* (1882), foi composta neste contexto histórico e ideológico (Millington et al., 2009, pp. 12-13).

O déficit do Teatro de Bayreuth acabou por ser resolvido através de um acordo, em março de 1878, segundo o qual Wagner confirmava a Ludwig II o direito de produzir todas as suas obras no *Hoftheater*, em Munique, sem ser remunerado, e reservando-lhe 10% de todas as receitas até que o déficit fosse saldado. Numa outra cláusula, Wagner concordou que a primeira exibição de *Parsifal*, que foi realizada em Bayreuth, deveria ser efetuada com a orquestra, cantores e equipa artística do *Hoftheater* e, após isso, Munique passaria a ter direitos ilimitados sobre a obra (Millington et al., 2009, p. 13).

No início da década de 1880, a saúde de Wagner começou a deteriorar-se. Espasmos coronários foram seguidos de um grave ataque cardíaco, em março de 1882. Após o segundo festival de Bayreuth, que consistiu em 16 representações de Parsifal em julho e agosto de 1882, Wagner e a sua família passaram a residir no Palazzo Vendramin, em Veneza. O seu último e fatal ataque cardíaco ocorreu aí, a 13 de fevereiro de 1883. O seu corpo foi trasladado para Bayreuth, e o funeral foi uma cerimónia privada realizada nos terrenos de Wahnfried (Millington et al., 2009, p. 13)

3. Análise hermenêutica dos solos de corne inglês

3.1. Solos nas óperas de Verdi

3.1.1. *Nabucco: opera in quattro parti (1842)*

3.1.1.1. Contexto composicional

Nabucco é uma ópera em quatro atos, com libreto de Temistocle Solera (1815-1878), escrita e estreada em 1842, no *Teatro alla Scala*, em Milão. Esta ópera foi o primeiro grande sucesso de Verdi, e o ponto de viragem da sua carreira, integrando-o no círculo da elite cultural e intelectual milanesa, e providenciando-lhe uma estabilidade financeira que o permitiu, a partir daí, obter uma maior independência na escrita e produção das suas óperas (Mendelsohn, 1978, p. 115).

Nos anos anteriores à composição desta obra, Verdi passou um dos períodos mais conturbados da sua vida, com a morte de dois filhos e de sua mulher, Margherita (entre 1838 e 1840), e com o fiasco da ópera *Un giorno di Regno* (1840). Como tal, Verdi enfrentou episódios depressivos e considerou, nesta altura, deixar totalmente de compor, até que, B. Merelli (1794-1879), empresário do *Teatro alla Scala*, o incentivou a escrever esta ópera (Mendelsohn, 1978, pp. 113-115).

Segundo o artigo "*Nabucco*" by Giuseppe Verdi: A Case of Delirium in an Italian Romantic Opera (2017) escrito por um grupo de estudantes da Faculdade de Medicina e Cirurgia da Universidade Milão-Bicocca, Itália, em que relacionam o caso de delírio da personagem Nabucco com o conhecimento que havia no século XIX sobre doenças neuropsiquiátricas, os autores afirmam que, possivelmente, terá havido uma grande relação entre os traumas recentes da vida de Verdi, a vulnerabilidade na composição de *Nabucco* e o conseqüente grande sucesso da ópera:

Uma possível explicação para a capacidade de Verdi trazer veracidade à dor de Nabucco pode ser encontrada na biografia do próprio artista. Os seus primeiros anos de carreira foram marcados por uma série de lamentáveis eventos (...). A partir daí, e no resto da sua vida, o compositor sofreu de episódios depressivos frequentes e recorrentes. (...) "*Nabucco*" estreou (...) dois anos após os eventos trágicos da sua vida pessoal. Deste modo, poder-se-á especular que o episódio

depressivo afetou Verdi profundamente durante e após a composição de Nabucco, e que a angústia, a tristeza e o vazio que o compositor experienciou poderão ter sido transferidos para a dor de Nabucco quando este descobre que a sua filha foi sentenciada à morte.¹⁹ (Cambioli et al., 2017, p. 184)

3.1.1.2. Sinopse

Nabucco foi um símbolo do *Risorgimento* italiano, o movimento político e social de unificação de Itália num único estado. O famoso “*Va, pensiero*”, coro cantado no Ato III pelos hebreus escravizados, foi visto como um hino nacional pelos italianos, dado a conjuntura de revolução pela qual passavam. O libreto desta obra é baseado nos eventos descritos nos livros bíblicos de Daniel e Jeremias, e inspirado em *Nabuchodonosor* (1836), peça de teatro de Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornue. O enredo é acerca da conquista de Jerusalém pelo rei da Babilónia, Nebuchadnezzar II (chamado de Nabucco, na ópera), a tentativa da sua filha ilegítima, Abigaille, usurpar o trono, e a luta pela liberdade dos hebreus (Cambioli et al., 2017, p. 180).

A ópera começa com a ocupação de Jerusalém por Nabucco, que captura os judeus e leva-os para a Babilónia como escravos. A sua filha, Fenena, apaixonou-se por Ismaele, um hebreu, cujo amor é recíproco. No entanto, Abigaille, a filha ilegítima de Nabucco, também ama Ismaele e, quando este a recusa, Abigaille conspira para usurpar o trono. Depois de descobrir que é filha ilegítima de Nabucco, Abigaille proclama-se rainha e, quando o seu pai, furioso, interrompe a cerimónia de coroação, é atingido por um relâmpago, que o enlouquece, e é aprisionado juntamente com os hebreus. Sem ninguém no seu caminho, Abigaille ordena a execução dos israelitas e de Fenena e, numa tentativa de salvar a sua filha, Nabucco reza ao Deus de Israel, prometendo

¹⁹ Texto em inglês retirado da fonte original: “A possible explanation of Verdi’s ability to bring truth to the pain of Nabucco may be found in the biography of the artist himself. The early years of his career were marked by a series of sorrowful events (...). Starting in those years and continuing for the rest of his life, the composer suffered from frequent and recurring depressive episodes (...). “Nabucco” premiered (...) 2 years after the tragic events in his personal life. Therefore, one could speculate that the depressive episode greatly affected Verdi during and after the composition of Nabucco, and that the angst, sadness and emptiness that the composer experienced could have been transferred to Nabucco’s pain when he discovers that his daughter is sentenced to death.” (Cambioli et al., 2017, p. 184)

converter todo o império da Babilónia ao judaísmo. Assim sendo, as suas preces são ouvidas e a sua sanidade é restaurada, chegando a tempo de parar a execução de Fenena e dos israelitas. Abigaille, cheia de remorsos, envenena-se e Nabucco liberta os israelitas, sendo proclamado Rei dos reis (Metropolitan Opera, 2017).

3.1.1.3. Análise musical e estrutural

O solo de corne inglês a ser analisado nesta ópera situa-se na cena dois do Ato IV, que é a última cena de toda a ópera, quando Abigaille, arrependida das suas ações, pede perdão a todos os que injustiçou, e envenena-se, terminando a ópera com a sua morte e com a coroação de Nabucco como Rei dos reis e dos israelitas.

De forma a contextualizar a cena em questão, o texto seguinte inclui os versos cantados pelas personagens, retirados do libreto no idioma original (Solera, 2009), sendo também incluída, ao lado dos versos em italiano, a tradução para português²⁰, de modo a proporcionar uma melhor perceção e interpretação do texto.

<i>Scena ultima</i>	Última cena
<i>(Entra Abigaille sorretta da due Guerrieri)</i>	(Abigaille entra, apoiada por dois guerreiros)
<i>Nabucco:</i>	Nabucco:
<i>Oh! chi vegg'io?</i>	Oh! O que vejo?
<i>Tutti:</i>	Coro:
<i>La misera, a che si tragge or qui?</i>	A miserável, o que a traz agora aqui?
<i>Abigaille (a Fenena):</i>	Abigaille (para Fenena):
<i>Su me... morente... esanime...</i>	Sobre mim... moribundo... sem vida...
<i>Discenda... il tuo perdono!</i>	Que desça... o teu perdão!
<i>Fenena! io fui colpevole...</i>	Fenena! Eu fui culpada...

²⁰ Todas as traduções de libretos são da responsabilidade da autora desta dissertação.

Punita or ben ne sono!

(ad Ismaele)

Vieni... costor s'amavano...

(a Nabucco)

Fidan lor speme in te!...

Or... chi mi toglie al ferreo

Pondo del mio delitto!

Ah! tu dicesti, o popolo:

"Solleva Iddio"

Tutti:

Solleva Iddio l'afflitto

Abigaille:

Te chiamo... o Dio... te venero...

Non maledire a me

(cade e muore)

Tutti:

Cadde!

Zaccaria:

Servendo a Jehovah

Sarai de' regi il Re.

Agora sou castigada!

(para Ismaele)

Vem... Eles amavam-se...

(para Nabucco)

Eles confiam em ti!...

Agora... Quem me tirará do feroz

Lago do meu crime!

Ah! Tu disseste, ó povo:

"Deus ajuda"

Coro:

Deus ajuda os aflitos

Abigaille:

Suplico-te... ó Deus... venero-te...

Não me condenes

(cai e morre)

Coro:

Caiu!

Zaccaria:

Servindo a Jeová,

Serás o Rei dos reis.

Na Figura 6, pode visualizar-se o solo de corne inglês em questão:

Adagio
C. Ing. oh! chiveg - gio

4

8

11 (C. ingl.)

15

19 p

28 (C. ingl.) 30

31

35 p

38 Allegro Oboe

Figura 6 (Verdi, Nabucodonosor: Corno Inglese, ca. 1890, p. 42)

A cena começa com a intervenção do corne inglês, sozinho, simultaneamente à entrada de Abigaille em palco, junto de Fenena, Ismaele, Zaccaria, Nabucco e dos israelitas escravizados, depois de Nabucco ter impedido a execução de todos os prisioneiros. Nesta introdução que precede a ária de Abigaille, e que tem como indicação de tempo *Adagio*, há uma intercalação entre as três intervenções a solo do corne inglês, e as questões que Nabucco e o coro dos israelitas colocam acerca do motivo pelo qual Abigaille se encontraria ali, como se pode ver na Figura 7.

78

Adagio

C. i. *a piacere* (entra Abigaille sorretta da due guerrieri)

N. Oh! . chi veg-gi-o?

Adagio

I. Vni

II. Vni

Vle

Vc.

Cb.

C. i.

Fg.

pp La mi - sera a che si frag - geor qui?

pp La mi - sera a che si frag - geor qui?

pp La mi - sera a che si frag - geor qui?

I. Vni

II. Vni

Vle

Vc.

Cb. p

Figura 7 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 78)

Visto que, neste introito, a entrada em cena de Abigaille coincide com a própria entrada musical do corne inglês, que intervém sempre sozinho, poderá interpretar-se esta utilização do instrumento como a representação da solidão e isolamento da personagem.

Depois desta pequena introdução, inicia-se a ária de Abigaille, com as indicações *Andante moderato* e, especificamente na parte do corne inglês na Figura 8, *secondando il canto*²¹, sendo que o corne inglês possui uma linha melódica complementar e ritmicamente igual à da solista, funcionando quase toda a ária, praticamente, como um dueto.

Esta ária começa na tonalidade de Mi menor, sendo o modo menor usualmente indicativo de uma atmosfera mais introspetiva e triste. O acompanhamento é feito pelo violoncelo, com motivos essencialmente cromáticos e em semicolcheias, muito semelhante às intervenções do corne inglês na introdução, por um contrabaixo e uma harpa que, num compasso quaternário, pontuam as frases melódicas no primeiro e terceiro tempos, criando uma estabilidade rítmica e providenciando a base harmónica.

29 *Andante moderato* (*secondando il canto*)

C. In. *p.*

A. *p.*

A. (*a Fenena*)
Su me moren-te e-sa - - nime.... di-

29 *Andante moderato*

Vc. *sottovoce*
Un solo Contrabbasso

Cb. *pizz.* *p.*

Figura 8 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 79)

²¹ Seguindo a voz

As melodias do corne inglês e da soprano são caracterizadas por uma grande utilização de cromatismos, e as primeiras frases não possuem linhas melódicas contínuas, mas sim repartidas e pontuadas por pausas, com anacruses que iniciam cada uma das intervenções, como se de um soluço e de um choro se tratasse, mostrando o lamento de Abigaille (Figura 9 e Figura 10).



Figura 9 (Verdi, Nabucodonosor: Corno Inglese, ca. 1890, p. 42)

ABI. (a Fenena) *AND^{te} MOD^{to}*

Su me... morente... e -

AB. - sa - ni.me... di - scen - da... il tuo per - do - no! Fe -

AB. - ne - na! io fui col - pe - vo - le... pu - ni - ta or ben ne

AB. so - no!

Figura 10 (Verdi, Nabucco: Canto e Pianoforte, 1877, pp. 236-237)

A partir do primeiro compasso do excerto da Figura 11, surge a tonalidade de Si Maior, sendo que o modo maior poderá pressupor uma conotação a uma atmosfera de maior esperança, o que é corroborado pelo texto que Abigaille canta, sobre o amor que Fenena e Ismaele sentem um pelo outro. Há também um aumento da densidade harmónica e do número de intervenientes, adicionando o fagote e a flauta, que poderão, possivelmente, representar o casal amoroso, e uma linha melódica mais contínua no corne inglês e soprano.

The image shows a page of a musical score for Verdi's opera Nabucco. It features two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in E-flat (Cl. i.), Bassoon (Fg.), Horns (A.), Soprano (A.), Violin (Vni.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Soprano part has lyrics: "Vie - ni! costor sà - ma - va - no fi - dan lor spe - - me in". The Clarinet in E-flat part has lyrics: "le! Or chi mi to - glie al fer - - re - o". The score is in E major and 2/4 time, with dynamics like p and sf.

Figura 11 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., pp. 80-81)

Logo de seguida, pode ser definida uma terceira parte desta ária (Figura 12), de volta ao modo menor, mas agora sem o corne inglês, e adicionando clarinetes, trompas, violas e violinos. Estes dois últimos tocam uma progressão harmónica em trémulos, que cria uma urgência em direção a um culminar de grande dramatismo (Figura 12, quarto

compasso), representando a música, deste modo, as palavras de Abigaille: “agora quem me tirará do feroz lago do meu crime?”. Após este apogeu dramático, surge a flauta, como uma luz de esperança (Figura 12, quinto compasso), com arpejos em Si Maior (função de dominante de Mi Maior) e mostrando o seu virtuosismo, enquanto Abigaille apela à misericórdia de Deus, juntando-se depois, a este louvor, o coro dos judeus.

The image displays a page of a musical score for Verdi's Nabucco, Part 4, page 81. It features two systems of staves. The first system includes staves for Clarinet in E (Cl. La), Flute (Fl.), Cor Anglais (Cor. Mi), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb.). The vocal parts for Abigaille (Ab.) and the Chorus (Cor.) are also present. The lyrics for Abigaille are: "Or chi mi to-glie al fer - re-o". The lyrics for the Chorus are: "pon-do del mo de - lit - to! Ah! tu di - ce - sti, o popo-lo: Sof -". The second system continues the instrumental and vocal parts, with the Chorus lyrics: "pon-do del mo de - lit - to! Ah! tu di - ce - sti, o popo-lo: Sof -".

Figura 12 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 81)

Depois de um *tutti* orquestral e coral, regressa-se ao efetivo instrumental do início da ária, com a súplica de perdão a Deus de Abigaille e, na anacruse para o terceiro compasso do excerto da Figura 13, o corne inglês e a soprano interpretam as três colcheias de forma pausada, quase como um soluçar, novamente, e de forma silábica, em que Abigaille canta “no ma – le – di – re”, rogando a Deus que não a condene.

C. i.

Cor. Mi. Solo *pp*

A.

Fg.

Vc.

C. b.

chia-mo... o Di - o... te ve - ne-ro non ma-le - di - re, non ma - le - di - rea

Figura 13 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 84)

Este “choro” cresce para outro ponto climático, com a demonstração virtuosa do registo agudo da soprano (Figura 14, primeiro compasso), e a confirmação reconfortante do coro dos judeus de que Deus é misericordioso (“Solleva Iddio”).

C. i.

Cl.

Fg. Solo *p*

Cor. Mi.

T. b. Mi. I. II. a 2.

Cimb.

A.

Ab. *allarg.*

me non ma - le - di - re, non ma - le -

CORO

Solle - valldi - o.

Solle - valldi - o.

Solle - valldi - o.

Vni.

Vle. *arco*

Vc. *arco* Solo *pp*

Cb. *arco* *pp*

Figura 14 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 84)

Segue-se a repetição solitária da frase “no ma-le-di-re”, pela solista e pelo corne inglês (Figura 14, segundo compasso) e, aproximando-se o fim da ária, este instrumento continua a acompanhar a linha melódica vocal, caracterizada novamente por cromatismos descendentes na parte do corne inglês, prenunciando o sucumbo de Abigail, e culminando numa cadência perfeita em Mi Maior (Figura 15, segundo compasso), onde entra o grande coletivo orquestral e, em cena, Abigail morre e Nabucco é coroado Rei dos Judeus.

31 Allegro 85

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. A
Cl. B
Fg.
Mi
Cor. Mi
Tr. Mi
Tr. Sn.
Tr. Sn.
Cim.
Tp.
G.C.
A.
Ab.
Z.
CORO
Vni.
Vle.
Vc.
Cb.

di - re, non maledi - - rea me. Ser -
Cad - de!
Cad - de!
Cad - de!

