

Beata Kornatowska*

 <https://orcid.org/0000-0001-7775-6007>

Między wizją a praktyką. Początki niemieckiej opery romantycznej w ujęciu E.T.A. Hoffmanna

Pod koniec 1813 roku w „Allgemeine Musikalische Zeitung”, wiodącym wówczas niemieckim czasopiśmie muzycznym, ukazało się w dwóch odcinkach anonimowe opowiadanie zatytułowane *Der Dichter und der Komponist* [Poeta i kompozytor]. To dialog przyjaciół, którzy przypadkowo spotykają się po latach w oblężonym przez wojska napoleońskie Dreźnie. Mimo niesprzyjających okoliczności rozmawiają o sztuce, konkretnie o relacji słowo-dźwięk w dziele operowym, a wymiana zdań układa się w program opery romantycznej. Autorem opowiadania był E.T.A. Hoffmann, utrzymujący się w tym czasie z komponowania, działalności kapelmistrzowskiej i pedagogicznej w Bambergu, z zawodu prawnik i urzędnik, zwolniony ze stanowiska w Warszawie w związku z likwidacją administracji pruskiej po wkroczeniu wojsk napoleońskich. Choć na łamach czasopisma publikował już od 1809 roku, nie chciał, by jego teksty ukazywały się pod nazwiskiem. Dążył do sławy kompozytorskiej, pisanie traktował tylko jako dodatkowe zajęcie i możliwość podreperowania budżetu.

Kwestie związane z estetyką dzieła operowego nurtowały go już kilka lat wcześniej, krótko po przybyciu do Frankonii. Zachował się list z lipca 1809 roku, w którym pytał w redakcji „Allgemeine Musikalische Zeitung”, czy przyjęłaby tekst traktujący „o wymaganiach, jakie słusznie stawia kompozytor poecie operowemu”¹. Pisał, że chciałby w nim poruszyć zagadnienia związane z operą współczesną, według niego wynaturzoną, z uwarunkowaniami „prawdziwej opery”² oraz z zadaniami

* Dr, adiunkt, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Germańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań; e-mail: beatris@amu.edu.pl

1 E.T.A. Hoffmann, *An die Redaktion der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'*, w: tenże, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. G. Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 224. Wszystkie tłumaczenia – B.K.

2 Tamże.

poety i kompozytora. Ostatecznym impulsem do napisania tekstu była współpraca z autorem baśni *Ondyna*, Friedrichem de la Motte Fouqué, który zgodził się opracować ją dla Hoffmanna w formie libretta. Refleksja teoretyczna i próby przełożenia jej na praktykę zazębiały się: libretto *Ondyny* było gotowe 14.11.1812 roku, opowiadanie *Poeta i kompozytor* – 25.10.1813 roku, kompozycja została ukończona 5.08.1814 roku.

Niniejsze rozważania stanowią próbę odpowiedzi na pytanie, jakie elementy złożyły się na wizję opery autorstwa jednego z najbardziej wszechstronnych artystów niemieckiego romantyzmu. Nie mniej istotna wydaje się kwestia, które z nich doczekały się przełożenia na praktykę oraz w jaki sposób *Ondyna. Opera czarodziejska w trzech aktach* wpłynęła na dalsze losy gatunku w Niemczech.

Swoje wywody z estetyki dzieła operowego na łamach czasopisma E.T.A. Hoffmann zdecydował się przedstawić w kostiumie literackim, rozpiął je na dwugłós kompozytora³ i poety. Chciał uniknąć suchej rozprawy teoretycznej, liczył na większe zainteresowanie czytelników⁴. Jeden z bohaterów opowiadania, Ludwik, nadal nie ma w dorobku opery, ponieważ nie trafił, jak dotąd, na tekst, który zainspirowałby go do jej skomponowania. Poeta Ferdynand dziwi się, że utalentowany literacko przyjaciel sam nie chwyci za pióro. Któż inny mógłby spełnić jego oczekiwania i potrzeby lepiej niż on sam? Według Ludwika konieczność szlifowania tekstu podcięłaby mu kompozytorskie skrzydła. Wierzy w moc inspiracji i pierwszego muzycznego pomysłu, który rodzi się w kontakcie z dziełem literackim i trzeba pozwolić mu spłynąć na papier bez poprawek. Ferdynand również nie widzi się w roli librecisty, uważa to zajęcie „za najbardziej niewdzięczną robotę świata”⁵. Nie dość, że trzeba zmieścić się w sztywnym gorsecie struktur narzuconych przez kompozytora, to jeszcze często wysiłek idzie na marne. Kompozytorzy potrafią bowiem bezlitośnie wykreślać najzgrabniejsze wersy, nie doceniając zaangażowania poety w przygotowanie libretta. Często odrzucają proponowane im tematy, sięgają za to

