

Breve panorama da ópera

A REFORMA

A insatisfação surgiu em alguns setores com os excessos da ópera italiana em série - especialmente seu uso previsível de recitativo e ária, e a profusão da coloratura e outras características ornamentais que impediam a ação. Conseqüentemente, alguns compositores italianos começaram a mover o gênero na direção das poderosas e mais integradas tragédias líricas de **Jean-Philippe Rameau**. Tommaso Traetta e Niccolò Jommelli, que trabalhavam onde o gosto francês prevalecia, usavam frequentemente o recitativo *accompagnato* para suavizar as transições entre o *recitativo secco* e a aria da capo. Eles também deram maior importância aos conjuntos e coros, que há muito tempo estavam ausentes na ópera séria.

A posição histórica de **Christoph Willibald Gluck**, como a figura mais importante do movimento de reforma do século 18, foi assegurada pelo número de compositores que afirmaram ser seus sucessores legítimos e pela óbvia influência que seus ideais exerceram sobre figuras como **Étienne-Nicolas Méhul**, **Wolfgang Amadeus Mozart** e, mais tarde, **Hector Berlioz**. Entre os seguidores italianos de Gluck estavam **Antonio Salieri**, **Niccolò Piccinni**, cuja maior obra foi *Didon* (1783), e **Antonio Sacchini**, lembrado principalmente por seu *Oedipe à Colone* (1786).

A “reforma” gluckiana produziu apenas obras únicas de Gluck, que podem ser descritas como uma síntese dos estilos francês e italiano, embora o movimento tenha levado indiretamente a certas óperas de **Gaspere Spontini**, particularmente *La Vestale* (1807) e **Luigi Cherubini**, particularmente *Médée* (1797).

As óperas de Gluck com textos em italiano (até cerca de 1756) foram configurações convencionais de libretos de Metastasio. Depois de se estabelecer em Viena em 1750, embora não tenha abandonado a composição das tradicionais óperas em italiano, Gluck começou a reagir aos estilos operísticos franceses populares ali enraizados.

Graças ao entusiasmo do superintendente dos teatros imperiais de Viena, o conde Giacomo Durazzo, Gluck absorveu o exemplo do notável bailarino e coreógrafo francês Jean-Georges Noverre. Seminal no pedido de reforma de Noverre foi a insistência de que um balé não fosse uma simples coleção de episódios desconexos, mas sim incluídos no drama. O balé de Gluck, *Don Juan* (1761) é a mais antiga de suas obras, suficiente para colocá-lo entre os grandes compositores. Durazzo também liderou um movimento anti-Metastasio que atraiu o talentoso libretista-aventureiro, Ranieri Calzabigi, que a partir daí trouxe sua familiaridade com as majestosas óperas de Rameau e contribuiu para a escrita de três libretos para Gluck.

Calzabigi elaborou em 1769 um documento, um manifesto, na verdade – que foi o documento central da “reforma operística”. Afirmava que o “verdadeiro ofício” da música é “servir a poesia”, um objetivo impedido pelos “ornamentos inúteis e supérfluos” com os quais as floridas arias da capo foram sobrecarregadas. Em vez disso, uma bela simplicidade e naturalidade de expressão, combinada com a verdade emocional prevaleceriam.

Em suma, Gluck e seus colaboradores estavam respondendo aos ideais do Iluminismo e restaurando a ópera, ainda que temporariamente, à sua função de drama para a música. As manifestações mais significativas destes princípios foram as óperas italianas de Calzabigi-Gluck encenadas pela primeira vez em Viena: Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) e Paride ed Elena (1770). As duas primeiras se tornaram ainda mais imponentes e parecidos com Rameau, quando Gluck as reconstituiu para libretos franceses para o público parisiense.

Gluck alcançou o auge de sua realização em Iphigénie en Aulide (1774) e em sua obra-prima Iphigénie en Tauride (1779). O poder dramático de Gluck, no seu melhor, deriva de uma escassez de meios - particularmente da densidade harmônica, com o resultado que as menores mudanças chegam com grande efeito, assim como da capacidade de aproveitar ao máximo as forças dramáticas dos excelentes libretos que ele usou.