31 Allegro

Figura 15 (Verdi, Nabucco: Parte Quarta, s.d., p. 85)

De modo geral, este solo de corne inglês é caracterizado por sentimentos de mágoa e arrependimento, que são transmitidos de forma muito clara pelo conteúdo dos versos cantados pela soprano, e pela utilização de elementos musicais que evocam esta atmosfera mais sombria, como a preponderância da tonalidade menor, os cromatismos, as frases pontuadas por pausas, retratando o “soluçar”, e a exploração do dramatismo, lirismo e expressividade da voz e do corne inglês. Neste solo, pelo paralelismo da sua parte em relação à soprano, o corne inglês assume um papel de personificação de Abigail dentro da esfera orquestral. Para além disso, o tipo de sentimentos evocados nesta ária vai também de encontro às ideias propostas por Berlioz no seu *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844).

A meu ver, a questão mais desafiante deste solo é a dualidade do papel do corne inglês enquanto acompanhamento da soprano, e também como solista no seio da orquestra. Esta questão interpretativa revela um equilíbrio delicado e importante de gerir entre a relevância do corne inglês como uma linha melódica única no contexto orquestral, e o seu papel de segunda voz, com uma melodia paralela à da soprano, sendo necessário o oboísta, por um lado, adaptar-se à interpretação da cantora, às suas inflexões e possíveis modificações da agógica na performance ao vivo, de forma que a música seja o mais orgânica possível e, por outro, manter a sua própria interpretação e destaque dentro do contexto musical providenciado pelo resto da orquestra.

3.1.2. *Un Ballo in Maschera: Melodramma in tre atti (1859)*

3.1.2.1. Contexto composicional

Un Ballo in Maschera é um melodrama em três atos, com libreto de Antonio Somma (1809-1864), baseado na ópera *Gustave Le Troisième* ou *Le Bal Masqué* (1833) do compositor francês D. Auber (1782-1871) com libreto do dramaturgo francês A. E. Scribe (1791-1861). Esta ópera de Verdi foi estreada em 1859 no Teatro *Apollo*, em Roma. Segundo Parker (2001), a obra insere-se no segundo período composicional da vida de Verdi, entre 1855 e 1871, fortemente influenciado pela grande ópera francesa, e no qual o compositor produziu apenas seis novas óperas.

A principal diferença entre as composições operáticas deste período e as do anterior é o facto de serem mais grandiosas em múltiplos sentidos. Houve um aumento considerável da duração temporal das obras, do elenco, e uma ampliação do alcance geográfico do enredo, havendo mais oportunidades para uma representação orquestral de vários locais através da utilização de técnicas composicionais inovadoras. Aumentou, também, o volume sonoro, com a utilização de vozes com timbres mais escuros, a ampliação do efetivo orquestral, e um conseqüente maior poder sonoro instrumental, nomeadamente no naipe dos metais. Para além disso, verificou-se uma diminuição da utilização da *colloratura*²² (Parker, 2001, p. 20).

Relativamente ao estilo composicional, é de notar, ainda, reminiscências da tradição oitocentista de Donizetti e Bellini, agora com influências da grande ópera parisiense, nomeadamente de Meyerbeer. Para além disso, Verdi procurou combinar e justapor cenas e géneros cómicos e trágicos, notavelmente em *Un Ballo*, e explorar maiores extremos no contexto musical e dramático. Esta justaposição foi algo que motivou e, por sua vez, foi também motivado por uma transformação na ópera a nível europeu, num ambiente de internacionalização do mundo operático em meados do século XIX (Parker, 2001, pp. 20-21, 27, 29).

²² Ornamentação elaborada de uma melodia vocal

3.1.2.2. Sinopse

O enredo de *Un Ballo in Maschera* é baseado num incidente histórico, o assassinato do Rei Gustav III da Suécia, pelo Conde Anckarström, num baile de máscaras na Ópera de Estocolmo, em 1792. No entanto, os censores napolitanos não permitiram a representação em palco deste regicídio, por ser um evento demasiado recente. O libreto foi apenas aprovado quando foi alterado para a época colonial de Boston, passando o Rei Gustav III a ser Riccardo, governador de Massachussetts, e o Conde passou a ser Renato, o secretário do governador. As restantes personagens são Amelia, a esposa de Renato, Ulrica, uma vidente, Oscar, o pajem do Rei, Samuel e Tom, conspiradores, Silvano, um marinheiro, a aia de Amelia e um juiz. Atualmente, apesar de ainda ser interpretada a versão da ópera no contexto geográfico de Boston, é cada vez mais comum o enquadramento do enredo original, na Suécia (Somma & Verdi, 1910).

Riccardo está secretamente apaixonado por Amelia, a esposa do seu secretário e amigo, Renato. Na sua mansão, é avisado de uma conspiração para o matar, liderada pelos revolucionários Samuel e Tom, mas o governador ignora a advertência. Entretanto, Riccardo recebe uma ordem de exílio para a vidente Ulrica, e dirige-se ao covil da mesma para decidir se esta merece ser banida. Disfarçado de pescador, Riccardo presencia uma reunião entre Ulrica e Amelia, em que a última revela o seu amor por ele, mas também o desejo de o erradicar. Como tal, é-lhe instruído pela vidente que colha uma planta mágica para acabar com esta paixão proibida. Aquando da procura da planta, Riccardo encontra-se com Amelia e confessam o amor um pelo outro. Porém, Renato chega, com o intuito de avisar o governador que este corre perigo, e descobre a traição protagonizada pela sua esposa e pelo seu amigo, aliando-se aos conspiradores para matar Riccardo. No fim da ópera, num baile de máscaras organizado pelo governador, Renato apunhá-la Riccardo, e este, no seu leito de morte, perdoa Renato e os conspiradores, admite o seu amor por Amelia, mas assegura Renato que ela é inocente, e mostra a ordem de repatriamento do casal para Inglaterra, que tinha anteriormente emitido, para se afastar de Amelia e preservar a sua amizade com Renato. Enquanto a multidão lamenta a perda do seu estimado governador, Renato é consumido por remorso (Somma & Verdi, 1910; Britannica, s.d.).

3.1.2.3. Análise musical e estrutural

O solo de corne inglês a ser analisado nesta ópera situa-se no início do Ato II, e a cena passa-se durante a noite, num campo deserto, onde se realizavam execuções públicas de criminosos, nos arredores de Boston. No sopé de uma colina onde dois grandes pilares são iluminados pelo luar, aparece Amelia à procura da planta solicitada por Ulrica, que irá ser utilizada para eliminar o amor proibido que sente por Riccardo.

Nesta cena, onde a única interveniente vocal é Amelia, a personagem, aterrorizada pelo macabro lugar onde se encontra, procura a planta, e sente-se dividida entre o seu dever, como mulher fiel de Renato, de erradicar esta paixão ilícita que sente pelo governador, e o vazio que poderá ficar no seu coração se for a cabo com este plano. Precedendo a ária em que o corne inglês intervém, há um prelúdio orquestral, seguido de um recitativo dramático de Amelia, no qual ela questiona se o seu destino poderá ser a morte, resignando-se com essa possibilidade.

Segundo o libreto (Somma & Verdi, 1910), estas são as palavras de Amelia:

Ma dall'arido stelo divulsa	Quando do árido caule arrancar,
Come avrò di mia mano quell'erba,	Com a minha própria mão, aquela erva,
E che dentro la mente convulsa	E dentro da minha mente atormentada
Quell'eterea sembianza morrà,	Aquela imagem etérea morrer,
Che ti resta, perduto l'amor –	O que te resta, perdido o amor,
Che ti resta, mio povero cor!	O que te resta, meu pobre coração!
Oh! chi piange, qual forza m'arretra,	Oh! Como choro, qual força me faz recuar,
M'attraversa la squallida via?	E se atravessa no meu miserável caminho?
Su, coraggio – e tu fatti di pietra,	Levanta-te, coragem - e faz-te de pedra,
Non tradirmi, dal pianto ristà:	Não me traias, do choro descansa:
O finisci di battere e muor,	Ou para de bater e morre,
T'annienta, mio povero cor!	Destrói-te, meu pobre coração!

(Suona mezzanotte)

(Soa a meia-noite)

Mezzanotte! – Ah! che veggio?

Meia-noite! – Ah! O que vejo?

Una testa di sotterra si leva –
e sospira!Ergue-se uma cabeça de baixo da terra –
e suspira!

Ha negli occhi il baleno dell'ira

Nos seus olhos está o clarão da ira

E m'affissa e terribile sta!

E fita-me, terrível!

(Cade in ginocchio)

(Cai de joelhos)

Deh! mi reggi, m'aita, o Signor,

Ah! Abraça-me, ajuda-me, Senhor,

Miserere d'un povero cor!

Tem misericórdia de um pobre coração!

O trecho das seguintes figuras (Figura 16 e Figura 17) apresenta o solo de corne inglês, que é, por sua vez, a única intervenção do instrumento em toda a ópera:

ATTO SECONDO

Primi tempi TACET

ALL.º AGITATO
(seguito)

E se perir do . vessir? Pe - ri - .
rel? Eb . ben!... quando la sorte mia, il mio dover tal
è... s'a - dempia, e si - al *ANDANTE* (♩: 72)
SOLO
con espressione
Ma dal . l'arido stelo divul - sa
allarg.
...che ti resta, mio povero

Figura 16 (Verdi, *Un Ballo in Maschera*: Corno Inglese, 1914, p. 2)

The image shows a musical score for the English Horn in Verdi's opera 'Un Ballo in Maschera'. It consists of several staves of music with lyrics in Italian. The score is marked 'a tempo' and 'marc.' (marcato). The lyrics include: 'cori', 'mio povero cor.', 'Mezza.notte! Ah! che', 'veggio? e m'af.fisa e m'af.fisa e ter.ri bi. ã', 'stal', 'gnor, m'aita, o Si. gnor,', and 'Miserere d'un povero cor!'. The score is marked 'ALLEGRO' and '1.º TEMPO (And.º)'. The tempo is marked 'p' (piano) and 'con espressione'. The score ends with 'Il resto dell'Opera TACET'.

Figura 17 (Verdi, *Un Ballo in Maschera*: Corno Inglese, 1914, p. 3)

Depois das últimas palavras do recitativo de Amelia, “*Perire! Ebben, quando la sorte mia/Il mio dover tal è, s’adempia, e sai*”²³, escuta-se uma melodia triste e melancólica, em *legato*, tocada pelo corne inglês, sozinho, introduzindo a ária na tonalidade de Fá menor, como se pode visualizar na Figura 18, nos primeiros três compassos com anacruse da intervenção do corne inglês. O compasso indicado é o de 6/8, um compasso binário composto, a indicação de tempo é *Andante*, e está escrito na partitura “*con espressione*”, indicando ao intérprete que é uma frase melódica a ser tocada com expressividade e sentimento, tendo em conta o contexto da cena em questão e o estado de espírito em que a personagem se encontra, sendo esse de lamento, angústia e dor. Nas últimas três colcheias do segundo compasso desta primeira

²³“Perecer! Se for esse o meu destino, o meu dever, que assim seja”

intervenção do corne inglês (Figura 18) é de destacar a indicação *allargando*, pretendendo esticar o tempo como uma forma de expressão de maior dramatismo.

Após a introdução do corne inglês, a soprano inicia a melodia principal (Figura 18, anacruse para quarto compasso), e esta primeira secção da ária (que se estende até ao número 10 de ensaio da Figura 19), pode ser dividida em três frases diferentes, as primeiras duas compostas por quatro compassos, e a última por três compassos.

242

[9] Andante $\text{♩} = 72$

C. Ing. *p* *con espress.* *allarg.* *con espress.*

Am. Ma dal-la-ri-do stelo di-vul - sa come a-

Viol. *p*

V.le *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Andante $\text{♩} = 72$

C. Ing.

Am. -vrò di mia ma-no quel-l'er - ba, e che den-tro la mente con-vul - sa quel-l'e-

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

C. Ing. *pp* *con dolore*

Am. *pp* *con dolore*

te - re - a sem - bian - za mor - rà, che ti re - sta, per - du - to l'a - mor, .. che ti

Viol. *pp*

V.le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

P. R. 159

Figura 18 (Verdi & Somma, *Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 242*)

Figura 19 (Verdi & Somma, *Un Ballo in Maschera*: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 243)

Todas estas frases começam em anacruse, e pode constatar-se uma insistência nas mesmas notas, como se fosse o recalar da dor, nos compassos quatro, seis e oito da Figura 18, sendo de realçar os crescendos e diminuendos nestes compassos, com o ponto mais forte a meio de cada compasso, aspeto este relevante para a direção frásica, e para a definição de uma espécie de hierarquia na importância de cada nota repetida, de modo a não soarem todas da mesma forma. Existe, também, uma presença muito notória da subdivisão dos compassos (colcheias) não só na linha melódica principal, mas também no acompanhamento, interpretado pelas cordas, que pontua as frases de dois em dois compassos. Na transição entre cada verso cantado pela soprano, o corne inglês preenche as pausas de Amelia com um pequeno apontamento arpejado de três colcheias, dentro do plano harmónico de cada frase, como se fosse uma corroboração do que a personagem disse antes.

Os dois últimos compassos com anacruse da Figura 18 e o primeiro compasso da Figura 19 constituem os últimos três compassos desta primeira secção da ária, com um crescendo não só em dinâmica, mas também em intensidade e emoção, acompanhando as palavras “*che ti resta, perduto l’amor*”²⁴, culminando na segunda metade do último compasso da Figura 18 em que, *con dolore*, a cantora atinge a nota mais aguda desta secção (lá bemol 4) e termina a frase com uma espécie de compasso cadencial (Figura 19, primeiro compasso), lamentando sobre o que resta do seu pobre coração.

²⁴ “O que te resta, perdido o amor”

Na segunda parte da ária (com início no número 10 de ensaio da Figura 20), entra novamente o solo de corne inglês que introduziu a primeira parte, mas agora com o acompanhamento em *pizzicato* das cordas. De seguida, o corne inglês executa a melodia principal que a soprano cantou na secção anterior, enquanto esta interpreta, em anacruse para cada compasso, uma espécie de comentário, quase em modo recitativo, tentando ganhar coragem para lidar com situação desoladora em que se encontra. Todas as características utilizadas para descrever a melodia interpretada pela soprano na primeira secção, aplicam-se agora à mesma melodia tocada pelo corne inglês.

Figura 20 (Verdi & Somma, *Un Ballo in Maschera*: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 243)

Nesta secção, que termina no oitavo compasso da Figura 21, o acompanhamento das cordas é mais movimentado, mostrando uma maior agitação, que é também demonstrada pelas intervenções da soprano. A partir da anacruse para o quarto compasso da Figura 21, o corne inglês entrega a melodia principal de volta a Amelia, e executa de novo pequenas intervenções arpejadas, sendo o final desta parte igual à secção anterior.

244

C. Ing.

Am. *cantabile*
vi - a? Su co-raggio... e tufat-ti di pie-tra, non tra-

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

C. Ing.

Am. *dim.* *con dolore*
-dir - mi, dal pian - to ri - stà; o fi - ni - sci di bat-tere e muor, t'an - ni -

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

Camp. *(suona mezzanotte a piacere)*
(Interna) basta

Am. - en - ta, t'an - ni - en - ta, mio po - ve - ro oor!... Mezza - notte!... Ah! che

P.R. 159

Figura 21 (Verdi & Somma, *Un Ballo in Maschera*: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 244)

De seguida, soam as badaladas da meia-noite, executadas pelos sinos tubulares, e inicia-se toda uma nova secção, na qual o corne inglês não intervém. Nesta parte, em que Amelia vê o semblante de alguém a emergir da terra, com um olhar irado, há uma transição para um andamento mais rápido (*Allegro*) em que o efetivo orquestral vai crescendo, bem como a dinâmica, revelando toda a agitação e medo que Amelia sente, bem como uma grande utilização dos registos e instrumentos mais graves, contribuindo para a atmosfera de terror e até mesmo horror que a cena pretende retratar.

Após todo o alvoroço e culminar desta secção dramática, cessa o *tutti* orquestral e transita-se de regresso ao *Tempo I* (Figura 22, número 12 de ensaio²⁵), ouvindo-se novamente uma frase solística do corne inglês, com a duração de três compassos, e na forma de uma melodia ascendente, *con espressione*, que termina na tonalidade de Fá Maior, introduzindo toda uma nova secção em redor desta tonalidade. De seguida, *con passione*, a soprano reproduz a mesma melodia do corne inglês, cantando os versos “*Deh! mi reggi, m’aita, o Signor/Miserere d’un povero cor!*”²⁶ (Figura 22, a partir do sexto compasso), com o acompanhamento feito pelas cordas em trémulos, em pianíssimo, e preparando um grande crescendo que, com a entrada progressiva do *tutti* orquestral, culmina na tonalidade de Fá Maior e na demonstração grandiosa do registo agudo da soprano (Dó 5) (Figura 23, segundo compasso).

Por fim, assistimos ao acalmar da tempestade, e esta frase termina num caloroso e calmo Fá Maior (Figura 23, quarto compasso). A partir daí, numa espécie de coda final, o acompanhamento é caracterizado, mais uma vez, pelos registos e instrumentos mais graves, de forma a transmitir uma sensação de iminente desconfiança e medo, e intervém o corne inglês com a mesma melodia que executou no número 12 de ensaio da Figura 22, mas agora uma oitava a baixo, repetindo os violoncelos a mesma frase. De seguida, e continuando o seu pedido de misericórdia a Deus, Amelia interpreta uma

²⁵ No número 12 de ensaio da Figura 22, está escrita a seguinte indicação, traduzida para português: “para maior segurança na execução, estes três compassos podem ser tocados pelo oboé, os restantes pelo corne inglês”. No entanto, nas interpretações atuais desta ópera, estes três compassos são normalmente tocados pelo corne inglês.

²⁶ “Ah! Abraça-me, ajuda-me, Senhor/Tem misericórdia de um pobre coração!”

cadência virtuosística *a cappella* (Figura 24, primeiro compasso), e ária termina calmamente nos dois compassos seguintes, em Fá Maior (a tonalidade homónima maior relativa à tonalidade na qual a ária começou, Fá menor), com uma última intervenção arpejada do corne inglês (Figura 24).