3 E.T.A. Hoffmann był w tym okresie czynnym muzykiem (kompozytorem i wykonawcą) ze sporym doświadczeniem. Od dziecka pobierał lekcje gry na fortepianie i skrzypcach oraz z zakresu teorii muzyki. W wieku osiemnastu lat napisał pierwszy *singspiel*, *Die Maske*, do własnego tekstu. Skomponował ogółem osiemdziesiąt pięć dzieł muzycznych, w tym osiem oper i *singspieli* oraz ponad dwadzieścia utworów muzyki teatralnej i baletowej. Jego wieloletnia działalność recenzencka stanowi dowód wysokich kompetencji – świadczy zarówno o dobrej znajomości literatury muzycznej, jak i doświadczeniu kompozytora i dyrygenta oraz o umiejętności refleksji teoretycznej. Hoffmann był ceniony jako nauczyciel fortepianu i śpiewu, a w okresie krótkiej działalności w Lipsku i Dreźnie również jako kapelmistrz.

4 Warto wspomnieć, że debiut literacki Hoffmanna to również wywód muzyczny w literackim przebraniu – opowiadanie *Kawaler Gluck* ukazało się na łamach czasopisma w 1809 roku. Bezpośrednią inspiracją dla kostiumu *Poety i kompozytora* było spotkanie po latach z przyjacielem z czasów młodości, Theodorem von Hipplem, pod koniec kwietnia 1813 roku.

5 E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, w: tenże, *Frühe Prosa. Werke 1794–1813...*, s. 758.

po teksty na poziomie pozostawiającym dużo do życzenia. Wyzwanie stanowi także wymagana zwięzłość: „Wszystko trzeba załatwić w kilku wersach, które jeszcze muszą dać się obracać wedle waszych upodobań”⁶, skarży się Ferdynand.

Ludwik wprawdzie zna grzechy kolegów po fachu, wierzy jednak, że nie brakuje wśród nich wrażliwych na poetycką jakość libretta. Poeta i kompozytor należą według niego „do tego samego kościoła”⁷, ponieważ zgłębiają tajemnicę słowa i dźwięku. Dlatego dobry poeta intuicyjnie rozumie istotę muzyki i istotę opery. Charakter libretta wynikać ma z romantycznej koncepcji muzyki, według której jest ona „tajemniczym językiem dalekiego królestwa duchów”⁸. Hoffmann sformułował ją po raz pierwszy w odniesieniu do muzyki instrumentalnej Beethovena. W operze muzyka w jego ujęciu nie zmienia swojej natury, choć za pośrednictwem tekstu wkracza w rzeczywistość i mówi „o określonych namiętnościach i działaniach”⁹. Autorem opery romantycznej może być tylko poeta, który czerpie inspirację ze świata nadprzyrodzonego: „na jego skrzydłach wzniesiemy się ponad przepaścią, która zwykle nas od nich oddziela”¹⁰.

Porwać widza mają nie efektowne teatralne sztuczki, od których Hoffmann dystansuje się ustami kompozytora Ludwika, lecz „czarodziejska siła prawdy poetyckiej”¹¹. To ona potrafi obudzić najbardziej romantyczne z uczuć – tęsknotę. Według kompozytora

[...] w operze w sposób widzialny powinno odbywać się oddziaływanie istot wyższych na nas i w ten sposób ukazywać się nam byt romantyczny, w którym również język jest podniesiony do potęgi, a raczej zaczerpnięty z tego dalekiego królestwa, tzn. jest muzyką, śpiewem¹².

Ludwik uważa operę romantyczną „za jedyną prawdziwą, bo tylko w królestwie romantyzmu muzyka jest u siebie”¹³. Gardzi za to utworami, w których „piętrzy się cuda, by ucieszyć oko próżniaczego plebsu”¹⁴. Niewiele jest według niego prawdziwych oper, większość to tylko puste *singspiele*, które cechuje niedostatek efektu dramatycznego i prawdy poetyckiej, dlatego zasługują co najwyżej na miano koncertów w teatrze, w kostiumach i dekoracjach. Jako publicysta i krytyk muzyczny

6 Tamże, s. 770.

7 Tamże, s. 759.

8 Tamże, s. 760.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 761.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 760.

14 Tamże, s. 761.

Hoffmann nie krył swojego sceptycyzmu wobec ówczesnego życia operowego. Jego uwagi dotyczyły poziomu wykonawstwa dzieł Mozarta i Glucka oraz jakości najnowszej twórczości kompozytorskiej. Jego wizja opery romantycznej wyrosła na gruncie doświadczeń kapelmistrza, kompozytora, praktyka teatru oraz krytyka muzycznego, dobrze znającego bieżące życie operowe.