MESTRES VIENENSES

A ópera *buffa* italiana atraiu fortemente o público vienense e os compositores austríacos foram naturalmente influenciados por ela. Talvez o mais interessante dos compositores da ópera cômica do século XVIII, nascido em Viena, tenha sido **Carl Ditters von Dittersdorf**, cujo *Doktor und Apotheker* (1786), apesar de bem-sucedida e animada, foi ofuscada pelas obras contemporâneas de **Mozart**.

Joseph Haydn compôs cerca de 20 partituras dramático-musicais: um singspiel, cinco óperas curtas para marionetes e várias óperas italianas para apresentações privadas no teatro do palácio de Eisenstadt de seus patrões-patronos, os príncipes Esterhazy. Várias das óperas de Haydn tiveram releituras modernas, incluindo *Il mondo della luna* (1777), *L'isola disabitata* (1779, libreto de Pietro Metastasio) e *La fedeltà premiata* (1780, libreto de Giovanni Battista Lorenzi).

Viena foi um centro importante para a carreira operística de **Mozart**, que se mostrou um dos maiores mestres, do que ainda era o mais prestigiado dos gêneros musicais. Ele começou a escrever música teatral quando tinha apenas 10 anos e, aos 25 anos, criou sua primeira ópera *Idomeneo* (1781; libreto de Giambattista Varesco em imitação de Metastasio). Neste trabalho, Mozart combinou as convenções da ópera séria com características que revelam a influência de Gluck e da tragédia lírica. Como resultado, *Idomeneo* é o exemplo supremo de ópera séria, do final do século XVIII.

Um ano depois de Idomeneo, Mozart escreveu um singspiel que estabeleceu firmemente sua reputação em Viena: Die Entführung aus dem Serail (1782). A música de Mozart para este romance farsesco ambientado em um harém turco, elevou o singspiel alemão ao nível de grande arte, sem alterar suas características tradicionais. O trabalho também é notável pela profundidade psicológica com a qual trata a relação entre seus dois personagens principais.

A próxima ópera em grande escala de Mozart foi Le nozze di Figaro (1786), a primeira das três óperas sério-comicas que ele usou libretos de Lorenzo Da Ponte. O enredo representou um desafio a velha ordem e simbolizou a nova era da reforma social. Além de sua beleza musical, este trabalho mostra o gênio de Mozart para a caracterização musical, não apenas em árias individuais, mas também em duetos, trios e conjuntos maiores.

Encomendada pelo Teatro Nacional de Praga, a ópera Don Giovanni (1787) foi uma obra de Da Ponte baseada em antigos libretos de Don Juan e peças de Tirso de Molina, Thomas Corneille e outros. Alguns escritores do século XIX consideravam Don Giovanni a maior ópera já composta, em parte porque os elementos musicais predisseram o romantismo operístico e em parte porque o personagem principal era um protótipo do herói romântico - um individualista supremo que se rebelou contra a autoridade e desprezou valores de classe média. Mozart e Da Ponte teceram figuras e situações da ópera séria em suas comédias. O estilo musical varia de acordo entre o tom elevado das árias dos nobres e o estilo de canto *buffo* dos personagens de classe baixa.

O próprio Don Giovanni participa dos dois mundos e muda seu estilo para se adequar aos seus objetivos. Mais uma vez, os brilhantes finais de Mozart permitem que os personagens combinem e colidam, levando a ação ao clímax, sem pausas para interromper o fluxo dramático-musical.