12 (per maggior sicurezza nell'esecuzione, queste tre I. Tempo $\text{♩} = 72$)

Ob. I. *con espress.*

C. Ing. *con espress.*

Timp. *sempre dim.*

Am. *pp* (cade in ginocchio)

e > ter - ri - bi - le (opp.) sta!

Viol. *dim.* *pp*

V. le *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Cb. *dim.* *pp*

I. Tempo $\text{♩} = 72$

battute si possono eseguire coll' Oboe, il resto col Corno Inglese)

Ob. I.

C. Ing.

Clar. in Do *pp*

in Fa *pp*

Corni in Do *pp* III Solo *pp*

Timp. *pp*

Am. *con passione*

Deh! mi reg - gi, m' a - i - ta, o Si - gnor, mi - se - re - re d'un po - ve - ro

Viol. *pp*

V. le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

P.R. 159

Figura 22 (Verdi & Somma, *Un Ballo in Maschera*: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 249)

The image shows a page from a musical score for Verdi's opera *Un Ballo in Maschera*. The score is for the English Horn (C. Ing.) and includes parts for other instruments and the vocal line. The English Horn part is in the top staff, marked with *allarg.* and a fermata. The vocal line is in the bottom staff, with lyrics: "mise-re-re, ah!" and "mise-re-re d'un pove-ro cor!". The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions like *lento* and *pizz.*

Figura 24 (Verdi & Somma, *Un Ballo in Maschera*: melodramma in tre atti. Partitura, 1966, p. 251)

Relativamente ao ambiente extramusical evocado nesta ária, o corne inglês, nomeadamente pelas suas qualidades tímbricas, contribui para a ênfase do lamento, angústia e dor presentes em Amelia, e na sua luta interna. Neste solo, o corne inglês desempenha duas funções diferentes, a de instrumento solista, com a linha melódica principal e com pequenas frases melódicas a solo, introdutórias e conclusivas de várias secções desta ária, e a função de acompanhamento, quando pontua os versos cantados pela soprano, à semelhança do solo anteriormente analisado em *Nabucco*. Para além disso, e tal como em *Nabucco*, são empregues, nesta ária, técnicas composicionais que realçam a atmosfera de mágoa e lamento, como a preponderância de tonalidades menores, ainda que o solo termine em Fá Maior, a utilização de longas frases em *legato*, e a insistência e repetição das mesmas notas em algumas frases.

A questão mais desafiante na interpretação deste solo, a meu ver, é a transmissão de todo o potencial expressivo que o mesmo requer, e que pode ser feita através de uma execução briosa do *legato*, da utilização do *vibrato* em momentos mais dramáticos e expressivos, com maior tensão harmónica, da exploração de toda a amplitude das indicações de dinâmica e de tempo, e de uma direcção contínua das longas melodias, de maneira a demonstrar, na sua totalidade, o carácter pretendido pelo compositor.

3.1.3. *Otello: Drama lirico in quattro atti (1887)*

3.1.3.1. Contexto composicional

Otello é um drama lírico em quatro atos, com libreto de Arrigo Boito (1842-1918), baseado na tragédia de W. Shakespeare (1564-1616), *Othello* (1603). Esta ópera de Verdi foi estreada em 1887, no Teatro *alla Scala*, em Milão. De acordo com Parker (2001), *Otello* insere-se no terceiro e último período composicional da vida de Verdi, após o interregno de composição operática da década de 1870 e a escrita do *Requiem* (1874), abrangendo a criação desta ópera, *Falstaff* (1893), e das suas últimas obras religiosas.

Após a estreia de *Aida* (1871), Verdi não compôs uma nova ópera durante os 16 anos que se seguiram. Várias e complexas razões poderão justificar este interregno, como o conforto na sua segurança financeira, a maior dedicação a diversas obras de caridade, e também à revisão, supervisão e direção de interpretações de óperas mais antigas de sua autoria. Houve, também, um escândalo na sua vida pessoal, devido ao seu envolvimento com outra mulher, enquanto casado com G. Streponi (1815-1897), situação que possivelmente motivou o tratamento das personagens e do enredo de *Otello*. Para além disso, Verdi vinha a sentir-se desmotivado na sua carreira musical desde há muito tempo, não só pelos problemas de saúde advindos das grandes exigências do seu trabalho, mas também pelas frustrações que enfrentava com as reações e críticas a algumas das suas obras, bem como a crescente cosmopolitização do mundo musical, resultando na perda progressiva dos valores tradicionais (Mendelsohn, 1978, pp. 119-121; Parker, 2001, p. 31).

Depois deste longo período sem a estreia de uma ópera, em 1879, G. Ricordi e A. Boito propuseram a Verdi a composição de uma versão operática do drama de W. Shakespeare, *Othello*, ao que Verdi reagiu de forma entusiástica, sendo um aficionado do trabalho deste dramaturgo inglês, mas simultaneamente cautelosa. Assim sendo, no fim desse ano, Boito já teria produzido um esboço do libreto. Apesar da elaboração deste projeto ter sido morosa, a estreia de *Otello*, em 1887, foi muito bem recebida pelo público, e o lucro da ópera foi direcionado a várias causas caridosas próximas de Verdi (Mendelsohn, 1978, p. 123; Parker, 2001, p. 33).

Nesta ópera, Verdi reivindica as convenções tradicionais da ópera italiana do *primo ottocento*, mas com uma abordagem mais contemporânea, motivada pelas ideias de Boito, e devido à lacuna geracional entre os dois. Como tal, esta abordagem traduziu-se num tratamento mais contínuo da ação da ópera, e num modo de expressão musical mais flexível. Desta forma, nas personagens de *Otello*, é notório o conflito entre os princípios do novo e do velho estilo composicional, espelhando a luta interna do compositor (Mendelsohn, 1978, p. 122; Parker, 2001, pp. 33-35).

3.1.3.2. Sinopse

A história de *Otello* passa-se na ilha de Chipre, em meados do século XV, e as personagens principais são Otello, um general veneziano e governador da ilha, Desdemona, a esposa de Otello, Iago, um alferes, Cassio, um oficial, Roderigo, um senhor veneziano, Lodovico, embaixador de Veneza, Montano, antigo governador de Chipre, e Emilia, amiga de Desdemona e esposa de Iago (Fisher, 2001).

A ópera inicia-se com o regresso de Otello a Chipre, vitorioso de uma batalha contra os turcos. É recebido com grande celebração e reúne-se com sua amada esposa, Desdemona. Entretanto, Iago, ressentido por não ter sido promovido, conspira contra Otello e, utilizando o ingénuo Cassio e a própria Desdemona como peões, planta sementes de desconfiança na mente de Otello, fazendo-o acreditar que a sua esposa lhe é infiel, e está apaixonada por Cassio. Através de insinuações e falsas evidências, Iago leva Otello ao limite da sanidade. Consumido pelo ciúme e desconfiança, Otello confronta Desdemona que, sem entender a razão da sua súbita desconfiança, protesta a sua inocência. Num momento de raiva e dor, Otello mata Desdemona. No entanto, logo após este horrendo crime, a verdade sobre a manipulação de Iago é revelada por Emilia, que descobrira a trama do seu marido. Devastado pelo remorso, Otello tira a sua própria vida, morrendo ao lado do corpo da sua amada (Fisher, 2001; Metropolitan Opera, 2023; Opera Online, s.d.).

3.1.3.3. Análise musical e estrutural

Em *Otello*, o solo de corne inglês a ser analisado encontra-se no início do Ato IV. Em cena, Desdemona prepara-se para ir dormir, com a ajuda de Emilia, e lamenta a desconfiança do seu marido no amor que ela nutre por ele, lembrando uma canção que a pobre aia de sua mãe, que tinha sido abandonada pelo homem que amava, cantava.

Segundo o libreto (Boito & Verdi, 1989), estes são os versos cantados por Desdemona nesta cena, e a respetiva tradução para português:

<i>Mia madre aveva una povera ancella,</i>	Minha mãe tinha uma pobre criada,
<i>Innamorata e bella;</i>	Apaixonada e bela;
<i>Era il suo nome “Barbara”.</i>	O seu nome era “Bárbara”.
<i>Amava un uom che poi l’abbandonò;</i>	Amava um homem que depois a abandonou;
<i>Cantava una canzone:</i>	Cantava uma canção:
<i>“La canzon del Salice”.</i>	“A canção do Salgueiro”.
<i>(ad Emilia)</i>	<i>(para Emília)</i> Desata-me o cabelo,
<i>Mi disciogli le chiome,</i>	Esta noite tenho a memória
<i>lo questa sera ho la memoria piena</i>	preenchida
<i>Di quella cantilena:</i>	Por aquela canção:
<i>“Piangea cantando nell’erma landa,</i>	“Chorava cantando na urze solitária,
<i>Piangea la mesta,</i>	Chorava a triste menina,
<i>O Salce! Salce! Salce!</i>	Ó Salgueiro! Salgueiro! Salgueiro!
<i>Sedeo chinando sul sen la testa,</i>	Sentava-se, inclinando a cabeça sobre
<i>Salce! Salce! Salce!</i>	o peito,
<i>Cantiamo! Cantiamo!</i>	Salgueiro! Salgueiro! Salgueiro!
	Cantemos! Cantemos!

Il salce funebre sarà la mia ghirlanda.”

(ad Emilia)

Affrettati; fra poco giunge Otello.

“Scorreano i rivi fra le zolle in fior,

Gemea quel core affranto,

E dalle ciglia le sgorgava il cor

L’amara onda del pianto.

Salce! Salce! Salce!

Cantiamo! cantiamo!

Il salce funebre sarà la mia ghirlanda.

Scendean l’aucelli a vol dai rami cupi

Verso quel dolce canto,

E gli occhi suoi piangean tanto, tanto,

da impietosir le rupi.”

O salgueiro fúnebre será a minha grinalda."

(para Emília) Apressa-te; Otelo não tarda em chegar.

"Fluíam os riachos entre as margens em flor,

Gemia aquele coração cansado,

E de suas pestanas jorrava o coração

A onda amarga do pranto.

Salgueiro! Salgueiro! Salgueiro!

Cantemos! Cantemos!

O salgueiro fúnebre será a minha grinalda.

Desciam os pássaros voando dos ramos sombrios

Em direção ao doce canto,

E seus olhos choravam tanto, tanto,

Por piedade dos penhascos.

A seguinte figura (Figura 25) apresenta o trecho musical que integra a primeira intervenção solística do corne inglês, que é também a mais longa e relevante, sendo que as outras intervenções irão ser representadas nas figuras seguintes pela partitura geral.

The image shows a musical score for the English Horn in Verdi's *Otello*, Act 4, Scene 1. The score is in D minor and 4/4 time, marked 'ANDANTE dolce' and 'p con espressione'. It features a solo for the English Horn (Corno Inglese) and accompaniment for the first and second Oboes (Oboe 1º and Oboe 2º). The English Horn part begins with a piano arpeggio and a melodic line. The Oboe 1º part has a similar melodic line, and the Oboe 2º part provides harmonic support. The score includes dynamic markings like 'p' and 'dim.', and performance instructions like 'con espressione'. There are also markings for 'A' and 'B' and a '3' indicating a triplet.

Figura 25 (Verdi, *Otello*: Corno Inglese, 1913, p. 56)

O corne inglês principia, sozinho, o último ato da ópera, com uma melodia que, mais tarde, será interpretada pela soprano, e que é bastante importante na cena em questão. Esta melodia, extremamente *legato* e lírica, possui um caráter dramático, sofrido, e simultaneamente intimista, pelas indicações de dinâmica e caráter, *piano*, *dolce* e *con espressione* (Figura 25), mas também pelo plano harmónico em que se insere, na tonalidade de Dó# menor. A melodia do corne inglês começa com um arpejo diminuto com sétima, igualmente indicativo da atmosfera dramática pretendida, tendo a nota mais aguda do arpejo a indicação de *tenuto* na versão da partitura da Figura 26, no primeiro compasso, para o intérprete prolongar um pouco mais a duração dessa nota, algo muito comum no dramatismo “verdiano”, e geralmente na ópera italiana.

Enquanto o corne inglês interpreta este solo, em cena, Desdemona encontra-se só e desolada, no seu quarto, deitada na sua cama. O facto desta cena começar com o corne inglês a interpretar esta melodia sozinho, poderá ser uma representação da solidão de Desdemona, e também um prenúncio do drama subsequente.

ATTO QUARTO

La Camera di Desdemona.

Letto, inginocchiato, tavolo, specchio, sedie. Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al disopra dell'inginocchiato. - Porta a destra. Un lume acceso sul tavolo. È notte.

The musical score for Act 4 of Verdi's *Otello*, titled "La Camera di Desdemona," shows the entrance of the English Horn. The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The English Horn part begins with a melodic line marked "p dolce" and "ten.". The flutes and oboe enter with a unison accompaniment marked "p" and "espress.".

Figura 26 (Verdi, *Otello*: Atto Quarto, 1913, p. 464)

Após esta primeira melodia do corne inglês, intervêm as três flautas em unísono, com um motivo confirmatório da tonalidade, no registo grave, e com a indicação *espressivo*, dando lugar aos clarinetes, que executam uma espécie de bordão, num intervalo de quinta maior (dó# e sol#, em efeito real, reforçando ainda mais a tonalidade), como base harmónica da próxima entrada do corne inglês, com a mesma melodia inicial (Figura 26, últimos três compassos).

Porém, a segunda frase do corne inglês termina de forma diferente da primeira, havendo uma mudança harmónica dois compassos antes da letra A da Figura 27, para o acorde de Lá# diminuto, evidenciando outro momento dramático, com o mesmo apontamento das flautas nestes compassos. Na letra A, os clarinetes e a trompa estabelecem a transição harmónica para a próxima frase, as flautas reiteram o motivo anterior, uma terceira acima, e inicia-se uma nova melodia no corne inglês, agora na

esfera de Si menor, seguida da imitação desta melodia pela primeira e segunda flautas no compasso seguinte. Depois, o corne inglês entrega a melodia às três flautas e aos clarinetes (Figura 27, a partir do quinto compasso depois da letra A) e esta secção transforma-se numa espécie de cânone interpretado pelas madeiras e trompas, com entradas sucessivas dos instrumentos e um gradual aumento da densidade sonora.

The image displays a musical score for Verdi's *Otello*, Act 4, page 465. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are for Flute I and II (Fl. I, II.), Flute III (Fl. III.), English Horn (C. Ingl.), Clarinet in La (Clar. in La.), Bassoon (Fag.), and Horn in E-flat (Cor. I. in Mi). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a double bar line. The first staff (Fl. I, II.) has a 'Solo' marking above it. The second staff (Fl. III.) has a 'Solo' marking above it. The third staff (C. Ingl.) has a 'Solo' marking above it. The fourth staff (Clar. in La.) has a 'Solo' marking above it. The fifth staff (Fag.) has a 'Solo' marking above it. The sixth staff (Cor. I. in Mi) has a 'Solo' marking above it. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also performance instructions like 'legato' and 'a 2' (allegretto). A section marked 'A' begins at the fifth measure, where the English Horn plays a melodic line that is then imitated by the other instruments in a canon.

Figura 27 (Verdi, *Otello*: Atto Quarto, 1913, p. 465)

Do quinto ao sétimo compasso depois da letra A da Figura 27, a melodia tem uma tendência descendente, e cromática nos clarinetes e no fagote. No entanto, a partir daí, começa a crescer e a ascender, como se de uma réstia de esperança se tratasse, e no culminar desta frase (Figura 28, segundo compasso), intervém de forma solística o corne inglês, no registo agudo, e interpreta uma melodia arpejada descendente, em *diminuendo*, que regressa a Dó# menor.

The image displays a musical score for the woodwind section of Verdi's *Otello*, Act 4, page 466. The score is written for Flutes I and II, Oboe, English Horn, Clarinet in La, Bassoon, and Horn in C. The music is in D minor. The English Horn part is marked 'a 2' and 'p'. Dynamics include 'cresc.', 'dim.', and 'p'.

Figura 28 (Verdi, *Otello*: Atto Quarto, 1913, p. 466)

De seguida, os clarinetes e as flautas confirmam o retorno a essa tonalidade (Figura 28, quarto compasso) com um arpejo, e os fagotes e as trompas intervêm de modo a dirigir a frase novamente para os bordões dos clarinetes, dando lugar à intervenção do corne inglês com o mesmo motivo melódico executado em anacruse para o terceiro compasso da letra A da Figura 27, agora em Dó# menor (Figura 29, segundo compasso). Depois disso, o corne inglês entrega a melodia às flautas que, no terceiro compasso depois da letra B da Figura 29, no segundo tempo, tocam uma dissonância muito expressiva e dramática em relação à nota dos clarinetes (intervalo de 2ª menor) mas simultaneamente com um caráter *dolce*; de seguida, executam uma escala cromática descendente em direção a dó sustenido, terminando esta secção com as cordas graves a executar um lento arpejo descendente em Dó# menor (com uma nota de passagem), transitando para o recitativo de Desdemona e Emilia. Toda esta parte possui muitas melodias e motivos que prenunciam aquilo que irá acontecer musicalmente na ária de Desdemona.

Figura 29 (Verdi, *Otello*: Atto Quarto, 1913, p. 466)

A seguir, inicia-se o recitativo protagonizado por Desdemona e Emilia, no qual a primeira fala sobre a história de Bárbara, a aia de sua mãe, cujo coração foi partido pelo homem que amava, e que cantava uma triste canção, “*La canzon del Salice*”²⁷, canção esta que é interpretada na secção seguinte desta cena.