Również dla innych romantyków, m.in. Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Ludwiga Tiecka, Novalisa i Jeana Paula, opera była istotnym tematem rozważań. Na dominujący wówczas na scenach niemieckich repertuar włoski i francuski spoglądali krytycznym okiem, w centrum ich zainteresowań znajdowało się marzenie o operze niemieckiej, która miała narodzić się ze scalenia różnych dziedzin sztuki. Novalis uważał operę, zjednoczenie wszystkich sztuk, za „najwyższy stopień dramatu”¹⁵. Muzykę postrzegano jako optymalny środek ekspresji, gdyż dawała nadzieję na przekroczenie ograniczeń języka. Wackenroder wzywał dźwięki, by ocaliły go „od tego bolesnego dążenia do słów”¹⁶.

W piśmiennictwie muzycznym to E.T.A. Hoffmann uchodzi za „najbardziej elokwentnego adwokata opery romantycznej”¹⁷. Kluczowy dla dalszych losów gatunku okazał się fakt podjęcia przez niego próby przełożenia postulatów teoretycznych na praktykę. Jego *Ondyna* uchodzi za pierwszą niemiecką operę romantyczną, otworzył nią nowy rozdział w historii gatunku. Refleksja teoretyczna, która znalazła odzwierciedlenie w *Poecie i kompozytorze*, oraz praca nad dziełem zająłaby się. O całkowitym zaangażowaniu Hoffmanna w projekt świadczy również jego korespondencja z tego okresu, z której dowiadujemy się, jak postrzegał w tym konkretnym przypadku proces inspiracji, prowadzący od dzieła literackiego do kompozycji.

Na początku deszczowego lata 1812 roku kompozytor rezydował przez kilka dni w wieży średniowiecznego zamku Altenburg pod Bambergiem. W tej scenerii przyszedł mu do głowy pomysł na operę na podstawie wspomnianej baśni literackiej Fouquégo, co opisał w liście do przyjaciela Juliusa Eduarda Hitziga:

Burza, deszcz, lejąca się strumieniami woda przypominały mi wciąż o wuju Kühlebornie, którego wielokrotnie donośnym głosem upominałem z mojego gotyckiego okna, by się uspokoił, a że był na tyle niegrzeczny i nie pytał o mnie, zdecydowałem, że okiełznam go za pomocą tajemniczych charakterów nazywanych nutami!¹⁸

15 Tamże.

16 Cyt. za: K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos. Opern - Dichter - Operndichter*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979, s. 149.

17 U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel 2008, s. 64.

18 E.T.A. Hoffmann, *Brief an Julius Eduard Hitzig vom 1. Juli 1812*, w: tegoż, *Frühe Prosa. Werke 1794-1813*, redakcja Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 247.

To zatem postać potężnego i zdolnego do metamorfoz wodnika zainspirowała Hoffmanna do realizacji romantycznego programu. W nim odnalazł godnego reprezentanta opisywanego w *Poecie i kompozytorze* „świata duchów”. Już Johann Gottfried Herder, piewca sztuki ludowej, wskazywał na „czarodziejski świat cudowności” jako potencjalne źródło tematów dla nowej opery, która kiedyś się narodzi¹⁹. Za pierwsze romantyczne niemieckie libretto operowe uchodzi *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* [*Potwór i zaczarowany las*] z 1798 roku autorstwa Ludwiga Tiecka. Ze względu na zawilóść akcji nie doczekało się wprawdzie opracowania muzycznego, ale w pełni realizuje już nastrój cudowności i tęsknoty [*das Wunderbare, Sehnsucht*] typowy dla tego okresu w sztuce niemieckiej. Specyficzne dla niej jest również przenikanie się cudowności i świata rzeczywistego.

Wiadomo, że E.T.A. Hoffmann od początku wykluczał własne autorstwo libretta, chociaż miał w tej materii doświadczenie, m.in. jako autor *singspielu* *Die Maske* (1799). Fakt ten kłóci się z postulowaną przez innych romantyków unią personalną kompozytora i autora libretta, która była wyrazem tęsknoty za scaleniem sztuk w służbie opery. Od czasów Richarda Wagnera *Dichterkomponist* to fenomen znany i regularnie spotykany, jednak na przełomie XVIII i XIX wieku komponowanie i tworzenie libretta postrzegano w środowisku teatralnym jako dwa odrębne rzemiosła i nie do pomyślenia było ich łączenie. W przypadku E.T.A. Hoffmanna tym razem doświadczony praktyk sceny wygrał z teoretykiem. To nie lęk o wygaszenie wyobraźni kompozytorskiej, wyrażony w *Poecie i kompozytorze*, okazał się decydujący, lecz samokrytycyzm i ocena własnego rzemiosła. Hoffmann zdawał sobie sprawę, że nie ma wystarczających umiejętności wersyfikacyjnych, by opracować baśń w formie libretta. Dlatego poprosił Hitziga o pośrednictwo w poszukiwaniu poety, który by od niego te kwestie przejął i wkrótce okazało się, że gotów jest to zrobić sam autor niesłuchanie wówczas modnej *Ondyny*. E.T.A. Hoffmann sformułował czym prędzej szczegółowy opis akcji i warstwy muzycznej, scena po scenie, z podziałem na numery i załączył go do pierwszego listu skierowanego do Fouquégo. Szkic ten niestety się nie zachował.

