Contingentia
Revista do Setor de Alemão da UFGRS
UFRGS

A magia do libreto: introdução à libretologia

Simone Maria Ruthner[1]

Resumo: A história do libreto é tão antiga quanto a da ópera, e sem ele a ópera seria inimaginável. Todavia, visto por tanto tempo apenas como um livro pequeno, incompleto e dependente da música, é somente a partir do final do século XX que o libreto passa a despertar interesse como objeto de estudo científico, e uma nova ciência se apresenta: a libretologia. Considerando que a musicologia aborda o libreto a partir da sua recepção pela ópera, enquanto o teatro se preocupa mais com a performance, teóricos como Ulrich Weisstein (1982), Albert Gier (1998) ou Tina Hartmann (2017) reivindicam o estudo do libreto para o campo das letras e defendem uma ciência que se dedique ao estudo do libreto a partir de suas próprias especificidades. A proposta deste artigo é introduzir a libretologia no campo das ciências da língua e da literatura, chamando a atenção para as qualidades e funções do libreto, em defesa do seu reconhecimento como um importante gênero literário.
Palavras-chave: Libreto; Libretologia; Literatura; Ópera; E.T.A. Hoffmann

Zusammenfassung: Die Geschichte des Librettos ist so alt wie die der Oper, und diese wäre ohne sie nicht denkbar. Da es jedoch lange Zeit als ein kleines, unvollständiges und von der Musik abhängiges Buch betrachtet wurde, erlangte das Libretto erst gegen Ende des 20. Jhs. wissenschaftliches Interesse. In diesem Kontext entsteht eine neue Wissenschaft: die Librettologie. Da die Musikwissenschaft das Libretto aus der Perspektive der Opernrezeption untersucht, während sich die Theaterwissenschaft eher mit der Performance beschäftigt, plädieren Theoretiker wie Ulrich Weisstein (1982), Albert Gier (1998) oder Tina Hartmann (2017) für die Librettoforschung im Bereich der Sprachenwissenschaft, für eine Wissenschaft, die sich mit dem Libretto aufgrund seiner Spezifizitäten beschäftigt. Ziel dieses Beitrags ist es, die Librettologie im Bereich der Sprach- und Literaturwissenschaften vorzustellen. Dabei soll auf die Eigenschaften und Funktionen des Librettos sowie auf seine Anerkennung als literarische Gattung aufmerksam gemacht werden.
Schlüsselwörter: Libretto; Librettologie; Literatur; Oper; E.T.A. Hoffmann

[1] Doutora pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutoranda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com projetos dedicados ao estudo do libreto e à libretologia. simone.ruthner@ufrgs.br.

Introdução

> Eu tenho a sensação, eu tive a sensação, com alguns dos escritores com quem trabalhei, de que eles estão me oferecendo uma espécie de música invisível, é como uma música que é intangível, é uma música da imaginação, é uma música que está codificada no texto, na página e, à medida em que trabalho com o texto, a música se revela [...]. Há um aspecto no trabalho com o libreto ou, tem sido assim para mim, como compositor: é tal como uma caça ao tesouro, está repleto de tesouros enterrados, [...] e então você tem que descobrir, e você descobre muitas coisas. (PHILIPS, 2017)[2]

No depoimento acima, o compositor parece referir-se a um texto misterioso e mágico, dotado de uma música invisível e codificada e, sobretudo, instigante, como se fosse um tesouro de ideias musicais à espera de ser descoberto. Referia-se ao libreto.

Apesar de tão valioso, este "livrinho" (do italiano, *libretto*), cuja história é tão antiga quanto a da ópera,[3] e sem o qual ela mesma seria inimaginável, passa a ser aceito como objeto de estudo pela ciência somente a partir do final do século XX que o libreto. Com Albert Gier (por volta de 1980 na Alemanha), a ciência que passou a estudar o libreto, conhecida como libretologia, ganhou impulso, e seu estudo *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* ["O libreto: Teoria e história de um gênero músico-literário", 1998] é considerado pioneiro e de grande relevância para a área. Segundo Gier, a característica que distingue o libreto dos textos dramático-musicais estaria na sua "Vertonbarkeit", ou seja, na sua qualidade de ser musicado e inclusive de antecipar determinados aspectos ou procedimentos musicais, uma questão que se refere tanto ao conteúdo quanto à forma, como veremos no decorrer deste ensaio.[4]

A libretologia é uma ciência que, assim como o libreto, ainda está buscando seu reconhecimento, e é com base nisto, que aqui nos propomos a, por um lado, chamar a

[2] *I have a sense, and I had a sense, with some of the writers I have worked with, that they are offering me a kind of an invisible music, it's like a music, that's intangible, it's a music of imagination, it's a music that's encoded in the text on the page, and as I work on the text, the music reveals itself [...]. There is an aspect of working with a libretto, or, has been for me, as a composer: it's like a treasure hunt, it's full of buried treasure, [...] and then you have to discover, and you discover lots of things*. Registro do depoimento do compositor e professor Julian Philips (2017), durante o painel de discussão do New Librettist Conference 2017, organizado pela Guildhall School of Music and Drama em Londres. Gravação em vídeo disponível em: New Librettist Conference 2017 - Panel Discussion Acesso em 16. Nov. 2024. Salvo indicação, todas as traduções neste ensaio são de minha autoria.

[3] Considera-se o início do século XVII como a época do surgimento da ópera. Cf. Dicionário GROVE de Música (1994, p. 672)

[4] O presente artigo aborda resultados parciais do projeto de pós-doutorado em andamento: "Libretologia, uma ciência em discussão: análise e tradução comentada do conto 'O poeta e o compositor' de E.T.A. Hoffmann". (Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2024-2026)

atenção para o libreto, em defesa do seu reconhecimento como um importante gênero literário, cujas especificidades ainda não foram devidamente estudadas e, por outro, a apresentar algumas das discussões e teorias que buscam desenvolver uma ciência própria para o estudo do libreto, nomeadamente, a libretologia.

Considerações históricas

Em *Opern – Dichter – Operndichter: Eine Geschichte des Librettos* ["Ópera – Poetas – Poetas libretistas: Uma história do libreto", 1962], Kurt Honolka explica que na Veneza do século XVII o libreto era usado como uma espécie de folheto (daí o termo "livro" no diminutivo), por um público sedento por óperas, que não queria perder um só verso do texto, mesmo durante a apresentação, quando o liam à luz de velas trazidas para este fim (HONOLKA, 1962, p. 11).