O recitativo dá lugar ao *Andante mosso* (Figura 30, Letra E), com uma introdução interpretada pelas madeiras, agora em Fá# Maior, em estilo de canção polifónica e homorrítmica simples e de espírito jovial, com motivos recorrentes em intervalos de terceira, mudando totalmente a atmosfera da cena, como modo de transição para a “canção do Salgueiro”. De seguida, é executado um bordão (fá#), agora pelo flautim e pelo corne inglês (Figura 31, quarto compasso), em registos muito distantes (no registo agudo do flautim e grave do corne inglês), e Desdemona interpreta a “canção do Salgueiro”, com a mesma melodia que o corne inglês executa no início do Ato IV, mas agora em Fá# menor. O acompanhamento é feito pelas cordas, em acordes longos, e o corne inglês interpreta uma espécie de contracanto em cânone em relação à soprano.

²⁷ “A canção do Salgueiro”. Esta árvore, comumente denominada de “Chorão”, pelos seus ramos e folhagem pendentes como se estivesse a “chorar”, é simbólica nesta canção por representar o lamento e o sofrimento do choro de Bárbara, espelhando-se na dor e angústia de Desdemona.

Fl. **E Andante mosso. (♩ = 84)**

Ob. *p*

Clar. in La. *p*

Fag. *p*
I. Solo
III. Solo

D. *morendo*

Viol. *cresc. e string. dim. ed allarg. pp*

V-le. *cresc. e string. dim. ed allarg. pp*

Vc. *p cresc. e string. dim. ed allarg. pp* **E Andante mosso. (♩ = 84)**

pie - na di quel - la can - ti - le - - na;

Figura 30 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 470)

Fl. *pp*

Ott. *pp*

Ob. *pp*

C.ingl. *pp*

Clar. in La. *pp*

Fag. *pp*

Cor. in Mi. I. II. *p*

D. *ppp*

Viol. *pp*

V-le. *pp*

„Pian - gea - can - tan - do nel - l'er - ma lan - da, -

Figura 31 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 471)

Na anacruse para o quinto compasso da Figura 32, a soprano, *come una voce lontana*²⁸, interpreta uma espécie de chamamento distante do Salgueiro, como um choro, com um motivo de terceira menor, algo que se repete duas vezes mais nesta ária. A partir da letra F da Figura 32, repete-se toda esta secção anterior, mas a transição para o chamamento do Salgueiro é mais dramática, com um *portamento* vocal (Figura 33, sexto compasso) e, no fim da frase da soprano, intervém o corne inglês imitando este motivo de terceira menor, em *molto pianissimo* (ppp), com o efeito de um eco (Figura 33, dois compassos antes da letra G).

Figura 32 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 471)

Depois da soprano cantar o verso “*il Salce funebre sarà la mia ghirlanda*”²⁹, é repetida a canção jovial das madeiras em Fá# Maior, e Desdemona pede a Emilia que se apresse, pois Otello aproxima-se. De seguida, ouve-se o bordão do corne inglês e do flautim, mantendo o corne inglês o bordão durante bastante mais tempo, mas agora com um acompanhamento mais agitado das cordas, em Fá# menor, e possivelmente como alusão auditiva à agitação dos riachos que Desdemona menciona na estrofe seguinte, “*Scorreano i rivi fra le zolle in fior*”³⁰ (Figura 34), havendo também intervenções de motivos rápidos nas madeiras, o que contribui igualmente para a inquietação da personagem, devido à chegada iminente de Otello.

²⁸ Como uma voz longínqua

²⁹ “O Salgueiro fúnebre será a minha grinalda”

³⁰ “Fluíam os riachos entre as margens em flor”

Novamente, escuta-se o chamamento do Salgueiro por parte de Desdemona, com a imitação do corne inglês (Figura 35, dois compassos antes da letra l) e, após a repetição do verso “*il Salce funebre sarà la mia ghirlanda*”, termina a “canção do Salgueiro”, bem como a relevância mais solística do corne inglês nesta ária. A partir daí, e até ao final da cena, o instrumento assume um papel mais integrante do ensemble, participando nos *tutti*, ou em *sol*i com outros instrumentos, nomeadamente as madeiras.

The image displays a page of a musical score for Verdi's *Otello*, Act 4, page 472. It features a vocal line for Desdemona (D.) and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "- dea - chi - nan - - do sul sen la te - sta! Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce! Can - tia -". The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Clarinet in B-flat (C. ingl.), Clarinet in B-flat (Ciar. in La.), Bassoon (Fag.), Horn in E-flat (Cor. I.II. in Mi.), Violin (Viol.), Viola (V-le.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *f*, and *dolce*, and includes performance instructions like "Solo", "I. Solo", and "portando la voce".

Figura 33 (Verdi, *Otello*: Atto Quarto, 1913, p. 472)

Figura 34 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 474)

Figura 35 (Verdi, Otello: Atto Quarto, 1913, p. 476)

Nesta cena, o corne inglês é utilizado para evocar um ambiente extramusical de lamento, sofrimento e impotência por parte de Desdemona, pois Otello não acredita na sua inocência e está totalmente consumido pelo ciúme, apesar de todas as tentativas de explicação, por parte da sua esposa, de que sempre lhe foi fiel. Porém, o papel do corne inglês vai além da invocação desse ambiente. Este instrumento é o primeiro a interpretar a “canção do Salgueiro”, executando a melodia como abertura do Ato IV, ainda sem o público saber o que esta representa, podendo ser considerado muito simbólico e importante o seu papel ao longo de toda cena. Através das frases que interpreta *a capella*, poderá também transmitir a solidão sentida por Desdemona e, à semelhança dos solos analisados em *Nabucco* e *Un Ballo in Maschera*, o mesmo tipo de lirismo e técnicas composicionais são utilizadas para potenciar toda a expressividade musical e tímbrica do corne inglês, de modo a transmitir a atmosfera pretendida.

Na minha perspetiva, os aspetos interpretativos mais desafiantes deste solo são a sua exposição, estando completamente sozinho na primeira intervenção solística, e acompanhado apenas por dois clarinetes na segunda, e o facto de se situar no início de um Ato, o que influencia a esfera psicológica do intérprete devido à responsabilidade que advém destas duas questões. Para além disso, em termos técnicos, a gestão do ar, a resistência respiratória e o apoio são fatores a ter também em conta, devido à longa duração de algumas das frases, bem como à execução de notas longas durante muitos compassos seguidos.

3.2. Solos nas óperas de Wagner

3.2.1. *Tannhäuser* (1845)

3.2.1.1. Contexto composicional

Tannhäuser é uma ópera em três atos, com libreto de R. Wagner, composta entre 1842 e 1845, e estreada nesse último ano no *Königliches Hoftheater*, em Dresden. Mais tarde, Wagner reviu a obra, adicionando, nomeadamente, um momento de bailado, a pedido do Imperador Napoleão III (1808-1873), e estreou a ópera em Paris, em 1861, havendo diferenças estruturais e composicionais entre a versão de Dresden e a de Paris (Millington et al., 2009; PBS, 2024).

Wagner iniciou a composição de *Tannhäuser* em meados de 1842, altura em que regressou a Dresden para preparar a estreia de *Rienzi*, no *Hoftheater*, realizada em outubro desse ano. Devido ao sucesso dessa ópera, Wagner foi escolhido como *Kapellmeister* da corte do Rei da Saxónia e, como tal, passou a ter acesso a uma grande diversidade de obras literárias, nomeadamente de épicos medievais alemães, que mais tarde serviram de inspiração para a conceção de óperas como *Lohengrin* (1850), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) e *Parsifal* (1882) (Millington et al., 2009, pp. 4-5).

Deste modo, para a composição de *Tannhäuser*, Wagner inspirou-se em diversas fontes literárias, mitológicas e culturais, como os poemas medievais do século XIII, *Sängerkrieg auf der Wartburg*, que retratam uma competição de poesia entre célebres *Minnesänger*³¹ desse século, no Castelo de Wartburg, na Turíngia, poemas estes que Wagner ficou a conhecer através da história *Der Kampf der Sängere*, de E. T. A. Hoffmann, publicada no segundo volume da sua obra *Die Serapionsbrüder* (1819); a lenda alemã medieval sobre o *Minnesinger* e cavaleiro do século XIII, *Tannhäuser*, que é seduzido pela deusa romana do amor, Vénus, em Venusberg, lenda esta interpretada de diversas formas em várias das obras consultadas por Wagner para a escrita desta ópera, como *Über den Krieg von Wartburg* (1838), de C. T. L. Lucas (1796-1854), que cruza a lenda de *Tannhäuser* com a Guerra de Wartburg, a história do poeta alemão L. Tieck (1773-1853) intitulada *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (1799), *Des Knaben Wunderhorn*

³¹ ‘Cantores e poetas líricos dos séculos XII a XIV que interpretavam canções de amor cortês (Britannica, 2024).

(1806), uma coleção de textos de canções populares alemãs, de Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens von Brentano (1778-1842), e algumas lendas da coleção dos irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) (Bavaria, 2020; Bühne, 2023; Urbanec, 2013).

3.2.1.2. Sinopse

O enredo de *Tannhäuser* trata do conflito interno do cavaleiro e trovador Heinrich Tannhäuser entre o prazer carnal, representado pela deusa Vénus, e o amor espiritual, simbolizado por Elisabeth, a sobrinha do monarca da Turíngia, o conde Hermann. As restantes personagens principais são trovadores que participam na competição de Wartburg, como Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber e Reinmar von Zweter, e um pastor (Bayerische Staatsoper, 2024).

O contexto geográfico e temporal da ópera é a Turíngia (Alemanha), no início do século XIII, e o Ato I inicia-se na caverna de Vénus, em Venusberg, num ambiente profano e sensual, onde Tannhäuser, antigo cavaleiro e trovador da corte de Turíngia, cansado da vida hedonista, deseja regressar ao mundo mortal. Vénus tenta seduzi-lo a ficar, mas Tannhäuser insiste na sua procura pela redenção, e Vénus avisa-o que esta será em vão, e que ele irá regressar ao seu reino. Desesperado, Tannhäuser invoca o nome de Virgem Maria e é libertado, dando por si num vale perto de Wartburg, na Turíngia.

O conde Hermann e os seus trovadores, antigos colegas de Tannhäuser, encontram-no e regressam juntos para a corte, e já no castelo de Wartburg, Tannhäuser participa numa competição de canto com a temática do amor, porém, choca todos os presentes ao enaltecer os prazeres carnais, revelando a sua estadia em Venusberg. Elisabeth, a sobrinha de Hermann, que nutre uma pura paixão por Tannhäuser, defende-o quando os outros trovadores o pretendem atacar pelas suas atitudes imorais, mas estes decretam que ele deve peregrinar até Roma em busca da absolvição do Papa. Tannhäuser embarca nesta demanda e, esperando pelo seu regresso, Elisabeth reza pela ilibação do seu amado, mas, mais tarde, quando vê que ele não está entre os peregrinos

absolvidos que regressaram a Wartburg, roga pela sua própria morte à Virgem Maria, para poder rezar pela alma de Tannhäuser no céu. Quando este retorna da peregrinação sem o perdão do Papa, invoca Vénus, para regressar ao seu reino, mas, nesse momento, Wolfram relembra-o de Elisabeth, que se sacrificou por ele, e quando Tannhäuser volta aos seus sentidos, pede à sua amada que reze pela sua alma, e morre (Opera Guide, 2023).

3.2.1.3. Análise musical e estrutural

O solo de corne inglês a analisar nesta ópera situa-se no Ato I, cena 3, é a única intervenção do instrumento em toda a ópera, e Wagner indica o papel do instrumento como *Bühnenmusik*³², tendo o intérprete que estar em palco, ou nos bastidores. Relativamente ao enredo, o solo inicia-se quando Tannhäuser acorda num vale perto de Wartburg, onde o sol brilha no céu azul, depois de, no fim da cena anterior, invocar a Virgem Maria numa discussão com a deusa Vénus, e ser finalmente transportado para fora do seu reino. No cenário, como indicado por Wagner no libreto, um caminho proveniente de uma longínqua montanha passa em primeiro plano no palco, continuando para a lateral do mesmo, onde se vê uma imagem da Virgem Maria. Ao longe, ouvem-se os sinos do rebanho e um jovem pastor senta-se numa colina, com uma charamela, cantando e tocando (Wagner, s.d.)

Nesta cena, podem ser distinguidas duas intervenções do corne inglês, uma no princípio, imitando e desenvolvendo a melodia primeiramente apresentada pelo clarinete, e evocando um ambiente lírico e pastoral, e a segunda intervenção é um conjunto de frases muito semelhantes entre si, com melodias de carácter igualmente pastoral, mas agora saltitante e alegre. Para além disso, na versão de Paris, foi adicionada uma outra intervenção do corne inglês, entre as duas anteriormente referidas, e a meio do canto do pastor, que segue as características pastorais e líricas da primeira intervenção. As seguintes figuras (Figura 36 e Figura 37) apresentam as partituras das partes solísticas supramencionadas:

³² Música de palco

Tannhäuser
und der Sängerkrieg auf Wartburg
Große romantische Oper in drei Akten
von Richard Wagner
Ouvverture tacet

Bühnenmusik

Englisch Horn
(auf dem Theater)

Erster Aufzug
SZENE I und II tacet

Pariser und Dresdner
Fassung

SZENE III

Tannhäuser, ein junger Hirt. Pilger

Moderato (♩ = 84)
Klar, Tim. Orch.

1

8 accel. ritard. accel. ritard.
f dim. p f dim.

12

Dresdner Fassung 3

Pariser Fassung
Hirt
2
mein Au - ge be - gehr - te zu schau - en: p dolce

26 11 Hirt
Nun spiel' ich lu - stig die Schalmei, der Mai ist da, der lie - - - be Mai!

Figura 36 – primeiras (versão de Paris) intervenções solísticas do corne inglês em Tannhäuser (Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: English Horn, 1861, p. 1)

2

English Horn
(auf dem Theater)

42 Schnell und lustig *f* *dim.* *ritard.* Pilger *p* *mei-*

46 *) *f* *dim.* *ritard.* Je - sus

50 Pilger *f* *ritard.* *dim.* Pil - gers Hoff - nung

54 Pilger *p cresc.* *f* *dim.* *ritard.* süß und

59 Pilger *f* *dim.* *ritard.* gün - stig

64 30 [A] Hirt 8 Pilger *Glück auf! Glück auf nach Rom! Zu*

106 *jedesmal entfernter* *dir wall' ich, mein Je - sus*

111 Pilger *dim.* Pilger *Jung - Frau süß und*

117 19 [B] 19 *Allegro* *p* *f*

*) Das Zwischenspiel ist jedesmal schneller als der Gesang der Pilger.

Figura 37 – segunda intervenção solística do corne inglês em *Tannhäuser* (Wagner, *Tanhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: English Horn*, 1861, p. 2)

Relativamente ao contexto musical, esta cena é introduzida pelo clarinete que, surgindo do desvanecer de um acorde de Ré Maior com sétima (função de sétima da dominante de Sol Maior) tocado pelos violinos e pelas flautas, interpreta uma melodia a solo, de caráter pastoral e que remete à música modal, com a indicação de tempo *Moderato*. É de notar a incidência nos intervalos de 4ª perfeita (lá-ré) e 3ª menor (lá-dó)³³ e, através de todas as características mencionadas, a evocação de um ambiente de música medieval do século XIII (Figura 38, compassos um a cinco).

³³ Notas em efeito real

O corne inglês surge da última nota do clarinete (Figura 38, quinto compasso) uma oitava a baixo, dando uma sensação de continuidade, e desenvolve o tema apresentado anteriormente, também a solo. Este instrumento representa a charamela que a personagem do jovem pastor toca em palco. Os três primeiros compassos do solo do corne inglês são iguais aos do clarinete, mas, no terceiro compasso, há um crescendo para o seguinte, introduzindo uma nova parte da melodia, em *forte*, com um ritmo mais rápido, a inclusão de tercinas e um *accelerando*; no fim dessa frase (Figura 38, nono compasso), há um abrandar do movimento através de um *ritardando*, *diminuendo* e uma suspensão na nota ré (sol em efeito real).

Esta complexidade de indicações de tempo e dinâmicas, bem como a combinação de quiálteras (tercinas) e *appoggiaturas* como elementos rítmicos e melismáticos, respetivamente, pretendem retratar uma métrica mais livre, possivelmente relacionada com a forma de tocar da charamela medieval. De seguida, inicia-se a canção do jovem pastor, acerca da deusa Holda, deusa da primavera e da agricultura, e estes são os versos cantados por ele, retirados do libreto no idioma original (Wagner R., s.d., p. 5) e com a respetiva tradução para português:

<i>Frau Holda kam aus dem Berg hervor,</i>	Senhora Holda saiu da montanha,
<i>Zu ziehen durch Fluren und Auen;</i>	Para passear por campos e prados;
<i>Gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,</i>	Um doce som o meu ouvido escutou,
<i>Mein Auge beehrte zu schauen;</i>	Os meus olhos ansiavam por ver;
<i>Da träumt' ich manchen holden Traum,</i>	Depois sonhei um doce sonho,
<i>Und als mein Aug' erschlossen kaum,</i>	E quando os meus olhos ainda mal se
<i>Da strahlte warm die Sonnen,</i>	abriam,
<i>Der Mai, der Mai war kommen.</i>	O sol brilhava calorosamente,
	Maio, maio tinha chegado.
<i>Nun spiel' ich lustig die Schalmei,</i>	Agora toco a charamela, alegremente,
<i>Der Mai ist da, der liebe Mai!</i>	Maio está aqui, querido maio!

Moderato. $\text{♩} = 84.$

Fl.

Hob. I.

Klar. I.
in B.

Vh.
in F.

Fag.

Btb.

Pk. in D.

Engl. H.
a. d. Th.

I.

Viol.

II.

Br.

D. H.

Vcl.
K. B.

Engl. H.
a. d. Th.

D. H.

Ein junger Hirt. (Sopran.) (Der Hirt spielt auf der Schalmei.)

