

Е.Т.А. Хофман и значението му за немския романтизъм

Виктор Калинов Крумов

Въведение

Ернст Теодор Амадеус Хофман, известен с инициалите си Е.Т.А. Хофман, ключова фигура в германското романтично движение в края на XVIII и началото на XIX век, се изявява като многостранен творец, чийто принос можем да открием в областта на литературата, музиката и критиката. Творбите му не само отразяват сложността на романтичния дух, но и играят решаваща роля в развитието на немската опера в началото на XIX век:

„Решаващ етап в създаването на немската романтична опера настъпва с две произведения, изпълнени за първи път през 1816 г.: „Ундина“ (опера с номера и говорими диалози) от Е.Т.А Хофман в Берлин и „Фауст“ от Лудвиг Шпор в Прага. Хофман, известният романтичен писател, е важен за историята на немската опера както с творчество си, така и с музиката си. Текстове му съдържат убедителни аргументи за създаването на немска романтична опера, като интересът на Хофман към темата несъмнено е предизвикан от осведомеността му за кампанията на Карл Теодор за създаване на национална опера, от връзките му с Фридрих Рохлиц (редактор от 1798 до 1818г. На Allgemeine musikalische Zeitung) и от усърдното четене на „Лекции по драматично изкуство“ на Август фон Шлегел (1808-9)“¹

Съществува известно разногласие в интерпретацията на значимостта на Хофман – в своята книга „German Opera From Beginnings to Wagner“, Джон Уорак

¹ Grout, Donald Jay, and Hermine Weigel Williams. A Short History of Opera. 3rd ed. New York: Columbia University Press, 2003. p. 584
Garlington, Aubrey. E.T.A. Hoffmann's "Der Dichter und der Komponist" and the Creation of the German Romantic Opera. - In: *The Musical Quarterly*, Oxford University Press 1979, Vol 65, No 1, p. 22-47

отбелязва, че „приносът му за развитието на немската опера е по-значим, от неговата същинска музика“².

Неоспорим остава обаче фактът, че възгледите на Хофман за взаимовръзката между двете изкуства разширяват разбирането за тяхната роля в културната история. Следователно не можем да ограничим влиянието му само до литературата или само до музиката – той е важен в контекста на двете и на тяхната взаимна свързаност. Настоящата разработка анализира значението на Хофман чрез изследване на текста³ „Der Dichter und der Komponist“ и неговата връзка с развитието на оперния жанр.

Романтизмът, характеризиращ се с акцент върху емоциите, индивидуализма и възвишеното, насърчава творческа среда, която се стреми да преодолее ограниченията на класическите форми. В тази среда операта се развива като средство за изобразяване на дълбокия и често бурен човешки опит. Оперните творби на Хофман, наред с литературните му произведения, отразяват напрежението между реалността и фантазията, като изследват темите за любовта, лудостта и свръхестественото. Той успява да улови ключов момент от развитието на музиката след Бетовен и да го превърне в романтична теория за немската опера. Тази теория изразява визията на Хофман за същността на романтичната опера, начертава актуалните проблеми, които стоят пред нея, и посочва пътя за решаването им. В голяма степен Хофман подготвя почвата за идването на Вебер и Вагнер и го прави в един много труден момент на криза, когато оригиналността на немската опера сякаш тотално се е изчерпала⁴.

² Warrack, John. German Opera From Beginnings to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 p. 249.

³ Hoffmann, E.T.A. The Serapion Bretheren Vol 1. Прев. А. Ewing. London: George Bell and Sons, 1908.

Strunk, Oliver. Source Readings in Music History. New York: W. W. Norton & Company, 1998. S. 782.

Charlton, David, editor. E.T.A. Hoffmann's Musical Writings Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism. Trans. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Преводът на Евинг представя есето в най-пълния му вид, другите два източника съдържат ценни конотации.

⁴ Много изследователи говорят за този период на криза и застои между „Вълшебната флейта“ – 1791 и „Вълшебният стрелец“ – 1821.

Нещо повече, двойната роля на Хофман като писател и композитор дава възможност за богато изследване на взаимодействието между музиката и разказа. Неговите критики към съвременната опера и теоретичните му трудове (като „Братя Серапион“ например) дават ценен поглед върху художествената му философия и разкриват визията му за по-интегрирана форма на операта, в която словото и музиката са неразривно свързани. Интересен е акцентът на Хофман върху ролята на диригента⁵ в интерпретирането и предаването на емоционалната дълбочина на партитурата. Той допринася за развитието на отговорностите на диригентите в епохата на Романтизма. Неговото разбиране за диригента като основен посредник между намеренията на композитора и интерпретациите на изпълнителите подчертава значението на лидерството за реализиране на драматичния потенциал на оперните произведения.

Като поставя Хофман в по-широкия контекст на немската романтична опера, студията има за цел да изясни начините, по които той не само отразява духа на своята епоха, но и активно оформя нейната художествена траектория. Докато навлизаме в историческия контекст на немския романтизъм и специфичните характеристики на операта през този период, ще разкрием нюансите на приноса на Хофман и трайното му въздействие върху жанра, включително и върху придобиващата все по-важна роля на диригента. В крайна сметка това ще потвърди тезата за Хофман като основополагаща фигура в развитието на немската романтична опера, чийто творчески и новаторски дух продължава да резонира в културния дискурс на изкуството и днес.

⁵ Въпреки че текстовете на Хофман, не се отнасят конкретно до функцията на диригента, неговите критики и теоретични дискусии подчертават значението на интерпретацията при изпълнението и често посочват диригента като способен да предаде емоционално съдържание на произведението. Като пример за това посочвам сборника „Братята Серапион“.

Исторически контекст

Немското романтично движение в края на XVIII и началото на XIX век възниква като дълбока реакция срещу акцента на Просвещението върху разума и като следствие от бързите промени, предизвикани от индустриалната революция. Неговите представители изследват вътрешния емоционален свят на отделния субект и поставят на преден план идеите за възвишеното, личната свобода, въображението, мистицизма и индивидуализма. В крайна сметка те успяват да разчупят строгите структури на класическата естетика.

Е.Т.А. Хофман се ориентира в тази динамична културна среда, заставайки на кръстопътя на литературата и музиката. Разнообразният му опит на юрист, музикален критик и композитор му позволява да интегрира тези две области на изкуството. Творбите на Хофман отразяват идеалите на романтизма във формата на фантастични разкази, които навлизат в сложността на човешката психика, разкривайки очарованието на епохата от ирационалното и странното. Разказите му често включват музикални елементи, илюстриращи взаимодействието между двете форми на изкуство и подчертаващи емоционалния резонанс на музиката.

Тъй като ролята на диригента бележи развитие и той започва да се превръща от обикновен времеизмервач в централна фигура в оформянето на представленията, прозренията на Хофман за интерпретативната природа на музиката стават все по-значими.

В обобщение, взаимодействието между романтичните идеали, еволюцията на операта и приносът на Хофман създават богата картина, на фона на която се развива немската романтична опера. Поставяйки Хофман в този по-широк контекст, можем да разберем по-добре трайното му въздействие върху жанра и художествения пейзаж на неговото време.

Ролята на Е.Т.А Хофман като композитор, писател и критик в епохата на романтизма

Е.Т.А. Хофман е роден в Кьонингсберг през 1776 г. в семейство на юристи. Първите си музикални уроци получава от чичо си Ото Вилхелм. По време на обучението си в Кьонингсбергския университет през 1792 посещава някои от лекциите на Кант. Това е и времето, когато прави своите първи стъпки в композирането, а като художник вече има и някои картини. През лятото на 1798 г. се премества в Берлин, където скоро завършва първия си зингшпил „Маската“ и присъства на изпълнения на оперите „Дон Жуан“ и „Вълшебната флейта“. Запознаването му с оживената културна сцена в Берлин, особено с процъфтяващото романтично движение, оказва огромно влияние върху творческото му развитие. През следващите десет години Хофман често пътува, като годините във Варшава са едни от най-спокойните и щастливи за него. Преди преместването си в Бамберг той вече е автор на симфония и няколко сценични произведения⁶.

Творби като либретист и композитор:

1. „*Die Maske*“ – 1799. Това е първият зингшпил в творчеството му. Откъси от клавира на творбата излизат едва през 1923.
2. „*Scherz, List und Rache*“ – 1801. Хофман адаптира текста на Гьоте в едноактен зингшпил. Днес творбата е изгубена.
3. „*Die ungeladenen Gäste, oder der Kanonikus von Mailand*“ – 1805. Творбата е изгубена и никога не е поставена.
4. „*Liebe und Eifersucht*“ – 1807. Хофман оформя текста „*Die Schärpe und die Blume*“ на Калдерон по превода на А.В Шлегел в триактен зингшпил.

⁶ Charlton, David. Op. cit., p. 22.

Концепцията за текст и музика, написани от автор, е била широко обсъждана през това време. Хофман експериментира в тази насока между 1799 и 1807 г. в своите сценични творби. Може би с оглед на тези опити Жан Пол си задава въпроса публично дали именно Хофман не е този, който може да направи още една крачка напред:

„Защото досега Богът на слънцето винаги е хвърлял поетичния талант с дясната си ръка, а музикалния с лявата на двама души, които са толкова различни, че до този момент все още чакаме човека, който може да създаде истинска опера, като композира с думи и музика едновременно.“⁷

Творби от този период по чужд текст:

1. *„Die lustigen Musikanten“* – 1805. Творбата е написана по либретото на Клеменс Брентано. Премиерата на двуактния зингшпил е била във Варшава.
2. *„Der Trank der Unsterblichkeit“* – 1808. Последната творба от ранните години, която му спечелва пост в Бамберг, текстът е на Юлиус фон Соден.

Наличието на елементи на *commedia dell'arte* е първото нещо, което прави впечатление на слушателя. Откриваме ги в образа на маскираната жена в *„Die Maske“*, както и в зингшпила *„Die lustigen Musikanten“*, който включва Панталоне, Тарталя и Труфалдино – някои от традиционните роли в италианския импровизационен театър. Второ, макар ранните опери на Хофман да са предимно комедии, те отговарят на по-късните му търсения в *„Der Dichter und der Komponist“* в изобразяване на *„влиянето на висшите сили“* върху човешкия живот.