Segundo o autor, nesta época os libretistas viviam da venda de seus libretos, pelo qual não recebiam apenas uma participação ou bonificação, mas sim todo o valor da venda. Além disto, no libreto constava somente o nome do autor do texto da ópera, e não o do compositor. Também vale lembrar que até a época de Mozart (1756-1791), quando os textos ainda eram em italiano, um libreto podia dar origem a diversas óperas de diferentes compositores. A libretóloga e libretista Tina Hartmann, em sua tese sobre os fundamentos para uma libretologia,[5] explica que somente com as óperas canônicas de Mozart, como por exemplo "A Flauta Mágica" (1791), é que se tornaria inimaginável musicar uma segunda vez um verso como "Der Vogelfänger bin ich ja" ["Passarinheiro sou eu sim"], o primeiro da famosa canção de Papageno ao início do primeiro ato, uma vez que ele de imediato evoca a respectiva melodia (HARTMANN, 2017, p. 16).[6]

Na Alemanha dos séculos XVII e XVIII, segundo Hartmann (2017, p. 14-15), os libretos circulavam entre as cidades e aldeias, em lugares que por vezes sequer um teatro da corte ou alguma companhia de ópera tinham, contribuindo assim não somente para a educação da leitura, mas também para divulgar óperas e, aos interessados, para ampliar o conhecimento sobre as estruturas de uma ópera. No contexto alemão, até o Romantismo, a própria ópera era considerada um gênero literário, e o libreto, desenvolvendo um enorme potencial inovativo durante este período, foi considerado por seus

[5] Cf. HARTMANN, Tina. *Grundlegung einer Librettologie Musik- und Lesetext am Beispiel der 'Alceste'-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland.* ["Fundamentação de uma libretologia – Texto musical e de leitura a partir do exemplo das óperas 'Alceste' do Barroco até C. M. Wieland"]. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

[6] Este comentário da autora, no contexto brasileiro, só procede para quem já ouviu "A Flauta Mágica", mas a popularidade da ária *Der Vogelfänger bin ich ja* pode ser observada através das incontáveis gravações disponíveis no youtube.

contemporâneos como, "o mais alto gênero dentre os poéticos, que respectivamente irradiou noutras formas literárias".[7] Neste sentido, estudar a história do libreto também é estudar a história das formas poéticas e da própria ópera.

Ulrich Weisstein, no ensaio *Librettology: The fine Art of coping with a chinese Twin* (1982) cita o poeta, dramaturgo e crítico literário John Drydens (1631-1700), para lembrar que, por muito tempo na história, o gênero do libreto era definido como "um conto poético ou ficção [poética] representado por música vocal e instrumental, adornado com cenas, maquinário e danças."[8] Considerando este fato, e lembrando também da enorme contribuição de Metastasio[9] no século XVIII para a literatura, Weisstein defende que a "libretística como um ramo da aprendizagem é também uma ciência literária".[10] Segundo Weisstein (1982, p. 33), o libreto é um constructo verbal e portanto requer uma análise filológica detalhada.

Dos anos 1980 até hoje, muitos artigos, de diferentes áreas, surgiram para tratar das pesquisas e estudos do libreto, conforme demonstra a minuciosa revisão histórica de Alexander Rudolph em *Für und Wider die Librettologie – Zur Geschichte und kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters* ["A favor e contra a libretologia – Para a história e crítica de uma ciência do libreto do teatro cantado", 2015][11]. Contudo, como salienta Rudolph (2015, p. 28), apesar dos diversos ensaios e estudos de diferentes áreas, nem sempre o foco é interdisciplinar, com ênfase nas relações entre o texto e a música. As primeiras abordagens no âmbito da comparatística entre as ciências literárias e a musicologia datam da primeira década dos anos 2000, despertando então a atenção da

[7] *[...die als] höchste aller poetischen Gattungen geschätzt wurde, die entsprechend in anderen Literaturformen austrahlte*.] (HARTMANN, 2017, p. 13-14).

[8] *[…] a poetical tale or fiction represented by vocal and instrumental music, adorned with scenes, machine and dancing*. (DRYDENS, 1685 apud WEISSTEIN, 1982, p. 23)

[9] Poeta e dramaturgo italiano, Pietro Metastasio (1698-1782) foi, a partir de 1730, poeta da corte imperial em Viena: "Seus cerca de 70 libretos (para óperas e oratórios) foram musicados mais de 800 vezes por compositores de toda a Europa durante o século XVIII e início do XIX […]", dentre os quais estão Haendel, Gluck e Mozart. (Cf. Dicionário GROVE de Música, 1994, p. 600)

[10] *Libretistik as a branch of learning is also a literary science*. (WEISSTEIN, 1982, p. 23). O termo "libretística", segundo Rudolph (2015, p. 85), é geralmente usado em relação a determinados estilos de libretos, com traços que os caracterizam, como por exemplo, "a libretística de Metastasio, de Hofmannstahl, etc.", ou "a libretística do Verismo, a libretística francesa do início do séc. XVIII". Neste sentido, o termo aqui se aproxima mais da própria arte de do libreto, contudo, assim como a linguística, a libretística também pode ser entendida como ciência.

[11] Segundo Rudolph (2015, p. 280), os trabalhos ou artigos provém, por um lado, das ciências literárias em geral, e por outro, da filologia clássica ou da nova, da germanística, da nova ciência da literatura alemã, da romanística, da nova ciência da literatura e cultura italiana, da comparatística, ou da prática literária, além da americanística, das ciências da história e da cultura e também das ciências da religião.

linguística para o estudo do libreto.[12] De acordo com Rudolph (2015, p. 282), no que se refere à relação específica entre o texto e a música na ópera alemã, uma autora que se destaca é a germanista americana Judith P. Aikin[13], cujo objeto de estudo são os libretos de óperas do séc. XVII, em alemão. Em suas pesquisas, dentre outros aspectos, Aikin constata o que, segundo Rudolph, já se esperava: "que os libretos deste período, incontestavelmente, eram considerados objetos da literatura"[14].

Gary Schmidgall (1977, p. 28-29), em seu livro *Literature as Opera* ["Literatura como ópera"], em defesa dos estudos de literatura e música, lamenta a falta de reconhecimento deste campo científico, e chama a atenção para os benefícios de um estudo desta categoria:

> Professores de literatura são, em geral, indiferentes, se não hostis, às traduções musicais de obras dentro do seu domínio. Professores de música, em sua maioria, estão preocupados com a performance, a estrita análise musical e a história musical. Esse provincianismo é lamentável, uma vez que tanto da grande literatura vocal poderia ser bem melhor apreciado, para não dizer, realizado de forma mais inteligente, se estudado de modo integrado como literatura e música. Minha área é a ópera, mas o repertório da canção artística também oferece um estupendo potencial para o estudo comparado.[15]

A área de estudo da canção artística à qual Schmidgall se refere é o estudo comparado do *lied*, que se relaciona fortemente com as árias, por se tratar de uma forma da canção alemã ["Lied"], que se assemelha a pequenos dramas musicais. Como pude verificar durante as pesquisas de doutorado,[16] o *lied se d*esenvolveu a partir da poesia, no contexto de florescimento e enriquecimento das formas poéticas de expressão alemã, em um processo que já vinha se desenvolvendo desde o final do século XVIII e ganha vigor com o Romantismo alemão, no início do século XIX. Como uma forma moderna e híbrida da canção alemã, o *lied* combina características do *Volkslied* ["cantigas populares"] e das

[12] Para mais detalhes, remetemos ao anexo do estudo de Rudolph (6.1 "Auswahl-Bibliographie 'Librettotheorie – Librettologie' ", 2015, p. 433-456), que apresenta uma lista pormenorizada de estudos sobre o libreto entre 1841-2013.

