

# E. T. A. HOFFMANN E O IDEAL DE ÓPERA ROMÂNTICA:

## O LIBRETO DE *UNDINE* À LUZ DE SEUS ESCRITOS CRÍTICOS

— BEATRIZ TERRERI STERVID

### RESUMO

Neste artigo é desenvolvida uma breve análise da ópera *Undine* (1816), do compositor e escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), com libretto de Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843), com o intuito de verificar as relações entre essa obra e a reflexão sobre ópera realizada por Hoffmann em seus escritos críticos. Em muitos de seus ensaios de caráter ficcional, bem como em suas resenhas de crítica musical, Hoffmann desenvolve uma discussão sobre questões concernentes ao gênero operístico, fazendo uso do termo “romântico” para designar seus ideais estéticos. Tendo em vista que *Undine* é considerada uma das primeiras óperas românticas alemãs, propomos uma análise das seguintes questões: em primeiro lugar, o que Hoffmann entendia por “ópera romântica”? Em segundo, em que medida *Undine* reflete seus ideais estéticos, especificamente quanto ao libretto e a sua relação com a música? Espera-se evidenciar essa provável relação entre teoria e prática como um caminho possível de investigação das raízes do Romantismo na ópera de tradição alemã.

**Palavras-chave:** E.T.A. Hoffmann; Ópera romântica alemã; Libretologia.

### ABSTRACT

*This article offers a brief analysis of the opera Undine (1816), composed by the German composer and writer E.T.A. Hoffmann (1776-1822), with libretto by Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843), in order to verify the relationship between this work and the reflection on opera carried out by Hoffmann in his critical writings. In many of his fictional essays, as well as in his music criticism, Hoffmann develops a discussion on issues concerning the operatic genre, using the term “romantic” to designate his aesthetic ideals. Considering the fact that Undine is held as one of the first German romantic operas, we propose an analysis of the following questions: what did Hoffmann mean by “romantic opera”? And to what extent does Undine reflect his aesthetic ideals, specifically regarding the libretto and its relationship with music? It is intended to point out this probable relationship between theory and practice as a possible way of investigating the roots of romanticism in the opera of German tradition.*

**Keywords:** E.T.A. Hoffmann; German romantic opera; Librettology.

## INTRODUÇÃO

**A** pesar de ser mais conhecido pelas suas obras literárias, E.T.A. Hoffmann dedicou-se igualmente à música, atuando como compositor, regente, diretor e crítico musical. Se na reflexão sobre música presente em seus textos literários podemos localizar a busca do autor pela integração de seus interesses artísticos, foi provavelmente na ópera que Hoffmann encontrou o meio ideal para tal, visto tratar-se de um gênero cuja essência reside na integração das artes.

Antes mesmo de iniciar em 1808 sua carreira como escritor, Hoffmann já havia composto cinco *Singspiele*: *Die Maske* (1799), cujo libreto também havia sido escrito por ele; *Scherz, List und Rache* (1801; libreto de Goethe); *Die lustigen Musikanten* (1805; libreto de Clemens Brentano); *Die ungebetenden Gäste, oder Der Kanonikus von Mailand* (1805; libreto de Rohrmann); e *Liebe und Eifersucht* (1807), a partir da tradução de W. A. Schlegel da comédia *La Banda y la Flor*, de Calderón de la Barca.

Enquanto nessas obras há uma predominância do cômico, nas suas óperas posteriores vemos a presença de uma temática ligada ao sobrenatural e ao fantástico. Por mais que a forma ainda seja a do *Singspiel*, a designação dada às suas últimas óperas já indica uma mudança em suas intenções estéticas: *Der Trank der Unsterblichkeit* (1808), com libreto de Julius von Soden, recebeu o nome de *romantische Oper* [ópera romântica] e *Aurora* (1811-1812), com libreto de Franz von Holbein, foi denominada *große romantische Oper* [grande ópera romântica]. Já à *Undine* (1816), com libreto de Friedrich de la Motte Fouqué, foi dado o subtítulo de *Zauberoper* [ópera mágica], termo usado para designar um tipo de *Singspiel* de tradição vienense com elementos fantásticos e mitológicos.

Simultaneamente à composição dessas últimas óperas, Hoffmann publicou no *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ), um dos primeiros periódicos da Alemanha especializados em música, várias resenhas e ensaios de crítica musical, além de “narrativas musicais” como *Ritter Gluck* (1809). Em seus ensaios, em especial naqueles que constam na coletânea *Kreisleriana* (1814-1815), encontramos a defesa da música como arte “romântica” a partir da reflexão sobre seu caráter transcendental e da crítica à prática musical destituída de reflexão e de consciência sobre a verdadeira essência da música. Em alguns deles são abordadas questões que dizem respeito especificamente à ópera e nos quais Hoffmann desenvolve suas ideias acerca do que ele considera uma “verdadeira ópera”, o que seria para ele sinônimo de “ópera romântica”.

O texto em que essas ideias foram mais desenvolvidas é *Der Dichter und der Komponist* [O poeta e o compositor], lido frequentemente como

um tratado de ópera romântica, embora relativizado devido ao seu caráter ficcional (cf. SCHER, 2004b). Por meio do diálogo entre poeta e compositor, Hoffmann apresenta a necessidade de se conceber a música a partir do texto, o que levaria a certas exigências na composição do libreto, principalmente em relação a sua temática, enquanto em outros escritos Hoffmann enfatizaria a importância de se pensar no desenvolvimento dramático e na criação do chamado “efeito total” a partir da relação íntima entre todos os elementos da ópera.

Embora não conste como libretista de *Undine*, coube a Hoffmann a iniciativa de transformar em ópera o conto homônimo de Fouqué, como também toda a estruturação do libreto, cabendo a Fouqué a versificação. É da experiência dessa parceria na elaboração do libreto que Hoffmann encontrou a principal inspiração para escrever “sobre as exigências que o compositor faz, com toda a razão, ao poeta de uma ópera” (HOFFMANN APUD ALLROGGEN, 2009, p. 415)<sup>1</sup>. Publicado em 1813 no AMZ, a concepção de *Der Dichter und der Komponist* coincide com o início do período de composição de *Undine*, ainda que sua intenção de escrever esse texto já tivesse sido exposta anteriormente, em 1809, em uma carta ao editor do periódico, de onde provém a citação acima. Portanto, as reflexões estéticas de Hoffmann nasceram diretamente de sua prática de composição, da mesma forma como é de se supor que tenha havido a tentativa de materializar na sua produção operística as ideias desenvolvidas em seus escritos críticos.

Tendo em vista que *Undine* é considerada uma das primeiras óperas românticas alemãs (cf. CANNON, 2012, p. 113), propomos uma análise das seguintes questões: em primeiro lugar, o que Hoffmann entendia por “ópera romântica”? Em segundo, em que medida *Undine* reflete seus ideais estéticos, especificamente quanto ao libreto e a sua relação com a música? Apesar de a complexidade da questão demandar um estudo bem mais detalhado, esperamos que esta breve análise do libreto, à luz dos escritos críticos e reflexões estéticas de Hoffmann, possa evidenciar essa provável relação entre teoria e prática como um caminho possível de investigação das raízes do Romantismo na ópera de tradição alemã.

## A ÓPERA ROMÂNTICA SEGUNDO E. T. A. HOFFMANN

Em sua introdução ao estudo da ópera, Robert Cannon (2012, p. 7) define ópera como “uma forma dramática cuja linguagem primária é a música”. Segundo o autor, deve-se entender ópera a partir da relação entre drama e música, já que se trataria de uma forma artística cujo desafio reside “no conflito em potencial entre esses elementos, cada qual

[1] Todas as traduções dos trechos citados são de nossa autoria, salvo indicação contrária.

com suas prioridades e estruturas”. Apesar de a história da ópera oscilar entre uma predominância da música ou do drama, para Cannon não se trataria de dominação, mas do “equilíbrio que é apropriado para aquilo que o compositor está tentando alcançar e o significado que ele ou ela quer criar” (idem, p. 7).