Нито една от тези ранни творби не допринася съществено за музикалното развитие на немската опера. По-важното е, че чрез тях Хофман натрупва необходимия опит като композитор и той ще му послужи при изследване на

⁷ Paul, Jean. Vorrede von Jean Paul. - In: Fantastestücke in Callot's Manier
https://de.wikisource.org/wiki/Vorrede_von_Jean_Paul Прегледан 11 ноември 2013

връзката между композитор и либретист, която ще разгледам по-късно в есето „*Der Dichter und der Komponist*”. Практическото приложение на идеите от това есе намира израз в най-ценните произведения, завещани ни от Хофман – „Аврора“ и „Ундина“. Тези произведения вдъхват живот на неговите концепции и разработват в най-голяма степен тенденциите на ранния романтизъм. Тези две творби се характеризират с интегрирането на фантастични елементи и емоционална дълбочина, отразявайки романтичния идеал за цялостно художествено произведение (*Gesamtkunstwerk*) и Хофмановата визия за немската романтична опера.

„Аврора“ бележи началото на неговото търсене на синтез между театралното и музикалното изкуство, като все още е изпълнена с комедийни и фантастични мотиви, типични за ранните му произведения. Партитурата на творбата е публикувана едва през 1984, а „нейният редактор, *Hermann Dechant*, твърди, че това е първата опера, която носи епитета „романтична“, доколкото в автографа на Хофман (не в партитурата) тя е наречена „*eine große romantische Oper in drei Aufzügen*”⁸.

„Ундина“ е създадена малко след това и се смята за кулминацията на неговите музикални търсения в Бамберг. Операта е сред първите, които интегрират напълно романтичната естетика, като включва свръхестествени теми и сложна емоционална структура, свързана с любов и загуба, в духа на литературния романтизъм. Тук Хофман постига идеята за *Gesamtkunstwerk*, която остава негова амбиция и влияе на по-късните композитори като Вагнер. Преплитането на земния и свръхестествения свят е силно развито до степен, в която единият постоянно изглежда толкова реален, колкото другия. Работата върху творбата през 1812 с

⁸ Charlton, David. Op. cit., p. 183.

нейния автор Фридрих дьо ла Мот Фуке със сигурност е катализаторът, отключил „Поетът и Композитора“.⁹

Разглеждането на оперите „Аврора“ и „Ундина“ извън контекста на теоретичните възгледи на Хофман би било непълноценно. Именно в тях той въплъщава своето разбиране за романтичната опера като съвършен синтез между музика и литература. Творческият му период в Бамберг се оказва ключов за развитието на тези идеи, защото му предоставя възможността да експериментира и задълбочено да развие концепцията си за цялостно художествено произведение. С тези опери Хофман създава модел за постигане на въздействие, обединяващ драматичното с фантастичното и емоционалното, който намира отражение по-късно в неговото литературно наследство и продължава да обогатява представите за немската романтична опера.

Е.Т.А Хофман оставя дълбока следа в европейската култура с уникалния си принос към развитието на немския романтизъм и в литературно отношение. В началото на XIX век, той получава признание като писател, а първият му сборник „*Fantasiestücke in Callots Manier*“, който разглежда неговата визия за изкуството, излиза през 1814 г. С произведения като „*Der Goldene Topf*“, „*Die Elixiere des Teufels*“ и „*Lebensansichten des Katers Murr*“ той въвежда читателите в свят, където фантастичното и реалното са преплетени, отразявайки теми като двойствеността на човешката природа, вътрешната борба и стремежа към себеопознаване. Неговите литературни персонажи и сюжети с психологическа дълбочина не само представляват новаторски подход за времето, но и оказват значително влияние върху по-късната световна литература, провокирайки автори като Достоевски и Едгар Алън По да изследват в собствените си произведения вътрешните конфликти на личността. Пълен преглед на творчеството на Хофман (литературни

⁹ Всъщност тя е написана между I-во и II-ро действие на „Ундина“

и музикални произведения, както и юридическата му дейност) може да се намери в книгата „*E.T.A Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung*“¹⁰ на Кремер.

Хронологичното разглеждане на текстовете на Хофман, базирано на класификацията на Хартмут Щайнке¹¹ за различните периоди от живота и творчеството на автора, показва, че Хофман се запознава с важните за него литературни традиции много рано, около 1790/91 г. Познанията му за различните национални литератури, включително за аспектите на жанровата типология, разкриват, че той се ориентира предимно към произведенията на класическата античност, английската, испанската, италианската, френската и немската литература:

„... любимите му автори и техните най-важни текстове. Сред тях са „Изповеди“ на Русо, „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле, „Дон Кихот“ на Сервантес и „Novelas Ejemplares“, приказните драми на Гоци, хумористичните романи и разкази на Жан Пол, „Фантазия“ на Тук, разказите и драмите на Клайст, особено „Käthchen von Heilbronn“, „Tristram Shandy“ и „Sentimental Journey“ на Стърн, както и – преди всичко – драмите на Шекспир, като с изключение на „Хамлет“ и „Ромео и Жулиета“ Хофман предпочита комедиите и романсите пред трагедиите.“¹²

„Той е бил запознат с канона на класическата античност. Познавал е Хораций, Сенека, Теренций и Плавт (макар и почти никакви техни комедии), Цицерон, Вергилий и Овидий, ако споменем само най-важните.“¹³

¹⁰ **Kremer**, Detlef, editor. E.T.A Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, 1999. Наръчникът е разделен на пет раздела. В първата част биографичният очерк е допълнен от енциклопедичен списък, предоставящ информация за важни личности от живота на Хофман. Следва втори раздел, който съдържа литературните, дискурсивните и поетологичните предпоставки за творчеството на Хофман. В четвъртата част се прави опит да се анализират основните понятия по отношение на разказа, мотивите и медиалността, като се използват дефиниции и препратки към важни пасажии от разказите на Хофман. Петата част е посветена на изследванията и литературното въздействие на Хофман върху литературата след него.

¹¹ **Steinecke**, Hartmut. Die Kunst der Fantasie: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. München: C.H. Beck, 2004.

¹² **Kremer**, Detlef. Op. cit., S. 38.

¹³ Ibidem, p. 40.

Хофман остава дълбоко вкоренен в същността на модерната немска мисъл. В творчеството си той активно интегрира философските идеи на своето време, като особено важна е творбата „*Kreiseriana*“, която представлява неговия принос към романтичната философия. Този текст е не само литературно произведение, а и философски размисъл, вдъхновен от възхищението на Хофман¹⁴ към значими фигури като Новалис, Фридрих Шлегел, Фридрих Вилхелм Шелинг, Вакенродер и Лудвиг Тик. Възхищението му към Новалис, например, е особено забележимо, тъй като последният развива концепции за метафоричното взаимодействие между обект и субект¹⁵. Хофман следва този подход, подчертавайки, че разпознаването на висшата природа може да се постигне чрез специфични видове музика и изкуство. Докато Новалис се фокусира върху скритото единство на природата, Хофман разглежда как музиката може да служи като медиатор между човешкия опит и универсалните истини. Чрез „*Kreiseriana*“ той не само че разширява романтичната философия, но и поставя основите на своята собствена естетика, в която музикалното и литературното изразяване се допълват взаимно. Този синтез се е утвърдил като основополагаща идея в немската романтична опера, където различните изкуства се сливат, за да създадат цялостни и дълбоки произведения. По този начин Хофман не само допринася за развитието на романтичната философия, но и заема своето място като един от водещите интелектуални гласове на своята епоха.

Музикалната литература на Е.Т.А Хофман играе ключова роля в утвърждаването на музиката като романтично изкуство. В своето произведение, което ще разгледам по-късно, „Поетът и композиторът“, той развива теория за операта, чиито корени се намират в собствените му оперни рецензии, публикувани между 1810 и 1811г. В своите опери „*Аврора*“ и „*Ундина*“ Хофман илюстрира как

¹⁴ Charlton, David. Op. cit., p. 7. За връзката на Хофман с тези фигури

¹⁵ В книгата „The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism“, Фредерик Бейзър разглежда основни идеи на тези философи.

отделните изкуства могат да се съчетаят в едно завършено произведение, което отразява желаното единство на романтичната концепция. В рецензията си за „Ундина“ композитора Карл Мария фон Вебер отбелязва, че до голяма степен е постигнат онзи оперен идеал, *„който германецът желае – завършено само по себе си произведение на изкуството, такова, в което отделните изкуства се сливат, изчезват и, изчезвайки по някакъв начин, създават нов свят“*.¹⁶ Като заключение мога да кажа, че целта на музикалната литература на Хофман в крайна сметка е да обоснове полагащото се място на музиката като романтично изкуство.

Не на последно място по важност искам да подчертая ролята на Хофман като критик. Много голяма част от нашето познание относно епохата на Бетовен се дължи на неговата музикална критика. Това е период на значителни промени в музикално и политическо отношение, и приносът му за основни концепции е голям. Например, Хофман подчертава идеята за Моцарт като гений, сравняван с Рафаело и Шекспир; също така той утвърждава Й. С. Бах като универсален музикален творец и прави оценка на реформаторските опери на Глук като основополагащи за развитието на оперната композиция.

Стойността на четенето на неговите музикални възгледи е многопластова. От една страна, те предоставят описание на инструментални практики и техните характерни особености. От друга, погледът на Хофман като творец и критик, предоставя контекст, който ни помага да оценим значението на Бетовеновите симфонии (както и тези на Шпор). Неговите възгледи за състоянието на немската опера са друг фактор, спомогнал за нейното развитие.

Считам, че влиянието на Хофмановата критика върху диригентската професия е съществено. Чрез своите задълбочени анализи на композициите и интерпретации на различни произведения Хофман вероятно е насочвал диригентите към по-

¹⁶ Strunk, Olive, editor. Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era. New York: Norton, 1950. p. 801.

дълбочинно разбиране на музикалната структура и емоционалното съдържание. Неговите идеи за свързването на музиката с литературата и философията биха могли да вдъхновят диригентите да подходят към произведенията не само като изпълнители, но и като интерпретатори на дълбоките емоции и идеи, вложени в тях.

Съчиненията на Хофман разкриват критическата еволюция на един мислител, чиято цел е да повиши музикалното съзнание и да разкрие потенциала на музикалния свят след Бетовен. Неразривно свързана с неговата работа като критик е и тази на теоретик.

В обобщение, биографията на Е.Т.А. Хофман е белязана от богатото взаимодействие между ролите му на композитор, писател и критик. Ключовите му творби, пропити с романтичните идеали, не само отразяват сложността на човешкия опит, но и илюстрират трайното му влияние върху сферата на литературата и музиката, което го поставя като основополагаща фигура в развитието на немския романтизъм.