[13] O autor se refere à AIKIN, Judith P. *A language for German Opera*. Wiesbaden 2002 (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 37).

[14] *[…] dass die Libretti dieser Periode unzweifelhaft als Gegenstände der Literatur erachtet wurden*. (AIKIN *apud* RUDOLPH, 2015, p. 282).

[15] *Professors of literature are by and large indifferent, if not hostile, to musical translations of works within their domain. Professors of music are for the better part preccupied with performance, strict musical analysis, and musical history. This provincialism is unfortunate, since so much of the great vocal literature could be more fully appreciated, not to say more intelligently performed, if studied in an integrated way as literature and music. My concern is opera, but the art-song repertory also offers stupendus potential for comparative study*. (SCHMIDGALL, 1977, p. 28-29)

[16] Cf. RUTHNER, Simone. *A emergência da música a partir da poesia no lied alemão do século XIX: uma análise das canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms*. (USP, 2023)

árias, e traz na música, assim como as áreas, as marcas dos diferentes estilos de declamação do texto poético (RUTHNER, 2023).

Hartmann (2017, p. 22), que também reivindica o estudo do libreto para o campo das letras, chama a atenção para uma outra perspectiva de abordagem do libreto: "quem analisa um libreto sem a música, vê uma outra obra de arte do que quando uma partitura ou uma execução é analisada"[17]. A autora argumenta que enquanto na musicologia o foco está inevitavelmente na composição, na teatrologia os estudos se voltam mais para os aspectos da performance.

Para Hartmann (2017, p. 2), o estudo do libreto deve ser da responsabilidade do campo literário, no qual ele possa ser investigado como um gênero literário próprio, a partir do texto e de suas especificidades, e não como um "texto utilitário" ["Gebrauchsliteratur"] sem ambições, que serve à música, ou a partir da perspectiva da análise dramática, que, ao se ocupar da performance acaba realizando uma interpretação da interpretação do libreto. Em meio a esta discussão, Hartmann busca definir o que seria tarefa da libretologia:

> Tarefa da libretologia é interpretar a ópera a partir do ponto de vista da obra de arte linguística e investigar, sobretudo, as estruturas narrativas e formais que conferem ao libreto a sua própria forma de manifestação e pré-elaboram a relação entre texto e composição musical. Com isto, a análise libretológica traz resultados diferentes de uma análise concentrada na partitura, estabelecendo a ponte que metodologicamente interliga ambas as ciências, que se encontram no campo científico da ópera.[18]

No que se refere a estas diferentes perspectivas de abordagem do libreto, talvez se deva considerar que, mesmo no campo da filologia, o libreto pode ser estudado a partir de diferentes perspectivas, por exemplo: estudá-lo a partir da comparação com o texto que lhe deu origem, trazendo à luz o processo mesmo de transformação e

[17] *Wer ein Libretto ohne di Musik untersucht, sieht ein anderes Kunstwerk, als wenn die Partitur oder eine Aufführung analysiert werden* (HARTMANN, 2017, p. 22). Este comentário nos remete à Ulrich Weisstein (1961, p. 16), que, igualmente em defesa do libreto como literatura, critica o ponto de vista do compositor Richard Strauss, segundo o qual, "ninguém exceto aquele que quer musicá-lo é capaz de julgar um libreto sério e poeticamente realizado, antes de o ter ouvido em sua performance junto com a música". [*Except for the person who wants to set it to music, nobody is able to judge a serious and poetically accomplished libretto before having heard it performed together with its music.*] Cf. WEISSTEIN, Ulrich. *The Libretto as Literature*. Books Abroad, Vol. 35, No. 1 (Winter, 1961), pp. 16-22.

[18] *Aufgabe der Libretologie ist es, die Oper vom Blickwinckel des sprachlichen Kunstwerks aus zu interpretieren und vornehmlich nach narrativen und formalen Strukturen Strukturen zu fragen, die dem Libretto seine eigene Erscheinungsform geben, und das Verhältnis von Wort und Vertonung vorformulieren. Die librettologische Analyse zeitigt damit andere Ergebnisse als die einer auf die Partitur konzentrierten Analyse und bildet die Brücke, die beide in der Opernforschung zusammenfindenden Wissenschaften methodisch verknüpft.* (HARTMANN, 2027, p. 22)

elaboração do libreto, ou então, a partir da influência do texto do libreto sobre a música, evidenciando o que no texto antecipa procedimentos criativos musicais. Estudar o libreto a partir de suas próprias formas permite analisar a estética do libreto, como ela se apresenta, desenvolve e modifica em seu contexto histórico. No campo da tradução o estudo do libreto oferece um leque de possibilidades, porque a tradução de um libreto pode servir a diferentes propósitos, que vão desde informar o público durante o concerto, através do programa ou de legendas, passando pelas publicações posteriores às montagens da ópera, até as traduções (ou tentativas), pensadas como uma versão da ópera em outro idioma. Esta é talvez a forma mais desafiadora de tradução de um libreto, porque implica em traduzir um texto considerando tanto a língua de partida, quanto a sua tradução em música, feita a partir da métrica, declamação e prosódia da língua original do libreto, como ilustraremos a seguir.

O libreto como antecipador da criatividade musical

As estruturas narrativas e formais de um libreto podem pré-elaborar a relação entre o texto e a música de diferentes formas, e estas variam de acordo com a estética de cada época, assim como com a originalidade de cada compositor. Para que se possa compreender minimamente como esta pré-elaboração se apresenta, serão aqui citados dois exemplos, retirados da primeira ária de *A Flauta mágica* de Mozart (1791), cujo texto é do famoso libretista Emanuel Schikaneder (1751-1812)[19]. O primeiro exemplo é em relação ao animal que, de acordo com o libreto, entra em cena perseguindo Tamino, e o segundo, em relação às exclamações do personagem, pedindo por socorro.

Na primeira cena, logo após a descrição do cenário, lê-se no libreto: "Tamino entra correndo com um arco, mas sem flecha. Uma grande cobra o persegue!"[20] Na música, a aproximação da cobra, como explica Kurt Pahlen (2011, p. 3), é evocada por um desenvolvimento cromático oscilante nos violinos da orquestra, "que pintam o rastejar

[19] Segundo Kurt Pahlen (2011, p.7), provavelmente o texto recebeu alguns acréscimos feitos por K. L. Giesecke (pseudônimmo de K. L. Metzler). Mantendo uma antiga tradição, como veremos no tópico a seguir, as observações de Pahlen se encontram no libreto, na forma de livro, vendido pela editora Schott (nas livrarias, independente das récitas), incluindo uma introdução, o texto do libreto comentado, com ilustrações de trechos da partitura, a história e a lenda da *Flauta mágica,* explicações e interpretações da ópera, além de dados biográficos de Mozart e Schikaneder. Vide MOZART, Wolfgang Amadeus. *Die Zaubertflöte. Textbuch. Einführung und Kommentar Kurt Pahlen*. Maiz: 2011.