Ao analisarmos o posicionamento de Hoffmann quanto à relação entre a música e as outras artes, seja expresso em escritos críticos, seja em textos literários de caráter ensaístico, nos deparamos com a defesa da superioridade da música instrumental. Em “Beethovens Instrumentalmusik” [a música instrumental de Beethoven], texto formado a partir das resenhas à *Quinta Sinfonia* e aos *Trios Op. 70* de Beethoven, a música instrumental é tida como modelo superior de arte autônoma. Para Hoffmann, por se esquivar de “toda ajuda, toda mescla com alguma outra arte (a poesia)”, a música instrumental “exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela” e, portanto, deve ser reconhecida como “a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o infinito” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

É por meio do termo “romântico” que Hoffmann realiza sua defesa da música instrumental, considerada em “Beethovens Instrumentalmusik” como a única arte “verdadeiramente romântica”. No emprego desse termo, Hoffmann teria partido da definição dada por Jean Paul de que “o Romântico é o belo sem limitações, ou o infinito belo, assim como há um [infinito] sublime” (apud VIDEIRA, 2009, p. 150). Essa concepção tem como base, por sua vez, o pensamento desenvolvido na filosofia da natureza de Schelling, para quem seria por meio da unidade estabelecida na obra de arte que poderíamos apreender o “absoluto” ou “infinito”. A partir dessa perspectiva, a arte que estaria mais apta a expressar o indizível do infinito, a própria essência da arte, seria a música: “A música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos precisos para se entregar a uma nostalgia inexprimível” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

São criticados todos os “pobres compositores instrumentais que se esforçam arduamente por representar certas sensações e até mesmo acontecimentos”, por assim ignorarem a “ínsita essência” da música, a arte que “diretamente se opõe à plasticidade” (idem, p. 52). Essa visão acerca da música instrumental marcou o que Dahlhaus (1994, p. 12) chama de uma “mudança de paradigma” na música<sup>2</sup>, agora não mais pensada em termos de representação de objetos e sensações externas a ela, mas sim em relação a sua própria estrutura, de onde provém, nos

[2] Devido a sua incapacidade de imitar a natureza ou transmitir conceitos, a música foi considerada uma arte inferior, engrandecida apenas quando unida à palavra, concepção que paulatinamente foi mudando ao longo do século XVIII, em um processo de legitimação estética da música. Sua consolidação foi possível no primeiro-romantismo alemão graças a reflexões filosóficas que ensejaram a valorização de sua “imprecisão” (cf. VIDEIRA, 2009).

termos de Hoffmann, sua “essência característica”, superior à palavra porquanto ela seria capaz de nos suscitar uma “nostalgia inexprimível” [unaussprechlichen Sehnsucht] e, então, nos transportar ao “reino do infinito” [Reich des Unendlichen]. Desse modo, a resenha de Hoffmann à *Quinta Sinfonia* de Beethoven teria marcado o início da estética musical romântica, o que não se deve apenas a sua defesa da música instrumental a partir da reflexão dos primeiros românticos — visto estar presente também em escritos como os de Wackenroder e Tieck —, mas especialmente devido a uma análise musical detalhada, com a exemplificação daquilo que Hoffmann considerava “romântico” na música instrumental de Beethoven.

É importante notar, porém, que com o emprego do termo “romântico” não se trata da denominação de um movimento ou estilo artístico, já que Hoffmann chama de românticas as obras de Haydn, Mozart e Beethoven, compositores clássicos segundo a historiografia musical. Trata-se antes da caracterização de uma determinada concepção ideal de arte e de uma postura ideal diante dela, traduzida em uma qualidade estética que supostamente poderia ser encontrada em qualquer época ou cultura (cf. PIKULIK, 2000, p. 78). Essa postura está expressa na literatura de Hoffmann como busca incessante por transcendência ou, nas palavras do autor, pelo “reino espiritual do infinito” [*Geisterreich des Unendlichen*], frequentemente posto em oposição ao “tormento terreno” [*Qual des Irdischen*], que pode ser superado momentaneamente por meio da experiência musical.

Não somente no tratamento da música instrumental, mas também em suas reflexões sobre ópera Hoffmann emprega o termo “romântico”, o que indica que seu ideal estético “romântico” não era exclusividade da música instrumental. Já em “Beethovens Instrumentalmusik” encontramos uma indicação de que música e palavra poderiam se unir na criação de uma obra “romântica”:

No canto, onde a poesia alude a certos afetos através da palavra, o poder mágico da Música atua como o maravilhoso elixir filosófico que, com algumas gotas, faz com que qualquer bebida seja mais saborosa e mais sublime. A Música reveste toda paixão — amor, ódio, ira, desespero etc., como nos é apresentado pela ópera — com a luz púrpura do Romantismo e mesmo aquilo que é sentido na vida nos leva além da vida para o Reino do Infinito. (HOFFMANN, 2006, p. 52)

Apesar de ver na música instrumental de Beethoven o auge de expressão da essência da música, Hoffmann não desconsidera a música vocal, defendendo que a palavra aliada ao “romantismo” da música faz

com que aquilo que sentimos na vida (e que é representado no drama da ópera) nos leve “além da vida para o reino do infinito”, ideia que seria desenvolvida em *Der Dichter und der Komponist*.

A narrativa se inicia com a apresentação do contexto em que se desenrola o diálogo entre o poeta Ferdinand e o compositor Ludwig, através do qual Hoffmann expõe sua teoria de “ópera romântica”. Semelhante àquilo que o próprio autor havia vivenciado durante a batalha de Dresden em 1813, mesmo ano de escrita do texto, a cidade está sendo bombardeada e é, por fim, ocupada pelas tropas inimigas. Porém Ludwig permanece alheio à situação: sentado ao piano, “completamente absorto e imerso no maravilhoso e colorido mundo da fantasia”, ele terminava uma sinfonia que, “em linguagem divina, fala das esplêndidas maravilhas da longínqua terra romântica” e que então penetra nossa “vida estreita e mesquinha” (HOFFMANN, 2001, pp. 94-95).

Novamente Hoffmann associa o conceito de “romântico” à ideia de “reino do infinito”, uma esfera ideal acessível por meio da arte, e coloca-o em oposição à esfera terrena, tomada pela realidade da guerra. Para Charlton (1989, p. 172), a guerra teria se tornado “uma confirmação de uma de suas convicções como artista romântico: a de que ele precisaria expressar ‘a influência de naturezas mais elevadas em nossas vidas’, uma influência que provocaria a compreensão de ‘uma dimensão romântica’”. Portanto, a necessidade de uma reflexão sobre ópera romântica parte da preocupação do autor com a “relação entre vida externa (ação, política, guerra) e vida interior (reflexão, teoria, arte)” (idem, p. 172), e podemos inclusive afirmar que o próprio conceito de “romântico” em suas reflexões estéticas é moldado a partir do confronto entre real e ideal. A arte romântica seria aquela que nos põe em contato com um “reino espiritual”, sem suspender, entretanto, a oposição com a realidade, visto que a essência de tal arte estaria justamente na “nostalgia inexprimível”.

Esse ideal artístico, aliado à compreensão da música como linguagem superior, própria da “dimensão romântica”, levaria a exigências concretas em relação ao libreto, o que seria o tema da conversa entre os dois amigos. Porém, antes mesmo do início do diálogo, o problema central já se encontra materializado nas figuras contrastantes do poeta (drama) e do compositor (música): enquanto o músico Ludwig, imerso em sua fantasia, permanecia alheio aos acontecimentos, o poeta Ferdinand participava ativamente da guerra e, ao se encontrarem novamente, apesar do enorme júbilo, era como se estivessem diante de estranhos. Somente quando Ferdinand retira sua espada e seu capacete, é que então os dois amigos conseguem encontrar o mesmo sentimento de união de outrora: “o esplendor dos velhos tempos envolveu-os com todas as suas várias

cores e luzes e todas aquelas aparições graciosas, que a união de seus esforços artísticos havia evocado como numa poderosa magia, retornavam em esplêndido fulgor de nova juventude” (HOFFMANN, 2001, p. 98).

Música e palavra ou música e drama não são pensados como opostos incompatíveis — como a defesa da música instrumental poderia indicar — mas, ao contrário, como elementos que podem colaborar juntos na criação de uma obra “romântica”. Justamente a questão da unidade por meio da união entre música e texto será o principal enfoque de Hoffmann em sua reflexão sobre ópera romântica. A discussão entre os amigos se inicia a partir do questionamento de Ferdinand sobre o fato de Ludwig ainda não ter composto uma ópera por falta de um libreto adequado, apesar de “não lhe faltar a mais vívida imaginação para a criação do material” e de a “linguagem estar suficientemente a seu dispor” (HOFFMANN, 2001, p. 98). De forma paradoxal, Ludwig defende que libretista e compositor não podem ser a mesma pessoa, se há a pretensão de que música e texto formem uma unidade. Embora boa parte da fortuna crítica tenha posto em relevo a questão da divisão do trabalho entre poeta e compositor, a nosso ver o ponto central da discussão está nas consequências para o libreto da exigência apresentada por Ludwig de que na “verdadeira ópera” deveria haver uma unidade perfeita entre música e drama.

Em vários outros escritos de Hoffmann vemos a importância dada à unidade não somente entre música e texto, mas entre todas as partes da obra de arte. Ao desenvolver a análise sobre a *Quinta Sinfonia*, por exemplo, Hoffmann enfatiza aquilo que deve ser valorizado em Beethoven e reconhecido como postura “romântica”: sua “genialidade reflexiva” [*besonnene Genialität*] ou “elevada reflexão” [*hohe Besonnenheit*], notada pelo ouvinte que se atenta ao tratamento dado ao tema e que é capaz de perceber a “íntima relação” [*innige Verwandtschaft*] entre cada frase e entre os temas dos três movimentos da sinfonia (cf. HOFFMANN, 2006, p. 57). Trata-se, portanto, da defesa de uma unidade profunda, estabelecida a partir de elementos heterogêneos e do aparente fragmentário.

