

Dossiê Wagner e o Teatro

Relação entre fala e gesto nas
obras de Richard Wagner.
Influência das práticas de recitação
e declamação de seu tempo¹

Martin Knust

Linnæus University (LNU), Växjö, Sweden
E-mail: martin.knust@lnu.se

Marcus Mota

Tradução

Resumo

Segue-se tradução de parte da introdução do livro *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, de Martin Knust. A obra apresenta um estudo aprofundado das relações entre ação vocal e gesto em Richard Wagner. Neste estudo, fica demonstrado como Wagner valeu-se das tradições teatrais de seu tempo para realizar suas propostas de um novo drama musical.

Palavras-chave: Richard Wagner, Declamação Teatral, Gestos.

Abstract

The following is a translation of part of the introduction to Martin Knust's Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. The book presents an in-depth study of the relationship between vocal action and gesture in Richard Wagner. It shows how Wagner drew on the theatrical traditions of his time to realize his proposals for a new musical drama.

Keywords: Richard Wagner, Theatrical Declamation, Gestures.

1 Nota do tradutor. Doravante NT} Tradução da Introdução {Einleitung} e parte inicial da tese “Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis”, do professor Martin Knust, do Departamento de Música e Arte na Linnæus University em Växjö, Suíça. Optei por colocar as obras citadas no corpo do texto em notas de rodapé.

Nota de tradução

O livro *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis* foi publicado em 2007, com nova edição em 2018, ambas pela editora Frank & Timme, sediada em Berlin². Junto da volumosa publicação de mais de 500 páginas, havia um Cd-rom com mais de 300 páginas de detalhadas análises de todas as obras dramático-musicais de Wagner³. Aliás, este foi um diferencial da pesquisa de Knust: apresentar uma extensa documentação que registra a produtividade das artes cênicas para o esclarecimento dos processos criativos e reflexivos de Richard Wagner⁴.

Originalmente, o material deste livro foi apresentado como Tese de doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Greifswald, Alemanha⁵.

Ainda sobre Wagner, além de uma série de artigos, o professor Martin Knust

2 Website da editora: <https://www.frank-timme.de/>. A obra está disponível em https://bilder.buecher.de/zusatz/22/22626/22626844_inha_1.pdf

3 Disponível em: https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/sprachvertonung_und_gestik_in_den_werken_richard_wagners-1?file=/site/assets/files/5278/isbn_978-3-86596-114-3_einzelanalysen_anhang.pdf

4 Sobre as orientações na recepção de Wagner, v. Martin Knust “Wagnerismen: Über einige Trends in der europäischen Wagnerrezeption”. In: Richard Wagner – ein einmaliger Rezeptionsfall / [ed] Berta Raposo. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014, 1, p. 11-39. Link: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783825374570_A22474735/preview-9783825374570_A22474735.pdf

5 Partes dessa investigação foram publicadas em forma de artigo, como a: Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner’s Creative Process. *19th Century Music*. 38. 3,p. 219-242, 2015; b: Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner’s Works and a Toolbox for Vocal Analysis. *Danish Musicology Online*. Special Edition (17th Nordic Musicological Congress), p. 81-105, 2016.

escreveu a biografia *Richard Wagner: ein Leben für die Bühne* {Richard Wagner: Uma vida para o palco} em 2013 (Wien, Köln, Weimar: Böhlau)⁶

Especialmente para este número especial da Revista Dramaturgias, traduz-se o sumário e a primeira parte da Introdução. Em trocas de e-mails com o autor, chegou-se à conclusão do material que seria vertido para o português⁷. Em um primeiro momento teríamos apenas algumas páginas iniciais. Com o prosseguir da leitura e em função da criteriosa e inédita escrita e argumentação de Martin Knust, ampliou-se o material traduzido, disposto sem cortes e em continuidade. Além do trabalho com a tradução, houve o cuidado com inserir notas de esclarecimento textual e referências bibliográficas.}

Sumário

Introdução 11

- a) Delimitação temática com base nos escritos de Wagner 20
- b) Visão geral da pesquisa: A recepção da obra de Wagner sob a perspectiva das artes teatrais 50

Capítulo I

Elocução, mímica e gestualidade alemãs no século XIX 81

Capítulo II

O envolvimento de Wagner com as artes teatrais de sua época

- 1. Introdução 114

6 Sobre as publicações de Martin Knust v. <https://lnu.se/en/staff/martin.knust/> No Brasil, ele publicou o artigo “The Dissemination of the ‘Gesamtkunstwerk’ around 1900. A survey” na revista *Música em Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília, , Vol. 1. 1, p. 27-52, 2009.

7 Email de 21/11/2023. “Caro Martin, além de seu artigo, tenho a seguinte ideia: como estou lendo muito sua tese, traduzi algumas partes dela para o português. Vou dar um curso completo sobre Wagner no próximo semestre para alunos de graduação. O que você acha de incluir esse material na edição especial sobre Wagner? Acho que apenas o “Einleitung”. Já traduzi tudo. Da página 11 à página 20, acho que é o suficiente. O que você acha?”. Resposta de Martin Knust, em email de 22/11/2023: “Olá, Marcus! É uma boa ideia inserir uma parte da dissertação, obrigado. Acho que a introdução pode funcionar. Talvez o leitor se pergunte quais são os resultados ao ler a introdução, por isso tenho uma ideia, a saber, se o resumo no final (pp. 411-428) poderia ajudar quando justaposto à introdução, ou se alguns resultados do resumo poderiam ser adicionados (algum tipo de resumo do resumo).” Optei pela integralidade da primeira parte da Introdução.

2. Infância e juventude (1813 - 1833) 118
3. Primeiros anos no teatro (1833 - 1839) 133
4. Paris (1839 - 1842) 151
5. Diretor Musical da corte em Dresden (1842 - 1849) 157
6. No exílio (1849 - 1860) 165
7. A relação de Wagner com o teatro alemão após o exílio (1860 - 1865) 168
8. O afastamento de Wagner da vida teatral e o projeto de Bayreuth (1865 - 1883) 174
9. Organização do teatro, representação dramática e canto na época de Wagner 184
10. Cantores e atores com os quais Wagner se envolveu 197
11. Wagner, o ator frustrado 228
12. Resumo 256

Capítulo III

Wagner Diretor Teatral

1. Introdução 261
2. Wagner como diretor de suas obras 264
3. Início: o trabalho de direção de Wagner antes de 1839 266
4. O trabalho de direção de Wagner como Kapellmeister da Corte de Dresden (1842 - 1849) 267
5. Em Zurique 270
6. A apresentação de “Tannhäuser” em Paris (1860/61) 278
7. Os ensaios de “Tristão e Isolda” em Viena (1861 - 1864) 279
8. As produções de Munique (1864 - 1868) 281
9. Ensaios de “Tannhäuser” e “Lohengrin” em Viena, 1875, e “Tristão e Isolda” em Berlim, 1876 287
10. Os ensaios para a estreia do “Anel” 290
11. Epílogo: o “Anel” de Berlim em 1881 319
12. Ensaios para a estreia de “Parsifal” 321
13. A encenação em Bayreuth após a morte de Wagner 339
14. Resumo 346

Capítulo IV

Configuração de voz e gesto

Introdução 352

Parte A: Colocando a fala em música

Temas e resumos das análises individuais 353

Parte B: Gestos como um impulso de composição 385
Resumo do capítulo IV, partes A e B
O processo de composição de Wagner - uma análise detalhada 397

Capítulo V

A arte do discurso musicado na história da música 404
Resumo final 411

Apêndice

Introdução b) 429

Capítulo I 432

Capítulo II 438

Capítulo III

1. a redução para piano de Porges de “A Valquíria” 438
2. a redução para piano de Porges de “Siegfried” 454
3. a redução para piano de Porges de “Parsifal” 470
4. fac-símile da redução para piano de Porges de “Parsifal”, p. 206 e seguintes 483

Capítulo IV, Parte A 484

Capítulo IV, Resumo das Partes A e B 484

Abreviações 485

Bibliografia 486

Índice 513

Introdução

A música de Richard Wagner é caracterizada pela arte da fala de sua época.

Essa é a tese central deste trabalho, que é comprovada em várias abordagens complementares. Em primeiro lugar, os termos-chave devem ser definidos com precisão: na Alemanha do século XIX, a arte de falar significava essencialmente recitação e declamação. Neste livro, “declamação” sempre se refere ao desempenho da fala. Na medida em que esse termo é usado no sentido de “musicar a fala”, é sempre usado com o adjetivo “musical”. Para os teóricos da performance da fala do século XIX, incluindo Wagner, a distinção de Goethe se aplicava: “recitação” é a leitura do texto, “declamação” é a execução do texto de cor⁸. A última é mais

8 Goethe. „Regeln für Schauspieler (1803)“ in: „Goethes Werke“, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Band 40, Weimar 1901, p. 139 – 168. Aqui, cita-se o § 18 em diante.

apaixonada e acompanhada de gestos, enquanto na primeira os gestos devem ser evitados e o leitor não precisa se identificar totalmente com o texto. O fato de que essa distinção teórica nem sempre foi realizada exatamente da mesma forma na prática de desempenho do século XIX será mostrado no decorrer deste trabalho.

De acordo com os teóricos do século XIX, a declamação do texto não era uma questão puramente acústica, mas uma unidade da linguagem falada e corporal.

Essa visão não é nova em termos de história cultural, mas pode ser rastreada até visões antigas. A ação performativa, ou seja, gestos, postura, passos etc., já era parte integrante da fala e da música na Grécia antiga. O termo *mousiké*, que engloba dança e música no sentido moderno, é apenas um exemplo.

O presente trabalho leva em conta o fato de que a performance da fala do século XIX é um fenômeno complexo que consiste em componentes acústicos e ópticos. A seguir, vou me referir à unidade da linguagem falada e do gesto como “arte teatral” ou “artes teatrais”. No presente trabalho, essas duas influências “não musicais” em Wagner são examinadas; “não musical” é, portanto, colocado entre aspas, porque, caso contrário, seria necessário discutir até que ponto, pelos padrões atuais, certas qualidades musicais não deveriam ser atribuídas também à performance falada. Em geral, a distinção estética entre “extramusical” e “intramusical” é encontrada principalmente no século XIX e no início do século XX; no decorrer do século XX, os padrões da música e da pesquisa musical mudaram fundamentalmente.

No entanto, tanto a arte de falar no sentido mais restrito quanto a linguagem corporal artística estão, pois, sujeitas a mudanças e, portanto, dependem da época. O repertório de gestos dos artistas profissionais e os padrões para a realização oral adequada de um texto eram diferentes no século XIX do que são hoje. A extensão dessas diferenças fica clara no Capítulo I desta pesquisa, que apresenta um breve esboço da arte teatral da época de Wagner. Somente quando as diferenças fundamentais entre as práticas de performance da época e as de hoje se tornam claras é que o propósito e a necessidade de uma investigação musicológica mais extensa se tornam evidentes. O Capítulo I é voltado principalmente para os estudos teatrais. Ele fornece apenas uma breve visão geral dos resultados das pesquisas atuais em estudos de fala e teatro, bem como algumas fontes primárias, na medida em que são relevantes para o presente trabalho. Os capítulos restantes, por outro lado, tratam de questões musicológicas. Aqui o foco está em Wagner. Este Capítulo I trata das influências da arte da fala e do gesto na vida, na estética e na obra de Wagner. O Capítulo II começa com a análise de sua biografia a partir dessa perspectiva, a fim de avaliar a extensão e a intensidade de sua influência por meio da arte teatral. Wagner cresceu em uma época e em uma área onde havia uma grande variedade de instituições e estilos teatrais. No início do século XIX, Dresden e Leipzig abrigavam artistas e teóricos da palavra falada em nível suprarregional, arte e teorias as quais o jovem Wagner já tinha acesso. Como ele foi influenciado por todos os lados, seu ambiente

declamatório e recitativo deve ser mostrado em sua totalidade. Sendo a família de Wagner composta por atores e cantores, é claro que se pode presumir que as influências do teatro eram particularmente prováveis. KRÖPLIN (1989) e ROCH (1984) perceberam corretamente uma tendência decidida em direção ao teatro na vida de Wagner⁹, mas geralmente equipararam o termo “teatral” - como foi frequentemente o caso nas polêmicas de Wagner após Nietzsche - com os termos “inautêntico”, “artificial” etc. em um sentido moralmente pejorativo¹⁰. Na pesquisa sobre Wagner, essa equação tem até agora obscurecido a visão da natureza objetiva do “teatral” que teve efeito sobre ele. KRÖPLIN, por exemplo, não reconhece a formação teatral de Wagner por meio de seu histórico familiar¹¹. Até mesmo as questões mais fundamentais ainda estão aguardando resposta, como, por exemplo, se Wagner permaneceu ligado ao teatro como beneficiário durante toda a sua vida. Anteriormente, supunha-se que seu envolvimento com o teatro era contínuo¹². Como esta pesquisa mostra, o oposto foi o caso.

Tanto o exame de sua biografia quanto a avaliação de seus escritos confirmam a intensa influência do teatro sobre a personalidade e a estética de Wagner, presumida por KRÖPLIN e ROCH. Além disso, as investigações de ambos revelam um importante desiderato na pesquisa de Wagner: se é indiscutível que o teatro teve uma forte influência na vida e no pensamento de Wagner, o que dizer de sua obra? Até que ponto a prática contemporânea da performance deixou sua marca?

Meu trabalho aborda essa questão crucial de três maneiras:

1. Até que ponto a literatura e a pesquisa sobre Wagner registraram influências das artes teatrais em sua obra? Essa é a pergunta apresentada pela visão geral da pesquisa nesta introdução. De particular importância é a avaliação da literatura wagneriana mais antiga, pois seus contemporâneos ainda se deparavam com a mesma prática de performance teatral que Wagner. Devido à natureza temporalizada [*Zeitbedingtheit*] do discurso e dos gestos elaborados, somente seus contemporâneos tiveram a oportunidade de comparar seu trabalho com as práticas oratórias e teatrais da época.
2. Wagner não era apenas um poeta e compositor, mas também um diretor de suas obras. Dessa forma, ele tentou estabelecer uma tradição firme de prática de desempenho cênico para sua obra, juntamente com uma tradição musical.

9 KRÖPLIN(1989): Eckart Kröplin: “Richard Wagners theatralisches Leben und lebendiges Theater”{ A vida teatral e o teatro da vida de Richard Wagner}, Leipzig, 1989

ROCH (1984): Eckhart Roch: “Das Leben als Drama – Strukturen und Strategien in Leben und Werk Richard Wagners { A vida como drama. Estruturas e estratégias na vida e na obra de Richard Wagner}.” . Dissertação, inédita, Berlin, 1984.

10 KRÖPLIN (1989), p. 11. “Unnormal, maßlos und künstlich erscheint dieses ‚Leben als Drama‘, {“Essa ‘vida como drama’ parece anormal, excessiva e artificial} ”(ROCH,1984, p. 386).

11 KRÖPLIN (1989), p. 107 em diante.

12 BAUER (1996), p. . 230. Oswald Georg Bauer: “Richard Wagner geht ins Theater: Eindrücke, Erfahrungen, Reflexionen und der Weg nach Bayreuth { Richard Wagner vai ao teatro: Impressões, experiências, reflexões e o caminho para Bayreuth }”, Bayreuth, 1996.

Dada sua extensa atividade como diretor, pode-se presumir que ele tinha em mente uma realização teatral muito específica de suas obras. O presente trabalho é o primeiro a analisar todos os documentos disponíveis sobre o trabalho de Wagner como diretor, na medida em que eles provêm com certeza de fontes de primeira mão. Isso é feito no Capítulo III, que examina se Wagner usava certos expedientes constantes em sua direção de palco, ou seja, se essa direção de palco era metodicamente consistente em si mesma, ou se mudanças em seus procedimentos podem ser comprovadas e, por fim, como sua direção de atores pode ser relacionada à prática contemporânea de atuação teatral. Se determinados padrões surgirem, uma análise de sua música poderá se basear neles. Dessa forma, é investigada a questão fundamental de se e como as direções de palco podem comentar sua música e, possivelmente, até mesmo lançar luz sobre sua estrutura. Se elas podem “explicar” sua música de fato ainda não foi esclarecido de forma rudimentar. WIESMANN 1985, por exemplo, foi fundamentalmente cético em sua resposta à pergunta “A partitura é um livro do diretor?”¹³: Em nenhuma circunstância a música de Wagner deve ser mal interpretada como uma direção de palco sonora.