Теоретична нагласа преди Хофман

Преди Хофман да започне своята дейност като писател и критик, основните компоненти за неговия синтез на романтичната теория вече съществуват. Въпреки това приносът му към музикално-естетическия дискурс е значителен. За по-добро разбиране на неговото място в развитието на тези идеи е необходимо да разгледам и посоча някои възгледи, които го предхождат.

В своите статии от 1801 г. Триест¹⁷ подчертава критиките си към състоянието на немската опера, като хвърля вината върху либретистите за загубата на целта в

¹⁷ Йохан Карл Фридрих Триест (1764-1810) пише 11 статии, които публикува през 1801 в третия том на AmZ под заглавието „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert”. Неговите оценки са цитирани многократно и са основополагащи за появата на романтичната интерпретация на Бах.

изкуството. В същите статии Триест възхвалява Моцарт, сравнявайки го с Шекспир.

Интересна гледна точка представя и Фридрих Рохлиц, редактор на AmZ. Джудит Рор описва концепцията на Рохлиц за оперната музика като „симфония с пеене“¹⁸ – идея, която Моцарт развива, а Керубини използва. Според Рохлиц „текущата, неугасваща музика трябва да изразява чувствителността на цялата природа“¹⁹. Това изразява идеята за „единна, гигантска картина“ като най-подходящото средство за представяне на драматична тема като тази в „Медей“.

Още една важна теория е тази на младия писател Франц Хорн²⁰, формулирана през 1802 г. Хорн твърди, че макар музиката да достига най-високия си израз сама по себе си, без подкрепата на други изкуства, някои произведения като Дон Жуан и оперите на Чимароза и Керубини са показали новия път за операта. Тези произведения използват музиката, за да създадат „невидима картина“ – музика, която не „рисува“ или „имитира“ в смисъла на барока или Просвещението. Според Хорн, тематиката на операта трябва да съответства на „свободата“, която музиката демонстрира: трагедията трябва да бъде изключена. Следващият цитат предвещава стилистичния подход, който ще характеризира Хофман десет години по-късно:

„Истинската опера е по същество романтична. Тя позволява на най-буйната хармонична жизненост и екстравагантни полети на фантазията да се плъзгат плавно покрай нас и, въодушевени от сладките звуци на музиката, ние възприемаме най-възвишените импулси на тази жизненост с по-голяма яснота, отколкото това може да се случи в обикновена драма. . . Би могло да се каже, че тук, в царството на романтизма, се намира играта в сърцето на играта, животът, който се наслаждава на живота, чиито най-дълбоки тайни само

¹⁸ Rohr, Judith. E.T.A Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas цит. по: Charlton, David, editor. E.T.A. Hoffmann's Musical Writings Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism. Trans. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 p. 185.

¹⁹ Ibidem, p. 185.

²⁰ Франц Кристоф Хорн (1781-1837) е немски писател, литературен историк и специалист по Шекспир.

музиката е способна да изрази (което обаче тя не може да направи, щом се превърне в обикновен акомпанимент на поезията, в който случай тя всъщност не би трябвало да се нарича музика, а само музикален превод).²¹

Още един възглед преди Хофман, който значително обогатява разбиранията за музиката и романтичните идеали, е този на Вакенродер, когато през 1799 г. Лудвиг Тик редактира книгата „*Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*“. Творбата съдържа есета, засягащи редица базови идеи, които допринасят за развитието на ранния романтизъм. Есето, което най-точно предвещава теоретичните възгледи на Хофман, е озаглавено „*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*“ („Особената вътрешна същност на музикалното изкуство и теорията за душата на съвременната инструментална музика“). Първото сходство между възгледите на Вакенродер и Хофман²² се открива в отношението им към произхода на музиката. Вакенродер създава образ, в който самата природа, създателка на всичко, разкрива основните закони на звука пред най-мъдрите от онези, които са готови да я изследват. Подобно на това, Хофман по-късно говори за „тайнствената музика на природата“²³, която е била открита от древния човек, но продължава да съществува и до днес, закодирана в заобикалящия ни свят.

Вакенродер също така развива своята теза *Seelenlehre* – учение за душата, в което музиката е най-съвършеното изкуство. Въз основа на „необяснима симпатия“ между музиката и човешкото сърце той твърди, че музиката е надхвърлила възможностите на рационалното мислене и е придобила способността да пренася слушателя в нов свят, стига той да знае как да ѝ се подчинява. Този процес, според него, зависи от отхвърлянето на думите.

²¹ Rohr, Judith. E.T.A Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas цит. по: Charlton, David, editor. E.T.A. Hoffmann's Musical Writings Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism. Trans. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 185.

²² Charlton, David. Op. cit., p. 12-14. Тук Чарлтън разглежда връзката между Хофман и Вакенродер

²³ Hoffmann, E.T.A. The Serapion Bretheren Vol 1. trans. A. Ewing. London: George Bell and Sons, 1908. p.375

Вакенродер упреква скептиците и рационалистите, запитвайки: „Нима никога не са чувствали без думи?“²⁴.

За да обясни мощта на музиката, той използва образа на буйната река, която служи като метафора както за дълбочините на човешката душа и нейната сложност, така и за уникалната сила на музиката да бъде висше изкуство, способно да „поетизира емоциите“. Според Вакенродер музиката е „същността на всяко изкуство“²⁵ и като такава заслужава своето високо естетическо признание, особено когато става въпрос за инструменталната музика. С този ключ вратата, която дава превъзходство на инструменталната музика пред вокалната, е отворена.

Изследването на Белми Хослер²⁶, озаглавено „*Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th Century Germany*“, разглежда естетическите възгледи на ранните романтици, сред които Жан Пол, Вакенродер, Лудвиг Тик, А.В. Шлегел и Е.Т.А Хофман, както и взаимодействието между тях. Хослер поставя специален акцент върху термина *Seelenlehre* („Учение за душата“), подчертавайки значимостта му за разбирането на музикалната теория от този период. Той идентифицира ново направление в теоретичното развитие на музиката, което свързва три ключови фигури, придаващи особено значение на модерната инструментална музика: Йохан Георг Зуцлер (1720-1799), Карл Лудвиг Юнкер (1748-1797) и Йохан Николаус Форкел (1749-1818). Според Хослер, „Юнкер е първият, който разработва естетическата теория за музиката, основана изцяло на динамичната природа на чувствата и страстите“²⁷. Форкел, който изнася лекции в Гьотинген, чийто слушател е и Вакенродер, разглежда инструменталната музика като уникален език на емоциите, надминаващ по изразителност словесния език. Според него музиката „се превръща в истински език на безкрайните

²⁴ Charlton, David. Op. cit., p. 13.

²⁵ Ibidem, p. 14.

²⁶ Hosler, Bellamy. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th Century Germany*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.

²⁷ Ibidem, p. 168.

градации на емоциите“²⁸. Тя става израз на онези моменти, в които другите форми на комуникация не могат да достигнат.

Основната теоретична нагласа през Просвещението е била следната: *„Инструменталната музика, по силата на нейната специфична невербална природа, е (смятана) за непременно по-лоша (от вокалната), дори в очите на критиците от XVIII век, които симпатизират на специфичните достойнства на инструменталната музика“*²⁹. Преобладаващото мнение на мнозинството е, че всяка музика изисква и предава съдържание, което може да се свърже с думи. По този начин музиката, в която човешкият глас участва, е поставена на върха на естетическата йерархия. Въпреки това развитието на Галантния и Рококо стил в края на XVIII век води до нарастващата сложност и разнообразие в инструменталната музика. Това създава проблеми, породени от вътрешното несходство на музиката с вокалните критерии. Тя не е била певческа, била е все по-богата във фактурно отношение, а оттам и все по-богата като начини на изразяване; можела е да съпоставя силни контрасти на материала, неограничени от думи. Така някои изследователи успяват да предявят някои от чертите на ранния романтизъм:

*„Музиката всъщност предизвиква чувства у нас; и музиката има свое собствено специфично качество, хиляди други чувства, към които музикалното сърце е податливо, но които никой оратор или поет не може да събуди чрез думи или трогателно изказване. В този последен случай музиката не е копие на природата, а самият оригинал. Музиката е универсален език на природата, който е разбираем само за хармоничните души. И нейните особени изрази, които тя не заимства от никъде, имат тайно разбирателство с тези души.“*³⁰

²⁸ Ibidem, p. 181.

²⁹ Hosler, Bellamy. Op. cit.

³⁰ Hosler, Bellamy. Op. cit., p. 126. Цитатът е от Каспар Руец

В своите критически и литературни трудове Ернст Теодор Амадеус Хофман играе централна роля в утвърждаването на новите идеи за музиката като романтично изкуство. Неговото разбиране за романтизма се основава на идеята за музиката като средство за достигане на „висшия“ свят на въображението и чувствата, който е отвъд пределите на рационалното мислене и словесната изразност.

Същността на формулировките на Хофман са насочени към важността и нуждата от правилно оценяване на инструменталната музика – предимно сонати и симфонии. Моделът на композиторския прогрес в Германия се движи от църковно вокални форми в началото на XVIII век към нарастване на чисто инструменталните форми към края на века. Външно влияние от Италия (оркестровата симфония) и Франция (комичната опера) е явно, но с течение на времето се асимилира от една традиция, в чиято основа лежи стойността на контрапункта и мотивната работа.

Разглеждайки естетическите възгледи, формирали се в Германия преди времето на Хофман, можем да видим как концепциите за музика, особено инструменталната, се развиват под влиянието на философски и културни тенденции от Просвещението. Въпреки че инструменталната музика дълго е считана за по-нисш жанр в сравнение с вокалната, постепенно се изгражда ново разбиране за нейните качества и възможности. Това е в основата на един нов естетически дискурс, който по-късно ще бъде развит и обогатен от романтичната мисъл. В този контекст Хофман изиграва решаваща роля в развитието на понятието Романтизъм, като променя начина, по който музиката се възприема и оценява, и помага за полагането на основите на романтичната естетика.

