



Mały przewodnik operowy #1

Część pierwsza: od narodzin formy do schyłku epoki baroku

Kiedy właściwie i z jakich przyczyn doszło do powstania opery, kojarzonej przez wielu melomanów z przepychem muzycznym i teatralnym na niespotykaną skalę? Jej początki zawdzięczamy działalności grupy Cameraty florenckiej (Camerata fiorentina), założonej w 1576 roku przez hrabiego Giovanniego de' Bardi i zrzeszającej wybitnych muzyków, poetów i filozofów renesansowych. Ich celem był powrót do klarowności i prostoty teatru antycznego – w epoce ogromnej popularności muzyki wielogłosowej, która zaciemniała sens tekstu i utrudniała czytelne poprowadzenie dramaturgii przedstawienia. Włoskie słowo „opera” znaczyło po prostu „dzieło”. Wbrew pozorom, nie jest to zwykła liczba mnoga od łacińskiego rzeczownika *opus*, którym określano bezmyślną, mechaniczną robotę wykonywaną przez niewolników, zwierzęta albo żołnierzy. Opera to coś więcej: to twórczy trud, wynikły z potrzeby służenia innym ludziom.

Członkowie Cameraty nie znali brzmienia muzyki starożytnej. Próbowali ją rekonstruować na podstawie zachowanych pism teoretycznych. W 1581 roku kompozytor i lutnista Vincenzo Galilei wydał traktat *Dialogo della musica antica e della moderna* (*Dialog o muzyce dawnej i nowej*), w którym opublikował pierwszy odkryty utwór z epoki antyku: hymn kreteńskiego poety Mesomedesa z II wieku n.e., odnaleziony przez filologa Girolamo Mei. Dzieło Galilei stało się czymś w rodzaju manifestu artystycznego Cameraty i doprowadziło do wykształcenia całkiem nowego stylu muzycznego, tak zwanej monodii akompaniowanej, ni to śpiewu, ni to deklamacji z towarzyszeniem instrumentu strunowego, na przykład lutni albo klawesynu. Pierwszym kompozytorem, który wcielił te założenia w życie, był Jacopo Peri. Z *Dafne*, wystawionej w 1598 roku we Florencji, zachowały się tylko dwa fragmenty. Najstarszą „prawdziwą” operą jest jego *Euridice* (1600), która wyznaczyła dalszą drogę rozwoju formy. Oprócz na wpół mówionych recytatywów, podtrzymujących fabułę, pojawiły się w niej także melodyjne arie, niosące w sobie znacznie więcej emocji i pozwalające śpiewakom popisać się swymi umiejętnościami.

Talent Periego nie mógł się jednak równać z geniuszem urodzonego w Wenecji Claudia Monteverdiego. To jemu przypadło w udziale zaszczytne miano ojca opery: przede wszystkim za sprawą „baśni muzycznej” *Orfeusz*, wystawionej w 1607 roku na dworze Gonzagów w Mantui. Monteverdi wyraźnie wzbogacił melodykę swoich utworów scenicznych, usamodzielniał w nich partie instrumentalne, wprowadził duety i tercety, powiększył też rolę chóru. Wszystkie elementy kompozycji zaczęły składać się w spójną całość, popychającą akcję do przodu i opisującą stan ducha bohaterów językiem dźwięków. Z dorobku Monteverdiego zachowało się dziesięć oper, z których ostatnia, *Koronacja Poppei* (1642), uchodzi za najpełniejszy dowód jego mistrzostwa w łączeniu muzyki z akcją sceniczną.