3. Após ter sido demonstrado na introdução deste trabalho e no Capítulo III que tanto Wagner quanto seus contemporâneos atestam a influência da arte da fala da época em sua música e que sua música é, de fato, em grande parte, nada mais do que direções sonoras de palco, o Capítulo IV se concentra na obra em si. Se Wagner cancelou a performance falada em sua música, essa influência deve ser evidente em suas vozes cantadas. Isso coloca em foco a configuração da fala em Wagner. Ao analisar suas obras, dois requisitos primordiais devem ser eliminados: Em primeiro lugar, ainda não existe um método analítico que possa revelar a semelhança das linhas vocais com a fala. Esse método será desenvolvido no Capítulo IV. Em segundo lugar, as configurações de fala de Wagner quase não foram pesquisadas até o momento. Os poucos tratados abrangentes sobre o assunto cobrem apenas uma parte de suas obras (consulte o Capítulo IV, Parte A). Além disso, todos esses trabalhos, com uma exceção, tratam de apenas uma obra, e isso de forma isolada: normalmente, nem outras obras nem outros trabalhos sobre a melodia vocal de Wagner são discutidos. Por esse motivo, os desenvolvimentos na configuração vocal em Wagner não foram sequer esboçados. Como se pode presumir que se desenvolveu - como sua técnica de instrumentação ou sua harmonia, por exemplo - a questão levantada com relação ao material musical deve ser especificada: A arte da fala foi decisiva para sua configuração de fala em todas as obras ou é possível registrar

13 Sigrid Wiesmann. “Ist die Partitur ein Regiebuch? Einige Bemerkungen zu Tannhäuser, Erster Akt.” { A partitura é um livro de direção? Algumas observações sobre *Tannhäuser*, Ato I}” In: DAHLHAUS/VOSS, p. 212 e seguintes. Referência a Carl Dahlhaus und Egon Voss (orgs). Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983. Mainz. Schott, 1985.

desenvolvimentos nesse aspecto? Em outras palavras: em quais obras a influência da arte da fala é particularmente enfatizada e em quais ela desempenha um papel menor? Que princípios guiaram Wagner em sua ambientação da fala? Será que ele partiu da orquestra ao compor e simplesmente adicionou o componente vocal mais tarde, como afirmaram alguns de seus contemporâneos?¹⁴ Ou ele fez exatamente o oposto? Para responder a essa pergunta, é necessário analisar o repertório musical-dramático completo de Wagner. Além de analisar cada obra em si, ou seja, avaliar o produto final escrito de seu trabalho de composição, a sua gênese também deve ser levada em consideração. As subseções 1.b). nas análises individuais deste capítulo formam uma contribuição para a pesquisa do esboço em Wagner. Aqui, pela primeira vez, os esboços do repertório musical-teatral completo de Wagner são analisados e o desenvolvimento de sua técnica de esboço é delineado. Até agora, um estudo comparativo desse tipo só existia para as obras posteriores a “Lohengrin”¹⁵.

Essa análise abrangente da configuração da linguagem de toda a sua obra forma a Parte A do Capítulo IV. Na Parte B, seguindo as linhas vocais usadas na Parte A para demonstrar as influências linguísticas e gestuais, a importância do gesto no processo de composição será agora analisada com base nos resultados obtidos no Capítulo III. Como já ficou claro no Capítulo III, o lugar onde Wagner fixou a maioria dos gestos que exigiu foi no acompanhamento orquestral.

A introdução e os quatro primeiros capítulos deste trabalho demonstram de várias maneiras que e como a música de Wagner é caracterizada pela arte da fala e pelo gesto. Por fim, em uma breve visão geral da história da música, Capítulo V, o significado das artes teatrais na história do teatro musical será delineado a fim de esclarecer se Wagner estava sozinho em seu processo de composição, se possivelmente tinha modelos para ele ou se encontrou imitadores.

No que diz respeito à pesquisa musicológica no sentido mais restrito, o volume da literatura sobre Wagner é mais manejável do que se poderia esperar: se fizermos um levantamento da literatura sobre Wagner do século XX, nota-se que os escritos sobre sua música constituem quase a menor parte¹⁶. Deve-se

14 V. adiante Capítulo IV, Parte A, Seção 171.b

15 Robert Bailey: „The Evolution of Wagner’s Compositional Procedure after Lohengrin“ in: „International Musicological Society: Report of the Eleventh Congress Copenhagen“, Bd. I, Henrik Glahn, Søren Sørensen und Peter Ryom(orgs.). Kopenhagen 1972, p. 240 – 246 .

16 KONRAD (em: KONRAD/VOSS, p. 11); Ulrich Konrad und Egon Voss (Hg.): „Der ‚Komponist‘ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000“, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2003. Essa afirmação é apoiada por uma olhada nas bibliografias sobre Wagner como BARTH (Herbert Barth: „Internationale Wagner-Bibliographie: 1945 – 55“, Bayreuth, 1956; „1956 – 60“, 1961; „1961 – 66“, 1968; „1967 – 68“, 1979); SAFFLE (Michael Saffle: „Richard Wagner – a Guide to Research“, New York/London 2002) e em MAYER (Hans Mayer: „Richard Wagner mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“, Reinbek,1998), p. 173 e seguintes.

ter em mente que os primeiros artigos sobre sua obra apareceram durante a vida de Wagner e não devem ser considerados totalmente antiquados. Por exemplo, a pesquisa sobre Wagner mais antiga, até cerca de 1920, provou ser muito mais produtiva do que a nova pesquisa (veja b). Nem sempre é fácil decidir se um texto deve ser considerado uma fonte primária ou uma contribuição de pesquisa.

Tentei fazer essa distinção: Os escritos que são exclusivamente de caráter documental, como os de Theodor Uhlig, não são abreviados com letras maiúsculas. Isso é feito apenas para aqueles que devem ser considerados claramente como trabalhos científicos discutíveis, mesmo que tenham mais de 100 anos, como KIRSTEN¹⁷. Como regra geral, qualquer coisa publicada antes de 1900 tem mais probabilidade de ser uma fonte; qualquer coisa publicada após essa data que atenda aos requisitos metodológicos atuais é considerada pesquisa.

Desde o final da década de 1960, a pesquisa retornou apenas hesitantemente à obra de Wagner, que foi mal utilizada pelo regime nazista. O trabalho de Carl DAHLHAUS, em particular, forneceu impulsos decisivos nesses anos¹⁸. Nos anos setenta, o trabalho acadêmico mais intenso sobre Wagner começou novamente. Além de inúmeros estudos detalhados, surgiram novamente tratados mais extensos, e foi também nessa época que a música de Wagner foi analisada pela primeira vez usando métodos modernos, por exemplo, nas obras de BREIGS. Três coisas são características dessa preocupação analítica renovada com sua música:

1. as análises de sua música são limitadas quase que exclusivamente ao componente orquestral. As configurações de fala de Wagner, por outro lado, ainda são em grande parte terra incógnita. Esse favorecimento de sua música orquestral na pesquisa pode ser observado durante todo o século XX.

Mesmo entre os céticos de Wagner, suas habilidades instrumentais pioneiras e inovações harmônicas são incontestáveis¹⁹. Nesse aspecto, a música de Wagner tornou-se um modelo para os compositores que se consideravam “wagnerianos”, como Richard Strauss, Gustav Mahler e Hans Pfitzner. Obviamente, o impacto de Wagner na história da composição também determinou a percepção acadêmica de sua obra. Os muitos estudos sobre a forma de sua música, a harmonia avançada de Tristão em particular ou a notória “técnica do leitmotiv” - um termo que é totalmente evitado neste trabalho porque obscurece mais do que explica - dão a impressão de que o componente orquestral é a verdadeira

17 Rudolf Kirsten: “Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagners ‚Parsifal‘”. Annaberg 1907

18 Como DANUSER corretamente enfatiza, DAHLHAUS dedicou uma parte considerável de seu trabalho acadêmico à música e à estética de Wagner. (Posfácio de DAHLHAUS (2004), p. 699). Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften Band VII: 19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. Hermann Danuser(org.). Laaber 2004

19 Por exemplo, ADORNO, p. 73 e seguintes. Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner.*, München / Zürich 1964

substância da música de Wagner²⁰. Portanto, é compreensível que as seções instrumentais tenham sido pesquisadas com muito mais intensidade do que o restante de suas obras. Wagner canta quase constantemente. Com exceção de algumas ilhas instrumentais, suas obras - com exceção das introduções instrumentais - consistem em um fluxo ininterrupto de música vocal com acompanhamento orquestral. Talvez não seja exagero enfatizar o fato de que Wagner não era apenas um compositor instrumental, mas, acima de tudo, um compositor vocal.

Não há dúvida de que Wagner deve sua posição na história da música à avançada linguagem orquestral de suas obras. O fato de o presente trabalho se concentrar exclusivamente nas configurações vocais não tem a intenção de negar o valor dos estudos musicológicos dos componentes orquestrais de suas obras. Deve-se observar que suas partes vocais foram até agora ofuscadas por sua orquestra nas pesquisas, o que não era tão claramente o caso na recepção anterior de Wagner. Infelizmente, por razões de espaço, não é possível neste trabalho entrar em mais detalhes sobre a orquestra em Wagner, embora as descobertas deste estudo - por exemplo, sobre a relação entre a voz cantada/textura orquestral ou gestos/ritmos orquestrais - certamente poderiam ser úteis para pesquisas futuras.

Várias perguntas no campo das configurações de fala de Wagner ainda não foram respondidas. Nem mesmo a questão fundamental de como a parte da voz em Wagner se relaciona com o cenário orquestral - se ela faz parte dele ou, como na ópera do início do século XIX, se está acima dele ou, como no melodrama, como se estivesse ao lado dele - foi respondida mesmo que de forma rudimentar.

Um teorema estabelecido - quase poderíamos falar de um axioma - na pesquisa de Wagner é a derivação de seu *Sprechgesang* do recitativo *accompagnato*²¹. Essa afirmação pode ser encontrada em toda a literatura sobre Wagner (ver b), sem que haja qualquer trabalho até o momento que a comprove com base no material musical. Portanto, é essencial que essa tese seja analisada na parte analítica do presente trabalho e que sua validade seja posta à prova.

2. Todos os estudos sobre a música de Wagner publicados desde 1945 se limitaram a pequenos trechos relativamente claros de suas obras ou a certas

20 DAHLHAUS, por exemplo, afirma isso em “Das Musikdrama als symphonische Oper” (1978): “Na medida em que a substância musical é expressa principalmente na ‘melodia orquestral’, no tecido leitmotiv, o canto pode assumir a forma de uma declamação expressiva em vez de ter que ser ‘melódico’ no sentido convencional, no qual o drama é capaz de se realizar como um diálogo”. (DAHLHAUS (2004), p. 445 e seguintes.)

21 NT. “Sprechgesang” diz respeito a um canto-falado, que explora o espaço e as tensões entre a fala e o canto. Já o recitativo *accompagnato* ou *stromentato* é escrito para orquestra, sendo menos improvisado e declamatório que o recitativo *secco*. Em todos os casos, a proposta é aproximar de algum modo o canto da fala cotidiana ou de construir essa situação da personagem inserida em um contexto de cena imediato, ordinário.

características de uma obra. Pesquisas recentes não analisaram sua obra como um todo:

“O grande retrato geral moderno da obra de Wagner, digno de seu tema em uma perspectiva musicológica, ainda não foi escrito²²”.

A razão para essa limitação a estudos detalhados pode estar em uma suspeita fundamental de análises totais, como as de Alfred LORENZ. No entanto, para definir com precisão a área em que as influências gestuais e linguísticas se tornam visíveis na obra de Wagner, as obras inteiras devem sempre ser analisadas no presente trabalho. Isso é necessário porque o cenário de fala solista, que analisarei somente, domina as obras de Wagner depois de “Rienzi”. Somente um procedimento espacialmente abrangente como esse pode fornecer informações sobre a relevância quantitativa das influências teatrais na música. Por motivos de espaço, foi necessário omitir uma análise de sua música vocal não teatral, de modo que “Das Liebesmahl der Apostel” WWV 69 ou Wesendoncklieder WWV 91, por exemplo, são irrelevantes para o desenvolvimento composicional de Wagner, devendo ser consideradas inquestionavelmente como obras secundárias.

3. Estudos musicológicos sérios das obras de Wagner geralmente permanecem imanentes à musicologia. Como resultado, eles não fazem justiça à multifuncionalidade de sua música, como já foi estabelecido várias vezes na pesquisa.

DEATHRIDGE afirma, com razão, que “o distanciamento da musicologia do mundano’ ... não é mais evidente em nenhum outro lugar do que nos estudos musicológicos sobre o tema nitidamente multifacetado de Wagner”²³. VOSS enfatiza que essa pesquisa imanente deve perder seu objeto: “Não se faz justiça à música de Wagner se quisermos entendê-la apenas em seus próprios termos. Wagner é o principal exemplo de um artista que transgride conscientemente os limites, e sua arte cênica é, portanto, o caso exemplar de um tema para pesquisa interdisciplinar”²⁴. BORCHMEYER recentemente exigiu: “O pesquisador ideal - na verdade, o único apropriado - de Wagner seria alguém que possuísse a mesma competência nos campos da musicologia, literatura e estudos teatrais²⁵”.

A pesquisa sobre Wagner, portanto, significa, eo ipso, pesquisa interdisciplinar²⁶. Este trabalho tenta contribuir para isso ao incorporar descobertas de estudos de discurso e teatro em suas investigações musicológicas. Wagner não era

22 BORCHMEYER (In: Mf, 58. (2005), H. 1, p. 99).

23 WAPNEWSKI, p. 805. Ulrich Müller e Peter Wapnewski (orgs.) *Richard-Wagner- Handbuch*, Stuttgart 1986. NT. obra foi traduzida e adaptada para o inglês em 1992 por John Deathridge e publicada pela Harvard University Press.

24 KONRAD/VOSS, p. 18. Ulrich Konrad und Egon Voss (orgs.): *Der ‘Komponist’ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*. Symposion Würzburg 2000, Wiesbaden/Leipzig/Paris, 2003.

25 BORCHMEYER (in: Mf, 58. Jg. (2005), H. 1, p. 100).

26 NT. Expressão latina utilizada em textos filosóficos e jurídicos e similar a *ipso facto*. “exatamente por isso”, “por esse mesmo”.

apenas um compositor, mas também um libretista de suas obras. Até agora, esse fato foi reconhecido pela pesquisa de Wagner de tal forma que o texto vocal ou a música funcionaram como um componente estruturante, mas quase nunca ambos em combinação, em seu efeito combinado²⁷. As declarações teóricas de Wagner, por exemplo, em “A obra de arte do futuro” ou “Ópera e Drama”, que tratam detalhadamente da interação do texto e da música - muito mais extensivamente do que, por exemplo, o papel da música orquestral - quase não foram analisadas nesse contexto. Acima de tudo, Wagner amplia o papel do gesto em suas observações estéticas.

Qual é a contribuição positiva e construtiva da minha pesquisa? Ela pode ser resumida em algumas frases: minha abordagem ao analisar a obra de Wagner do ponto de vista das influências recitativas ou declamatórias contemporâneas pode explicar a forma musical das obras, especialmente em seu período criativo intermediário. A forma das obras de Wagner não pode ser compreendida apenas pela aplicação do repertório musical tradicional de formas. Esta obra também fornece ao leitor informações sobre o processo criativo absolutamente específico de Wagner, pois revela o impulso criativo e a abordagem composicional de Wagner em seus dramas musicais, nos quais muito “extramusical” está envolvido²⁸. A natureza altamente específica da rotina de trabalho, da criação e do conceito de composição de Wagner emergirá claramente por meio da abordagem interdisciplinar.