Хофман и развитието на понятието романтизъм

В своя труд „The Three Periods of E.T.A. Hoffmann’s Romanticism: An Attempt at a Definition” Робърт Моленауер разглежда развитието на Хофмановата теория относно романтизма, като я разделя на три периода:

„Преди първите си формулировки Хофман използва понятието „романтичен“ в общия смисъл, който е актуален в Германия в края на XVIII век. Самият термин е съществувал много преди първите романтици да се появят, за да го защитават. Всъщност до края на XVIII в. са се обособили три различни направления: „съществува антитетичният понятиен комплекс на Хердер с ключови думи: Средновековие, готика, рицарство, любов, религия; съществува романтичната епопея на Виланд, която се гради на подобна основа и включва „чудното“; и накрая съществува концепцията за пейзажния роман, която запълва всички литературни пластове и всъщност е преобладаваща сред широката публика.“

Ако романтизмът не е бил неясно понятие, то поне е бил объркан по времето, когато йенската група започва да организира силите си в литературно движение. През цялото това време и дори до преместването му в Бамберг през 1808 г. позоваванията на Хофман на романтичното издават всеки аспект на историческия комплекс, цитиран по-горе – но никаква осведоменост за критическите трудове на групата на Шлегел ... Целият спектър на мисленето му по този въпрос е подчинен на три такива периода – или нагласи³¹.

Първата фаза на романтизма на Хофман „започва, когато е назначен като критик в *Allgemeine Musikalische Zeitung*”³². Така наречените години в Бамберг представляват ключов етап в живота му, който допринася значително за развитието на теорията на романтичната музика. Именно през този период той формулира

³¹ Mollenaue, Robert. The three Periods of E.T.A Hoffmann’s Romanticism: An attempt at a definition. - In: Studies in Romanticism, Vol 2, No 4, 1963. p. 213.

³² Ibidem, p. 214.

основополагащите концепции, които ще дефинират романтизма в неговите по-късни произведения.

Вторият етап от теоретизирането на Хофман *„се характеризира с хладнокръвие към романтизма и причините за това могат да бъдат открити в писмата на автора някои от които датират от началото на първия, музикално-критически период“*.³³

*„Роден съм да бъда музикант... Усещам това в себе си от най-ранна младост и го нося със себе си. Само присъщият на музиката гений може да ме извади от моето нещастие – нещо трябва да се случи сега, нещо велико трябва да бъде създадено в духа на Бах, Хендел, Моцарт, Бетовен.“*³⁴

През този период романтичното запазва своята фундаментална трансцендентална природа, но връзката му с музиката се избягва целенасочено. Вместо това, основен похват става иронията, която се използва като инструмент за изследване на вътрешните противоречия и неясноти в романтичните идеи.

*„С добавянето към иронията на ново схващане – това на хумора“*³⁵ започва третият и последен етап от използването на романтичното като естетическа идея от Хофман. За разлика от втория период, който може да се разглежда като фаза на оттегляне и разочарование от романтичния идеал, и третия период, който е преосмисляне на началните идеи без съществено нови допълнения, годините в Бамберг са времето, в което Хофман формира своя уникален стил на писане и открива в музиката сърцевината на Романтизма.

Годините в Бамберг (1808 – 1813)

Ще се фокусирам върху първия период, тъй като именно той съдържа основополагащи концепции, които формират развитието на неговата визия относно романтичната музика. Както казах, първият период от творчеството на

³³ Ibidem, p. 221.

³⁴ Wilhelm, Hitzig. E.T.A Hoffmann: Sein Leben und seine Werke. Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1894. S. 68.

³⁵ Mollenauer, Robert. Op. cit., p. 234.

Хофман започва с назначаването му като музикален критик в *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), след като изпраща своето произведение „*Ritter Gluck*“ (1809) на редактора Фридрих Рохлиц. В него Хофман изразява желание да пише есета и рецензии за музикални произведения. Рохлиц приема предложението, а първите успешни рецензии на Хофман са за Пета и Шеста симфония на Уит³⁶. Още във встъпителните думи на тези рецензии можем да открием основните черти на стила му, които скоро ще се превърнат в ядро на неговата романтична теория:

*„Фактът, че инструменталната музика се е издигнала до ниво, за което човек вероятно не е подозирал доскоро, и че симфонията, особено след импулса, който получава от Хайдн и Моцарт, се е превърнала в най-висшата форма на инструментална музика – операта на инструментите - всичко това е добре известно на всеки любител на музиката.“*³⁷

Статията очевидно има успех, защото Хофман получава ново предложение за рецензия – Пета симфония на Бетовен (1810). Рецензията на Хофман за Бетовеновата Пета симфония издига характерните за времето тенденции в духа на ранните романтици до ново ниво на синтез. В един по-дълбок смисъл тя разкрива истината за светогледа на Шелинг и Новалис: как едно безкрайно поетизирано съзнание може да разкрие един безкраен и унифициран поетичен свят. Според тази идея формирацият принцип, стоящ зад произведението, е същият, който е сътворил съвкупността от всички неща. Следователно произведението е микрокосмос на цялото творение. Този аспект от рецензията на Хофман може да се свърже с неговото съзнание за „висшите природи“, които управляват живота на хората и вдъхват смисъл на изкуството.

Издигането на инструменталната музика до върховен статут става ядро на теорията на Хофман:

³⁶ Фридрих Уит (1770-1836) – композитор в традицията на Хайдн, капелмайстор във Вюрцбург (22 симфонии; най-известната е „Йенска симфония“)

³⁷ **Charlton**, David. Op. cit., p. 222. Това е въведението на „Review of Witt’s Fifth and Sixth Symphonies“

„Когато се говори за музиката като самостоятелно изкуство, този термин може да се приложи правилно само за инструменталната музика, която пренебрегва всякаква помощ, всякакво примесване на други изкуства и дава чист израз на собствената си специфична художествена природа. Тя е най-романтичното от всички изкуства – почти може да се каже, че е единственото, което е чисто романтично“³⁸

Как тази теза се разширява, за да включи ролята на словото? Синтезът между думи и музика, който на практика зачева романтичната опера, я поставя операта редом до инструменталната музика като върховни форми на Романтизма. Въпреки развитието на възгледите си, Хофман никога няма да се откаже от идеята, че музиката е *„най-романтичното изкуство“*, *„единственото чисто романтично изкуство“* и че тя е *„трансцендентална като единствена чисто духовна форма на художествено изразяване“*.

Важна за развитието на теорията му е ролята на тримата големи Виенски класици – Хайдн, Моцарт и Бетовен, които Хофман вижда като Романтици по дух, защото за него романтизмът в най-висшата си форма не е нещо друго, а най-доброто от сериозната инструментална музика.

„Инструменталните композиции и на тримата майстори дишат един и същ романтичен дух поради самата причина, че всички те дълбоко схващат истинската природа на изкуството“³⁹

Тази гледна точка му позволява да свърже класическата музикална традиция с романтичните идеали, като я интерпретира в контекста на своята философия за музиката.

³⁸ **Charlton**, David. Op. cit., p. 236. „Review of Beethoven’s Fifth Symphony“; Цитатът е важен защото години по-късно, когато Хофман преработва рецензията и тя става част от „Kreiseriana“ под името „Beethoven’s Instrumental Music“, той променя малка, но много съществена, част от това изречение. Това дава възможност на изследователите да оценят развитието и промяната на неговата теза, която вече включва и операта.

³⁹ Ibidem, p. 237.

Първото значимо разширяване на теорията се случва чрез възхищението на Хофман към оперите на Моцарт:

„Само един романтично дълбок ум ще разпознае напълно романтично дълбокия Моцарт“⁴⁰

В тях той открива хармонично съчетание на музика и поезия, което най-вероятно оформя новата визия за бъдещето на операта. Според него, Моцартовите опери разкриват нови възможности за музикалното изкуство, което не просто допълва, а активно създава поетичен смисъл. Така Хофман преразглежда и разширява основната си теория, утвърждавайки ролята на словото, което обединено с музиката създава романтичната опера.

Потвърждение на всичко това идва през 1813, когато Хофман отново публикува уводната част на есето си за Бетовеновата Пета симфония с новото име „Beethovens Instrumental-Musik“. Разглеждане на едно конкретно изречение (виж цитата с бележка под линия 38) показва разширяването на неговата визия:

„Когато се говори за музиката като за самостоятелно изкуство, не трябва ли да се има предвид инструменталната музика, която, заличавайки всяка помощ, всеки примес на друго изкуство (поезията), изразява чисто същността на това изкуство, която може да бъде разпозната само в него? - Тя е най-романтичното от всички изкуства, почти може да се каже, че е единствено истински романтична, защото само безкрайността е неин недостатък“⁴¹

Тук Хофман изглежда по-скоро се колебае и поставя въпрос „не трябва ли да се има предвид“, отколкото да заявява категорично че „само“ инструменталната музика „изразява чисто същността на това изкуство“.

⁴⁰ Ibidem, p. 257.

⁴¹ Ibidem, p. 96.

Друга важна характеристика на Хофман за романтичното изкуство е неговият трансцендентален характер, който възвисява душата и изключва теми от ежедневието:

*„Като тема на операта, която издига в по-висока степен човешката природа, където езикът е песен... и която съществува само в прекрасното царство на романтизма, със сигурност е осъдително да се избират сцени от обикновения живот, които са в разрез с всякакъв романтизъм.“*⁴²

В писмото до AmZ от 1 юли 1809 г. Хофман изразява желанието си да публикува статия, в която да обсъди *„изискванията, които композиторът основателно поставя пред либретиста на една опера“*, както и критиката си към *„днешната изродена форма на операта и предпоставките за истински оперни теми и тяхното третиране от гледна точка на либретиста и композитора“*.

Кулминацията на тези идеи се осъществява в есето *„Der Dichter und der Komponist“* (1813), което ще разгледам по-долу. Въпреки това по-ранната основа на тези възгледи е положена в трите рецензии, посветени на немската, френската и италианската опера съответно: *„Das Waisenhaus“*, *„Iphigénie en Aulide“* и *„Sofonisba“*.

Връзката на Хофман с Йенските романтици представя важен етап в развитието на неговата концепция за романтичното. Доказателство за това е записът в дневника му от 2 януари 1812 г., когато все още пребивава в Бамберг. Там той пише:

*„Прочетох много от лекциите на Шлегел за драматичното изкуство... Ще претпиша най-важните определения от произведението ad usum.“*⁴³

⁴² Ibidem, p. 254. От рецензията за *„Das Waisenhaus“* на Вайгел (1810)

⁴³ **Garlington**, Aubrey. August Wilhelm von Schlegel and the German Romantic Opera. - In: Journal of the American Musicological Society, Vol 30, No. 3. 1977. p. 506.

Това потвърждава влиянието от Шлегел и демонстрира стремежа на Хофман да асимилира идеите на Йенските романтици в собствените си естетически възгледи. В рецензията му на увертюрата „Кориолан“ той изтъква Шекспир и Калдерон като автори, които „изразяват Романтизма в най-висш смисъл“⁴⁴. Това е важен момент, в който думите, дори без съпровод на музика, придобиват романтичен статут.