[20] *Tamino tritt hastig mit einem Bogen, aber ohne Pfeil auf. Eine große Schlange verfolgt ihn!.* (SCHIKANEDER, apud PAHLEN, 2011, p. 13).

do poderoso réptil ameaçador"[21]. Esta imitação musical do movimento da cobra, pré-definida pelo texto, é o que se conhece por pintura musical.

A seguir, no texto, na primeira fala, que é de Tamino, surgem duas exclamações: "Zu Hilfe! Zu Hilfe!" ["Socorro! Socorro!"], cuja métrica de dois anfibracos[22] se observa na qualidade das notas que sublinham as sílabas e na sua distribuição pelos tempos fortes e fracos do compasso de 4 tempos (4/4): para a primeira sílaba átona ("Zu"), uma semicolcheia em anacruse, para a tônica ("Hil-"), uma nota bem mais longa em relação à primeira (uma semínima), situada no tempo mais forte do compasso (o primeiro tempo), e para a segunda sílaba átona ("-fe"), uma nota com a metade do seu valor (uma colcheia). Esta combinação (semicolcheia – semínima – colcheia) forma uma figura métrica que corresponde ao anfibraco (U – U). Repetindo-se o texto, repete-se a mesma figura musicalmente, porém desta vez com a sílaba tônica no segundo tempo mais forte do compasso (o terceiro tempo). No recorte abaixo se reproduz esta figura musical, distribuída pelos quatro tempos do compasso:



Primeiro Ato, Cena 1, Nr. 1 Introdução (ária de tenor), verso 1
Die Zauberflöte, K620 de W.A. Mozart [23]

Exemplos como estes são comuns e podem ser encontrados nas óperas desde o início de sua história, com Monteverdi (1567-1643), passando por todo o século XVIII, como é o caso das óperas de Mozart, ao longo de todo o XIX e adentrando pelo século XX, por exemplo, com Richard Strauss (1864-1949), Paul Hindemith (1895-1963) ou Igor Stravinsky (1882-1971). Schmidgall (1977, p.7), a fim de ilustrar o quanto, por vezes, a correspondência entre o "estilo musical e o tema" [*musical style and subject*] pode estar relacionado diretamente com a própria língua, cita o deslumbramento de Stravinsky com

[21] *[…] die das Kriechen des gewaltigen Reptils gefahrdrohend ausmalt.* (PAHLEN, 2011, p. 3)
[22] A figura métrica do anfibraco é composta por duas sílabas átonas, separadas por uma tônica (u – u).
[23] Recorte do início da parte cantada da primeira ária do Tenor ("Zu Hilfe! Zu Hilfe!"). Cf. Mozart, W.A. *Die Zauberflöte*, K620 (Urtext). Basel/Paris/London: Bärenreiter, 1970, p. 40, comp. 17-18. Disponível em: IMSLP866533-PMLP20137-Mozart_-_Die_Zauberflöte_(Complete_Score,_NMA).pdf Acesso em 16/04/2025.

a tradução da tragédia grega *Oedipus Rex* para o latim, no intuito de compô-la em ópera-oratório em 1927:

> Que alegria é compor música para uma língua de convenção, quase ritual, cuja própria natureza impõe uma elevada dignidade! Não mais nos sentimos dominados pela frase, pelo significado literal das palavras, ... O texto se torna puro material fonético para o compositor. Ele pode dissecá-lo à vontade e concentrar toda a sua atenção em seu elemento constituinte primário – ou seja, a sílaba.[24]

Sobre a aproximação da retórica da oratória à retórica musical não faltam estudos, dentre os quais se destaca: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* ["As relações entre música e retórica nos séculos 16-17"] do musicólogo Unger (2009).[25] Até o início do séc. XIX a própria a arte da composição era conhecida por "retórica", como a definição do termo no dicionário musical de Koch (1802) evidencia: "Retórica. Assim é como alguns professores de música denominam a ciência respectiva à composição, segundo a qual, frações melódicas individuais se associam a um todo, de acordo com uma determinada função"[26].

Ao estudar as figuras da retórica musical em comparação com as da arte da oratória (que em muitos casos encontra equivalências com a prosódia da língua falada), Unger constatou que, ainda que no século XIX a disciplina da retórica musical tenha sido substituída pela de composição, as figuras da retórica seguiram sendo usadas pelos compositores, e muitas delas encontram-se até hoje incorporadas em procedimentos musicais.

Por fim, no que se refere à antecipação da música a partir do texto do libreto, muitos outros, provavelmente incontáveis, exemplos poderiam ser citados, seja no âmbito formal, para o qual a prosódia da língua[27] desempenha um papel central, seja no que se refere ao conteúdo, ou seja, à expressão de afetos ou pensamentos. Neste nível, as relações se apresentam sobretudo a partir da análise das tonalidades e da harmonia,

[24] *What a joy it is to compose music to language of convention, almost of ritual, the very nature of which imposes a lofty dignity! One no longer feels dominated by the phrase, the literal meaning of words, … The text becomes purely phonetic material for the composer. He can dissect it at will and concentrate all his attention on its primary constituent element – that is to say the syllable.* (STRAVINSKY, 1927, apud SCHMIDGALL, 1977, p. 7)

[25] UNGER, Hans Ulrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941, 8° reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Holms, 2009 [1941].

[26] *Rhetorik. So nennen einige Tonlehrer diejenige zur Setzkunst gehörige Wissenschaft, nach welcher einzelne melodische Theile nach einem bestimmten Zwecke zu einem Ganzen verbunden werden.* (KOCH, 2001 [1802], p. 1251). O dicionário do musicólogo Heinrich Christoph Koch é uma referência na musicologia e está disponível em: Koch: Musikalisches Lexikon - Rhetorik (koelnklavier.de) Acesso em: 10/04/2025.

[27] Segundo o linguista Schwitalla (2012, p. 56), dentre as principais categorias da prosódia da língua falada estão: acento e ritmo, altura do som, volume, velocidade da fala, pausas e timbre.

que em muitos dos casos pode ser compreendida a partir da doutrina dos afetos [*Affektenlehre*].[28]

Assim sendo, o libreto, como obra de arte linguística e literária, observada através das especificidades de sua forma de manifestação, bem como da sua qualidade de ter sido escrito para ser musicado, inspira e instiga a um estudo próprio, que faça jus à sua complexidade.

Refletindo sobre o gênero do libreto

Em seu estudo sobre os prós e os contras da libretologia, Rudolph (2015, p. 389) dedica um capítulo a chamar a atenção sobre a falta de clareza nas definições do libreto, o que, na sua visão, não contribui para o desenvolvimento de um estudo científico sobre o libreto. Dentre os seus argumentos, está o fato de que o conceito de libreto, geralmente associado ao teatro musical, não se limita à ópera, pois pode servir de modelo também para operetas, musicais, oratórios, cantatas, dramas sacros, peças da paixão, balés ou pantomimas.[29]

Contudo, segundo o próprio autor, ao início de sua tese, desde o final do século XIX, no contexto de expressão alemã, quando se fala em libreto, geralmente a referência é em relação à ópera (RUDOLPH, 2015, p. 13). Sobre isto, vale lembrar que no século XIX, autores alemães como Goethe, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, dentre muitos outros, usavam prioritariamente um termo em alemão que não deixava dúvidas sobre o tipo de libreto ao qual se referiam: "Operntext", literalmente "texto de ópera".[30] Aqui, para o nosso fim, é neste sentido que nos referimos ao libreto.