A mesma postura reflexiva, responsável pela criação da unidade na obra, é enfatizada em um fragmento de “Höchst zestreute Gedanken” [Reflexões extremamente dispersas], inserido na primeira parte da *Kreiseriana*: em um comentário à anedota sobre Mozart, segundo a qual ele teria composto a abertura de *Don Giovanni* no mesmo dia de sua estreia, Hoffmann defende “que a abertura de todas as aberturas, em que todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente” deve ter sido necessariamente composta junto com o *todo* [*das Ganze*] da obra, visto que “o mestre levava o ‘Don Giovanni’ (...) há muito tempo em sua alma” e então o “organizou e aprimorou” (idem, p. 64). Assim como na

análise da *Quinta Sinfonia*, a unidade criada a partir da “íntima relação” entre abertura e restante da ópera é indicada como prova da “genialidade reflexiva” do compositor.

Em “Der vollkommene Maschinist” [O maquinista completo], também presente na *Kreiseriana*, Hoffmann apresenta sua defesa da necessidade de se criar a ilusão, tanto no teatro quanto na ópera, por meio do que ele chama de “efeito total” [*Total-Effekt*], já que o “espectador deveria ser levado, como em asas invisíveis, do teatro para a terra fantástica da poesia” (idem, p. 73). Seria por meio da unidade entre todos os elementos da ópera que o efeito total se realizaria, não somente a unidade entre música e texto, mas também destes com o cenário, efeitos visuais e sonoros. Já em “Höchst zerstreute Gedanken”, encontramos a ideia da íntima relação entre som, cor e cheiro, uma unidade anterior à própria obra de arte:

Não apenas em sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente se escutei muita música, encontro uma correspondência das cores, sons e aromas. Parece-me como se todos, de forma igualmente misteriosa, fossem criados a partir do raio de luz e então se unissem em um concerto maravilhoso. (HOFFMANN, 2006, p. 63)

Ideia semelhante é exposta em *Der Dichter und der Komponist*. Ao Ferdinand apontar para a dificuldade que o poeta encontra em apresentar um libreto que agrade ao compositor e corresponda às intenções que este pretende realizar na música, Ludwig defende que para criar um libreto adequado não seria necessário nenhum conhecimento de teoria musical. Bastaria ao poeta conhecer a “essência da música” [*das Wesen der Musik*], o que não dependeria de teorias, muitas vezes prejudiciais à compreensão dessa essência. Isso seria possível porque “o segredo da palavra e do som é um”, já que eles provêm do mesmo reino espiritual:

Naquele reino longínquo que muitas vezes nos envolve em estranhos pressentimentos e do qual maravilhosas vozes soam e descem até nós e acordam todos os sons que dormiam no peito apertado e, agora despertados, os lançam alegremente ao alto como em raios ardentes, de forma que nós somos agraciados com a glória desse paraíso — ali poeta e músico são os membros mais íntimos de uma igreja: pois o segredo da palavra e do som é um, o mesmo que lhes confere a grandiosidade mais elevada. (HOFFMANN, 2001, p. 102)

Em seguida, Ludwig define a “verdadeira essência da ópera”: “A

verdadeira ópera parece-me ser apenas aquela em que a música nasce diretamente da poesia como produto natural daquela” (idem, p. 102). Assim, para que a unidade seja alcançada, a música deveria partir da poesia. Em sua resenha a uma obra de J. F. Reichardt, verifica-se essa mesma exigência, em um elogio à habilidade do compositor em unir música e palavra: “Alguém que, como R. [Reichardt], for capaz de entrar na poesia e então buscar sempre unir poema e música da forma mais íntima, se acostumará em breve a enxergar ambas como partes integrantes de uma obra ou até mesmo de uma arte” (HOFFMANN, 1967, pp. 203-204).

A questão da unidade entre música e drama na ópera é também desenvolvida no texto “Über einen Ausspruch Sachini’s, und über den sogenannten Effekt in der Musik” [Sobre uma afirmação de Sachini e sobre o denominado efeito na música], publicado em 1814 no AMZ e posteriormente na segunda parte da Kreisleriana. Nesse texto Hoffmann critica a tradição de opera seria, afirmando que os italianos não haviam desenvolvido a ideia de que “a ópera deveria surgir como uma totalidade na palavra, ação e música e que essa totalidade inseparável deveria agir no ouvinte como uma impressão total” [*Totaleindruck*]. A música era apenas “acompanhante aleatória do drama” e “permanecia superficial e insignificante no real desenvolvimento da ação”, ganhando relevância apenas nas árias, em que o foco estaria somente na exibição do virtuosismo do cantor (HOFFMANN, 2006, p. 439).

Se por um lado houve na formalização da opera seria de Zeno e Metastasio, no início do século XVIII, a tentativa de conferir à ópera maior valor dramático e libretos de melhor qualidade, visto que ela havia se tornado simples atração musical, por outro, a participação ativa da música permaneceu restrita às árias, praticamente independentes do restante da ação. Elas ainda eram o principal atrativo da ópera, cuja função era a exibição do virtuosismo do intérprete (cf. CANNON, 2012, p. 50). Portanto, ao criticar o desenvolvimento da opera seria, Hoffmann define aquilo que para ele era essencial na ópera: o equilíbrio e integração entre música e drama, com a participação ativa da música, cujo verdadeiro efeito [*Effekt*] resultaria justamente dessa integração. Com isso, é feita a crítica não somente à separação entre música e drama, mas também à ópera como espetáculo de exibição de virtuosos, na qual não raras vezes o drama era negligenciado. A mesma crítica pode ser verificada na sua resenha de 1811 à ópera *Sofonisba de Paer*:

Como se sabe, a música italiana moderna bajula os ouvidos por meio de melodias agradáveis e oferece ao cantor a oportunidade de exhibir suas habilidades artísticas em todo seu brilho. Mas aquilo que é de

fato dramático, a expressão da ação, da situação, é negligenciado no mesmo grau em que os compositores alemães o fazem de principal elemento e, assim, esquecem do cantor e do que sua garganta é capaz. Considerando essa tendência da música italiana, Paer é certamente um dos melhores compositores que vivem hoje. (HOFFMANN, 1967, p. 68)

Se a música de Beethoven era para Hoffmann o modelo mais elevado de música instrumental, as óperas de Gluck — um dos principais responsáveis pela reforma da ópera séria com a ênfase em seu desenvolvimento dramático — seriam, para ele, desde o início de sua carreira como escritor e crítico, o modelo ideal de drama musical, ou ainda, de unidade entre drama e música: “A verdade de que a ópera deveria surgir como uma totalidade na palavra, ação e música foi dita pela primeira vez de forma clara por Gluck em suas obras” (HOFFMANN, 2006, p. 441).

Na resenha (1810) à *Iphigénie en Aulide*, Hoffmann aponta essa obra de Gluck (pertencente à fase em que buscou a reforma da ópera séria) como exemplo de “verdadeira ópera séria” [*die wahre Opera seria*] e extrai trechos que evidenciam a ligação entre drama e música na ópera. Ao fazer isso, o autor critica os compositores da época por negligenciarem a unidade entre música e drama e diz temer que, dessa forma, “em breve o que de mais elevado a literatura aliada à música pode realizar no palco desaparecerá completamente” (HOFFMANN, 1967, pp. 61-62). Para que música e drama possam constituir um todo, a ópera deveria possuir uma estrutura de continuidade, ou seja, a ação não poderia ser interrompida:

Enquanto a maioria de nossas óperas modernas são apenas concertos que são dados vestindo figurinos no palco, a ópera de Gluck é o verdadeiro drama musical, em que a ação avança sem parar de momento a momento. Tudo que impede esse avanço, tudo que enfraquece a tensão do ouvinte e distrai sua atenção para aquilo que é secundário — poder-se-ia dizer, da forma para o ornamento — é cuidadosamente evitado e, assim, a mais elevada precisão resultante disso sustém o todo de forma enérgica e potente. (HOFFMANN, 1967, p. 64)

Diferentemente dos compositores que:

ao invés de pensarem em todas as partes do drama e depois o colocarem em notas musicais, não se atentam à matéria, ao caráter e à situação e enfileiram cenas atrás de cenas, que só servem para permitir ao cantor apresentar o que brilha e impressiona. (idem, p. 62)

Gluck utiliza em suas óperas uma estrutura na qual as árias, destituídas dos “*longos ritornellos*”, são muitas vezes “apenas a tempos interrompendo os recitativos”, “com a intensificação da expressividade”. Os coros, igualmente, “não são nunca levados, por meio de repetições inúteis, a uma duração que retira o ouvinte da situação e do momento da ação” (idem, p. 64).

Em diversas partes dessa resenha, Hoffmann acentua a “simplicidade” [*hohe Simplizität*] de Gluck, sua elevada precisão e clareza [*höchste Präzision/ höchste Klarheit*] e sugere que os novos compositores estudem profundamente sua obra antes de comporem suas próprias, o que Hoffmann certamente fez antes de compor *Undine*. Um dos aspectos que mais teria impressionado Hoffmann em *Iphigénie en Aulide* parece ter sido a qualidade dos recitativos, que conferem fluência ao desenvolvimento dramático. Porém, já no início da resenha ele aponta para um problema na performance operística na Alemanha de sua época, o qual impossibilitaria a devida apresentação das óperas de Gluck: a forma mais comum de ópera era aquela em que o canto é interrompido pelo diálogo falado, levando “a inabilidade dos cantores para a recitação” (idem, p. 61).