В следващите трудове Хофман развива тази връзка и я издига в лично верую, което разширява основата на неговата романтична доктрина. В рецензията си „Über die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg“ (1812), вдъхновена от „Die Lehrlinge zu Sais“ на Новалис, Хофман дава име на своята нова „религия“. Той заявява, че драмите на Калдерон, представени в блестящ превод на Шлегел, са създали „немалка сензация, макар че само малцина биха могли да навлязат в нейния дълбок романтизъм, онези, които с истински поетичен дух се изповядват пред невидимата църква, която се бори с божествената сила срещу общия, както срещу наследствения враг, и ще триумфира“.

Друг важен резултат от връзката на Хофман и естетическите виждания на Йенския кръг е неговото сравнение на музиката на Й. С. Бах с готическия идеал.

„В осемгласните мотети на Бах виждам величествената, прекрасна, романтична конструкция ... с всички фантастични орнаменти, изкусно преплетени в едно цяло, което се издига гордо и великолепно във въздуха...“⁴⁵

За Хофман музиката на Бах е въплъщение на духовната архитектура и символ на мистичното възвисяване, характерно за готическото изкуство. Той вижда в контрапунктичната структура на Баховите произведения аналогия с извисяващите се кули и сложни орнаменти на готическите катедрали – едно изкуство, което

⁴⁴ Ibidem, p. 287.

⁴⁵ Charlton, David. Op. cit., p. 104. Пета глава от I част на „Kreisleriana“ – „Extremely Random thoughts“

надскача нематериалния свят и се стреми към висшата духовна истина, характерна за романтичното възприятие на йенските романтици.

Влиянието на Новалис се проявява отново в музикалната рецензия на Хофман „*Beethoven Zwei Trios*” (1813). В този текст религиозната идея, характерна за романтичната философия, е пренесена още една стъпка напред: „*танцът на жриците на Изиде може да бъде само висок ликуващ химн*“.⁴⁶

Чрез тези думи Хофман утвърждава йерархията, в която духовното и мистичното се издигат над земното. В този контекст Новалис е издигнат до първосвещеник на тази духовна трансценденция.

Пълното приемане на фигурата на поета в романтичната общност се случва за пръв път в Хофмановата творба „*Дон Жуан*“:

„*Само поетът разбира поета; само романтичният ум може да навлезе в романтичното; само поетично извисеният дух, получил посвещение насред храма, може да разбере това, което посветеният изразява с ентузиазъм.*“⁴⁷

Това е един от първите моменти, в които фигурата на поета е въздигната до висшата романтична идея за твореца, който пресъздава реалността не просто с думи, а със своята вътрешна същност, пренасяща се в творческото произведение.

Есето „*Der Dichter und der Komponist*” (1813) най-накрая установява равенство между поет и композитор. В това есе Хофман изтъква, че и двете изкуства – поезия и музика – се стремят към изразяване на неуловимите и трансцендентни истини на романтизма, като се допълват и усилват взаимно. В този период Хофман сътрудничи с писателя Фридрих дьо ла Мот Фуке по операта „*Ундина*“, което е пример за синтеза между литературата и музиката, символизиращ основния идеал на романтичната опера: съвместно изразяване на слово и мелодия в стремежа към върховното художествено изживяване.

⁴⁶ Ibidem, p. 12. От „*Beethovens Piano Trios*”

⁴⁷ The Philosophical Worldview Artist: A Translation of "Don Juan" by E. T. A. Hoffmann

Любовта е последният и ключов принос на Хофман към романтизма през първата фаза на неговото развитие. В „*Musik zu Goethes Egmont*” (1813) той за пръв път отъждествява любовта с романтичното, като я представя като преживяване, което отразява дълбочината и извисяващата природа на романтизма.

„Много композитори са поставяли войнствена, гордо крещяща увертюра към „Егмонт“, но нашият разумен майстор е запазил в увертюрата по-дълбоката, истински романтична тенденция на трагедията, любовта на Егмонт и Клерхен“⁴⁸

Тази творба бележи момент, в който любовта се утвърждава като централна тема, способна да изразява неизказаните емоции и копнежи, характерни за романтичната душа, и да обединява поетичното и музикалното в единна художествена визия.

В заключение мога да обобщя, че Хофман започва с една устремена и фокусирана концепция за романтичното изкуство, която в хода на времето се развива и разширява в значително по-всеобхватна и конвенционална теория. Първоначалният му акцент върху върховенството на инструменталната музика претърпява еволюция, особено по време на работата му в AmZ. В този период Хофман обогатява възгледите си, като включва в тях литературните жанрове и концепции. Едно от най-важните есета, в които той разглежда ключови проблеми, свързани с развитието на немската романтична опера е „*Der Dichter und der Komponist*”, което следва да разгледам подробно, за да очертая нейното значение за теорията на романтизма и приноса ѝ към синтеза на музика и поезия в операта.

„*Der Dichter und der Komponist*“ е публикувана за пръв път анонимно в AmZ в две части на 8 и 15 декември 1813 г. Смятам, че най-завършена и пълна е версията на творбата, както се появява в края на сборника „*Die Serapionsbrüder*” Vol 1 (1819), чиито части следва да разгледам. Тази окончателна редакция отразява

⁴⁸ Charlton, David. Op. cit., p. 343. От „Beethoven’s Music to Goethe’s Egmont”

зрелостта на Хофмановата концепция за синтеза между музика и литература, като представя поглед върху взаимодействието между поет и композитор в рамките на романтичната естетика.

„Die Serapionsbrüder“ Vol 1

„Der Einsiedler Serapion“

За да постави начало на вечерта, читателят получава обяснение за събирането на приятелите⁴⁹ след дълги години раздяла. Киприан разказва за срещата си с един стар отшелник, живеещ в гората, който вярвал, че е Свети Серапион, мъченик на ранно-християнската църква. Когато Киприан се опитва да излекува стареца от илюзиите му, крехкото равновесие, което съществува между реалност и нереалност, разум и лудост, е нарушено, а блестящата защита на отшелника на собствената му позиция принуждава Киприан да постави под въпрос своето отношение към собственото си съществуване.

Този разказ е от решаващо значение за останалата част от вечерта. Тук е поставен въпросът какво е „реално“ и какво е „нереално“. Редуването на вътрешния и външния свят, както и съзнателният опит да се изследва връзката, съществуваща между реалното и нереалното, задават рамката на дискусията между приятелите.

Първият разказ завършва с обръщането на Киприан към „серапионските принципи“:

⁴⁹ Лотар, Теодор и Киприан представляват, най-общо казано, различни аспекти от личността на Хофман: Лотар е по-реалистичен в своите възгледи и донякъде е склонен към скептицизъм; Теодор е музикантът Хофман, а Киприан е открит романтик и мистик. Отомар е старият приятел на Хофман [Юлиус Едуард] Хициг, по-реалистично настроен, по-скептичен от Лотар; той постоянно призовава спътниците си да се върнат на земята. Виж Charlton, David. Op. cit.

„Серационският принцип, както Теодор много правилно отбелязва, не означава нищо повече от това, че [братята Серацион] се съгласяват никога да не се измъчват с лоши произведения на изкуството.“⁵⁰

„Rat Krespel”

Историята е публикувана за първи път през 1818г. като част от „*Frauentaschenbuch für das Jahr 1818*” на Friedrich de la Motte Fouqué. В нея се разказва за общинския чиновник, който е влюбен в цигулките, и за красивата му дъщеря Антония, която поради болест вече не може да пее. Антония припознава гласа си (своята душа) със звука на един от инструментите. Когато тя умира, цигулката мистериозно се разбива, животът на стареца също е разбит, както и този на млад мъж, който е бил влюбен в нея.

„Die Fermate”

Този разказ е публикуван за първи път в „*Frauentaschenbuch für das Jahr 1816*” на Friedrich de la Motte Fouqué. Тук въображението на Хофман се развихря в тази фантазия за италианска опера, певци, любовни интриги, уроци по музика и други подобни.

„Der Dichter und der Komponist”

Творбата „*Der Dichter und der Komponist*”⁵¹ е написана в периода между 19 септември и 9 октомври 1813г., време, което разделя написването на първа и втора част на „*Kreisleriana*”. Тези години са най-активните за Хофман като композитор и период, в който той създава някои от най-значимите си литературни произведения, в които музиката играе основна роля. Годишите в Бамберг са особено важни за развитието на Хофман, тъй като това е времето, когато той приема бъдещето си като писател и юрист, а не като композитор. До голяма степен значението на есето

⁵⁰ Hoffmann, E.T.A. The Serapion Bretheren. Trans. A. Ewing
https://www.gutenberg.org/cache/epub/31820/pg31820-images.html#div1_krespel

⁵¹ В разглеждания труд на Чарлтън, въстъпителната глава „*Introduction to the Poet and the Composer: Hoffman and Opera*” дава изчерпателни данни за различните редакции както и ценна информация относно контекста на създаване на творбата.

„*Der Dichter und der Komponist*“ се основава на богатия опит на Хофман както в литературата, така и в музиката.

В последвалия встъпителен диалог⁵² към есето Теодор е принуден да се защити от обвинението, че не е написал *opera tragica*, която според приятелите му е „*може би най-висшата цел, към която може да се стреми един композитор*“. В отговор той отбелязва, че не е написал опера, защото никога не е успял да накара нито един от приятелите си да му напише либрето.

Изказването му предизвиква яростна реплика от страна на Киприан относно пречките, които композиторият поставя на пътя на поета. Ако поетът се съгласи да напише либрето за опера, той ще трябва да изучава музика, „*за да може да разбере и изпълни твоите [на композитория] изисквания*“ (**отново граматически неудачна връзка с цитата – не бива да остава така**). Според Киприан това би означавало, че поетът ще трябва да се откаже от всички надежди да бъде професионален писател.

Лотар, друг поет от кръга, представя същността на проблема, като задава следния въпрос:

„*Защо Теодор не пише свои собствени либрета?*“. В края на краищата „*Не е ли съвършеното единство на текст и музика възможно само когато поетът и композиторият са едно и също лице?*“

Теодор твърди „*че е невъзможно някой сам да създаде произведение, което да е еднакво великолепно като слово, и като музика*“. Лотар, от своя страна, вярва „*че за един наистина вдъхновен композитор думите и музиката биха се появили едновременно*“.

С това основният проблем е поставен: трябва ли музиката да се подчинява на поетичния текст или текстът да бъде адаптиран според музикалните изисквания?