Frau Hol-da kam aus dem Berg her-vor zu-

Figura 38 (Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 105)

Depois da melodia alegre e luminosa cantada pelo pastor, começa a segunda intervenção solística do corne inglês nesta cena, que consiste em cinco frases intercaladas por intervenções do coro dos peregrinos, sendo de destacar o contraste de caráter destes dois intervenientes: o corne inglês evoca um ambiente alegre e jubiloso, e os peregrinos cantam um coral solene e sereno. Na partitura, Wagner indica que a personagem do pastor deve tocar a sua charamela enquanto ouvimos o corne inglês, como se a música viesse da própria charamela, e que cada intervenção do corne inglês

deve ser cada vez mais rápida em comparação ao canto dos peregrinos, mantendo-se este no mesmo andamento, como se pode visualizar na seguinte figura:

The musical score is divided into four systems, each featuring an English Horn (Engl. H. a.d. Th.) and a vocal line (Tenor and Bass). The English Horn part is marked 'Schnell und lustig' (fast and lively) and 'ritard.' (ritardando), with dynamics of *f* and *dimin.* (diminuendo). The vocal parts are marked 'ritard.' and 'p' (piano). The lyrics are in German, with English translations provided in parentheses.

System 1:
 Engl. H. a.d. Th.: *f* *dimin.* *ritard.* (Das Zwischenspiel ist jedesmal schneller *ritard.*)
 Ten.: *p* Die älteren Pilger. Zu dir wall ich, mein Je - sus Christ, der
 Baß: *p*

System 2:
 Engl. H. a.d. Th.: *f* *dimin.* *ritard.* (Man hört den Gesang der älteren Pilger, welche, von der Richtung der Wartburg herkommend, auf dem Bergwege sich nähern.)
 Ten.: *p* als der Gesang der Pilger, welcher immer im gemäßigten Tempo bleibt.)
 Baß: *p* *p cresc.*

System 3:
 Engl. H. a.d. Th.: *f* *dimin.* *ritard.* (Der Hirt, den Gesang ver-)
 Ten.: *p* Der Wall-fahrt wol - le gün - stig sein! Ach, schwer drückt
 Baß: *p*

System 4:
 Ten.: *p* nehmend, hält auf der Schalmei ein und hört andächtig zu.)
 Baß: *p* mich der Sün - den Last, kann län - ger sie nicht mehr er - tra - gen; drum willich auch nicht Ruh noch.

Figura 39 (Wagner, *Tanhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 106)

Estes são os versos cantados pelos peregrinos, intercalados pelas intervenções do corne inglês (como se pode ver na Figura 39):

Zu dir wall ich, mein Jesus Christ,

A ti recorro, meu Jesus Cristo,

Der du des Pilgers Hoffnung bist.

Que sois a esperança do peregrino.

Gelobt sei Jungfrau, süß und rein!

Bendita seja a Virgem, doce e pura!

Der Wallfahrt wolle günstig sein!

Que a peregrinação seja venturosa!

Depois desta secção, e agora sem a intervenção do corne inglês, os peregrinos prosseguem o seu cântico, com a frase “*Ach, schwer drückt mich der Sünden Last (...)*”³⁴ (Figura 39), desta vez com uma linha melódica que corresponde a um *leitmotiv* já apresentado na abertura (inicialmente pelos violoncelos e depois pelos violinos e violas (Figura 40), e que se vai repetindo ao longo da ópera, dizendo que não aguentam mais o fardo do pecado e que escolhem o caminho da penitência, sem descansar até alcançar a misericórdia.

Figura 40 (Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 1)

De seguida, o pastor deseja-lhes boa sorte na sua jornada, e Tannhäuser intervém juntamente com um forte e dramático *tutti* da orquestra, louvando a Deus com veemência. Os peregrinos continuam o seu caminho, afastando-se da cena, e repetem as primeiras quatro estrofes do seu cântico inicial, alternadas agora com apenas três intervenções do corne inglês, semelhantes às anteriores, mas com uma duração mais curta, e com a indicação *jedesmal entfernter*³⁵, de forma a acompanhar a partida dos peregrinos; desta vez, é feito também um acompanhamento em *pizzicato* pelas violas e violoncelos (Figura 41). No fim desta secção, termina a intervenção do corne inglês nesta cena, e em toda a ópera.

³⁴ “Ah, pesa-me o fardo do pecado (...)”

³⁵ Cada vez mais distante

Viol. I. *p* *più p*

Viol. II. *p* *più p*

Br. *p* *più p* *pizz.* *p* (jedesmal entfernter)

Engl. H. a.d.Th. *p* *più p* *pizz.* *p*

T. *p* *più p* *pizz.* *p*

Wun-der deiner Gna - - - de!
Der Zug der Pilger biegt von hier an auf dem Bergwege bei dem Mutter-Gottes-Bilde links
ab und verläßt so die Bühne. — Der Hirt entfernt sich ebenfalls mit der Schalmei rechts

Ten. *p* *più p* *pizz.* *p*

Pilger. Zu dir wall ich, mein Je - sus Christ, der du des

Baß. *p* *più p* *pizz.* *p*

Br. *p* *più p* *pizz.* *p*

Engl. H. a.d.Th. *p* *più p* *pizz.* *p*

von der Höhe; man hört die Herdenglocken immer entfernter.)

Ten. *p* *più p* *pizz.* *p*

Pil - gers Hoff - nung bist! Ge - lobt sei Jung - frau süß und rein! Der

Baß. *p* *più p* *pizz.* *p*

Viol. *p* *più p* *pizz.* *p*

Viol. I. *pp* *pizz.* *arco* *pp*

Viol. II. *pp* *pizz.* *arco* *pp*

Br. *pp* *pizz.* *arco* *pp*

Engl. H. a.d.Th. *p* *più p* *pizz.* *p*

Tannhäuser (auf den Knien, wie in brünstiges Gebet versunken.) *p* *più p* *pizz.* *p*

(Die Pilger haben hier bereits die Bühne verlassen.) Ach, schwer drückt mich der — Sün - den

Ten. *p* *più p* *pizz.* *p*

Wall - fahrt wol - le gün - stig - sein!

Baß. *p* *più p* *pizz.* *p*

Viol. *pp* *pizz.* *arco* *pp*

Figura 41 (Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*: Overtüre und Erster Aufzug, 1845, p. 108)

Ao invés das obras de Verdi, onde o corne inglês assume um papel mais dramático, em cenas mais melancólicas ligadas à mágoa, saudade e lamento, Wagner introduz o corne inglês nesta ópera de uma forma mais teatral e diretamente ligada ao que acontece em palco, associando-o à evocação de um ambiente pastoral. A primeira intervenção possui um caráter mais contemplativo, e a segunda e terceira mais leve e jovial.

Deste modo, concluo que os maiores desafios na interpretação deste solo poderão ser o cuidado na qualidade do *staccato*, e a execução exata de todas as indicações assinaladas por Wagner, tornando complexa cada uma das frases, através de *accelerandi* e *ritardandi*, *crescendi* e *diminuendi*, e diversas articulações, de forma a transmitir exatamente aquilo que o compositor pretendia. Para além disso, considero importante haver um contraste notório entre as primeiras duas intervenções do corne inglês e a última, sendo que as primeiras evocam uma atmosfera serena e etérea, que pode ser conseguida através de um fraseado mais longo, uma utilização mais presente do *vibrato* e, nas tercinas, que possuem a última colcheia articulada, não utilizar um *staccato* tão marcado, ao invés da última intervenção, que pretende transmitir um ambiente mais rústico e pastoral e, como tal, pode ser alcançado por meio de uma articulação bastante curta e seca, um fraseado mais vertical e, a meu ver, poderá até dispensar a utilização de vibrato.

3.2.2. *Tristan und Isolde* (1865)

3.2.2.1. Contexto composicional

Tristan und Isolde é uma ópera em três atos, com libreto de R. Wagner, escrita entre 1857 e 1859, e estreada no *Königliches Hof- und Nationaltheater* em Munique, em 1865, sob a direção de Hans von Bülow (1830-1894). É uma obra paradigmática da música do século XIX, que influenciou muitos compositores contemporâneos e posteriores a Wagner, pelas suas inovações harmónicas, através de cromatismos extremos, dissonâncias e acordes sem resolução, como é o caso do famoso “acorde de Tristão”, que inicia o prelúdio (Millington, 1992).

A década de 1850 foi particularmente atribulada na vida de Wagner, altura esta em que esteve exilado em Zurique e, posteriormente, tentou fixar-se noutras cidades sem sucesso, acumulou muitas dívidas, e se inseriu em círculos de políticos e pensadores revolucionários. Foi nesse contexto que conheceu A. Schopenhauer (1788-1860), cujo pessimismo filosófico influenciou grandemente a visão da vida de Wagner e, por consequência, a estética das suas composições, tendo sido *Tristan* a primeira a manifestar essa influência. Nesta ópera, a música é dominante em relação a todos os outros elementos da obra, visto que o filósofo defendia a supremacia da música em relação a todas as outras artes, e o libreto está repleto de ideias filosóficas de Schopenhauer, como a insatisfação da vontade no mundo fenomenal, a tragédia inescapável derivada dessa vontade, a esfera metafísica do amor sexual, entre outros. Estes conceitos foram aprofundados na obra *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), de Schopenhauer, que Wagner leu e estudou intensivamente enquanto compunha *Tristan* (Magee, 1983; Millington et al., 2009).

O autor Bryan Magee (1930-2019), no capítulo XVII do seu livro *The Philosophy of Schopenhauer* (1983), onde fala sobre a influência do filósofo na obra de Wagner, compara a doutrina pessimista e fatalista de Schopenhauer à ambiguidade e tensão harmónica de *Tristan*:

O primeiro acorde de Tristão, talvez o mais famoso da história da música, contém duas dissonâncias, uma das quais é resolvida, mas a outra não; o mesmo acontece com o segundo acorde, o terceiro e o quarto; e ao longo da obra, o

desejo perpétuo do ouvido pela resolução da dissonância é, a cada momento, parcialmente satisfeito e parcialmente não. Isto prolonga-se por mais de quatro horas de música, até que, finalmente, no último acorde - quando Isolda se junta a Tristão na morte - a resolução é finalmente alcançada, e chega-se a um final completo: o desejo, na verdade tudo, para. Toda a obra é uma espécie de equivalente musical da doutrina de Schopenhauer, segundo a qual a existência é uma teia inerentemente insatisfatória de anseios, vontades e esforços, da qual a única libertação permanente é a cessação do existir.³⁶ (Magee, 1983, p. 380)

O romance extraconjugal entre Wagner e Mathilde Wesendonck, esposa de Otto Wesendonck, que floresceu em 1857, ano de início da composição de *Tristan*, foi celebrado e idealizado nessa ópera. Inclusive, os *Wesendonck Lieder* (1857-58), um conjunto de cinco canções para voz feminina e piano que Wagner compôs sobre poemas de Mathilde Wesendonck, serviram de influência para a composição de *Tristan*, tendo duas delas (“*Treibhaus*” e “*Träume*”) sido apelidadas pelo compositor de “estudos para *Tristan und Isolde*” (Millington et al., 2009, p. 9, 28).

³⁶Texto em inglês retirado da fonte original: “The very first chord of Tristan, perhaps the most famous in the history of music, contains two dissonances, one of which is then resolved but the other not; the same is true of the second chord, and the third and the fourth; and throughout the work the perpetual longing of the ear for the resolution of discord is at every moment partially satisfied and partially not. This goes on for more than four hours of music, until finally, on the very last chord—when Isolde joins Tristan in death—resolution is at long last achieved, and a full close reached: the striving, indeed everything, stops. The entire work is a sort of musical equivalent of Schopenhauer’s doctrine that existence is an inherently unsatisfiable web of longings, willings and strivings from which the only permanent liberation is the cessation of being” (Magee, 1983, p. 380).

3.2.2.2. Sinopse

A história de *Tristan und Isolde* é baseada numa lenda celta medieval, sobre o trágico romance entre Tristão, um cavaleiro bretão, e Isolda, uma princesa irlandesa. Esta lenda atingiu a sua primeira forma literária no século XII, e a versão utilizada por Wagner como base da sua ópera homónima foi a de Gottfried von Strassburg (c. 1200-1220) (Millington, 1992, p. 1). Para além de Tristão e Isolda, as restantes personagens centrais da ópera são o Rei Marke, tio de Tristão, Kurwenal, aio de Tristão, Brangäne, dama de companhia de Isolda, e Melot, um cortesão.

A ópera inicia-se a bordo do navio de Tristão, que está encarregue de escoltar a princesa Isolda até à Cornualha, onde esta se irá casar com o Rei Marke. Isolda, ressentida e ferida pelo passado, tendo descoberto que Tristão matara o seu prometido, Morold, um cavaleiro irlandês, tenta envenenar-se a si e a Tristão com uma poção mortal, mas Brangäne, sabendo da trama, troca-a por uma poção do amor. Tristão e Isolda bebem, desconhecendo que houvera uma troca, e apaixonam-se perdidamente.

Chegados à Cornualha, enquanto o Rei Marke se ausenta numa expedição de caça, Tristão e Isolda encontram-se secretamente. Brangäne tenta avisar Isolda que ela e Tristão correm perigo, visto que Melot, desleal amigo de Tristão, pretende apanhá-los em flagrante, mas Isolda ignora-a. Assim sendo, o encontro dos amantes é interrompido pelo grupo de caçadores, revelando-se o caso amoroso ao rei. Tristão, traído e desesperado, luta contra Melot, e acaba gravemente ferido.

Correndo perigo de vida, Tristão é levado por Kurwenal para o seu castelo, na Bretanha. Isolda viaja desde a Cornualha para curá-lo, a pedido de Kurwenal, mas chega tarde demais e Tristão morre nos seus braços. Pouco depois, chegam ao castelo Melot, que luta contra Kurwenal, num combate fatal para ambos, Brangäne, e o Rei Marke, que havia perdoado o casal ao descobrir que estavam sob o efeito da poção do amor. Isolda, na mais sublime glória do amor eterno, une-se a Tristão na morte (Burton, 2003).

3.2.2.3. Análise musical e estrutural

O solo de corne inglês a ser analisado nesta ópera é um dos mais emblemáticos e importantes excertos musicais para este instrumento, de todas as composições operáticas e sinfónicas que o integram. É dos mais requisitados em provas para ingressar em orquestras, e é inclusive, por vezes, tocado em recitais ou outro tipo de atuações como pequena peça a solo, pois dura cerca de três minutos e meio.

Este solo situa-se no início do Ato III, e introduz a primeira cena, no jardim do castelo da Bretanha, localizado em colinas rochosas. De um lado, vê-se as paredes altas do castelo, do outro, um miradouro, com vista para o vasto horizonte marítimo. O local parece abandonado e mal conservado. Em primeiro plano, Tristão encontra-se estendido e inanimado ao abrigo de uma grande tília, depois de ter sido ferido por Melot no fim do Ato II, e, ao seu lado, ajoelhado e atento à respiração de Tristão, encontra-se Kurwenal. No fim do prelúdio orquestral, levanta-se a cortina, revelando todo o cenário descrito, e escuta-se uma melodia triste e melancólica de um pastor, que entra em cena e coloca-se sobre o parapeito da muralha (Wagner R., 1882).

Wagner apelidou esta secção do solo de corne inglês como *Hirtenreigen*³⁷, e indica que deve ser tocada pelo oboísta em palco (como indicado na Figura 42, “*auf dem Theater*”). Este solo foi composto de modo a atingir o objetivo dramático deste ponto da narrativa: elucidar a memória de Tristão no papel que teve na morte dos seus pais (o seu pai morreu na conceção, e a mãe no parto) e, conseqüentemente, a compreensão e eventual aceitação de um destino semelhante para si e para a sua amada, Isolda. Isto é atingido, não só, através do corne inglês nesta primeira exposição do *Hirtenreigen*, mas também na subsequente recapitulação, no monólogo de Tristão “*Muss ich dich so verstehen*”³⁸, no final desta primeira cena do Ato III (Dias, 2014, p. 75).

O solo de corne inglês pode ser visualizado no trecho musical da seguinte figura:

³⁷ Dança de roda do pastor

³⁸ “Devo compreender-te desta forma”

Wagner — Tristan und Isolde

Cor inglese.

DRITTER AUFZUG.

Erste Scene.

Mässig langsam.
Lento moderato.

Der Vorhang geht auf.
The Curtain rises.

auf dem Theater.
on the Stage.

Viol. I. 12 26 5 6 7 8

p cresc. f dim. p cresc. f dim. p < sf dim.

p < f dim. p < f dim. p

cresc. dim. p molto cresc. ff dim.

p cresc. f dim. p

sf dim. p accel. cresc.

rall. a tempo p cresc. dim.

poco rall. molto rit. a tempo poco riten. a tempo accel. a tempo

Viol. I.

Figura 42 (Wagner, *Tristan und Isolde*: Cor. Inglese, ca. 1892, p. 18)

A atmosfera sombria e de dor criada pelo prelúdio do Ato III, antes da cortina levantar, pretende transmitir a quietude do estado entre vida e morte de Tristão, transitando depois para o solo de corne inglês que, como já foi referido, e segundo a visão do musicólogo Michael Dias no seu artigo ‘*You Ancient, Solemn Tune*’: *Narrative Levels of Wagner’s Hirtenreigen* (2014), é sobre a exploração e reavivação das questões do passado de Tristão, bem como a consciencialização da personagem do seu próprio destino. Como tal, existe uma quase perfeita simetria entre estas duas partes: o prelúdio é composto por 43 compassos, e o *Hirtenreigen* por 42 (Dias, 2014, p. 76).

Este interlúdio enigmático foi criticado por alguns contemporâneos de Wagner pela sua instrumentação pouco usual, pela harmonia distinta e inflexões modais, e pela sua considerável duração. Inclusive, o maestro Heinrich Dorn (1804-1892) referiu que

esta secção era adequada para um intérprete de corne inglês num hospício (Dias, 2014, pp. 75, 77).