Para Charlton (1989, p. 175), a questão do uso de diálogos falados ao invés do recitativo não era tão problemática para Hoffmann, por se tratar de uma prática comum no *Singspiel*. Porém, apesar de ele próprio não ter abdicado dessa prática em suas óperas, em diversas ocasiões o uso de diálogos falados é criticado, como na resenha à *Ariodant* de Méhul: “a ópera dilacerada pelo diálogo é um absurdo que toleramos somente por hábito. Nós precisamos estar no elevado reino poético cuja linguagem é a música, mas a todo momento somos arremessados para baixo e tocamos a terra” (HOFFMANN, 1967, p. 311).

Se a verdadeira ópera é aquela na qual a música nasce diretamente da poesia, a qualidade da música dependerá inevitavelmente da qualidade do libreto. Assim, essa exigência traria consequências não somente à estrutura dramática da ópera, caracterizada pela uniformidade e continuidade da ação, mas também para outros aspectos do libreto, como enredo e qualidade poética. Em *Der Dichter und der Komponist*, Ludwig afirma que “verdadeiros compositores, que vivem na sublime e sagrada música, escolhem apenas textos poéticos” (HOFFMANN, 2001, p. 101). Isso é reiterado posteriormente em 1815 no comentário sobre os libretos de Kotzebue, no qual Hoffmann aponta para os defeitos dos libretos, em relação à estrutura e “ideia do todo”, concluindo que no texto haveria um “demônio antimusical” do qual fugiria toda música: “posso afirmar que nunca meu íntimo esteve tão vazio de música quanto na leitura das óperas do Sr. K.” (HOFFMANN, 1967, p. 262).

A qualidade poética do texto diria respeito menos aos detalhes de sua linguagem do que ao conceito ou ideia geral da ópera, como podemos verificar na resenha à ópera *Das Waisenhaus* de Weigl, publicada em 1810: “O plano, a ideia da ópera dada pelo poeta precisa inspirar o compositor” e isso seria suficiente na criação da ópera, pois “tudo o que é fraco ou apagado nas palavras dadas pelo poeta parece com os sons”. Para Hoffmann, esse seria o motivo pelo qual grandes compositores foram capazes de criar obras-primas com textos ruins:

em todos os casos há uma ideia romântica por trás de todo, como é exigido na ópera, e foi apenas a realização de tal ideia que falhou, na maioria das vezes elaborada com pouco cuidado, e a *Zauberflöte* é o exemplo mais claro disso. (idem, p. 52)

O assunto adequado à ópera, ou antes, à união com a música é exposto de forma mais detalhada no diálogo entre poeta e compositor. A fim de que “o poeta nunca possa correr o risco de errar” (Hoffmann, 2001, p. 101), Ludwig sugere que seria possível fazer tal especificação levando em conta apenas a essência da música instrumental. Já que ela é “a misteriosa língua do reino espiritual longínquo, cujos acentos ressoam em nosso íntimo e despertam uma intensa vida mais elevada” (idem, p. 103), a única maneira de unir música e poesia, e assim criar uma “verdadeira ópera”, seria por meio de um texto que tratasse justamente desse reino espiritual romântico:

Mas a música deve agora entrar na vida (...) e falar de certas paixões e ações. Pode-se falar do comum com palavras sublimes? Pode então a música anunciar outra coisa que não seja a maravilha daquela terra de onde ela soa e vem até nós? O poeta se prepara para o calmo voo ao distante reino do romantismo; lá ele encontra o maravilhoso, que deve ser levado para a vida, vívido e brilhando em cores intensas, de forma que nós acreditemos de boa vontade que, como em um sonho de bênçãos, nós próprios saímos da vida cotidiana e mesquinha e passeamos nos caminhos floridos da terra romântica e compreendemos apenas sua língua, a palavra ressoada em música. (idem, p. 103)

Portanto, a ópera romântica seria “a única verdadeira, pois apenas no reino do romantismo a música está em casa” (idem, p. 103). Ela deveria tornar visível a “atuação de naturezas mais elevadas” em nós [*die Einwirkung höherer Naturen*] e revelar diante de nossos olhos “uma existência romântica” [*ein romantisches Sein*], na qual a “linguagem é potencializa-

da”, ou melhor, é música/canto, visto que é retirada diretamente do “reino romântico” (idem, p. 104).

Porém, ele assevera que não se trataria meramente de enredos com “fadas, espíritos, milagres e transformações”. Em muitas produções, completamente destituídas da ideia romântica, tratar-se-ia apenas de “espíritos sem espírito”, “milagres após milagres, sem causa e efeito”, somente para a satisfação e divertimento do público. Para conceber uma verdadeira ópera romântica, o poeta precisaria ser genial e inspirado e ter acesso à “força mágica da verdade poética” [*die Zauberkraft der poetischen Wahrheit*], “pois apenas ele traz para a vida as maravilhosas aparições do reino espiritual” (idem, pp. 103-104).

Os “contos de fada” de Carlo Gozzi (1720-1806) são apontados como exemplos de textos adequados para servirem de modelos literários a libretos, por conta da “verdade poética” que vai além do simples enredo fantástico. Após Ludwig contar os acontecimentos narrados no conto *Il corvo* (1761), os dois amigos realçam seus aspectos mais importantes para uma ópera romântica: o “destino misterioso” que governa a vida das personagens, o autossacrifício, as ações nobres, destituídas das trivialidades cotidianas presentes nas peças moralizantes.

Já na resenha de 1810 dedicada a *Das Waisenhaus*, a ópera de Weigl é considerada um exemplo de ópera antiromântica devido à matéria tratada: nela seriam apresentadas simples “cenas da vida vulgar burguesa” [*Szenen des gemeinen bürgerlichen Lebens*], incompatíveis com a natureza elevada da música (HOFFMANN, 1967, p. 53). Entretanto, também óperas que não possuem figuras fantásticas e elementos mágicos poderiam conter a essência romântica, como seria o caso das óperas trágicas antigas, que apresentam, segundo Ludwig, o “verdadeiro heroísmo da ação” e a “força interior das personagens e situações”, governadas por uma força superior. O que as torna românticas seria a “ligação com os deuses, que desperta o ser humano para a vida mais elevada”, intimamente relacionada com a música (HOFFMANN, 2001, pp. 110-109).

Quanto à linguagem do texto, Ludwig defende que o poeta não deveria adorná-la desnecessariamente, mas sim buscar simplicidade, pois as nuances de expressão seriam criadas pela música. Ao invés das palavras, seriam as ações e situações que inspirariam o compositor. Portanto, o poeta deveria se esforçar para “ordenar as cenas de tal modo que a matéria se desenvolva de forma clara e precisa diante dos olhos do espectador” (idem, p. 114).

Enquanto o poeta deveria estar inspirado pela música e “compor” internamente enquanto escreve, o compositor obtém inspiração no drama. Para isso ele deveria apreendê-lo de uma só vez, o que leva Ludwig a de-

fender que o compositor não poderia ser responsável pela elaboração do libreto. No texto “*Über einen Ausspruch Sachini’s...*”, Hoffmann descreve os meios pelos quais o compositor pode criar uma ópera de “muito efeito”. Já que a música deve nascer do texto e constituir uma unidade perfeita, de onde provém seu “efeito”, o compositor deveria vivenciar internamente todo o drama da ópera, o que nos remete ao “princípio serapiôntico”, segundo o qual o poeta deve ver e acreditar naquilo que irá narrar:

Leia o poema, eleve com toda a força seu espírito, entre nas situações da ação com toda a potência de sua fantasia: você vive nas personagens do poema, você mesmo é o tirano, o herói, os amantes; você sente a dor, o êxtase do amor, a humilhação, o medo, o pavor, a indizível agonia da morte, o deleite da transfiguração abençoada (...). No fogo da inspiração que consume seu peito, se acendem notas, melodias, acordes e de seu íntimo flui o poema na maravilhosa linguagem da música. (HOFFMANN, 2006, p. 442)

Na narrativa de moldura da coletânea *Serapions-Brüder* (1819) — na qual *Der Dichter und der Komponist* é novamente publicado — a discussão entre os irmãos da sociedade acerca da separação das figuras do libretista e do compositor relativiza o ponto de vista apresentado por Ludwig, visto que o debate não termina em um consenso. Entretanto, em nenhum momento a necessidade de unidade profunda entre música e drama, e com isso de um libreto que permita essa integração com a música, é posta em dúvida. Como vimos, em vários de seus escritos críticos Hoffmann reitera a importância de um libreto adequado na criação de uma ópera romântica, principalmente quanto a sua estrutura e temática, aspectos que deverão ser contemplados na análise do libreto de *Undine* a seguir.