⁵² Този диалог, който е встъпление към „*Der Dichter und der Komponist*“ може да се намери само в превода на Ewing, същинското есе може да се открие и в посочените трудове на Чарлтън и Щрунк (Виж бележка под линия номер 3).

Диалогът разкрива една от най-съществените теми в естетиката на романтизма – необходимостта от сливане на словото и музика в търсене на идеалното произведение на изкуството. Тук се поставя под въпрос дали един и същ творец може да бъде едновременно композитор и поет, за да осъществи това сливане.

Теодор, вместо да отговори директно на критиките на своите приятели, предлага да им прочете диалога, който е измислил – „Поетът и Композитора“⁵³. Така започва разказ в разказа, който задълбочава поставените въпроси от героите. В опита си да определи правилното отношение между думи и музика в операта Хофман се насочва към фундаментални въпроси: Какво е и какво може да бъде операта? Каква е функцията на езика? Какво е романтичната опера? Каква трябва да бъде същността на немската романтична опера?

Ценността на тези Хофманови разсъждения се крие в многообразните аспекти на неговата творческа личност. Неговите виждания са повлияни от собствения му опит и от предизвикателствата, пред които се изправят немските композитори, опитващи се да намерят пътя към немската романтична опера.

Главни герои в „Поетът и Композитора“ са композитора Людвиг⁵³, който тъкмо е завършил една симфония, и старият му приятел – поетът Фердинанд. Чрез техните думи Хофман се опитва да разгърне тези идеи и да разкрие сложната връзка между думи и музика в оперното изкуство.

Същината на разговора започва със същия въпрос, който по-рано Лотар задава на Теодор, но сега е зададен от поета Фердинанд към композитора Людвиг:

Фердинанд: *„Защо композитора не напише и либретото, и музиката на своята творба?“*

Людвиг: *„Склонен съм да призная, че въображението ми може да е достатъчно живо, за да измисли няколко добри теми за опера; наистина, особено*

⁵³ Възхищението на Хофман към Бетовен е очевидно.

когато през нощта ... аз не само замислям доста добри, истински романтични опери, но и действително ги виждам изпълнени пред мен заедно с моята музика... едва ли, обаче, е правилно да се очаква от нас, композиторите, да развием механичните умения, необходими за успеха във всяка художествена среда и усвоени само чрез постоянно усърдие и дълга практика, които биха ни били необходими, за да композираме и собствените си текстове.“

Фердинанд: „Но никой никога не би могъл да бъде толкова съпричастен към твоите музикални цели, колкото ти самият.“

Лудвиг: „Това може и да е вярно, но ми се струва, че композиторът, който си е поставил за задача да изгради либретото си ред по ред, би се чувствал като художник, който трябва да направи трудна медна гравюра на картината, която е замислил във въображението си преди да му бъде позволено да започне да рисува с живи цветове“.

Фердинанд: „Искаш да кажеш, че искрата, необходима за композицията, ще бъде задушена и угасена в процеса на стихосложението?“.

Лудвиг: „Точно така!“⁵⁴

.....

Лудвиг: ... Но сериозно, ако искаме да постигнем успех, струва ми се, че в никое друго изкуство не е толкова необходимо, колкото в музиката, да обхванем цялото произведение в първия, най-силен изблик на вдъхновение, до най-малкия детайл на всяка част ... защото от опит знам, че мелодията, която се ражда като гръм от ясно небе веднага след първото прочитане на либретото, винаги е най-добрата, а в съзнанието на композитора може би и единствената валидна ... В момента на музикалното вдъхновение всяка дума или фраза ще му се стори недостатъчна, безжизнена, жалка и той ще трябва да слезе от своето

⁵⁴ Charlton, David. Op. cit., p. 193.

възвишено състояние, за да може да измоли необходимото за своето съществуване в долната част на думите....⁵⁵

Това твърдение на Лудвиг подчертава дълбоката връзка между поетичния текст и музиката, но също разкрива и проблематичността на тяхното съчетаване. Мелодията се ражда по естествен начин точно в този първоначален изблик, но точно в момента на вдъхновение композиторът вижда текста като неадекватен и недостатъчно изразителен.

Ако в този откъс намеся функцията на диригента като посредник между идеята на композитора и реалното изпълнение на творбата мога ли да кажа, че за диригента е от първостепенно значение да разбере и предаде онзи момент на първоначално вдъхновение на композитора? Не е ли точно тук необходима позначимата роля на диригента – за да преодолее пропастта между музикалното и поетичното съдържание и да създаде завършено художествено произведение?

Лудвиг: „Защо никога не пожелайте, когато едни и същи артистични стремежи ни свързваха толкова ясно, да удовлетворите горещата ми молба да напишете либрето за мен?“

Фердинанд: „Защото я смятам за най-неблагодарната задача на света Когато сме се стремили с най-голямо старание да предадем всяка драматична ситуация в истинска поезия и да я изобразим с най-вдъхновените думи и най-обърнатите фрази, тогава е направо ужасяващо, че вие толкова често безмилостно зачерквате най-хубавите ни редове, злоупотребявате с най-благородните ни думи, като ги изкривявате и преобръщате, всъщност като ги удавяте в музика.“⁵⁶

Така текстът подчертава напрежението между двата компонента – музиката и словото, и нуждата от синтез, който да ги обедини в единно произведение.

⁵⁵ Ibidem, p. 193-4.

⁵⁶ Ibidem, p. 194.

Лудвиг: „...вярвам, че може да се определи много точно какъв вид тема е подходяща за опера, така че поетът никога не трябва да рискува да сгреши.

Фердинанд: „Признавам си, че никога не съм се замислял за това, а при моята липса на музикални познания дори не бих знаел откъде да започна“.

Лудвиг: „Ако под музикални познания имате предвид така наречената академична музика, то тя не е необходима ...

Фердинанд: „И вие вярвате, че поетът може да проникне в тази същност на музиката, без да е получил това по-ниско посвещение от академията?

Лудвиг: „Със сигурност, да! Наистина, в онази далечна страна, която най-често ни заобикаля с най-чудни предчувствия и от която чудни гласове се обаждат към нас, събуждайки всички ехо-та, които спят в ограничените ни гърди, които ехо-та, събудени сега, се стрелкат радостно, ...нагоре ... там поети и музиканти са членове на една вяра , свързана по най-интимен начин; **защото тайната на словото и тона е една и съща.**“⁵⁷

Фердинанд: „... виждам, че пропастта, която преди ми се струваше, че разделя поета от музиканта, престава да съществува.“

Лудвиг: „С една дума, струва ми се, че само онази опера, в която музиката произтича директно от поемата като нейна неминуема рожба, е истинска опера.“⁵⁸

Хофман представя идеята за цялостна форма на изкуството, в която се обединяват различни, на пръв поглед противоположни елементи като словото и музиката. Въпреки че словото е вербална, а музиката – невербална форма на изразяване, Хофман вижда възможност за синтез между тях, „**защото тайната на слово и тона е една и съща**“. Лудвиг описва идеалната опера, в „**която музиката произтича естествено от поемата като нейна неминуема рожба**“.

⁵⁷ Поетът и композиторият имат обща връзка, от най-близък вид, защото и двамата са творци.

⁵⁸ Ibidem, p. 195-6. Това изявление дава сведение относно „истинската природа“ на операта.

В този контекст, засилващата се роля на диригента става ключова – той е този, който трябва да преодолее пропастта между музикалното и поетичното съдържание, създавайки единно произведение.

Лудвиг: *„Нима музиката не е тайнственият език на един далечен духовен свят, чийто чудни акценти, отекващи в нас, ни пробуждат за по-висш, по-интензивен живот ... Нека поетът се подготви за смел полет в далечната страна на романтизма. Там той ще открие чудото, което трябва да съживи, живо и блестящо, със свежи цветове, така че човек с готовност да повярва в него.“*⁵⁹

Ако музиката е истинският език на това чудно царство, задача на поета е да ни подготви да приемем този прекрасен свят, като превърне виденията, получени чрез полета на фантазията, в нещо реално.

Лудвиг: *„Със сигурност смятам, че романтичната опера е единственият истински вид, защото само в сферата на романтизма музиката е в своя дом. Разбира се, знаеш, че дълбоко презирам онези жалка класа постановки, в които се появяват глупави недуховни духове и където чудеса се трупат върху чудеса, без рима и причина, само за да радват очите на музикалните простаци. Само гениален поет може да напише книга с истинска романтична опера, защото само той може да представи пред очите ни чудните явления от духовния свят.... Накратко, поетът, който описва тези чудеса, трябва да разполага с магическата сила на поетичната истина, защото само това може да ни увлече, докато една просто причудлива поредица от безсмислени магически случки, често вмъкнати, както в много подобни постановки ... ще ни се стори фарсова и глупава и само ще ни остави студени и неразвълнувани. И така, приятелю, в операта трябва да се наблюдава влиянието на висшите сили върху нас. Тогава пред очите ни се разкрива едно романтично измерение, в което езикът се*

⁵⁹ Ibidem, p. 196.

издига до по-висша сила или по-скоро приема формата на песен. Тогава дори действието и ситуацията, носени напред от неустойими звучности, ни завладяват и пренасят по-силно. По този начин, както вече казах, музиката би трябвало да възниква и да се заражда направо от поемата, като необходима последователност или следствие.⁶⁰

От този откъс може да се изведат няколко важни идеи:

1. Романтичната опера е единственият истински вид опера, защото само там музиката е в своята естествена среда.

2. Хофман отхвърля баналните постановки, които разчитат на нелогични магически ефекти без истинска художествена стойност. Музиката трябва да произлиза директно от поемата, защото поетът вече се е слял с езика на музиката, с „далечния, духовен свят“, за да може да открие същността на чудното и да го върне в земния свят на реалността.

3. „Чудното“ е най-важният елемент на немската романтична опера.

4. Хофман показва, че пропастта, която разделя словото и тона, не е толкова ясно изразена, колкото може да се стори на човек в началото. Езикът не е безвъзвратно отделен от музиката, вместо това двата езика функционират заедно, а не като отделни жанрове. Силата на музиката е необходима, за да може душите ни да бъдат завладени и отнесени в едно пространство, където логическите и дискурсивни конотации са незначителни, но където се осъществява общуването.

Тъй като музиката трябва да „произтича“ от стихотворението и да бъде негово естествено продължение, диригентът играе централна роля в изграждането на единството на операта.

Следващият цитат разкрива отношението на Хофман към Гоци: „творба на истински романтичен поет ... спомнете си за Гоци.“⁶¹

⁶⁰ Ibidem, p. 196-7.