Mesmo delimitado à ópera, o libreto ainda se apresenta de diferentes formas. De acordo com Hartmann (2017, p. 4), o libreto como gênero reúne diferentes gêneros textuais em diferentes planos. A autora destaca cinco: 1) o libreto a ser musicado, aquele que o libretista escreve, não para o público, mas para o compositor, 2) o texto do libreto já inserido na partitura, o que inclui, além das partes cantadas em sua íntima relação com a música, a divisão em cenas e atos, também descrições de cenários e eventuais detalhes, como orientações sobre a disposição de personagens no palco ou sobre uma determinada

[28] Doutrina do Barroco musical, derivada das ideias clássicas de retórica, que relacionava a estados emocionais específicos um conjunto de regras referente a ritmos, motivos, intervalos, entre outros recursos musicais. (Dic. GROVE de Música, 1994, p.9)

[29] Para mais detalhes sobre as diferentes definições de libreto, remetemos a Rudolph (2015, capítulo 5.2, „Diversität des Libretto-Begriffs", p. 389-399)

[30] Segundo Christoph Nieder (2000, p. 417 apud Rudolph, 2015, p. 11), o termo "libretto" aparece concretamente pela primeira vez no contexto alemão, apenas em 1837, na autobiografia do diretor de teatro e escritor August Lewalt (1792-1871).

atmosfera desejada, 3) o libreto de acompanhamento para o público durante a apresentação da ópera, incluindo prefácios ou ensaios, e 5) o libreto para leitura posterior, que tanto pode ser na forma de pequenos livros, com o texto original ou em traduções, acompanhado de comentários, prefácios ou posfácios explicativos[31], ou ainda na forma de romances. A estes gêneros acrescentam-se pelo menos ainda duas formas: o libreto para o público, mas que aparece projetado como legenda durante as récitas, e que, tanto pode estar na língua original, como em uma das línguas para a qual foi traduzido para a récita, e ainda, o video-libreto, uma forma de libreto anterior ao texto, que, como uma espécie de *storyboard*, apresenta uma sequência de cenas baseadas na obra literária de origem, a fim de que o compositor, a partir delas se inspire musicalmente.[32] Apesar de ser uma forma moderna, ela, assim como o *storyboard*, remete ao antigo esquema de cenas, organizado a partir da obra literária de base, de modo a constituir o enredo do drama musical, algo que de certa forma já faz parte do processo de elaboração do libreto. E.T.A. Hoffmann, por exemplo, que também era compositor, em 1812 refere-se por carta a este tipo de esquema, na época em que dava início à sua parceria com o poeta e libretista Fouqué[33]. No contexto de elaboração do libreto para a ópera *Undine* (1816), de Hoffmann, este, atendendo a um pedido do próprio Fouqué, escreve:

> [...] O senhor pediu, Senhor Barão! um esquema detalhado da ópera, tal como eu a imagino, principalmente no que diz respeito à progressão histórica, e meramente isto me levou a elaborar o que envio junto, demonstrando cena à cena o enredo, bem como a evolução musical da peça de acordo com cada um dos números. (E.T.A. Hoffmann, Bamberg, 15 de agosto de 1812)[34]

[31] A exemplo das editoras alemãs Reclam de Stuttgart, ou a Schott de Mainz, como é o caso do livro organizado por Kurt Pahlen sobre *A Flauta mágica*, mencionado anteriormente (v. nota 19)

[32] A ópera *Der Golem* (2016), de Bernhard Lang, baseada no romance homônimo de Gustav Meyrink (1913-1914; 1915) foi composta em 2015 desta forma, a partir do video-libreto de Peter Missotten (2014). O trailer da ópera com comentários do libretista e do compositor sobre o processo de composição está disponível em: Trailer »Der Golem« (UA) von Bernhard Lang/Peter Missotten – YouTube, bem como o video-libretto em: Der Golem - Das Video-Libretto - YouTube Acessos em: 18/04/2025.

[33] Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), poeta alemão, escritor e libretista, famoso em sua época.

[34] *[…] Sie haben, Herr Baron! Einne ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir vorzüglich Rücksichts der historischen Fortschreitung denke, verlangt, und nur dieses konnte mich bewegen, die Beylage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das Historische, sowie den musikalischen Gang des Stücks nach einzelnen Nummern darlegt.* (E.T.A. Hoffmann, Bamberg, 15 de agosto de 1812)

Neste caso, Hoffmann já estabelece um plano para o libreto e, numa época em que o texto operístico ainda era escrito em versos, pelo menos as partes cantadas,[35] o compositor buscou ajuda para a seleção e redução do texto e, sobretudo, para a tarefa da versificação ["das Versifizieren"], como ele mesmo explicou por carta ao amigo Hitzig.[36]

Mas afinal, no que consiste um libreto de ópera? Em busca de uma definição para o libreto Anna Amalie Abert (1960) apresenta-o como um texto condicionado à sua função: "Por libreto se entende um texto determinado para a composição, cujo conteúdo e forma são decisivamente caracterizados pela consideração a esta determinação [...]".[37]

Citada por diferentes autores, dentre eles Gier (1998, p.6), a seu favor, ao contrário de Rudolph (2015, p. 113), que a critica como contraditória, porque ao mesmo tempo em que Abert qualifica o libreto como um texto, logo a seguir o desqualifica, ao considerá-lo apenas "um constructo de palavras, mas não poesia, no sentido habitual, [...]".[38]

A ideia de "um texto determinado para uma composição", por si só, é vaga, porque não define para que tipo de composição este texto foi escrito. Neste sentido, o texto, por exemplo, poderia ser o que costumamos chamar de letra de música, ou seja, um texto, em versos ou não, escrito para uma música. Se a letra de música se configura ou não como um poema é uma questão mais relacionada ao fato de o texto, sem a música, sustentar-se ou não com autonomia poética. Diferente de um poema musicado, como é o caso no *lied* (ou canção artística), no qual o compositor parte de um poema com vida própria para traduzi-lo em canção. Sobre a autonomia do texto, o mesmo se poderia dizer de um libreto, porque, embora muitos não sejam apreciados sem a música, outros podem ser lidos e muito apreciados por si só, seja porque a qualidade do libreto desperta o interesse, ou porque, como no caso da *Literaturoper*, o compositor se valeu de uma peça dramática para transformá-la em ópera.[39]