### **UNDINE: DA LITERATURA PARA A ÓPERA**

Poucos meses após ter lido “Undine”, “conto de fadas” (Märchen) de Fouqué, publicado em 1811, Hoffmann escreve a seu amigo Hitzig, em julho de 1812: “*Undine* me dará uma excelente matéria para uma ópera”. Em carta posterior, datada do mesmo mês, Hoffmann complementa: “Você sabe que a versificação não me é nem um pouco fácil. (...) Será que haveria, entre seus nobres amigos poetas, algum que possa ser convencido a assumir a adaptação de ‘*Undine*’ para mim?” (apud Kohlhasse, 1998, p. 247). Com a intermediação de Hitzig, que consegue convencer o próprio autor de “Undine”, no mesmo ano Hoffmann e Fouqué começam a trabalhar juntos na elaboração do libreto: em agosto Hoffmann lhe envia a estrutura da “ópera mágica em três atos” [*Zauberoper in drei Akten*],

apresentando a cada cena o desenvolvimento da ação e da música, e em novembro ele recebe de Fouqué o libreto completo.

Portanto, a ambiguidade na suposta defesa da divisão do trabalho entre compositor e libretista não se encontra apenas em *Der Dichter und der Komponist*, mas também na própria elaboração de *Undine*. Kohlhasé (1998, p. 247) aponta para a possibilidade de se considerar Hoffmann o coautor do libreto, visto que somente a versificação teria sido confiada a Fouqué. Isso facilita a comparação dos ideais estéticos de Hoffmann com aquilo que foi realizado em *Undine*, além de reforçar o que a análise das ideias expostas nos escritos críticos já havia indicado, isto é, a importância conferida à temática e à estrutura da ópera.

O fato de *Undine* não ter recebido o subtítulo de *romantische Oper*, como suas duas óperas anteriores, não deve nos levar à conclusão de que as intenções estéticas de Hoffmann tenham sido diferentes daquelas propostas por Ludwig em *Der Dichter und der Komponist*. As razões que levaram Hoffmann a escolher *Undine* para servir de modelo literário a uma “ópera romântica” são facilmente compreendidas a partir das especificações feitas nesse texto e em seus escritos críticos. Trata-se de um conto marcado pelo elemento fantástico e sobrenatural, que se entrelaça de forma misteriosa à esfera mundana, revelando a ação da esfera espiritual ou de “naturezas mais elevadas” em nossas vidas.

*Undine* é um “espírito elementar” que vive na água, mas que deseja possuir uma “alma”, o que só pode ocorrer se casar com um humano. Seu pai faz com que a pequena *Undine* seja adotada por um casal de pescadores que havia recentemente perdido sua filha no lago próximo de onde moravam. Alguns anos depois, o cavaleiro Huldbrand aparece no promontório onde fica a casa do pescador e é obrigado a ali ficar devido a uma tempestade que causou o alagamento da região e, com isso, o isolamento da casa. Huldbrand se apaixona por *Undine* e logo após o casamento lhe é revelada sua origem, o que causa surpresa, mas a princípio não muda seus sentimentos. Após retornarem à cidade, eles acolhem em seu castelo a jovem nobre Berthalda, já há muito tempo apaixonada por Huldbrand. *Undine* sente forte afinidade com a moça e não dá ouvidos às advertências de seu tio Kühleborn, que coloca várias vezes Berthalda em perigo na tentativa de apartá-la do casal. Mesmo sendo mal compreendida, *Undine* protege a jovem e o cavaleiro dos ataques de seu tio. Porém, a revelação de que Berthalda é a filha perdida do pescador e o sentimento cada vez mais forte de que *Undine* não pertence ao mundo humano faz com que Huldbrand se aproxime de Berthalda e se afaste cada vez mais de *Undine*, até o momento em que esta se vê obrigada a deixá-lo. No dia em que Huldbrand e Berthalda se

casam, Undine cumpre com a lei dos espíritos aquáticos que a obriga a tirar a vida do esposo infiel, dando-lhe o beijo de morte, apesar de ainda amá-lo. Em seu velório, ela se transforma em uma fonte de água e envolve para sempre seu amado.

Muitos dos elementos ressaltados no comentário sobre *Il corvo* de Gozzi estão presentes no conto de Fouqué. Assim como na história de Millo e Jennaro, há em *Undine* um “destino misterioso” que liga todos os eventos e personagens e que não pode ser explicado racionalmente. Apesar de o mistério da origem de Undine e do desaparecimento de Berthalda ser revelado, permanece até o final o enigma acerca daquilo que conduz o desenrolar dos fatos e acerca da essência dos seres espirituais que a todo tempo se confundem com a esfera humana.

Fouqué teria partido da obra de Paracelso *Liber de nymphis, sylphis pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus* (1591) [Livro sobre ninfas, sílfides, anões, salamandras e outros espíritos], em que ele descreve e categoriza os “espíritos elementares”, cada um habitante de um elemento natural (a água, o ar, a terra e o fogo). Entre os espíritos do elemento água existiriam as “Undinen”, espíritos femininos que buscariam uma alma por meio da união matrimonial com um humano. Esses seres, que podem ser entendidos como personificações da natureza, estão presentes na mitologia de diversos povos, em resposta ao mistério acerca de sua essência.

Na visão romântica, seria por meio da “sensibilidade e da capacidade imaginativa” que o homem poderia compreender o “significado profundo” da natureza (VOLOBUEF, 1999, p. 121). Sua personificação na literatura revela mais do que a busca por compreendê-la, mas principalmente a busca por compreender a interioridade humana em sua relação com ela. No conto de Fouqué, essa relação é de conflito: natureza e homem se encontram apartados pelos ditames sociais, pelas regras da civilização que os impedem de acessar sua “sensibilidade”. Natureza e civilização são postas como dois polos que, apesar de conviverem, se revelam incompatíveis.

Se as ações de *Undine*, cujo nome provém da palavra latina unda (onda), em um primeiro momento são marcadas pela rebeldia, impetuosidade e indisciplina, identificando-se com o aspecto indomável da água, após a concretização de seu amor por Huldbrand suas principais características passam a ser a afabilidade e o altruísmo, incorporando a natureza em seu lado mais elevado, ou ainda, a verdadeira “essência” do que significa ser humano. Mesmo após o casamento, ela não se deixa submeter às regras sociais, conservando sua ingenuidade e espontaneidade. Berthalda, por sua vez, representa o polo oposto: a frieza das relações sociais, os interesses mesquinhos, a vaidade e o orgulho. Huldbrand

hesita entre essas posturas opostas. Segundo Volobuef (2005, p. 15), mais do que um dilema amoroso, trata-se da decisão pela “sujeição às imposições sociais (...)” ou pelo desenvolvimento de “uma esfera mais intimista, na qual prevaleceriam os valores verdadeiramente humanos”. Dessa forma, haveria em Undine uma “apologia da Natureza” que estaria ligada à crítica do autor “às convenções sociais e ao rigor hierárquico que teriam, a seu ver, empedernido o homem, privando-o do prazer diante das coisas simples e verdadeiras” (VOLOBUEF, 2005, p. 13).

Portanto, assim como exigia Ludwig, o fantástico e maravilhoso no conto de Fouqué vão muito além do enredo, porquanto por meio dele se revela a busca pela “verdade profunda” a partir da reflexão sobre o ser humano moderno, dividido entre sua essência espiritual (ou “romântica”) e as aparências da “vida comum”. As atitudes de Undine após o desdém de seu esposo expressam o “autossacrifício” e a nobreza de coração, apontados no diálogo entre poeta e compositor como elementos do enredo de uma “ópera romântica”. Já Berthalda, voltada para os interesses mundanos relacionados principalmente à preocupação com status social, está presa na mesma “vida estreita e mesquinha” criticada por Hoffmann tanto em sua literatura quanto em sua reflexão sobre música.

Da mesma forma como em Fouqué a postura de Berthalda é oposta à natureza, em Hoffmann ela é oposta à música. O confronto entre o artista, que vê na música um meio de transcendência, e a existência frívola do filisteu ou aristocrata — presente em obras como Kreisleriana e Kater Murr — se materializa na ópera por meio do conflito vivenciado por Huldbrand, dividido entre uma existência de liberdade e naturalidade e outra de rigidez e enquadramento social.

Não é por acaso que encontramos em diversas obras de Hoffmann a ideia de íntima relação entre a música e a natureza. Em “Gedanken über den hohen Wert der Musik” [Reflexões sobre o elevado valor da música], por exemplo, a música é tida como “o misterioso sânscrito da natureza, pronunciado em sons”. Ela levaria o ser humano “de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Ísis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes escutados, mas ainda assim compreensíveis” (HOFFMANN, 2006, p. 49).

A visão de que a música seria um caminho para o desvendamento dos mistérios da natureza remonta à reflexão do primeiro Romantismo sobre as relações entre natureza e arte, ambas entendidas como “formas de expressão do absoluto” (VOLOBUEF, 1999, p. 120). Semelhante à ideia expressa na defesa da música instrumental, a música permite não a representação mimética da natureza em seu aspecto exterior, mas sim a revelação de sua essência, como explica Kremer (2007, p. 66): no en-

tendimento romântico, a música seria capaz, “sem o desvio pela razão, de concretizar o segredo da natureza de forma direta (...). A essência invisível da natureza se revela diretamente na música, pois ela se torna audível como movimento”.