Jednym z tematów wspomnianego listu do pisarza jest inspiracja. Doświadczenie opisywane przez Hoffmanna ściśle koresponduje z jednym z założeń tzw. prawdziwej opery, włożonych w usta Ludwika w opowiadaniu *Poeta i kompozytor*. Muzyka ma wpływać „bezpośrednio z poezji jako jej niezbędny wytwór”²⁰:

Nie potrafię wyrazić słowami, jak nie tylko odczułem w swej istocie głęboką istotę romantycznych postaci tego opowiadania, lecz jak Ondyna – Kühleborn etc. od razu ukształtowali mi się przy lekturze w postaci dźwięków i tak oto miałem wrażenie, że przenikam i rozpoznaję ich tajemniczą naturę z najcudowniejszy-

19 Zob. K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos...*, s. 150.

20 E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, s. 760.

mi zjawiskami. Przekonanie o właściwej materii operowej, jaką oferuje Ondyna, nie było zatem wynikiem refleksji, lecz samoczynnie wypłynęło z istoty poezji²¹.

Opublikowane w 1811 roku opowiadanie Fouquégo nawiązywało do wcześniejszych dzieł o „nimfach zakochanych w szlachtetnych rycerzach”²², z których najślynniejsze to *Donauweibchen* [*Rusalka z Dunaju*], wiedeńska opera czarodziejska Friedricha Henslera i Ferdinanda Kauera²³. Sam autor powołuje się w komentarzu na pracę Paracelsusa, łacińską *Księgę o nimfach, sylfach, gnomach i salamandrach oraz tym podobnych duchach*²⁴, która ukazała się w 1590 roku, pół wieku po śmierci autora. Rozróżnia on tam duchy wody, wiatru, ziemi i ognia i opisuje ich cechy. Według niego nimfy nie mogą dostąpić zmartwychwstania, ponieważ nie mają duszy. Istnieje tylko jeden sposób, w jaki mogą ją uzyskać – małżeństwo z człowiekiem. Niestety taki związek z góry skazany jest na niepowodzenie. Nimfa mimo ślubu pozostaje blisko związana z rodzimym żywiołem, a mężczyźni nie wolno obrazić jej w pobliżu zbiornika wodnego, gdyż będzie musiała powrócić do świata duchów natury. Jeszcze poważniejsze konsekwencje grożą za złamanie drugiego tabu: „ludzie poślubieni nimfom często postrzegali je jako diablice i po ich zniknięciu nie uważali się już za związanych, lecz zawierali drugie małżeństwo. To przynosi śmierć, zastrącenie”²⁵.

Nieposzanowanie podwójnego tabu doprowadza do zguby również bohatera opowiadania Fouquégo. Czarująca wodnica Ondyna wychowywana jest przez rybaka i jego żonę. Dzięki zaaranżowanemu przez jej wuja, wodnika Kühleborna, małżeństwu z rycerzem Huldrandem von Ringstetten, uzyskuje duszę. Pewnego dnia mąż, rozdrażniony jej czarodziejskimi sztuczkami i kontaktem z krewnymi z podwodnego świata, mimo ostrzeżeń obraża ją i przeklina na wodzie, łamiąc tym samym wspomniane tabu świata duchów wody. Ondyna musi wrócić do podwodnego królestwa ojca. Po jej zniknięciu rycerz wkrótce poślubia inną, wychowaną parą księżęcej Bertaldę, która od dawna liczyła na jego względy, mieszkała z parą

21 E.T.A. Hoffmann, *Brief an Friedrich Baron de la Motte Fouqué* vom 15. August 1812, w: tenże, *Frühe Prosa. Werke 1794–1813...*, s. 252.