[35] Tal como a *Flauta mágica,* a ópera *Undine* ainda foi escrita ao estilo do *Singspiel* [literalmente, "peça cantada"], um gênero de ópera, que intercalava partes cantadas e faladas.
[36] E.T.A. Hoffmann (carta de 15 de julho de 1812, apud Schnapp, 1974, p.50
[37] *Unter Libretto versteht man eine zur Kompos. bestimmten Text, dessen Inhalt und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden […].* Cf. Anna Amalie Abert (1960, p. 710 apud RUDOLPH, 2015, p. 113)
[38] *Ein Libretto ist […] ein Gebilde aus Worten, aber nicht Dichtung im landläufigen Sinne, [...].* (ABERT, 1960, p. 710 apud RUDOLPH, 2015, p. 113)
[39] As óperas *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy/Maeterlinck, *Elektra* (1909), de R. Strauss/Sófocles, *Wozzeck* (1925), de Berg/Büchner e *Yerma* (1971), de Villa-Lobos/Garcia Lorca são exemplos de *Literaturoper*. Para mais detalhes sobre o gênero, em especial sobre *Yerma*,

Encontrar uma definição ideal para "o libreto", seria o mesmo que procurar um ideal de definição para os demais gêneros (épico, lírico, dramático e todos os subgêneros), que, assim como o libreto, também passam por questionamentos e mudanças ao longo de sua história. Assim, se na época de Mozart ou de Hoffmann (séc. XVIII e XIX) escrever um libreto significava em boa medida trabalhar com a versificação, à medida em que a própria lírica vai se tornando mais prosaica, também a estética do libreto vai passando por modificações. Um bom exemplo disto é a ópera *Capriccio* (1942) de Richard Strauss, que apresenta um panorama histórico de diferentes estilos, indo desde os mais amarrados à métrica da versificação, como no período Barroco, até os mais prosaicos, como o próprio subtítulo da ópera *Capriccio* já deixa claro: "Uma peça de conversação para a música em um ato".[40] Além disto, atualmente, não apenas uma obra literária, mas diferentes gêneros textuais podem servir de base para uma ópera, como é o caso, por exemplo, de *Stefan and Lotte in Paradise* (2012), escrita a partir das últimas cartas de Zweig.[41]

Assim sendo, sem a pretensão de discutir aqui as diferentes definições para o libreto, deixamos apenas uma sugestão de reformulação da tentativa de Abert, um pouco mais delimitada: "por libreto [de ópera] se entende um texto determinado para a composição [operística], cujo conteúdo e forma são decisivamente caracterizados pela consideração a esta determinação". Neste sentido, os textos dramáticos adotados pelos compositores com pequenas alterações (ou nenhuma) para composições do gênero *Literaturoper*, permanecem sendo textos dramáticos, e não libretos.

Das formas e funções do libreto

Tina Hartmann (2017, p. 35), referindo-se ao papel do libreto, explica que, sendo a ópera um gênero no qual se combinam a arte performativa do teatro, realizada pela palavra, música e cena, o libreto, para as artes que na ópera estão interligadas, exerce uma função aglutinadora, "[...], mantendo-as num intercâmbio estreito com seus gêneros

remetemos à tese de Bittar Filho (UNICAMP, 2012), *Yerma de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos*.

[40] *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*. A elaboração deste libreto é singular, porque foi feita por diferentes libretistas (Stephan Zweig, Joseph Gregor, Clemens Krauss e o próprio compositor, além da contribuição de Hans Swarowsky, que traduziu um poema de Pierre Ronsard (1524-1585) para a principal peça da ópera. Para mais detalhes sobre a gênese deste libreto, remetemos à RUTHNER, Simone. "*Capriccio* de Richard Strauss et. al. Uma comédia teórica de convivência." (no prelo, a ser publicado em 2025)

[41] Trata-se aqui de uma ópera digital, composta pela parceria de dois compositores, o brasileiro Marcos Vieira Lucas e o inglês Alan Edward Williams, a partir do libreto, escrito em inglês pelo dramaturgo Philip Goulding, com base nas últimas cartas do escritor austríaco Stephan Zweig (1881-1942), na época do seu exílio em Petrópolis, no Rio de Janeiro.

dramáticos vizinhos e interligando as artes poéticas do drama com a prosa".[42] Gier (1998, p. 5), em busca de aspectos que possam caracterizar o libreto, refere-se a esta função como uma característica ["Merkmal"], a da "plurimedialidade, a interligação entre os meios expressivos óptico e acústico (via de regra: também linguísticos ou não-linguísticos)".[43]

Dentre as características do libreto, talvez a mais básica ou essencial seja o aspecto da concisão. Um libreto tem necessariamente que ser um texto conciso, a começar pelo fato de que, ao subir ao palco, estará em parceria com o óptico, o acústico e o cênico, de diferentes formas. Em relação ao canto solo, o texto cantado tanto pode ser proferido na mesma velocidade que a fala, como pode ser alongado através de sílabas sustentadas, de acordo com a melodia, pausas e repetições. O mesmo ocorre ao ser proferido por mais vozes ao mesmo tempo, como em duetos, tercetos, quartetos, *ensambles* em geral ou coros. No caso dos *ensambles*, porém, o tempo também pode ser encurtado, como é o caso das sobreposições. É o que ocorre quando os personagens cantam diferentes textos ao mesmo tempo. Neste sentido, o tempo de duração da proferição musical do texto pode variar para mais (o que ocorre em maior medida) ou para menos do que uma declamação teatral. Já no que se refere aos momentos líricos, como nas árias, uma passagem com poucas palavras, como um pensamento fugidio, pode durar muito mais do que o texto falado. Estes são conhecidos como momentos de caráter contemplativo, nos quais o tempo parece ser estático, como se pudesse "ficar parado" ["stillsteht"] (DAHLHAUS, 1981, p.2).

Dahlhaus (1981, p.3), no ensaio sobre as estruturas do tempo na ópera[44] refere-se ao fenômeno da "ritualização de momentos" ["Ritualisierung von Augenblicken"], e o aponta como uma característica da ópera, assim como a ideia de uma "estrutura temporal descontinuada". Dahlhaus contrapõe o "tempo descontinuado" da ópera ao "tempo continuado do teatro", e explica que na ópera, o decorrer do tempo, numa única cena, pode variar ao extremo, indo desde os recitativos, nos quais a fala cantada é praticamente a mesma de uma fala declamada, até os momentos mais líricos das árias.

No que se refere à duração da ópera mesma, vale também lembrar que atualmente uma récita costuma durar em torno de uma ou duas horas, com ou sem

[42] *[...], hält sie mit ihren dramatischen Nachbargattungen in engem Austausch und verknüpft die poetischen Bühnenkünste mit der Prosa* (HARTMANN, 2017, p. 35).
[43] *Plurimedialität, die Verbindung von optischen und akustischen (in der Regel: sowohl sprachlichen wie nicht sprachlichen) Ausdrucksmitteln*. (GIER, 1998, p.5)
[44] Cf. DAHLHAUS, Carl. "Zeitstrukturen in der Oper". *Die Musikforschung*, Januar–März 1981, 34. Jahrg., H. 1 (Januar–März 1981), pp. 2-11.

intervalo, o que nem sempre foi assim. Uma ópera barroca, por exemplo, podia durar cinco horas, e isto não seria inusitado,[45] como bem lembra Bittar Filho (2012, p. 10). Por esta razão, cada vez mais, toda a economia de texto no libreto é bem-vinda.