Tendo em vista a profunda ligação entre música e natureza, a escolha de *Undine* pode indicar a busca pela unidade entre música e drama. Mesmo que Hoffmann não tenha mencionado especificamente a natureza como elemento de uma ópera romântica, ela já aparece em posição de destaque em sua ópera *Aurora*, composta um ano antes do início da elaboração de *Undine*. Porém, enquanto *Aurora* se baseia em uma história da mitologia grega e, portanto, se aproxima mais da matéria presente nas óperas sérias de Gluck, *Undine* parte de um conto moderno de caráter nacional, em que a oposição entre natureza e civilização, entre ideal e real, assume um papel preponderante.

A comparação do libreto com o conto revela que o conflito entre esfera dos espíritos e dos humanos é um aspecto ressaltado na ópera, principalmente pela forma como age Kühleborn, que se coloca veementemente contra a união de Undine e Huldbrand. No conto, porém, o tio de Undine não se opõe ao seu casamento e somente mostra a intenção de protegê-la dos perigos que ameaçam sua felicidade. Após o casal partir para a cidade, Kühleborn, ao ter recusada sua oferta de escolta pela floresta, pede o seguinte a Huldbrand: “Cavaleiro célere, cavaleiro robusto, não estou encolerizado, não vou me zangar. Mas proteja sempre tão bem como agora sua sedutora mulherzinha, robusto cavaleiro de sangue feroso!” (LA MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 82. Trad. Karin Volobuef).

Na ópera, por sua vez, há desde o primeiro ato forte oposição de Kühleborn não somente ao casamento, mas à espécie humana. Na cena em que o coro de espíritos aquáticos causa a inundação (“Und Wogenlieder”), Kühleborn já alerta Undine dos perigos que ela corre ao se juntar com os humanos, em um prenúncio do que haveria de ocorrer no terceiro ato: “Wechselnder sind Menschensöhne” / “hüte dich” [mais instáveis são os filhos do homem / cuide-se] (HOFFMANN; LA MOTTE-FOUQUÉ, 1906, p. 36). No final do primeiro ato, Kühleborn reafirma sua aversão aos humanos: “Ihr Menschlein keck und unbedacht” [humanozinhos atrevidos e insensatos]. Ao mesmo tempo, os humanos se opõem aos espíritos: “wir trotzen kühn der Feinde Macht” [nós desafiamos, audazes, o poder do inimigo] (idem, p. 89). Essa postura de Kühleborn se mantém durante o segundo ato e se intensifica no terceiro, com a infidelidade de Huldbrand.

É na análise do modo como Hoffmann opera com a forma do Singspiel, caracterizada pela discrepância decorrente da alternância entre diálogo e números cantados, que poderemos apreciar a extensão da influência

de seus ideais estéticos na estrutura de *Undine*. Com origem na peça sacra falada entremeada por canções e, posteriormente, sofrendo diversas influências da ópera-comique, o *Singspiel* era basicamente uma peça de teatro com números musicais intercalados. Apesar de não conter especificações rígidas quanto a sua temática, é comum no *Singspiel* o tratamento de situações do cotidiano em um registro cômico, em oposição aos temas mitológicos e históricos da ópera seria. Além disso, a música é mais simples, marcada por ritmos de dança e melodias de caráter folclórico e popular (cf. COELHO, 2011, p. 67).

Considerando as críticas de Hoffmann às óperas de sua época, bem como seu ideal de “ópera romântica”, vemos que essas características típicas do *Singspiel*, tanto em relação à estrutura díspar quanto à temática do cotidiano, dificilmente poderiam ser adotadas pelo compositor sem algum desconforto ou mesmo sem a tentativa de suplantá-las. Segundo Dahlhaus e Miller (2007, p. 227), em *Aurora* teria havido a busca por “romantizar” o conteúdo e a forma do *Singspiel*, por meio de um novo tratamento dado ao diálogo, com a paralelização de fala e música. Também o coro teria sido alvo de inovações, com a tentativa de inseri-lo em uma relação mais profunda com a ação.

Porém, segundo os autores (DAHLHAUS; MILLER, 2007, p. 267), em *Undine* as inovações teriam sido menores. Isso já estaria indicado na designação *Zauberoper*, em vez de *romantische Oper*, cujo motivo estaria na própria matéria de seu modelo literário: “O conto [*Märchen*] de Fouqué exige outra atitude da música, uma atitude mais popular do que a romantização do mito antigo” e desde o início teria estado claro para Hoffmann que “ele iria conceber sua ópera segundo o modelo vienense de ‘*Volksmärchen*’ [conto popular] ou ‘*Zauberoper*’ [ópera mágica] e, correspondentemente, daria um papel importante à forma simples do ‘*Lied*’ [canção] e do canto” (idem, p. 265).

De fato, verifica-se em diversas partes de *Undine* a forma popular do *Lied* (ou *Volklied*) e o uso de melodias mais simples, típicas do *Singspiel*: no primeiro ato, a *Romanze* do pescador (“*Wir weinten still*” [nós chorávamos em silêncio]); o “arioso” de Undine (“*Dann bleibe bei uns wohnen*” [então, more aqui conosco]); o dueto de Berthalda e Huldbrand no final do segundo ato (“*Wie, darf ich’s wagen*” [como, posso ousar?]); e o terceto do pescador, sua esposa e Undine no terceiro ato (“*Das Wassermädchen im kühlen Schimmer*” [a menina da água em frio vislumbre]). Do uso da forma fechada e repetitiva do *Lied* decorre, naturalmente, a separação mais nítida entre música e fala, visível já no início do primeiro ato. Porém, como veremos, a análise da relação entre música e desenvolvimento da ação, como também da distribuição das partes faladas e cantadas na

estrutura geral da ópera revela a tentativa de Hoffmann de adequar a forma do *Singspiel* aos seus ideais estéticos.

Nos três atos há números musicais mais ou menos fechados, entremeados por diálogos falados, e pelo menos uma grande seção inteiramente musical, com música instrumental e canto, chamada no libreto de “cenas” [*Szenen*]. É justamente nessas “cenas” que ocorre o desenvolvimento da ação, enquanto os diálogos parecem ter a função principal de explicar e dar detalhes do enredo, geralmente relacionados a acontecimentos anteriores. Semelhante às cenas, também o *finale* de cada ato apresenta o desenvolvimento contínuo da ação por meio da música. Assim, Hoffmann parece associar elementos do *Musikdrama* [*drama musical*] à forma do *Singspiel* na criação de sua “ópera romântica”.

O primeiro ato se inicia com um número musical: Huldbrand está junto aos pais de Undine, todos aflitos pelo desaparecimento da jovem (“Ach, Undine” [Ah, Undine]). A música é cortada pela fala do pescador, que explica a Huldbrand sobre a frequência das fugas de Undine e, em seguida, lhe conta sobre a perda da filha e como Undine chegou à família. Nesse diálogo (HOFFMANN; LA MOTTE-FOUQUÉ, 1906, p. 20) são ainda dadas explicações do passado de Huldbrand, de como ele chegara ali e de sua relação com Berthalda (“Höfliche Rittersitte und weiter nichts”; [costume cortês de cavalheiro e nada mais]). Uma descrição mais detalhada e sentimental do aparecimento de Undine é oferecida por meio da música, com a Romanze do pescador (“Wir weinten still” [nós chorávamos em silêncio]; p. 21).

Depois dessa introdução, imediatamente após o solo do pescador, se inicia uma grande “cena” (p. 25), com tal fluidez que ela se confunde com o final do número anterior: após Huldbrand pedir para o pescador contar mais sobre Undine, ele retoma a mesma melodia de sua *Romanze*, porém não mais cantando sobre Undine, mas sobre a agitação das ondas do lago. Exatamente nesse momento entra o coro de espíritos aquáticos (“Sie wachen auf, sie schäumen kühn” [eles acordam, espumam audazmente]), descrevendo o que ocorre com as águas, não somente por meio das palavras, mas também pela música, junto com a orquestra. A partir de então se dá início a um dos eventos mais importantes desse ato, o que ocorre ainda na mesma “cena”, ou seja, sem a interrupção da música.

Após o trio (Huldbrand, pescador e esposa), entram em cena Kühleborn e Undine (p. 32) com o mesmo acompanhamento do coro. Revela-se o conflito entre os dois e ficamos sabendo que Undine é a verdadeira causadora do tormento das águas. Com a saída de Kühleborn, convencido pela sobrinha, Huldbrand chega com dificuldade até ela e declara seu amor e devoção, em um dueto cuja melodia se diferencia do restante

pelo caráter mais popular, próprio do *Lied* (“Nun sollst du mir erzählen” [agora você deve me contar]; p. 47). Entretanto, ele também colabora para o desenvolvimento da ação, visto que é através dele que Huldbrand desmente às suspeitas de Undine quanto a um suposto noivado com Berthalda e a pede em casamento. A cena termina com a volta dos dois para a cabana (“Wir gehen vergnügt nach Hause” [nós voltamos alegres para casa]; p. 55) e com o aviso de Kühleborn (“nehmt euch in acht” [prestem atenção]; p. 57).