W 1637 roku powstał pierwszy na świecie publiczny teatr operowy – Teatro San Cassiano w Wenecji. Od początku istnienia sprawnie zarządzany przez impresariów, przyciągał istne tłumy widzów, którzy okazywali znacznie więcej zainteresowania samym śpiewem niż stroną muzyczną i teatralną przedstawień. Rozpoczęła się era uwielbianych primadonn oraz kastratów – śpiewaków rozmyślnie okaleczanych w dzieciństwie, żeby powstrzymać proces mutacji głosu i uzyskać „dorosłe” męskie soprały i alty, podparte znacznie potężniejszym oddechem niż w przypadku głosów żeńskich. Wbrew powszechnej opinii kastraci nie wcielali się w role kobiece: najczęściej wykonywali pierwszoplanowe partie dzielnych bohaterów, rycerzy i namiętnych kochanków. To dla nich kompozytorzy pisali rozbudowane, pełne kunsztownych ozdóbek arie, w których wielbiciele mogli podziwiać swoje bożyszcza. Autorzy librett coraz bardziej komplikowali intrygi i zaczęli w nie wplatać elementy komiczne. W dziełach weneckich następców Monteverdiego – z których najwybitniejszym był Pier Francesco Cavalli, autor ponad czterdziestu oper – słychać już wyraźnie podział na recytatywy, arie i sceny zespołowe, który z czasem miał doprowadzić do wykształcenia tak zwanej opery numerowej (od kolejno numerowanych fragmentów muzycznych).

Włoskie trupy operowe występowały nie tylko w ojczyźnie. Dzięki zespołom objazdowym opera zyskiwała coraz większą popularność w Europie. Do Niemiec i Hiszpanii dotarła już w latach trzydziestych XVII wieku. We Francji – kraju z bardzo bogatą tradycją teatru dramatycznego – przyjmowała się znacznie dłużej. Przełom nastąpił w 1653 roku, kiedy król Ludwik XIV zatrudnił na dworze nowego kompozytora. Jean-Baptiste Lully pisał z początku głównie balety i tak zwane *divertissements*, czyli baletowe przerywniki do spektakli teatralnych. Z biegiem lat stworzył jednak podwaliny narodowej opery francuskiej, zwanej przez niego *tragédie lyrique*. Połączył elementy weneckich widowisk operowych z rodzimym baletem dworskim, komponując wielkie, spójne dramaturgicznie przedstawienia z udziałem partii chóralnych, solowych partii śpiewanych i mówionych oraz scen tanecznych i fragmentów instrumentalnych. Każde dzieło poprzedzał kunsztowną, dwuczęściową uwerturą (tak zwaną uwerturą francuską), która z czasem stała się odrębną formą muzyczną, stosowaną nie tylko w operze. Lully jest autorem kilkunastu „tragedii lirycznych” (na czele z *Armidą* na motywach *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, wystawioną w roku 1686) oraz kilku komedii (*comédie-ballets*), przy których ściśle współpracował z wielkim francuskim komediopisarzem Moliere.

Włoska opera nie miała też specjalnego wzięcia w Anglii. W ojczyźnie Szekspira największą popularnością cieszyła się tak zwana maska – coś pośredniego między baletem a pantomimą, z elementami śpiewu i deklamacji, bez typowego dla opery podziału na arie i recytatywy. Za najważniejszego kompozytora masek uchodził Henry Purcell, który tworzył też dzieła z pogranicza gatunków – na czele z *Dydoną i Eneaszem* (1680), z czasem uznaną za pierwszą angielską operę narodową. W tym stosunkowo krótkim, wymagającym niewielkiej obsady solistów utworze Purcell z wdziękiem połączył elementy stylu Cameraty florenckiej z angielskim folklorem i miejscową tradycją chóralną, rozpoczynając całość typowo francuską uwerturą. Dalsze losy formy operowej w Anglii miały się już potoczyć całkiem innym trybem.

Tymczasem sytuacja zdążyła się skomplikować także w samych Włoszech. Mimo że Wenecja wyrosła w XVII wieku na prawdziwą stolicę operową świata (w krótkim czasie po Teatro San Cassiano w mieście wybudowano kilkanaście innych teatrów muzycznych), a *Giasono Cavallego*, wystawiony w 1649 roku podczas weneckiego karnawału, okazał się najpopularniejszą operą całego stulecia, muzycy zaczęli narzekać na poziom tamtejszych przedstawień. Podniosły się głosy, że opera wenecka stała się rozrywką dla niewybrednych tłumów. Grono późniejszych reformatorów, którzy stworzyli całkiem nowe oblicze włoskiej opery, wywodziło się z kilku pokoleń kompozytorów urodzonych i wychowanych w Neapolu. Warto też wspomnieć, że właśnie tam dokonał się podział na lżejszą operę buffa, nawiązującą do komedii ludowej, oraz poważną operę seria.