Em sua última colaboração com Da Ponte, Mozart criou outra ópera *buffa*, *Così fan tutte* (1790). Esta é uma ópera de acabamento impecável, conciliada com as dramáticas alegações de um libreto aparentemente artificial e cínico, que de fato expõe a fragilidade humana, mas é temperado por uma das partituras mais melodiosas de Mozart. Em 1791, retornando ao singspiel em alemão, Mozart compôs sua última obra para o palco, *Die Zauberflöte* (libreto de Emanuel Schikaneder), uma ópera que faz uso de um libreto com pouco sentido, mas de fato elaboradamente alegórico, repleto de simbolismo maçônico e temas do Iluminismo. Reconciliando vários estilos e tradições distintas do século XVIII, Mozart criou algumas de suas músicas mais radiantes, atribuindo-as igualmente tanto aos personagens sérios e cômicos, quanto aos personagens admiráveis e mesquinhos.

Como *Die Zauberflöte*, *Fidelio* de **Beethoven** (1805, revisado em 1806 e 1814) subiu acima das limitações de seu gênero singspiel, tornando-se algo maior e mais grandioso. O libreto de Joseph Sonnleithner, depois de Jean-Nicolas Bouilly, inspirado na literatura da era revolucionária francesa, nunca satisfez completamente e algumas das linhas vocais parecem mais adequadas para instrumentos do que para vozes. No entanto, a grandeza de grande parte da música de *Fidelio* e a admirabilidade do personagem central Leonore permeia todo o trabalho. Seu tema - o triunfo do espírito humano sobre a opressão - ajudou a garantir o lugar de *Fidelio* no repertório atual.

ITÁLIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

As notáveis realizações musicais do estilo vienense clássico durante o final do século 18 e início do século 19 ameaçaram deixar a Itália, a casa nativa da ópera, fora do mainstream da ópera. Dois acidentes da história impediram isso. O primeiro deles foi a expatriação voluntária para o norte da Itália de um alemão, **Simon Mayr**, que, como muitos outros alemães antes dele, foi para a Itália estudar música e eventualmente lá se estabeleceu. A outra foi a erupção imprevisível de um gênio nativo, **Gioachino Rossini**, que se tornou o centro da vida operística italiana, até se aposentar em Paris em meados da década de 1820, onde terminou seus anos como uma celebridade internacional.

Mayr, conhecido na Itália como Giovanni Simone Mayr, compôs quase 70 óperas em italiano entre a primeira (1794) e a última (1815). Ele parece ter sido influenciado profundamente por Mozart; ele demonstrou um profundo senso dramático, uma compreensão sofisticada das convenções da ópera séria e um uso variado da orquestra (particularmente de metais e instrumentos de sopro). Muitas de suas óperas foram por muito tempo extremamente populares em toda a Itália, e sua influência imediata foi benéfica, particularmente em **Gaetano Donizetti** e **Saverio Mercadante**.

A produção da primeira ópera em Veneza de Rossini, *La cambiale di matrimonio* (1810), anunciou um novo fenômeno operístico. Rossini trouxe originalidade marcada por humor rude e por uma aparentemente falta de esforço na construção da melodia.

Ele também desenvolveu uma abordagem totalmente nova para o ritmo cômico, regulada por idéias rítmicas insistentes que constroem suspense por meio da repetição e muitas vezes transmitem uma energia controlada, porém contagiante, às suas cenas.

Suas obras se tornaram tão populares em toda a Itália e depois em todo o mundo ocidental, que praticamente apagaram seus desafortunados contemporâneos - exceção de **Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini**. Um dos segredos do sucesso e da influência de Rossini foi sua capacidade de misturar aspectos de ópera bufa e séria em uma única ópera, como Mozart fizera, tornando seus personagens mais atraentes e reais. Outra foi sua modificação dos antigos elementos de recitativo e ária em um tipo mais flexível de estrutura de cena.

A deslumbrante carreira de Rossini marcou o auge do estilo do bel canto, que tocava o prazer do público em agilidade vocal, suavidade de voz e melodias longas e floridas. Rossini tentou insistir que suas óperas fossem cantadas como ele mesmo as compusesse ou revisasse, mas foi uma batalha perdida. A arte e técnica polida de tais cantores, assim como suas extraordinárias amplitudes, fizeram da performance das óperas do bel canto um desafio duradouro para os cantores.

