



Mały przewodnik operowy #6

Od kryzysu tradycyjnej formy po czasy współczesne

Włoscy kompozytorzy kojarzeni z weryzmem – jednym z najbardziej wyrazistych, a zarazem efemerycznych stylów w dziejach formy operowej – okazali się z czasem twórcami jednego utworu. Ze spuścizny Pietra Mascagniego niesłabnąca popularnością cieszy się tylko *Rycerskość wieśniacza*. Ruggera Leoncavalla zapamiętano jako twórcę *Pajaców*, Umberta Giordano (1867-1948) – „romansu” werystycznego *Andrea Chénier*, Francesca Cileę – pełnej liryzmu *Adriany Lecouvreur*, Italia Montemezziego – historycznego melodramatu *L'amore dei tre re*, który pod względem harmonicznym zdradza liczne pokrewieństwa zarówno z muzyką Wagnera, jak i Debussy'ego.

Odrębnym torem potoczyła się kariera [Giacoma Pucciniego](#) (1858-1924), który zyskał uznanie kolegów już po premierach pierwszych dwóch dzieł scenicznych (*Wity* z 1884 i *Edgar* z 1889), utrzymanych w stylu włoskiej opery późnoromantycznej i niezbyt wysoko ocenionych przez publiczność. Zazdrosny Cilea namaścił go wówczas na następcę [Verdiego](#) – jak się później okazało, całkiem słusznie. Pierwszym prawdziwym triumfem Pucciniego była *Manon Lescaut* (1893), która zapoczątkowała serię oper imponujących inwencją melodyczną, łączących najlepsze cechy dawnej tradycji włoskiej z żywiołową teatralnością weryzmu. Nie ma chyba szanującego się teatru na świecie, w którym nie wystawiono choć raz *Cyganerii* (1896), *Toski* (1900) i *Madame Butterfly* (1904). W swoich kolejnych utworach Puccini systematycznie wprowadzał elementy „nowinek” ze świata kompozycji, nigdy jednak nie zaakceptował ich w całości. Eklektyczny zlepek stylów okazał się wyjątkowo skutecznym wehikułem dramaturgii operowej. Puccini – czerpiąc pełnymi garściami z niemieckiej tradycji symfonicznej oraz francuskich zdobyczy w dziedzinie harmonii i orkiestracji – tworzył dzieła całkiem odrębne, z braku lepszego określenia szufladkowane czasem jako przykłady „dojrzałego weryzmu”. W swojej ostatniej, niedokończonej operze *Turandot* (premiera w 1926) zdecydował się też na użycie skali pentatonicznej i pastisz chińskich melodii ludowych. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy był to jedynie kaprys podyktowany modą na orientalizm, czy też zapowiedź przełomu w języku kompozytorskim Pucciniego.

Bo przełom istotnie wisiał w powietrzu, i zapowiadały go nie tylko zmiany stylistyczne w muzyce włoskiej, ale też *Peleas i Melizanda* (1902) [Claude'a Debussy'ego](#) (1862-1918), jedno z najbardziej radykalnych dzieł w historii opery francuskiej, ze

śpiewem wywiedzionym ściśle z prozodii tekstu poetyckiego (kompozytor ułożył libretto na podstawie sztuki Maurice'a Maeterlincka), w warstwie muzycznej inspirowanym między innymi *Parsifalem*. Kończyło się muzyczne stulecie, nad którym wciąż długim cieniem kładł się geniusz [Wagnera](#). Sformułowane przez niego zasady dramatu rozwinął i przedstawił w skrajnej postaci jego rodak [Ryszard Strauss](#) (1864-1949), autor „rozpasanej” *Salome* (1905) według dramatu Oscara Wilde'a, i pod pewnymi względami jeszcze bardziej szokującej *Elektry* (1909). W jego późniejszej twórczości nostalgia walczyła o lepsze z ironią, czego najlepszym dowodem gęsto zorkiestrowana, pełna splątanych motywów przewodnich opera komiczna *Kawaler z różą* (1911), którą można poniekąd uznać za parodię idei mistrza z Bayreuth. Inni kompozytorzy tego czasu traktowali je rozmaicie: albo trzymając się niewolniczo tradycji Wagnerowskiej, jak Hans Pfitzner (1869-1949), twórca biograficznej opery *Palestrina* (1917), albo idąc dalej ścieżką prowadzącą od ściśle określonych centrów dźwiękowych w nieznanne jeszcze rejony.