Na seção seguinte da introdução, o tópico desta tese será especificado. Para isso, buscam-se pistas nos escritos teóricos de Wagner. Segue-se uma visão geral da pesquisa sobre as questões centrais deste livro, ou seja, um esboço dos estudos sobre a configuração da fala, na medida em que lidam com as influências das artes teatrais e do gesto em Wagner. As teses e os resultados de pesquisa formulados na literatura wagneriana sobre esse assunto já têm sua própria história reveladora. O restante da literatura atual sobre a configuração de fala de Wagner será apresentado no Capítulo IV.

Antecipando: não há muitos resultados de pesquisa recentes nos quais minha pesquisa poderia ter se baseado. A razão para isso, no caso das investigações e reflexões sobre a ambientação da fala, está na concentração anterior em questões da relação palavra-som, a influência do texto vocal como tal na ambientação.

27 Um exemplo atual do primeiro é a investigação de JACOBS sobre a “arquitetura” de “Parsifal” Livro didático que aborda apenas a música de forma seletiva. Heiko Jacobs: *Die dramaturgische Konstruktion des Parsifal von Richard Wagner. Von der Architektur der Partitur zur Architektur auf der Bühne* (Diss.), Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Brüssel, 2002.

28 Refiro-me a todas as obras criadas após “Lohengrin” como “drama musical”. Embora Wagner tenha se oposto a esse termo, seus comentários em “Über die Benennung ‘Musikdrama’” (GS IX, p. 302) são tão pouco convincentes, tanto logicamente quanto em termos de conteúdo, que ele não conseguiu impedir a naturalização desse termo.

Entretanto, essa questão é de importância secundária para o presente trabalho. Aqui há uma maior preocupação com o texto na forma falada e cantada e como essas duas formas se relacionavam durante a vida de Wagner.

Os relatos musicológicos e, acima de tudo, histórico-musicais da relação entre música e gesto são um desiderato geral. O presente trabalho contém o primeiro relato detalhado do gesto no teatro musical do século XIX, embora estritamente limitado ao seu tema: Wagner e sua direção de cena. DAHLHAUS já havia formulado que o gesto é de importância eminente na estética de Wagner, mas não desenvolveu mais essa ideia nem a aplicou analiticamente à obra. Em “Richard Wagner’s Musikdramen”, fala-se de “Wagner, cuja imaginação musical era sempre, ao mesmo tempo, uma imaginação cênica”²⁹. Para Wagner, no entanto, “cena” era sinônimo de gesto performático.

“Wagner tendia a enfatizar menos o momento textual do que o momento mítico-cênico no drama [...]. A hierarquia das artes, conforme estabelecida na estética clássica [...] foi invertida por Wagner, cuja filosofia da arte trai o artista teatral a todo momento. A representação mímico-cênica, na estética tradicional um mero apêndice, aparece ... mais distintamente como ‘arte’; a música fica ... no centro³⁰.”

Se a mímica, ou seja, a representação dramática, é considerada tão importante em Wagner, até agora não houve nem mesmo uma confirmação analítica rudimentar desse fato. A visão de DAHLHAUS não se tornou de forma alguma um conhecimento comum, mas é fundamentalmente questionada atualmente (ver b). Portanto, é necessário esclarecer se e como as impressões gestuais podem ser determinadas analiticamente.

a) Delimitação temática com base nos escritos de Wagner

Nesta seção, o desenvolvimento das visões de Wagner sobre recitação, declamação e gesto será traçado com a ajuda de seus escritos teóricos, especialmente onde suas considerações estéticas formam as premissas para a técnica de composição de suas obras. Ao examinar o material musical, ficará claro (consulte o Capítulo IV) que Wagner também se expressa sobre sua abordagem composicional em declarações que foram anteriormente interpretadas como declarações estéticas generalizadas.

Uma olhada em seus escritos teóricos mostra o quanto o pensamento teórico de Wagner estava voltado para o teatro, não apenas em termos de conteúdo, mas também em termos de forma. Em sua análise de um texto de amostra de “A obra de arte do futuro”, ROCH se refere à “concepção dramática”

29 DAHLHAUS (2004), p. 232.

30 DAHLHAUS (1990), p. 12 e seguintes; cf. DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 77. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Kassel/Basel/London/New York 1990. Carl Dahlhaus e John Deathridge: *Wagner*, Stuttgart/Weimar, 1994. Tradução para o português de Marija M. Bezerra: *Wagner*. Série The New Grove. L&PM, 1984.

nas estruturas de argumentação de Wagner, que caracteriza todos os seus escritos teóricos³¹.

ROCH afirmou: “As categorias ‘atuam’ no texto de Wagner como figuras humanizadas”, o “drama” dá estrutura a seus textos teóricos³². Para isso, ele pode se referir corretamente a uma declaração de Wagner, que disse na concepção de seu trabalho “Heldentum und Christentum” que “ele sempre seduz como um dramaturgo, dividindo seu trabalho em atos.³³” A estrutura de argumentação de Wagner baseia-se na construção de categorias opostas, em que o meio de seu processo teórico é menos o desenvolvimento dessas categorias do que a própria oposição, que, por sua vez, é então - quase dramaticamente - levada a uma solução “surpreendente”³⁴.

Dessa forma, não apenas sua atividade criativa, mas também seu pensamento se movia em categorias dramáticas e, portanto, teatrais.

A obra teórica de Wagner, que será analisada nesta seção, prova ser uma fonte rica para questões de prática de desempenho teatral no século XIX. Sua estética ainda não foi analisada sob esse aspecto. Suas declarações sobre declamação, recitação, mímica e gestos serão analisadas, principalmente, é claro, na medida em que fornecem informações sobre seu trabalho, e suas opiniões sobre a configuração da fala também serão examinadas. Vistas da perspectiva da ambientação da fala e do gesto, suas teorias provam ser bastante contingentes, o que não é evidente, porque as visões estéticas de Wagner, conforme ele as definiu em seus escritos, não formam um sistema, como ele mesmo enfatizou, quando vistas como um todo³⁵. Ele não se via como um teórico e reconhecia seus déficits em termos metodológicos³⁶.

Os conceitos centrais de sua estética, que muitas vezes são usados de forma absolutamente específica, também precisam ser abordados. Esses são os termos cunhados por Wagner, como “arte da transição” ou “improvisação mímica fixa”, mas também termos ostensivamente gerais, como “melodia” e “drama”. Por um

31 ROCH,1984, p. 27 e seguintes.

32 ROCH,1984, p. 25 e seguintes.

33 Registro datado de 21.VI.1881 (CT II, p. 752). NT. Entrada dos *Diários de Cosima*, que possuem registros entre 1869 e 1883.

34 ROCH,1984, p.19 e seguintes.

35 “[...] escapei da tentação [ao compilar a GS] de compilar meus escritos artísticos dispersos de tal forma que eles pudessem ter a aparência de um verdadeiro sistema científico” (introdução à GS I (GS I, p. IV)). NT. Palavras de Wagner na introdução de suas obras completas, *Gesammelte Schriften*, publicado em 1871. De fato, GS é uma abreviação de *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, que envolvia a publicação supervisionada por Wagner tanto de suas obras discursivas quanto de suas obras literárias (libretos). Foram nove volumes publicados entre 1781 e 1883, ano da morte de Wagner. Posteriormente, uma edição ampliada, a *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, em 16 volumes foi publicada entre 1911 e 1914. Está em curso a publicação de uma edição crítica das obras de Wagner. V. <https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/forschung/richard-wagner-schriften/wagner-schriften-verzeichnis/>

36 GS VII, p. 113.

lado, o conteúdo ou a gama de significados dos respectivos termos deve ser definido. Em segundo lugar, a relevância desses termos para o pensamento e o trabalho de Wagner deve ser esclarecida.

Embora os textos de Wagner tenham sido escritos por um dramaturgo comprovado e bem-sucedido, quase nunca foram analisados por estudiosos do teatro, e os musicólogos também têm relutado bastante em estudá-los. As obras de DAHLHAUS e KROPFINGER, que já têm mais de 20 anos, ainda não foram seguidas por nada de igual valor. Além disso, ainda não há uma edição crítica completa de seus escritos³⁷.

Portanto, ainda dependemos do GS I-X. Existem edições críticas individuais apenas para “Ópera e Drama” (KROPFINGER) e algumas obras menores³⁸.

Os escritos de Wagner apresentam tarefas difíceis para o intérprete. O contexto exato de algumas de suas declarações é muitas vezes difícil de determinar. Wagner tem a peculiaridade de falar frequentemente em alusões que só podem ser compreendidas com um conhecimento preciso de sua biografia. Além disso, há o incômodo estilo de chancelaria em que seus escritos, especialmente os intermediários, são redigidos. Além disso, os termos individuais são frequentemente usados de uma forma que se tornou incomum no uso linguístico atual. Com exceção de DAHLHAUS, no entanto, nenhuma tentativa foi feita em pesquisas recentes para examinar mais detalhadamente o uso específico, às vezes altamente idiossincrático, de termos centrais individuais na estética de Wagner, como “drama”, “melodia”, etc. O significado de termos-chave individuais na nomenclatura de Wagner pode ser revelado comparando seus escritos com declarações em conversas e cartas.

Uma razão importante pela qual a pesquisa histórica musical até agora tem lidado menos com os escritos de Wagner do que eles merecem - mesmo seus principais escritos artísticos de Zurique não são exceção³⁹ - é que muito poucos deles lidam em profundidade com questões musicais⁴⁰. No entanto, em todos os seus escritos mais extensos, desde seus primeiros artigos até o final de sua vida, Wagner trata extensivamente do tema do teatro, o que, obviamente,

37 “Uma análise e interpretação acadêmica dos escritos de Wagner, que ainda está faltando [...], teria, no entanto, que levar em conta que a base filológica é frágil: uma edição autêntica dos escritos ainda não existe.” (DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 71).

38 Por exemplo, LIPPMANN; a primeira impressão do “Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern” de Wagner está disponível em fac-símile. Richard Wagner: “Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern”, Faksimile, Nachwort von Christa Jost, Tutzing 1998. NT. “Richard Wagner: “Relatório para Sua Majestade o Rei Ludwig II da Baviera”, fac-símile, posfácio de Christa Jost, Tutzing 1998 “.

39 FRANKE, p. 13. Rainer Franke: Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politik und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum ‚Ring des Nibelungen‘” (Diss.), Hamburgo, 1983. {Os escritos artísticos de Richard Wagner em Zurique. Política e projetos estéticos a caminho do ‘Ring des Nibelungen’}

40 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 81.

significa, antes de tudo, teatro musical⁴¹. Portanto, parece que ele queria ser visto como um teórico do teatro em vez de um teórico da música com seus escritos. De qualquer forma, ele se considerava altamente competente nessas questões. Isso é o que Wagner escreveu em 1874:

Especialmente como crítico de teatro, eu tinha tudo, com certeza, pelo menos muito mais do que os críticos mais famosos de nossos grandes jornais políticos: acima de tudo, muita experiência e conhecimento do assunto com base nisso, portanto, também a capacidade de dizer como se deve fazer melhor se for mal ou incorretamente.

O exame e a análise dos escritos de Wagner, que tentam descobrir suas opiniões sobre a arte teatral, muitas vezes podem levar ao cerne de suas opiniões estéticas e esclarecer as intenções que o motivaram a escrever o respectivo texto.

Dois grupos de escritos de Wagner sobre teoria teatral, que serão tratados em outro lugar, não são mencionados na discussão a seguir: 1. escritos de reforma teatral (consulte o Capítulo II, seções 5, 7, 8 e 9). 2. escritos de direção, incluindo suas “Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld [Recordações de Ludwig Schnorr von Carolsfeld]” (consulte-se o Capítulo III, seções 5 e 8(b)).

Os primeiros escritos de Wagner já revelam sua fixação estética pelo teatro musical. Neles, ele também falou longamente sobre questões de configuração de discurso. Durante seu trabalho em “Das Liebesverbot” WWV 38 e nos dois primeiros atos de “Rienzi” WWV 49, Wagner se afastou da influência da ópera romântica.

Como DÖHRING já observou, as obras incluídas sob o termo “ópera romântica” no século XIX pertencem, em sua maioria, ao gênero *Singspiel*⁴³. Esses *Singspiels* contêm passagens faladas na forma de diálogo e, muitas vezes - em muitas óperas de Weber e Marschner, por exemplo - melodramas⁴⁴. Mesmo que, do ponto de vista atual, o repertório das óperas românticas se mostre muito díspar para constituir um gênero próprio, desde o início do século XIX ele era visto como uma tradição alemã especial. Como mostram seus escritos e declarações, Wagner também estava convencido disso. Ele rotulou quatro de suas óperas como “óperas românticas” e acreditava claramente que estava dando continuidade a uma tradição nacional com elas. É por isso que esse termo é usado neste trabalho, embora possa ser impreciso em termos de história do gênero.

Seu primeiro ensaio publicado, “Die deutsche Oper”, publicado em 10.VI.1834 no “Zeitung für die elegante Welt”, documenta, como todas as primeiras resenhas e rascunhos de artigos sobreviventes de Wagner, sua preferência atual por

41 VOSS (in: KONRAD/VOSS, p. 17 e seguintes.).

42 “Über eine Opernaufführung in Leipzig”(GS X, p. 3.).

43 HMG XIII, p. 97 e seguintes. . HMG: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, organizado por Siegfried Mauser, 16 Bände, Laaber 1993 – 2006.

44 Para Wagner, também, a palavra falada pertencia absolutamente a esse “gênero” (GS I, pp. 214 e 231).

cenários de ópera e técnicas de canto italianos. Em geral, o canto cênico de ópera - e não apenas o lado musical dele - é o assunto sobre o qual giram as considerações estéticas em seus primeiros escritos⁴⁵. Nesse ensaio, a “verdade dramática” é declarada como a categoria básica na avaliação de uma obra musical-teatral, estabelecendo assim uma posição estética que Wagner manteve ao longo de seus escritos sobre teatro musical⁴⁶.

Em seus artigos de Paris, Wagner inicialmente argumentou a favor de uma orientação composicional para o cenário linguístico da ópera italiana⁴⁷. Ao mesmo tempo, ele elaborou os primeiros esboços de uma estética da Gesamtkunstwerk. No gênero da ópera, “um novo [sic!] gênero cujo valor clássico e significado profundo é suficientemente reconhecido” surgiria se “o valor das performances auxiliares das artes associadas [ou seja, também a atuação dramática dos atores] se elevasse ao mesmo nível do valor da própria música⁴⁸”. Wagner explica essa ideia em detalhes em seus escritos de Zurique [*Zürcher Kunstschriften*]. {GS I, S. 153.}⁴⁹

Imediatamente após concluir a partitura de “Rienzi”, Wagner se reorientou esteticamente. Sua novela “ *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* ” (Peregrinação a Beethoven), escrita em novembro de 1840, é inequivocamente autobiográfica⁵⁰. Com essa obra, Wagner se afastou da estética da música instrumental absoluta, que no início do século XIX era considerada superior à música vocal por teóricos como Wackenroder e E.T.A. Hoffmann. Wagner rebate isso em sua novela, afirmando que a música instrumental toca “os órgãos primordiais da criação e da natureza”, mas permanece inteiramente no reino do indeterminado e geral. A voz humana, por outro lado, incorpora a individualidade e a definição⁵¹.

“[...] o que os instrumentos expressam nunca pode ser claramente determinado e fixado. [...] É bem diferente com o gênio da voz humana; ela representa o coração humano e seu sentimento individual e autocontido.⁵²” Wagner fez com que ninguém menos que o próprio Beethoven dissesse isso em sua novela.

45 A afirmação de KÜHNEL de que “os escritos de Wagner permanecem tematicamente limitados a questões estético-musicais no sentido mais amplo até 1848” (em: WAPNEWSKI (1986), p. 471) está simplesmente errada. A maioria das críticas de ópera de Wagner em Paris, por exemplo, trata apenas casualmente de questões de execução musical e, em vez disso, lida intensamente com o lado cênico das apresentações analisadas.

46 GS XII, p. 2.

47 GS I, p. 153.

48 GS I, p. 155.

49 NT. “Escritos de Zurique”. Referência às obras produzidas durante o exílio na Suíça, a partir de 1849.

50 SBI,p.72e450,nota de rodapé n. 3. SBI: Richard Wagner: Sämtliche Briefe 1. – 5. Band, edição de Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1967 – 1993. NT. Edição das cartas de Wagner. O texto *Peregrinação a Beethoven* foi traduzido para o português por Augusto Coelho Plínio. e está disponível em: *Uma visita a Beethoven e Outros Escritos* (Intermezzo Editorial, 2015).