A ópera mais famosa de Rossini é *Il Barbiere di Siviglia* (1816). Várias outras entre suas comédias também são notáveis por sua invenção musical, genuína energia cômica e caracterização farcista: *L'Italiana in Algeri* (1813), *Il Turco in Italia* (1814) e *La cenerentola* (1817). Rossini prefaciou várias dessas óperas com aberturas rápidas e espirituosas que acabaram ocupando um lugar no repertório das orquestras sinfônicas.

Embora seu primeiro trabalho sério tenha sido Otello (1816), foi somente em suas peças parisienses, como Semiramide (1823), Le Siège de Corinthe (1826), e Guillaume Tell (1829), sua última ópera, que seu talento para obras em grande escala encontrou seu pleno florescimento. Alguns desses trabalhos posteriores devem seu renascimento, em meados do século XX, a cuidadosas pesquisas e o surgimento de publicações de suas partituras operísticas, algumas pela primeira vez, assim como uma nova geração de cantores capazes de realizar suas difíceis linhas vocais.

Em 1830, ano após a despedida de Rossini da composição operística, **Donizetti** produziu em Milão Anna Bolena. Imediatamente o colocou juntamente com **Vincenzo Bellini** como um sucessor inevitável de Rossini. O que ficou claro apenas em retrospectiva, foi o fato que ele seria o antecessor mais importante de **Giuseppe Verdi**. Donizetti agarrou-se às longas melodias legato e às linhas vocais ornamentadas do bel canto, mas ele também previu de forma inconfundível o vigor dramático e os métodos composicionais de Verdi. De fato, vários empréstimos aparentemente inconscientes de Donizetti foram notados nas óperas de Verdi.

Como Rossini, **Donizetti** transitava livremente entre o sério e o cômico. Ele compôs cerca de 70 trabalhos em 25 anos. Após o sucesso de Anna Bolena, ele escreveu, com uma velocidade e facilidade que permanecem surpreendentes, numerosas óperas de qualidade duradoura. Estas incluem a comédia sentimental L'Elisir d'Amore (1832), Lucia di Lammermoor (1835), uma ópera que reflete a familiaridade de Donizetti com a música de Bellini; a deliciosa obra La Fille du régiment (1840) e a ópera *buffa* Don Pasquale (1843).

Bellini foi completamente diferente de Rossini ou Donizetti. Suas óperas tornaram-se sinônimo do bel canto - linhas longas, arrebatadoras e altamente decoradas, muitas vezes com um tom melancólico. Ele deu muito menos atenção aos conjuntos, refrões e o potencial expressivo da orquestra.

Bellini e seus libretistas - na maioria das vezes Felice Romani - preferiam dramas intensamente amorosos ou cheios de emoção, caracterizando confrontos éticos e envolvimento geralmente trágicos. De suas 10 óperas, todas sérias, as mais importantes são La sonnambula e a heróica tragédia Norma (ambas produzidas em 1831). No último ano de sua vida, ele marcou outro triunfo com uma ópera muito vagamente conectada com os tempos de Cromwell, na Inglaterra, Il puritani (1835). Embora a popularidade de suas óperas se espalhe por toda a Europa e América, Bellini exerceu pouca ou nenhuma influência sobre o estilo de seus sucessores, ao contrário de seus compatriotas Rossini e Donizetti.

VERDI

Quando - aos 26 anos - Giuseppe Verdi estreou sua primeira ópera, Oberto, conte di San Bonifacio (1839) em Milão, Rossini não oferecia uma nova ópera fazia 10 anos, o compositor do bel canto, Vincenzo Bellini havia morrido e Donizetti estava compondo para o público parisiense. Benvindo como foi a estreia de um novo talento, ninguém poderia prever que as 26 óperas de Verdi - a última escrita em 1893 - dominariam completamente a música italiana na última metade do século XIX. Fiel às tradições da ópera italiana e à causa da unificação política italiana, Verdi foi reverenciado por um público fiel e tornou-se um herói nacional. Ainda hoje suas óperas permanecem entre as obras mais realizadas, não só na Itália, mas também no cenário internacional.