Portanto, o desenvolvimento da ação não se dá por meio de diálogos falados, mas sim da música, embora possa ocorrer de números relativamente fechados estarem inseridos nas “cenas”. Porém, logo em seguida, essa longa seção musical é interrompida pela fala. Números musicais se intercalam com diálogos e a continuidade da música é retomada somente no *finale*. Novamente, a ação se desenvolve a partir do canto: Undine revela a Huldbrand a lei de fidelidade (“Aber nun halte die Treue” [mas agora permaneça fiel]; p. 80), Huldbrand jura permanecer sempre fiel (“endlos in ewiger Treu”), os dois se despedem dos pais (“Lebt wohl denn, ihr Lieben” [fiquem bem, então, queridos]; p. 84), Kühleborn oferece escolta na viagem (“Wie ich höre, gibt’s ‘ne Reise” [pelo que escutei, há uma viagem]; p. 85) e o casal parte reafirmando a coragem frente aos percalços (“Fort dann” [avante, então]; p. 87).

A mesma estrutura se repete no segundo ato. Após a alternância entre diálogos e números musicais, com a inserção de uma “cena” de menores proporções (“Undine, komm heran” [Undine, venha cá]; p. 98), uma grande “cena” se inicia e ocupa uma parte significativa desse ato (“Flöten und Harfen und Geigen erklingen” [flautas, harpas e violinos soam]; p. 109). Trata-se da festa de Berthalda, ocasião em que se revela sua origem, ou seja, um dos pontos cruciais de toda a ópera. Assim como na “cena” do ato anterior, observamos a participação do coro na ação, atuando como convidados da festa. Toda a ação se desenrola por meio da música, até mesmo quando parece que haverá a quebra de sua continuidade: o duque, pai de Berthalda, pede para que Undine cante uma canção, dando a entender que a ação será interrompida e dará lugar a uma ária motivada por ela, mas sem relação com o drama. Porém, Undine canta sobre a história de Berthalda e é através dessa canção que ela faz a revelação de seus pais verdadeiros. Tudo o que se desenrola depois (a indignação de Berthalda, a busca por uma prova, a confirmação por meio de uma marca de nascença) é realizado musicalmente, embora seja usado em alguns momentos o recitativo (“Verstört ihr mein heitres Fest” [perturbam minha festa alegre]; p. 126).

O *finale* do segundo ato (“Kühlend die Schatten” [esfriando as som-

bras]; p. 154), mais ainda do que no primeiro, desenvolve uma parte importante do drama: a ofensa de Huldbrand junto à margem do rio e a consequente fuga de Undine. Percebe-se, portanto, que no segundo ato o uso de diálogos e números fechados é mais reduzido. Como no primeiro ato, os diálogos parecem ter a função de explicar fatos que não são possíveis de serem apresentados detalhadamente no drama, enquanto os principais eventos são apresentados nas “cenas” ou no *finale* de cada ato.

Entretanto, no terceiro ato a configuração é outra. Não há nenhuma “cena” com a mesma proporção e de mesma importância que as descritas acima. Percebe-se maior uso do diálogo, permeado por duetos e trios que não desenvolvem tanto a ação, mas tratam de conflitos internos e outros aspectos subjetivos das personagens. É somente no *finale* que a ação volta a ser desenvolvida continuamente por meio da música, abrangendo a festa de casamento e a morte de Huldbrand por meio do beijo de Undine (“Wir essen und trinken im Grünen” [nós comemos e bebemos na natureza]; p. 216). Haveria um motivo por detrás dessa mudança? Essa questão suscita outra, relacionada à utilização dos diálogos: além da função de explicar situações do passado e dar detalhes do enredo, teria a fala outra motivação, haja vista o contraste estabelecido com a música?

Se Hoffmann acreditava que a música era uma linguagem mais elevada, própria do reino espiritual romântico, o fato de suas óperas românticas possuírem diálogos falados causa estranhamento e nos leva a uma primeira conclusão de que isso provavelmente se deve somente ao hábito, como explica o próprio autor, e não a suas convicções estéticas. Entretanto, como aponta Dahlhaus e Miller (2007, p. 217), suas reflexões sobre música instrumental não teriam levado à recusa da fala na ópera, mas, ao contrário, a uma preferência de seu uso como forma de manter a música fora das intrigas mundanas. Nos dramas musicais de Gluck, o caráter elevado da matéria clássica permitiria que música e drama estivessem unidos do começo ao fim da ópera. Porém, o mesmo não poderia ocorrer nos “*Singspiele* burgueses”, em que a linguagem da esfera superior não deveria se unir aos acontecimentos da “vida mesquinha” do burguês.

Como vimos, é por esse motivo que Hoffmann estabelece que a matéria de uma “verdadeira ópera” devesse ser o fantástico, a revelação de seres superiores, oriundos da mesma esfera espiritual de que provém a música. Se a música deve nascer da palavra e se unir intimamente ao drama, toda a matéria da ópera deveria ser elevada. Mas não seria em *Undine* justamente a oposição entre espiritual e mundano, entre natureza e civilização, o fulcro do drama? Essas considerações nos levam à hipótese de que a disposição da música e da fala nessa ópera não tenha

sido aleatória, mas sim motivada pelas convicções de Hoffmann acerca do caráter espiritual da música.

Já que música e natureza compartilham da mesma essência espiritual, a música seria muito mais natural do que a fala. Essa ideia encontra-se na crítica a uma coletânea de libretos de Kotzebue, em que Hoffmann rebate a ideia do libretista de que o canto precisaria ser motivado pela ação, já que era visto como “não natural”. Para Hoffmann (1967, p. 260), a naturalidade no teatro e a ilusão decorrente estaria relacionada a certa “verdade poética interior que prende o espectador de forma irresistível”, e essa verdade poética proviria da “essência mais íntima da poesia” e, no caso da ópera, da essência da música: “(...) a ópera, em que domina a música, a língua de um reino superior, é muitas vezes muito mais natural, no sentido correto da palavra, do que uma peça que trata de coisas comuns, em uma forma comum”.

Em *Undine*, a oposição entre música e fala se estabelece simultaneamente à oposição entre natureza e civilização, já presente no conto de Fouqué, de forma a complementá-la e realçá-la. Isso fica evidente ao analisarmos a distribuição das falas às personagens: em toda a ópera, Kühleborn e os outros espíritos se expressam por meio do canto, nunca pela fala, que é restrita aos personagens humanos. Já *Undine*, inserida entre a esfera espiritual e mundana, participa dos diálogos dos humanos, mas ao se dirigir a algum outro espírito sempre recorre à música.

A forma como música e fala se alternam no primeiro ato também corroboram a ideia de íntima ligação entre música e natureza. Seu início ocorre na cabana, onde se encontram somente humanos (Huldbrand, o pescador e sua esposa). Ali, os dois números musicais (ambos sobre *Undine*) são cortados em diversos momentos pelo diálogo. Porém basta a ação se transferir para fora da cabana, ou seja, para natureza, para que então cesse a interrupção da música. A grande “cena” que se desenrola às margens do lago revoltado em nenhum momento é cortada pela fala. Todos, inclusive os humanos, mantêm a música como forma de expressão. Imediatamente após a volta para a cabana, o diálogo entre o padre e a esposa do pescador interrompe essa atuação contínua da música. Durante todo tempo em que a ação é desenvolvida no interior da casa, há a alternância entre música e fala. A cerimônia de casamento (“*Euch segne der, der einzig segnen kann* [a vós abençoa o único que pode abençoar]; p. 61), com o aparecimento de Kühleborn na janela, é realizado inteiramente por meio da música, porém sua conclusão dá lugar mais uma vez ao diálogo. No *finale*, com a transferência da ação novamente para a natureza, a música volta a sua participação contínua.

Na primeira parte do segundo ato verifica-se uma configuração se-

melhante na relação entre música, fala e drama. O *duettino* de Berthalda e Undine (“Abendlüftchen schweben” [arzinho da noite move-se]; p. 94) ocorre em uma praça com árvores e, no centro, uma fonte de água, perto da qual as duas cantam sobre a beleza da natureza. Porém Undine não está mais no afastado promontório em contato direto com a natureza, mas sim na cidade, inserida nas regras sociais da civilização, e talvez por esse motivo o canto não seja contínuo, mas sim interrompido pelo diálogo. Quando Kühleborn entra em cena (“Undine, komm heran” [Undine, venha cá]; p. 98), o diálogo é substituído imediatamente pela música instrumental, porém cortada em seguida pela fala de Berthalda, que indaga quem é a estranha figura. Berthalda só retorna a se expressar pela música ao se voltar novamente para a natureza, no segundo *duettino* com Undine (“Rauscht, ihr grünen Bäumen” [murmurem, verdes árvores]; p. 103).

Embora sem nenhum elemento da natureza além da presença de Undine, o conflito que se dá entre as personagens humanas na “cena” da festa no segundo ato não tem como causa nenhuma “intriga mundana”, mas sim a própria ação do “destino” ou dos “seres superiores” nas vidas dos homens. Trata-se de uma das cenas mais dramáticas da ópera e, portanto, é realizada por meio da música. Curiosamente, no momento em que percebe a crueldade de Berthalda, Undine passa do canto para o recitativo, expressando a decepção com os humanos (“ihr Menschen, ich versteh’ euch nicht” [humanos, não entendo vocês]; p. 126). Após o diálogo entre Berthalda e Huldbrand, indicando o início de sua infidelidade, a continuidade da ação pela música é retomada no *finale* às margens do rio.