51 GS I,p.110 e seguintes.

52 GS I, p. 110.

Essa visão é uma constante na estética de Wagner⁵³. Ela reaparece em seus escritos de Zurique.

Lá, a voz cantada é comparada a um barco, mas a orquestra é comparada a um lago no qual o barco flutua⁵⁴. Novamente, a orquestra é o indeterminado, o canto é o firmemente definido. Em outros lugares, atribui-se à orquestra a função do antigo coro, que incorpora a generalidade em relação aos protagonistas⁵⁵. Se estendermos esta comparação à obra de Wagner, torna-se claro que a voz cantada é por vezes mais ou menos integrada sonoramente ao som orquestral e, conseqüentemente, apresenta-se ou como uma individualidade, por exemplo nas passagens do *Sprechgesang*, ou como um componente do todo, por exemplo, em uma passagem enfaticamente *cantabile* como a canção final de “Isolda”; Aqui a individualidade de “Isolda” se dissolve e submerge parece (“Devo... me afogar, afundar na respiração do mundo?” etc.)⁵⁶. Nas subseções 2.11. da análise de todas as obras músico-dramáticas de Wagner na Parte A do Capítulo IV (Seções 2 a 17), aborda a questão de até que ponto as partes vocais de Wagner são conduzidas de forma independente ou não é explorada.

A “Peregrinação” tem uma função semelhante à de seus grandes escritos de Zurique. Wagner estava em uma fase de reorientação musical e já estava planejando seu próximo projeto de ópera: as primeiras partes de *O Holandês voador* foram musicadas em maio/junho de 1840⁵⁷. O afastamento de Wagner dos gêneros de ópera italiana e francesa, documentado em sua “Peregrinação”, foi seguido por um afastamento da escola italiana de performance vocal, que era a preferida até então⁵⁸.

O ensaio inédito “Halévy und die Französische Oper” foi provavelmente escrito após a conclusão da partitura de “O Holandês Voador”⁵⁹. Wagner elogia a organização rítmico-periódica da música de Halévy. Ele se empenha, por exemplo, no desenvolvimento e na dissolução das formas tradicionais e dos períodos regulares.

Nas óperas de Auber, que Wagner também apreciava, a “estrutura semelhante a um balé, com seus períodos regularmente recorrentes de oito compassos”, havia se tornado uma forma que Halévy havia evitado com sucesso⁶⁰. Esse

53 Ele a defendeu em uma conversa em 21 de janeiro de 1883, poucos dias antes de sua morte (CT II, p. 1099).NT. Nos Diários de Cosima.

54 “Ópera e Drama” (GS IV, p. 171 e seguintes.); KROPFINGER, p. 327. NT. Referência a edição de Klaus Kropfinger da obra *Oper und Drama: Richard Wagner: Oper und Drama*; edição e comentários de Klaus Kropfinger, Stuttgart 2000

55 GSIII,p.268; GSIV,p.190.

56 “Tristão e Isolda”-Partitura, p. 651 e seguintes.

57 Carta a Meyerbeer datada de 26 de junho de 1840 (SB I, p. 401).

58 GS I, p. 174 e segs.; cf. carta a Ferdinand Heine do final de janeiro de 1841 (SB I, p. 588).

59 O final da partitura autógrafa tem a data 21.X.1841 (WWV, p. 230). O artigo poderia ter sido escrito em janeiro de 1842 (SB I, p. 575, nota de rodapé n. 3).

60 GS XII, p. 138 e seguintes.

ponto será retomado na análise, já que “O Holandês Voador” de Wagner é caracterizado por períodos assimétricos em comparação com seu predecessor, “Rienzi” (consulte o Capítulo IV, Parte A, Seção 5. Com o “ O Holandês Voador”, Wagner retornou a um idioma que ele percebia como germano-romântico, ao qual ele aparentemente considerava pertencer a periodização irregular: mesmo em sua primeira obra, a ópera “As Fadas”, Wagner evitou a periodização simétrica (ver capítulo IV, seção 3.2.13).

A configuração vocal na ópera “La reine de Chypre”, de Halévy, que Wagner analisou no “Bericht über eine neue Pariser Oper”, é caracterizada pela simplicidade da linha vocal, que é obtida evitando-se a ornamentação⁶¹. Mesmo depois de seu retorno à Alemanha, Wagner permaneceu fiel a esse princípio para a definição da fala, como ele o formulou em 1841, e em seu “Autobiographischen Skizze [Esboço autobiográfico]”, por exemplo, rejeitou a “declamação mesquinha e detalhada” das óperas românticas de seus predecessores⁶². Como será mostrado no Capítulo IV, há cada vez menos coloraturas e melismas nas vozes cantadas das óperas de Wagner desde “O Holandês Voador”. Suas premissas estéticas, como ele as formulou em seus últimos artigos em Paris, foram seguidas por ações composicionais correspondentes até seu tempo como regente da corte de Dresden.

Se observarmos os extensos escritos teóricos que surgiram no início do período de exílio de Wagner em Zurique, descobriremos muitas das ideias desenvolvidas em seus primeiros escritos em uma forma totalmente reformulada. O detalhamento de sua apresentação nesses escritos torna possível determinar seus pontos de vista sobre a ambientação da fala e a arte teatral com mais precisão do que em qualquer outra fase de sua vida. Um conceito central nesses escritos é o de “drama”, sobre o qual deve ser feita uma digressão neste ponto.

Em “A obra de arte do futuro”, Wagner desenvolve uma estética sensualista⁶³:

Mas somente aquilo que é sensual e obedece às condições da sensualidade é verdadeiro e vivo. [...] A verdadeira obra de arte, ou seja, aquilo que é diretamente representado sensualmente no momento de sua aparência física, é, portanto, apenas a redenção do artista, [...] a definição inquestionável do que até então era apenas imaginado, a liberação do pensamento na sensualidade⁶⁴.

61 O artigo foi escrito em 31.XII.1841, publicado de 27.II a 1.V.1842 na *Gazette musicale* (SB I, p. 594, fn. 3). V. ainda GS I, S. 255.

62 Escrito em 1842/43. Nessa época, Wagner estava ocupado com a concepção de “Tannhäuser”. Ainda, sobre a citação, v. em SB I, p. 100.

63 Quando Wagner, em uma nota inserida posteriormente em “Opera e Drama” e na introdução de GS III e IV, que foi escrita em 18 de abril de 1871 (CT I, p. 401), se volta contra as acusações de que ele representa um ponto de vista sensualista, ele só entende o termo “sensualismo” a partir de seu lado moralmente censurável (GS IV, p. 1 f.; GS III, p. 4 f.); não pode haver dúvida, no entanto, de que Wagner, como esteta, assume uma posição “sensualista” no sentido filosófico.

64 GSIII,p.45 e seguintes.

Ele formulou essa estética já em seus últimos anos em Dresden. Em uma carta a Hanslick, datada de 1º de janeiro de 1847, ele escreveu:

Uma obra de arte existe apenas no momento em que aparece: para o drama, esse momento é a apresentação no palco - na medida em que estiver ao meu alcance, também quero dominar isso e, para esse propósito, coloco minha eficácia quase completamente de lado em relação às outras partes da minha produtividade⁶⁵.

Para Wagner, não é o escrito, nem o imaginado⁶⁶, mas apenas a obra de arte encenada que conta no momento de sua execução, ou, para colocar em termos aristotélicos⁶⁷: a obra de arte dramática *in potentia*, como um texto dramático ou uma partitura de ópera pode ser considerada, diz pouco em si mesma sobre a obra de arte dramática *in actu*. Wagner resume esse fato em uma carta a Liszt de maio de 1852, quando escreve sobre a partitura de “Lohengrin”:

“[...] pois não é um ‘livro’, mas apenas o esboço de uma obra que só está verdadeiramente presente quando chega ao olho e ao ouvido para a aparência sensual da maneira que você a trouxe pela primeira vez⁶⁸”.

A apresentação encenada de suas obras é, portanto, essencial para Wagner, não a mera apresentação em concerto. Quando falamos de “obra de arte *in actu*” neste livro, estamos sempre nos referindo à obra de arte dramática no momento de sua apresentação.

É exatamente essa obra de arte *in actu* que geralmente é entendida pelo termo “drama” nos escritos intermediários de Wagner. O termo ainda é usado dessa forma em anos posteriores, por exemplo, em uma carta a Valérie de Gaspérini datada de 29.III.1861: “A peculiaridade de minhas concepções artísticas sempre me leva de volta ao drama; para realizá-las, não me resta outro caminho

65 SB II, p. 536. O fato de que essa não é uma fórmula vazia é comprovado pela extensa atividade de Wagner como diretor cênico (ver Capítulo III), à qual essa declaração se refere, e não à regência orquestral. Muitas outras cartas provam que as considerações estéticas de Wagner sempre visavam apenas à obra de arte dramática realizada, por exemplo, para Franz Brendel, do início de janeiro de 1852 (SB IV, p. 266), para Robert Franz, de 28.X.1852 (SB V, p. 87) e para Hans v. Bülow, de agosto de 1854, que ele anexou à partitura de “O Ouro do Reno”: “Tudo é calculado apenas para a performance: nunca se esqueça disso!!!” (SB VI, p. 206).

66 Em “Eine Mittheilung an meine Freunde” (Uma mensagem para meus amigos), ele explica mais uma vez que o sentimento é a autoridade estética decisiva à qual uma obra de arte deve apelar. O estudo de uma partitura, por outro lado, é uma atividade puramente intelectual e nunca pode substituir a “aparência sensual” de uma obra de arte ou ter um efeito comparável a ela (GS IV, p. 232 e seguintes).

67 Em sua extensa carta a Liszt, de 8 de junho de 1851, o termo “drama” é usado como sinônimo de “representação sensual de um drama” (SB IV, p. 34 e 38; a carta está incluída em GS V, p. 5 e seguintes) e em “Opera e Drama” é descrito como “a obra de arte dramática trazida diretamente aos olhos e apresentada de forma sensual” (GS IV, p. 1 e seguintes; KROPFINGER, p. 127 e seguintes).

68 SB IV, p. 371; Liszt havia regido a estreia de “Lohengrin” em 28 de agosto de 1850.

senão o do teatro moderno”⁶⁹. Por uma questão de clareza terminológica, o termo “drama”, escrito em itálico e colocado entre aspas, é usado abaixo no sentido de “obra de arte dramática em ato”. Para Wagner, no entanto, o drama se concentra principalmente na mímica, e não no momento textual ou no design de cena⁷⁰.

Não apenas na teoria, mas também em sua prática artística, era a apresentação de uma de suas obras que decidia para Wagner o que era bem-sucedido e o que não era⁷¹. Ele considerava a estreia como a conclusão real de suas obras. Em uma carta ao príncipe herdeiro Albert da Saxônia, datada de 20 de fevereiro de 1858, Wagner justificou seu desejo de anistia com esta máxima estética: “... pois somente por meio de sua participação no primeiro estudo e sua observação do efeito nos ensaios, o trabalho do próprio autor é concluído nesses casos⁷²”. Ele também enfatizou para Cosima Wagner, em 3 de junho de 1874, que a encenação de uma obra era apenas a sua conclusão⁷³. Deve-se examinar em detalhes até que ponto o conceito de música de Wagner em sua fase criativa intermediária era igualmente sensualista. Isso é pelo menos sugerido por várias de suas declarações. Quando enviou a Robert Franz o “Lohengrin” para estudar a partitura em 28 de maio de 1852, ele anexou uma carta na qual observou: “A inadequação de tal conhecimento por meio de meras obras escritas (pois mesmo um drama impresso ou uma ópera gravada é apenas uma obra escrita) é mais palpável e plausível para ninguém do que para mim⁷⁴”. Em uma carta a Liszt, datada de 8.V.1857, Wagner rebateu o ceticismo de Liszt em relação a “A Valquíria” III, 3 com o argumento de que ele havia passado por essa cena três vezes com outros músicos e, portanto, tinha certeza de seu efeito correto⁷⁵. Cosima Wagner fez uma declaração no mesmo sentido em 6 de janeiro de 1872: “[...] em geral, toda música é feita para o intérprete”⁷⁶. A notação em si, portanto, tinha um significado limitado para Wagner no que dizia respeito ao seu objetivo real, a execução da notação.

Em seu ensaio “A obra de arte do futuro”, concluído em 4 de junho de 1849, Wagner expõe detalhadamente sua visão de uma “Gesamtkunstwerk” (obra de arte total) que um dia inevitavelmente se tornaria realidade por meio dos

69 SB XIII, p. 90.

70 DAHLHAUS/DEATHRIDGGE, p. 77; consulte o Capítulo II, Seção 9. NT. Mímica aqui compreendido como o corpo em ação em cena.

71 Em uma carta para Eduard Devrient em setembro de 1855, Wagner expressou seu desejo de ver uma apresentação de Lohengrin pela primeira vez: “Também estou muito ansioso para ver essa obra ganhar vida, a fim de me convencer completamente de que não cometi nenhum erro” (SB VII, p. 280). Esse desejo só foi realizado em 1861, treze anos após a conclusão da partitura.

72 SB IX, p. 199.

73 CT I, p. 825.

74 SBV, p.86 em diante.

75 SB VIII, p. 319.

76 CT I, p. 478.

esforços conjuntos da humanidade⁷⁷. É claro que isso se refere a uma obra de arte dramática, como Wagner esclarece um pouco mais tarde, quando nomeia várias artes individuais que contribuiriam para esse drama utópico⁷⁸, incluindo o gesto e o tom da voz do artista⁷⁹. Esse drama do futuro seria - como de fato aconteceu muitas vezes na história do teatro - uma dívida com o modelo do drama antigo. Wagner legitima suas especulações referindo-se à antiguidade, ou seja, à unidade original da dança, do som e da poesia⁸⁰. Quanto às artes visuais da pintura, escultura e arquitetura, ele reconhece que sua única função concebível é servir à obra de arte do futuro⁸¹. Wagner manteve sua extrema estima pelo teatro durante toda a sua vida⁸². Seus comentários sobre o desempenho no palco levam ao núcleo de seu pensamento e trabalho poético:

“O poeta, no entanto, só se torna verdadeiramente humano por meio de sua transição para a carne e o sangue do artista.”⁸³”

Nesse ponto, fica claro que, apesar do caráter geral dessas declarações, Wagner está descrevendo seu próprio processo criativo⁸⁴. Pois ele não está preocupado com o poeta que lida com a palavra falada, como ele afirma inequivocamente:

“Então, quem será o artista do futuro?

Sem dúvida, o poeta. [Observação: podemos considerar o poeta sonoro como incluído no poeta linguístico, seja pessoal ou cooperativo, o que se aplica igualmente aqui].

Mas quem será o poeta?

Sem dúvida, o intérprete”⁸⁵.

Essa passagem de texto é enfatizada pelos vários destaques de termos individuais e pelos parágrafos após cada frase do texto de toda a publicação

77 GS III, p. 60.

78 O conceito utópico, por si só, não justifica a afirmação de BORCHMEYER de que “a ideia de Wagner de ‘Gesamtkunstwerk’ [...] é uma mera construção ideológica (logo abandonada) - sem qualquer significado concreto para sua dramaturgia” (BORCHMEYER, p.70).

79 GS III, p. 64.

80 GS III, p. 71; em uma carta a Theodor Uhlig datada de 12.I.1850, ou seja, escrita durante a conclusão de “Opera und Drama”, o “surgimento genético de nossa arte moderna rasgada da Gesamtkunstwerke grega” é mencionado nesse sentido (SB III, p. 209).

81 GS III, p. 123 e seguintes.

82 Em seu ensaio “Deutsche Kunst und deutsche Politik” (Arte alemã e política alemã), escrito entre outubro e dezembro de 1867 (CT I, p. 1126), Wagner também colocou o teatro no topo das artes (GS VIII, p. 66) e construiu uma classificação metafísica delas que corresponde à de “Das Kunstwerk der Zukunft” (*A obra de arte do futuro*).