Exceto por sua Missa Requiem (1874) e algumas outras obras sacras, a ópera contabiliza toda a produção criativa de Verdi, que foi dividida em três períodos: Oberto (1839) a La traviata (1853), Les vêpres siciliennes (1855) a Aida (1871) e Otello (1887) a Falstaff (1893). Muitas das óperas do primeiro grupo relatam histórias de tragédia pessoal, como Nabucodonosor (1842; comumente chamado Nabucco), Giovanna d'Arco (1845), Macbeth (1847) e Luisa Miller (1849). Alguns também são influenciados pela cultura francesa, como Rigoletto (1851) e La traviata (1853), adaptados de peças de Victor Hugo e Alexandre Dumas.

Tendo encontrado libretos que incendiaram sua imaginação - incluindo os baseados nas peças de Hugo e Dumas - Verdi produziu, no final do primeiro período, três belas obras que o estabeleceriam como um dramaturgo musical de enorme vigor e rica invenção melódica.

A primeira dessas obras foi *Rigoletto*, em que sua abundante criação melódica estava a serviço de seu dom para a caracterização musical, dois anos mais tarde veio *Il trovatore* (1853) e logo depois *La traviata*. Embora esta última ópera não tenha sido bem recebida, posteriormente passou a ser aceita como uma obra-prima e, em última análise, estabeleceu o direito de um compositor definir libretos que lidam com a vida contemporânea. De fato, o retrato musical de Violetta é extraordinário por representar os efeitos do amor e da tristeza em seu caráter. Em termos de suas estruturas de cena, Verdi seguiu e expandiu as fórmulas que Rossini estabeleceu, permitindo que ápices líricos coexistissem com ações dramáticas.

Uma influência importante no período intermediário de Verdi foi a grande ópera francesa. Para o público parisiense, ele escreveu *Les vêpres siciliennes* (1855) de um colaborador de Meyerbeer, Eugène Scribe, e Charles Duveyrier, que mesclou elementos franceses e italianos e contribuiu para a crescente fama internacional de Verdi. Convidado para compor uma ópera para a recém criada ópera do Cairo, Verdi respondeu com *Aida* (libreto de Antonio Ghislanzoni, baseado em um cenário de Auguste Mariette, o egiptologista francês, e Camille du Locle, com a colaboração de Verdi), que recebeu sua estréia em 1871. *Aida* combina a qualidade heróica e o espetáculo da grande ópera com a propensão do compositor para um retrato vívido dos personagens e colorido orquestral.

Depois de Aida, Verdi se retirou para sua villa rural. Embora permanecesse musicalmente ativo, ele não compôs nenhuma ópera por 16 anos, até que foi convencido por seu editor, Giulio Ricordi, a escrever seu último trabalho, Otello (libreto de Arrigo Boito, adaptado de Shakespeare). Durante aqueles anos intermediários, a ópera havia se transformado em algo certamente diferente com Richard Wagner na Alemanha, uma metamorfose que ameaçava minar a valiosa e sutil sumptuosidade da ópera tradicional italiana. A editora de Verdi estava, portanto, ansiosa para dar um impulso à ópera italiana. O resultado foi uma das pontuações mais variadas, intensamente dinâmicas, compactadas e trágicas de Verdi - o produto não apenas de seu gênio maduro, mas também de quase 50 anos de prática operística. Em vez de empregar as estruturas de cena discretas de suas óperas anteriores, Verdi forneceu a cada ato uma continuidade musical que reforçava o momento dramático, com altos pontos líricos (árias, duetos e conjuntos) conectados por longas transições, ao invés de apresentar como uma série de unidades separadas.

O último trabalho de Verdi, realizado em 1893, foi a obra-prima cômica Falstaff (libreto de Boito, derivado em grande parte de Merry Wives of Windsor de Shakespeare e Henry IV). Uma ópera *buffa* com toques sérios, Falstaff sempre foi elogiada por críticos e entusiastas, mas nunca tornou-se verdadeiramente popular.