22 H. Heine, *Die romantische Schule*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1836, s. 201.

23 Jej pierwowzorem literackim była powieść popularna *Die Saal-Nixe. Eine Sage der Vorzeit* (1795) Christiana Augusta Vulpiusa, szwagra Johanna Wolfganga Goethego, ale dopiero duży międzynarodowy sukces wersji scenicznej (222 przedstawienia między 1798 a 1822 rokiem w Wiedniu, niezliczone adaptacje i przekłady, przez dziesięciolecia grane w różnych zakątkach Europy, które stały się inspiracją dla kolejnych dzieł), stanowił właściwy impuls dla tradycji literackiej, której kulminacją była baśń literacka *Ondyna* Friedricha de La Motte Fouquégo. Ta z kolei posłużyła za pierwowzór wielu dzieł scenicznych i literackich.

24 Tytuł oryginału: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*.

25 F. de la Motte Fouqué, *Notiz*, „Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift”, Berlin 1812, 4. Quartal, s. 199.

na zamku Ringstetten i cieszyła się jej przyjaźnią. Rozczarowana nimfa mści się w okrutny sposób: w noc poślubną Huldbrandta i Bertaldy wychodzi ze studni i składa na ustach rycerza śmiertelny pocałunek. Po pogrzebie opływa jego grób z trzech stron jako rozwidlające się źródło, wierna również po śmierci.

Jedną z dwóch najpopularniejszych, obok *Przedziwnej historii Piotra Schlemihla* Adalberta Chamisso, baśni literackich romantyzmu Peter von Matt określa jako „symptom epoki”²⁶, a rycerza i nimfę jako „uosobienie pary epoki romantyzmu”²⁷. Obecna w *Ondynie* dominacja pierwiastka nadprzyrodzonego wpisywała się w oczekiwania Hoffmanna pod adresem pierwowzoru literackiego opery. W opowiadaniu Fouquégo dochodzi do spotkania dwóch światów: na rozwój akcji w świecie rzeczywistym wpływają prawa świata duchów wody. Realizował się tu zatem również postulat wyrażony ustami Ludwika w *Poecie i kompozytorze*: „w operze w sposób widzialny powinno odbywać się oddziaływanie istot wyższych na nas”²⁸.

Prawykonanie dzieła miało miejsce 3. sierpnia 1816 roku w berlińskim Teatrze Królewskim [*Königliches Schauspielhaus*], w urodziny króla Fryderyka Wilhelma III Pruskiego. Później odbyło się jeszcze trzynaście przedstawień, serię przerwał²⁹ pożar Teatru 29. lipca 1817 roku. Spłonęły w nim kosztowne dekoracje Karla Friedricha Schinkla oraz kostiumy projektu Carla von Brühla.

Spektakl i dzieło przyjęto bardzo dobrze, wszystkie przedstawienia były wyprzedane. Najślynniejszy z recenzentów, przysły autor niemieckiej opery narodowej, Carl Maria von Weber, zareagował wręcz entuzjastycznie: „Dzieło to w całości jest jednym z najbardziej błyskotliwych, jakie dały nam czasy najnowsze”³⁰, pisał w „Allgemeine Musikalische Zeitung” 18. marca 1817 roku po obejrzeniu kilku przedstawień *Ondyny*. W recenzjach i komentarzach chwalono przede wszystkim dokonania Hoffmanna i Schinkla, zaś uwagi krytyczne dotyczyły głównie libretta. Odnotowano w nim brak kilku ważnych dla dramaturgii momentów opowiadania, niezbędnych do zrozumienia akcji i zbudowania napięcia. Wspominano, że Fouqué napisał libretto tak, jakby oczekiwał od widzów znajomości pierwowzoru literackiego, co zresztą nie byłoby wcale nieuzasadnione, gdyż opowiadanie cie-

26 P. von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999, s. 229.

27 Tamże, s. 238.

28 E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, s. 761.

29 Za życia Hoffmanna doszło do jednego jeszcze wystawienia, w Pradze, które nie spotkało się z ciepłym przyjęciem, później dzieło popadło w zapomnienie. Próbował wskresić je Hans Pfitzner, który w 1906 roku wydał wyciąg fortepianowy opery i zabiegał o jej powrót na sceny. W kolejnych dziesięcioleciach dochodziło do sporadycznych wykonań, z których żadne nie odniosło znaczącego sukcesu.

30 *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <http://weber-gesamtausgabe.de/A030013>, [dostęp: 18.12.2016].

szyło się wówczas dużą popularnością. Prawdopodobnie jednak opuszczenie przynajmniej części wspomnianych momentów akcji wynikało z prymatu programu romantycznego, zawartego przez Hoffmanna już w szkicu dzieła, na podstawie którego pisał libretto Fouqué.