No entanto, a composição deste interlúdio foi projetada por Wagner de forma a transmitir, na parte correspondente do enredo, exatamente o que pretendia aos ouvintes. Como tal, pode argumentar-se que existem duas características cruciais na conceção da própria melodia: as suas inflexões modais proeminentes e a forma tradicional de compasso. A combinação destas características evoca um *topos*³⁹ que remete ao “antigo”, algo necessário para evocar o passado de Tristão. Em segundo lugar, Wagner explora o *Hirtenreigen* através da monofonia, para transmitir a sensação de uma “tábua rasa” que, posteriormente, no monólogo de Tristão, veste com variadas roupagens instrumentais e harmónicas para explorar a consciência da personagem (Dias, 2014, p. 78).

A origem da melodia do *Hirtenreigen* poderá estar associada aos cantares dos gondoleiros de Veneza, que Wagner outrora ouvira nessa cidade italiana, e caracterizara como um “lamento profundo”. Esta associação folclórica entre as canções populares dos gondoleiros e a própria personagem do pastor evoca também o *topos* antigo e, como tal, a viagem até ao passado de Tristão. Para além disso, esta associação pastoral é também alcançada através da escolha do corne inglês como instrumento de destaque, tal como Wagner fez em *Tannhäuser*, o solo anteriormente analisado (Dias, 2014, pp. 78-80).

No final do prelúdio do Ato III, quando é indicada a subida da cortina (oito compassos antes da entrada do solo do corne inglês), os violinos tocam uma escala ascendente que se assemelha à escala de Fá menor harmónica (sendo a armação de clave relativa a essa escala), mas com as notas fá (tónica) e dó (dominante) omitidas (Figura 43, primeiro sistema, compassos cinco a sete), precisamente as primeiras notas tocadas na intervenção do corne inglês, que confirma a chegada a Fá menor. É de destacar o papel da nota mi natural (sensível), que é sustida pelos violoncelos nos compassos anteriormente referidos da escala ascendente dos violinos, enfatizando o carácter harmónico da escala. A partir do quinto compasso antes da entrada do corne

³⁹ Fórmula literária da retórica grega antiga

inglês, são introduzidas as notas anteriormente omitidas (fá e dó), e a escala agora assume uma direção descendente. Três compassos antes da entrada do corne inglês, os segundos violinos tocam um sol bemol que traz uma mudança singular à harmonia, e que assume, posteriormente, um importante papel no *Hirtenreigen*, evocando uma harmonia na esfera napolitana, dentro da tonalidade de Fá menor e, por vezes, no âmbito do modo frígio. Os violinos terminam a sua intervenção com uma transição para a entrada do corne inglês através de um arpejo descendente em Fá menor, confirmando a tonalidade. Estas questões analíticas podem ser observadas na Figura 43:

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, Scene 1. The score is for the 'Hirtenreigen' (Shepherd's Dance). It features the following parts and markings:

- Hr. II. in F.:** Horn in F major, with dynamics *p* and *più p*.
- Fag.:** Bassoon, with dynamics *p* and *più p*.
- Viol. I. and II.:** Violins, with dynamics *p* and *più p*. The first violin part includes the instruction *gedehnt* (stretched).
- Br.:** Trumpet, with dynamics *p* and *più p*.
- Vcl.:** Violoncello, with dynamics *p* and *più p*. A stage direction *(Hier wird der Vorhang aufgezo- gen.)* is written above this part.
- K. B.:** Double Bass, with dynamics *p* and *più p*.
- Viol. I. and II. (continued):** Violins, with dynamics *più p* and *morendo*.
- Engl. H.:** English Horn, with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. A stage direction *(auf dem Theater)* is written above this part.

Figura 43 (Wagner, *Tristan und Isolde*. Partitur: Dritter Aufzug, ca. 1912, pp. 465-466)

Outro aspeto que confere a *Hirtenreigen* uma atmosfera evocativa do passado, segundo Michael Dias, é a sua estrutura formal. Através da análise formal deste interlúdio por Alfred Lorenz (1868-1939), compositor e analista musical austríaco-alemão, que fez um estudo abrangente da forma nas óperas de Wagner, é concluído que, embora alguns elementos desta secção apresentem um carácter de improvisação, o

Hirtenreigen exhibe uma forma tradicional de compasso em três partes (AAB), chamada de forma *Bar*⁴⁰ (Dias, 2014, p. 82).

Esta forma de compasso é composta por um *Aufgesang* (canto inicial), normalmente dividido em dois *Stollen* (estrofes) e seguido de um *Abgesang* (canto posterior). No *Hirtenreigen*, as duas secções são delineadas pelo seu conteúdo temático e duração simétrica: a secção combinada dos *Stollen* (AA) e o *Abgesang* (B) possuem ambas 21 compassos de duração, como pode ser visualizado na seguinte figura, que representa a análise formal deste solo, feita por Lorenz (Dias, 2014, pp. 82-83):

The figure shows a musical score in 3/4 time, divided into three sections:

- Stollen 1 (9 mm.):** Divided into a 4-measure section labeled "The Call" (chords: i, VI, V) and a 5-measure section labeled "Triplet Motive" (chords: i, VII, VI, V/V, V).
- Stollen 2 (12 mm.):** Divided into a 4-measure section labeled ("The Call") i... and an 8-measure section labeled ("The Call" inverted) V. The section ends with a *ff* dynamic marking.
- Abgesang (21 mm.):** Divided into a 10-measure section labeled (development of "Triplet Motive") III and a 6-measure section labeled "The Wail" (chords: V, bII, V). The section ends with a 4-measure section labeled ("The Call" inverted).


Figura 44 – *Hirtenreigen*, Ato III, Cena 1, esquema da estrutura da forma *Bar* e conteúdo temático (Dias, 2014, p. 84)


Neste esquema, segundo a análise de Lorenz, o primeiro e segundo *Stollen* apresentam aberturas quase idênticas, que têm como base o motivo apelidado de “*The Call*”⁴¹. Ambos começam com uma expectativa de simetria interna, mas, no caso do *Stollen 1*, a segunda parte é prolongada um compasso pelo sol bemol, proporcionando um efeito harmónico inesperado, e no *Stollen 2*, os quatro compassos iniciais que


⁴⁰ Forma utilizada pelos *Meistersänger* dos séculos XV a XVIII nas suas canções, e adaptada por eles às canções dos seus predecessores, os *Minnesänger* dos séculos XII a XIV.


⁴¹ “O chamamento”


Legenda da Figura 45:

 - sugestão de respiração

 - destaque nas notas que compõe uma linha melódica diatónica ou em arpejo dentro da tonalidade de Fá menor;

 - destaque das notas ré natural e ré bemol (respetivamente sol natural e sol bemol em efeito real), que compõe uma dança entre a esfera da dominante da dominante (sendo sol natural o quinto grau da dominante de Fá menor, que é Dó Maior) e da sexta napolitana (que tem função de subdominante, e sendo sol bemol a nota que a define), dança esta transversal a várias secções do solo;

 - destaque dos intervalos de terceira Maior e menor, que descem até à nota ré natural (sol natural em efeito real), que intercalam as tercinas cromáticas, chegando ao campo da dominante da dominante (Sol Maior em efeito real) na linha 4, compasso 4;

 - destaque das notas si natural e ré bemol (mi natural e sol bemol em efeito real), que representam respetivamente o ênfase na sensível da escala de Fá menor harmónica, e no segundo grau napolitano.

Para além dos aspetos ligados ao fraseio melódico que estão destacados na análise supramencionada, é de destacar o contraste entre as grandes frases em *legato*, que necessitam de uma execução contínua desta técnica de forma a manter a tensão melódica e harmónica, e as tercinas com uma articulação inicialmente em *staccato*, e posteriormente em *staccatissimo*, que transmitem um progressivo aumento da energia e assertividade, bem como um carácter mais pastoral ao solo. Na linha das articulações, é igualmente importante salientar as notas em *marcato*, que revelam uma tensão harmónica, nomeadamente o sol bemol (efeito real).

O papel do corne inglês neste enigmático interlúdio, a meu ver, alia as duas principais características sonoras deste instrumento como veículos de transmissão do objetivo musical e teatral de Wagner: a sua componente pastoral, e a qualidade melancólica e de lamento. Como tal, e com grande influência da estética e pensamento de Schopenhauer, o *Hirtenreigen* foi composto na realidade diegética da ópera, mas

dentro de uma abordagem metafísica dos sonhos, como um instrumento que sonda as profundezas da memória traumática da infância de Tristão, condenando-o e à sua amada a um destino fatal, que é o único destino onde se poderão libertar da mágoa e unir-se no amor eterno (Dias, 2014, pp. 109-110).

Depois da análise feita a este solo, posso concluir que os principais desafios técnicos e interpretativos do *Hirtenreigen* são: a resistência física do oboísta, visto que é um solo longo, exigente, sem nenhuma pausa escrita na partitura, e, como tal, cabe ao intérprete uma boa gestão do *timing* das respirações, que deverão também ser feitas de forma a contribuir para o drama e a tensão pretendidos; outro desafio será a execução exata da complexidade de indicações feitas por Wagner, entre articulações, dinâmicas e indicações de andamento, mantendo as linhas das frases musicais mais longas, de forma a que o solo tenha uma continuidade lógica para os pontos de tensão e resolução pretendidos, e não soe demasiado fragmentado. Por fim, considero também fulcral a escolha da utilização do *vibrato* que, embora seja uma questão de gosto pessoal, argumento que não deverá ser demasiado frenético, devido à atmosfera pesada que é pretendida, e creio que poderá ser utilizado em notas específicas, como por exemplo em pontos de tensão harmónica, como é o caso da maior parte das vezes em que o sol bemol (efeito real) é empregue, nas notas acentuadas com *marcato*, e nas notas de duração mais longa, de forma a demarcar a presença e continuidade das mesmas.

3.2.3. *Die Walküre* (1870)

3.2.3.1. Contexto composicional

Die Walküre é uma ópera em três atos, com libreto de R. Wagner, composta entre 1852 e 1856, e estreada em 1870 no *Königliches Hof- und Nationaltheater*, em Munique. É a segunda ópera que constitui o ciclo *Der Ring des Nibelungen*⁴³. Como tal, de modo a compreender a composição de *Die Walküre*, é necessário entender o processo de criação do ciclo *Der Ring* (Millington, 1992, p. 1).

Wagner era um entusiasta da poesia heroica nórdica e alemã, nomeadamente do épico medieval alemão *Nibelungenlied*⁴⁴, do qual iniciou um esboço de uma versão em prosa em 1848. O primeiro libreto do compositor a utilizar essa versão chamava-se *Siegfrieds Tod*⁴⁵, que se tornou a base da última ópera do ciclo, *Götterdämmerung*. Wagner começou a compor a música para esse libreto em 1850, mas depressa se apercebeu que não poderia contar a morte de Siegfried, sem primeiro contar a sua vida. Em 1851, escreveu o libreto para *Der junge Siegfried*⁴⁶, mais tarde abreviado para *Siegfried*. Voltando progressivamente ao início da história desta personagem, em 1852 terminou os libretos de *Die Walküre* e, por fim, *Das Rheingold*. Após a conclusão de todo o texto, compôs as óperas pela ordem inversa. As duas primeiras foram compostas até 1856, seguindo-se de uma longa pausa para a composição de *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg*⁴⁷ (1868). Concluiu a composição de *Siegfried* em 1871 e *Götterdämmerung* em 1874, 26 anos após ter iniciado o projeto do ciclo *Der Ring* (Schwarm, 2024).

⁴³ *O Anel dos Nibelungos*: ciclo de quatro óperas escritas entre 1848 e 1874, das quais fazem parte *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*) (1869), *Die Walküre* (*As Valquírias*) (1870), *Siegfried* (1876) e *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*) (1876). A primeira vez que as quatro óperas foram apresentadas como um ciclo foi em agosto de 1876, como abertura do primeiro festival de Bayreuth, no teatro da cidade (Schwarm, 2024).

⁴⁴ *Canção dos Nibelungos*

⁴⁵ *A Morte de Siegfried*

⁴⁶ *O Jovem Siegfried*

⁴⁷ *Os Mestres Cantores de Nuremberga*

Devido à situação financeira constantemente precária de Wagner, e ao facto de que a apresentação do ciclo *Der Ring* necessitaria de um grande investimento, o compositor conduziu, ao longo dos anos, uma série de apresentações e concertos com excertos dos libretos e da música orquestral do ciclo, sendo um destes excertos a célebre “Cavalgada das Valquírias”, que inicia o último ato de *Die Walküre*. Estas apresentações, bem como o apoio financeiro de diversos mecenas, principalmente do Rei Ludwig II da Baviera, possibilitaram a estreia de várias das suas óperas entre as décadas de 1850 e 1870 e, nomeadamente, a construção da *Festspielhaus* em Bayreuth, construída de acordo com a visão específica do compositor, e a mando do Rei Ludwig II, idealizada para apresentar as *Gesamtkunstwerke*⁴⁸ de Wagner. O primeiro festival aí apresentado, que consistiu em três produções integrais do ciclo durante vários dias, atraiu algumas das figuras musicais mais conhecidas da época, como F. Liszt, P. I. Tchaikovsky, C. Saint-Saëns e A. Bruckner (Schwarm, 2024).

Die Walküre foi grandemente influenciada pelos princípios teóricos do ensaio sobre a estética do drama musical, intitulado *Oper und Drama*, que Wagner escreveu entre 1850-51. Nesta obra, o compositor defende o regresso aos ideais do drama grego, onde existe uma reunificação das artes, e pretende implementar e difundir novas técnicas de composição, particularmente os *leitmotive*, que assumem a sua mais exponencial exploração no ciclo *Der Ring*. Deste modo, em *Die Walküre*, assistimos a uma síntese orgânica entre a música e o texto (Millington, 1992, p. 7; Millington et al., 2009, pp. 6-7; Schwarm, 2024).

⁴⁸ Obras de arte total

3.2.3.2. Sinopse

O enredo da ópera *Die Walküre* foi grandemente inspirado na *Saga dos Volsungos*, uma saga épica islandesa do século XIII, com base na tradição germânica, que trata do declínio do clã Völsung (Britannica, 2024).

As personagens da ópera estão divididas em seres humanos e deuses. Os humanos são Siegmund e Sieglinde, irmãos gémeos separados à nascença (filhos de um membro da tribo Völsung e de Wotan, Deus dos deuses), e Hunding, o marido de Sieglinde. Os deuses são Wotan e Fricka, deusa do matrimónio e esposa de Wotan, e as Valquírias, filhas de Wotan e de Erda, deusa da terra e da sabedoria, que são destemidas guerreiras cuja função é levar as almas dos mais corajosos soldados mortos em batalha para *Valhalla*, o salão dos heróis, onde aguardam para lutar ao lado dos deuses no fim do mundo. A principal Valquíria, e mais querida por Wotan, é Brünnhilde, e as suas irmãs são Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde e Roßweiße (Millington, 1992).

A ópera começa com Siegmund que, perseguido por inimigos durante uma tempestade, encontra abrigo na casa de um casal desconhecido, Hunding e Sieglinde. Hunding revela que é parente dos que perseguem Siegmund, e desafia-o para um duelo na manhã seguinte. Sieglinde confia a Siegmund que se sente infeliz no casamento, e ambos estabelecem rapidamente uma conexão, percebendo que são irmãos gémeos separados à nascença. Siegmund retira a espada mágica Nothung de um tronco, que Wotan tinha lá colocado para ele, e foge com Sieglinde.

No reino dos deuses, Wotan ordena a Brünnhilde que proteja Siegmund no duelo contra Hunding. Porém, Fricka, descontente com o incesto e adultério dos irmãos Völsung, exige que Wotan puna Siegmund, obrigando-o a revogar a sua proteção. O chefe dos deuses, relutante, cede e ordena a Brünnhilde que deixe Siegmund morrer. No entanto, a valquíria testemunha o amor que Siegmund sente por Sieglinde, e decide desobedecer às ordens, indo em auxílio de Siegmund. Contudo, Wotan intervém e quebra a espada de Siegmund, resultando na sua morte. Brünnhilde foge com Sieglinde, que carrega no seu ventre Siegfried, filho de Siegmund, e futuro herói.

As Valquírias reúnem-se, prestes a cavalgar para *Valhalla* com os heróis caídos que recolheram. Entretanto, Brünnhilde chega com Sieglinde que, depois de saber que está grávida, ganha coragem para fugir com a espada Nothung, que Brünnhilde lhe dá. Por sua vez, Brünnhilde é confrontada por Wotan pela sua desobediência e, como castigo, o deus decide que a transformará numa mortal e transportá-la-á para o cimo de uma montanha rodeada de fogo, onde a valquíria permanecerá adormecida até que um destemido herói a resgate. Brünnhilde aceita a sentença, mas pede a Wotan que a cerque com uma chama tão intensa que apenas um verdadeiro herói possa atravessá-la, herói este que, mais tarde, será Siegfried (Deutsche Oper Berlin, 2024).

3.2.3.3. Análise musical e estrutural

O solo de corne inglês a analisar nesta ópera situa-se no Ato II, no fim da cena dois, depois de Brünnhilde confrontar Wotan por obedecer às ordens de Fricka e ordenar à valquíria que se assegure que Siegmund perca o duelo contra Hunding. Brünnhilde sente-se injustiçada e triste por ver o seu pai contrariar a sua própria vontade, que era, anteriormente, que Siegmund saísse vitorioso, deixando-se vergar perante Fricka. No entanto, a valquíria renega-se, tristemente, à decisão enviesada do seu pai.