A GRANDE ÓPERA

Ópera Francesa

A Paris do século XIX iria promover e testemunhar o nascimento da "grande ópera", um estilo internacional de espetáculo operístico de larga escala, que empregava libretos históricos ou pseudo-históricos e enchia o palco com elaborados cenários e fantasias, balés e multidões de figurantes. Foi, com efeito, o equivalente do épico do cinema blockbuster de Hollywood no século XIX. Dispensando quase inteiramente as delícias do bel canto, ampliou amplamente a orquestra e seu papel nos eventos dramáticos. A grande ópera naturalmente teve raízes no passado, particularmente nas óperas venezianas do século XVII, assim como nas imponentes coleções de Rameau e Gluck. A tendência para este novo estilo de ópera, no entanto, foi iniciada em Paris pelos expatriados italianos **Luigi Cherubini** e **Gaspere Spontini**.

Cherubini era um compositor letrado em muitas formas musicais. Suas duas óperas mais imponentes foram a ambiciosa *Médée* (1797) e uma comédia lírica, *Les Deux Journées* (1800), que se tornou muito popular na Alemanha sob o título *Der Wasserträger*. **Spontini**, em suas óperas francesas, ia muito além de Cherubini e seus outros contemporâneos em suas demandas por encenações complexas. **Daniel Auber** trouxe *La Muette de Portici* (1828). A popularidade de *La Muette*, que termina com a erupção vulcânica do Vesúvio, foi fenomenal na França e na Alemanha. Além disso, esta ópera permaneceu única na medida em que seu caráter-título, um mudo, dança e não canta. Dezoito meses após a estréia da ópera de Auber, **Gioachino Rossini** respondeu ao novo gênero com *Guillaume Tell* (1829) que assim como *La Muette*, é um conto de rebelião contra a dominação estrangeira. As óperas posteriores de Auber incluem várias comédias charmosas, entre elas *Fra Diavolo* (1830).

O líder reconhecido da grande ópera, no entanto, foi outro expatriado em Paris, o compositor alemão **Giacomo Meyerbeer**, cujo *Robert le diable* (1831) criou um frenesi popular; em agosto de 1893, havia sido cantado 751 vezes na Opéra de Paris. As produções de Meyerbeer exigiam quase todo tipo de canto, usavam uma orquestra expandida que enfatizava as cores instrumentais individuais, e encheu grandes palcos com um deslumbrante espetáculo. Como resultado, quatro de suas óperas mantiveram suas posições de liderança até mesmo durante a “reforma” operática do meio do século XIX. Além de *Robert le Diable*, essas óperas foram *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) e o postumamente encenado *L'Africaine* (1864). Scribe foi o libretista mais produtivo de sua época, escrevendo um grande número de libretos para muitos compositores, incluindo Auber, Luigi Cherubini, Gaetano Donizetti, Giacomo Meyerbeer e Gioachino Rossini entre outros. Ele foi uma força importante na evolução da grande ópera francesa.

Os imitadores dos sucessos de Meyerbeer surgiram naturalmente de imediato. O primeiro foi **Fromental Halévy**, cujas obras incluíam pelo menos uma grande ópera que quase poderia ser confundida com a de Meyerbeer: *La Juive* (1835). Após os tempos de Meyerbeer e Halévy, a grande ópera começou a responder a novas correntes musicais e intelectuais, evoluindo para uma variedade de formas mistas.

Três óperas de **Hector Berlioz** se destacam do mainstream da história da música em virtude de seu brilho orquestral que funde a ópera com a sinfonia. Encenada pela primeira vez na Opéra de Paris, à sombra de *Robert le Diable* e *La Dame blanche*, a primeira ópera de Berlioz, *Benvenuto Cellini* (1838), era diferente o suficiente das expectativas do público, cujo resultado não agradou aos parisienses. Sua última ópera, a alegre *Béatrice et Bénédict* (seu próprio libreto, baseado em Muito barulho por nada de Shakespeare), recebeu sua estréia em Baden-Baden (1862) pelo pianista e compositor Franz Liszt.