Kluczowa zmiana dotyczy roli wodnika Kühleborna. Nie działa on już, jak w pierwowzorze Fouquégo, na zlecenie ojca Ondyny jako jej sługa. W operze jest potężnym księciem wód, który reprezentuje królestwo żywiołów, stanowi biegun przeciwny świata ludzi. W opowiadaniu to on aranżuje związek między Huldbrandem i Ondyną, w operze odrzuca tę relację i cały rodzaj ludzki: „Menschenvolk närrisches / Trügrisches, herrisches / Tolles Geschlecht!” [Ludzki lud, błazeński / zwodniczy i władczy / szalony ród]³¹. Żądza zemsty wynika z jego natury jako reprezentanta żywiołów, a nie z osądu moralnego. Aria zemsty Kühleborna w drugim akcie stanowi wyraz zasadniczej postawy, w libretcie figuruje bez związku z akcją, jeszcze zanim Huldbrand przeklina i zdradza Ondynę. W centrum zainteresowania znajduje się tym samym statyczny konflikt między dwoma światami, a nie, jak w opowiadaniu, tragiczna historia miłosna. Motyw rywalizacji Ondyny i Bertaldy o względy Huldbranda schodzi tu na drugi plan. W przeciwieństwie do opowiadania w operze nie jesteśmy świadkami subtelnego rozwoju dysharmonii między Huldbrandem a Ondyną. Hoffmannowi nie chodzi tu bowiem o stworzenie pozoru prawdy psychologicznej, lecz o nieuchronność losu i działanie sił demonicznych – ich wpływ na rozwój akcji jest większy niż w opowiadaniu. Dlatego od początku udziela głosu Kühlebornowi, który wiele razy ostrzega Ondynę przed ślubem z Huldbrandem – ludziom nie można przecież ufać: „Wechselnder sind Menschensöhne / Als es Wind und Welle sind” [Bardziej zmienny syn człowieczy / niżli fala jest i wiatr]³². Rozwój akcji to potwierdzenie znanej wodnikowi prawdy. Zapowiedź śmierci Huldbranda pobrzmiewa już w finale pierwszego aktu: człowiek nie jest w stanie dotrzymać przysięgi, złamie prawa obowiązujące w świecie żywiołów, za co grozi surowa kara. „Die Noth ist nah” [Niedola tuż]³³ śpiewa Kühleborn w pierwszej scenie drugiego aktu. W trzeciej scenie Ondyna wykonuje arię, która nie pozostawia wątpliwości co do jej dalszego losu: „Die Tiefe winkt; / Irr dreht sich Sturm, die Flüße heulen / Und ihr versinkt / Man fühlt es wohl, so muß es enden / Man hindert's nicht!” [Głębina woła; / dziki wir burz i wycie rzek / i utoniecie / przeczucie wie, koniec jest pewny / tak musi być!]³⁴.

Ondyna Hoffmanna nie weszła wprawdzie na stałe do repertuaru scen niemieckich, odegrała jednak istotną rolę jako dzieło przygotowujące nową epokę w dzie-

31 F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: E.T.A. Hoffmann, *Werke 1814–1816*, red. Hartmut Steinecke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1988, s. 483.

32 Tamże, s. 475.

33 Tamże, s. 491.

34 Tamże, s. 494.

jach gatunku. Pod względem muzycznym ma charakter przejściowy – Hoffmann posługuje się jeszcze tradycyjną formą *singspielu*, chociaż wprowadza też pewne nowinki terminologiczne. Zamiast określeń „recytatyw, dialog, aria, ansambl” używa innych typu „scena i aria” czy „scena i chór” – to już zapowiedź formy przekomponowanej. Kompozycja świadczy o sprawnym warsztacie, ale nie nosi znamion muzycznej indywidualności czy geniuszu, które mogłyby jej zapewnić ponadczasowość. Pobrzmiwiają tu zgrabnie zaaranżowane echa muzyki Mozarta, Glucka oraz francuskiej opery rewolucyjnej. Największym osiągnięciem Hoffmanna jest przywołanie świata duchów za pomocą umiejętnego malarstwa dźwiękowego. Majstersztykiem pod tym względem i zarazem najsłynniejszym numerem opery jest aria zemsty Kühleborna *Ihr Freund' aus Seen und Quellen* (nr 12). Charakteryzują ją duże interwały w partii wokalne, niska tessitura oraz brzmiący złowieszczo akompaniament. To „arcydzieło, które miało oddziaływać jeszcze długo w wieku XIX przez *Wolnego strzelca* Webera i *Hansa Heilinga* Marschnera”³⁵. Hoffmann przedstawia również – za pomocą ciągu sekund kroczących w górę, a następnie w dół – jak Kühleborn wspina się i wychodzi ze studni, a po rozmowie z Ondyną ponownie się w niej zanurza. W romancy rybaka (nr 2), w której ten opowiada rycerzowi o losach swojej przybranej córki Ondyny, kompozytor ilustruje przenikanie się świata ludzkiego i żywiołów. Gdy mowa jest o domu rodzinnym nimfy, podwodnym kryształowym pałacu, na śpiew rybaka nakłada się śpiew chóru duchów wody. W tle słychać imitację ruchu fal, która przechodzi z altówek do skrzypiec. Hoffmann stosuje w swoim dziele mieszankę elementów tradycyjnych i nowoczesnych. Tradycyjne były w ówczesnym kontekście partie wokalne (z wyjątkiem Kühleborna), nowoczesna – instrumentacja, szczególnie ta ilustrująca żywioł wody.