Mistrzem neapolitańskich reformatorów był Francesco Provenzale, założyciel tamtejszej szkoły operowej. Najzdolniejszym z jego uczniów okazał się Alessandro Scarlatti, twórca „nowego stylu” i zajadły przeciwnik dawnej szkoły weneckiej. Scarlatti jest autorem ponad sześćdziesięciu dzieł scenicznych, w których konsekwentnie ograniczał pustą wirtuozerię partii solowych, przywracał do łask chóry, traktowane po macoszemu przez skąpych impresariów weneckich, i rozbudowywał skład orkiestry. Wprowadził też kilka istotnych zmian w strukturze dzieła operowego: zmienił funkcję recytatywu, który stał się od tej pory czymś w rodzaju wstępu do arii, zróżnicował same arie, kładąc szczególny nacisk na typowo neapolitańską, trzyczęściową arię *da capo* – z bogato zdobionym powtórzeniem części pierwszej. Stworzył też nowy rodzaj uwertury, trzyczęściową uwerturę włoską, która z czasem okazała się jeszcze ważniejsza dla rozwoju niezależnych form muzycznych niż uwertura francuska. Jej charakterystyczna budowa (część szybka-wolna-szybka) posłużyła później jako wzór dla klasycznej sonaty, symfonii i koncertu. Zdaniem wielu muzykologów właśnie od Scarlattiego zaczęła się historia nowożytnej muzyki zachodniej. Muzyki, która nauczyła się przemawiać do słuchaczy sugestywnym językiem odczuć, emocji i prawdziwej pasji.

Nie znaczy to jednak, że weneccanie całkiem przestali się liczyć w konkurencji operowej. Najlepszym przykładem twórczość Antonia Vivaldiego, autora kilkunastu oper, nie tak wprawdzie nowatorskich, jak choćby *Griselda* Scarlattiego z 1721 roku, niemniej znakomicie napisanych i pełnych cudownej inwencji melodycznej. Większość z nich odkryto dopiero w latach trzydziestych ubiegłego wieku, lecz współcześni wykonawcy szybko nadrabiają zaległości, nagrywając wciąż nowe

interpretacje dzieł „Rudego Księdza”: począwszy od pierwszej, skomponowanej dopiero w wieku 35 lat opery *Ottone in villa* (1713), aż po słynnego *Catone in Ulica* (1737), do tekstu samego Pietra Metastasio, jednego z największych librecistów w dziejach tej formy muzycznej.

W Neapolu dzieło Scarlattiego kontynuował między innymi Giovanni Battista Pergolesi, autor kilku oper seria (*Hadrian w Syrii*, 1737), buffa (*Braciszek zakochany*, 1732) oraz intermezzów (*Służąca panią*, 1733). Po śmierci Lully’ego nowego ducha w operę francuską tchnął Jean-Philippe Rameau, twórca tragedii lirycznej *Kastor i Polluks* (1737) i opery-baletu *Les Indes galantes* (1735). W swoim czasie wielką popularnością cieszyły się dzieła sceniczne niemieckiego kompozytora Georga-Philippa Telemanna (*Pimpinone*, 1725; *Orfeusz*, 1726). Prawdziwym geniuszem, który dokonał syntezy wszelkich wcześniejszych doświadczeń w operze, był jednak Georg Friedrich Händel – urodzony w Niemczech, od 1727 roku poddany Wielkiej Brytanii. Händel wznosił na wyżyny elementy typowe dla szkoły neapolitańskiej (m.in. wirtuozowskie arie *da capo*), wykorzystał w swych dziełach angielską tradycję chóralną, wprowadził do nich francuskie rytmy taneczne. Pierwszą operę *Almira* (1705) napisał jeszcze w Hamburgu. W 1707 roku przedstawił we Florencji *Rodrigo*, swą pierwszą operę włoską. Największe arcydzieła z okresu angielskiego (*Rinaldo*, 1711; *Juliusz Cezar*, 1724; *Orlando*, 1733; *Kserkses*, 1738) szły jednak przez sceny ze zmiennym powodzeniem. Händel nie wytrzymał konkurencji specyficznie angielskiej muzyki teatralnej, ostatecznie dał za wygraną i zabrał się do komponowania anglojęzycznych oratoriów. Na ponowne odkrycie najwspanialszych arcydzieł opery barokowej trzeba było czekać aż do połowy XX wieku.

Dorota Kozińska