Como mencionado, o terceiro ato é caracterizado por uma alternância mais frequente entre música e fala. Além do fato de a ação se desenrolar quase sempre em ambientes internos, um aspecto marcante desse ato é o distanciamento de Undine da esfera humana. Ela não mais participa de nenhum dos diálogos e se expressa exclusivamente pelo canto, reforçando seu pertencimento à esfera espiritual. É também nesse ato que se estabelece o conflito de Huldbrand, dividido entre Undine e Berthalda. Esse conflito se materializa no monólogo (falado) de Huldbrand, localizado após o trio de Berthalda, Huldbrand e Kühleborn (“So gilt mir wirklich denn dein Lieben! [é mesmo tão importante para mim teu amor]”, p. 187). A partir da alternância contínua entre fala e música instrumental, verifica-se claramente nesse monólogo a correspondência entre o dilema vivido por Huldbrand e a oposição entre música e fala.

O monólogo se inicia com a fala “Was soll aus mir werden” [o que será de mim?] (p. 195). Imediatamente depois, entra uma seção de três compassos tocada pela orquestra: trata-se do tema do dueto com Berthalda, que acabara de ocorrer (“So gilt mir wirklich”). A recapitulação

da paixão por Berthalda é interrompida pelos pensamentos conflitantes de Huldbrand (“Die Liebe lockt mich gaukelnd über die Oberfläche der Erde fort, und eben auch die Liebe streckt von unten sehrende Totenarme nach mir aus” [o amor me prende dissimuladamente sobre a superfície da terra e também o amor estende até mim desejosos braços mortos vindos debaixo]). Em seguida, a orquestra recapitula outro tema, relacionado às ameaças de morte feitas pela esfera espiritual. Isso leva Huldbrand a concluir: “Ach die Unterirdische ist doch wohl die rechte!” [o subterrâneo é mesmo o certo!].

É então que a orquestra evoca um tema do dueto com Undine, presente no finale do segundo ato, em que ela revela que precisará ir embora (“oh weh was hast du angerichtet” [oh, o que você fez?]; p. 166) e lhe lembra da promessa de fidelidade, prometendo estar sempre com ele (“weinend halt’ ich fest an dir” [chorando, me prendo a você]; p. 167). Justamente com a lembrança do amor de Undine, por meio da música instrumental, Huldbrand fala simultaneamente à música (“Sie flutet bisweilen so tönend herauf” [às vezes ela flui até mim tão soante). Portanto, no momento em que Huldbrand parece reavivar seu amor por Undine e ter a sensação de sua presença há a paralelização da música e fala, o que não ocorre em nenhum outro ponto da ópera. Porém, essa lembrança dura pouco: a música cessa, Huldbrand refuta a lembrança (“Still! Lass ab von den Träumereien!” [Silêncio! Deixe os devaneios!]; p. 196) e o tema de Berthalda volta a ser tocado pela orquestra. Sem a presença da música, Huldbrand encerra, momentaneamente, seu conflito: “Berthalda ist meine rechte Braut. Alles andre nur Gaukelspiel” [Berthalda é a noiva certa para mim. Todo o resto, apenas ilusão]; p. 196).

Assim, a análise de *Undine* parece confirmar nossa hipótese de que a organização da música e da fala nessa ópera é feita de acordo com o desenvolvimento do drama e com as ideias de Hoffmann acerca da essência espiritual da música. Da mesma forma como a esfera mundana se confronta com a esfera espiritual da natureza, a linguagem comum dos humanos é contrastada com a sublime linguagem do reino romântico. Logo, por trás da apologia da natureza se estabelece, com a transposição de *Undine* para a ópera, uma apologia da música.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de que a música deveria nascer diretamente da poesia levou Hoffmann a defender em seus escritos críticos e em *Der Dichter und der Komponist* a necessidade de libretos adequados, que permitam essa ligação com a música. Smith (1970, p. 249) comenta que a qualidade

poética dos libretos alemães era baixa e o libreto de *Undine* de Hoffmann e Fouqué teria sido uma exceção. Porém, para Hoffmann, o essencial no libreto não estaria tanto nas palavras, mas sim no drama, que deveria conter a “verdade poética” do “reino espiritual” cuja linguagem é a música. Em *Undine*, a exigência da temática do fantástico se expressa no protagonismo da natureza, o que seria um importante elemento na tradição alemã de ópera romântica: tanto em *Der Freischütz*, de Weber, quanto em *Hans Heiling*, de Marschner, a natureza não é pano de fundo, mas sim “verdadeiro protagonista da ação” (COELHO, 2011, p. 165).

Também o desenvolvimento contínuo da ação, sem as interrupções pelas árias, é uma das exigências na criação de uma “ópera romântica”. A estrutura do *Singspiel*, que ressalta ainda mais a divisão entre ação e música, é modelada em *Undine* de tal modo a incorporar longas seções musicais, em que a ação se desenvolve por meio da música. Além disso, os números musicais, entremeados por diálogos, não consistem em digressões ou desvios do drama, mas contribuem também para seu desdobramento.

Essa busca por ampliar as possibilidades do *Singspiel* — seja pela substituição dos números musicais por unidades maiores, seja pelo alongamento do finale, seja pela expansão do papel da orquestra — seria uma tendência na ópera romântica (idem, p. 168). Dessa forma, aquilo que foi realizado na tradição romântica alemã revela muitas semelhanças com os ideais de Hoffmann acerca da “verdadeira ópera”, como também com *Undine*. Scher (2004a, p. 380) chega até mesmo a indicar a possibilidade de estabelecer uma linha de tradição de ópera romântica entre Hoffmann, Carl Weber e Richard Wagner, uma tradição que iria de *Undine* a *Lohengrin* (1850). A questão de unidade entre música e drama defendida por Hoffmann também seria essencial nas obras posteriores de Wagner que, devido à superação definitiva do *Singspiel*, pôde chegar ao ápice dessa integração com a realização do *Gesamtkunstwerk*.

Hoffmann, por sua vez, consegue estabelecer a unidade entre drama e música ao escolher uma temática que trata da oposição entre mundano e espiritual, adequando a forma heterogênea do *Singspiel* a favor dessa unidade, a partir da ordenação consciente da fala e da música. Portanto, esse aspecto fundamental do drama realiza-se na música, mesmo em forma de ausência. Por fim, podemos concluir que, tanto nas reflexões de Hoffmann sobre música quanto na criação de *Undine* como ópera romântica, o que está em jogo é menos a concretização de um ideal do que a expressão do conflito entre real e ideal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLROGGEN, Gerhard. “Das musikalische Werk: Musikalische Schriften und Rezensionen”. In: Kremer, Detlef (org.). *E. T. A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. De Gryuter, 2009, pp. 413-424.

CANNON, Robert. *Cambridge introductions to music: Opera*. New York: Cambridge University Press, 2012.

CHARLTON, David (ed.). *E.T.A. Hoffmann's musical writings: Kreisleriana, The poet and the composer, music criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

DAHLHAUS, Carl; Miller, Norbert. *Europäische Romantik in der Musik. Oper und symphonischer Stil 1800-1850. Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

HOFFMANN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

HOFFMANN, E. T. A. “Der Dichter und der Komponist”. In: *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001.

HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik. Nachlese*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

HOFFMANN, E. T. A.; La Motte-Fouqué, Friedrich de. *Undine. Zauberoper in drei Akten*. Leipzig: C. F. Peters, 1906.

KOHLHASE, Thomas. “‘Undine’ von Fouqué und Hoffmann: Bemerkungen zur Partitur und ihrer Edition”. In: Dürr, Walter et al. *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 247-256.

KREMER, Detlef. *Romantik*. Berlin: J.B. Metzler, 2007.

LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. *Ondina*. Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Landy Editora, 2005.

PIKULIK, Lothar. *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*. München: C. H. Beck, 2000.

SCHER, Steven Paul. "Hoffmann, Weber, Wagner: The birth of romantic opera from the spirit of literature?". In: Bernhart, Walter; Werner, Wolf (ed.). *Essays on literature and music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. New York: Rodopi, 2004a, pp. 367-385.

SCHER, Steven Paul. "Hoffmanns Der Dichter und der Komponist: Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion". In: Bernhart, Walter; Werner, Wolf (ed.). *Essays on literature and music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. New York: Rodopi, 2004b, pp. 461-470.

SMITH, Patrick J. *The tenth muse. A historical study of the opera libretto*. New York: Knopf, 1970.

VIDEIRA, Mário. *A linguagem do inefável. música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese de doutorado. FFLCH, 2009.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção no romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

VOLOBUEF, Karin. "Introdução". In: La Motte-Fouqué, Friedrich de. *Ondina*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

**BEATRIZ TERRERI STERVID (USP)** – Desenvolveu entre 2018 e 2020 trabalho de mestrado sobre a coletânea *Kreiseriana* do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, no Programa de Língua e Literatura Alemã da USP. Ensaio apresentado à disciplina "História e Teoria do Libreto: Entre Literatura e Música", ministrada pelos professores Jorge Mattos Brito de Almeida e Helmut Paul Erich Galle, no segundo semestre de 2019. Contato: [beatrizstervid@gmail.com](mailto:beatrizstervid@gmail.com)