⁶¹ Ibidem, p. 197.

Диалогът продължава с описанието на приказката „Гарванът“ от Карло Гоци. Тя е напълно фантастична. Именно нейните видения, проклетия, магически същества, магьосници, чудовища и цялата палитра от чудеса са сърцето и душата на тази приказка и това, което немският романтик иска да пренесе в операта. Виждането на Хофман, че такъв тип приказка е подходяща за опера, трябва да се има предвид, когато се изследва естетиката на немското оперно либрето.

Следващата част от диалога доразвива идеите за романтичната опера и очертава важните характеристики, които едно произведение трябва да притежава, за да бъде истински романтично според концепцията на Хофман.

Фердинанд: *„Само в една истински романтична творба комичното може да се смеси толкова плавно с трагичното, че да се съчетаят в един общ ефект и да завладеят духа на слушателя ...“*

Лудвиг: *„Дори и нашите производители на опери са разбрали това. Несъмнено по тази причина са се появили така наречените героично-комични опери. В тях героичното наистина е комично, но комичното е героично само до толкова, доколкото пренебрегва с истински героизъм всички повели на вкуса благоприличието и маниерите.“*

Фердинанд: *„Според вашето определение за либрето тогава със сигурност имаме много малко истински опери.“*

Лудвиг: *„Точно така! Повечето от така наречените опери са просто безсмислени пиеси с добавено пеене, а пълната липса на драматична сила, която се приписва ту на либретото, ту на музиката, се дължи изцяло на мъртвата тежест на последователни сцени без вътрешна поетична връзка или поетична истина, която би могла да вдъхне живот на музиката. Често композиторът работи изцяло сам, а жалкото либрето върви редом с него съвсем независимо от музиката. В такъв случай музиката може да бъде много добра в някои отношения, тоест, без непременно да завладява слушателя с вълишебната сила на*

вътрешния си смисъл, тя все пак може да достави известно удоволствие ... Но тогава операта е просто концерт, изнесен в театър, с костюми и декор.⁶²

Следващата част от текста излага позицията на Хофман относно съществуващи жанрове, автори и произведения. Въпреки че в тези по-стари творби липсва елемента на фантастичното, Лудвиг казва, че музиката е средството, с което се води разговорът на човека с боговете, тя е връзката с „онзи друг свят на една по-висша реалност“.

Фердинанд: „Следователно, ако признавате само опери, които са романтични в пълния смисъл на думата, какво мислите за музикалните трагедии комичните опери... трябва ли да ги отхвърлите напълно?

Лудвиг: „Съвсем не! В по-голямата част от старите трагични опери, каквито за съжаление вече не се пишат и не се поставят на сцена, отново истинският героизъм на действието и вътрешната сила на характера и ситуацията са тези, които така силно завладяват зрителя. Тъмните, загадъчни сили, управляващи боговете и хората, преминават видимо пред очите му и той слуша как вечните, неизменни постановления на провидението, на които са подчинени дори боговете, се обявяват в странни и зловещи тонове. Строго погледнато, тези чисто трагични сюжети изключват фантастични елементи, но в отношенията с боговете, които подтикват хората към по-висше съществуване и божествени дела, трябва да се говори и на по-висш език, като се използват омайните акценти на музиката. Между другото, античните трагедии не са ли били музикално декламирани и не изразява ли това ясно нуждата от по-възвишени изразни средства от тези, които обикновената реч може да предостави?

Нашите музикални трагедии по съвсем различен начин са вдъхновявали гениалните композитори да пишат във възвишен, може да се каже почти свещен

⁶² Ibidem, p. 200.

стил; сякаш хората, с дълбока отдаденост, носени от звуците, излъчвани от златните арфи на херувимите и серафимите, правят поклонение в царството на светлината, където научават тайната на собственото си съществуване. Не бих искал да изтъкна нищо по-малко, Фердинанд, от това, **че църковната музика и трагичната опера образуват интимно родство, от което по-старите композитори са създали своя славен стил**⁶³, който по-новите не разбират ни най-малко, дори Спонтини, при цялото му буйно изобилие. Едва ли е нужно да споменавам великолепия Глук, който се откроява като полубог; но за да осъзнаем как дори по-низши таланти са възприели този наистина велик, трагичен стил, помислете за хора на жриците на нощта в „Дидон“ на Пичини⁶⁴.

И относно опера буфа:

Фердинанд: „Със сигурност не я цените много високо, особено в съвременни костюми?“

Лудвиг: „От своя страна, скъпи ми Фердинанд, признавам, че не само ми харесва най-много в съвременни костюми, но и че само в този стил, който запазва характера и чувствата, с които са я надарили онези непостоянни, възбудени италианци, ми се струва, че тя съществува истински. Тук чувството за фантастичност, произтичащо отчасти от ексцентричната лудост на отделните герои и отчасти от странните колебания на съдбата, смело нахлува в ежедневието и преобръща всичко наопаки... Изгряла е особена звезда, и навсякъде случайността разпъва своите мрежи, в които се оплитат и най-почтените хора, ако си подадат носа дори само за малко.“⁶⁵

Тук отново виждаме идеята на Хофман, че ако истинският характер на творбата, който произтича от връзката на думи и музика, е спасен „музиката ще се

⁶³ Разгледай „Old and New Church Music“ в книгата на Чарлтън, Хофман визира композитори като Алесандро Скарлати и Йохан Адолф Хасе.

⁶⁴ Ibidem, p. 200-1.

Didon - tragédie lyrique (1783), ансамбълът от III-то действие “Appaisez-vous, manes terribles“

⁶⁵ Ibidem, p. 202.

впише в операта буфа и ще се появи специфичен стил, който по свой начин ще развълнува сърцето на слушателя“.

Със следващия цитат той удря в сърцето, като формулира най-важната характеристика на жанра опера буфа.

Лудвиг: *„Това навлизане на ексцентричността в ежедневието и произтичащите от него противоречия според мен съдържат същността на истинската опера буфа. И точно това възприемане на фантастичното, което преди е било далечно, а сега навлиза в реалността прави играта на италианските комици толкова неповторима...*

Фердинанд: *„Мисля, че ви разбирам точно. Следователно в операта буфа фантастичното всъщност заема мястото на романтичното, което вие определяте като задължително изискване за операта. А изкуството на либретиста трябва да се състои в това да направи така, че героите да изглеждат не само напълно завършени и поетично истински, но и взети направо от ежедневието и толкова индивидуални, че човек веднага да си каже: Вижте! Това е моят съсед, с когото разговарям всеки ден!“⁶⁶*

Навлизаме в конкретика:

Фердинанд: *„Но може ли да се очаква от музиката да изрази комедията във всичките ѝ нюанси?*

Лудвиг: *„Абсолютно съм убеден, че може, и гениалните творци са го доказали стотици пъти. Музиката може да предаде например впечатлението за най-изкусната ирония, каквато прозира във великолепната опера на Моцарт „Cosi fan tutte”. ”⁶⁷*

Лудвиг разграничава истинската опера буфа от зингшпила, като намира повече стойност в първата.

⁶⁶ Ibidem, p. 202.

⁶⁷ Ibidem, p. 203.

Лудвиг: „Позорният опит да се преведат сантиментални пиеси в опера може само да се провали, а нашите сиропиталища, офталмолози⁶⁸ и други подобни със сигурност са обречени на ранно забвение. Така че нищо не би могло да бъде по-окаяно или по-противоположно на истинската опера от цялата тази поредица от зингшпили, която Дитерсдорф⁶⁹ създаде. В същото време аз много защитавам опери като „Das Sonntagskind“ и „Die Schwestern von Prag“⁷⁰. Можем да ги наречем истински немски опери буфи.“⁷¹

Следващият откъс дава сведение най-важното, което трябва да се отбележи е отношението на Хофман към писателя поет Лудвиг Тик:

Лудвиг: „...тъй като той е истински романтичен поет. Спомням си че притежавах един негов текст; по замисъл той беше истински романтичен, но претоварен откъм теми и твърде дълъг. Ако не греша, той се наричаше „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald“.“⁷²

Тук разговорът се насочва към друг съществен проблем който композиторият поставя пред либретиста.

Фердинанд: „**Имам предвид невероятната краткост, която очаквате от нас.** Всичките ни усилия да измислим и представим с точните думи тази или онази ситуация, или изблика на тази или онази страст, са напразни; всичко трябва да бъде разгледано в няколко реда, които също трябва да могат да бъдат безмилостно изкривени и обърнати според вашето желание.“

Лудвиг: „Бих казал, че либретистът, подобно на художника на сцената, трябва да направи правилния чертеж, но след това трябва да нарисува цялата картина с няколко силни щриха; след това музиката поставя цялата творба в

⁶⁸ Сиропиталища се отнася до зингшпила със същото име от Йозеф Вайгел „Das Waisenhaus“ (1808);

Офталмолози се отнася до зингшпила на Адалберт Гировец със същото име „Der Augenarzt“ (1811)

⁶⁹ Карл Дитерс фон Дитерсдорф (1739-99) е автор на над 30 италиански и немски опери, главно комедии.

⁷⁰ Творбите са на Уензел Мюлер – австрийски композитор и диригент ситуиран във Виена.

⁷¹ Ibidem, p. 203.

⁷² Ibidem, p. 204.

подходяща светлина и перспектива, така че всичко да изпъкне ярко и отделните, на пръв поглед произволни щрихи да се слоят в смело въздействащи форми.“

Фердинанд: „Значи от нас се очаква да предоставим само скица, а не либрето?”⁷³

Последвалият отговор е право в същината.

Лудвиг: „Съвсем не. Със сигурност не е нужно да се споменава, че по отношение на цялостното оформление и икономия либретистът трябва да остане верен на драматичните правила, продиктувани от естеството на темата; но той наистина трябва да бъде особено внимателен, за да подреди сцените така, че темата да се разгърне ясно пред очите на зрителя. Почти без да разбира нито една дума, зрителят трябва да може да си състави представа за сюжета от това, което вижда да се случва. Някоя драматична среда не се нуждае в по-голяма степен от тази яснота, отколкото операта. Освен че дори и при най-ясното пеене думите винаги са по-трудни за разбиране, отколкото другаде, музиката твърде лесно пренася слушателя в далечни региони и може да бъде контролирана само като непрекъснато се насочва към точката, в която е концентриран драматичният ефект. Що се отнася до думите, композиторът ги харесва най-много, когато те изразяват силно и кратко страстите и ситуацияите, които трябва да бъдат изобразени. Не са необходими никакви особени приумици, и най-вече никакви сравнения.”⁷⁴

И заключението по тази тема:

Лудвиг: „...На колко хиляди и хиляди нюанси е способен музикалният израз! И тъкмо в това е чудната тайна на музиката, че едва когато нашите думи пресъхнат, тя освобождава неизчерпаемия си поток от изразни средства!