Do sukcesu dzieła w niemałym stopniu przyczyniła się scenografia, która wpisywała się w romantyczną koncepcję syntezy sztuk. Karl Friedrich Schinkel przygotował siedem dekoracji, które przedstawiały niemieckie wyobrażone średniowiecze – dzikie krajobrazy i architekturę gotycką. W ten sposób także na płaszczyźnie wizualnej wyrażało się przeciwieństwo świata ludzi i duchów wody. Jako że na ówczesnych scenach praktycznie nieobecne były tego rodzaju reprezentacje natury i architektury, tym większe wrażenie wywarły na widzach. Obrosły legendą, wspomniano je jeszcze kilkadziesiąt lat później. Szczególna rola przypadła dekoracjom, jako równoprawnemu obok tekstu i muzyki oraz niosącemu znaczenia składnikowi opery, w scenie finałowej dzieła.

E.T.A. Hoffmann skomponował dwa zakończenia opery. W pierwszym przejął tekst Fouquégo: po śmiertelnym pocałunku Ondyny Huldbrand osuwa się w ramiona ojca Heilmanna, który ogłasza *liebestod* rycerza: „Des Himmels milder Wille / Hat ihn zum reinen Liebestod erkohren” [„Łagodną wolą nieba / umrzeć

35 U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene...*, s. 79.

mu dane z miłości”]³⁶, śpiewa duchowny. Wtedy pojawia się Kühleborn i rozkoszuje się swoim triumfem, ale Heilmann odpędza go znakiem krzyża. W drugim zakończeniu E.T.A Hoffmann stosuje już swoje wyobrażenia o dziele romantycznym i to ono weszło do wykonanej w Berlinie wersji opery. Huldrand osuwa się bez ducha w ramiona Ondyny i znika z nią w odmętach studni. „Weh! Weh! Er ist verloren!” [Biada! Biada! Już po nim!]³⁷ śpiewają Bertalda, książę, księżna, rybak i jego żona. W tym momencie narracja przechodzi na płaszczyznę wizualną: z mgły wyłania się arkadowy portal zdobiony muszlami, koralami i wodorostami, pod którym widać Ondynę z Huldrandem w ramionach i tańczące nimfy. Nad grupą góruje Kühleborn, który nie występuje już jako duch zemsty, lecz jako duch żywiołu, który zabiera zakochanych do podwodnego pałacu, gdzie czeka ich wspólna przyszłość. Szczęśliwe połączenie świata duchów i ludzi na płaszczyźnie ziemskiej okazuje się niemożliwe. Okrutne prawo podwodnego świata duchów musi zostać wykonane, jego skutkiem jest śmierć rycerza. Wyrwany ze świata ziemskiego, zazna spełnienia swej tęsknoty w krainie natury, a z nim Ondyna. Według instrukcji Hoffmanna portal z koralowca ma być prześwietlający, tak by można rozpoznać most i zamek, które znajdują się za nim. Granica między światem rzeczywistym, zamkiem Ringstetten, i światem cudowności, podwodnym królestwem, jest płynna. Na płaszczyźnie ziemskiej losy Ondyny i Huldrandta kończą się tragicznie; na płaszczyźnie żywiołów bohaterowie spotykają się, by spełnić mogła się ich miłość. U Fouquégo *liebested* to chrześcijańsko-sentymentalne rozwiązanie losu człowieka, u Hoffmanna to wypowiedź romantyczno-programowa, wskazująca operze niemieckiej drogę w przyszłość.

„Nun ist's mit unsrer Freude aus” [Radości naszej nadszedł kres]³⁸, śpiewa Ondyna, zmuszona do powrotu do rodzimego żywiołu przez rycerza, który przeklinając ją na wodzie złamał tabu. „Weh, nun ist all unser Glück dahin” [Biada, stracone nasze szczęście wnet]³⁹ brzmią słowa smutnego Lohengrina w operze Wagnera, po tym jak ukochana Elza złamała zakaz pytania o jego pochodzenie. Ondyna otwarła w operze niemieckiej korowód nieszczęśliwych przybyszy ze świata nadprzyrodzonego, którzy dla miłości człowieka gotowi są opuścić rodzime strony. Za nią podążają m.in. *Duch gór* (1825) Louisa Spohra, *Hans Heiling* (1833) Heinricha Marschnera oraz *Lohengrin* (1850) Richarda Wagnera.