Além dos aspectos diretamente ligados à relação entre o texto e as partes vocais, também as partes puramente instrumentais devem ser consideradas. Apesar da ausência explícita do texto, as partes instrumentais surgem do contexto, ou seja, da situação dramática que está sendo vivenciada. Por esta razão se espera que o texto seja capaz de produzir "espaços vazios" [Leerstellen"], ou seja, espaços que se abrem para a expressão dramática por meio da música puramente instrumental.

Ulrich Treichel (1995, p. 369), professor de literatura, poeta e libretista, no ensaio "Trabalho com o libreto" ["Arbeit am Libretto"], tece considerações sobre a elaboração do libreto para a ópera *Das verratene Meer* ["O mar traído"] de Werner Henze, baseada no romance *Der Seemann, der die See verriet*, ["O marinheiro que traiu o mar"], de Yukio Mishima.[46] Ao comentar sobre o que considera como tarefa do libretista na transformação de uma forma épica em uma forma dramática musical, refere-se à necessidade de "espaços vazios":

> A tarefa do libretista, que usa um romance como modelo para o seu texto, não é, portanto, apenas a transformação de uma forma épica em uma dramática, mas também a concepção da forma dramática como forma musical específica. Contudo: »forma musical« do texto não necessariamente significa: musicalidade. Pelo contrário, é precisamente a ausência da música, que de certa forma deve ser trabalhada no texto operístico. É necessário que pontos vazios, espaços abertos, sejam obtidos por meio da escrita, que então podem ser preenchidos pela música e, na melhor das hipóteses, necessitam ser preenchidos. Conseguindo-se isto, só então é que também o texto adquire o seu verdadeiro sentido e sua verdadeira forma.[47]

[45] Dentre as razões que contribuíam para uma duração maior no Barroco estão as árias *da capo*, com seus *ritornellos*, dando margem à várias repetições de partes cantadas ou instrumentais.

[46] *Das verratene Meer* foi estreada em 1990 em Berlim, com o libreto de Ulrich Treichel, escrito em alemão, baseado no romance em japonês de Yukio Mischima (Gogo no eiko, 1963). Mais tarde, Werner Henze revisou a ópera, e em 2004 uma versão japonesa (*Gogo no eiko*) foi estreada como concerto em Tókio. Em Viena (2020) foi estreada uma versão da maestrina Simone Young, baseada na versão japonesa, mas que inclui várias partes da versão original. Gravada pela Naxos em 2021, a versão vienense encontra-se disponível apenas fragmentada em cenas no youtube. As gravações completas disponíveis são da versão japonesa.

[47] *Die Aufgabe des Librettisten, der eine Romanvorlage für seinen Text nutzt, ist also nicht nur die Transformation einer epischen Form in eine dramatische, sondern auch die Konzipierung der dramatischen Form als spezifisch musikalische Form. Wobei »musikalische Form« des Textes nicht unbedingt heißt: Musikalität. Es ist im Gegenteil gerade die Abwesenheit der Musik, die in einem Operntext gewissermaßen miterarbeitet werden muß. Es müssen Leerstellen, offene Räume erschrieben werden, die dann von der Musik erfüllt werden können und im besten Fall gerade zu erfüllt werden müssen. Gelingt dies, erhält auch der Text erst seinen eigentlichen Sinn und seine eigentliche Gestalt.* (TREICHEL, 1995, p. 369)

No caso de *Das verratene Meer*, como explica Treichel (1995, p. 369), a concepção da forma dramática como forma musical específica está diretamente relacionada à forma linguística do libreto, marcado pela frequência das "falas em monólogos" ["monologisierende Rede"], que tanto se apresentam em cena através de um único personagem, como através de duplas, grupos de três ou quatro, ou mais vozes. Segundo Treichel, só isto já demonstra o quanto um libreto como texto, no plano formal, diferente de um texto teatral, está comprometido com a forma musical. Para exemplificar esta questão, Treichel (1995, p. 369-370) comenta que em *Das verratene Meer*

> […] as partes em monólogos, tais como lembranças, desejos, pensamentos dos protagonistas – estão elaboradas numa sintaxe dilacerada, dispersa, que só com a ajuda da sintaxe musical é que conseguem – no plano da experiência – transformar-se em um contínuo sonoro e psíquico.[48]

A sequência final da ópera, um monólogo de seis vozes, no qual estão em cena os personagens Números 2, 4, 5, Noboru, o comandante [do barco] e Ryuji, foi composta como um longo sexteto de dois minutos. Nele, segundo Treichel (1995, p. 370), o isolamento de cada um dos personagens – não apenas o isolamento social e particular, mas o isolamento de seus desejos e afetos – é potencializado pela música, que atua como uma "usina de sentimentos" ["Kraftwerk der Gefühle"][49], entrelaçando e enredando as "fontes de energia" ["Energiequellen"] individuais, articulando uma espécie de afeto ou desejo coletivo. Os personagens, jovens, sob a impressão de uma iminente morte comum, em suas falas lançadas soltas, estão voltados cada um sobre si mesmo, imersos em suas próprias fantasias, pensamentos e associações, e a música, ao enredá-los, além da função evocativa e dramática, adquire também uma função interpretativa.

A fim de exemplificar a sintaxe dilacerada e dispersa das falas dos personagens, segue-se uma passagem do libreto, citada por Treichel (1995, p. 370), que se refere ao final da ópera (Parte II, cena 13, "Winter: Und wo ist der Trockendock?" / "Inverno: E onde fica a doca seca?"):

> *Número 2* … uma espingarda … é ridículo … eu não preciso nenhuma espingarda … nunca mais vou pedir nada ao meu pai …
> *Noburo (sobre o marinheiro)* eu estou com o seu chapéu … vou ficar com seu chapéu …

[48] *[…] die Monologpartien – als Erinnerungen, Wünsche, Gedanken der Protagonisten – zumeist in zerrissener, aufgelöster Syntax gestaltet sind, die erst mit Hilfe der musikalischen Syntax zu einem klanglichen, wie auch – auf der Erfahrungsebene – psychischen Kontinuum werden können.* (TREICHEL, 1995, p. 369-370)

[49] O termo, conforme Treichel (1995, p. 370), é de Alexander Kluge, sobre a forma artística da ópera [*Kunstform der Oper*].