Wśród nich znaleźli się między innymi [Arnold Schönberg](#) (1874-1951), pionier atonalności i dodekafonii, uważany za jednego z prekursorów muzycznego modernizmu. Atonalność dla Schönberga nie była celem samym w sobie, lecz środkiem uwydatniającym stany psychiczne i emocjonalne bohaterów, co znalazło celny wyraz w monodramie *Oczekiwanie*, rozgrywającym się w lesie, który z muzycznego punktu widzenia staje się równorzędnym partnerem bezimiennej kobiety, szukającej zaginionego kochanka. Mimo niewielkich rozmiarów utwór następczą tyłu kłopotów wykonawczych, że doczekał się premiery dopiero w 1924 roku, piętnaście lat po jego ukończeniu. Wolna od wszelkich reguł atonalność prowadziła jednak w ślepą uliczkę: Schönberg opracował więc podwaliny metody dodekafonicznej, wychodząc z założenia, że każdy dźwięk skali dwunastostopniowej jest jednakowo uprawniony, nie powinien być jednak powtórzony, dopóki nie zostaną użyte wszystkie dźwięki skali. Powstający w konsekwencji szereg albo seria (*Reihe*) nie jest odpowiednikiem melodii, tylko swoistym bodźcem organizującym cały materiał muzyczny utworu. Najpełniejsze odzwierciedlenie tej idei można odnaleźć w nieukończonych operze *Mojżesz i Aron* (prapremiera w 1954 roku). [Alban Berg](#) (1885-1935), uczeń Schönberga, odniósł się trochę mniej rygorystycznie do sformułowanych przezeń reguł. W *Wozzecku* (1922) połączył atonalność i technikę *Sprechgesang* (tzw. śpiew mówiony) z użyciem motywów przewodnich i muzycznych form operowych. W nieukończonych przed śmiercią *Lulu* zastosował technikę serialną, i tym razem jednak trzymając się klasycznych form w ogólnej budowie utworu.

Środkowoeuropejscy moderniści nie zrezygnowali z odwołań do folkloru, kładąc nacisk na wzbogacenie języka harmonicznego, między innymi wykorzystaniem skal obowiązujących w muzyce tradycyjnej. W warstwie wokalne *Zamek Sinobrodego* (1911) [Béla Bartóka](#) (1881-1945) toczy się w regularnym rytmie ludowego węgierskiego ośmiozłogowca; większość stanów duchowych dwojga bohaterów oddaje jednak orkiestra, począwszy od przewijającego się przez całą operę motywu krwi, aż po wyrafinowaną grę materiałem tonalnym. [Leoš Janáček](#) (1854-1928), autor dziewięciu oper – wyjątkowo zróżnicowanych w wyrazie i nastroju, począwszy od *Jenufy* (premiera 1904), ponurego dramatu z życia wieśniaków, skończywszy na *Lisicze Chytrusce* (1924), opartej na gazetowym komiksie – nawiązywał z upodobaniem do folkloru morawskiego i wypracował oryginalny styl partii wokalnych, oparty na rytmie i wzorcach codziennej mowy.

Skrajnie odmienne podejście do modernizmu reprezentował [Igor Strawiński](#) (1882-1971), bardziej zainteresowany poszukiwaniem klasycznej formy w nowym wydaniu – rozjaśnieniem faktur, unikaniem patosu, doskonałością rzemiosła kompozytorskiego. Najczystszy przykład neoklasycyzmu w twórczości Strawińskiego jest opera *Żywot rozpustnika* (1951) do libretta W.H. Audena, nawiązująca do cyklu XVIII-wiecznych rycin Hogarta. Inni neoklasycy, między innymi Niemiec Paul Hindemith (1895-1963), autor *Mateusza Malarza* (1934), oraz Włoch Ferruccio Busoni (1866-1924), który pozostawił po sobie niedokończone arcydzieło *Doktor Faust*, kładli większy nacisk na pastisz stylów muzycznych dawnych epok.