Na seguinte figura, pode ser visualizado o excerto de corne inglês em questão:

Figura 46 (Wagner, *Die Walküre*: Corno Inglese, 1887, p. 9)

Neste solo, existe uma interação entre o corne inglês e a personagem de Brünnhilde, sendo estes os versos cantados por ela, bem como as indicações da ação que desempenha, retiradas do libreto (Wagner R., 1870), com a respetiva tradução para português:

So sah ich Siegvater nie,

erzürnt' ihn sonst wohl auch ein Zank.

(Sie neigt sich betrübt, und nimmt ihre

Waffen auf,

mit denen sie sich wieder rüstet.)

Schwer wiegt mir der Waffen Wucht!

Wenn nach Lust ich focht, wie waren sie leicht!

Zu böser Schlacht schleich' ich heut' so bang.

(Sie sinnt vor sich hin.)

(seufzend) Weh', mein Wälsung!

Im höchsten Leid muß dich treulos die Treue

verlassen!

(Sie wendet sich langsam dem Hintergrunde zu.)

Nunca vi o Pai da Vitória assim,

mesmo se uma disputa o enfurecesse antes.

(Ela inclina-se tristemente e pega nas suas armas,

com as quais se veste novamente.)

Estas armas parecem pesadas!

Quando eu lutava por alegria, como eram leves!

Para uma terrível batalha eu me dirijo hoje, tão angustiada.

(Reflete para consigo mesma.)

(suspirando) Ai, meu Wälsung!

Na tua maior mágoa, deve a lealdade atraiçoar-te!

(Vira-se lentamente em direção ao cenário de fundo.)

Relativamente ao contexto musical, depois da grande discussão entre Brünnhilde e Wotan, que culmina num forte efetivo orquestral, as cordas entram em *tutti* numa secção mais calma (*Langsamer*) ainda em fortíssimo e uníssono. A primeira frase constitui o *Unmuthmotiv*⁴⁹, e começa com uma apogiatura de tercina, num aparente IV grau de Lá menor, com uma linha melódica descendente e em diminuendo que parece chegar a essa tonalidade mas, aí, inicia Brünnhilde a sua intervenção *a capella* (“So sah ich Siegvater nie”), que transporta a melodia para Mi menor harmónico, com uma presença importante de ré sustenido (sensível), como se pode visualizar na Figura 47:

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Die Walküre*. It is divided into three systems. The first system shows the orchestral introduction for Violins I and II, Trombones, Violas, and Contrabasses. The tempo is marked *rallent.* and *Langsamer. (♩ = ♩)*. Dynamics include *ff* and *dim.*. The second system shows the vocal entry of Brünnhilde with the lyrics: "So sah ich Siegvater nie, er zürnt ihn sonst wohl auch ein". The third system shows the continuation of the orchestral accompaniment with dynamics *p* and *più p*, and includes the instruction "(Sie neigt sich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen sie sich wieder rüstet.) Zank?".

Figura 47 (Wagner, *Die Walküre*. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, pp. 297-298)

⁴⁹ Motivo do descontentamento

De seguida, escuta-se novamente o *Unmuthmotiv*, agora em Mi menor, entrando depois os tímpanos com um ritmo com tercinas, possivelmente para introduzir o compasso de 12/8 no compasso seguinte (visto que, até então, o compasso é de 4/4), onde o trompete baixo em Ré executa o *Walkürenmotiv*⁵⁰ em Lá menor, transmitindo a solidão e tristeza de Brünnhilde (Figura 47, terceiro sistema). Os tímpanos repetem o mesmo ritmo, e depois o trompete baixo continua a desenvolver o *Walkürenmotiv* na mesma tonalidade (Figura 48, primeiro sistema).

Entra, de novo, a soprano *a capella* (“*Schwer wiegt mir der Waffen Wucht!*”), de seguida, o motivo dos tímpanos e, depois, o *Walkürenmotiv* em Si menor, juntando-se gradualmente, ao trompete baixo, o trompete em Mi e as trompas, culminando num acorde de Si Maior com sétima da dominante (esfera da dominante da dominante de Lá menor, que é Mi Maior). Depois, intervém novamente Brünnhilde (“*Wenn nach Lust ich focht, wie waren sie leicht!*”) que introduz Mi Maior, sendo que a tonalidade Maior utilizada neste verso específico poderá expressar a leveza e felicidade que a soprano diz que sentia quando lutava com alegria. Logo após, entra o *Walkürenmotiv* em Mi Maior, tocado pelos metais e, imediatamente, Brünnhilde repõe a atmosfera menor (“*Zu böser Schlacht schleich' ich heut' so bang*”) acompanhada de uma progressão descendente de acordes nos metais, que se dirigem a uma nova secção, *Noch langsamer*⁵¹. Esta análise pode ser visualizada nas Figuras 48 e 49:

The image shows a musical score for Wagner's *Die Walküre*. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Bass Drum (Baßtrp. in D.), Snare Drum (Pk. II.), and Bass (B.). The second system includes parts for Horns (I. III. II. Hörn. in E., IV.), Trumpets (Trp. III. in E.), Bass Drum (Baßtrp. in D.), Snare Drum (Pk. II.), and Bass (B.). The lyrics "Schwer wiegt mir der Waffen Wucht!" and "Wenn nach Lust ich focht, wie waren sie" are written below the vocal lines.

Figura 48 (Wagner, *Die Walküre*. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 298)

⁵⁰ Motivo das valquírias

⁵¹ Ainda mais lento

The image shows a page of a musical score for Wagner's *Die Walküre*. It is divided into two systems. The first system (top) includes parts for Horns (I, III, II), Trumpet (III), Bass Trumpet, and Bass. The second system (bottom) includes parts for English Horn, Flutes (I, II), Bass, and Violins/Double Basses. The score is marked with various dynamics and tempo changes. The English Horn part has the instruction 'Noch langsamer.' and the Bass part has the instruction 'bang.' and the lyrics 'leicht! Zu bö - ser Schlacht schleich ich heut' so'.

Figura 49 (Wagner, *Die Walküre*. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 299)

Em *Noch langsamer*, os violoncelos e contrabaixos introduzem o *Wälsungenleidmotiv*⁵² (Figura 49, segundo sistema, compassos um a quatro) e, a meio dessa frase, intervém o corne inglês com uma melodia lírica e *legato*, com a indicação *sehr ausdrucksvoll*⁵³, na esfera da dominante de Sol Maior (Ré Maior), enquanto Brünnhilde reflete para consigo mesma, como indica a frase “*Sie sinnt vor sich hin*”, criando uma atmosfera de contemplação. O acompanhamento das primeiras duas frases do corne inglês é feito pelos fagotes, violoncelos e contrabaixos.

Relativamente a estas primeiras duas frases do solo, (Figura 50, desde o segundo compasso do primeiro sistema, até ao terceiro compasso do segundo sistema), a melodia inicia-se com uma ascensão cromática, e uma progressão harmónica dúbia, pois não encontra resolução em nenhuma tonalidade, dirigindo-se para Ré Maior, através da sua dominante (Lá Maior), na primeira frase do corne inglês. Porém, de seguida (Figura 50, primeiro sistema, compassos cinco a sete), as cordas graves repetem o *Wälsungenleidmotiv*, que aparenta estar em Sol menor, e o corne inglês inicia a sua

⁵² Motivo do sofrimento de *Wälsung* (neste caso, de Siegmund)

⁵³ Muito expressivo

segunda frase, idêntica à primeira, mas transposta um intervalo de terceira acima, juntamente com os fagotes, tocando um acorde de Mi bemol Maior (Figura 50, primeiro sistema, sexto compasso). Contudo, os violoncelos e contrabaixos terminam a sua frase com um arpejo de Mi natural diminuto (compassos seis e sete), e a segunda frase do corne inglês é concluída precisamente com um acorde dentro dessa harmonia, dando entrada à soprano (Figura 50, segundo sistema, segundo compasso) que, com um dó sustenido, acrescenta uma sétima diminuta ao acorde.

The image displays a page of an orchestral score for Wagner's *Die Walküre*. It is divided into two systems of music. The first system includes parts for English Horn (Engl. H.), Flutes (I. and II. Fag.), Bassoon (B.), and Violoncello/Double Bass (Vel. u. K. B.). The tempo markings are 'Noch langsamer.' and 'poco riten. a tempo'. The second system includes parts for English Horn (Engl. H.), Bassoon in A (Baßkl. in A.), Flutes (I. and II. Fag.), Violins (Viol. I, II, and III), Trumpet (Br.), Bassoon (B.), and Violoncello/Double Bass (Vel. u. K. B.). The tempo markings are 'poco riten. a tempo' and '(10) poco riten. a tempo'. The vocal part for the soprano is also shown at the bottom of the second system, with the lyrics 'Weh! mein Wälsung! Im höch - sten Leid muß dich treu - los die'.

Figura 50 (Wagner, *Die Walküre*. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 299)

Brünnhilde canta sobre a pena que sente da condenação de Siegmund, com o acompanhamento dos violinos (com surdina), e simultaneamente, com o *Unmuthmotiv* a ser interpretado pelas violas e pelo clarinete baixo (Figura 50, segundo sistema).

Depois da valquíria terminar a sua intervenção (*“Im höchsten Leid muß dich treulos die Treue verlassen!”*), entram as cordas graves em pianíssimo (Figura 51, segundo compasso), na tonalidade de Lá menor, com a indicação *“ausdrucksvoll, doch immer sehr leise”*⁵⁴, interpretando uma variação do *Wälungenleidmotiv*, e com acompanhamento em acordes, sempre em pianíssimo, feito pelos trombones. O corne inglês intervém no compasso a seguir, executando um *canon* da frase dos violoncelos e contrabaixos, porém, com a indicação *“sehr ausdrucksvoll und etwas hervortretend”*⁵⁵, o que indica claramente que a linha melódica do corne inglês deve sobressair.

Sehr langsam. (*sehr ausdrucksvoll und etwas hervortretend.*)

Engl. H. *p* *mf* *p*

I. *immer pp*

Pos. II. *immer pp*

III. *immer pp*

K.B. Pos. *pp*

Sehr langsam.

I. *pp*

Viol. II. *pp*

III. *pp*

Br. *pp*

B. *pp* (*Sie wendet sich langsam dem Hintergrunde zu.*)

Treue ver-las-sen.

Vcl. *pp* (*ausdrucksvoll, doch immer sehr leise.*)

K.B. *pp* (*ausdrucksvoll, doch immer sehr leise.*)

Figura 51 (Wagner, *Die Walküre*. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 300)

⁵⁴ Expressivo, mas sempre muito calmo

⁵⁵ Muito expressivo e cada vez mais proeminente

Esta parte do solo de corne inglês é constituída por dez compassos, e poderá ser dividida em duas secções (6 + 4 compassos). Nos seis primeiros compassos, existem dois pontos culminantes (nos compassos quatro e seis da Figura 51) e, no sexto compasso, a partir da apogiatura em tercina, é introduzido o *Unmuthmotiv*. Na segunda secção do solo, que se inicia no segundo compasso da Figura 52, existe uma subdivisão de 2 + 2 compassos, com uma linha melódica ascendente e descendente a cada um, entrando numa esfera harmónica ambígua, que progride em várias inversões de um acorde de Sol Maior com sétima da dominante e nona, parecendo haver, por momentos, um ínfimo sinal de esperança quando soa a tonalidade Maior no segundo compasso da Figura 52. No fim do solo do corne inglês (Figura 52, quinto compasso), escuta-se uma harmonia relativa à dominante de Lá menor, mas não se efetiva a conclusão nessa tonalidade. Ao invés disso, e até ao fim da intervenção do corne inglês, que agora assume um papel secundário, é feita uma progressão harmónica descendente que culmina num acorde de Sol suspenso diminuto com sétima diminuta, e que inicia a cena três do Ato II.

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Die Walküre*, Act II, page 300. The score is for the English Horn (Engl. H.) and other instruments. The English Horn part is the focus, starting with a melodic line in the second measure of the system. The score includes dynamics like *p*, *pp*, *cresc.*, and *p i u p*. There are also performance instructions in German: "(ohne Dämpfer.)" for Violins and "(die Dämpfer fo t.)" for the Cello/Double Bass.

Figura 52 (Wagner, *Die Walküre*. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug, ca. 1910, p. 300)

A ambiguidade harmónica e tonal deste trecho musical, através da utilização de acordes que poderiam pertencer a várias tonalidades, e a não resolução harmónica, por meio de progressões, modulações e tonicizações inesperadas, contribuem para o carácter imprevisível da música e para o sustento da tensão dramática, de forma a refletir aquilo que se passa no enredo e os estados emocionais das personagens, que são, por sua vez, o conflito interno e descontentamento de Wotan, e a desilusão, tristeza e mágoa que sente Brünnhilde. Os *leitmotive* utilizados, como o *Walkürenmotiv*, *Unmuthmotiv* e *Wälsungenleidmotiv*, contribuem para uma identificação mais intuitiva destas personagens e dos seus estados de espírito.

No que toca ao papel do corne inglês neste excerto da ópera, depois de todos os elementos analisados, pode concluir-se que evoca uma atmosfera reflexiva e de lamento, complementando as ações realizadas por Brünnhilde, nesta cena, visto que o corne inglês apenas toca quando a soprano não canta. A primeira intervenção acontece depois da indicação “*Sie sinnt vor sich hin*”⁵⁶, e a segunda intervenção é feita enquanto Brünnhilde se vira lentamente em direção ao plano de fundo (“*Sie wendet sich langsam dem Hintergrunde zu*”), indo angustiada e contrariada para a batalha de Siegmund e Hunding, na qual terá de se certificar que Siegmund não sai vitorioso.

Relativamente à interpretação e desafios técnicos deste solo, creio que é muito importante o intérprete ser claro nos principais pontos de tensão e relaxamento das diferentes frases, através da compreensão do papel do corne inglês em cada harmonia, nomeadamente quando toca uma dissonância; é também essencial a manutenção da tensão ao longo das frases, que pode ser feita através de um vibrato mais intenso e de um *legato* o mais “elástico” possível. Estas técnicas são também importantes para conceder ao solo um carácter muito expressivo, como é pedido pelo compositor.

⁵⁶ Reflete para consigo mesma

4. Conclusão

O corne inglês desempenha um papel que possui semelhanças e, ao mesmo tempo, características distintas entre os solos selecionados e analisados das óperas de Verdi e de Wagner, no que toca à evocação de ambientes extramusicais e no tratamento composicional e de interação com o enredo e as personagens das óperas, assumindo um papel mais homogêneo nas óperas de Verdi, e um pouco mais diversificado nas óperas de Wagner.

Verdi, em todos os solos analisados, atribui ao corne inglês uma interação com a soprano principal da ópera, contribuindo para atmosferas musicais com caráter de lamento, mágoa, arrependimento, melancolia ou lembrança do passado, através de linhas melódicas líricas e predominantemente em *legato*, cromatismos, tonalidades menores e indicações de caráter e dinâmicas de grande expressividade. Para além disso, nos três solos analisados, o corne inglês inicia a sua intervenção *a capella*, estando associado ao princípio ou fim de um ato.

Em *Nabucco*, o solo de corne inglês analisado integra a ária de Abigaille, no último ato da ópera, em que esta se arrepende dos seus atos cruéis e pede perdão, antes de tirar a sua própria vida. Nesse solo, o corne inglês possui um papel predominante como segunda voz da ária, interpretando de forma homorrítmica a melodia da soprano, mas transposta. Em *Un Ballo in Maschera*, o corne inglês principia o Ato II, *a capella*, e depois interage com Amelia que, de coração dividido, sôfrego e atormentado, procura a planta que irá fazer com que deixe de sentir uma paixão ilícita, havendo uma alternância do corne inglês entre frases a solo, linhas melódicas que pontuam o canto de Amelia, e vice-versa. Por fim, em *Otello*, o corne inglês inicia, mais uma vez sozinho, o Ato IV, e integra a ária em que Desdemona, angustiada, lamenta a desconfiança de seu marido relativamente à sua fidelidade, lembrando a “Canção do Salgueiro”, uma melodia triste que a aia de sua mãe lhe cantava sobre um homem que a abandonou, sendo que o corne inglês é o primeiro a introduzir esta melodia no seu solo inicial e, depois, interage com Desdemona através de intervenções em *canon* ou de repetição de pequenos motivos.

Por sua vez, Wagner, para além de um papel de lamento, melancolia e evocação do passado, atribui ao corne inglês um caráter pastoral, utilizado de forma contemplativa, jocosa ou dramática. Nos solos analisados, a parte do corne inglês está sempre intimamente ligada ao enredo da ópera e à ação em palco, e o instrumento não interage simultaneamente com os intervenientes vocais, mas sim de forma alternada, providenciando um certo destaque ao seu papel. Para além disso, os três solos analisados apresentam um emprego de técnicas composicionais distintas, expondo a complexidade musical de Wagner e, à semelhança de Verdi, o instrumento assume solos *a capella* em muitas obras do compositor, nomeadamente em dois dos solos analisados.

Em *Tannhäuser*, o solo de corne inglês é a única intervenção do instrumento em toda a ópera, na cena três do Ato II. O instrumento está diretamente ligado à personagem do pastor, que representa, na sua charamela, a primeira melodia desta cena tocada pelo corne inglês, que é executada *a capella* e atrás do palco, contribuindo para uma narrativa que se insere “dentro” da ação. Este solo é composto por duas intervenções separadas, com caracteres distintos, embora ambas numa esfera alegre e leve, sendo a primeira mais contemplativa e lírica, nomeadamente pela utilização de frases mais longas e em *legato*, e a segunda saltitante e jocosa, com um tempo e ritmos mais rápidos, e frases em *staccato*, alternando as intervenções do coro dos peregrinos. O caráter de improviso pela escrita melismática, articulações e ritmos variados, e as harmonias modais remetem para o ambiente pastoral que Wagner pretende evocar.