36 F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: W. Pfeifer, *Über Fouqués Undine. Nebst einem Anhang erhaltend Fouqués Operndichtung, Undine*, C. Winter, Heidelberg 1903, s. 168.

37 F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: E.T.A. Hoffmann, *Werke 1814–1816...*, s. 517.

38 Tamże, s. 506.

39 Richard Wagner, *Lohengrin*, Peters Verlag, Leipzig 1850, s. 59.

Bibliografia

- Fouqué Friedrich de la Motte, *Notiz*, „Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift”, Berlin 1812, 4. Quartal, s. 198.
- Fouqué Friedrich de la Motte, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: Wilhelm Pfeifer, *Über Fouqués Undine. Nebst einem Anhang erhaltend Fouqués Operndichtung, Undine*, C. Winter, Heidelberg 1903, s. 85–169.
- Fouqué Friedrich de la Motte, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: E.T.A. Hoffmann, *Werke 1814–1816*, red. Hartmut Steinecke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1988, s. 467–518.
- Heine Heinrich, *Die romantische Schule*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1836.
- Hoffmann E.T.A., *An die Redaktion der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'*, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 224.
- Hoffmann E.T.A., *Brief an Friedrich Baron de la Motte Fouqué* vom 15. August 1812, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 252.
- Hoffmann E.T.A., *Brief an Julius Eduard Hitzig* vom 1. Juli 1812, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 246.
- Hoffmann E.T.A., *Der Dichter und der Komponist*, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 752–775.
- Honolka Kurt, *Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979.
- Matt Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999.
- Schreiber Ulrich, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel 2008.
- Wagner Richard, *Lohengrin*, Peters Verlag, Leipzig 1850.
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <http://weber-gesamtausgabe.de/A030013> [dostęp: 18.12.2016].

Beata Kornatowska

Między wizją a praktyką. Początki niemieckiej opery romantycznej w ujęciu E.T.A. Hoffmanna

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest stworzonej przez E.T.A. Hoffmanna teorii nowej opery niemieckiej oraz pierwszej próbie przełożenia jej na praktykę. Jego opowiadanie *Poeta i kompozytor* (1813), które ukazało się na łamach lipskiej „Allgemeine Musikalische Zeitung”, to rozpisany na dwa głosy program opery romantycznej, która ma czerpać inspirację ze świata nadprzyrodzonego, a także dążyć do spójnej poetyckiej wizji. Część postulatów wyartykułowanych w analizowanym opowiadaniu oraz w korespondencji z tamtego czasu E.T.A. Hoffmann zrealizował w *Ondynie* (1816) do libretta Friedricha de la Motte Fouquégo na podstawie baśni literackiej pod tym samym tytułem, wytyczając tym samym kierunek dalszego rozwoju gatunku.

Słowa kluczowe: niemiecki romantyzm, opera romantyczna, E.T.A. Hoffmann, Undine, poeta i kompozytor

Between vision and practice. The beginnings of German romantic opera from E.T.A. Hoffmann's perspective

Summary

This article is devoted to the theory of new German opera created by E.T.A. Hoffmann and the first attempt to putting it into practice. His short story entitled *The Poet and the Composer* (1813) and released in the Leipzig “Allgemeine Musikalische Zeitung” is a romantic opera, written in two voices, which draws inspiration from the supernatural world and aims at a coherent poetic vision. E.T.A. Hoffmann realised in *Undine* (1816) some of the postulates articulated in the analysed short story and in the correspondence from that time, using Friedrich de la Motte Fouqué's libretto based on the fairy tale novella bearing the same title, thereby showing the way to further development of the genre.

Keywords: German Romanticism, Romantic Opera, E.T.A. Hoffmann, Undine, The Poet and the Composer

Dr Beata Kornatowska – Absolwentka filologii germańskiej oraz podyplomowych studiów z zakresu emisji głosu. Adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się relacjami literacko-muzycznymi, badaniami nad operą i pieśnią, romantyzmem niemieckim i jego recepcją (szczególnie literacko-muzyczną twórczością E.T.A. Hoffmanna) oraz emisją głosu. Jej najnowsze publikacje poświęcone są operze niemieckiej XIX i początku XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów literacko-kulturowych libretta. Jako publicystka muzyczna współpracowała m.in. z „Ruchem Muzycznym”, „Muzyką w Mieście” i Filharmonią Łódzką.