O *comandante (sobre o marinheiro)* Ele não era nada, senão uma sombra, que riscou a terra, porque uma nuvem tocou a beirada do o sol … a luz … o brilho do mar aberto o transformará …

Número 4 Eu tenho medo … medo ? Não temo absolutamente nada … o sangue não é tão belo quanto a pele … Quem diz, que nossas entranhas são feias …

Número 5 Temos que fazer isso, tem que ser, todos juntos … unidos … eu tenho uma faca … também já fizemos com o gato …

Ryuji (delirando) (…) nehum vento … só calor … semana à semana no porto abandonado … e sobre o mar brilha o sol, inexorável, indiferente … tubarões circundam lentos e indolentes pela água morna …

Nummer 2 … ein Luftgewehr … es ist lächerlich … ich brauche kein Luftgewehr … ich werde meinen Vater niemals wieder um etwas bitten …

Noburo (über den Seemann) Ich habe seine Mütze ...ich werde die Mütze behalten …

Der Anführer (über den Seemann) Er war nichts als ein Schatten, der das Land gestreift hat, weil eine Wolke den Rand der Sonne berührt … das Licht … der Glanz des offenen Meeres wird ihn verwandeln …

Nummer 4 Ich habe keine Angst … Angst ? Ich fürchte gar nichts … ist nicht das Blut genau so schön wie die Haut … Wer sagt, dass unsere Eingeweide häßlich sind …

Nummer 5 Wir müssen es tun, es muß sein, wir alle zusammen, … gemeinsam … ich habe ein Messer, … wir haben es auch mit der Katze getan …

Ryuji (delirierend) (…) kein Wind … nur Hitze … Wochen für Wochen im verlassenen Hafen … und über dem Meer brennt die Sonne, unerbittlich, gleichgültig … Haie kreisen langsam und träge durch lauwarmes Wasser ...[50]

Para além dos aspectos acima comentados, Treichel (1995, p. 368) explica que, ao trabalhar com o romance de Mishima, reduziu o número de personagens, concentrou a ação, transformou o discurso indireto em discurso direto, articulou rimas, métrica e a inserção de canções de acordo com os desejos do compositor. Além disto, no que tange às descrições da natureza, de lugares e paisagens, bem como eventuais comentários do autor, estes foram transformados em orientações de cena e direção.

[50] Esta passagem (da versão vienense, cf. nota 46) pode ser ouvida na gravação da Naxos 2021 (a partir de 8:32 Min.): Das verratene Meer, Pt. 2 Scene 13 "Winter": Und wo ist der Trockendock? Acesso em: 21/04/2025.

As transformações registradas por Treichel nos dão boas pistas para compreender o que é próprio de um libreto, e o que o autor enfim resume como o que ele entende ser o trabalho no libreto, não parece distante da tentativa de definição de Abert, citada anteriormente. Segundo Treichel (1995, p. 371): "Trabalho com o libreto – isto significa, […], sempre também conseguir espaço para o trabalho do compositor, para a música."

Considerações finais

Relatos e reflexões como os do libretista Treichel são muito importantes, porque contribuem não apenas para que a complexidade de um libreto possa ser compreendida e reconhecida, mas também para chamar a atenção para a necessidade de se estudar o libreto como obra de arte literária, através de uma ciência dedicada às suas especificidades, como a libretologia.

Assim como as obras literárias de diferentes gêneros e estéticas, de acordo com os seus autores e a época em que foram escritas, merecem ser analisadas, também os diferentes libretos, de diferentes épocas e autores o merecem, e cada análise poderá sempre revelar alguma preciosidade a mais sobre o libreto, este tesouro codificado, à espera de ser descoberto, concordando com as palavras do compositor Philips, em epígrafe ao início.

A dimensão da influência do texto operístico para a composição musical, como vimos, pode ser observada tanto a partir da forma, como do conteúdo, e de grande relevância é também a capacidade do texto para produzir "espaços vazios", que serão então preenchidos pela música. Neles reside uma certa magia, porque, como salientou Treichel, "na melhor das hipóteses", estes espaços "necessitam ser preenchidos". Estas são palavras que ecoam um certo dito de E.T.A. Hoffmann, escrito em 1813, como uma tese a ser defendida, no conto que, a partir de Scher (1998), ficou conhecido como uma libretologia *avant la lettre:* "Uma verdadeira ópera me parece ser somente aquela, na qual a música emerge diretamente como produto necessário da poesia".[51]

Referências

AIKIN, Judith P. ***A language for German Opera***. Wiesbaden 2002 (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 37).

[51] *Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt* (E.T.A. HOFFMANN, 1963, p. 104). O conto, no qual esta tese se encontra é *Der Dichter und der Komponist* ["O poeta e o compositor"], cuja tradução comentada de minha autoria deve ser publicada ainda neste ano.

BITTAR FILHO, Nazir. ***Yerma* de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos**. Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Zeitstrukturen in der Oper*. ***Die Musikforschung***, Januar–März 1981, 34. Jahrg., H. 1 (Januar–März 1981), pp. 2-11

DICIONÁRIO **GROVE de Música**. Edição concisa. (Ed.) Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GIER, Albert. ***Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung***. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1998.

KRAUSS, Clemens; STRAUSS, Richard. ***Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug***. Op. 85, Libreto. Disponível em: https://opera-guide.ch/en/operas/capriccio/libretto/de/ Acesso em: 13/04/2025.

HARTMANN, Tina. ***Grundlegung einer Librettologie Musik- und Lesetext am Beispiel der 'Alceste'-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland***. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

HOFFMANN, E.T.A. ***Poetische Werke in sechs Bänden***. Band 3, Berlin: 1963. Disponível em: Hoffmann, E. T. A., Erzählungen, Märchen und Schriften, Die Serapionsbrüder, Erster Band, Erster Abschnitt, Die Fermate - Zeno.org Acesso em: 13/04/2025.

HONOLKA, Kurt. ***Opern-Dichter-Operndichter. Eine Geschichte des Librettos.*** Stuttgart: Cotta, 1962.

KOCH, Heinrich Christoph. ***Musikalisches Lexikon*** (Frankfurt/Main, 1802). Disponível em: https://www.koelnklavier.de/quellen/koch/_register.html Acesso em: 10/04/2025.

PAHLEN, Kurt. *Wolfgang* ***Amadeus Mozart. Die Zauberflöte. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König***. Mainz: Schott, 2011.

RUDOLPH, Alexander. ***Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters***. Bayreuth: Universität Bayreuth, 2015.

RUTHNER, Simone. **A emergência da música a partir da poesia no lied alemão do século XIX: Uma análise das canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann und Tieck/Brahms**. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2023.

SCHMIDGALL, Gary. ***Literature as* opera**. New York: Oxford University Press, 1977.

SCHWITALLA, Johannes. ***Gesprochenes Deutsch***. *Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2012, 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

TREICHEL, Hans-Ulrich: *Arbeit am Libretto. Zur Entstehung des Librettos von Hans Werner Henzes Oper ‚Das verratene Meer'*. In: ***Sprache im technischen Zeitalter*** *33* (1995), 136, S. 364-373.

UNGER, Hans Ulrich. ***Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert.*** Würzburg, 1941, 8° reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Holms, 2009 [1941].

WEISSTEIN, Ulrich. *Librettology: The fine Art of copying with a Chinese Twin*. Heft 5/6 (1982): ***Literatur und die anderen Künste***. Universität Bayreuth, 1982, p. 23-42.

WEISSTEIN, Ulrich. *The Libretto as Literature* (1961). In: BERNHART, Walter. (Ed.) ***Word and Music Studies. Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein***. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006, p. 3-15.