83 GS III, p. 156.

84 Isso foi discutido em mais detalhes em “Ópera e Drama” (veja abaixo).

85 GS III, p. 161; da mesma forma, em uma carta a Brendel do início de janeiro de 1852, afirmou-se que a obra de arte do futuro só pode ser criada pela união de poetas, compositores e intérpretes (SB IV, p. 267).

de “A obra de arte do futuro”. Sua aparência externa o identifica como uma definição. O termo “poeta”, portanto, tem uma gama muito específica de significados na obra de Wagner. Assim, ele formula inequivocamente a preocupação estética central de sua escrita. Ele manteve esse princípio durante toda a sua vida.

Em “Über die Bestimmung der Oper” (1871), ele escreveu: “o dramaturgo deve ser investigado [...]; mas ele não está mais próximo do poeta de fato do que o próprio mímico”. Todos os poetas dramáticos importantes, como Shakespeare, Lope de Vega ou Molière, eram praticamente atores performáticos⁸⁶.

De acordo com BEKKER, “poeta” na obra de Wagner “sempre se refere apenas ao criador do enredo, ou seja, na verdade, o mímico criativo⁸⁷”. O conceito do poeta como um “criador de ação”, ou seja, um artista comprometido não primariamente com a palavra, mas com a ação visível, o “drama”, como ele o desenvolve em “A obra de arte do futuro”, prova ser uma constante fundamental do pensamento estético de Wagner até a última fase de sua vida⁸⁸. Portanto, não é o caso de Wagner ter ido “tão longe” com “Sobre Atores e Cantores” (1872) “a ponto de exigir que o poeta [...] se esqueça completamente de si mesmo e de sua obra em favor da visualização mímica da mesma”, como afirma BORCHMEYER⁸⁹. Em vez disso, a afirmação de Nietzsche de que a maneira de Wagner escrever poesia seguiu uma direção muito específica desde o início é verdadeira: “ele se tornou um músico, ele se tornou um poeta, porque o tirano que havia nele, seu gênio de ator, o forçou a fazê-lo.⁹⁰” Para Wagner, não havia outro poeta além do dramático, uma unilateralidade à qual Thomas Mann - apesar de toda a sua admiração por Wagner - se opôs. Ele observou que “a relação de Wagner com a linguagem” não era “a de nossos grandes poetas e escritores⁹¹”.

Imediatamente após concluir os esboços musicais de “A morte de Siegfried”, no verão de 1850, Wagner começou a escrever sua obra mais abrangente, “Ópera e drama”, que foi composta entre setembro de 1850 e janeiro de 1851⁹². Essa obra tem sido vista, com razão, como um trabalho de meditação sobre seus

86 GS IX, p. 140 e segs.; Wagner repetiu essa afirmação várias vezes em suas publicações e declarações (cf. GS XII, p. 232; CT I, p. 345).

87 BEKKER, p. 462; JUST, p. 82, também chega a uma conclusão semelhante. NT. Para as demais referências bibliográficas, a partir daqui consultar a obra original de Martin Knust.

88 Em “Zukunftsmusik” (1860) ou “Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen” (1879), a máxima de Wagner de que o poeta dramático deve mergulhar totalmente na prática teatral, de fato “fundir-se com o teatro” (GS VII, p. 89), também é claramente evidente.

89 BORCHMEYER, p. 61.

90 KGA VI, 3, p. 24.

91 Mann, p. 229.

92 Introdução SB III, p. 23; originalmente o tratado deveria ser intitulado “Das Wesen der Oper” (carta a Theodor Uhlig datada de 9 de junho de 1850 (SB III, p. 443)). Foi somente em 12 de junho de 1850, quando Wagner estava quase concluindo seu tratado, que ele escolheu o título final (carta a Theodor Uhlig (SB III, p. 477).

próprios esforços artísticos. Conforme explicado no Capítulo IV, os princípios postulados nesse trabalho com relação à ambientação da linguagem à música foram aplicados de forma mais consistente nos dramas que se seguiram, ou seja, em “O Ouro do Reno”, “A Valquíria” e “Siegfried” I e II.

A seguir, os números de página de duas edições são fornecidos para citações: por um lado, a edição de KROPFINGER de “Ópera e Drama”, porque é a única edição crítica e, por outro lado, GS III e IV, de acordo com as quais as citações são fornecidas, porque KROPFINGER fez ajustes ortográficos. Isso é lamentável porque significa, por exemplo, que o uso do termo “Accent” por Wagner, que é típico do período, coincide com o uso atual de “Akzent” (veja abaixo).

Wagner começa afirmando que a ópera como gênero chegou ao fim de seu desenvolvimento e que não há salvação para ela; ele proclama a “morte da ópera”⁹³. Ele justifica seus próprios projetos músico-teatrais com o que é provavelmente sua declaração musical-teórica mais famosa, argumentando que, em um novo gênero musical-dramático a ser criado, as relações entre as artes envolvidas no ato da apresentação devem ser reorganizadas:

“[...] o erro no gênero artístico da ópera consistia nisso, que um meio de expressão (a música) foi feito o fim, mas o fim da expressão (o drama) foi feito o meio”⁹⁴.

Para Wagner, portanto, o “drama” é o propósito da música, que não deve ser entendido como um abstrato, mas, como mostrado, como a ação concreta visível no palco.

De acordo com Wagner, a música é uma “arte de expressão”. Como tal, ela deve “sempre se referir apenas àquilo que pretende expressar: na ópera, esse é definitivamente o sentimento do orador e intérprete”, ou seja, o cantor⁹⁵. Aqui Wagner formula um princípio fundamental de sua estética musical antes do início do “Anel” e, ao mesmo tempo, revela sua abordagem de composição para seus textos dramáticos. O compositor teve que se esforçar para obter uma linguagem musical universal e supranacional. O conceito de universal é cada vez mais concretizado nesse texto no conceito de “puramente humano”⁹⁶. De acordo com a estética teatral de Wagner, no entanto, o puramente humano é expresso principalmente por meio da atuação dramática do ator (veja abaixo).

Quando Wagner afirma que Gluck “nunca distorceu o acento puramente declamatório do verso em favor dessa expressão musical”⁹⁷, fica claro que ele usa dois termos em um sentido diferente do que é comum hoje em dia.

93 GS III, S. 230; KROPFINGER, p. 18.

94 Texto sublinhado no original, texto em negrito recuado e em negrito (GS III, p. 231; KROPFINGER, p. 19); o fato de Wagner citar o “Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes” de Mosel com essa formulação já foi observado por SCHMITZ em 1909 (SCHMITZ, p. 92).

95 GS III, p. 244; KROPFINGER, p. 34.

96 GS III, p. 262; KROPFINGER, p. 52.

97 GS III, S. 287; KROPFINGER, p. 85.

Para ele, “declamação” sempre se refere à performance falada⁹⁸. Só aparece muito ocasionalmente no sentido de “declamação musical”. Nesse caso, ela é sempre acompanhada pelo atributo “musical” - Wilhelm Kienzl deve ter seguido essa diretriz wagneriana ao intitular sua dissertação (consulte a introdução b). - ou colocado entre aspas com intenção irônica⁹⁹.

Em Wagner, “accent” tem a ver com “Akcent” no sentido de “ênfase” apenas em casos excepcionais. Se ele se refere ao acento expositivo ou ao acento lógico de uma frase ou verso, isso é sempre enfatizado precisamente por um adjetivo correspondente ou pela adição de um sujeito (“Versaccent”; “Verstandes-Accent” (GS X, p. 157)). Sulzer já distinguia entre um “acento gramatical” e um “acento oratório”, o primeiro denotando o acento lógico, expiratório, o último o “acento” no sentido de Wagner¹⁰⁰. “Acento” é sempre usado por Wagner em seus escritos, cartas e em seu trabalho de direção (ver Capítulo III) no sentido de “tom de voz”, “coloração do tom”, “entonação”, “melodia da fala”, ou seja, aproximadamente da maneira como a linguística fala de um “acento” estrangeiro. Isso corresponde inteiramente ao uso do termo pelos teóricos do teatro do século XIX, por exemplo, Heinrich Theodor Röttscher¹⁰¹. Esse termo pode ser encontrado com o mesmo significado de “tom de voz” no “sotaque” ortográfico de Wagner, tanto no CT quanto em notas de seu círculo pessoal¹⁰², como na necrologia de Wolzogen sobre Wagner, na qual ele comemora seu “Stimme Ton und Accent”¹⁰³. No presente trabalho, é feita uma distinção terminológica entre “acento” no sentido de “tom de voz” etc. e “acento” no sentido de “ênfase”.

Ele também usa o termo “melodia” de uma maneira peculiar.

Em Wagner, “melodia” raramente pode ser equiparada aos termos comumente usados “melodia”, “melódico” ou “melos”. Em Wagner, no entanto, o termo “melodia” é frequentemente usado em um sentido diferente e claramente definido, ou seja, como sinônimo de “voz cantada”, “melodia vocal” ou “linha vocal”. Esse é o caso normal em seus primeiros escritos¹⁰⁴, em “Opera e Drama”

98 É assim que devemos entender a observação em seu “Beethoven”-Schrift de que a melodia de “Freude, schöner Götterfunken” se encaixa no texto, mas: “Ele ignora quase completamente o que normalmente se entende por declamação correta, especialmente no sentido dramático”. (GS IX, p. 122). Ele também usa o termo na grafia “deklamation” no sentido de “apresentação de texto mímico-gestual” em “Zukunftsmusik” (GS VII, p. 91 e segs.).

99 Por exemplo, em “Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen” (GS X, p. 156).

100 “Toda palavra polissilábica tem (...) quando é pronunciada sozinha, um acento cujo efeito é separar a mesma palavra daquelas que poderiam estar antes ou depois dela. Esse tipo é chamado de acento gramatical. ... O próximo tipo de acento é aquele que serve para indicar claramente o significado do discurso e determina a ênfase de certos conceitos; esse é chamado de acento oratório.” (Sulzer I, 9 f., p. 76 f.).

101 Röttscher, p. 56 e 170.

102 Por exemplo, registros datados de 14.III.1873, 16.II.1877 ou 20.VII.1880 (CT I, p. 669 e 1031 f., bem como CT II, P. 573).

103 Wolzogen (1883), p. 12.

104 Por exemplo, em “Bellini” (GS XII, p. 20).

e em suas cartas¹⁰⁵. Wagner usa o termo “melismo” como sinônimo desse uso do termo “melodia” no sentido de “melodia vocal”, “melodicismo vocal”¹⁰⁶. Infelizmente, o termo “melodia infinita”, que também se tornou uma palavra de ordem fora da pesquisa sobre Wagner, não pode ser discutido em mais detalhes aqui. Atualmente, há discordância sobre a gama de significados desse termo. Não está claro se ele se refere ao componente vocal ou instrumental de suas obras, se descreve uma técnica de composição ou se faz parte da estética de Wagner¹⁰⁷.

Como a origem comum do “drama literário” e da música moderna, que Wagner compara ao piano em uma metáfora incômoda, ele identifica “o tom da fala humana viva, que é um e o mesmo que o tom do canto”¹⁰⁸. Assim, Wagner vê a linguagem falada como um fenômeno acústico que é apagado { *aufgehoben* } na canção. Música, gesto e “linguagem verbal” são artes relacionadas, tendo a última surgido das duas primeiras¹⁰⁹. Wagner afirma que a linguagem verbal na poesia contemporânea é dirigida principalmente ao intelecto¹¹⁰, enquanto a música é deixada para se comunicar com as emoções¹¹¹. A palavra falada, entretanto, deve ser evitada a todo custo no teatro musical¹¹². Essa combinação de fala e música, como Wagner sugere aqui, seria melodrama. No entanto, ele sentia uma profunda aversão a esse gênero¹¹³.

A parte decisiva de “Ópera e Drama” é a terceira, “*Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*” (Poesia e arte sonora no drama do futuro). Como Wagner faz uso extensivo de linguagem metafórica nessa seção, às vezes é difícil acompanhar sua linha de pensamento. No início, Wagner rejeita o uso de metros antigos na poesia dramática alemã. Isso levou a um estilo de discurso monotonamente cantante na história do teatro alemão (cf. Capítulo I) - sem dizer nada sobre os esforços de Goethe e Schiller em Weimar. Além disso, a

105 Por exemplo, GS III, p. 251 e GS IV, p. 103; cartas a Ferdinand Heine datadas de 27.III.1841 (SB I, p. 466), Albert Wagner de 14.VI.1843 (SB II, p. 277), Franz Liszt de 8.IX.1850 e 4.III.1854 (SB III, p. 386 e VI, p. 88), Adolf Stahr de 31.V.1851 (SB IV, p. 59), Franz Brendel de 2.II.1853 (SB V, p. 173 f.), Mathilde Wesendonck de 23.V.1859 e 12.III.1862 (SB XI, p. 97 e XIV, p. 107), Cosima v. Bülow de 19.IX.1859 (SB XI, p. 239), Breitkopf und Härtel de 25.XII.1859 (SB XI, p. 422) e Friedrich Nietzsche de 12.VI.1872 (BS, p. 182).

106 Por exemplo, em “*Eine Mittheilung an meine Freunde*” (GS IV, pp. 324 e 326).

107 DAHLHAUS entende esse termo “principalmente em termos estéticos e apenas secundariamente em termos de técnica de composição” (DAHLHAUS (1990), p. 44; veja também op. cit., pp. 45 segs. e 119).

108 GS IV, p. 4 e seguintes; KROPFINGER, p. 130 e seguintes.

109 GS IV, p. 96 e seguintes; KROPFINGER, p. 232 e seguintes.

110 GS IV, p. 71; KROPFINGER, p. 207 e seguinte.

111 GS IV, p. 184; KROPFINGER, p. 342.

112 GS IV, p. 99 e seguinte; KROPFINGER, p. 240 e seguinte.

113 GS IV, p. 4; KROPFINGER, p. 130; cf. cap. I e II, seção 3. Em “Ópera e Drama”, Wagner afirma, sem dar razões, que a alternância entre palavra cantada e falada é simplesmente “incompreensível” e “ridícula” (GS IV, p. 101; cf. GS III, p. 160, nota de rodapé).

natureza prosódica da língua alemã não podia ser reproduzida corretamente em metros de versos antigos. Em vez de tais tentativas de estilização, Wagner defende “o sotaque natural da fala”¹¹⁴, a partir do qual a idealização poética e musical¹¹⁵, que, obviamente, é necessária, deve ser baseada. Nesse contexto, o “sotaque da fala” refere-se ao “acento”, que deve ser levado em conta tanto rítmica quanto melodicamente ao se musicar a fala.

“[...] somente na música esse acento de sílabas [...] ganha significado, porque aqui ele tem que corresponder ao peso rítmico das partes boas e ruins do compasso, e tem que ganhar uma distinção significativa por meio da subida e descida do tom.”¹¹⁶

A linguagem cotidiana moderna conhece apenas o acento prosaico da fala¹¹⁷. O poeta dramático, por outro lado, está comprometido com uma expressão elevada e comprimida e cria em um estado comparável ao de um ator imerso em um papel:

“De acordo com a natureza do afeto a ser revelado, no qual o poeta sabe como se colocar com simpatia, ele determinará o número de acentos [acentos] de uma série de palavras [...]”, baseando sua organização rítmica na duração da respiração¹¹⁸.

Para apelar para as emoções do ouvinte, o poeta deve garantir que as “subidas e descidas do acento” em sua poesia variem constantemente¹¹⁹. Nesse ponto, isso se refere ao componente rítmico, a estrutura de ênfase. Wagner exige, portanto, que a consideração do ritmo da inflexão da fala de um poema seja de importância decisiva em sua criação. Isso se aplica ainda mais à poesia cantada do que à poesia falada, como ele explica com referência aos antigos “Líricos”¹²⁰, que se caracterizavam por um uso diverso e variado de métrica, o

114 GS IV, p. 106 ; KROPFINGER, p. 252.

115 “Temos [...] que obter da prosa de nossa linguagem comum a expressão elevada na qual a intenção poética deve se tornar conhecida pelo sentimento de uma forma toda poderosa.” (GS IV, P. 117; KROPFINGER, P. 264). Wagner deixa claro que a linguagem cotidiana não deve ser utilizada no palco idealizado quando explica que a poesia dramática é principalmente condensação e simplificação, ou seja, estilização de um evento real. No entanto, uma relação distante entre o palco e a linguagem cotidiana permanece reconhecível: na fala cotidiana, assim como no drama, a fala excitada é caracterizada por um aumento no sotaque ou a fala sofrida por uma redução no sotaque (GS IV, p. 118 e segs.; KROPFINGER, p. 267 e segs.). As observações de Wagner são confirmadas pela ciência da fala atual (para uma visão geral da pesquisa, consulte ANDERS, p. 34 e seguintes).