Burzliwy okres międzywojenny przyczynił się do szeregu zróżnicowanych zjawisk w twórczości operowej, począwszy od niemieckiej *Zeitoper*, czyli opery „aktualnej”, opowiadającej przystępnym językiem o współczesności (*Jonny spielt auf* Ernsta Krenka, *Opera za trzy grosze* Kurta Weilla), poprzez swoiście radziecką odmianę ekspresjonizmu (*Lady Makbet mceńskiego powiatu* [Dymitra Szostakowicza](#) z 1934 roku), aż po trudne próby pogodzenia awangardy z opresyjną cenzurą władz (późniejszy o pięć lat *Siemion Kotko* Sergiusza Prokofiewa).

Im głębiej w wiek XX, tym bardziej kurczyły się składy instrumentalne, rozrzedzały faktury, kurczyły obsady solistyczne. A jednak opera – jakkolwiek awangardowa – wciąż pozostawała operą. Formą wyraźnie odrębną od innych odmian muzyki wokально-instrumentalnej, a nawet scenicznej: od kantaty, oratorium, kabaretu, wodewilu i musicalu. Teatry operowe wciąż utrzymywały potężne orkiestry ze zmieniającą się co drugi dzień grupą dętą, olbrzymie chóry i zespoły baletowe. Nadrzędną rolę w operze wciąż pełniła muzyka, przeważnie silnie związana z librettem. Na nowe kompozycje zarabiała wystawienia żelaznej klasyki. Na przyszłości opery jako formy coraz dłuższym cieniem kładły się ogólnoswiatowe kryzysy finansowe: od Wielkiej Depresji lat trzydziestych aż po trwające po dziś dzień załamanie systemu, spowodowane zapaścią na rynku kredytów hipotecznych w 2007 roku.

Po II wojnie światowej doszło do głosu pokolenie kompozytorów, którzy postanowili przekazać traumę tamtych czasów – niekoniecznie dosłownie i bezpośrednio – za pośrednictwem opery. Byli wśród nich Włoch Luigi Dallapiccola (1904-1975), autor *Więźnia*, w którym udało mu się przełamać serializm spod znaku Schönberga przejmującym liryzmem, był [Benjamin Britten](#) (1913-1976), jeden z najwybitniejszych twórców operowych XX wieku, powracający w swoich dziełach do kwestii nadużycia władzy, krzywdy jednostki i utraty niewinności (*Peter Grimes*, *Billy Budd*, *Obrót śruby*). W latach pięćdziesiątych nadeszła fala nowej awangardy, zainteresowanej przede wszystkim strukturą i organizacją czystych dźwięków (Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, [Karlheinz Stockhausen](#)). Opera zerwała z tradycyjną, liniową narracją, kompozytorzy eksperymentowali z nowymi środkami wyrazu – przede wszystkim elektroniką – zacierały się granice między teatrem muzycznym, dramatycznym i performansem.

Dzisiejsza forma operowa jest niezmiernie zróżnicowana stylistycznie, wchodzi w dyskurs interdyscyplinarny, ucieka w teatr reżyserski. Kompozytorzy tworzą krótsze, tańsze, często łatwiejsze w odbiorze dzieła z pogranicza gatunków. Tłumaczą swoje działania całkowitym wyczerpaniem dotychczasowej konwencji, potrzebą dotrzymania kroku rewolucji technologicznej, powszechną dostępnością internetu, zaistnieniem mediów społecznościowych, koniecznością przykucia uwagi współczesnego odbiorcy, przyzwyczajonego do całkiem innego tempa życia. Często unikają terminu „opera”, nazywając swoje dzieła Musiktheater, akcjami scenicznymi, instalacjami. Tęsknią za możliwością stworzenia opery „prawdziwej”: na dużej scenie, z pełną orkiestrą, wielkim chórem, liczną obsadą solistów i spójnym dramaturgicznie librettem. Niektórym się udaje. Nazwisk i tytułów ich kompozycji lepiej szukać na stronach poświęconych szeroko rozumianej muzyce współczesnej. Dopóki żyją, lepiej nie szufladkować ich dorobku i nie zestawiać jej ze spuścizną następców Monteverdiego. Może to już nie opera. A może nowa opera obleka się właśnie w postać, której jeszcze nie potrafimy opisać spójnym językiem muzykologów.

Dorota Kozińska