O trabalho mais monumental de Berlioz para o palco, *Les Troyens* (seu próprio libreto baseado na *Eneida* de Virgílio), adotou a forma da grande ópera, mas também extraiu de óperas francesas mais antigas Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau e Christoph Willibald Gluck, particularmente em sua fiel adesão ao texto. Como *Les Huguenotes* de Meyerbeer, é uma história de proporções épicas em que as necessidades e desejos de personagens individuais competem com os assuntos nacionais. *Les Troyens* tem muitas cenas corais e balés, uma rica partitura orquestral e um poderoso impulso dramático.

Ainda mais popular que Auber foi **Jacques Offenbach**, um imigrante alemão em Paris que forneceu ao Segundo Império da França (1852-1870) e aos primeiros anos da Terceira República (1870-1940) uma longa série de trabalhos melódicos, espirituosos e satíricos de frivolidade deliberada. Entre eles, recorda-se *Orphée aux enfers* (1858) *La Belle Hélène* (1864) e *La Vie Parisienne* (1866). Deixado incompleto na morte de Offenbach em 1880 foi sua grande ópera séria, *Les Contes d'Hoffmann* com libreto de Jules Barbier e Michel Carré, baseado em contos pelo escritor alemão do início do século XIX E.T.A. Hoffmann. Com alguns recitativos fornecidos por Ernest Guiraud, a ópera foi encenada postumamente em 1881. Essa fantasia envolvendo intervenções sobrenaturais tornou-se rapidamente uma favorita mundial.

ÓPERA ROMÂNTICA ALEMÃ

O romantismo - parte filosófico, parte literário e parte estético - fez suas primeiras aparições na ópera em três obras compostas entre 1821 e 1826 por **Carl Maria von Weber**. Começando com sua obra-prima, *Der Freischütz* (1821), Weber desafiou com sucesso a antiga hegemonia de Gaspere Spontini em Berlim. *Der Freischütz* ilustra o amor dos escritores românticos alemães por florestas escuras, os ecos das trompas dos caçadores, a presença ameaçadora de forças sobrenaturais e as frustrações do puro amor jovem. Sua popularidade na Alemanha e em outros lugares era enorme, outras óperas como *Euryanthe* (1823) e *Oberon*, ou *O Juramento do Rei Elfo* (1826) - não tiveram tanto sucesso, em parte devido à natureza fantástica de seus libretos e em parte porque os críticos românticos menosprezaram o singspiel. (*Oberon* exibe a característica distintiva do singspiel: o diálogo falado intercalado com o canto.) As aberturas para todas as três dessas óperas, no entanto, permaneceram no repertório sinfônico.

Os outros compositores de ópera de língua alemã ativos durante este período foram menos importantes. **Heinrich August Marschner** demonstrou talento como orquestrador e melodista, aplicando seus dotes a libretos intensamente românticos e igualmente germânicos. A melhor de suas óperas é *Hans Heiling* (1833). **Albert Lortzing** inclinou-se na direção da opereta com suas populares comédias sentimentais, e seus próprios libretos, como *Zar und Zimmermann* (1837) e *Der Waffenschmied* (1846). A mesma direção foi tomada por **Friedrich, Freiherr von Flotow**, cuja opereta *Martha* (1847) permaneceu no repertório. Essa tendência à opereta, como uma variação menos intensa do romantismo, continuou em *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849; baseado em Shakespeare) de **Otto Nicolai** e nas obras extremamente populares de **Franz von Suppé**.

Culminou com a opereta no mais alto nível de realização musical nas obras-primas de **Johann Strauss Jr.** Muitas das operetas de Strauss são conhecidas agora apenas por suas aberturas e valsas, mas uma delas, *Die Fledermaus* (1874), nunca saiu do palco por muito tempo. Apenas as melhores óperas comiques (parte cantada, parte óperas cômicas faladas) e óperas *buffas* de Auber e Jacques Offenbach combinam com a elegância de Strauss, a sagacidade, o humor, a invenção musical e o trabalho musical escrupuloso.