116 GS IV, p. 107; KROPFINGER, p. 253.

117 GS IV, p. 117; KROPFINGER, p. 265. Essa afirmação provavelmente se baseia nas opiniões de Wagner sobre a linguagem falada na Grécia antiga, que era caracterizada por uma forma quase musical na vida cotidiana e na orquestra.

118 GS IV, p. 120; KROPFINGER, p. 268.

119 GS IV, p. 121 e seguintes; KROPFINGER, p. 269 e seguintes.

120 Isso poderia se referir aos líricos corais gregos; a riqueza e a variabilidade da métrica de Píndaro eram particularmente bem conhecidas nos séculos XVIII e XIX. Em nenhuma circunstância “lírico” é entendido aqui como um gênero literário, como supõe KÜHNEL (in: WAPNEWSKI (1986), p. 517).

que, por sua vez, decorre do fato de que os textos eram concebidos com base em modelos melódicos fixos, e não para a mera execução falada¹²¹.

Ao musicar o texto, a ordem dos “acentos” e da acentuação no texto poético deve ser levada em conta, de modo que a escolha dos tons seja feita com relação à “relação de tons”, a hierarquia na harmonia tonal, de modo que sejam equivalentes à ordem dos sons da fala¹²². As possibilidades harmônicas da música contemporânea, no entanto, estavam agora muito acima das do passado e abriram a possibilidade de o compositor fazer uso do cromatismo em uma extensão desconhecida em épocas anteriores ou na música popular. Naturalmente, essas novas possibilidades tiveram de ser utilizadas na composição¹²³. Sob essas condições, foi possível criar um novo tipo de “melodia” [linha vocal], que Wagner descreveu como um tipo de “melodia que surge da intenção poética no verso da palavra”, ou seja, como um produto da criação artística que emana do verso da palavra, não do lido ou escrito, mas do verso da palavra falada:

“[...] o contexto determinante da melodia, entretanto, está na expressão sensual da palavra-frase”¹²⁴. Esse tipo de melodia derivada da palavra falada é cromática e puramente humana/universal, ou seja, absolutamente compreensível¹²⁵.

O compositor agora se depara com a tarefa desafiadora de musicalizar o “sotaque”, ou seja, o tom de uma fala, em uma “tonalidade” apropriada a ele. No entanto, essa é apenas a última etapa da musicalização de um verso verbal; em nenhuma circunstância uma ordem harmônica deve ser estabelecida antes que a melodia seja encontrada, como é o caso da música absoluta:

“[...] então o poeta de tom agora adicionará à melodia condicionada pelo verso verbal a outra condição necessária [...], como uma harmonia retumbante, apenas como se fosse para torná-la reconhecível.”

De fato, os esboços de “O Ouro do Reno” mostram que Wagner determinava primeiramente as sequências melódicas ao compor e, portanto, não baseava suas composições em um plano de tonalidade superior, como alguns estudiosos supõem¹²⁶. Os esboços são tratados com mais detalhes na análise (consulte o Capítulo IV, Parte A, Seção 10.1.b).

Para Wagner, a “melodia do verso do cantor dramático” está localizada em uma área entre a linguagem falada, na qual ela está enraizada “de acordo com sua aparência sensorial”, e “o elemento peculiar da música”¹²⁷. Dentro dessa área da melodia do verso, há, por sua vez, diferentes graus de idealização, cujos

121 GS IV, p. 124; KROPFINGER, p. 272.

122 GS IV, p. 141 e seguintes; KROPFINGER, p. 292 e seguintes.

123 GS IV, p. 148; KROPFINGER, p. 301.

124 GS IV, p. 151.; KROPFINGER, p. 303.

125 Idem.

126 Tendo em vista a abordagem de Wagner, o método de DARCY de analisar os esboços de “O Ouro do Reno” é duvidoso, com base na premissa de que Wagner já havia delineado complexos harmônicos ao criar o projeto geral.

127 GS IV, p. 168 e seguintes; KROPFINGER, p. 326 e seguintes.

limites externos são a linguagem falada, por um lado, e a melodia quase instrumental, por outro:

Assim, “a linguagem dos intérpretes [...] pode se elevar da linguagem verbal já sonora da linguagem falada para a linguagem sonora real [...], como a flor da qual surge a melodia [voz cantada]¹²⁸”.

No entanto, não se tratava de contrastar nitidamente esses diferentes estágios de idealização; em vez disso, eles tinham de dar uma imagem do “desenvolvimento orgânico”¹²⁹. O conceito da “arte da melhor transição”, que Wagner desenvolveu durante a composição de “Tristão”, é antecipado aqui. BAUM resumiu isso na fórmula:

“Poderíamos caracterizar esse estilo de canto como um movimento pendular entre os dois polos da declamação pura e da meliosidade hínica [sic!], e isso nas gradações mais finas, muitas vezes quase imperceptíveis, que se possa imaginar.¹³⁰”

Se especificarmos essa fórmula, algumas características da música e da estética de Wagner emergem claramente.

1. Em primeiro lugar, a comparação com um movimento regular e bidimensional é distorcida. Nas obras escritas antes e depois de “Ópera e Drama”, o *design* expressivo da música se move ao longo de um modelo dramático projetado para uma variedade constante. Em “Ópera e Drama”, o próprio Wagner compara a melodia do verso à superfície do mar, que representa a “harmonia” das harmonias. Esse estado agregado fluido permite todas as formas concebíveis, a melodia se apresenta como uma “imagem espelhada ondulante”¹³¹. Em outros lugares, o caráter espectral e em constante mudança da expressão melódica do verso é enfatizado: A partir da “expressão mais completa da melodia do verso”, ou seja, o mais alto grau de idealização, “a expressão colorida da melodia do verso pode descer novamente para a frase da palavra sonora”¹³². KIRSTEN e ADORNO resumiram o conceito de melodia de Wagner de forma mais adequada do que a comparação de BAUM com o movimento de um pêndulo, identificando o movimento de uma “onda” como uma característica estrutural da música de Wagner¹³³. Wagner descreveu o fluxo contínuo das seções individuais umas nas outras como uma de suas preocupações centrais de composição (veja abaixo).

2. Com exceção de “Liebesverbot”, Wagner não exigiu “declamação pura”, entendida como a execução da linguagem falada, em nenhuma de suas obras

128 5 GS IV, p. 196; KROPFINGER, p. 355.

129 GS IV, p. 192; KROPFINGER, p. 351; é óbvia a posição estética de Wagner contra o uso de diferentes formas musicais operísticas, nas quais também se poderia reconhecer uma gradação hierárquica de expressão na sequência *secco* - *accompagnato* - *aria*, por exemplo.

130 BAUM, p. 470.

131 GS IV, p. 142; KROPFINGER, p. 293.

132 GS IV, p. 200; KROPFINGER, p. 360 f.

133 ADORNO, p. 38; KIRSTEN, p. 51.

musical-dramáticas. Em “Über die Bestimmung der Oper” (*Sobre o destino da ópera*), ele faz explicitamente uma distinção fundamental entre a natureza da palavra falada e da palavra cantada. O seguinte se aplica: “O ponto limite da obra de arte todo-poderosa [...] deve ser reconhecido exatamente onde, nessa obra de arte, o canto se aproxima da palavra falada”; o teatro falado representa a esfera real, o canto uma esfera ideal¹³⁴. Em “Ópera e Drama”, Wagner também deixa claro que suas vozes cantadas devem se aproximar da fala, mas sem coincidir completamente com ela: mais uma vez, a orquestra é comparada ao mar, enquanto a melodia do intérprete é comparada a uma “Barca”¹³⁵. Essa comparação é reveladora, pois, como Wagner deve ter percebido, Goethe já a havia feito no mesmo sentido com relação à sua “Proserpina”¹³⁶. “Proserpina” é um melodrama. Até hoje, o discurso melodramático resulta em um aumento involuntário da expressão da voz falada. Deve-se sempre ter em mente que o canto e a fala eram muito mais próximos na época de Wagner do que são hoje (Capítulo I). Wagner provavelmente diferenciava o canto e a fala com muito mais precisão do que nós.

3. Não é necessariamente a “melodiosidade hínica” que é a antítese do que Wagner chamou de “ frase tonal das palavras/ frase sonante das palavras [tönenden Wortphrase] “, mas sim “o indivíduo atuando consigo mesmo” no palco, que esgota completamente a expressão das palavras cantadas musicalmente¹³⁷. A propósito, essas podem ser melodias bastante negativas, menos “hínicas”, que se caracterizam em tais momentos, ou a inclusão de motivos musicais na parte vocal, como no caso da maldição de “Alberich” na Cena 4 de “O Ouro do Reno” (consulte o Capítulo IV, Seção 10.2.2).

4. Além do caráter espectral da configuração da fala de Wagner, a respectiva relação de uma passagem vocal com a parte orquestral deve ser levada em consideração. Em suma, como será explicado mais detalhadamente no capítulo IV, há dois extremos em termos de técnica composicional: a parte vocal é conduzida de forma independente e musicada de maneira muito semelhante à fala, ou é um componente sonoro e composicional da textura orquestral, em que sua função como transportador de texto [Texttransporteur] fica em segundo plano. Entre esses extremos, há um número infinito de graus em que a declamação musical pode participar da textura orquestral em termos de som e composição.

Com o desenvolvimento contemporâneo da música, a música orquestral foi enriquecida pela “capacidade de expressar o inexprimível”, que ela tem em comum com o “gesto”¹³⁸.

134 GS IX, p. 152; cf. registro de 12.III.1869 (CT I, p. 70 e segs.)

135 GS IV, p. 171 e segs.; KROPFINGER, p. 327 e segs.

136 BORCHMEYER, p. 153.

137 GS IV, p. 200; KROPFINGER, p. 360.

138 GS IV, p. 174; KROPFINGER, p. 329.

Com suas opiniões sobre a natureza do gesto, Wagner está totalmente de acordo com os teóricos do teatro de sua época: “A linguagem do gesto se dirige diretamente aos sentidos. É por isso que ela tem o efeito mais rápido e mais forte sobre a mente, pois expressa todo o imediatismo do movimento emocional e é imediatamente sentida novamente. O que ela tem em força de impressão antes da palavra, também perde em espiritualidade e definição em comparação com ela.¹³⁹”

Considerada por si só, a declaração de um gesto é concebivelmente indeterminada. Entretanto, o acompanhamento orquestral lhe dá clareza psicológica. A música orquestral e o gesto sempre foram sincronizados na dança¹⁴⁰. A música da orquestra e os eventos gestuais mímicos no palco devem formar uma unidade correlativa na obra de arte do futuro¹⁴¹. De acordo com Wagner, ambos são pura arte emocional e enfatizam um ao outro. Em determinadas circunstâncias, eles podem até se tornar independentes do texto vocal: A música e os gestos podem revelar o lado emocional dos personagens no palco, mesmo que isso não aconteça no texto cantado¹⁴². Como ele mesmo admite, a coordenação dos gestos dramáticos e do acompanhamento orquestral era a preocupação mais importante de Wagner como diretor¹⁴³, e em “Ópera e Drama”, Wagner também aborda esse requisito central para as apresentações de suas peças, ou seja, que os gestos devem estar sincronizados com a música:

“[...] com uma sincronização perfeita, essa interação deve ter um efeito envolvente e certamente determinante”. Se essa exigência fosse desconsiderada, a música perderia seu significado e valor, por exemplo, se o intérprete permanecesse “em algum tipo de posição indiferente” em um ponto que exigisse uma ação mímica animada: “[...] será que a tempestade orquestral que irrompe de repente e desaparece violentamente não nos parecerá uma explosão da loucura do compositor?¹⁴⁴”

Em sua opinião, a música de Wagner, com todas as suas inovações e efeitos poderosos, precisa absolutamente ser justificada pelo gesto. Vista isoladamente, ela seria mal interpretada como uma “explosão de loucura [Ausbruch der Verrücktheit]”.

“Ópera e Drama” conclui com uma perspectiva. A “obra de arte todo-poderosa” oferecerá figuras e situações características e individuais.

“A intenção dramática, portanto, determina a figura, a expressão, a postura, o movimento e o figurino do ator até o último detalhe, a fim de fazê-lo aparecer

139 Röttscher, p. 233.

140 GS IV, p. 175 e segs.; KROPFINGER, p. 343 e segs.

141 “A música não pode pensar.” (GS IV, p. 184; KROPFINGER, p. 342).

142 GS IV, p. 184; KROPFINGER, p. 343.

143 Registro datado de 1º de junho de 1878 (CT II, p. 90).

144 GSIV, p.220; divergindo de KROPFINGER, p.382, “do efeito mais arrebatador, certamente mais determinante”.

a todo momento como uma individualidade [...] bem distinta de todos aqueles que ele encontra.¹⁴⁵” Os eventos mímicos são variados, mesmo que sejam os processos psicológicos que devem se fundir constantemente uns com os outros. Visto dessa forma, o trabalho poético é, em sua maior parte, apenas a direção dos afetos: “[...] a determinação de tais transições [...] é o conteúdo da intenção poética no drama.¹⁴⁶” Isso antecipa um termo da estética wagneriana, a “arte da transição”, que é um dos termos mais frequentemente discutidos na pesquisa sobre Wagner. Ele aparece apenas uma vez na obra de Wagner. Em uma carta a Mathilde Wesendonck, datada de 29 de maio de 1859, escrita logo após a conclusão da partitura de “Tristão”, Wagner traça um paralelo entre sua arte e sua natureza, que oscila entre “extremos de humor”. Para seu desgosto, ele frequentemente encontrava na arte contemporânea, especialmente na música de Liszt, que os opostos de humor se degeneravam em um verdadeiro maneirismo. “Gostaria agora de chamar minha arte mais refinada e profunda de arte da transição, pois todo o meu tecido artístico consiste em tais transições [...]. Minha maior obra-prima na arte da transição mais fina e gradual é certamente a grande cena do segundo ato de *Tristão e Isolda*. O início dessa cena oferece a vida mais transbordante em seus efeitos mais violentos, - o final, o mais solene e íntimo anseio pela morte. Esses são os pilares: agora veja, criança, como eu conectei esses pilares, como eles conduzem de um para o outro! Esse é o segredo de minha forma musical [...]. Se você soubesse como esse sentimento orientador me deu invenções musicais - para o desenvolvimento rítmico, harmônico e melódico”¹⁴⁷. A arte da melhor transição está, portanto, explicitamente relacionada apenas à orientação dos estados de espírito, em certo sentido, à direção psicológica. Podemos presumir que o libreto de Wagner é o primeiro a registrar as mudanças de humor na escrita. O design da música em todos os seus parâmetros individuais segue as curvas de tensão do roteiro das ações [Handlung].

O fator decisivo para Wagner ao escrever um libreto é, portanto, a mudança permanente, o deslizamento imperceptível de um estado de espírito para outro, de uma seção musical para outra. Por trás disso está o conceito básico de naturalidade de Wagner [Grundauffassung von Natürlichkeit]. Em 14.XI.1881, na época da orquestração de “Parsifal”, Wagner observou: “Que homem rígido é o de L., que só conhece linhas planas para se aproximar da natureza, enquanto a natureza não tem nenhuma, até que venha o artista, que tira as linhas onduladas da natureza.¹⁴⁸” A ação na obra de arte dramático- musical deve se desenrolar de forma quase natural, orgânica.

A obra de arte do futuro, uma vez que tudo, a ação cênica, as palavras e a

145 GS IV, p. 177; KROPFINGER, p. 335.

146 GS IV, p. 180; KROPFINGER, p. 337.

147 GSXI,p.328 e segs.

148 CT II, p. 825.

música da orquestra estão igualmente sujeitas à intenção poética¹⁴⁹, terá um efeito tanto sobre os sentimentos do espectador - por meio das aparências sensorialmente presentes na imagem e no som - quanto sobre seu intelecto, uma vez que ligará combinatoriamente a respectiva passagem com o passado e o futuro na trama. O elo entre essas diferentes funções, no entanto, é a expressão [Ausdruck]¹⁵⁰, que é o substrato sobre o qual “o drama real” emerge como autônomo e “organicamente existente e se tornando”¹⁵¹. A expressão, por sua vez, deve ser obtida a partir do cenário da fala.