⁷³ Ibidem, p. 204-5.

⁷⁴ Ibidem p. 205.

Фердинанд: *„В този случай либретистът трябва да се стреми към максимална простота на езика и е достатъчно само да посочи ситуацията с благородство и сила.“*

Лудвиг: *„Наистина, защото, както казах, композиторът трябва да се вдъхновява от темата, сюжета и ситуацията, а не от красивите думи! Не само така наречените поетични образи, но и всякакъв вид размишления са положително умъртвяване за музиканта.“*

Фердинанд: *„Но със сигурност разбирате, че не мога да не почувствам колко е трудно да се напише добра опера според вашите изисквания. Тази простота на езика особено...“*

Лудвиг: *„Може би е трудна за вас, поетите, които толкова обичате да рисувате с думи, да..... Точно по тази причина ще откриете, че най-поетичните композитори често с голям успех, претворяват в музика дори и по-слаби стихове. В такива случаи вдъхновение им дава истинският оперен, романтичен сюжет. Бих ви предложил за пример „Вълшебната флейта“ от Моцарт“.⁷⁵*

Чува се звукът на тръба, която призовава Фердинанд на служба, след бързо разменени реплики относно бъдещето на изкуството в тези „бурни времена“ диалогът внезапно приключва.

Вечерната сбирка на „Die Serapionsbrüder“ продължава, а до окончателно заключение на въпроса дали композиторът трябва да пише своето либрето не се е стигнало. Интересен е коментарът на Лотар, който описва създаването на „Ундина“, когато Хофман пише музиката и голяма част от либретото за операта:

„Знам, че Теодор се е посветил на музиката си както преди, но не пренебрегва и литературата, така че очаквам някой ден да ни изненада с опера, която да е изцяло негова – и музика, и думи. Всичко, което той каза за

⁷⁵ Ibidem p. 206-7.

невъзможността един и същи човек да напише думите и музиката на една опера, може да е достатъчно правдоподобно, но не ме убеждава.⁷⁶

Това, което следва, е може би най-любопитната част от тази определено еkleктична вечер. Теодор моли приятелите си да изпълнят хорова творба, която е написал, преди да си отидат. Той заявява, че съзнателно е написал музиката в по-стар идиом, „в стила на стария Алесандро Скарлати или на по-модерния Бенедето Марчело“⁷⁷, защото самите стихове са леко архаични по стил. След като изсвирва два или три въвеждащи акорда, приятелите запяват, а Хофман описва тоналностите, през които композицията преминава – As dur – f moll – Des dur – b moll – F dur. Прави впечатление, че композицията започва в As dur, а завършва терца по-надолу в F dur – за 1813 или 1819 това е нещо ново, когато говорим за самостоятелна композиция, каквато „Химнът“ на Теодор изглежда е.

Факт е обаче, че основната тема на есето никога не стига до абсолютно разрешение. Това, което се откроява, е представата за общото раждане и развитие на музика и поезия. Тези две форми на изкуство имат своя общ произход и дом в трансценденталния свят на въображението, където поет и композитор са в унисон. Чудодейният свят на въображението е синоним на музиката, а негова основна цел е да свързва разнородни елементи в едно цяло. Романтичната опера е единствената възможна за новата култура на Романтизма и чудното е нейният най-важен елемент.

В бележка под линията Гарлингтън отбелязва:

„Действителната композиция по този текст за мъжки хор в шест партии, разделен на два хорови състава, е завършена от Хофман преди отпечатването на етилога.

И последно: дали тук не се проявява друга форма на Gesamtkunstwerk, такава, която съществува във фантазията, а не в действителността?

⁷⁶ Hoffmann, E.T.A. The Serapion Bretheren. Trans. A. Ewing
https://www.gutenberg.org/cache/epub/31820/pg31820-images.html#div1_krepsel

⁷⁷ Пак там

Поезията и драмата, дело на художник, вдъхновяват писателя и композитора, да напишат един вид произведение, докато в друг контекст, измислен и естетически, композиторът и писателят описват експериментална композиция в умишлено изкуствен режим, имитиращ музикални практики от миналото, за да приключат една дълга вечер на разсъждения. Напълно правдоподобно е да си представим Gesamtkunstwerk на теория и/или на практика ... Ослепителните полети на фантазията на Хофман принуждават да се разгледа възможността, друг вид Gesamtkunstwerk, съществуващ само във въображението, да е ранна форма на концептуалното изкуство.“⁷⁸

Заклучение

В заключение можем да обобщим, че концепцията на Хофман за романтичната опера е не само резултат от неговите размисли и опит като композитор и писател, но и отражение на по-широките естетически тенденции на неговото време. Неговото виждане се основава на идеята за единство между различните изкуства – музиката и поезията, които той разглежда като две допълващи се форми на изразяване. Основополагаща за разбирането на тези идеи е тезата му за върховенство на инструменталната музика като средство за предаване на неизказаното и мистичното, типично за романтичната естетика. Тази първоначална концепция претърпява развитие, като включва и словото като неразделна част от музикалната композиция, което е фактор за развитието на немската романтична опера.

Периодът в Бамберг и работата на Хофман като музикален критик в AmZ го провокира да преосмисли първоначалната си теория, добавяйки литературните жанрове като неразделна част от музикалния процес. Хофман е повлиян от идеологията на Йенските романтици, която подчертава сливането на различните

⁷⁸ Garlington, Aubrey. E.T.A. Hoffmann's "Der Dichter und der Komponist" ... p. 43.

изкуства и култивирането на нов, синкретичен стил. Това влияние е особено видимо в есето „Der Dichter und der Komponist”, където Хофман разглежда отношенията между поет и композитор. В него той подчертава необходимостта от сътрудничество между тези две творчески фигури, за да бъде създадено едно истинско романтично произведение.

Теодор, персонажът на Хофман в есето, изразява възгледите на композитора, че само чрез истински синтез между думите и музиката може да се постигне единна художествена творба. Въпреки че словото и музиката изглеждат противоположни, за Хофман те представляват два аспекта на едно и също вътрешно преживяване, които могат да бъдат обединени от таланта на поета и композитора. В този смисъл създаването на опера изисква единно виждане и задълбочено сътрудничество, което би довело до изкуство, в което музикалната композиция произтича директно от поемата и по естествен начин подчертава драматургията.

Тук излиза на преден план значимостта на ролята на диригента в процеса на създаване и интерпретация на творбата. Диригентът се явява като медиатор между словото и музиката, като неговата функция надхвърля простото ръководство на оркестъра. Той се превръща в интерпретатор, който трябва да преодолее пропастта между музикалното и поетичното съдържание, създавайки завършено художествено произведение.

Според Лудвиг, главният герой в есето, романтичната опера е истинската форма на операта, защото само в рамките на Романтизма музиката намира своя истински дом. Музиката е средство, чрез което човек може да общува с божественото, тя свързва земното с духовното и ни разкрива „онзи друг свят на една по-висша реалност“. За Хофман, само един гениален поет може да създаде либрето, което да представи чудеса от духовния свят и да вдъхнови композитора да

създаде музика, която да изрази този свят по начин, който надхвърля границите на обикновеното изкуство.

Ключов момент в развитието на концепцията на Хофман е убеждението, че същността на една истинска романтична опера лежи в синтеза между поетичното слово и музикалната композиция, където музиката се ражда директно от текста. В този процес диригентът играе решаваща роля, защото той не само интерпретира музиката, но и търси начини да осъществи идеалния синтез между двете форми на изкуството. Диригентът става пазител на интегритета на произведението, като поддържа баланса между словото и музиката и придава на операта нейното дълбоко романтично измерение.

Тази естетическа концепция на Хофман за романтичната опера допринася значително за развитието на жанра и влияе върху следващите композитори и либретисти. Той изгражда модел на опера, който се основава на взаимодействието между думи и музика, като търси истинската същност на изкуството не в реалистичното възпроизвеждане на действителността, а в пресъздаването на вътрешния духовен свят на човека. Именно този подход поставя началото на един нов тип музика, който продължава да вдъхновява операта през XIX век и да се отразява в творбите на композитори като Вебер и Вагнер.

В крайна сметка, концепцията на Хофман за романтичната опера е устремена към създаването на интегрално изкуство, което обединява различни художествени форми в едно хармонично цяло. Тази идея е неразделно свързана с философията на Романтизма и неговото търсене на универсална истина и красота. За Хофман, синтезът между слово и музика е не само възможен, но и необходим за постигането на истинското романтично изкуство, в което въображението, интуицията и чувството се преплитат, за да създадат ново, по-висше измерение на художествено изразяване.

Библиография

1. **Beiser**, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Harvard University Press, 2003.
2. **Charlton**, David, editor. *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*. Trans. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
3. **Garlington**, Aubrey. E.T.A. Hoffmann's "Der Dichter und der Komponist" and the Creation of the German Romantic Opera. - In: *The Musical Quarterly*, Oxford University Press 1979, Vol 65, No 1, p. 22-47.
4. **Garlington**, Aubrey. August Wilhelm von Schlegel and the German Romantic Opera. - In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol 30, No. 3. 1977.
5. **Grout**, Donald Jay, and Hermine Weigel Williams. *A Short History of Opera*. 3rd ed. New York: Columbia University Press, 2003.
6. **Hoffmann**, E.T.A. *The Serapion Bretheren Vol 1*. Trans. A. Ewing. London: George Bell and Sons, 1908.
7. **Hoffmann**, E.T.A. *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Kunz, 1814.
8. **Hosler**, Bellamy. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th Century Germany*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
9. **Kremer**, Detlef, editor. *E.T.A Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1999.
10. **Mollenauer**, Robert. The three Periods of E.T.A Hoffmann's Romanticism: An attempt at a definition. - In: *Studies in Romanticism*, Vol 2, No 4, 1963.
11. **Steinecke**, Hartmut. *Die Kunst der Fantasie: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*. München: C.H. Beck, 2004.
12. **Strunk**, Oliver. *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

- 13. Strunk, Olive**, editor. Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era. New York: Norton, 1950.
- 14. Warrack, John**. German Opera From Beginnings to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- 15. Wilhelm, Hitzig**. E.T.A Hoffmann: Sein Leben und seine Werke. Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1894.