Wagner

Se Verdi concebeu a ópera como um drama humano focado na voz, Richard Wagner fez uma cruzada por um tipo de teatro musical reformado, no qual personagens mitológicos ou lendários são apanhados em forças maiores do que eles - entre eles, uma trilha sonora focada na música orquestral, que Wagner tratou como a força motriz do drama e não como um mero acompanhamento para os cantores. Uma figura com um intelecto poderoso, um ego enorme e o desejo de controlar todos os aspectos de suas obras teatrais, Wagner escreveu tanto a música quanto os libretos de suas óperas, dando instruções para o design, a encenação e a ação cênica além de conduzir a maioria de suas estreias. Seu ideal era o que ele chamou de *Gesamtkunstwerk* - obra de arte total - significando um trabalho no qual todos esses elementos estão unidos a serviço do drama.

Wagner começou sua carreira com duas grandes óperas misturando as influências de Meyerbeer, Marschner e Weber: *Das Liebesverbot* realizado em Magdeburg (1836), e *Rienzi*, realizado em Dresden (1842). Em 1843, com *Der fliegende Holländer*, ele começou a desenvolver um novo método de construção operística, usando leitmotifs simbolizando situações, personagens ou idéias abstratas - como material para fiar uma teia musical contínua, na qual a voz era apenas uma vertente.

Paciente e provocativamente elaborando um vasto sistema interligado de teorias musico-dramáticas em livros e ensaios publicados, o estilo pessoal de Wagner continuou a evoluir em duas óperas transicionais de grande escala, Tannhäuser (1845) e Lohengrin (1850). Tannhäuser novamente exhibe algumas características da grande ópera (particularmente na revisão que Wagner preparou para uma performance em Paris em 1861). Lohengrin é menos espetacular, mas ainda está enraizado no folclore e na lenda germânica e está imbuída de significado alegórico, assim como a maioria das óperas maduras de Wagner.

O primeiro exemplo do que Wagner chamara de drama musical (um termo que enfatiza sua distinção da ópera) foi Tristão e Isolda (1857-1859; realizado pela primeira vez em 1865), com um libreto que reflete sua obsessão por seus próprios casos amorosos na vida real. A linguagem harmônica avançada da partitura era tão cromática que fomentou a destruição de conceitos ortodoxos de harmonia. Ao mesmo tempo, serviu muito bem à ação dramática ao expressar o desejo não consumado dos amantes um pelo outro, uma vez que as harmonias de Wagner pairam continuamente à beira da conclusão. Tristão requer cantores possuidores de vozes poderosas capazes de sobrepujar uma orquestra vastamente ampliada. Ela passou a ser considerada a maior ópera alemã do final do século XIX e sua influência sobre os métodos e técnicas de composição continuou até o século XX.

Em *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), Wagner abandonou parcialmente seu estilo de música contínua, porque episódios centrais no libreto exigiam números autônomos. *Die Meistersinger* classifica-se, juntamente com *Falstaff* de Verdi, entre óperas cômicas exemplares do final do século XIX.

De 1853 a 1874, Wagner trabalhou intermitentemente nas quatro partituras de *Der Ring des Nibelungen*. Um enredo épico, baseado em mitos germânicos, de tais proporções e implicações que desafia a sumarização. Musicalmente, Wagner organiza todas as quatro óperas em torno de uma rede de leitmotivs que ele varia, desenvolve e transforma, conforme o enredo progride. Realizado em sua totalidade e sem intermissões, o ciclo do anel duraria cerca de 16 horas.

A última das óperas de Wagner, *Parsifal* (1882), não introduziu elementos estruturais que não estivessem presentes em seus trabalhos anteriores. Wagner chamou isso de *Ein Bühnenweihfestspiel* – Um festival consagratório dos palcos - e é carregado de mensagens religiosas e éticas. Isso ilustrava perfeitamente suas teorias dramático-musicais e a solenidade com que ele se aproximava da ópera.