“O centro vivificante da expressão dramática é a melodia do verso do intérprete”¹⁵².

Nessas frases, Wagner descreve sua própria abordagem composicional de uma forma aparentemente generalizada, como será mostrado no Capítulo IV. Em julho e agosto de 1851, Wagner escreveu seu panfleto autobiográfico “Eine Mittheilung an meine Freunde”¹⁵³, no qual aplica os teoremas desenvolvidos em “Ópera e Drama” ao seu próprio trabalho. A confissão de Wagner de que, durante sua atividade criativa, ele era movido pelas emoções exigidas pela trama das ações, como havia observado em si mesmo durante a montagem de “Tannhäuser”, é extraordinariamente reveladora. Assim como seu protagonista, ele era tomado por uma “excitação consumidora e exuberante que mantinha meu sangue e meus nervos em um estado febril”¹⁵⁴. Esse traço foi característico de Wagner como compositor durante toda a sua vida.

Ele escreveu para Mathilde Wesendonck em 30 de junho de 1859, durante a montagem de “Tristão” III, que estava sempre passando pelos estados de espírito da respectiva passagem enquanto compunha, o que teve um efeito em seu processo de trabalho: “Eu só supero as passagens sofridas depois de muito tempo As partes frescas, vivas e ardentes, então, sempre prosseguem muito mais rapidamente: dessa forma, eu também vivencio tudo “com tristeza e alegria” na execução técnica e dependo inteiramente do tema.¹⁵⁵ “As descobertas grafológicas apoiam essa afirmação”¹⁵⁶.

149 GS IV, p. 199; KROPFINGER, p. 359.

150 BEKKER reconhece o trabalho de Wagner como uma tentativa bem-sucedida de “acoplar dois materiais criativos essencialmente estranhos” - ou seja, teatro e música - “para um propósito comum”. A base para este acoplamento é a expressão (BEKKER, p. 577 e seguintes).

151 GS IV, p. 203 e segs.; KROPFINGER, p. 364 e segs.

152 GS IV, p. 190; KROPFINGER, p. 349.

153 SB III, p. 468, nota rodapé n.1.

154 GS IV, p. 279.

155 SB XI, p. 104; em 18 de junho de 1869, quando estava ocupado compondo “Siegfried” III, 3 Wagner comentou em uma carta a Ludwig II: “Mas é um trabalho sério e muito ofensivo; em particular, as passagens pungentes e dolorosamente apaixonadas realmente me cansam”. (KLRW II, P. 272). Ele sempre experimentou os estados de espírito exigidos pela respectiva situação dramática ao musicar a obra, como também disse a Cosima Wagner durante a composição do prelúdio de “Parsifal” III em 26.X.1878 (CT II, p. 210).

156 BARTELS I, p. 66 e segs.

Wagner compõe, portanto, a partir do efeito dramático necessário. Como um ator ou cantor, ele mergulha completamente no papel, em seu espectro emocional e na situação dramática específica quando cria a música. Em seu “Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler [Carta sobre atuação para um ator]” (1872), ele revela detalhes de seu processo criativo poético-musical:

“Assim, consegui, em virtude de minha intuição, colocar-me inteiramente na natureza do mímico, mas apenas para o estado em que ele cai durante a apresentação por meio de seu esvaziamento bem-sucedido”, ou seja, o estado de “êxtase”, que “deve explicar e justificar unicamente toda a vida e os esforços do ator”¹⁵⁷.

Wagner também era movido por essas emoções ao ouvir sua música, sob a perspectiva do respectivo personagem, como comentou na ocasião em que assistiu a uma apresentação de “Tristão e Isolda” em 7 de junho de 1880:

“R., muito emocionado, nos conta como se sentiu com cada personagem, com Marke, com Kurwenal, era como se ele fosse todo mundo.”¹⁵⁸ Claramente, ele era capaz de sentir total empatia por cada um de seus personagens. “R. me disse que certa vez simpatizou completamente com Alberich, que representava o anseio do feio pelo belo”¹⁵⁹.

Wagner reconhece claramente como já havia seguido as leis tradicionais da forma de modo inconsistente em “O Holandês voador” e apenas rudimentar nas duas obras subsequentes¹⁶⁰. Ele pôde observar isso no desenvolvimento de sua configuração de linguagem. Já sobre “O Holandês”, ele afirma:

“Onde quer que eu tivesse que expressar os sentimentos de personalidades dramáticas, [...] a fala em si [...] deveria ser interpretada de tal forma que não fosse a expressão melódica em si, mas o sentimento expresso que despertasse a simpatia do ouvinte. A melodia da voz cantada, portanto, tinha que surgir inteiramente por conta própria a partir do discurso; em si mesma, como pura melodia, não era permitido atrair a atenção de forma alguma, mas apenas na medida em que fosse a expressão mais sensória de um sentimento que acabara de ser claramente definido no discurso. Com essa concepção necessária do elemento melódico, eu agora me afastei completamente do procedimento composicional operístico usual, pois deliberadamente não mais me baseei na melodia usual [...] mas apenas permiti que ela surgisse do discurso emocionalmente apresentado.” A harmonia recebeu a função de esclarecer a expressão, o afeto, enquanto ele gradualmente se afastou da melodia vocal tradicional e absoluta, que era ritmada de um ponto de vista puramente musical¹⁶¹.

O processo de musicar a fala “a partir da fala emocionalmente proferida”

157 GS IX, p. 259.

158 CT II, p. 618.

159 Registro datado de 2 de março de 1878 (CT II, p. 52).

160 GS IV, p. 319 e segs.

161 GS IV, p. 325 e segs.

descrito nas observações acima mencionadas foi inicialmente usado apenas esporadicamente em “ O Holandês “ e em “Tannhäuser”¹⁶²;

“Em Lohengrin, observei esse procedimento, que é basicamente direcionado apenas para a melodia dramática [linha vocal], com a maior determinação”¹⁶³.

Expressis verbis, Wagner, portanto, deriva sua configuração verbal desde “ O Holandês Voador” da fala elevada, que nada mais é do que declamação e recitação. Wagner é ainda mais claro em “ Über Schauspieler und Sänger” (Sobre atores e cantores). No texto, ele afirma:

“por meio das indicações musicais de minha partitura, ele deu ao cantor as instruções mais corretas para um estilo dramático natural de atuação, que foi completamente perdido até mesmo para o ator que recita”, e justifica a abrangência de suas partituras alegando ter prescrito meticulosamente uma performance dramática muito específica¹⁶⁴. Assim, Wagner enfatiza a estreita conexão entre a performance teatral e a performance vocal que ele prevê em suas obras e também faz alusão, com essa declaração, a uma prática de fala executada no teatro, que ele eleva a modelo; não é difícil reconhecer os atores/ cantores de sua juventude por trás disso. Por outro lado, isso significa que, em sua própria opinião, a música nas obras de Wagner é caracterizada pela performance de fala teatral de uma era que já havia passado em 1872.

Depois de concluir a partitura de “O Ouro do Reno” e durante o trabalho de composição de “A Valquíria”, Wagner atribuiu uma função claramente definida à música em suas obras. Em uma carta a Berlioz, datada de 6 de setembro de 1855, ele escreveu que apenas “os esboços poéticos, para os quais minha música é apenas a ilustração”, transmitiam uma compreensão de suas obras dramáticas¹⁶⁵. Com o início do trabalho em “Tristão”, Wagner fez um desvio composicional e estético limitado dessa funcionalização estritamente ilustrativa da música. O projeto, para o qual ele interrompeu sua montagem do “Anel”, foi iniciado por Wagner com a intenção de realizar plenamente seu potencial musical. Cosima Wagner registrou várias declarações de seu marido de que ele pretendia “esgotar-se musicalmente com Tristão, como se eu tivesse escrito uma sinfonia”¹⁶⁶. De fato, “Tristão” é a obra de Wagner com menos ação¹⁶⁷ e, portanto, destoa das partes das obras que a enquadram em termos de tempo, a saber, “Siegfried” II e “Meistersinger” I, que são muito agitadas em termos de ação cênica. Esse foco maior no componente musical das obras de Wagner é resultado de sua

162 Em uma carta a Uhlig, datada de 25 de março de 1852, ele escreveu sobre o “ O Holandês Voador”: “É impressionante como eu ainda estava consciente da declamação musical e da maneira operística de cantar [...] que ainda pressionava minha imaginação musical! (SR IV, P. 328).

163 GSIV, p.327.

164 GS IX, p. 212.

165 SB VII, p. 272.

166 Registro de 28.IX.1878 (CT II, p. 185; correspondentemente p. 803); registro de 29.IV.1878 (CT II, p. 89); cf. carta a Eduard Devrient datada de 20.XII.1858 (SB X, p. 190).

167 DAHLHAUS (1990), p. 46; DAHLHAUS (in: WAPNEWSKI (1986), p. 198).

recepção da estética musical de Arthur Schopenhauer, que não precisa ser descrita em detalhes aqui. O estudo dos escritos de Schopenhauer levou Wagner a se cansar de seu processo de composição no “Anel”, “porque no Nibelungo ele havia sido forçado pelo drama a restringir muitas vezes a expressão musical”¹⁶⁸. “Drama” deve ser entendido aqui, como explicado, no sentido de “ação de palco apenas visível”. Esse cansaço é compreensível; afinal de contas, quando Wagner começou “Tristão”, ele já estava compondo seu “Anel” há quase quatro anos sem interrupção, sem que se vislumbresse o fim do trabalho.

Posteriormente, pode-se observar uma ligeira mudança de ênfase nas visões estético-musicais de Wagner, com ele afastando-se da pura ilustração de eventos cênicos visíveis em direção ao esclarecimento de processos internos e emocionais¹⁶⁹. Wagner agora descreve seu próprio processo poético-musical de tal forma que o poeta precisa trabalhar antes do compositor e isso “sempre com base na ação dramática”¹⁷⁰. A música - em uma inversão de sua fórmula de “ópera e drama” - agora é o fim, a ação dramática é o meio desse tipo de processo criativo. No entanto, mesmo com esse procedimento, a música permanece intimamente ligada à cena, porque, mesmo que os processos psicológicos sejam mais sutis do que os mímicos, a cena ainda fornece o impulso para o *design* da composição. Mesmo com essa realização, na qual Wagner se apresenta, para simplificar, como um puro “compositor”, ele não queria ser entendido como um músico, mas como um artista dramático. Isso fica claro quando, em retrospecto, ele vê “Tannhäuser”, que estava revisando após a montagem de “Tristão” na época em que escreveu “Zukunftsmusik”, como uma obra em que o objetivo era “cativar o público, em primeiro lugar, com a ação dramática em si, de tal forma que ele não seja forçado a perdê-la de vista nem por um momento; pelo contrário, toda a decoração musical lhe parece, a princípio, ser meramente um meio de representar essa ação.”¹⁷¹

E é precisamente nesse requisito teatral-prático que Wagner reconhece o valor e o conteúdo de sua “inovação”, mas de modo algum em uma arbitrariedade absolutamente musical, que se acreditava poder imputar a mim como a tendência de uma ‘música do futuro’¹⁷². Assim, Wagner dá a entender certo ceticismo em relação à classificação contemporânea de sua música como “Nova Escola Alemã”.

Wagner não se via primordialmente como compositor ou músico de profissão

168 Registro de 1.X.1878 (CT II, p. 188); já em 1873, Wagner descreveu a música para o “Anel” como “música que, como nenhuma outra, foi criada apenas com vistas a um grande todo dramático”. Desde o início de sua concepção do “Anel”, ele tinha em mente uma realização cênica muito específica - ou seja, no caso de Wagner, principalmente dramática (GS IX, pp. 312 e 314).

169 GS VII, p. 122.

170 GS VII, p. 129.

171 GS VII, p. 136.

172 Idem.

- como provam várias declarações em nos diários de Cosima¹⁷³ - mas como dramaturgo.

No decorrer de “Über die Bestimmung der Oper” (Sobre o destino da ópera), Wagner desenvolve sua teoria de improvisação fixa. Os músicos e intérpretes tinham de partir da improvisação para suas apresentações:

“O segredo está no imediatismo da performance, aqui através da expressão e do gesto, ali através do som vivo.¹⁷⁴”

Para a interpretação, isso significa ser capaz de dar ao público a ilusão de que ele está vendo ou ouvindo algo que está surgindo naquele momento, cujo desenvolvimento posterior aparentemente ainda está em aberto. Uma obra dramática que leva em conta esse requisito estético, combinando música e representação, deve, portanto, ser vista como uma “improvisação mímico-musical fixada pela mais alta prudência artística”, com a qual ele entende a obra de arte à qual suas observações se referem¹⁷⁵.

BORCHMEYER apontou que há conexões entre a concepção de improvisação de Wagner e a da literatura romântica alemã¹⁷⁶. O termo “improvisação fixa” é usado em muitas publicações sobre Wagner sem que seja definido com precisão seu escopo¹⁷⁷. Wagner de fato comentou sobre o caráter improvisatório de seu processo de composição¹⁷⁸, mas o significado aqui é outro. Ele está se referindo ao fato de que o objetivo final da poesia dramática ainda não foi alcançado na notação de uma ideia dramática. Como BEKKER reconheceu acertadamente, “a obra e a gravação são algo apenas um meio de fixar a expressão mímica musical, como instruções coreográficas e corégicas para a execução de uma improvisação cênica¹⁷⁹”. O poeta registra uma improvisação em seu trabalho escrito, que o mímico executante também deve deixar aparecer como uma improvisação. O objetivo é enganar ilusionisticamente o espectador¹⁸⁰.

Uma reavaliação estética da relação entre música e “drama” se manifesta em seu ensaio “Über die Benennung ‘Musikdrama’”, escrito no final de outubro de 1872¹⁸¹. Em “Ópera e Drama”, ainda era a melodia do verso do intérprete ou

173 Por exemplo, entradas de 31 de janeiro de 1870, 23 de junho de 1871 e VII.26, 1878 (CT I, pp. 193, 404 f. e CT II, pp. 146 e segs.).

174 GS IX, p. 148.

175 GSIX, p.149 e e segs.

176 BORCHMEYER, p. 57 e segs.

177 BORCHMEYER, p. 60.

178 Registro datado de 1º de setembro de 1871 (CT I, p. 432 e segs.).

179 BEKKER, p. 467.

180 Hey (1911), p. 37.

181 Registro de 27.X.1872 (CT I, p. 585); uma discussão entre Wagner e Nietzsche sobre o termo “drama musical”, que Wagner rejeitou para seu trabalho, é mencionada pela primeira vez em CT em 11.VI.1870 (CT I, p. 243). Em “Beethoven”, escrito de julho a setembro de 1870 (CT I, p. 1154), Wagner também lidou com “o problema da palavra-som, que por sua vez inclui o problema da conexão orgânica entre ação e música, som e gesto, percepção sensorial audível e visível” (BEKKER, p. 455), mas sem derivar disso uma mudança estética da mente.

os eventos cênicos que determinavam a música. Agora, após a retomada do trabalho musical no “Anel” em 1869, a relação dessa dependência em suas considerações estéticas é exatamente invertida. Agora é a música que está visivelmente incorporada aos eventos no palco.

A música em suas obras “abre-se [...] ao seu olhar por meio da equação cênica”¹⁸². Wagner rejeita o termo “drama musical” para suas obras. Em termos de terminologia e conteúdo, elas teriam de ser rotuladas como “atos musicais evidentes”¹⁸³. A única exceção seria “Tristão” II, que consiste basicamente apenas de música¹⁸⁴.