O solo de *Tristan und Isolde*, um dos mais emblemáticos solos para corne inglês de toda a música erudita, tal como em *Tannhäuser*, é tocado em palco e está vinculado ao papel do pastor, mas de uma forma totalmente diferente. Neste solo, o corne inglês, que toca sozinho durante três minutos e meio, assume um papel de pontuação do drama, iniciando o Ato III, onde Tristão se encontra às portas da morte. Aliando os caracteres melancólico e pastoral, este solo tem como objetivo evocar o passado conturbado de Tristão e a aceitação da sua condenação no presente, através de uma grande complexidade harmónica, com dissonâncias e harmonias modais, cromatismos, articulações variadas e indicações de tempo e dinâmica que concedem ao solo um caráter de improviso. Para além desta parte de corne inglês solo e “cénico”, Wagner também escreveu uma partitura de corne inglês que integra o efetivo orquestral.

Por último, em *Die Walküre*, o solo analisado situa-se no Ato II, final da cena dois, e, tal como Verdi, Wagner associa-o à principal soprano da ópera, a valquíria Brünnhilde, numa cena em que esta se encontra triste e angustiada pela decisão de Wotan em condenar Siegmund à morte. O corne inglês alterna as suas intervenções líricas e expressivas com as da soprano e, quando toca, há sempre uma indicação de ação da personagem, sendo que o papel do corne inglês é evocar uma atmosfera reflexiva e de lamento.

Apesar desta dissertação apenas incluir a análise de três solos de cada compositor, estes compreendem etapas de vida diferentes de cada um, são seis dos solos operáticos mais relevantes para o instrumento, de dois dos compositores que mais contribuíram para o destaque do corne inglês na música erudita do século XIX, cimentando o papel do instrumento no efetivo orquestral, e são excertos frequentemente pedidos em provas para orquestras. Para além disso, contemplam alguma variedade de composição para o instrumento dentro do repertório de cada compositor, sendo possível a perceção da versatilidade dentro do estilo composicional característico de cada um.

O principal objetivo da elaboração deste projeto, a compreensão do papel do corne inglês nas obras de Verdi e de Wagner, através da criação de um compêndio de alguns solos selecionados e analisados hermenêuticamente, análise esta auxiliada pelo contexto histórico-cultural da vida dos compositores e pela evolução organológica e orquestral do corne inglês foi, a meu ver, alcançado, construindo um guia de auxílio de interpretação artística destes solos para qualquer pessoa que queira saber mais sobre os mesmos, e principalmente para os oboístas que pretendam tocá-los com base numa compreensão contextualizada.

Para além disso, o processo de escrita desta dissertação permitiu-me adquirir competências muito úteis para uma preparação mais completa e transcendente a qualquer repertório musical, nomeadamente de excertos de provas de orquestra, através de uma maior atenção e sensibilidade ao contexto envolvente de solos que toco, conseguindo identificar mais facilmente padrões motivicos, o destaque de outras linhas melódicas, o enquadramento harmónico, entre outros fatores, permitindo uma execução mais fundamentada. Para além disso, foi igualmente útil e interessante o

aprofundamento e aquisição de conhecimento sobre as vidas pessoais e musicais de Verdi e Wagner, compositores cujas obras são, até aos dias de hoje, reconhecidas e interpretadas em todo o mundo.

A partir desta dissertação, poderão ser desenvolvidos trabalhos mais exaustivos sobre a análise de diversos solos de corne inglês, possivelmente de outros compositores, e até mesmo de solos de oboé ou de outros instrumentos com este tipo de contextualização, de modo a auxiliar um maior leque de músicos numa interpretação musical mais contextualizada e, conseqüentemente, segura e confiante.

Bibliografia

- Bärenreiter. (2016). *Berlioz, Hector: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Obtido em 6 de junho de 2024, de <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BVK1586/>
- Bate, P. (20 de 01 de 2001). Triébert family. (G. M. Online, Ed.) Obtido em 4 de junho de 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028361?rskey=y5cRct&result=5>
- Bavaria. (18 de 06 de 2020). *Die Oper Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg von Richard Wagner*. Obtido em 8 de julho de 2024, de <https://bayern-online.de/bayreuth/erleben/kultur/richard-wagner-festspiele/wagnerportal/wissen/opern/tannhaeuser/>
- Bayerische Staatsoper. (2024). *Tannhäuser*. Obtido em 9 de julho de 2024, de <https://www.staatsoper.de/en/productions/tannhaeuser>
- Berlioz, H. (1882). *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. (J. Bennett, Ed., & M. C. Clarke, Trad.) Londres : Novello, Ewer and Co. .
- Boito, A., & Verdi, G. (1989). *I Grandi de l'Opera. Otello: Dramea lirico in quattro atti* (Vol. III). Novara: De Agostini.
- Britannica. (2024). *Leitmotif*. Obtido em 1 de julho de 2024, de <https://www.britannica.com/art/leitmotif>
- Britannica. (2024). *Minnesinger*. Obtido em 5 de julho de 2024, de <https://www.britannica.com/art/minnesinger>
- Britannica. (2024). *Theobald Boehm*. Obtido em 6 de junho de 2024, de <https://www.britannica.com/biography/Theobald-Boehm>
- Britannica. (2024). *Volsunga Saga*. (J. Luebering, Ed.) Obtido em 10 de setembro de 2024, de <https://www.britannica.com/topic/Volsunga-saga>

- Britannica. (s.d.). *Accompaniment (music)*. Obtido em 11 de maio de 2024, de <https://www.britannica.com/art/accompaniment-music>
- Bühne . (09 de 01 de 2023). *Tannhäuser by Richard Wagner*. Obtido em 08 de julho de 2024, de Bühne: <https://www.buehne-magazin.com/a/tannhaeuser-von-richard-wagner>
- Burton, J. (2003). *Tristan und Isolde: Synopsis*. Obtido em 01 de setembro de 2024, de Glyndebourne: <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/explore-our-operas/explore-tristan-und-isolde/tristan-und-isolde-synopsis/>
- Cambioli, L., Bava, M., Bellelli, G., Clerici, M., Cesana, G., & Riva, M. A. (3 de Fevereiro de 2017). "Nabucco" by Giuseppe Verdi: A Case of Delirium in an Italian Romantic Opera. pp. 180-185.
- Cart, H. (3 de fevereiro de 1890). Proceedings of the Musical Association . *Richard Wagner*, pp. 63-78. Obtido em 19 de setembro de 2024, de <https://www.jstor.org/stable/765358>
- Deutsche Oper Berlin. (2024). "*Die Walküre*" - *Die Handlung*. Obtido em 11 de setembro de 2024, de Deutsche Oper Berlin: https://deutscheoperberlin.de/en_EN/die-walkuere-handlung
- Dias, M. (2014). 'You Ancient, Solemn Tune': Narrative Levels of Wagner's *Hirtenreigen*. *Musicological Explorations*, 14. pp. 75-113.
- Fisher, B. D. (2001). *Verdi's Otello*. (B. D. Fisher, Ed.) Miami , Florida : Opera Journeys .
- Frank und Meyer. (2023). *English Horn Gebr. Mönning*. Obtido em 01 de outubro de 2024, de <https://frankundmeyer.de/master-instruments/oboes/english-horn-gebr-moennig/>
- Isidewith. (2024). *Saint-Simonianism*. Obtido em 28 de junho de 2024, de <https://www.isidewith.com/ideologies/saint-simonianism>
- Magee, B. (08 de 1983). *The Philosophy of Schopenhauer*. Nova Iorque: Oxford University Press. Obtido em 26 de agosto de 2024, de <https://watermark.silverchair.com/275013373.pdf?token=AQECAHi208BE490o>

an9kkhW_Ercy7Dm3ZL_9Cf3qfKAc485ysgAAA2MwggNfBgkqhkiG9w0BBwaggg
 NQMIIDTAIBADCCA0UGCSqGSIb3DQEHATAeBgIghkgBZQMEAS4wEQQME6F9uo
 KKdz-3f3B7AgEQgIIDFtu6z__7tBg_V9vpq6JOU15E4Q-IUeLTNEIDzaiLiV1LV

Mendelsohn, G. A. (1978). Verdi the Man and Verdi the Dramatist. *19th Century Music*, 2(2), 110-142. Obtido de <https://www.jstor.org/stable/746308>

Metropolitan Opera. (2017). *What to expect from Nabucco*. Obtido em 13 de dezembro de 2023, de [chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/nabucco/nabucco.16-17.guide.pdf](https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/nabucco/nabucco.16-17.guide.pdf)

Metropolitan Opera. (2023). *Synopsis: Otello*. Obtido em 12 de dezembro de 2023, de <https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/otello/>

Miller, C. (2013). The Orchestral Rise of the English Horn. *The Double Reed*, 105-113.

Miller, V., & Liebermann, W. (1991). *Orchester-Probespiel Oboe*. Frankfurt/M.: Edition Peters.

Millington, B. (01 de 12 de 1992). Die Walküre. Obtido em 10 de setembro de 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003661?print=pdf>

Millington, B. (01 de 12 de 1992). Tristan und Isolde. (G. M. Online, Ed.) Obtido em 24 de agosto de 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000905152?print=pdf>

Millington, B., Deathridge, J., Dahlhaus, C., & Bailey, R. (15 de 05 de 2009). Wagner, (Wilhelm) Richard. (G. M. Online, Ed.) Obtido em 20 de junho de 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278269?rskey=DlaQiO&result=2>

- Opera Guide. (2023). *Synopsis: Tannhäuser*. Obtido em 4 de dezembro de 2023, de <https://opera-guide.ch/operas/tannhauser/synopsis/en/>
- Opera Online. (s.d.). *Otello*. Obtido em 14 de junho de 2024, de <https://www.operonline.com/en/items/works/otello-boito-verdi-1887>
- Page, J. K., Burgess, G., Haynes, B., & Finkelman, M. (20 de janeiro de 2001). Grove Music Online. *Oboe*. Obtido em 09 de abril de 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040450#omo-9781561592630-e-0000040450-div1-0000040450.1>
- Parker, R. (20 de 01 de 2001). Verdi, Giuseppe. Obtido em 21 janeiro de 2024, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29191>
- PBS. (2024). *Tannhäuser in Historical Context*. Obtido em 05 de julho de 2024, de Great Performances: <https://www.pbs.org/wnet/gperf/tannhauser-opera-historical-context/4781/>
- Philharmonia. (2024). *Cor Anglais*. Obtido em 03 de junho de 2024, de <https://philharmonia.co.uk/resources/instruments/cor-anglais/>
- Philharmonie de Paris: Musée de la Musique . (2024). *Hautbois ténor "Vox Humana"*. Obtido em 03 de junho de 2024, de Collections du Musée de la Musique: <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/search.aspx?SC=MUSEE&QUERY=vox+humana#description>
- Philharmonie de Paris: Musée de la Musique. (2024). *Hautbois Ténor "Oboe da Caccia"*. Obtido em 03 de junho de 2024, de Collections du Musée de la Musique: <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/search.aspx?SC=MUSEE&QUERY=vox+humana#/>
- Philharmonie de Paris: Musée de la Musique. (2024). *Taille de hautbois*. Obtido em 03 de junho de 2024, de Collections du Musée de la Musique: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0159517/taille-de-hautbois?_lg=fr-FR

- S. Howe, R. (10 de 12 de 2018). *The Woodwind Manufacture of Guillaume and Frédéric Triebert: A Re-Evaluation of Their Dating and Methods*. Conneticut. Obtido em 06 de junho de 2024, de https://digitalcommons.lib.uconn.edu/gs_theses/1041/
- Schwarm, B. (28 de 08 de 2024). *Der Ring des Nibelungen*. Obtido em 09 de setembro de 2024, de Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Der-Ring-des-Nibelungen>
- Solera, T. (outubro de 2009). *Nabucco, Musica di Giuseppe Verdi*. (A. Taverna, Ed.) Obtido em 04 de abril de 2024, de Festival Verdi: Parma e le terre di Verdi : <https://www.teatroregioparma.it/wp-content/uploads/2020/03/Libretto-Nabucco-OK.pdf>
- Stanton, R. E. (1968). *The English Horn: Its History and Development into Orchestral Music*. Denton, Texas.
- Urbanec, M. (2013). *Der Sängerkrieg auf der Wartburg und dessen Bearbeitung durch Richard Wagner und Robert Löhr*. Obtido em 08 de julho de 2024, de https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/34149/file/SG1313-07_Urbanec_Saengerkrieg_auf_der_Wartburg.pdf
- Vienna Symphonic Library. (2022). *English horn*. Obtido em 03 de abril de 2024, de <https://www.vsl.info/en/academy/woodwinds/english-horn>
- Wagner, R. (s.d.). *Tannhäuser: Opera romantica in tre atti*. Obtido em 09 de 07 de 2024, de Teatro La Fenice: <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/TANNHÄUSER-TESTO-LIBRETTO.pdf>

Bibliografia de fontes musicais

- Verdi, G. (1877). *Nabucco: Canto e Pianoforte*. Milão: Ricordi . Obtido em 21 de maio de 2024, de https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/99/IMSLP22333-PMLP51151-Nabucco_Klavierauszug.pdf
- Verdi, G. (1913). *Otello: Atto Quarto*. Milão : Ricordi. Obtido em 18 de junho de 2024, de [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP48191-PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_IV_\(full_score\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP48191-PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_IV_(full_score).pdf)
- Verdi, G. (1913). *Otello: Corno Inglese*. Milão: Ricordi. Obtido em 07 de dezembro de 2023, de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP693556-PMLP55439-03._VERDI_OTELLO_-_Oboe_1-2-English_Horn.pdf
- Verdi, G. (1914). *Un Ballo in Maschera: Corno Inglese*. Milão: Ricordi. Obtido em 09 de dezembro de 2023, de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP685637-PMLP34562-05._VERDI_BALLO_-_English_Horn.pdf
- Verdi, G. (ca. 1890). *Nabucodonosor: Corno Inglese*. Milão: Ricordi. Obtido em 06 de dezembro de 2023, de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP304049-PMLP51151-Oboes_1,2,_English_Horn.pdf
- Verdi, G. (s.d.). *Nabucco: Parte Quarta* (1 ed.). Milão: G. Ricordi. Obtido em 06 de dezembro de 2023, de [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP517013-PMLP51151-Overture_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP517013-PMLP51151-Overture_(etc).pdf)
- Verdi, G., & Somma, A. (1966). *Un Ballo in Maschera: melodramma in tre atti. Partitura*. Milão: Ricordi. Obtido em 09 de dezembro de 2023, de Staatsbibliothek Berlin: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN1752974840>
- Wagner, R. (1845). *Tanhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: Overtüre und Erster Aufzug*. Leipzig: C.F. Peters. Obtido em 28 de novembro de 2023, de

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP63656-PMLP21243-Wagner_-_Tannhäuser_-_Overture_and_Act_I.pdf

Wagner, R. (1861). *Tanhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg: English Horn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Obtido em 29 de novembro de 2023, de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP119785-PMLP21243-Eng_Horn.pdf

Wagner, R. (1887). *Die Walküre: Corno Inglese*. Mainz: B. Schott's Söhne. Obtido em 22 de novembro de 2023, de <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP65842-PMLP04725-Wagner-WWV086B.ehn.pdf>

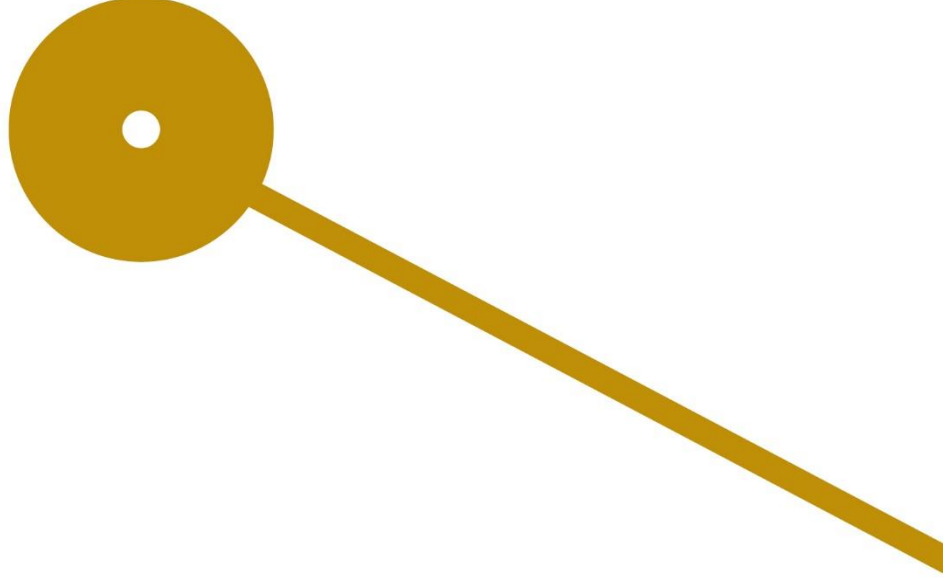
Wagner, R. (ca. 1892). *Tristan und Isolde: Cor. Inglese*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Obtido em 25 de novembro de 2023, de <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP65140-PMLP03546-Wagner-WWV090.oboe.pdf>

Wagner, R. (ca. 1910). *Die Walküre. Orchester Partitur: Zweiter Aufzug*. Leipzig: C. F. Peters. Obtido em 23 de novembro de 2023, de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP45323-PMLP04725-Act_II.pdf

Wagner, R. (ca. 1912). *Tristan und Isolde. Partitur: Dritter Aufzug*. (F. Mottl, Ed.) Leipzig: C. F. Peters. Obtido em 25 de de 2023, de http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP63748-PMLP03546-Wagner_-_Tristan_und_Isolde_-_Act_III.pdf

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS - OBOÉ

O papel do Corne Inglês nas Óperas de Verdi e de Wagner
Bárbara da Cruz Teixeira Ferreira