Essa visão contradiz a estética defendida em todos os seus outros escritos. Deve-se discutir mais detalhadamente até que ponto essa formulação em “Über die Benennung ‘Musikdrama’” tinha apenas a intenção de ser apologética. Se Wagner defendia seriamente esse ponto de vista, teria sido apenas por um período de tempo relativamente curto, como os anos entre 1872 e 1876, época da montagem de “Götterdämmerung”, porque em escritos posteriores, como “Über die Anwendung der Musik auf das Drama” (1879), ele volta à sua posição anterior (veja abaixo). DAHLHAUS explica essa contradição como aparente, no sentido de que em “Ópera e Drama” Wagner escreve sobre música em um sentido empírico, composicional, mas em “Über die Benennung ‘Musikdrama’” em um sentido “estético-metafísico”¹⁸⁵. Wagner expressou-se contraditoriamente para Cosima sobre essa questão: em 11 de fevereiro de 1872, nove meses antes de escrever “Über die Benennung ‘Musikdrama’”, ele declarou, por ocasião da leitura de “Ópera e Drama”: “Naquela época, eu ainda não ousava dizer que a música havia produzido o drama, embora soubesse disso em mim mesmo”¹⁸⁶. Em 14.IX.1873, por outro lado, Wagner novamente limitou essa visão a “Tristão”: “Nas outras obras [minhas], os motivos [musicais] servem à trama [Handlung], aqui [em “Tristão”] pode-se dizer que a trama surge dos motivos”¹⁸⁷.

Pode-se presumir fortemente que essa criação do termo de Wagner é de natureza apologética e transitória, ou seja, que não deve servir como modelo explicativo para nenhuma de suas obras - e certamente não para sua obra como um todo. A “Einleitung zur Vorlesung der Götterdämmerung” {Introdução à Palestra sobre ‘Crepúsculo dos deuses’} foi escrita no início de janeiro de 1873¹⁸⁸. Nela, Wagner descreve uma de suas mais importantes realizações no campo da arte dramática como tendo “elevado o próprio diálogo dramático ao material principal da performance musical”¹⁸⁹.

182 GS IX, p. 305.

183 GS IX, p. 306.

184 GS IX, p. 307.

185 DAHLHAUS (1990), p. 111 segs.

186 CT I, p. 490.

187 CT I, p. 728.

188 Registro datado de 10.I.1873 (CT I, p. 625).

189 GS IX, p. 308.

Na presente passagem, “diálogo” é usado em um duplo sentido: abertamente, esse termo é contrastado com o princípio monológico que domina o gênero da ópera na forma da ária¹⁹⁰. Ocultamente, no entanto, Wagner sempre usa o “diálogo” dramático para se referir ao ponto de partida de seu próprio trabalho de composição na segunda metade de sua vida: o diálogo falado como encontrado no *Singspiel*, no drama com música e em outros gêneros¹⁹¹. Ele usou esse termo para Cosima um quarto de ano depois, em contraste com o recitativo, quando comentou sobre “Der Freischütz”: “Oh, se Weber tivesse composto todo o final a partir da canção da bebida, que cena maravilhosa teria sido! Essa é a minha verdadeira inovação, o fato de eu ter introduzido o diálogo na ópera, e não o recitativo!”¹⁹² Wagner banuiu o recitativo de suas obras após “O Holandês Voador”, tanto em termos de prática de performance (consulte o Capítulo III) quanto de composição (consulte o Capítulo IV).

Em seu ensaio “Das Publikum in Zeit und Raum” (O público no tempo e no espaço), concluído em outubro de 1878¹⁹³, Wagner reflete sobre o problema da prática histórica de performance cênica, e o exemplifica com as óperas de Mozart, para as quais os “meios de representação”, pelos quais o ator/cantor deve ser entendido, estavam em falta¹⁹⁴. Em sua opinião, uma prática de performance dramática que buscasse reconstruir consistentemente as condições originais como eram na época de Mozart seria paradoxal. Pois uma apresentação da “Flauta Mágica” teria que reconstruir as condições da primeira apresentação, que eram tudo, menos ideais¹⁹⁵. Essas observações provam que Wagner havia se conscientizado da transitoriedade da estilística da apresentação dramática nessa época (consulte o Capítulo II, Seção 8.).

Três escritos relacionados foram escritos no decorrer de 1879, ou seja, durante o trabalho na partitura de “Parsifal”¹⁹⁶: “Über das Dichten und Komponieren”, “Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen” e “Über die Anwendung der Musik auf das Drama”. Esses são os últimos comentários detalhados de Wagner sobre a ambientação da música à música e à arte teatral. Nelas, ele ataca a “declamação” dos compositores de ópera alemães no início do século XIX, dos quais ele menciona Weber, Marschner e Winter¹⁹⁷. Havia duas possibilidades de musicar a fala na ópera, ou “de acordo com o sotaque da

190 Registro datado de 12 de junho de 1873 (CT I, p. 627).

191 ADLER (1904), p. 173 e seguintes, também faz referência a essa passagem ao *Singspiel* dialogado.

192 Registro datado de 12 de junho de 1873 (CT I, p. 627).

193 CT II, p. 1251.

194 Para o termo “ator/cantor”, consulte Capítulo II Seção 9.a).

195 GSX, p.97 e seguintes.

196 WWV, p. 545.

197 GS X, p. 156 f.; a configuração de fala de Spohr foi depreciada por Wagner em “Über eine Opernaufführung in Leipzig”, concluído em 28.XII.1874: a “estranha incorreção na declamação” de Spohr, como o abaixamento estereotipado da melodia na sílaba final de uma palavra, lembrou Wagner da declamação musical incorreta de traduções ruins de óperas alemãs (GS X, p. 7).

língua e do entendimento”¹⁹⁸, o que significaria de fato como “prosa nua”, ou ritmicamente regular e, portanto, sem levar em conta a melodia e a acentuação do verso falado¹⁹⁹. Em alemão, a primeira variante é a única sensata, como Wagner demonstra com vários exemplos²⁰⁰. Assim como na linguagem falada, os parênteses devem ser distinguidos composicionalmente da cláusula principal por um tom de voz subitamente mais profundo e diferente²⁰¹. A exigência de Wagner corresponde à prática de declamação no século XIX. Theodor Siebs também exigiu que as interpolações fossem faladas mais profundamente e mais rapidamente do que o movimento principal²⁰². Em seguida, há um apelo aos compositores alemães que estavam se preparando para imitar Wagner.

No início da década de 70, Wagner percebeu que uma geração jovem de compositores estava começando a se orientar por sua obra. Ele nunca teve nenhum aluno de composição e se sentia fundamentalmente incompreendido por esses compositores, como testemunhou em 14 de abril de 1873: “Agora todos os jovens estão adotando acentos {Akzente} excessivos [ou seja, “acentos”], que só podem ser entendidos por meio de ação, e transformando-os em um mingau cotidiano”²⁰³. Como Nietzsche observou corretamente em “Richard Wagner in Bayreuth”, Wagner não estava nem um pouco interessado em estabelecer uma nova direção composicional: “Agora Wagner obviamente não se importa muito se os músicos de hoje compõem em estilo Wagneriano e se eles compõem de fato; na verdade, ele faz o que pode para destruir essa infeliz crença de que uma escola de compositores deve segui-lo novamente.”²⁰⁴

Era essencial ter em mente os eventos imaginários que imitavam o palco antes de musicar uma ópera.

Wagner aconselha os “compositores dramáticos de minha ‘direção’ [...] acima de tudo, a nunca adotarem um texto antes de verem nele um enredo, e esse enredo representado por personagens que, por alguma razão, interessam vivamente ao músico”²⁰⁵.

Depois de uma descrição literalmente muito dramática da ideia composicional, Wagner descreve o trabalho do compositor nesse sentido como lidar com

198 O “sotaque da fala” refere-se ao “sotaque”; o “sotaque mental” refere-se ao sotaque lógico (veja acima).

199 GS X, p. 157.

200 GSX, S.156 e seguintes.

201 GS X, p. 158.

202 Siebs, p. 47 e 49.

203 CT I, p. 669.

204 KSA I, p. 497.

205 GS X, p. 172; Cosima Wagner registrou elogios aos dramaturgos franceses em 14.VIII.1872: de acordo com Wagner, eles “não veem figuras internas”, mas pelo menos seus intérpretes concretos (CT I, p. 561). Wagner omite o fato de que muitas vezes ele também projetou e realizou seus personagens para cantores específicos (consulte o Capítulo II).

“verdadeiras figuras de sonho.²⁰⁶” Essa é, sem dúvida, uma descrição de seu próprio estilo musical. Em seus últimos escritos estéticos, Wagner retorna, portanto, a um ponto de vista teórico sobre questões de configuração de fala e gesto que é totalmente consistente com o de seus escritos de Zurique. Os compositores dramáticos devem sempre projetar sua música com referência aos processos cênicos, ou seja, ao “drama”. As extravagâncias harmônicas devem sempre ter uma causa dramática. Wagner explicou essa exigência usando exemplos de suas próprias obras²⁰⁷.

Nesse contexto, Wagner observou em 25 de julho de 1869 que, em contraste com a sinfonia, no “drama musical [...] tudo [...] é permitido [...] porque a ação explica tudo²⁰⁸.”

Finalmente, Wagner interpretou seus escritos teóricos como tentativas, “para ajudar os outros [...] a chegar a um julgamento justo e ao mesmo tempo útil das formas musicais derivadas do drama por meio de meu próprio trabalho artístico²⁰⁹”.

O “drama” continuou sendo o ponto focal da composição de Wagner durante toda a sua vida.

Vamos resumir os resultados dessa subseção: como observado no início, de acordo com Wagner, seria um exagero descrever seus pontos de vista como um sistema coerente. No entanto, nesta seção, analisamos suas afirmações sobre a definição de discurso para a música e a arte teatral, e surgiram certas constantes básicas de sua estética, teoremas fixos que explicam por que ele acreditava estar se repetindo sempre em seus escritos teóricos.

Wagner considerava redundantes os pontos de vista e as declarações apresentadas em seus escritos. Cosima Wagner observou que ele os percebia como uma constante “regurgitação” de suas opiniões há muito conhecidas. Assim, pouco depois de começar a escrever “Über die Bestimmung der Oper”, que, de acordo com BEKKER, Wagner considerava um mero resumo de “Ópera e Drama”, apesar das consideráveis divergências de conteúdo²¹⁰, ele disse: “que se deve sempre e para sempre mastigar a mesma ruminção!²¹¹”

1. A música dramática está comprometida com o “drama”, ou seja, com a ação dramática visível em um determinado momento. Esse princípio, formulado pela primeira vez em seus escritos de Zurique, foi repetido em quase todos os escritos posteriores que tratam desse assunto, exceto em “Über die Benennung ‘Musikdrama’” (1872). Na criação de uma obra, os eventos cênicos imaginados sempre têm precedência sobre a música, fornecendo o impulso para as ideias musicais e o projeto composicional / *design* da composição [kompositorische Gestaltung].

206 GSX, p.172 e seguintes.

207 GSX, p.187 e seguintes.

208 CTI, p.131 e seguintes.

209 GS X, p. 185.

210 BEKKER, p. 471.

211 Registro datado de 6.III.1871 (CT I, p. 397).

2. De acordo com Wagner, a música em uma obra dramática tem a tarefa bem definida de esclarecer os eventos dramáticos para o público. A música funciona como uma arte de expressão. Ela surge da tentativa de exteriorizar os respectivos afetos do ator.

3. Em seus escritos iniciais e intermediários, Wagner se preocupou principalmente com a modelagem composicional da voz cantada. A renúncia de Wagner a uma estética de música instrumental absoluta, que ele realizou em “Uma peregrinação a Beethoven” (1840), foi seguida por uma renúncia a configurações de fala quase instrumentais. Como afirmou em retrospectiva no “Eine Mittheilung an meine Freunde”, ele começou a se orientar composicionalmente para a performance artística da fala com o início do trabalho com “O Holandês Voador”, especificamente, depois de “Über Schauspieler und Sänger”, para a performance dramática de sua juventude. Embora Wagner tenha continuado a se desenvolver como compositor, ele não revogou nem relativizou esse princípio de configuração de fala em nenhum de seus escritos.

4. Do início ao fim de seu trabalho como teórico, seus escritos contêm repetidamente reflexões sobre o desempenho dramático correto. Obviamente, ele estava preocupado principalmente com a realização cênica de seu próprio trabalho. Embora tenha se mostrado um crítico competente em seus primeiros escritos, a partir dos escritos de Zurique, seu desejo de atuar como reformador do teatro alemão se torna evidente. Com o início do projeto de Bayreuth, essas aspirações se transformaram no desejo de promover uma completa regeneração da vida teatral alemã. Sua ambição de promover mudanças drásticas cresceu a ponto de ele se alienar da vida teatral alemã de sua época (cf. Capítulo II).

5. Tanto a escrita de poesia quanto a montagem de um drama musical devem ocorrer a partir da perspectiva do ator. Esse postulado pode ser encontrado repetidas vezes em suas discussões a partir dos escritos de Zurique. A verdade dramática é decisiva na produção e reprodução de uma obra dramática. A partir dos escritos de Zurique, essa noção de “verdade dramática” é combinada com conceitos como o “universal” ou o “puramente humano”.

6. Em seus escritos, a música e a fala são descritas como relacionadas. Ao mesmo tempo, desde sua estadia em Zurique, tem sido enfatizado repetidamente que a voz falada como tal não é adequada para a “obra de arte universal”. Essa é uma rejeição velada do gênero melodrama, que ele já havia descartado em suas primeiras óperas, e do diálogo falado no teatro musical.

7. Desde “O Holandês Voador”, Wagner sentia uma insatisfação estética com a ópera de número tradicional. Sua superação desse esquema formal o levou a uma arte dramática quase realista da transição de estados de espírito com base em um enredo e na música que se baseia nele ou surge dele.

8. Tanto em seus primeiros quanto em seus últimos escritos, Wagner critica o uso da linguagem na tradição da ópera romântica alemã, com a exceção ocasional de “Euryanthe” de Weber. Ele nega a influência dessa tradição em suas configurações de fala desde “O Holandês Voador”.

9. O processo criativo de Wagner, como ele o descreve em seus escritos, era assim: a fixação de um roteiro mímico [*mimischen Handlung*] - que, como podemos supor, começa com o libreto - é seguida, no início do processo criativo de composição, pela transferência para o personagem dramático imaginado. Conforme explicado no Capítulo II, Seção 11, isso era facilmente possível para Wagner *coram publico* [*diante do público*], na leitura em voz alta ou no canto de peças dramáticas. A voz cantada é derivada do som, do ritmo e do tom da língua falada quando os versos do texto vocal são musicados, criando, assim, a “melodia sonora da palavra” que, de acordo com as explicações de Wagner em “Ópera e Drama”, é o ponto de partida para a composição posterior.

10. Neste estudo, os escritos de Wagner demonstraram estar intimamente ligados à sua situação biográfica efetiva. Isso é especialmente verdadeiro no que diz respeito ao seu trabalho de composição, que precisa frequentemente ser contextualizado. Assim, DAHLHAUS/DEATHRIDGE postulou para a interpretação de seus escritos: “A chave para os escritos são as obras, e não o contrário.²¹²” Sua estética é absolutamente específica. Ela não pode, de forma alguma, ser considerada universalmente válida, mas muitas vezes fornece mais informações sobre seu autor que aquilo que é ostensivamente tratado nos escritos.

Wagner, portanto, derivou explicitamente sua maneira de musicar a fala a partir da performance do teatro falado do início do século XIX. No entanto, sua própria percepção pode ter sido limitada a ele mesmo e, portanto, a visão geral da pesquisa a seguir examinará até que ponto os contemporâneos de Wagner realmente reconheceram esse processo em seu trabalho. O Capítulo III também examinará a questão de os postulados de Wagner para a interpretação de suas obras terem sido de fato seguidos por ele. A prática de ensaio de Wagner pode fornecer informações sobre a natureza e a extensão dos processos mímicos estabelecidos em sua música e a natureza semelhante à fala de suas linhas vocais. Por fim, ao analisar a música e examinar a gênese de suas obras músico-dramáticas, é possível avaliar até que ponto Wagner, como compositor, realmente trabalhou de acordo com os princípios estabelecidos em seus escritos, ou seja, até que ponto seus teoremas estéticos podem ser aplicados à sua própria obra (Capítulo IV).

212 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 85; no mesmo sentido, WIESMANN observa: “A estética da tetralogia do Anel é diferente da de Tristão.” (in: DAHLHAUS/VOSS, p. 212).